



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Tesis: EL FOTOMONTAJE: SU HISTORIA,  
TEORIA Y PRACTICA

Realizada por: Jacob Israel Bañuelos Capistrán

Director de Tesis: Gustavo García G.

# TESIS

Investigación realizada para presentar el  
examen profesional de la licenciatura en  
Ciencias de la Comunicación.

MEXICO, D.F.

FALLA DE ORIGEN

JUNIO 1990



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# INDICE

	pag.
Introducción	1
I. Antecedentes y Desarrollo del Fotomontaje	5
1.1 Definición del término	7
1.2 Europa en el siglo XIX	15
1.2.1 Nacimiento de la fotografía	23
1.3 Características de los primeros fotomontajes	30
1.4 Las corrientes artísticas a partir de 1920	42
1.4.1 Condiciones generales en Europa 1920-45	50
1.4.2 La multiplicidad de la visión, la influencia del cubismo	61
1.4.3 La representación múltiple del movimiento, el futurismo	68
1.4.4 El dadaísmo, cuna del fotomontaje moderno	71
1.4.5 El constructivismo y la Nueva Visión	84
1.4.6 El surrealismo, filosofía y método para la creación fotográfica	94
1.4.7 Aportaciones de la escuela Bauhaus	103
1.5 Las corrientes artísticas a partir de 1950	107
1.5.1 Op-art y Arte Cinético	112
1.5.2 Pop-art	115
1.5.3 Mec'art	123
II. Los Métodos Fotomontajísticos y Creación Fotográfica	128
2.1 Las posibilidades de creación fotográfica	130
2.2 Las técnicas fundamentales del fotomontaje	133
2.2.1 Fotograma	134
2.2.2 Proyección frontal	136
2.2.3 Emparedados	141
2.2.4 Fotocollage	143
2.2.5 Montaje en ampliadora	145
2.2.6 Multi-imagen o exposiciones múltiples	148
III. Por una Teoría del Fotomontaje	149
3.1 Naturaleza y poder de la imagen fotográfica	150
3.2 El montaje según Eisenstein	153
3.3 La producción de fotomontajes	164
Conclusiones	183
Bibliografía	195
Notas	198
Láminas	204

## INTRODUCCION

El desarrollo de la presente investigación consta de tres partes fundamentales: la Historia, la Técnica y la Teoría del Fotomontaje. La intención ha sido estudiar el proceso de evolución y creación de este género de expresión visual, de una manera integral, no sólo para dar a conocer las razones de ser y las características propias del Fotomontaje, sino para crear en el lector un concepto funcional de este Arte.

Es objetivo de esta obra estimular a los estudiosos de la Comunicación, y en particular a los fotógrafos y diseñadores de imágenes, en la tarea de teorizar, investigar, discutir y crear, sobre todo lo relativo a la producción visual en nuestra sociedad y especialmente a lo Foto-Gráfico.

El fotomontaje marca el inicio de la manipulación intencional de las imágenes fotográficas con el fin de crear nuevas imágenes que no podrían ser obtenidas de otra manera, y con la intención de ampliar los límites expresivos y las posibilidades materiales de la Fotografía. Este es el hilo conductor de la presente obra, que se estudia desde los inicios de la Fotografía hasta las más recientes manifestaciones tecnológicas de la imagen.

La tesis que sostenemos es: Que el Fotomontaje además de un género de expresión visual, es un principio para la concepción y la creación de imágenes, que es necesario conocer y aplicar en la producción de obras originales, útiles y con sentido social.

Para abordar el estudio del Fotomontaje desde esta perspectiva, hemos partido prácticamente de "cero", ya que la bibliografía existente no considera al Fotomontaje más que como una técnica dentro de las muchas que hay en el arte de la manipulación fotográfica, no hay historia y menos aún teoría.

Iniciamos el trabajo por la parte de la definición del término, con lo que no se intenta abarcar toda su caracterización, ya que es precisamente a través de toda la obra como se irán comprendiendo sus particularidades. El Fotomontaje es un género de expresión de muy frecuente utilización, y sin embargo, no se le había dedicado un trabajo de definición, descripción, historización y conceptualización, hasta ahora.

La Fotografía nace en un momento social en el que impera la filosofía positivista y un espíritu romántico en conflicto. Hemos considerado a la Fotografía como un producto histórico, resultado de un proceso social caracterizado por la

experimentación científica y la búsqueda de la verdad objetiva. Dentro de tal marco histórico, la fotografía se adecuó perfectamente a los intereses y objetivos del orden social. se convirtió rápidamente en instrumento al servicio de la nueva burguesía en ascenso. Pero también se inició una controversia que enfrentaba el arte de la representación visual por excelencia, la pintura, con la fotografía, la nueva forma de representar la naturaleza luminica de las cosas. Es alrededor de 1850 cuando aparecen las primeras copias fotográficas basadas en la técnica del positivado combinado de negativos. Con ello, los pioneros del fotomontaje pusieron el dedo en la llaga de la citada controversia, ya que, con sus montajes, eran capaces de aprovechar el registro "fidel", "objetivo" y "verdadero" de la fotografía para obtener imágenes en donde se representaban escenas alejónicas, con temas y composiciones propios de la pintura. Son ellos, los primeros fotógrafos-artistas que lucharon por elevar su trabajo a la categoría de Arte.

El Fotomontaje es producto de una sociedad dinámica que provocó en los hombres de 1850, y también en los de 1920 (época en la que se consolida como género artístico), una necesidad de expresión y representación de la realidad, enteramente nuevas y revolucionarias. Hemos provisto a la presente investigación de un marco histórico en donde se revisan las condiciones generales de Europa en el siglo XIX y de la Europa de entreguerras que abarca el periodo 1920-45, con el fin de ubicar el nacimiento de la fotografía y del fotomontaje dentro de un contexto histórico.

Se analizan las características de los primeros fotomontajes y se avisan los cómo, cuándo y porqué de acontecimientos y personajes que los realizaron. De igual forma se procede con aquellos autores y discursos estéticos que conforman cada una de las corrientes artísticas de los años veinte, y se verá de qué manera tan estrecha están ligadas tales tendencias estilísticas con la formación del fotomontaje y con la historia de la experimentación fotográfica. Es dentro de este apartado histórico en donde quedan sentadas las bases estéticas de la manipulación y combinatoria técnica que se expresa en el Fotomontaje. Se puntualizan las aportaciones que surgieron en el Cubismo, el Futurismo, el Dadaísmo, el Constructivismo, el Surrealismo y la escuela Bauhaus.

También se estudian las particularidades y aportaciones que ofrecieron corrientes artísticas como el Op-Art, el Arte Cinético, el Pop-Art, que surgieron después de 1950 y que atañen directamente a la exploración de las posibilidades expresivas de la fotografía. Finalmente, se tratan las características del Mec-Art, que se compone de aquellas técnicas y producciones

visuales basadas en la informática, el video, la holografía y la reprografía, así como el fotografismo, que es la combinación de la fotografía con los recursos del Diseño Gráfico. Todas estas manifestaciones son la consecuencia actual de aquello que inició el fotomontaje, es decir, la extensión de los límites expresivos de la imagen.

La presente obra contiene un apartado dedicado a la técnica. En la realización Fotomontajística intervienen una variedad inmensa de recursos expresivos y técnicos, que son propios de la fotografía, y que son susceptibles de combinar. En esto reside una de las virtudes fundamentales del fotomontaje, o sea, que para realizarlo se pueden aplicar cualquiera de las siguientes técnicas, y que se explican en el cuerpo de la obra: fotograma, fotocollage, proyección frontal, esparadacos, montaje de amoladora y exposición múltiple. También se anotan las posibilidades de creación fotográfica, en donde se vierten las reflexiones teóricas de Moholy-Nagy y de Otto Steinert, así como un cuadro que contiene la gama de técnicas y recursos expresivos, que ofrecen al Fotomontador una innumerable cantidad de posibilidades creativas, todas ellas susceptibles de manipular y combinar.

Finalmente, el plan de la obra concluye con un apartado dedicado a la teoría, lugar en donde se analiza al fotomontaje como un concepto formado por dos términos que implican una acción, es decir, el montaje de las imágenes fotográficas, y que además, unifica las virtudes de cada uno de estos términos. Se ven las características propias de la naturaleza fotográfica y las propiedades estéticas del montaje. Para ello, se analiza la teoría del montaje del cineasta ruso Sergei Eisenstein, quien desarrolló ampliamente el concepto de montaje sobre la base del materialismo histórico dialéctico. Tal propuesta teórica nos proporciona los principios estéticos y las cualidades que representa su aplicación, al tiempo que nos explica claramente en qué consiste la formación conceptual de un foto-montaje.

Con tales bases teóricas se da paso a un punto en donde se explica en detalle cuáles son las etapas que se pueden seguir en la consecución de un fotomontaje. Se presentan cuadros en donde se esquematiza el proceso de producción de una obra, que va desde la idea, el esbozo y la serie de alteraciones y selecciones, que pueden ocurrir antes de la toma, durante la toma, (en el laboratorio), y después de la toma, sobre la copia original y en la etapa de impresión y presentación final.

Se va, pues, de la comprensión teórica a la explicación práctica de cómo hacer un fotomontaje. Y para ampliar más tal

conocimiento, se incluye una serie de tres entrevistas hechas a profesionales de la Fotografía y que practican el Fotomontaje, con el fin de conocer sus ideas y experiencia sobre el género.

El Fotomontaje es un género de expresión visual altamente utilizado, que representa el fenómeno de la "civilización de la imagen", y que ofrece la posibilidad de servirse de ella para subvertir sus valores y su tendencia de anárquica saturación visual, tal opción es aplicable a partir del estudio de su evolución histórica, de sus características técnicas y sus posibilidades expresivas; así como de su producción útil, consciente y orientada hacia un fin social.

Esta obra no es de ningún modo exhaustiva. Se ha tratado el tema de la manera más global, integral y completa posible. Pero ha resultado imposible hacer una revisión minuciosa de autores y corrientes estilísticas presentes en el fotografismo moderno. También ha sido impracticable ahondar más en la experimentación técnica. De igual forma, queda mucho por investigar en contexto y autores mexicanos. La presente investigación queda como base y punto de partida para la consecución de tales proyectos, así como para la ampliación del conocimiento sobre el tema en cualquier sentido.

Jacob Bañuelos C.

México, 11/9/89.

## 1.- ANTECEDENTES Y DESARROLLO DEL FOTOMONTAJE.

El Fotomontaje es un principio de creación de imágenes, que se obtiene a partir de la yuxtaposición de dos fotografías o más sobre un mismo plano visual.

En el presente capítulo se abordan las etapas históricas que dieron origen a la fotografía y a su paulatina manipulación intencionada. Para ello, ha sido necesario recordar los acontecimientos históricos sucedidos durante el siglo XIX, época en la que aparece la fotografía (1839), período en el que surgen descubrimientos científicos revolucionarios y que dieron al hombre no sólo un bienestar material, sino una forma nueva de ver y entender la realidad.

La fotografía, y posteriormente el fotomontaje, son producto de una sociedad dinámica y revolucionaria. Son manifestaciones que nacen en el seno de un espíritu de búsquedas y descubrimientos científicos. Representan el afán de perfección y objetividad que se tenía en el "siglo de las luces". Más tarde, como se verá, durante la década de 1920, el fotomontaje surge como un género de expresión visual, empleado con el fin de crear una nueva forma de representar la realidad, con lo que también se rompió tradiciones culturales y patrones estéticos.

Fue precisamente durante la década de 1920, cuando las sociedades más desarrolladas del planeta, sufren acontecimientos sociales, económicos y científicos que generaron cambios significativos en la mentalidad de los individuos y la sociedad. Los movimientos artísticos o vanguardias artísticas de los años veinte, la manipulación intencionada de las imágenes fotográficas y con ella el fotomontaje, son resultado de dicha convulsión social.

En el presente capítulo se presenta un seguimiento histórico del fotomontaje, que va desde el nacimiento de la fotografía hasta las últimas manifestaciones tecnológicas de la imagen. Para ello, se ha considerado al fotomontaje como el inaugurador del arte en la manipulación de las imágenes fotográficas con el fin de crear nuevas imágenes. Se verán las características de los incipientes fotomontadores que, ya en 1850, demostraron la manera de ampliar las posibilidades materiales y expresivas de la fotografía, precisamente al realizar el positivo compuesto de varios negativos sobre una misma placa fotográfica.

También se presentan a los autores y discursos estéticos que generaron la revolución artística del siglo XX. Se verá de qué manera tan estrecha se encuentran relacionados el Cubismo, el



Futurismo, el Dadaísmo, el Constructivismo y el Surrealismo con el Fotomontaje, tales corrientes artísticas, dieron a los pintores y fotógrafos la posibilidad de experimentar y proponer nuevas formas de representación visual: la realidad fragmentada, el movimiento y la velocidad, lo "incongruente", la cinética, lo fantástico y onírico.

La intención es dar a conocer cómo y a partir de qué principios estéticos, los fotomontadores crearon este nuevo género de expresión artística, como una extensión técnica que amplía las posibilidades del medio fotográfico. Iniciaremos por definir de manera breve qué es el Fotomontaje, y se hará así, porque es a lo largo de toda la tesis como se irá comprendiendo sus características.

Hoy en día existen pocos estudios completos acerca del fotomontaje. Y los que lo tratan, lo incluyen dentro del llamado fotografismo. Esto, a pesar de que es el fotomontaje el detonador de una actividad manipulatoria de la imagen fotográfica, y que a partir de él, aparecen una serie de especialidades que más tarde consolidaron sus propias características, como la tipografía (el tipomontaje), el collage y todas aquellas técnicas que modifican a la fotografía, tomándola como base, para mezclarla con elementos del diseño gráfico, la pintura, el dibujo y las técnicas de impresión. El fotografismo es precisamente esto, la manipulación y modificación de la fotografía, con técnicas del diseño gráfico, para crear un original. Vale la pena aclarar esto de una vez por todas, ya que en el presente trabajo se entiende al Fotomontaje como un género de expresión particular, como el iniciador de la manipulación intencionada de las imágenes fotográficas y como un principio de creación de imágenes. Y es por ello que, en el presente capítulo, también incluimos el estudio de algunas corrientes estéticas que aparecieron a partir de 1950, y que afectaron directamente al medio fotográfico, como el Arte Cinético, el Op-art, el Pop-art y el Mecanical-art. Expresiones que deben su existencia al mismo afán que provocó la aparición del fotomontaje, es decir, la necesidad de ampliar las posibilidades expresivas de la fotografía.

## 1.1. Definición del Término.

El FOTOMONTAJE es un género de expresión visual, basado en la yuxtaposición de las imágenes fotográficas sobre un mismo plano o soporte. Técnicamente aparece alrededor de 1950 mediante la aplicación del positivado combinado en varios negativos distintos sobre un mismo papel fotográfico. Conceptualmente se consolida como arte y como medio de expresión hacia 1920, con la influencia del Cubismo y en el seno mismo del movimiento dadaísta.

El principio del FOTOMONTAJE consiste en poner juntas o empalmadas dos o más imágenes fotográficas para formar con ellas una nueva imagen, que no podría ser obtenida de otra manera. Para lograrlo, existen diversos métodos y distintas técnicas.

Los métodos pueden tomar como punto de partida una corriente o discurso estético, como son el Dadaísmo o el Surrealismo; o bien, una filosofía, una ideología o un método de análisis como el materialismo histórico dialéctico; o sencillamente, un método puede estar basado en el azar.

Las técnicas pueden ir desde el fotograma, que es la impresión de cuerpos opacos o traslúcidos sobre una emulsión fotográfica, el fotocollage, la exposición múltiple, el montaje en ampliadora, la proyección frontal, los empareados, hasta las técnicas video-electrónicas, holográficas, informáticas y reprográficas.

A partir de este simple principio, el hombre encuentra un espectro de posibilidades expresivas sin precedentes. En primera instancia, descubre la manera de manipular las imágenes fotográficas, de manera intencionada, para crear nuevas imágenes que no podría lograr de otra forma. Más tarde, descubre que también es posible combinar la diversidad inmensa de efectos propios de la fotografía, así como la calidad visual, el color y el blanco y negro, para obtener un tipo de expresión particular.

Desde el inicio del FOTOMONTAJE, el fotógrafo sabe que maneja un principio creativo que le permite contar una historia, representar una escena folklórica o mitológica, expresar algo que no se puede encontrar en la realidad cotidiana, una crítica ideológica, una sensación óptica o un algo fantástico.

Como dice Tobias M. Barthel: "El fotomontaje es la realización de una imaginación sin trabas, una creación humana libre, independiente de las formas naturales. El fotomontaje logra un efecto que ni el dibujo ni la pintura pueden obtener. Las posibilidades de contraste en el tamaño y en la forma, de

contraste entre objetos próximos + lejanos, entre formas planas o en relieve, hacen que este género gráfico sea muy variado". (1)

El fotomontaje tiene mucho de fantástico, ya que su esencia es la fotografía, su magia y sensualidad. Cuando Roger Martin habla de la fotografía define sus características como algo "sobrenatural + un aire de leyenda" y se pregunta "¿no es asombroso que la cualidad "legendaria", "surrealista", "sobrenatural", sea resultado inmediato de la imagen más objetiva que se pueda concebir?" y a continuación agrega un párrafo que define perfectamente al fotomontaje y a su carácter fantástico-verdadero: "Creación aguda, que en lo fantástico solo toca lo real". Invirtamos la proposición y admitiremos lo fantástico que invade el simple reflejo de las cosas reales. En la fotografía, lo real y lo fantástico se identifican como una exacta superimpresión". (2)

Lo que finalmente tenemos es: fotografías y su montaje. Y es por ello que, a continuación, se presenta una caracterización de ambos conceptos, con el fin de profundar aún más en la tarea de definición del fotomontaje. Al conocer cada concepto por separado, podremos formarnos una idea más completa y funcional de lo que es el fotomontaje y de cómo se construye. Será en el tercer capítulo, en donde se analizará a fondo el montaje, aún como una forma de pensamiento, apegeados a la teoría de Eisenstein.

## Fotografía

La raíz del término es phos, del griego, que significa luz. Y grafía, que es un sufijo que significa descripción, trazo, dibujo, proviene del griego graphe. Arte de fijar en una placa impresionable a la luz las imágenes obtenidas con ayuda de una cámara oscura. Fotografía es tanto el procedimiento como el resultado de un sistema técnico de obtención de imágenes por medio de la luz. Luz como substancia y como acción física producida sobre superficies que han sido convenientemente preparadas y sensibilizadas a esta acción de la luz.

La fotografía es el resultado de una acción óptica y química que se materializa en una imagen, esto es, transcripción visual del mundo que nos envuelve. La imagen fotográfica se compone de algunas variables que son de dos tipos, técnicas y de elección subjetiva, las cuales se realizan de manera complementaria:

### variables técnicas

- formato
- cantidad de luz (diafragma)
- la rapidez con que se desenvuelve el modelo (obturador)
- la sensibilidad de la película
- el alcance focal
- sensibilidad y textura del soporte (papel, madera, tela, etc.)

### variables de elección subjetiva y/o circunstancial

- elección del tema
- el ángulo de visión elegido
- distancia respecto del objeto
- el encuadre
- el tiempo y el espacio en el que se encuentra el fotógrafo y el modelo

Las fotografías siempre son imágenes y el peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella. Lo que no implica que esta huella luminosa se asemeje al objeto fotografiado. Tampoco implica que se pase por un aparato de toma de vistas. La fotografía por su principio constitutivo, se distingue fundamentalmente de sistemas de representación como la pintura y el dibujo (iconos), como de los sistemas propiamente lingüísticos (símbolos), mientras que se emparenta muy significativamente con signos como el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicador de un cuerpo opaco), el polvo (depósito del

tiempo), la cicatriz (marca de una herida), el semen (residuo del goce), las ruinas (vestigio de lo que existió), el bronceado del cuerpo (en donde en la piel queda claro donde no se recibió la luz solar).

Con esto queda asentado que la pretendida objetividad de la fotografía no existe como tal, sino como la huella o el índice de algo que existió. El fotograma constituye una ilustración histórica de esta definición mínima: el fotograma es una imagen fotoquímica contenida sin cámara, por el simple depósito de objetos opacos o translúcidos directamente sobre el papel sensible que se expone a la luz y luego se revela normalmente. (3)

La fotografía tiene por ello un peso real que nos hace pensar que lo que está ahí es verdadero, y en ello reside su poder sobre la mente humana y sobre las demás formas de registro visual. La fotografía entra en los circuitos de difusión, siempre modificados y culturales como la prensa, arte, porno, moda, ciencia, justicia, familia, etcétera. Se define por el uso, la función y aplicación que asume en cada esfera. Tiene una aceptación general como forma de registro documental-histórico y de identidad social. Vale como forma de expresión individual con características de arte y abstracción; y como instrumento auxiliar de la investigación científica, natural o sociológica.

El resultado del proceso fotográfico como fenómeno social, es la creación de una cultura visual, un código mediante el cual el individuo experimenta un acercamiento distinto hacia el mundo que lo rodea. La sociedad ha aprendido a ver de una manera fotográfica y a evaluar los sucesos a partir de su criterio de verdad. Y ello con mayor fuerza cada día debido a las extensiones técnicas de la fotografía que son el cine y la televisión.

La manipulación de las imágenes fotográficas ya existentes, que constituyen el material potencial del fotomontaje y el fotocollage, se expresa claramente en los principios del montaje cinematográfico, que se presentan a continuación.

### Montaje

"El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración". (4)

Esta es la definición amplia de montaje que nos ofrece J. Aumont en base a la definición clásica de Marcel Martin, y que es la más aceptada en términos abstractos y generales.

Sin embargo, para los fines de nuestra investigación es necesario aclarar que dicha definición sólo sirve en cuanto al referente visual, en nuestro caso gráfico, eliminando la banda sonora y la noción de tiempo (duración) que nos da el cine. Lo que se pretende hacer es una adaptación de los principios del montaje aplicados al quehacer fotomontajístico.

La idea de montaje procede, en su definición más corrientemente aplicada, de una base empírica. El montaje se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme; estas tres operaciones tienen por finalidad conseguir, a partir de elementos separados de entrada, una totalidad que es el fotomontaje. (5)

La operación de montaje siempre se trata de la puesta en relación de dos o más elementos (de la misma naturaleza o no), que producen tal o cual efecto particular que no estaba contenido en ninguno de los elementos iniciales tomados aisladamente.

Selección, ordenación y yuxtaposición son las tres eventualidades características del montaje fotográfico. El proceso de montaje de imágenes permite una liberación de la cámara, hasta entonces limitada por la toma única.

En el armado de un montaje es posible realizar una función narrativa, que es propia del principio del montaje. Todas las descripciones clásicas del montaje consideran, de manera más o menos explícita, esta función como la función normal del montaje; desde este punto de vista, el montaje asegura el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación que, globalmente, es una relación de causalidad y/o de temporalidad diagéticas: bajo esta perspectiva, se trata siempre de conseguir que el "drama" sea mejor percibido y correctamente comprendido por el espectador. (6) Esto sucede frecuentemente con los montajes de John Heartfield y de Josep Renau.

La creación de un montaje puede implicar la intención de hacer una narración clara de una idea y/o que intente producir choques estéticos independientes de toda ficción, un antagonismo que puede aparecer mezclado.

Según Béla Balazs, quien formuló la siguiente definición en 1930: es productivo "un montaje gracias al cual aprendemos cosas que las imágenes mismas no muestran".

Y de la manera más audaz y más clara, en Jean Mitry (1963): el *efectomontaje* (es decir, el montaje como productividad) resulta de la asociación, arbitraria o no, de dos imágenes que, relacionadas una con otra, determinan en la conciencia que las percibe, una idea, una emoción, un sentimiento, extraños a cada una de ellas aisladamente" (7).

Esta es una definición del principio de montaje, desde el punto de vista de sus efectos: el montaje en sentido amplio se define como "la presencia de dos elementos visuales-gráficos, que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado por separado, no produciría".

Desde 1910, la historia del cine y la de las teorías cinematográficas, desde sus orígenes, muestran la existencia de dos grandes tendencias que se contraponen: una que toma al montaje como técnica de producción considerada el elemento dinámico del cine y aquella que lo maneja como una sumisión estricta de sus efectos a la instancia narrativa o a la representación realista del mundo. La primera representada por el cine soviético de 1920, es la que marca una influencia notable en la producción del fotomontaje hacia la misma época.

Analizaremos el sistema de S. M. Eisenstein como aquella teoría del montaje que nos marca las pautas para la creación de un fotomontaje.

En este apartado se explican únicamente las intenciones de este autor y sus puntos de partida en la formulación de su teoría. Más adelante, en el último capítulo se analizarán en detalle sus propuestas estéticas.

Para Eisenstein la realidad no tiene ningún interés fuera del sentido que se le da, de la lectura que se hace de ella; el cine, y en nuestro caso el fotomontaje, se considera como un instrumento (entre otros) de esa lectura; el cine no tiene la obligación de reproducir "la realidad" sin intervenir en ella sino, por el contrario, reflejar esa realidad dando al mismo tiempo un cierto punto ideológico y estético sobre ella.

Eisenstein expone un discurso ideológico: lo que garantiza la verdad del discurso proferido por el filme es su conformidad a las leyes del materialismo dialéctico y al materialismo histórico. Así pues, el filme aparece menos como representación que como discurso articulado, y su reflexión sobre el montaje consiste principalmente en definir esta "articulación".

La producción de sentido en la teoría eisensteiniana, está pensada bajo el modelo de conflicto, aunado al manejo del "fragmento" como unidad filmica, plano o vista. El conflicto es el modo más claro de interacción entre dos unidades, cualesquiera del discurso filmico: conflicto de fragmento a fragmento, desde luego, pero también en el "interior del fragmento".

Lo que se busca mediante la aplicación de estos principios es crear un sentido predeterminado, buscado y dominante que influya y modele al espectador. Eisenstein tenía la idea de que se puede calcular el efecto elemental de todos los estímulos y, por tanto, dominar el efecto psicológico producido por la obra.

El nacimiento del fotomontaje como género independiente de otras formas expresivas y con una reflexión conceptual de fondo, aparece hacia 1920. Es indudable que la influencia del cine alemán y soviético incidió sobre las decisiones de autores como Hearfield y Moholy-Nagy. Filmes como Octubre (1927) y el Acorazado Potemkin (1925) de S.M. Eisenstein o El Gabinete del doctor Caligari (1920) de R. Wiene, El último (1924) y Evasio (1926) de F.W. Murnau, propiciaron una revuelta en las concepciones estéticas de su época, y se integraron al proceso creador de las otras artes, así como a su interrelación mutua.

El fotomontaje muestra al descubrimiento la voluntad del autor, que al manipular los elementos estéticos y de contenido, elabora un mensaje con un sentido claro. Ya sea tan sólo de experimentación visual o de expresión ideológica. Por ello se le encuentra en terrenos sociales muy diversos, como son el publicitario, el artístico, el propagandístico. En donde adquiere funciones de crítica social, de expresión individual, de difusión cultural, con temas políticos, cómicos, fantásticos, surrealistas, poéticos, alegóricos.

En seguida hablaremos del nacimiento de la fotografía, pero no visto como un hecho aislado, sino como un descubrimiento surgido dentro de un vasto contexto cultural que es el de la Europa del siglo XIX. Tanto el surgimiento de la fotografía como el del fotomontaje, se deben más que al empeño de ciertos protagonistas, que también se citarán, a los productos culturales de una sociedad dinámica que generó en los hombres un cambio de mentalidad, y sobre todo un espíritu de experimentación. El fotomontaje es una de estas síntesis del conocimiento y del espíritu de una época, que desencadenó rupturas estéticas con un sentido de regeneración, para dar paso a nuevas formas de expresión.



La definición dada en esta primera parte, supone la comprensión de la fotografía como un fenómeno de producción de imágenes. Y al montaje, como el principio a partir del cual un autor es capaz de seleccionar, organizar y yuxtaponer dichas imágenes bajo ciertos lineamientos teóricos. La observancia de dichos lineamientos, como se ha sugerido más arriba, depende de la decisión del fotomontador quien trabaja de acuerdo a su criterio.

Sin embargo, la labor de esta investigación es proponer una teoría del fotomontaje, tomando como punto de partida los principios de montaje cinematográfico elaborados por Eisenstein. Dicha Teoría tendrá un carácter puramente fotográfico, y si se ha pensado en los estudios de Eisenstein es porque coinciden perfectamente con las necesidades de explicación y creación de la tarea fotomontajística.

Fotomontaje es la creación de una imagen a partir de diversos fragmentos que, asociados unos a otros dentro de un mismo espacio visual, se integran para formar una unidad nueva de forma y contenido. La realización de un fotomontaje está emparentada con la necesidad de ampliar las posibilidades expresivas de la fotografía; pero también responde a una actitud diferente de tratar la realidad, esto es, -- exponer una idea a partir de fragmentos visuales distintos para ampliar el margen de su comprensión. Puede tratarse de un experimento únicamente estético o de un mensaje con algún contenido ideológico específico. Diseñar un fotomontaje es como armar un rompecabezas del cual el diseñador fabrica y/o selecciona las piezas. Estas piezas son fotográficas, múltiples ángulos de visión, que se manipulan con el fin de obtener el resultado más apegado a las intenciones del autor.

## 2. Europa en el siglo XIX

El siglo XIX fué la gran era de la expansión europea. Entre los años de 1815 y 1914, el mundo ingresó en una nueva era económica de integración global, a impulsos de la técnica occidental, era que, sin excesiva exageración, podría calificarse de era europea. Para los pueblos de Europa, el período transcurrido entre 1815 y 1914, fué una era de progresos, de inventos, de industrialización, en la que la civilización europea dejó huella sobre todos los grupos importantes de la población mundial.

Cada generación disfrutó de un aumento de riqueza y de comodidad, de una ampliación de las oportunidades económicas y de un mejoramiento en los niveles de alimentación, salud y saneamiento. Cada década, nuevos avances técnicos aceleraron la mecanización de la industria, nuevas ciudades dibujaron contra el cielo sus anárquicas siluetas y nuevos niveles de producción se alcanzaron en las fábricas y talleres. Los índices del progreso no fueron ni políticos, ni económicos, sino demográficos. La población creció a un ritmo de cuatro por ciento anual.

La gran inversión del capital europeo contribuyó a explotar los recursos de otros continentes y convirtió a Europa, en un sentido, en el banquero del mundo.

La historia de Europa del siglo XIX se convirtió en un drama de presiones crecientes y políticos concurrentes, que alcanzaron su climax dentro del marco de un equilibrio precario.

En la primera mitad del siglo XIX, existió un profundo conflicto ideológico que dividió a la Europa liberal de la conservadora, un conflicto provocado e intensificado por la irresistible expansión de las nuevas fuerzas económicas. Los pueblos de la Europa noroccidental con los ingleses a la cabeza habían desarrollado instituciones de gobierno representativo. Pero en la Europa central y oriental el más viejo sistema del despotismo monárquico luchaba todavía por mantenerse.

En los estados reaccionarios de Europa, el pueblo era todavía vasallo, mientras que en los estados liberales los súbditos se habían convertido en ciudadanos.

La economía capitalista había creado tres nuevas clases, una minoría capitalista, cuya fuerza y cuyas ganancias provenían primordialmente de las inversiones, una "clase media", que dependía en parte de la propiedad y en parte del pago por los servicios, y una mayoría proletaria, cuyos individuos carecían casi por completo de recursos en forma de tierra y ahorros, y

vivían totalmente de sus salarios.

La filosofía que se creó para justificar el arribo del capitalista al poder económico ocultaba una contradicción implícita.

El examen de la literatura de la Europa de la primera mitad del siglo XIX, así como de su arte, nos muestra cuán poco influyeron en la cultura de la época las nacientes energías de la era industrial. Los poetas y filósofos que influyeron poderosamente en el pensamiento europeo, después de 1815, criticaban como siempre a la sociedad de la época, pero cuando se ponían a proyectar un mundo mejor profetizaban la forma de las cosas por venir casi exclusivamente en función de sus propias preconcepciones literarias. Pocos pensadores manifestaron un auténtico interés, o una honda comprensión honda de las tendencias económicas de los tiempos, de las nuevas fuerzas que estaban cambiando la cultura europea, predominantemente agraria desde sus inmemoriales orígenes, hasta convertirla en una civilización industrial sin precedente en la historia.

El espíritu del romanticismo renació en las décadas posteriores a 1815. El romanticismo era un manto de múltiples colores, no casaba con un uniforme de ningún partido político; pero satisfacía las necesidades de una generación a la que el golpe tremendo de prodigiosos acontecimientos había sacado de sus verdades convencionales. Los héroes de la tragedia romántica, como sus creadores poéticos, buscaron una vida más allá de la vida y un amor más allá del amor, y se encontraron condenados a un destino común: la frustración. La generación que sobrevivió a la Revolución Francesa había sido testigo de un supremo asalto del espíritu humano, que se había estrellado contra los bastiones de la desigualdad social. Hacia 1815, todas las clases sociales estaban de acuerdo (aunque por razones diferentes) en que la revolución había sido un fracaso y esta desilusión universal anhelaba su sublimación. Como la mayoría de los movimientos de protesta, la rebelión romántica era más fuerte en emoción que en lógica.

Un renacimiento religioso, una auténtica revivificación espiritual se hizo sentir en toda Europa durante las primeras décadas del siglo XIX. En 1837, la Reina Victoria ascendió al poder inaugurando el más largo y glorioso período en los anales ingleses, y la joven aristócrata fue instruida en las responsabilidades de un monarca constitucional por el primer Ministro Liberal, Lord Melbourne.

Fuera del continente europeo, el desarrollo de mayor importancia para los pueblos europeos en el siglo XIX fué la continuada expansión de los Estados Unidos de Norteamérica.

En su marcha de conquista por otros continentes, los europeos aceptaron sus éxitos como prueba de la superioridad de sus instituciones, su religión y su cultura. Sin embargo, puede dudarse de que estas ventajas los hubieran llevado muy lejos sin los motores proporcionados por una técnica dinámica. La revolución que produjo en los transportes y las comunicaciones la introducción del vapor y la electricidad, dió un irresistible impulso a la expansión del siglo XIX, al equiparla con nuevos nervios y tendones. Los triunfos de la técnica occidental dependieron a su vez, del desarrollo de una medialidad científica y las influencias que dieron forma a la mente y al espíritu del hombre occidental son imponderables.

En la revolución científica, los instrumentos de precisión fueron más importantes que los instrumentos de poder, y la más extraordinaria innovación intelectual de los tiempos recientes, "La invención de la invención" no fué producto de las máquinas. Presupuso una reorientación filosófica, un cambio fundamental en las actitudes y creencias del espíritu europeo moderno. En edades anteriores, la reflexión filosófica había partido de premisas abstractas; se había desarrollado como parte de una elevada tradición intelectual; había permanecido alejada de la economía mundana, tal y como el propio hombre (a su juicio) era una creación especial, en el mundo, pero no del mundo. El siglo XIX merece ser considerado como la primera centuria de la edad científica, porque sus principales pensadores no sólo aceptaron la unidad del orden natural, sino que también reconocieron el hecho de que el hombre mismo formaba parte de ese orden, sujeto a sus leyes y limitaciones.

Lo que mejor nos explica el pensamiento del siglo XIX es el concepto de continuidad. No una pura continuidad histórica (argumento conveniente contra la revolución social), sino la fé en la continuidad como ley de la naturaleza, que afirmaba la existencia de relaciones graduales, ininterrumpidas por todo el mundo de la experiencia. Las divergencias aparentes en el orden de lo natural podrían reconciliarse (según se creía), mediante la observación más atenta y la realización de experimentos más exactos. La meta de la ciencia era salvar los abismos que existían en el conocimiento humano, y avanzar hacia aquella síntesis en que coinciden los contrarios.

Tres invenciones notables fueron: el libro Los Principales of Geology (1830-33) de Sir Charles Lyell, afirmaron que no era

necesario invocar la intervención sobrenatural o una sucesión de "catástrofes" para explicar las desigualdades de la superficie terrestre. En 1838 las investigaciones de Mathias Jakob Schleiden había ofrecido pruebas notables de la unidad de todos los organismos vivos; recalco la importancia del núcleo en el desarrollo celular, y el indispensable papel desempeñado por la célula en cuanto a unidad fundamental de la estructura de plantas y animales. En 1840, los experimentos clásicos de James Prescott Joule demostraron el equivalente mecánico del calor en los cambios eléctricos y químicos (ley de Joule). Y el principio general de la conversión de la energía que se conoció con el nombre de ley de la conservación de la energía, fué resumido en 1847 por Herman Ludwig Ferdinand von Helmholtz.

El primer ferrocarril, la línea de Stockton y Darlington, se inauguró en Inglaterra en 1825. Cuatro años más tarde comenzaron a operar los primeros ferrocarriles construidos en Francia y en los Estados Unidos. Hacia 1848, toda Europa septentrional había quedado unida por eslabones metálicos y era posible viajar por ferrocarril desde París hasta Hamburgo, Dresden, Berlín, Varsovia y Viena. El telégrafo eléctrico, al que dió forma práctica el inventor norteamericano, Samuel F.B. Morse, entre 1832 y 1844, prestó una ayuda valiosísima para regular el tránsito de ferrocarriles. En los mares, la aparición de la máquina de vapor y del acero produjo cambios de igual magnitud. El hierro en la construcción de barcos se introdujo por primera vez en Galesgow, en 1818, y la primera hélice de propulsión, en 1836. La primera travesía del Atlántico en un barco que sólo utilizaba vapor (llevada a cabo por el vapor holandés Curacao) se efectuó en 1826.

Al fundirse los avances técnicos y la notable eficacia de la ciencia aplicada, podría suponerse que los intereses literarios de la edad habrían mostrado una inclinación práctica. Pero ocurrió lo contrario. La mentalidad europea del segundo cuarto del siglo XIX presentó una dicotomía. La ciencia, con su manera positivista de ver las cosas, no pudo contagiar a la imaginación popular. El romanticismo, al hacer hincapié en lo emocional, lo imaginativo y lo supersensorial o sobrenatural dominó en la literatura y en las artes, y el mundo occidental se abandonó a los placeres de la idealización y de la fantasía.

Nadie que reflexione sobre el arte y la literatura de aquel tiempo, puede dejar de observar cuán excitada y confusa se había vuelto la imaginación europea cuando el siglo XIX se acercaba a su mitad. La exageración, el misticismo, las perspectivas lúgubres y los sueños utópicos de los autores románticos intensificaron el espíritu general de ardiente aspiración a fines

inalcanzables. Fué un estado de ánimo que se desatendió, en buena parte, del mundo de los asuntos prácticos, estado de ánimo que, cuando invadiera los asuntos de la política, habría de inspirar programas idealistas y habría de alimentarse de promesas extravagantes.

La fundamental fisura en la sociedad europea había dejado de ser, a mediados del siglo XIX, la distinción histórica de una aristocracia y un clero privilegiados y una gran masa de plebeyos sin privilegios. Se había convertido en una hendidura que separaba a los que tenían de los que no tenían, a los que poseían la maquinaria de la producción, de los que trabajaban para ella, a patronos y empleados, en una palabra, a burgueses de los proletarios. Karl Marx y Friederich Engels elaboraron su Manifiesto del Partido Comunista y más tarde Marx lo desarrollaría en los tres volúmenes de Das Kapital (1867-95).

Durante los años de 1848-67, así en América como en Europa, el movimiento hacia la creación de naciones apareció y reapareció como la tendencia política dominante. Desde la revuelta húngara hasta el holocausto paraguayo, las luchas más sanguinarias fueron expresión de este deseo de fundar o de ampliar un estado nacional.

El segundo principio político que dió forma a la era, el principio de la democracia parlamentaria, avanzó más vacilantemente y dentro de límites más estrechos. En Inglaterra hizo progresos considerables, en Italia, Holanda, Dinamarca, Suecia, Suiza y Grecia, reformas constitucionales incrementaron el poder de las cámaras populares.

Hacia 1867 el nuevo industrialismo dió impulso a un nuevo imperialismo, y la producción de las fábricas creó los artículos y las armas que permitieron a las grandes potencias competir en el comercio de un planeta que se iba reduciendo. En todos los niveles de la sociedad occidental, la creciente prosperidad material fué aceptada como la vara para medir el progreso, y el pensamiento de la era acogió los dogmas del materialismo científico y de la Realpolitik. El prestigio de los sacerdotes y y de los filósofos se eclipsó ante los hombres de ciencia y el insustancial desfile del ocaso romántico fué seguido por la fría alborada de la filosofía positivista y del arte realista.

La era del vapor y del acero, de una economía del carbón y una producción mecánica cumplió su primer centenario en el mundo occidental alrededor de 1870. El siglo anterior había presenciado la existencia de una sociedad agrícola y comercial que se iba transformando por la dinámica del industrialismo. La

calificación de "Revolución Industrial" es un término que se relaciona con el hecho capital del resurgimiento de la industria del siglo XIX, que no sucedió por la maquinaria, sino por la aplicación de una barata y abundante fuente de energía al trabajo de las máquinas. Nos referimos al carbón, pero ya hacia 1880 comenzaba el alborar de la era del petróleo y de la electricidad.

Los nuevos instrumentos de energía y de precisión que aparecieron a partir de 1870, que se puede denominar "era técnica", asemejaban un catálogo de maravillas científicas. Entre 1867 y 1881 aparecieron por vez primera el teléfono, el micrófono, la bombilla eléctrica, el gramófono, el motor de combustión interna, y el tranvía eléctrico.

Los avances realizados en la fotografía de placa seca, en la rudimentaria fotografía a colores y en el cine, abrieron nuevos caminos de investigación. La prensa con rotativo y la máquina de escribir, aceleraron el trabajo en las imprentas y oficinas.

Tratados sobre el Origen de las Especies (1859) y la Descendencia del Hombre (The Descent of Man, 1971) escritos por Darwin, imprimieron un impulso al estudio de la biología, la antropología y sobre la mentalidad humana. Louis Pasteur y Robert Koch dieron un golpe de muerte a la creencia de la generación espontánea, al demostrar que los gérmenes eran la causa de las grandes pestes.

Hubo un creciente conflicto entre el racionalismo y la religión, entre el científico y el teólogo, se agudizó por la controversia que produjo la teoría darwiniana de la evolución biológica. En realidad la disputa era más honda y más antigua. Esta disputa se produjo entre el materialista, que cree que los hechos del universo pueden explicarse suficientemente mediante la existencia y la naturaleza de la materia, y los trascendentalistas que afirman la primacía del espíritu sobre la verdad empírica.

En ciencia pura, distinta de la ciencia aplicada, los avances más decisivos de este período se produjeron en el campo de la radioactividad. Wilhelm Konrad Roentgen (alemán) abrió una nueva era en la química con su descubrimiento de los rayos X, 1895. Al año siguiente Antoine Henri Becquerel (francés) descubrió que el uranio emitía rayos semejantes a los observados por Roentgen, y en 1898 Pierre Curie (francés) y María Curie (polaca) aislaron el radio. Esta investigación internacional de los secretos de la materia había sido precipitada por Heinrich Hertz (alemán), cuya investigación de la teoría electromagnética de la luz, propuesta primero por Clerk Maxwell (inglés), le permitió demostrar y medir la velocidad de las ondas electromagnéticas desde 1886. Más

tarde, en 1895, Guillermo Marconi (italo-irlandés) utilizó las ondas hertzianas para transmitir mensajes y así nació la telegrafía sin hilos.

El insólito aumento total del público lector en la Europa occidental y en los Estados Unidos, creó un campo cada vez más grande para el periodismo popular. El número de periódicos se duplicó en Europa entre 1880 y 1900. Nuevas invenciones -el linotipo, el monotipo, la prensa plana, el alimentador y la plegadora automáticos, el grabado de medio tono y la impresión a colores- redujeron los costos y multiplicaron la circulación, auxiliados por la sustitución del papel de trapos por el papel de pulpa de madera. La recepción de noticias se aceleró gracias a la más rápida transmisión del correo y la extensión de las líneas telegráficas y telefónicas. Como había millones de lectores que tenían conocimiento de los acontecimientos de actualidad leyendo los periódicos baratos, las técnicas de la propaganda y de la publicidad se desarrollaron rápidamente y se orientó caprichosamente a la opinión pública. Los políticos aprendieron a escuchar y a veces a manipular el oráculo de la prensa; y el derecho a escribir y a hablar libremente en materia de asuntos públicos se convirtió en un principio cardinal de la fe democrática.

En la literatura del siglo XIX existieron tres temas recurrentes: la justicia social, la ciencia y el yo íntimo. El tratamiento fué un espejo que reflejaba los acontecimientos por venir. La desintegración de la síntesis burguesa, la ciencia como una nube imprevisible y el enigma del yo íntimo. Había una baja de la moral debido a las "frías teorías de una edad generalizadora". La confusión intelectual de la época fué resultado, en gran parte, del abismo abierto entre la teología y la ciencia, y varias mentes ardientes se lanzaron a buscar una reconciliación que pudiese hacer de nuevo "íntegro" al hombre.

Las ideas son armas y la propagación de ideas como las de Marx y de Nietzsche fueron anuncios de tempestad. Se acercaba una era de profundos trastornos sociales. El siglo XIX había visto a la sociedad europea correr hacia adelante como un río poderoso que se ensanchaba y que se ahondaba al paso de las décadas, turbulento a veces, pero razonablemente destructivo. El gobierno vigoroso e inteligente de una burguesía benévola había hecho posible un notable grado de orden social y la Pax Britannica había contribuido a conservar un equilibrio de poder entre las naciones. La riqueza, la población, los niveles de vida, la



educación popular y la salubridad pública, habían conseguido avances inigualados hasta entonces por otro imperio de cualquier continente. Aunque la fuerza de la religión organizada había disminuido, el espíritu humanitario se había propagado; ninguna edad ha hecho más en pro del hombre común y corriente, ni ha mostrado un mayor respeto por la santidad de los tratados y de los contratos. Pero el siglo XIX, con su orden y su seguridad, estaba a punto de terminar. Siglos tan dorados han sido raros en los anales de la humanidad y nunca se han dado dos en sucesión inmediata.

Es dentro de este marco histórico, en donde nace la fotografía y sus protagonistas. Como símbolo de una dicotomía, arte y ciencia, el fenómeno fotográfico exalta las contradicciones de la nueva sociedad moderna. Sus logros van de la mano con los adelantos técnicos de su propia naturaleza, pero sobre todo, de la nueva mentalidad que tiene el hombre y la sociedad del siglo XIX, gestada en el siglo que acabamos de repasar. Pasaremos a estudiar el momento de la invención y sus repercusiones en el espíritu de la época.

## 1.2.1 Nacimiento de la Fotografía, Europa del siglo XIX

Los libros especializados hablan del nacimiento de la fotografía como un invento creado hacia 1827 por Joseph-Nicéphore Niépce, nacido en Chalon-sur-Saon, Francia. También se dice que ~~la~~ <sup>el</sup> primero que intentó registrar la imagen de la cámara oscura fue Thomas Wedgwood, quien comenzó sus experimentos hacia 1800, sensibilizando papel o cuero con nitrato de plata. Tales "grabados al sol" no pudieron ser fijados nunca y es por ello que el crédito de la invención se le da a quienes pudieron hacer patentes sus imágenes.

En el año de 1816, Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) introdujo en la cámara oscura un papel preparado con cloruro de plata con el fin de fijar así una "imagen luminica", cosa que logró con cierto éxito en 1826 con ayuda de una placa de metal recubierta de asfalto foto-sensible y tras ocho horas de exposición.

A él se une Louis-Jaques-Mandé Daguerre (1787-1851) y, de hecho, sólo con la aparición del daguerrotipo contamos con un positivo directo útil y duradero. Hacia 1840 se enfrentaron y pleitearon más de media docena de hombres por otorgarse el título de inventor: Niépce, Daguerre, Bayard, Talbot, Herschel, Gerber, Isering.

El periódico "Gasette de Francia" publicó en su edición del 6 de enero de 1839: "Anunciamos un importante descubrimiento de Daguerre, nuestro famoso pintor del Diorama. Este descubrimiento participa de lo prodigioso. Altera todas las teorías científicas sobre la luz y la óptica y llegará a revolucionar el arte del dibujo"

"Daguerre ha encontrado la manera de fijar las imágenes que aparecen por sí solas en la cámara oscura, con lo que ya no son reflejos efímeros de los objetos, sino su impresión fija y duradera, la cual, como la pintura o un grabado, puede ser apartada de la presencia de esos objetos". (8)

Otro revolucionario inventor de la fotografía fue William Henry Fox Talbot, nacido en Melbury (Dorset-Inglaterra) en 1800. Hombre de ciencia, matemático, botánico, lingüista y erudito en los clásicos, inventó de manera independiente una técnica que le pareció muy parecida a la de Daguerre.

Su descubrimiento del sistema fotográfico se produjo de una manera casi accidental. Comenzó a experimentar hacia 1833. Mojó el papel con una solución débil de sal común (cloruro de sodio) y, una vez seco, con una solución concentrada de nitrato de plata. Estos elementos químicos se combinaron formando cloruro de plata, una sal sensible a la luz e insoluble en el agua, que quedaba dentro de la estructura del papel.

Colocó una hoja vegetal, una pluma, un trozo de encaje, en contacto con el papel así preparado, y expuso éste a la luz solar. Gradualmente el papel se oscureció donde la opacidad del objeto no protegía la luz de la superficie. El resultado era así una silueta blanca contra el fondo del papel ennegrecido, que él llamó "shadowarab" ("sombrografía"), lo que hoy nosotros llamaríamos fotograma.

Ya el 28 de febrero de 1835, Talbot describió cómo podría hacerse una imagen en positivo de esa otra en negativo. Apuntó en su cuaderno de notas: "En el proceso de Fotogenia o Sciagráfico (del griego: skia o sombra), si el papel es transparente, el primer dibujo puede servir como objeto, produciendo un segundo dibujo en el que las luces y sombras quedarían invertidas". (9)

El procedimiento de Talbot fue llamado calotipia "húmeda" y más adelante se logró la calotipia "seca", un procedimiento mejorado de colodio sobre placa de cristal, que sentó las bases técnicas de forma actual de positivado. Este procedimiento que empleaba negativos, tan usuales para nosotros, logró prevalecer sobre el daguerrotipo.

A Fox Talbot se debe la realización de los primeros fotogramas o fotografías sin cámara, y su mérito principal es que su procedimiento era capaz de obtener con poco esfuerzo y costo, un sinnúmero de originales en lugar de uno solo. Con ello comenzaba la era de la masificación visual a nivel social, que no habían realizado ni la xilografía ni la litografía; ahora ya era posible hacer la cantidad de retratos que se quisiera, de cualquier cosa y para cualquier persona.

Sin embargo, Daguerre y Talbot no fueron quienes solucionaron el problema del "fijado" de la imagen fotográfica. El invento se debe a Sir John F.W. Herschel, un astrónomo y hombre de ciencia inglés. El proceso de "fijado" fue resuelto en 1839 mediante la aplicación del hiposulfito de sodio, un compuesto químico que disuelve las sales de plata. Casi todos los procesos fotográficos subsiguientes se apoyan en el descubrimiento de

Herschel. Y fué él quien propuso la palabra "fotografía" para reemplazar la expresión un poco rebuscada de "dibujo fotogénico" que empleaba Talbot; asimismo, los términos "negativo" y "positivo", que muy pronto fueron adoptados generalmente.

El desarrollo técnico de la fotografía fué vertiginoso. Ya en 1850 existían importantes avances en el terreno de la óptica, logrando imágenes más brillantes; la sensibilidad de las placas fué aumentada cuando las superficies fueron recubiertas con nuevas sustancias halógenas. En 1839 el tiempo necesario de exposición de la placa a la luz de un sol resplandeciente era de quince minutos. Un año después, bastaban trece minutos a la sombra. En 1841 esa duración ya queda reducida a dos o tres minutos, y en 1842 sólo se requieren entre veinte y cuarenta segundos. Uno o dos años más tarde, la duración de la pose había dejado de ser un obstáculo para la realización del retrato. (10)

A partir de 1878, el complicado procedimiento húmedo se hizo superfluo gracias al invento de la placa seca, de uso generalizado desde 1880. El procedimiento de la albúmina sobre vidrio y los papeles de albúmina para las copias crearon unas condiciones de trabajo infinitamente más fáciles, así como las bases para la difusión de la profesión fotográfica hasta los rincones más apartados del mundo civilizado.

La ya entonces enorme demanda de material fotográfico la ilustra el hecho de que una única empresa, la Dresdener Albuminifabrik, gastaba 60,000 huevos frescos para la elaboración de la albúmina en 1884. Para los fotógrafos ambulantes existía desde 1887 la película de celuloide, que un año más tarde ya podía adquirirse como película en bobina. La película de celuloide era comercializada por la firma norteamericana Eastman, si bien el invento se debe al sacerdote norteamericano Goodwin, cuyos herederos consiguieron una suma de cinco millones de dólares en concepto de compensación por los beneficios obtenidos por la empresa. (11)

La fotografía ya no era una aventura. Se había convertido en una institución, al igual que el tranvía eléctrico u otras empresas técnicas. Este cambio en la forma de producir fotografías cambió el estilo y la motivación por la que trabajaba el artista. Surgiría así una nueva clase de fotógrafos que vieron en el invento una forma fructífera de ganarse la vida. La fotografía inauguraba así su participación en la esfera comercial de la

sociedad.

Quince años después de que se publicara la invención de la fotografía en Francia (1839), toca a su fin la primera etapa de la fotografía a cargo de los artistas. Los cuales cedieron su sitio a los profesionales interesados en ganar dinero. Pese a las preocupaciones de carácter económico bajo pretensiones artísticas, la controversia desde el nacimiento de la fotografía se mantenía abierta: ¿Es o no un arte la fotografía? Se acentuó más que nunca el debate sobre dicha cuestión, pero tales discusiones no ayudaron en absoluto a mejorar el nivel del gusto entre la nueva generación de fotógrafos". (12)

El progreso técnico de la fotografía hizo estragos tanto en el valor artístico del retrato, como en el espíritu de los intelectuales que conservaban una imaginación romántica. La sociedad europea del siglo XIX estableció leyes económicas racionalizadas, con lo cual, el hombre debía vivir sometido cada vez más a la máquina. La fotografía entra al círculo de esta fase, en la que adquiere los mismos rasgos de la sociedad.

Todo el siglo XIX, bajo el impulso del romanticismo, es trabajado por las reacciones de los artistas contra el poder creciente de la industria técnica en el arte, contra el alejamiento entre la creación y el creador, contra la "objetividad visible" y las "realidades interiores imaginarias".

La fotografía nacida de la cooperación de la ciencia y de las nuevas necesidades de expresión artísticas, fué objeto de violentos litigios en el momento de su aparición. Saber si el aparato fotográfico no era más que un instrumento técnico, capaz de reproducir las apariencias de manera puramente mecánica, o si había que considerarlo como un auténtico medio de expresar una sensación artística individual, caldeaba las mentes de los artistas, críticos y fotógrafos. Esta querrela, que engendraba artículos y polémicas personales, se dirimió tanto en los talleres como ante los tribunales.

En el siglo XIX se operó una transformación social y económica que tuvo como consecuencia el desplazamiento de los estados de conciencia. El resultado de este proceso de desarrollo científico y técnico, fué una transformación de las formas de representación que la gente se hacía de la naturaleza y de sus relaciones recíprocas. Se iban descubriendo una nueva conciencia de la realidad y una apreciación desconocida de la naturaleza; su

consecuencia en el arte fué un impulso hacia la objetividad, que correspondió a la esencia de la fotografía.

En esa época existen dos tipos de posiciones frente a la fotografía. Una que está guiada por la filosofía positivista, en donde se exige una exactitud científica, una reproducción fiel de la realidad. La expresión de Hippolyte Taine - "Quiero reproducir las cosas como son o como serían, aunque yo no existiera" - refleja dicha postura. (14)

Y para conocer mejor este discurso citemos una vez más a Taine en su definición de fotografía: "...la fotografía es el arte que, sobre una superficie plana, con líneas y tonos, imita con perfección y ninguna posibilidad de error la forma del objeto que debe reproducir. Sin duda alguna la fotografía es un instrumento útil para el arte pictórico. Es utilizada con frecuencia con gusto por personas cultas e inteligentes, pero, a fin de cuentas, por nada del mundo pretende compararse con la pintura". (15)

Esta nueva actitud espiritual despertó una gran atención hacia la fotografía. Ya que Acaso no quedaba realizada la objetividad de la naturales que buscaba el artista? No era la fotografía una nueva forma del arte? Los fotógrafos artistas defendían que el gusto del operador intervenía con fuerza decisiva en cuanto a la originalidad, la composición y la iluminación del tema.

Las transformaciones sociales acontecidas en el siglo XIX, revelaron nuevas tendencias en el arte, y es por ello, que la fotografía llamó la atención de los pintores y críticos de arte. La opinión "romántica" adversa a la positivista, pretendía que la fotografía apenas era capaz de proporcionar una labor mecánica que no tenía ninguna afinidad con el arte. Esta parte del espíritu de la época que reaccionó violentamente denunciando al nuevo invento, está representada por Charles Baudelaire.

Baudelaire opinaba que la fotografía se había vuelto pretexto para un cáustico desafío dirigido a "esa clase de mentes no instruidas y obtusas que juzgan las cosas únicamente por sus contornos. La inmunda sociedad se abalanzó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal... El amor de la obscenidad, tan agudo en el corazón natural del hombre como pueda serlo el amor de sí mismo, no dejó escapar esa inmejorable ocasión de satisfacerse." (16)

En otra parte de este mismo texto Baudelaire es aún más

explicito, al poner cada cosa en su lugar, trata de denunciar las confusiones, el arte (la pintura) por un lado, y la industria (la foto) por el otro: "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 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. Es necesario pues que la fotografía cumpla con su verdadero deber, que consiste en ser la servidora de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura. Que enriquezca con rapidez el álbum del viajero y preste a sus ojos la precisión que le faltaría a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista, que exagere los animales microscópicos, fortalezca incluso con algunas enseñanzas las hipótesis del astrónomo; que sea, en fin, la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión de una exactitud material absoluta; hasta ahí, no hay nada mejor. Si salva del olvido las ruinas correspondientes, los libros, las estampas y los manuscritos que devora el tiempo, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria; entonces se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite avanzar sobre el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre añade ahí su alma, ¡entonces desdichados de nosotros!" (17)

Baudelaire se consideraba un aristócrata y, por lo tanto, se oponía a todas aquellas tendencias democráticas de su tiempo. La fotografía apareció como una de estas tendencias que pretendían poner el arte al alcance de todos. Decía: "Algún escritor democrata habrá visto en eso la manera barata de propagar entre el pueblo el asco por la historia y por la pintura, cometiendo así un doble sacrilegio e insultando a la vez la divina pintura, y el sublime arte de la comedia". (18) La fotografía sólo representaba a ojos de Baudelaire una "invención debida a la mediocridad de los artistas modernos y el refugio de los pintores fracasados".

La reflexión de Baudelaire sobre la fotografía es acertada en

cuanto a las funciones que puede desempeñar en un momento dado. Pero es incompleta, ya que niega su carácter artístico. Baudelaire es presa del traumatismo provocado por la aparición de la fotografía, que despertó un fondo mitológico, hecho de temor y atractivo a la vez.

En las últimas décadas del siglo XIX, la fotografía se ve orillada por los nuevos métodos de producción a convertirse en un oficio cada vez más impersonal. Aparecen aparatos de fácil manipulación, como el fabricado por Kodak, con su lema "Aprieta el Botón, nos encargamos de lo demás". El mercado fotográfico fué revolucionado y el fotógrafo aficionado adquirió un gran impulso.

Sin embargo, durante el siglo XX la fotografía se consolida como un arte, en donde la parte técnica se entiende como una parte instrumental del artista. En sus inicios, la fotografía precisó la intervención de los químicos para alcanzar su realización, pero fueron los artistas quienes posibilitaron el auge de la fotografía y la introdujeron en la sociedad. Los fotógrafos propiamente dichos eran pintores naturalistas.

Cuando a finales del siglo XIX, algunos fotógrafos quisieron oponerse a todos los discursos en contra de la fotografía como arte, el resultado fué lo que se ha denominado "el pictorialismo", que se verá más adelante, los pictorialistas, creyendo reaccionar contra el culto dominante de la foto como simple técnica de registro objetivo y fiel, no pudieron proponer más que una simple inversión: tratar la foto exactamente como una pintura, manipulando la imagen de todas las maneras: efectos sistemáticos de indefinición "como en un dibujo", puesta en escena y composición del tema y, sobre todo, intervenciones a posteriori, sobre el negativo mismo y sobre las pruebas, con ayuda de pinceles, lápices, instrumentos y productos diversos. El pictorialismo rompe con la verosimilitud de los discursos sobre fotografía del siglo XIX, y da la pauta a los pioneros del fotomontaje en la búsqueda y exploración de las posibilidades artísticas de la fotografía.



### 1.3 Características de los primeros fotomontajes

La experimentación inicial que trae como consecuencia la aparición de las primeras copias combinadas, alrededor de 1850, tiene como trasfondo las intenciones de algunos fotógrafos que veían en la fotografía una forma de arte. La pintura era considerada como el arte visual por excelencia, y la fotografía comenzaba a vivir un proceso de expansión y consolidación como medio de expresión, como forma de identificación para la nueva burguesía dominante, y como documento de registro histórico.

Los iniciadores de la manipulación fotográfica se encontraban dentro de un medio cultural que los impulsó a realizar obras siguiendo las pautas de la pintura de su época. Tanto la influencia de los críticos de arte que negaban a la fotografía todo valor artístico, como la influencia de las corrientes pictóricas de mediados del siglo XIX, propiciaron el nacimiento del pictorialismo fotográfico y el movimiento artístico en Inglaterra.

La introducción de efectos pictóricos a las imágenes fotográficas, es a lo que se la ha llamado "pictorialismo". Mediante el uso de lápices, pinceles y productos diversos, el fotógrafo aplicaba textura, color, suavidad y borrosidad a las imágenes. Los pioneros del fotomontaje sin duda estuvieron contagiados por el espíritu de esta corriente, pero nunca pintaron sobre las copias. Su obra tiene también la intención de copiar a la pintura, pero en base a la manipulación de los negativos, siguiendo los temas y la composición, siempre conservando el carácter exclusivamente fotográfico en sus obras.

Existe un antecedente curioso en la historia de la fotografía, que podemos considerar la primera utilización del fotomontaje, mediante la técnica de la doble exposición, la llamada fotografía de espiritus. La muestra más antigua de este tipo de fotos es un daguerrotipo de 1845. La prensa norteamericana reseñó el suceso en 1863: un fotógrafo bostoniano, Gilbert Stuart, era considerado un medium por el hecho de que en los retratos que realizaba aparecía, junto al rostro del cliente, un segundo retrato más débil. Al principio probablemente el fotógrafo era el más sorprendido. Por razones de economía había lavado unas placas ya expuestas y luego las había preparado con una nueva capa fotosensible, pero había procedido de una manera algo superficial. Un cliente, Mr.

Muller, al serle entregado su retrato, descubrió a su lado el débil retrato de una mujer, que al punto reconoció como su prima, fallecida poco antes, al tiempo que creía que ésta le tiraba de la manga. (20)

Sin proponérselo, Stuart había hecho una copia de una placa doblemente expuesta, y puesto que la demanda de tales fotos era enorme, sucumbió a la tentación y las hacía para vender.

En la segunda mitad del siglo XIX este proceder llega casi a convertirse en una costumbre. Georgiana Haughton, en 1882, alcanza en Inglaterra una gran fama debido a su libro de fotografía de espíritus, procedentes del estudio de un tal Mr. Hudson.

Las fotografías de espíritus tuvieron éxito a pesar de que la gente sabía de antemano que se trataba de un fraude; se mantenía la fe en la fotografía aún sabiendo que la manipulación de la foto es tan vieja como ella misma.

Alrededor del año 1850, las emulsiones de yoduro de plata sólo eran sensibles a los rayos azules del espectro y a los que estuvieran más allá del azul. Era imposible fotografiar objetos que reflejaran solamente el rojo o el verde; una bandera roja brillante, con una cruz verde en el medio, aparecería totalmente negra en una copia.

Los fotógrafos paisajistas fueron los primeros en intentar combinar varios negativos en una sola copia, porque las placas sensibles sólo al azul no podían reproducir el del cielo a la vez que el del suelo, más oscuro y de color verdoso. La solución en hacer dos negativos tomados desde el mismo punto, uno expuesto para el cielo y otro para la tierra. A continuación, tapando cuidadosamente las partes de cada negativo que habían de utilizarse, se positivaban uno tras otro en la misma hoja de papel.

Los fotógrafos de arte bosquejaban primero la escena en un papel y a continuación hacían negativos y copias de cada figura o grupo de figuras. Cada elemento se iluminaba y componía en la pantalla de enfoque exactamente como había de aparecer en la imagen final.

Para preparar ésta, había que tapar las partes innecesarias de los negativos con un papel o con un negro de humo y positivarlos uno a uno a registro exacto en la misma hoja de papel de

albúmina.

A continuación se recortaban las figuras de las copias, realizadas al principio y se colocaban sobre las de la imagen final para que actuasen como máscaras mientras se exponía el fondo. Por fin, se retocaban todas las líneas visibles. (fig.1)

La técnica era utilizable gracias al gran tamaño de las placas que permitía positivar por contacto y a que el papel se ennegrecía directamente durante la exposición, lo que permitía igualar fácilmente las densidades. Pero aún así, la labor era abrumadora. Para realizar Dos formas de la Vida, Rejlander tuvo ue fotografiar entre 25 y 30 modelos en grupos diferentes, más adelante hablaremos de este fotomontaje histórico.

A principios de los años cincuenta empezaron a abrirse sociedades fotográficas en numerosas ciudades del mundo. Sus exposiciones estaban abiertas para todos y recibían amplia cobertura por parte de la prensa. Constituyeron, por lo tanto, la herramienta mediante la que los fotógrafos trataron de elevar su reputación. Para los profesionales eran un importante tablón de anuncios en el que se vendía fotografías y se recibían encargos.

La reacción de los fotógrafos ante el reproche de que eran incapaces de "elevarse por encima de la simple realidad", tuvo como consecuencia el nacimiento de un movimiento artístico, formado por un grupo de fotógrafos británicos que querían que su obra recibiese el mismo trato que el arte de su tiempo. Crearon un estilo y aspiraban al reconocimiento popular y al derecho de colgar sus fotos en las exposiciones al lado de las pinturas. El movimiento alcanzó su máxima popularidad entre 1850 y 1870, cuando la fotografía estaba en sus comienzos y llamaba poderosamente la atención de la gente.

Sin embargo, como el nuevo medio sólo era capaz de registrar las cosas "tal y como eran", surgieron interminables discusiones para tratar de decidir si era un arte o una ciencia.

En su intento por ganarse la atención, los fotógrafos artísticos se esforzaron por dar a sus producciones un aspecto, lo más parecido posible a las pinturas, tanto en el contenido como en el carácter. Se centraron, pues, en temas propios de los géneros establecidos, por lo general intensamente sentimentales, y desarrollaron numerosos procesos de manipulación.

El movimiento acabó por perder interés y pasó de moda cuando

aparecieron los nuevos avances técnicos, como la cámara portátil (1890) y la película en rollo, que ofrecieron a los aficionados la oportunidad de influir en la marcha del medio. (21)

La mayor parte de los nuevos fotógrafos tenían poco interés en ser "artistas", aunque muchos se tomaron las cosas lo suficientemente en serio como para celebrar exposiciones. Originaron una obra mucho más interpretativa y naturalista, que forzó al movimiento artístico a derivar hacia el pictorialismo.

Los fotógrafos del movimiento artístico consideraban la nitidez como algo esencial, aunque las características técnicas de las cámaras de que disponían hacían muy difícil su consecución. El inicio del movimiento coincidió con la aparición de las placas de colodión a principios de los años cincuenta. Eran placas lentísimas con una sensibilidad equivalente a 1 asa, y la abertura máxima de los objetivos raramente pasaba de f/11, lo que hacía del movimiento un constante quebradero de cabeza. Por otra parte, la combinación de formatos muy grandes con objetivos muy largos hacía casi imposible enfocar simultáneamente el primer plano y el fondo, salvo que se redujese la abertura todavía más. La solución fué fotografiar por separado los diversos elementos y montarlos al final en el papel sensible.

El movimiento artístico se da en la sociedad victoriana de Gran Bretaña, la cual tenía ideas muy claras sobre lo que constituía un motivo "apropiado" para una obra de arte. Las escenas cotidianas, salvo que llevasen una fuerte carga sentimental real o añadida, era preciso evitarlas. Los críticos advirtieron a los fotógrafos que había que correr un velo sobre lo feo y lo vulgar, y seguir el ejemplo de los pintores, que creaban escenas alegóricas portadoras de un mensaje moral e instructivo.

Fotógrafos y pintores tomaron muchos temas de la poesía popular, de las leyendas históricas y la Biblia. Escenas alegóricas y mitológicas, fueron arregladas como si se tratara de escenas teatrales y eran retratados de acuerdo con la capacidad de los actores. El montaje fotográfico de Oscar Rejlander Dos formas de la Vida (1855), es la obra con tema alegórico más conocida. William Lake Price, en los cincuentas y Julia Margaret Cameron en los sesenta, favorecieron los temas poéticos, inspirados en Shakespeare y Tennyson. En los Estados Unidos, Fred Holland Day realizó, a fines de siglo (en 1898) una serie extensa sobre la Vida de Cristo.

La muerte fué otro tema victoriano muy trabajado por artistas como H.P. Robinson en Desvanecimiento (1858) y La Dama de Shalott (1861), Rejlander en Una noche sin hogar (1857) y algunas imágenes de Margaret Cameron como La Oración Devuelve a casa al Padre, son ejemplos típicos.

Estas realizaciones alcanzaron el éxito al ajustarse al modelo de arte que se tenía. En la época victoriana se manejaba una estética pictórica hacia la fotografía. Se consideraba que una imagen grande y con mucho detalle era buena, ya que estaba claro que realizarla había costado mucho tiempo y esfuerzo. Dada la importancia del detalle, muchos pintores encargaron a fotógrafos profesionales la realización de estudios de figuras y paisajes que luego ellos reproducirían en sus cuadros. Esta forma de trabajar ejerció una notable influencia sobre los fotógrafos. Para alcanzar los principios estéticos que los críticos exigían, los fotógrafos contrataban actores para montar cuadros vivientes que luego imprimían sobre fondos de paisajes naturales tomados por separado.

Los fotógrafos del movimiento artístico (1850-1870) se vieron influenciados por los pintores prerrafaelistas encabezados por Delcroix. Los fotógrafos de este movimiento llevaron la alegoría a sus extremos y se apoyaron en la producción de los pintores más populares de la escuela romántica, los cuales favorecían los motivos históricos.

En Francia los pintores prerrafaelistas fueron encabezados por Delcroix, quien elaboró pinturas como La libertad guiando al pueblo (1831); en Estados Unidos, Thomas Cole pintó El viaje de la vida y el Sueño del Arquitecto (1840), que contienen una mezcla similar de realismo y fantasía. Pero como el movimiento artístico en fotografía fué sobre todo británico, los pintores que más influyeron sobre él durante la década de 1850 fueron los miembros de la llamada Hermanidad Prerrafaelista.

Los prerrafaelistas eran jóvenes estudiantes de arte que habían abandonado la Royal Academy School, como John Millias, William Holman Hunt y Dante Gabriel Rossetti, que se unieron bajo el término, muy de moda por entonces, de hermandad. Los miembros insistían en la importancia de abordar temas serios y con frecuencia abordaron episodios de novelas y poemas. Se opusieron a lo que consideraban estilos negligentes posteriores al Renacimiento europeo y tratan de volver a la "pureza" de la pintura religiosa anterior a Rafael.

La hermandad se reveló contra los estudios propuestos por Sir Joshua Reynolds, el primer presidente de la Royal Academy. Pensaban que los maestros clásicos, como Rubens y Rembrandt, habían exagerado el tenebrismo y el color, y decían que los temas de la pintura flamenca eran vulgares. Ya que el arte tenía tanta fuerza moral, que había que ofrecer a la humanidad algo espiritualmente útil. La profundidad de sus convicciones y la "fidelidad a la naturaleza" la expresaron conscientemente mediante una combinación de medievalismo romántico y de concentración casi obsesiva en el detalle. Consideraron que ser humilde ante la naturaleza, así como descubrirla con sinceridad, eran actitudes imprescindibles para recuperar el respeto religioso que la academia había perdido. (22)

La influencia de los prerrafaelistas sobre los fotógrafos del movimiento artístico, se encuentra en la propuesta estética que ofrecieron. Su mayor aportación fué el retrato realista de familiares y amigos, aunque aparecían incluidos en los motivos románticos y espiritualizados. Los colores fuertes y vibrantes, la nitidez extrema y la meticulosidad en el detalle son rasgos que se atribuyen a la influencia de la fotografía. Tanto Millais como Rossetti utilizaron fotografías para pintar retratos y paisajes.

Una de las críticas más frecuentes que se hicieron a las obras prerrafaelistas fué que acentuaban la fidelidad al copiar la naturaleza. Esta postura representaba un paso hacia la aceptación de la fotografía para la generalidad, como posible forma de interpretación espiritual, como forma de arte. Poca gente aceptaba que las imágenes producidas con una máquina pudieran tener algún valor artístico o tener algún valor espiritual.

Si los prerrafaelistas fueron influidos por el detalle propio que daba la fotografía, los fotomontadores fueron influidos por el contenido de la pintura de la hermandad. Basta comparar el montaje fotográfico de Robinson La Dama de Shalott con Ofelia de Millais, pintada nueve años antes. (figs. 2 y 3).

Los símbolos como la luz del atardecer que anunciaba la muerte y los niños como parte del drama de una escena, fueron elementos que los pioneros del fotomontaje tomaron prestados de la pintura de su época. Lo mismo sucedió con los sentimientos que debían expresar los modelos, los vestidos y su disposición escénica.

Los fotógrafos más relevantes del movimiento artístico en Inglaterra fueron Oscar Rejlander y Henry Peach Robinson. Su importancia radica en que lograron hacer obras que aún hoy en día tienen un valor artístico; y que las realizaron con medios puramente fotográficos. Hubo otros realizadores de montajes como Fred Holland Day y William Lake Price que citaremos en seguida.

Fred Holland Day, realizó montajes y dobles exposiciones en fotografías de imágenes bíblicas. Era un excéntrico fotógrafo norteamericano que continuó realizando fotografías pictóricas hasta casi el final del siglo XIX, cuando el movimiento artístico ya había perdido fuerza en Gran Bretaña. La más célebre de sus obras es La Crucifixión (1898), en la que él mismo hizo de Cristo.

William Lake Price, quien primero fué acuarelista y luego cambió a la fotografía en 1854. Pronto se dió a conocer por sus elaborados montajes escénicos, como El Estío del Barón y Dos Quiéto en su Estudio. Fué uno de los primeros fotógrafos en utilizar la técnica del montaje de negativos. Sus mejores realizaciones son retratos, incluyendo una serie de la familia real británica.

Oscar Rejlander (1813-1875), un sueco que trabajaba en Wolverhampton (Inglaterra), con copias múltiples, partiendo de diversos negativos, realizó obras como Homages Difficultes (1860), El Sueño (1860), y la más famosa Two Ways of Life (Las dos sendas de la vida o Dos formas de vida) en 1857. Concibió un vasto escenario en el que se desarrolla una alegoría. (fig.4).

Rejlander había estudiado pintura en Roma y en París, luego se afincó en Inglaterra, en donde comenzó a fotografiar, primero como David Octavius Hill, un pintor que hacía estudios fotográficos de retratos, para luego pintarios, que en 1843 logró un cuadro con quinientas personas, elaborando así una especie de montaje pictórico en base a fotos. Dos formas de Vida es un fotomontaje alegórico en un formato bastante grande para la época 40 x 77.5 cm. Rejlander compuso el conjunto con un total de 30 negativos con una maestría que apenas se notaba el montaje. En 1858 el autor reveló el significado de su obra en el boletín de la Sociedad Fotográfica de Londres en el mes de abril: "...dos jóvenes han sido paternalmente educados y a los que ha llegado la hora de tomar parte en los actos de los hombres". (23)

La alegoría presentada por Rejlander representa a un venerable

sabio que introducía a dos hombres jóvenes a la vida; uno que es calmo y plácido, se vuelve hacia la religión, el estudio, la caridad, la industria y las obras virtuosas, mientras el otro corre locamente desde su guía hacia los placeres del mundo, se deja arrastrar por la holgazanería y el vicio, tipificados por varias figuras que representan el vicio, el vino, la lujuria, lo cual representa el suicidio, la locura y la muerte. El centro de la figura, al frente de ambos bandos, representa el arrepentimiento, con el emblema de la Esperanza.

Rejlander no hubiera podido realizar esta obra en un solo negativo, habría necesitado muchos modelos y un estudio enorme. En lugar de ello, requirió los servicios de un grupo de teatro cómico ambulante, y los fotografió por partes a las escalas apropiadas en las que aparecerían. Armó una especie de rompecabezas fotográfico, colocando una hoja de papel sensible, adecuó por turno cada negativo, tiró las copias, una tras otra, en posiciones apropiadas. Le llevó seis semanas llegar a la copia final, que rebasaba las proporciones convencionales. La hizo expresamente para mostrarla en la Exposición de Tesoros del Arte, que se realizó en Manchester en 1857. Este evento ambicioso fue una de las más importantes exposiciones artísticas del siglo XIX. Se erigió un edificio especial, que rivalizaba con el Cristal Palace de Londres, y allí se instaló, mediante donaciones, una muestra de mil cuadros de Antiguos Maestros, ordenados cronológicamente, más una cantidad igual de pinturas contemporáneas, así como dibujos, grabados, objetos artísticos de Persia, India y China. El hecho de que se hayan incluido 600 fotografías en esa magna exposición es un tributo a la posición ascendente que el nuevo medio de expresión conseguía en el mundo artístico.

El público se agolpaba para ver Dos formas de Vida y tratar de descubrir como es que fué realizada. Rejlander fué el primer fotógrafo que presentó desnudos en Inglaterra, la moral social no estaba preparada para recibir tal impacto, por lo que en la exposición anual de la Photographic Society de Edimburgo sólo se mostró la parte "decente" del fotomontaje.

Sin embargo, la obra fué proclamada como una imagen magnífica y decididamente la más notable en su clase que se hubiera hecho. Tanta fué la sensación que llegó a causar, que la reina Victoria adquirió el fotomontaje y el príncipe Alberto a quien fué regalada, se mostró deslumbrado, considerándola una verdadera obra de arte. Rejlander consideraba su obra como un ejemplo de



la utilidad de la cámara para los pintores, que permitía trazar un boceto para una composición elaborada, y dijo que no podía pensar en otro tema que le permitiera describir mejor las diversas figuras vestidas y exponer las líneas de la figura humana. (24)

Rejlander realizó una gran cantidad de estudios de caracteres, golfos callejeros, grupos genéricos y también autorretratos con gestos teatrales. En el fondo era actor, ya que se deleitaba en ficciones tales como fotografiarse a sí mismo representando a Garibaldi, quien era un héroe italiano muy famoso por aquel entonces. También le gustaba capturar en la cámara emociones como el miedo y el disgusto. Algunas de estas imágenes fueron utilizadas por Charles Robert Darwin para ilustrar su libro La expresión de las emociones en el hombre y en los animales (1872). Utilizó igualmente algunas de las fotografías de niños que hiciera Rejlander; una de ellas era una criatura que lloraba de manera cómica, se llegó a vender hasta un cuarto de millón de copias, alcanzando una gran popularidad.

Rejlander también realizó lo que se puede considerar una de las primeras fotografías de deliberada doble exposición, titulada Tiempos Difíciles (Hard Times). (fig. 5). Representa un sueño en el que aparece, quizá por vez primera, un ser hermafrodita de doble rostro, tal y como más tarde lo haría Picasso, aunque a doble perfil y no en la conjunción de perfil y frente. Formada por dos negativos copiados uno encima del otro, esta composición es totalmente completa en cada línea, en cada borde, al igual que en los claroscuros. el bodegón en la mesa constituye, por su forma y contenido, un calculado contraste al desasociado de un sueño poco profundo.

Y finalmente, El sueño, otra doble exposición que muestra a un hombre durmiendo; sobre su rodilla pende la estructura de alambre de una criolina, sobre la cual suben escalando las minúsculas figuras desnudas de un maniquí de pintor. (fig. 6) Estas dos últimas obras citadas, son el antecedente de un incipiente espíritu surrealista que despertó la fotografía, ambas son importantes en la historia del arte moderno.

Henry Peach Robinson, pintor y dibujante grabador, adoptó la profesión de fotógrafo en 1852. Empezó a fotografiar paisajes con placas de colodión tras ver una exposición de daguerrotipos en la Gran Exposición de Londres de 1851, inició sus trabajos en Leamington, Inglaterra. Le impresionó mucho la obra creativa de

Rejlander, y a partir de 1858 realizó una serie de fotografías destinadas a ser expuestas para demostrar que sus imágenes podían influir en las emociones, tanto como la pintura. La mayor parte de sus obras, si no es que todas, son montajes. La primera obra es también la más famosa, Desvanecimiento (Fading Away), que se dió a conocer en la exposición anual de la Sociedad Fotográfica de Londres de 1858 (fig. 7)

Otra obra conocida de Robinson es Aurora y Crepúsculo, un montaje elaborado con seis negativos. Todas las producciones de este autor son notables por el detalle y la perfección técnica, ya que las uniones entre los negativos son prácticamente invisibles. Robinson realizó numerosos libros escritos por él, como Realización de Imágenes Fotográficas, en los que expuso sus técnicas y sus teorías.

Acerca de Desvanecimiento Robinson escribió:

¿Debe entonces, esta forma sin par  
A la que el amor y la admiración no pueden ver  
Sin un corazón latente; esas venas azules,  
Que surcan como corrientes un campo de nieve,  
Ese adorable perfil, que es noble  
Como un mármol que respira, perecer? (25)

La copia fué tirada sobre cinco negativos, Robinson manifestó que la modelo principal "era una hermosa muchacha saludable de unos catorce años de edad, y la fotografía fué hecha para ver hasta dónde se la podría hacer aparecer cerca de la muerte". (26) El Público quedó mal impresionado por el tema; se consideraba de mal gusto representar una escena tan penosa. Aunque esta crítica, en nuestros días no es válida, no se debe ignorar como lo hizo el sentimentalismo victoriano. Temas mucho más penosos se pintaban en aquellos días. La fuerza de la obra radicaba en que se trataba de una fotografía, y esto hacía suponer que la representación era real, se veía y se interpretaba literalmente.

La crítica de la Literary Gazette dijo a sus lectores: "Mirésela fijamente y toda realidad desaparecerá, mientras el maquillaje se deja advertir cada vez más". (27)

En 1859, Rejlander escribió a Robinson: "Estoy cansado de la Fotografía para el público, particularmente de las fotos de composición, porque allí no puede haber ventaja ni honor, sino cavilación y deformación. La próxima exposición, por tanto no deberá contener sino Ruinas con Hiedras y otros paisajes, aparte de retratos. Y entonces punto". (28)

Pero Robinson produjo grandes cantidades de fotografías artísticas, publicadas cada año. Lo que demuestra su interés por la experimentación de las posibilidades expresivas del medio y que plasmó en su libro Pictorial Effect in Photography, que fue publicado en varias ediciones, traducido al francés y al alemán. Dicho texto explica como realizar fotografías artísticas, basado en reglas académicas de composición; apareció ilustrado por sus propias fotografías y grabados, así como reproducciones de cuadros de Benjamin West, J.M.W. Turner, William Mulready, Sir David Wilkie y otros pintores victorianos, incluyendo al ilustrador Myles Birket Foster.

La habilidad demostrada por Robinson se expresa en la idea de empalmar los conceptos académicos formales con la imagen de la cámara.

Comenzaba su obra haciendo un boceto dibujado de la composición final. Si se trataba de una copia combinada, hacía posar separadamente a los modelos. Sin embargo, no todas sus tomas eran impresas tras varios negativos, muchas fotografías de grupo fueron interpretadas por modelos de su estudio.

El fotomontaje nació en la mente de aquellos artistas que pudieron sintetizar, por un lado, la experimentación de las posibilidades del medio, mediante la combinación de varios negativos en una sola copia y; por el otro lado, la realización de ideas disímiles en un mismo espacio escénico y conceptual.

Robinson contaba con un estudio en donde montó una plataforma móvil con matorrales, un río lo sacaba del desagüe y las nubes las pintaba en cortinas. Su consejo al fotógrafo principiante era: "...Cualquier artimaña, truco o conjura, de la clase que sea, está permitida al fotógrafo, para que pertenezca a su arte y no sea falsa a la naturaleza... Es un deber imperativo evitar lo malo, lo pobre y lo feo, corregir lo que no sea pictórico". (29)

Estos pioneros del fotomontaje tenían una visión dual respecto a su trabajo. Pensaban que una fotografía hermosa era posible hacerla mediante la mezcla de lo real y lo artificial; combinaban el espíritu pictórico y la naturaleza de la fotografía vista como una perfecta verdad, como la expresión absoluta de la luz, la sombra y la forma.

Como ya se ha dicho, el movimiento artístico en donde se inscriben los primeros fotomontadores, decayó hacia el final del

siglo XIX. Después de la segunda mitad del siglo XIX, la técnica de la fotografía se había completado lo suficiente como para no exigir de sus practicantes un conocimiento especializado. Entre estos desarrollos técnicos está la película en rollo y la cámara portátil. La fotografía había salido de la experimentación científica. La preparación de baños de revelado y fijado ya no reclamaban la participación de un químico; se fabricaron nuevas lentes, más accesibles y variadas, se publicaron una serie de manuales que suministraban una descripción exacta de los procedimientos, se podía instalar un taller por una cantidad no muy grande de dinero.

A finales del siglo XIX ya había comenzado la producción de la fotografía en masa. Con la llamada *cartre-de-visite* o tarjeta de visita, una fotografía de 6 X 9 cm. aproximadamente, se podían vender retratos a un precio cinco veces más barato que el que había hasta entonces. Se adjudica a un francés llamado Disderi, quien en 1854 patentó su invento. Este comerciante empleaba los mismos argumentos estéticos de los artistas para captar las exigencias del momento y satisfacer al público.

La sociedad capitalista fundada por una clase burguesa ascendente formó un creciente y fructífero mercado de este tipo de retratos. Se convirtió en la forma más accesible de tener un pequeño monumento de sí mismo. Los retratos hechos por los pintores y los miniaturistas, nunca fueron adquiridos por esta clase social como los retratos fotográficos, por lo que quedaron rápidamente desplazados. La sociedad del siglo XX despertaba ante una forma de identificación que correspondía a los principios de bajo costo, eficacia y rapidez propios del capitalismo, con lo cual también se abrían las puertas a la democratización del arte y la información.

#### 1.4 Las Corrientes Artísticas a Partir de 1920

La fotografía artística tuvo sus inicios a mediados del siglo XIX, a partir de 1854 cuando Oscar Gustave Rejlander y Henry Peach Robinson realizaron los primeros fotomontajes. Durante la primera década del siglo XX, la mayoría de los fotógrafos se esforzaban por conseguir la mayor aproximación posible a los fenómenos pictóricos. Pero a medida que la pintura fué sufriendo transformaciones, también los ideales de la fotografía fueron cambiando. Como ya se ha sugerido, el nacimiento de las primeras copias combinadas se debe a que los artistas que los realizaron, se encontraban en medio de un contexto sociocultural que los contagió de una actitud experimentadora hacia el nuevo medio de expresión.

Los creadores del fotomontaje como género artístico se hallaban inmersos en un ámbito sociocultural muy dinámico, que corresponde a la sociedad europea de los años veinte y al período de entreguerras. Si los pioneros del montaje fotográfico trabajaron con el incentivo de salvar obstáculos técnicos propios de la fotografía de su tiempo, así como de alcanzar los ideales estéticos de la pintura con el sólo empleo de la foto, los fotomontadores modernos trabajaron en un clima que los impulsaba a evadir las barreras de la censura instauradas por la guerra, así como por romper con los modelos y los discursos artísticos de este período particularmente fructífero del arte moderno.

El fotomontaje aparece influenciado por los movimientos que cobraron especial importancia en Europa como el futurismo en Italia, el modernismo u el simbolismo, y más adelante el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo en Francia y otros países europeos. Para entender mejor el nacimiento de estas corrientes de expresión, se verá un contexto socioeconómico y político de Europa alrededor de la década de 1920. Acontecimientos como la Revolución Rusa en 1917 y la Primera y Segunda Guerras Mundiales imprimieron un cambio radical en la forma de ver de las sociedades modernas. La aparición del género fotomontajístico tiene más que ver con un cambio en la mentalidad del hombre moderno, que con el desarrollo técnico de la fotografía.

Se hará, pues, una descripción de cada una de estas corrientes artísticas y se pondrá especial interés en aquellos fotomontadores que hasta nuestros días tienen vigencia e importancia histórica. Muchos de ellos convergen en ocasiones,

pero sus métodos cambian. El proceso histórico del fotomontaje se presenta como un fenómeno cultural lleno de mezclas de carácter estilístico, principalmente del dadaísmo y el surrealismo. Se encuentra en la reafirmación de la fotografía como arte y la aparición de propuestas teóricas practicadas desde los principios dadaístas, en donde se inscribe John Heartfield, y la "Nueva Visión" proclamada por el constructivista Moholy-Nagy.

De la misma manera como se mezclan las tendencias estilísticas, también se combinan el fotograma, el fotocollage, la doble exposición, la fototipografía y las demás técnicas de fotomontaje. La creación fotográfica en esta época, presenta una notable producción de carácter artístico, con fotografías hechas al estilo de las diversas corrientes. Pero además de la propuesta estética, surgen por vez primera, los fotomontajes de tipo político que resultan altamente críticos y efectivos. La experimentación de técnicas y estilos convergen para hacer del medio un arma estética y política, a través del cual es posible transmitir una postura ideológica ante los fenómenos sociales y artísticos, y crear al mismo tiempo un producto cultural, capaz de ejercer influencia sobre determinado sector social.

Lo anterior lo demuestran los fotomontajes de John Heartfield que se verán más adelante. La fuerza y el alcance de estos fotomontajes tiene como trasfondo el poder de veracidad adjudicado a la fotografía, que encuentra su campo de cultivo en la llamada fotografía de prensa. La importancia de la fotografía de prensa es que al introducirse en la circulación diaria de periódicos, semanarios y revistas, cambia la visión de las masas al ampliar la información que se tiene sobre los acontecimientos de el propio país y de los otros. Se abre una ventana al mundo. La fotografía de prensa inaugura los mass media visuales cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo. El auge de la fotografía de prensa o "fotografía live" se inicia entre 1904 y 1919. Los progresos técnicos en la fotografía permitían usar cámaras más rápidas y la prensa supo explotar económicamente las fotos de sensación. Hacia 1920, desde una perspectiva histórica, se inició una nueva era que rompió con las tradiciones y creó unas nuevas estructuras sociales, que dió paso tanto al progreso técnico, a la fé en la ciencia y a los experimentos sociopolíticos, como también a la inflación, el paro, la guerra civil y el odio racial, un espectro de acontecimientos que en el campo de los nuevos medios de comunicación quedaba reflejado por medio de ls fotos". (30)

La fotografía de prensa cobró un gran poder como medio de propaganda y manipulación de la opinión colectiva a nivel mundial. El registro de la guerra y la situación social de países como EUA, la Unión Soviética, Alemania y el Africa Negra, realizada a partir de la década de 1920, heredó a los fotomontadores de este periodo, el poder de la imagen fotográfica empleada en la prensa diaria, en los semanarios y revistas. Un ejemplo claro de esto lo representa el alemán John Heartfield antes citado, quien estuvo presente durante el auge del fotoperiodismo alemán que tuvo lugar a finales de los 20. En 1930 Alemania tenía más revistas ilustradas que ningún otro país del mundo; su circulación conjunta alcanzaba los cinco millones de ejemplares semanales y llegaba, según una estimación estadística, a por lo menos veinte millones de lectores. Fotos y texto iniciaron una nueva forma de comunicación social. Los semanarios líderes fueron el "Berliner Illustrierte Zeitung" fundado en 1890, el "AIZ" o "Arbeiter Illustrierte Zeitung" fundado en 1921, y el "Munichner Illustrierte Press", fundado en 1923. Esta gran época del fotoperiodismo europeo se derrumbó totalmente, cuando Hitler ascendió al poder en Alemania. (31)

Merecen ser nombrados aquellos que dieron auge el fotoperiodismo en esta época, citaremos a los fotógrafos más importantes de este movimiento por nacionalidad: En Alemania, Erich Salomon, Alfred Eisenstaed, Wolfgang Weber, Herbert Hensky; Robert Capa (de Hungría) Henri-Cartier-Bresson (francés), David Seymour (estadounidense), Ernst Haas (austriaco) y George Rodger (inglés), quienes formaron la llamada agencia Magnum en París (1947); en Estados Unidos, Dorothea Lange, Walker Evans, Jack Delano, André Kertész y Brassai (húngaros), entre otros, que fundaron y desarrollaron el periodismo gráfico.

Con la clausura de los semanarios ilustrados alemanes, el centro de gravedad del nuevo fotoperiodismo se trasladó a los Estados Unidos, donde en 1936 fué fundada la famosa revista "Life", y a Inglaterra que contaba con dos importantes revistas "Picture Post" e "Illustrated", lugares en los que trabajaron los emigrados alemanes como Alfred Eisenstaed y Kurt Hutton.

Los fotomontadores de la década de los 20 y posteriores, recibieron la influencia de este nuevo poder que adquiría la imagen fotográfica. Durante las dos primeras décadas del siglo XX se presenta un vuelco hacia lo directo, hacia la explotación del medio fotográfico en su potencialidad de registro con características propias. Es una reafirmación de la fotografía

como medio independiente de la pintura y las corrientes desarrolladas en ésta. Los autores que inauguraron el "nuevo realismo" como Paul Strand, Alfred Stieglitz, Charles Sheeler, Edward Steichen, Edward Weston, Ansel Adams, Albert Renger Patzsch y Jean-Eugène-Auguste-Atget, convirtieron la expresión fotográfica en arte moderno, al captar imágenes cargadas de una búsqueda estética y al explorar las potencialidades que le son características.

Esto es resultado de un cambio en la mentalidad estética de los artistas de inicios del siglo XX. Los arquitectos diseñaban rascacielos con esqueletos de acero, en lugar de seguir las reglas clásicas de diseño y ornamentación; los escultores respetaban ahora la textura natural del mármol, en lugar de copiar los tendones y el tramado de los tejidos naturales; los pintores encontraron en la fotografía una liberación de su propio arte, con lo que nació el cubismo y el arte abstracto.

El periodo comprendido entre 1900 y 1918 constituye para la fotografía el paso de las tradiciones del siglo XIX a las innovaciones del siglo XX. A partir de 1918 la fotografía encuentra una base amplia para el desarrollo de sus características propias, es cuando se hacen las primeras aportaciones fundamentales para el conocimiento de sus posibilidades específicas: como medio de información, como documento histórico-social y como arte.

Hacia 1918 el equipo técnico de los fotógrafos consistía en cámaras de placas y de película en rollo. Las cámaras ya poseían una construcción técnica muy elaborada, por lo que muchas de ellas siguen conociéndose en versiones mejoradas. Un ejemplo es la cámara Linhof y la reflex plegable Mentor, producida en 1913 por Götze y Breytmann en Dresde, Alemania. También son dignas de mención las cámaras de la serie Foldin Pocket Kodak, (1898) que eran rápidas, pequeñas y con una carga de doce tomas, lo que daba posibilidades completamente nuevas en el arte de la reproducción de la realidad.

El desarrollo de la óptica influyó igualmente de forma fundamental en la consolidación de la fotografía como medio independiente. Para 1920 ya existían los objetivos de gran nitidez y luminosidad como los Voigtlander Heliar y Zeiss Tessar.

También hubo aumento en la sensibilidad de las películas. Agfa lanzó al mercado una "placa especial", con un amplio margen de



exposición, de manera que podía vencer contrastes de luz bastante grandes, al tener una sensibilidad sorprendentemente alta para su tiempo: 18 Scheiner (8 DIN o 20 ASA).

Los cambios técnicos después de 1918 fueron apareciendo más en el campo de los materiales fotográficos que en el de las cámaras. En 1929 la sensibilidad del mejor material fotográfico existente, de fabricación alemana, ya alcanzaba los 13 DIN (23 ASA aprox.); además las películas para bobina fueron desplazando poco a poco a las placas como material de uso común.

Las condiciones para la fotografía artística y documental resultaron extraordinariamente favorables en los años comprendidos entre las dos guerras mundiales. Las grandes revistas ilustradas comenzaron a utilizar sistemáticamente la fotografía. En numerosas publicaciones la fotografía comenzó a ocupar el centro de atención. Los fotógrafos cobraron conciencia de la fidelidad documental de la foto, así como de la rapidez de producción característico de la fotografía. (32)

Entre ambas guerras mundiales aparecieron en el mercado modelos de cámaras que imprimieron auge a la fotografía, dando a los fotógrafos seguridad, rapidez y una amplia reserva de material disponible. En 1924, aparece una cámara que fué predecesora de los modelos de alta luminosidad, la Ermanox, con placas de formato 4.5 X 6 cm. y el objetivo Ernostar 1:2/100 mm. Y de mayor trascendencia fué la aparición de la Leica, cámara de pequeño formato nacida de Leitz (Wetzlar, Alemania) que gracias a su reducido peso y una reserva de película de 36 exposiciones. En 1936 se presentó la famosa Cámara Kine-Exacta, que era una cámara reflex de un solo objetivo.

El periodo de entreguerras permitió al medio fotográfico alcanzar su madurez e independizarse en tanto medio de expresión visual. Debatiéndose hasta ese momento en la clarificación de su propia naturaleza, la fotografía lograba emancipar su cometido de las artes plásticas tradicionales para situar su campo de acción en un doble plano documental y estético. (33)

El fotomontaje político y el fotoperiodismo reconciliaban estas dos tendencias, la estética y la documental. Arte y documento no resultan de la voluntad del autor, o no siempre, sino de la función que el público le asigna a la obra posteriormente.

Sin embargo, encontramos autores como Josep Renau, quien elabora

sus fotomontajes con un acentuado sentido estético y una intención aguda de crítica política al sistema social norteamericano. Cuando vemos los fotomontajes de Josep Renau sabemos hasta qué punto es posible reconciliar el contenido periodístico y documental de la fotografía con la expresión libre del artista.

Antes de finalizar este apartado, es necesario señalar la importancia de las vanguardias cinematográficas en la década de los años 20. Su influencia sobre los fotógrafos y fotomontadores está dada por su propuesta estética y por sus temas. Las producciones de autores como S. Eisenstein, Pudovkin, Dziga Vertov, entre otros realizadores de ésta época, marcan un giro en la forma de tratar la realidad, ya que introducen un concepto de realismo vigoroso y documental aunado a una postura política, mientras inician la experimentación conciente del medio precisamente a través de la manipulación de las imágenes.

El resultado de esta experiencia es una teorización del cinematógrafo que se extiende poco a poco a otros medios de expresión artística. Se desprende una visión estética que combina crítica social, política, ideológica y una conceptualización estética de la producción artística que piensa la libertad expresiva en base al manejo voluntario de los elementos que la componen.

Los fotomontadores rescatan la experiencia cinematográfica y se lanzan a la búsqueda de la versatilidad dentro del medio fotográfico. Con lo que descomponen la estética tradicional y ejercen una conceptualización estética en sus obras. Algunos trabajan únicamente en el plano de la crítica política, otros se inscriben en la crítica al discurso del arte; sus obras están ligadas a una actitud más comprometida socialmente, tanto para aquellos a quienes dirigen sus producciones como para el futuro del medio fotográfico.

Los manipuladores estéticos de la fotografía, los creadores de fotocollage y fotomontajes, inauguran un espectro vasto de posibilidades para el medio. La aplicación del fotomontaje, es decir, de la manipulación de las imágenes fotográficas, significa la liberación de la fotografía de su vinculación a la realidad física. Al tener la posibilidad de yuxtaponer imágenes fotográficas procedentes de diferentes espacios y contenidos, los fotomontadores rompen con los cánones de la fotografía tradicional y extienden sus límites.

"Con el fotomontaje Renau demostraba a Bertolt Brecht que el fotógrafo si dispone de recursos para mostrar no sólo las apariencias de las factorías de Krupp sino también para denunciar las relaciones de explotación que aquellas generan". (34)

Es precisamente este manejo de las "apariencias", lo que el fotomontaje presenta como una manera nueva de tratar la realidad, introduciendo toda la gama de posibilidades que ofrece la fotografía, tanto a nivel técnico como expresivo, para crear una obra que permite transmitir de manera muy exacta las intenciones del comunicador visual.

El fotomontaje es capaz de combinar imágenes realizadas de antemano, fotografías ya existentes que pueden ser históricas, documentales y artísticas que pudieron ser tomadas en lugares distantes y desde hace mucho tiempo. Este punto se tocará en la parte de producción fotomontajística dentro del tercer capítulo de esta investigación, pero cabe decir aquí que, gracias a esta capacidad propia del fotomontaje, es posible salvar las barreras materiales de la producción fotográfica.

De aquí se desprende otra característica propia del fotomontaje, que se verá más adelante al estudiar a Hearfield: ----es la posibilidad de saltar sobre la censura física de capturar fotografías; y otra, que requiere un estudio cuidadoso: ----la de franquear la censura ideológica.

Para sostener esta última propuesta, habrá que entender que la concepción de un fotomontaje está basada en la asociación mental de las imágenes montadas. Dicha asociación puede estar dada de manera libre de acuerdo a la propuesta dadaísta, o puede no ser así. Las imágenes montadas representan ideas que pueden o no pertenecer al archivo mental de quien las ve. Pero si las comprende quiere decir que las conoce por su contexto y cultura visual. Como se ha dicho, con el fotomontaje se pueden crear metáforas, lo que quiere decir que es posible montar imágenes que por sí solas no expresen más de lo que son, pero que por su contigüidad con otras, por asociación, representen una idea diferente. Una idea puesta en el conjunto con un significado y un sentido dado. Un buen ejemplo es Eccelesidades Norteamericanas (1956-1965) de Josep Renau. (fig. 8)

A lo largo de esta investigación se darán otros ejemplos de fotomontajes que ejemplifiquen su amplia variedad. Por ahora, pasaremos a estudiar las condiciones sociales que imperaban en

los ámbitos político, económico y científico de la Europa de los años 20. Esto con el fin de comprender desde una perspectiva histórica el surgimiento de las corrientes artísticas características de este periodo y con ellas la consolidación del fotomontaje.

#### 1.4.1 Condiciones generales en Europa de 1920 - 1945

Europa en los años 20 se encuentra convulsionada por la recién terminada Primera Guerra Mundial. En el verano de 1915, cuando existía un apogeo y ascenso de poder a nivel mundial, Europa cae al abismo. En Julio de ese mismo año estalló la primera guerra mundial de la historia que influyó de manera vital en la sucesión de los acontecimientos del siglo XX. Los cuatro años fatales de intensos derramamientos de sangre debilitaron a Europa a tal grado que el continente perdió la supremacía mundial. La guerra derrocó cuatro dinastías imperiales e inspiró la revolución comunista en Rusia. Fué el anuncio del fin de las monarquías imperialistas, y llevó a los pueblos de Asia y Africa directamente a la lista de las cuestiones mundiales.

El mundo occidental -hasta el siglo XIX- había logrado conservarse como unidad gracias al equilibrio de poder que existía entre las grandes potencias europeas. Desde las expansiones imperiales del siglo VIII, la repartición del mundo se había realizado casi totalmente, en forma armónica y equilibrada, por lo que el continente europeo no había sufrido ninguna seria resquebrajadura, pero ya a fines del siglo XIX se inicia una situación de inestabilidad y de conflictos que habria de desencadenar, a la postre, la Primera Guerra Mundial.

Las querellas que se habían suscitado entre las potencias europeas durante la era del imperialismo pusieron en tensión los nervios de Europa. La rivalidad entre Inglaterra y Francia por Egipto y el Sudán, entre Francia y Alemania por Marruecos, entre Inglaterra y Rusia por Persia; la competencia por conquistar esferas de influencia en China, y las presiones inherentes a la partición de Africa, todo esto se había solucionado para 1914 mediante concesiones mutuas. Pero las concesiones producian descontento: en Alemania, porque había adquirido pocos territorios; en Inglaterra, Francia y Rusia, porque se echaban a temblar a cada paso que daba Alemania para lograr la hegemonía en Europa. Resultado de esto fué el sistema de alianzas, mediante el cual, con el paso de los años, cada una de las grandes potencias se había allegado aliados en interés de la seguridad nacional.

En 1914, dos alianzas rivales se enfrentaban en Europa: La Triple Alianza formada por Alemania, Austria-Hungría e Italia, y la Triple Entente, con Inglaterra, Francia y Rusia como aliados.

No existía órgano alguno que mediara en las disputas internacionales. El sistema de alianzas hacía probable que una disputa local se convirtiera en una guerra europea y más tarde mundial.

Las causas de esta confrontación se explican, por un lado, por el ingreso tardío de Alemania e Italia al sistema económico y colonial del mundo y por la europeización de Rusia y Japón. Otra causa la constituyen los grandes cambios de la estructura social europea originada por la Revolución Industrial, lo cual motiva un rápido crecimiento de la población y a su vez el surgimiento de grandes ciudades, así como el incremento y auge industrial. De esta manera, la situación social y económica de las poblaciones dependían de la prosperidad industrial y del comercio internacional.

El panorama europeo se fué haciendo desolador y conflictivo; rivalidades económicas, discrepancias en el comercio internacional, exagerada competencia de las economías nacionales, enfrentamiento entre la economía local, aumento de salarios y necesidad de incremento del poder adquisitivo de los consumidores.

La primera Guerra Mundial se inicia el 28 de Junio de 1914 con el asesinato del Archiduque de Austria, Francisco Fernando (1863-1914); los países europeos empiezan a formar las mencionadas alianzas. Ambos grupos se oponían en el Mediterráneo y en Asia. Estados Unidos, que inicialmente había sido neutral, entró en la guerra el mes de abril de 1917, al lado del bloque anglo-francés-ruso, y se convirtió en un elemento determinante. En 1918, los austrohúngaros y los alemanes solicitaron el armisticio y se iniciaron los pasos preliminares para la paz. Se firmaron varios tratados: el de Versalles, de Saint Germain y Trianon que imponían durísimas sanciones a los países perdedores. Durante más de cuatro años Europa se había convertido en un campo de batalla, y el europeo sufrió severas transformaciones en su ética y su moral.

La primera Guerra Mundial fué la primera de carácter general, afectó a todos los países del orbe. Definió los entrelazamientos económicos del mundo y la interdependencia de la economía y la técnica mundiales, a través de lo cual se incrementaron las interrelaciones culturales e ideológicas.

Esta circunstancia proyectó el trabajo moderno de la fábrica, a

la trabazón funcional de hombres y máquinas en la guerra. Se puso de manifiesto la importancia de la máquina sobre el hombre y de las masas sobre el individuo.

La guerra de 1914 revolucionó las esferas de lo económico, lo político y lo social, provocó el replanteamiento de la vida humana en términos de lo social, lo moral y lo psíquico, con lo cual se originó un cambio en la forma de pensar.

La guerra hizo crisis en 1917 y la Revolución Rusa fué uno de los acontecimientos que, junto con la entrada de los Estados Unidos en la guerra, rompieron con el estancamiento.

Rusia ingresa al siglo XX gobernada por la monarquía zarista que mantenía una estructura predominantemente feudal; el país requería de industrias, ferrocarriles y, sobre todo, de una nueva organización política y social.

Rusia se encontraba atrasada bajo la dominación zarista. La revolución agrícola e industrial de Europa Occidental, realizada durante los siglos XVIII y XIX, habían traído consigo serias transformaciones sociales que resultaban nada atractivas a la conservadora monarquía rusa.

La guerra con Japón (1904-1905) puso de manifiesto la debilidad Rusa y mostró, una vez más, que su gran extensión geográfica no determinaba su fuerza bélica. En 1905 estalló una revolución que exigió algunas reformas ante las cuales el Zar cedió parcialmente. Las demandas eran libertades civiles y derechos políticos. Los medios a través de los que se exigían, eran las huelgas obreras y la toma de tierra por parte de los campesinos. Hubo ciertas concesiones y luego una política de represión.

Su carácter de potencia de primer orden llevó a Rusia a aliarse con Francia y a participar en la Primera Guerra Mundial. Casi de inmediato agotó sus recursos humanos y sus materiales bélicos; la incipiente industria, mal organizada, no pudo suplir esa carencia. Frente al entusiasmo del pueblo patriótico se mostraba cada vez con mayor agudeza la ineficacia y la corrupción de la burocracia.

En 1917, a causa de la ineptitud burocrática, se gestaron disturbios en Petrogrado, donde una multitud se apoderó de la ciudad. La Duma (parlamento), asumió la dirección del movimiento revolucionario, pero simultáneamente se formó el Soviet (consejo)

de diputados, obreros y soldados de la localidad. Los "soviets" se formaron por varias ciudades como una fuerza rival que disputaba el poder del gobierno provisional. En el soviets de Petrogrado obtuvieron la mayoría los bolcheviques, que eran militantes marxistas.

En medio de esta situación, el sector socialista y bolchevique dirigido por Vladimir Ilich Ulianov Lenin (1870-1924), empezó a ganar prestigio y a sostener que el poder debía pasar a manos de los soviets. En los meses de octubre y noviembre de 1917, los bolcheviques logran quitar el poder al gobierno provisional y proclaman el Estado socialista. El primer gobierno con principios comunistas elabora un programa que proclamaba fundamentalmente tres puntos: 1) toma de las fábricas y de fondos agrícolas por parte de obreros y campesinos; 2) iniciación inmediata de negociaciones de paz para poner término a la guerra; y 3) creación de un gobierno nacional de los soviets. La hazaña de los bolcheviques conquistó rápidamente la admiración de centenares de trabajadores alemanes, franceses e italianos, cada vez más decepcionados de la guerra. Y por sus ataques al imperialismo, su abominación por la guerra y sus ideas de paz en la democracia, la Revolución Bolchevique tuvo un atractivo deslumbrador para los pueblos colonizados.

El nuevo gobierno comunista enfrentó grandes dificultades: las oligarquías y los sectores dominantes trataron de fomentar una contra-revolución que dificultó la creación de una sociedad socialista, por lo que Lenin estableció medidas para crear una base de apoyo militar. Después de Vladimir Lenin, Rusia fué dirigida por José Stalin (1879-1953), quien elaboró e inició grandes programas de industrialización y fomento a la industria pesada; electrificó al país y logro, a través de planes quinquenales, la construcción de ferrocarriles y carreteras, el establecimiento de la industria petroquímica y siderúrgica; en el campo se logró la colectivización y se crearon los koljoses o granjas colectivas.

Europa no podía ya solucionar sus propios conflictos. La intervención de los Estados Unidos en el conflicto bélico hacia 1917, significó algo más que un asunto de fuerzas. Con el Presidente Norteamericano Woodrow Wilson los Aliados hallaron un elocuente portavoz que infundió un espíritu nuevo a los agotados participantes y despertó la imaginación de todos los pueblos del mundo. No sólo fueron los Aliados quienes se dejaron seducir por su magia; en otras partes del mundo Wilson resultó ser el



contrapeso al llamado de Lenin a la revolución proletaria. Wilson propugnaba una paz justa, la cooperación económica mundial, la abolición de la diplomacia secreta y el derecho a la autodeterminación; a fin de lograr estos fines, trabajó para fundar la Sociedad de Naciones. Los pueblos de Asia se vieron animados por la esperanza de que también ellos formarían parte del programa wilsoniano.

En 1919 se firmó un tratado de paz en donde Alemania quedó desarmada, despojada de territorios y agobiada con la obligación de pagar enormes reparaciones. No obstante su industria permaneció intacta y la nación tenía gran capacidad de recuperación. La paz resultó ser muy frágil. Su brevedad se debió a los agravios incluidos en el tratado. No se pudo evitar el resurgimiento del militarismo alemán ni las propuestas progresistas de Wilson. Tal vez fue que Estados Unidos quedó ausente del tratado, o que los arreglos entre las naciones no estaban de acuerdo con la nueva distribución del poder mundial, o a las presiones económicas que surgieron de la guerra. Muy pronto el tratado de paz fue impugnado. Las semillas de una nueva guerra mundial se habían sembrado, esta guerra habría de tener otras consecuencias: la decadencia de Europa, la competencia entre capitalismo y socialismo, el despertar del mundo colonial y una nueva distribución del poder mundial.

La situación económica europea después de la primera Guerra Mundial fue desastrosa. Las crisis económicas se solucionaron con empréstitos internacionales y con la revisión de indemnizaciones. Se creía que volverían los tiempos anteriores a 1914, pero no fue más que una ilusión. Europa había perdido su preeminencia y los Estados Unidos se habían revelado como la máxima potencia. Occidente no prestó atención al dinamismo soviético, a la importancia cada vez mayor de Asia y al nacionalismo que corría por las colonias.

Japón fue uno de los países que se beneficiaron con la guerra. Vendió grandes cantidades de municiones a Rusia y desplazó a los comerciantes europeos en China y la India.

También eran los Estados Unidos el principal exportador de capital. Los créditos e inversiones de los bancos y ciudadanos particulares norteamericanos hicieron posible el resurgimiento de Europa. La misma Alemania, convertida en la República de Weimar, gozó de una rápida prosperidad que borró el recuerdo de la amarga derrota. Las industrias alemanas de la construcción -barcos y

aviones comerciales- florecieron con el respaldo de los norteamericanos.

Sin embargo, existían grandes fallas en la economía mundial. Su mayor error era que dependía de la economía de los Estados Unidos. En Nueva York, se erguía el símbolo del capitalismo norteamericano: la Bolsa de Valores de Wall Street. A mediados del decenio de 1920 la compra de valores se convirtió en una verdadera fiebre. El 24 de octubre de 1929, el "jueves negro", ocurrió la gran quiebra. La quiebra de Wall Street fué el clima de la crisis en la industria norteamericana, y de la gran depresión. Se produjeron cierres de fábricas, bajas en la producción y enormes cantidades de gente desocupada. La crisis norteamericana se extendió por todo el mundo. Los banqueros retiraron los fondos que tenían depositados en el extranjero, con lo que dejaron sin base a la prosperidad Alemana y de Europa Oriental. Como había sucedido en los Estados Unidos hubo pánico entre los depositantes y se completó el ciclo con una serie de quiebras bancarias. Repentinamente la historia de los éxitos del capitalismo se leía al revés. En todo el mundo occidental hombre y máquinas estaban parados.

Dada la interdependencia de la economía del siglo XX, ningún país se libró de la tormenta económica. Las naciones industrializadas fueron las más afectadas, pero también los países agrícolas sufrieron consecuencias, pues los precios descendieron verticalmente y desaparecieron algunos mercados de exportación.

Una de las principales víctimas de la depresión fué la cooperación internacional. Al transtornar la economía mundial, la depresión alentó el aislacionismo. Se incrementaron las políticas proteccionistas.

A raíz de la depresión nació el Estado benefactor típico del siglo XX. Una forma de estado que produjo la reforma del capitalismo. Otro resultado de la depresión fué la reorganización formal de la economía ortodoxa, en la teoría y en la práctica. Una obra importante fué la de Maynard Keynes, quien publicó su libro Teoría general de la ocupación, el interés y el dinero, en 1936. Sus ideas llegarían a ejercer tanta influencia como las de Adam Smith. Planteó los principios del financiamiento deficitario, los programas de obras públicas, y la fluctuación de las tasas de interés y de los impuestos, de acuerdo a las necesidades económicas de la nación.

En contraste con el resto del mundo, la Unión Soviética escapó del colapso financiero y de la depresión. Emergió convertida en potencia industrial, bajo la dirección de José Stalin, mientras la industria de Occidente se encontraba detenida. Gracias al reinado de terror implantado por Stalin, los planes quinquenales triunfaron. El país tuvo ferrocarriles, tractores y tanques. En los diez años abarcados por los dos primeros planes quinquenales, la Unión Soviética alcanzó un ritmo de desarrollo superior al de cualquier otro país en esa época. Se había industrializado sin la empresa privada ni el capital extranjero. Similares modelos de planeación económica se pusieron en marcha en otros países como Turquía y México, que adoptó un plan sexenal en 1934. Varios países de Asia y África emularon el sistema soviético al obtener su independencia después de la Segunda Guerra Mundial.

Como resultado el antiimperialismo y anticapitalismo florecieron. Los comunistas vieron en la inestabilidad del sistema capitalista la vindicación del marxismo.

Después de la Primera Guerra Mundial, Alemania atravesó una grave crisis política y económica. El número de desocupados llegó a ser de seis millones de un total de 18 millones de trabajadores. A grandes rasgos, lo que sucedió fué lo siguiente: En noviembre de 1918 se realizó la abolición de la monarquía de Kaiser, proclamándose la I República de Weimar. Por vez primera se instauró un sistema pluralista sobre el que descansa la democracia republicana. El pueblo alemán fatigado por la derrota y acostumbrado a una dirección autoritaria, ve en ese sistema un signo de debilidad del Gobierno. Los socialdemócratas que dirigen la nueva república se vieron acusados de firmar el tratado de Versalles. La joven democracia careció de fuerza al estar divididos sus jefes. El ala izquierda del partido socialdemócrata se escindió y fundó el "Spartakusbund", que fomentaba una revolución socialista en Berlín; sin embargo, el gobierno la sofocó con ayuda de la Reichwehr, que no es otra que el viejo ejército del Kaiser, al mando de oficiales conservadores. Los jefes del movimiento espartaquista, Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, fueron cobardemente asesinados. La alianza del Gobierno con el ejército conservador, hostil a los socialistas, fué la causa de su caída.

Al subir Adolf Hitler al poder, con bandera socialdemócrata pero con principios altamente conservadores, termina la República de Weimar. Hitler se encumbra con la promesa de repudiar los tratados internacionales, ofreció dejar de pagar a los Aliados

los costos de la guerra y fomentó el nacionalismo pangermánico. Hitler creó un Estado totalitario llamado Tercer Reich, instaurando la doctrina antijuda, con lo que se convertía en un régimen racista y militar. Muy pronto inició una política de agresión que hizo inevitable la reanudación de un conflicto internacional.

La vida cultural que se había iniciado en el periodo de entreguerras, también se vió duramente afectada por el ascenso de Hitler al poder. En los años veinte, Berlín era el principal foco intelectual y estético de Europa. En los años que precedieron inmediatamente a la guerra nacieron movimientos que miraban hacia el futuro. Con la revolución rusa y el colapso de los imperios centrales surgió un poderoso deseo de liberarse de los academicismos tradicionales. Acaparon la atención los futuristas italianos, los expresionistas alemanes y un grupo internacional formado en Zurich durante la primera guerra llamado los dadaístas. Más adelante dicho movimiento derivó en surrealismo, proclamado por André Breton en su Manifiesto Surrealista hacia 1924.

A pesar de las dificultades económicas y los conflictos políticos existentes durante el periodo de entreguerras, los productos artísticos y científicos fueron notables. Alrededor de 1919 surgieron figuras tales como Braque, Picasso, Paul Klee y Kandinsky, en el terreno de la pintura. Surgieron Freud, Hofmannsthal, Karl Kraus, Rilke, Kafka y Musil, quienes influyeron en la literatura del siglo XX.

Después de la guerra, el cine se convirtió en un medio de comunicación de masas importante. Y fué la Rusia revolucionaria, todavía no ahogada por Stalin, la que creó las grandes producciones nuevas. Eisenstein y Pudovkin realizaron El Acorazado Potemkin, Leveesidad sobre Asia y La Madre que pronto se estrenaron en Berlín. En Berlín, Erwin Piscator, director de izquierdas del Volkshuhne desde 1924 a 1927, realizó un experimento con una obra teatral, Basequin, en la que por vez primera se combinaron teatro y cine. Los realizadores alemanes produjeron algunas películas sumamente importantes, como El Dr. Caligari y Metrópolis. En 1926 el cine sonoro comenzó a sustituir al mudo, revolucionando así la técnica de realización.

Berlín era la capital del teatro y la cinematografía. Pero en Munich Thomas Mann con su Montaña Mágica y Bertolt Brecht junto con Kurt Weill, produjo La ópera de tres peniques en 1928.

Walter Gropius funda en 1919 la Bauhaus, de la cual hablaremos más detalladamente después, lanza sus ideas sobre una nueva arquitectura funcional, basada técnicamente en el hormigón armado. Su Bauhaus estuvo localizada en Dessau y en Weimar, a la sombra de Berlín. Los artistas más destacados eran de procedencia judía, entre los cuales habrá que destacar al dibujante y grabador George Grosz.

Los mejores periodistas, tanto de Berlín como de Viena, eran tradicionalmente judíos, y fué una gran época del periodismo que poco a poco fué reforzado por la radiodifusión.

En la Italia fascista nacieron obras futuristas de Marinetti y de D'Annunzio. Durante los años veinte tuvo gran fama el dramaturgo Pirandello, preocupado fundamentalmente por problemas de identidad personal. La casa de Benedetto Croce era un oasis liberal dentro del fascismo italiano.

Durante los años treinta dos acontecimientos influyeron en la historia de la literatura y del arte: primero la toma del poder por Hitler en Alemania y después la guerra civil Española en julio de 1936. El 10 de mayo de 1933 Goebbels y las Tropas de Asalto nazis organizaron la "espontánea" quema de libros; ante el edificio de la Ópera de Berlín fueron arrojadas a las llamas obras de Marx, Freud, Voltaire, Thomas Mann, Romain Rollan y H.G. Wells.

El exilio de los artistas alemanes judíos y no judíos debida a la represión nazi, enriqueció la vida cultural americana y escandinava. El resultado más importante de ello, no obstante, fué que París volvió a ser la capital estética e intelectual de Europa. Fué en París que James Joyce publicó su *Ulises* en 1922, una obra que ejerció gran influencia en las literaturas inglesa y americana.

La guerra civil Española significó para los intelectuales ingleses y americanos una línea sentimental que marcó los años treinta. En ella estuvieron escritores como George Orwell, Ernst Hemingway y André Malraux.

Miguel de Unamuno, escritor y filósofo vasco, rector de la Universidad de Salamanca, pronunció un discurso en 1936 a favor de la libertad intelectual en la España Nacional, con lo que negaba el triunfo del fascismo expresado por el Gral. Francisco Franco (1892-1975) en base a la fuerza y no a la razón.

El periodo de entreguerras, que se proclamó a sí mismo la época del hombre común y de las masas, no halló ningún historiador europeo capaz de expresarlo en estos términos. Pero Karl Marx había cambiado profundamente el pensamiento histórico, por lo que se presentó una mayor atención a la historia social, en Francia, George Lefevre interpretó la Revolución Francesa y la figura de Napoleón en términos marxistas; Marc Bloch hizo extensivo el concepto de historia a todo aquello que afecta a los seres humanos.

Hubo un extraordinario desarrollo de las matemáticas, la física, la química y la medicina, en todas las cuales se realizaron extraordinarios descubrimientos técnicos. La teoría cuántica de Max Planck y las formulas de Einstein sobre la relatividad aparecieron a principios de siglo junto con las obras de Sigmund Freud sobre los sueños. Los experimentos químicos con el nitrógeno prepararon el camino para el desarrollo de los fertilizantes, por una parte, y para el de los explosivos, por la otra.

Fue en la década de 1920 cuando se pusieron en uso el celofán, los aviones comerciales, las películas sonoras y la radio casera.

En 1932 en el laboratorio de Cavendish de Cambridge, bajo la dirección de Rutherford, que ya había dividido el átomo, Cockcroft fue el primero en desarrollar la energía nuclear. En París, en 1933, los Joliot-Curie hicieron descubrimientos sorprendentes sobre la radioactividad artificial. En esta misma época se inventó el radar en Gran Bretaña, descubrimiento que permitió a este país sobrevivir los ataques de Hitler.

Al iniciarse el periodo se formuló en medicina el concepto de vitaminas. En 1922 se descubrió la insulina. En 1928 se produjo el descubrimiento de la penicilina por Alexander Fleming.

La psicología suscitó grandes logros en esta época. Freud comenzó a formular sus tesis en 1900, pero hasta el final de la primera guerra mundial no llegaron a conocimiento del público culto europeo.

C.G. Jung propuso el estudio del mito como parte del subconciente de la sociedad. Las tesis de Freud pusieron en contacto la actividad artística con la ciencia, lo cual se manifestó en los movimientos dadaísta y surrealista.

Otro estudio que evolucionó enormemente durante el período de entreguerras fué el de la antropología. Sir James Frazer le dió un gran impulso en Cambridge, con su libro La Rama Dorada publicado entre 1890 y 1920. La nueva actitud hacia las masas populares, provocó un mayor interés por las sociedades primitivas, cuyos usos y costumbres también tuvieron una interpretación freudiana.

Durante este período el automóvil dejó de ser un lujo para convertirse en algo común dentro de los países desarrollados. Viajar en avión llegó a ser algo usual. La televisión apareció a tiempo para transmitir los juegos olímpicos celebrados en Berlín en 1936, pero siguió siendo algo excepcional.

El voto a la mujer se otorgó en la mayor parte de Europa, así como la oportunidad de instruirse, con lo que apareció una élite femenina que pudo desempeñar sus profesiones. Las que destacan son: Kate Kollwitz, Genevieve Tabouis, Irene Joliot-Curie y Virginia Woolf.

El rasgo característico de la conciencia europea de los años veinte, e incluso antes, era un optimismo romántico. Aunado a ello había un espíritu de ruptura hacia lo tradicional y una actitud de rebelde reflexión hacia las artes y la sociedad.

#### 1.4.2 La Multiplicidad de la Visión, la influencia del Cubismo.

En los años diez del siglo XX el ambiente dominante era el optimismo, la sensación de haber entrado en un nuevo siglo en el que la modernidad y la mecanización se traducirían en progreso. Las construcciones más altas, los medios de transporte más rápidos, el cine, la fotografía científica y la nueva posibilidad de hacer tomas instantáneas se aunaron para revolucionar el universo visual. Los pintores se interesaron por las características de los nuevos procesos (y en particular por la fotografía) y trataban de aprovecharlos con la tradición de su arte.

Durante la primera década de nuestro siglo, París fué el centro neurálgico de todos los movimientos artísticos revolucionarios. Pintores como Picasso, Matisse y Braque siguieron y desarrollaron el estilo imperativo de Cézanne. El cubismo trastocó la representación tradicional del volumen. Las "ideas" sobre el motivo se empezaron a presentar de forma más descriptiva que factual.

Tanto en Estados Unidos como en Europa empezó a explorarse el motivo bajo nuevas perspectivas. Los fotógrafos adoptaron puntos de toma infrecuentes, hicieron primerísimos planos y reprodujeron intencionadamente objetos "no pictóricos". La nitidez fué poco a poco considerándose como una virtud, como algo que debía aprovecharse en lugar de evitarse. Entre 1910 y 1930, la fotografía se apartó definitivamente de la influencia de la pintura. Ya estaba claro que cada medio ofrecía oportunidades de expresión personal muy diferentes y tenía cualidades específicas.

El cuadro cubista fractura la forma grande de los objetos y la distribuye en un campo de microestructuras, que al principio realmente consisten en pequeños cubos. En una fase posterior de los plans superposés (planos superpuestos) aparecen vetas de madera y otras texturas, pintadas al principio a modo de "efecto", poco después, y en comprensión de que resulta imposible traducir el exacto valor de la superficie de distintos materiales con luces y sombras, tales materiales son pegados directamente en el cuadro y así aparece el collage.

El cubismo se caracteriza por la reducción de las formas a planos, líneas y estructuras geométricas simplificadas, que frecuentemente se organizan como si los objetos se observasen a



la vez desde varios puntos de vista. (35)

La teoría estética sugerida por el cubismo realiza el concepto de la visión multiplicada. De la cual se desprenden los principios esenciales de las vanguardias posteriores, que son la combinación de elementos gráficos y pictóricos, la superposición de planos y la preocupación por el movimiento.

Los fotógrafos preocupados por extender los límites expresivos de su medio, como el teórico Moholy-Nagy o Alvin Langdon Coburn, entre otros, retomaron las experiencias cubistas para emprender sus propias propuestas. Del mismo modo, dadaístas y surrealistas conocieron las reflexiones de un Picasso y un Braque.

La preocupación inicial de los cubistas era el volumen, que desde el renacimiento se había obtenido por medio del claroscuro; la alternancia de luz y sombra daban, de manera más o menos resuelta, la impresión de volumen. Pero, por cómodo que fuera, este procedimiento no dejaba de tener un inconveniente - inconveniente que había adquirido mayores dimensiones en la opinión de los pintores del siglo XX, el de "ensuciar" los colores.

La solución aportada por Picasso con los desnudos de la derecha de Les Femmes d'Alger, particularmente los rostros, así como en otras telas pintadas en ese mismo tiempo (1906-1907), consistía en modelar el volumen no ya por el color en sí, sino por una suerte de dibujo coloreado. Picasso intentaba precisamente modelar sus volúmenes a través del color, dando a éstos, por medio de ciertas series de rasgos paralelos o de proyecciones, direcciones lineales destinadas a sugerir dicho relieve. (fig.9)

Tanto Picasso que residía en París, como Georges Braque en L'Estaque (Francia) siguieron la vía de Cézanne. Ambos pintores se dedicaron a conferir a los objetos que representaban su solidez y densidad. Intentaron encontrar la forma duradera de los objetos, suprimiendo cualquier detalle accidental y descomponiéndolos sistemáticamente en sus principios sólidos: poliedros, cilindros, conos, esferas, etc.

Cézanne recomendaba "hacer sentir el aire" en sus obras. Por el contrario, Picasso y Braque expulsaban inexorablemente de sus telas cualquier indicio de expresión atmosférica, por temor a que alterara la forma con reflejos fortuitos, e incluso levantaban la

línea del horizonte con sus paisajes a fin de limitar al máximo los efectos luminosos.

La evolución fué más sensible aún en 1910. Puede incluso decirse que fué en ese año cuando se produjo la primera revolución artística del siglo XX, muchísimo más radical que la llevada a cabo por los impresionistas, puesto que consumió definitivamente la ruptura con la visión clásica, adoptada, a pesar de las variaciones de detalle y de las diferencias de factura, por todos los pintores durante cuatro siglos.

El paso de un espacio plástico a otro se realizó dentro del contexto social de principios de siglo, en el marco histórico de la Europa del siglo XX. De manera insensible, por un encadenamiento lógico, aunque no concertado, de "descubrimientos" y cambios sucesivos que, de cabo a rabo, condujeron a Picasso y a Braque al replanteamiento de los fundamentos tradicionales del arte.

Progresivamente, estos artistas, se vieron obligados a fijar cada vez más la atención en los planos que limitan a los volúmenes, y no en ellos mismos. Esta independencia cada vez mayor de los planos acabó, a su vez, por hacer literalmente "estallar" el volumen. Y ocurrió así porque, a partir del momento en que los planos eran objeto de estudio por sí mismos y no ya en función de una visión global del volumen, este último se disolvía en una serie de elementos diferenciados y autónomos, y ya no podía por lo tanto someterse a la unicidad del punto de vista de la perspectiva clásica de Alberti. Liberados de esta convención tradicional de una visión monocular homogénea, Picasso y Braque ya no dudaron en multiplicar los ángulos de visión de un mismo objeto. Tanto más cuanto que esta nueva técnica les permitía, al menos desde el punto de vista formal, dar una representación de este objeto forzosamente más compleja, puesto que de este modo podrían describirlo a la vez de cara, de perfil, o desde cualquier otro ángulo de visión particularmente significativo. Este verdadero análisis visual del objeto, fué denominado por Juan Gris como "Cubismo analítico".

Braque y Picasso encontraron rápidamente que, a través de esta técnica, sus obras incluían cierta dificultad de lectura; ya que la superposición de los planos hacían difícil distinguir a qué objeto o a qué volumen pertenecía tal o cual plano. Y esto era tanto más así por cuanto el color no aportaba indicaciones suplementarias; se trataba de un color adecuado para todos los

objetos, pero que no consistía desde luego en el verdadero color de ninguno de ellos, al cual se le denominaba "color local".

Para evitar lo anterior, introdujeron desde 1911 detalles figurativos esquematizados, destinados a estimular la comprensión del espectador. Las cuerdas o las clavijas de un violín, por ejemplo ayudaban en efecto al espectador a comprender que los planos analizados correspondían exactamente a los de un violín y que el pomo de un cajón se refería precisamente a una mesa, etc. La Imitación por sí sola de los caracteres de imprenta, letras y cifras, probaba por sí sola que se está en presencia de un periódico, de una etiqueta de botella o de un sobre de correspondencia. Mejor aún, la imitación de la madera o del mármol sugería forzosamente la materia de una mesa, de un violín o de una chimenea. (fig. 10)

De esta manera es como los cubistas crean el concepto de "papiers collés" o collages. Técnica expresiva que tiene especial importancia dentro del proceso fotomontajístico, ya que más adelante sería retomado por los artistas dadaístas y surrealistas. El cubismo aporta a los fotógrafos esta manera de tratar la realidad, que no es otra más que la de manipular a conciencia los elementos visuales dentro de un mismo plano. En la producción fotográfica, esta técnica deviene en fotocollage, que implica la utilización de elementos únicamente fotográficos combinados con elementos de dibujo, diseño y pintura.

Sin embargo, el diseño de un fotocollage puede ser realizado exclusivamente a base de fotografías recortadas y pegadas sobre un mismo soporte. Más adelante veremos en detalle esta técnica de expresión.

La inclusión de la técnica de collage en la pintura cubista, permitía mayor facilidad de lectura a las obras, al tiempo que se convirtió en un efecto de realidad muy eficaz. Pegar o coser con alfileres un trozo de periódico en la tela permitía obtener el tono local más escrupuloso que pudiera darse. Picasso y Braque se dieron cuenta de que era considerablemente más fácil y mucho más verídico pegar en el cuadro un trozo de papel, imitando perfectamente a los diversos materiales, papeles que se encontraban normalmente en las tiendas y que servían a los pequeños burgueses de la época para decorar las paredes de sus apartamentos. Un sello de correos o una tarjeta de visita hallaban de esta forma y con toda naturalidad su lugar en este sistema figurativo. Desde el momento en que se encontraban así

introducidos crudamente en las telas, ya no quedaban sometidos a la perspectiva, como había ocurrido con las tapicerías o las páginas de un misal, por ejemplo, en la pintura clásica.

El collage se convirtió en un notable auxiliar de la expresión espacial. Pronto se dieron cuenta que la diferencia de valor y de altura de tono de los papeles encolados, parecía hacerles avanzar o retroceder con respecto al fondo, o unos respecto a otros. Se ve que los "papiers collés" informan no sólo acerca de la materia de los objetos (madera, periódico, mármol, espejo, etc.) sino también que los objetos "se elevan" unos respecto de los otros.

Lo que resulta nuevo en las obras cubistas es que, no estando ya sometidas a la perspectiva, el contraste tonal engendra nuevas relaciones espaciales. Puesto que el tono local ya no coincidía con la forma, se llegó a partir de 1910, a una verdadera disociación de la forma y del color. No sólo el volumen perdió su densidad en provecho de los planos, sino que el espacio mismo perdió su homogeneidad y su similitud. Se asiste a la creación de un espacio enteramente nuevo en el que los cuerpos pierden su opacidad y se convierten de algún modo en transparentes (se puede ver muy bien, efectivamente, un objeto a través de otro), un espacio que ya no se mide y define en función de una visión unitaria o monocular, como ocurría con el espacio clásico y en el cual las relaciones de posición se sugieren sin evaluarlas de una manera estricta. (fig.11)

La tarea de los cubistas no fué yuxtaponer un gran número de aspectos de un mismo objeto, sino de representar y aprehender los más "constitutivos" del mismo, lo que quisieron lograr fué una imagen del objeto que no pudiera verse afectada ni por las deformaciones de la perspectiva, ni por las variaciones atmosféricas, ni por la iluminación, sino un objeto-arquetipo cuyos atributos pudieran encontrarse de nuevo inalterados en cada una de sus individualizaciones posibles.

También emplearon un método que se llamó "cubismo sintético", que no fué un cambio en la técnica sino en la forma de concebir las relaciones sujeto-objeto. Picasso fué el primero en plantearse las características propias de un objeto, aquello que le rodea y que condiciona su existencia. El propósito era encontrar una esencia plástica del objeto. En Naturaleza Muerta con una Botella de Marrasquino, 1914, no se trata de una reunión heterogénea de fragmentos de líneas del contorno, sino el

equivalente plástico de la esencia de un vaso, es decir, de un vaso desprovisto de cualquier detalle accidental y reducido a sus caracteres esenciales.

En lo que se refiere a la representación del movimiento por parte de los cubistas, se dijo que habían querido sugerirlo mediante un giro alrededor del objeto. Pero estas intenciones quedaron inscritas sólo dentro de la teoría verbal.

El cubismo terminó con la llegada de la Primera Guerra Mundial. Originó un gran número de tendencias artísticas. Entre ellas están el futurismo italiano y el vorticismismo británico, del cual hablaremos en este apartado.

### Vorticismo

El vorticismo fué un reducido movimiento, fundamentalmente británico, integrado por pintores, escritores y escultores que se integraron en torno a su fundador, Wyndham Lewis, en 1912. Su obra fué más abstracta que la de los futuristas, pero estaba claramente relacionada con esta tendencia y con el cubismo. Su producción pictórica abundaba en formas rigurosas y nítidas.

Entre los miembros activos del movimiento (al que algunos pertenecieron durante muy poco tiempo) cabe citar al escritor Ezra Pound, al escultor Jacob Epstein y a los fotógrafos Alvin Langdon Caburn y Malcolm Arbuthnot.

Alvin Langdon Caburn fué un fotógrafo experimentalista, realizó gran cantidad de "vortografías", que creaba dirigiendo la cámara hacia un espejo situado oblicuamente respecto a una serie de pequeños objetos de cristal o madera que quedaban transformados en motivos caleidoscópicos. (fig.12)

Caburn dedicó mucho esfuerzo en liberar a la fotografía de la reproducción de la realidad. Sus vortografías son quizá las primeras fotografías totalmente abstractas. Dirigiéndose a los fotógrafos en la prestigiosa publicación anual Epochs of the Year, Caburn discutió su forma de enfocar la creación de imágenes y escribió: "Si no es posible ser 'moderno' con el más nuevo de los medios artísticos, sería mejor que enterrásemos todas nuestras cajas negras". (36)

La puesta en práctica de los principios cubistas a la producción

fotográfica es fundamental para su posterior evolución. Tanto los fotomontadores de los años veinte como los actuales experimentadores visuales inscritos en el fotografismo, realizan sus obras con el espíritu creativo de fotógrafos como Caporn.

Son los experimentadores visuales quienes retoman del cubismo sus principales aportaciones estéticas. El cubismo pone en marcha el concepto de la fragmentación de la unidad visual de un objeto representado. A partir de este momento es posible comprender una figura en diferentes ángulos de visión, expuestas en un mismo soporte. La propuesta estética va dirigida a la composición de una obra a partir de la descomposición de los elementos del objeto representado, con el fin de crear una nueva forma, completa y unitaria.

Los fotomontajes parten de esta misma concepción. Sus componentes son fragmentos que se unen para formar una unidad visual. Con ello, se intenta explicar mejor una idea, dar mayor intensidad a la expresión y añadir más en el contenido. En cierta forma, se intenta hacer lo que propone Picasso, esto es, multiplicar los ángulos de visión de un mismo objeto (o tema) y exponer una esencia múltiple, superada y superadicional del mismo. Un ejemplo lo tenemos en Guinepolis (1923) un collage de Paul Citroen, creado a partir de fotografías, ilustraciones de revistas y tarjetas postales. Las diferentes perspectivas y tamaños se mezclan para crear una sensación de desorden, en donde se representa mediante fragmentos de la ciudad su contacto general, en cuanto a arquitectura se refiere y en cuanto al caos que nos sugiere. (fig 13)

### 1.4.3 La Representación Múltiple del Movimiento, el Futurismo

Como ya se ha dicho anteriormente, el cubismo originó una serie de tendencias estéticas diversas, que reforzaron algunos de sus principios. El futurismo surge a partir de la idea cubista de la multiplicación de los ángulos de visión. Los futuristas fueron los primeros en afirmar de manera categórica la naturaleza esencialmente dinámica del mundo moderno y en intentar la representación de los objetos en movimiento. Su famosa "simultaneidad", en particular, no fue más que la transcripción del procedimiento cubista de la multiplicación de los ángulos de visión. (14)

Además al comienzo en 1911, fue Marcel Duchamp quien abordó plenamente el problema de la expresión del movimiento en sus pinturas. No intentaba representar el movimiento de un cuerpo sino representar las diversas posiciones estáticas de un cuerpo en movimiento. En 1913 expuso en el Armory Show de Nueva York una controvertida obra cubista-futurista llamada *Desnudo bajando la escalera*, basada en las imágenes de Edouard Muybridge y Etienne Marey, fotógrafos que, veinticinco años antes habían presentado sus estudios sobre el movimiento y cronografía. Duchamp tampoco materializó el movimiento, sino que lo sugirió a través de la representación abstracta de sus consecuencias, sobrepasando con ello al futurismo que experimentó de manera más naturalista. Más tarde con sus aparatos rotativos y sus *Rotó-relieves*, abandonó totalmente el campo de la pintura para introducir el movimiento real en la obra de arte, convirtiéndose en uno de los más fecundos del actual arte cinético.

Alrededor de 1910 apareció un manifiesto firmado por cinco pintores que llevaron el dinamismo del mundo moderno a Evangelio del Arte. (15) El movimiento futurista se rebeló contra los conceptos e instituciones del pasado, naciendo del dinamismo un valor único y universal colocándolo en la pintura como "sensación dinámica" y contruyendo la composición del cuadro bajo un ángulo siempre móvil. Trataban de captar el instante del desdoblamiento mediante una rítmica superposición de formas. Sus representantes son Umberto Boccioni, Gino Severini, Carlo Carrà, Giacomo Balla y Luigi Russolo, todos italianos. Ellos se unieron, con su manifiesto *Técnica del 11* de febrero de 1910, al movimiento futurista fundado un año antes por el inquieto y talentoso poeta y editor Filippo Tommaso Marinetti.

La Proclamación exaltada de Marinetti dió origen al movimiento futurista. Comenzó siendo un postulado poético, se enriqueció con la plástica y más tarde se mezcló con la política.

El futurismo trae en sí los gérmenes iconoclastas del DADA, es un movimiento optimista, que salva aún las esencias del hombre e intenta mediante el arrasamiento de los grilletes culturales, liberar al hombre y crear un nuevo tipo de cultura, de civilización, en donde el hombre dueño de su futuro, se mueva con entera autonomía y espontaneidad en un nuevo concepto dinámico de la existencia.

Los futuristas, a diferencia de los dadaístas, se aferraron de ciertos valores del hombre: la audacia, la temeridad, la violencia, el amor, el frenesí y muchos de los primitivos impulsos del ser humano; se aferraron en el mundo mecanizado y artificial de los descubrimientos técnicos. La liberación de formas tipográficas, la introducción de novedosos estilos de impresión, las letras enlazadas de manera rítmica, la arquitectura de las ciudades del futuro; la integración del mundo plástico a la poesía; la creación de obras escultóricas por los poetas; la idea de una nueva religión del hombre moderno con su fe en un futuro distinto, fueron los aportes de la ética futurista.

El aporte fundamental de los futuristas fué que se acercaron al problema del tiempo. Retoman el espíritu de principios de siglo, en donde aparece la teoría de la relatividad de Albert Einstein.

Este punto de partida de la física moderna también lo fué de arte moderno en el cambio de las nuevas formas y contenidos.

El concepto de la relatividad del tiempo se siente en la producción del futurismo. Existe una preocupación por representar las fases del movimiento y la velocidad de los objetos en una imagen. Para ello, la fotografía se erigió como un instrumento preciso y adecuado.

La experiencia futurista encontró bases en las obras de Eadweard Muybridge (fotógrafo norteamericano) y del zoólogo francés Jules Etienne Marey. También son importantes los trabajos de cronofotografía de Thomas Edison. Todos ellos desarrollaron sus experimentos alrededor de 1880. Los ejemplos nos hablan de la preocupación por captar las fases del movimiento de un cuerpo en sus etapas, las fases estéticas del movimiento. (figs.15,16)



El método empleado por los fotógrafos futuristas fué la doble exposición, la múltiple exposición, la superposición de imágenes y el barrido. Intentaban crear la sensación de movimiento continuo, evitando que se pudieran contar las fases. El efecto de borrosidad permitía darle a la imagen un carácter de continuidad temporal. (fig.17)

El mejor representante de los fotógrafos futuristas fué Anton Giulio Bragaglia, quien no tuvo reparos en asumir los medios técnicos y explotar su potencialidad. Su "Fotodinámica futurista" es un intento de hacer del movimiento un protagonista de la expresión artística.

Su obra reúne las aportaciones y culmina los esfuerzos de Muybridge, Eadweard y Marey. En El Violinista 1913, el barrido es el elemento principal para la representación del movimiento. (fig.18)

Es precisamente la superposición de las fases del movimiento, lo que hace pensar que el futurismo engendró los principios del fotocollage y el dadáismo. Ya que el concepto de la multiplicación de los ángulos de visión provoca el fenómeno de la asociación mental de las imágenes, puesto que una en consecuencia con la otra. A pesar de que el cinestático derribó las pretensiones teóricas de los futuristas, su importancia radica en que introducen por vez primera la noción de velocidad en una impresión fotográfica elevada a nivel artístico. Sientan las bases estéticas para la realización de imágenes desprovistas de dinámica; se pone en marcha la liberación de la fotografía-objeto reducidos a una condición estética. De acuerdo con Joan Fontcuberta en su libro Epico-Diseño, fueron los futuristas los pioneros en realizar incursiones en el terreno del fotocollage y no los dadáistas como habitualmente se cree. El movimiento futurista inicia el juego libre del pensamiento visual representado en imágenes fotográficas.

#### 1.4.4 El Dadaísmo, Cuna del Fotomontaje Moderno

Como se ha visto anteriormente, hacia fines de 1900, la manipulación de los materiales fotográficos consiguió dar apariencia real a imágenes y figuras inverosímiles o fantásticas. Además del montaje de fotografías ya impresas, recortadas y pegadas, se utilizaba ya la sobrealimpresión. El fotomontaje pasa a ser un género artístico con una finalidad alegórica y moralizadora, y encuentra una difusión popular notable a través del cartel y de la postal de tema humorístico, patriótico, turístico o sentimental. Aquí los "trucos" fotográficos encuentran un espacio libre de limitaciones para toda clase de desarrollos y experimentos. (38)

Es justamente el movimiento dadaísta el vehículo que hace del fotomontaje, la culminación de las necesidades de ampliación expresivas de la fotografía. Gracias al impulso dadaísta la manipulación de la imagen fotográfica se convierte en una realidad. Este movimiento artístico sirvió como pretexto para la consolidación de la fotografía en el campo de la cultura visual a nivel artístico; lo que sucedió fue que se dió el suficiente aire de libertad, como para que los gustos y los patrones estéticos cambiaran, a tal grado que el fotograma, el fotomontaje, el collage y la tipofotografía se convirtieron en artes de vanguardia contra los convencionalismos. El fotomontaje y el fotocollage se convirtieron en esta época, en especie de parangones estéticos, en donde los principios cubistas exaltados por Braque y Picasso son llevados hasta sus últimas consecuencias.

El movimiento artístico que hizo un uso verdaderamente nuevo de la imagen fotográfica fué el dadaísmo. El dadaísmo nace en Zurich, en el año de 1916, en un café cantante bajo la dirección de Hugo Ball. Se trataba de un sitio en donde se reunían los exiliados intelectuales, entre los cuales había poetas, pintores, fotógrafos, músicos; el Cabaret Voltaire, como más tarde se llamó abrió sus puertas el 1 de febrero de 1916, alrededor del cual se juntaron personalidades como Tristan Tzara, Jean Arp, Sophie Taeuber, Marcel Janco, Walter Hasenclever, Richard Huelsenbeck, Viking Eggeling, Marcel Brodski, Christian Schad, Hans Richter, Augusto Giacometti.

El movimiento Dadá no nace como una oposición o superación de cualquier otro movimiento precedente, ni se basa en un estilo formal, más bien surge como una antítesis, como una revolución

radical contra la civilización que se vio destruir con la primera Guerra Mundial.

El movimiento dadaísta está representado por un delirio de lo absurdo, una blasfema iconoclasta totalmente nueva. Las obras del dadaísmo no están insertas en ningún discurso accesible al pensamiento convencional; por el contrario, se lanza en contra de los fundamentos del pensamiento, poniendo en duda el lenguaje, la coherencia, el principio de identidad y los vehículos de la expresión artística tal como venían siendo concebidos antes de su irrupción en la escena pública. La dislocación de la sintaxis, la sustitución de las palabras por los gritos, exclamaciones y aullidos; la preferencia por objetos encontrados casualmente (ready-mades), a los cachabos, el ataque contra el concepto burgués del valor estético y económico de la obra de arte, así como contra el mito del arte y del artista; el sin sentido elevado a dogma.

También se da un rescate de la revuelta individual, el primitivismo y la espontaneidad como actitud básica; la posibilidad de crear y desarrollar infinitas nuevas figuraciones abstractas; la actitud de cuestionar todo. El único factor coherente que se encuentra es el pacifismo, el odio a la guerra, la voluntad generalizada de hacer tabla rasa de liquidar todas las ideas reaccionarias, las "conquistadas culturales", las represiones y censuras de todo aspecto, regresar al punto cero, a partir de lo cual todo es posible.

El dadaísmo es una propuesta estética que nace de una actitud filosófica, de una forma nueva de enfrentar al mundo y de relacionarse con las cosas. Para Tristan Tzara, "Dadá no significa nada", "Dadá se inventa en la boca", "Dadá es un microbio virgen".

En el núcleo inicial del movimiento en Zurich la influencia de artistas futuristas, expresionistas y cubistas era muy notable.

En Berlín, el movimiento dadaísta fue desde un principio muy efervescente; se inicia oficialmente en febrero de 1918, retomando las ideas nacidas en Zurich. De hecho, después de la Primera Guerra Mundial, la fotografía también recibió nuevos estímulos en otros centros dadaístas, como por ejemplo los de Hannover, Colonia y París, cada uno de los cuales poseía su propia personalidad.

En Berlín existía hacia 1918 un clima de rebeldía en contra del nacionalismo alemán, de la República de Weimar; un clima de contradicciones sociales en donde había continuas sublevaciones populares; también se recibía el eco de todo cuanto sucedía en Rusia, lo cual estimulaba a los artistas a tener una postura política y una actitud de ruptura hacia lo académico y lo tradicional.

Convertido en capital de la cultura europea, Berlín veía a varios artistas, fotógrafos, pintores y teóricos, que expresaron a través de sus obras la inconformidad y la rebeldía. Entre ellos se encuentra a Paul Hausmann, Johannes Baader, Georg Grosz, John Heartfield, Walter Mehring, Hanna Koch, y algunos otros.

Los fotomontajes elaborados en Berlín alrededor de 1920 se distinguen ante todo por algunas características: en cuanto a la composición, se nota una marcada intención de reflejar una realidad disgregada y conflictiva; son evidentes los influjos futuristas y cubistas; pero sobre todo se encuentra la presencia constante del paisaje urbano, la referencia de la guerra, la lucha de clases y la contraposición de lo nuevo con lo viejo.

En los fotomontajes de este periodo aparecen personajes conocidos como elementos visuales. Se trata de símbolos generales frustados, actores de cine, intelectuales. El fotomontaje se transforma así en un género crítico-satírico. Junto al uso de fotografías también se emplean recortes de fotografías y de ilustraciones. Las obras de los artistas berlineses rompen con la tradicional forma de exposición, y se presentan en forma de manifiestos, periódicos, panfletos, revistas y carteles. (fig. 19)

Se puede afirmar que el fotografismo actual nació con el fotomontaje a finales de la Primera Guerra Mundial, ligado a la propuesta de violenta ruptura que trajo consigo la generación berlinesa del Dada.

Los fotomontajes dadaístas intentan frecuentemente destruir el concepto racional de la imagen, y señalar los pasos para la comprensión de una "Nueva Visión", que más adelante teorizaría el húngaro Mondrian-hagy. En los montajes gráficos del siglo XIX muchos de los cuales se pensaron en términos de bromas, el resultado final correspondía a un concepto visual, en donde las imágenes de lo representado quedaban dentro de su contexto espacial y causal. (fig. 20) (39)

Fotomontadores y teóricos de la fotografía como Moholy-Nagy, George Grosz, Dziga Vertov, Man Ray y John Heartfield dieron un importante giro en la concepción y la manera de manipular las imágenes. De una parte, en cuanto al contenido se refiere, el dadaísmo y más tarde el surrealismo permitieron combinar lo irracional y lo imposible, estableciendo un juego con lo real. Dicha actitud se vio fuertemente apoyada por la fuerza que tiene la fotografía en cuanto a autenticidad referencial con la realidad.

Por otra parte, el experimento dadaísta permitió cambiar los patrones de lo estético, con lo que los fotomontadores abrieron un amplio panorama de posibilidades expresivas dentro del arte y la fotografía como medio específico. Muchos de los fotomontajes dadaístas fueron considerados como agresiones al orden social y como provocaciones al intelecto de la época. (fig 21)

Las producciones dadaístas parten del principio de la desintegración de todo elemento material con el fin de crear una composición totalmente nueva, teniendo como base una "realidad fragmentada", y así encontrar composiciones estéticas originales. La experimentación dadaísta siempre tuvo conexión con artistas interesados en la fotografía. Por ejemplo, los dadaístas de Zurich, como Christian Schad, Marcel Duchamp y Francis Picabia, tenían nexos con los artistas vanguardistas de Nueva York representados por la personalidad del fotógrafo Alfred Stieglitz. Los dadaístas participaron tanto en la Galería 291 como en la revista "Camera Work", ambas dirigidas por Stieglitz, quien impulsaba todas las manifestaciones del arte moderno. El triunvirato Picabia-Duchamp-ManRay tuvo gran importancia para el desarrollo ulterior de la fotografía moderna.

Marcel Duchamp inició una nueva conciencia de percepción y experiencia, al presentar como obras de arte artículos industriales como "un secador de botellas" o "un orinal", aprovechando los elementos que le daba la moderna sociedad de consumo, con la intención de relativizar la valoración tradicional del arte. Los llamados ready-mades se convirtieron en fuente de creatividad artística y la fotografía sirvió de instrumento eficaz para capturar la realidad encontrada casualmente.

Francis Picabia participó en la revista de Stieglitz, donde publicó sus primeras *Machines Ironiques*. Era un pintor que al igual que Duchamp estaba influido por el impresionismo, el

futurismo y el cubismo. En 1917 fundó en Barcelona la revista "291"; convivió con Tristan Izara en Zurich y tenía una actitud y unas obras enteramente dadaístas: Poesía Ron-ron, Pensées sans langage y Unique Eumouque. Declaró, fiel a su postura: "hay que atravesar la vida, rojo y azul, desnudo del todo, con una máscara de pecador sutil, dispuesto hasta el límite para la fiesta". (46)

Man Ray amplió su actividad experimental de la pintura a la fotografía. Su producción fotográfica se ubica en los años posteriores a 1919, dentro del surrealismo. Practicó ready-mades y puso en práctica la técnica del fotograma, la doble exposición y la solarización como propuestas artísticas. (fig. 22)

En junio de 1920 se llevó a cabo en Berlín la primera gran exposición Dadá, en donde el fotomontaje y fotocollage fueron los géneros más representativos. Es hasta entonces que el fotomontaje se convierte en un término de uso común para designar un nuevo tipo de expresión artística.

Rapul Hausmann, apasionado dadaísta berlinés, reivindicó siempre para sí la paternidad del fotomontaje. Fué uno de los miembros del movimiento dadaísta más activos, que participó incluso en calidad de técnico. El historiador Petr Tausk nos cuenta que Hausmann descubrió el método de fotomontaje durante unas vacaciones en Usedom, donde la taberna tenía una tabla en la que habían pegado fotos de niños en uniforme con diversos símbolos nacionales. Debido a este montaje casualmente descubierto, en 1918, comenzó a realizar fotomontajes como principio de configuración artística.

Para Hausmann el fotomontaje tiene su campo de aplicación en la publicidad y en la propaganda política. Su concepción del fotomontaje dejar ver que las composiciones caprichosas de los primeros tiempos no le interesan: "Llamamos fotomontaje a este procedimiento, en cuanto expresa nuestra aversión a querer representar el rol del artista. Nosotros nos consideramos ingenieros, constructores y montadores de nuestro trabajo (a la manera de un obrero)".

"La idea del fotomontaje es revolucionaria al igual que su contenido. Su forma es chocante por la utilización de fotografías y textos impresos que juntos se transforman en un film estético". (fig. 23)

Esta declaración de Hausmann apoya la tesis de que los

fotomontadores de los años veinte crearon el género bajo una fuerte influencia del cine. Este "film estático" implica el empleo del montaje y sus consecuencias estéticas. Veamos como Hausmann describe el proceso de su fotomontaje Tatlin en casa (1929). (fig. 24)

"Tener una idea para una imagen y encontrar las fotos que puedan expresarla, son dos cosas diferentes... Un día, hojeando casualmente un periódico norteamericano, me llamó la atención el rostro de un desconocido, y por algún motivo hice una asociación automática entre él y el soviético Tatlin, el creador del 'arte maquinario'.

Preferí retratar a un hombre que en su cabeza sólo tuviere máquinas, cilindros de automóviles y volantes...

Si, pero eso no era bastante. Este hombre también debería pensar en términos de grandes máquinas. Busqué entre mis fotos, encontré una popa de barco con una enorme hélice y la puse contra el fondo del cuadro.

¿Acaso este hombre no quería viajar? Allí está el mapa de Bomerania, sobre la pared izquierda.

Tatlin no era ciertamente un hombre rico, así que recorté de un periódico francés la imagen de un hombre de cajas apiladas, caminando y poniendo sus bolsillos al revés. ¿Cómo podría pagar sus impuestos?

Bien, pero ahora necesitaba algo al lado derecho. Dibujé un maniquí de sastre en el cuadro. Todavía no era bastante. Recorté de un Tratado de Anatomía los órganos internos de un cuerpo humano y los coloqué en el torso del maniquí. Y al pie, un extintor de incendios.

Miré una vez más.

No, ya no había nada que cambiar. Estaba bien! ¡Estaba hecho!" (42)

Lo anterior nos da una idea de cual era el método de trabajo de Hausmann al proyectar un fotomontaje. Partía de una idea general y principal que completaba a partir de fragmentos encontrados al azar o fabricados por él mismo.

Raoul Hausmann trabajó junto con Hanna Hoch, quien era la única mujer dentro del grupo dadaísta berlinés. Sus fotomontajes son complejos, vívidos y a menudo amenazantes. Trata sus temas con una notable coherencia y personalidad. Frente a la condición de la mujer, representa al mundo convencional y burgués con ironía, siendo el leit-motiv de toda su obra. La figura humana la representa en sus montajes como maniquíes, con torsiones y desarticulaciones completamente forzadas. La introducción del color en sus obras (coloreado a mano) es determinante con respecto a otros fotomontadores. (fig. 25)

Otro integrante del movimiento dadaísta que también se preocupó de la manipulación fotográfica con fines artísticos es Christian Schad. Vivió en Zurich y utilizó objetos inservibles como materiales. En 1918 empezó a realizar fotografías con esos objetos. Los dadaístas dieron a esas imágenes el nombre de "shadowgrafías". Schad experimentó con la superposición de objetos opacos y semitransparentes de dos y tres dimensiones. La inversión de los tonos y la nitidez de los contornos demostraban el relativo realismo de la fotografía. Algunos de sus resultados eran parecidos a las vortografías de Alvin Langdon Coburn. En esta etapa de la creación y experimentación fotográfica, aparece el uso del fotograma como técnica de expresión artística; el fotograma también es un método usado para imprimir el fotogramismo. Es preciso decir que Henry Fox Talbot, uno de los inventores de la fotografía, ya lo había aplicado hacia 1831. (fig. 26-27)

La paternidad del fotomontaje está discutida por varios autores. Sin embargo, esta discusión resulta ociosa, ya que los collages y los fotomontajes existían mucho antes de la década de los veinte. No se trata, por lo tanto, de saber a quien le pertenece la patente técnica, sino de saber quien tiene la capacidad artística y el compromiso para con el arte y la sociedad. El caso concreto del fotomontador John Heartfield coincide tanto con la habilidad artística como con su compromiso político, siendo él uno de los precursores más notables y trascendentes en el campo del fotomontaje.

John Heartfield nació en Alemania en 1891, estudió pintura y estableció amistad con el dibujante precursor George Grosz, con quien compartió ideas políticas en contra del fascismo alemán. Pacifista y antimilitarista, en 1916 cambió su nombre de Helmut Herzfeld por su equivalente inglés John Heartfield, como una forma de protesta en contra de la fórmula pan germanista: "IDios



castigue a Inglaterra!"

Heartfield y Grosz comparten la crítica a la sociedad buruesa, la cual representan a través de una mordaz ironía. Crean fotocollages conjuntamente entre 1916 y 1920, firmados con el sello de goma "Grosz-Heartfield mont". Las obras pretenden combatir la guerra y luego la república de Weimar, culpable de haber asfixiado la revolución socialista de noviembre de 1918. Ambos artistas participaron con sus obras en la Primera Feria Internacional Dadaí (que por cierto fué la única) en calidad de dadaístas. La sílaba mont, del sello en lugar de pink, significaba "montado", aunque no hacía referencia a la técnica empleada, sino a John Heartfield, a quien Grosz y otros amigos llamaban montador, debido a que solía vestir un mono azul de mecánico. (fig.28)

En 1928, Grosz escribió en Blättern der Piscator-Bühne (Boletín del Teatro Piscator): "Cuando a las cinco de la mañana de un día de mayo de 1916 John Heartfield y yo inventamos el fotomontaje en el estudio del extremo sur de Berlín, ninguno de nosotros sospechaba todavía las enormes posibilidades ni el espinoso, pero feliz camino que luego habría de emprender dicho descubrimiento". (43)

Existe la idea, vertida por algunos historiadores como Alfred Dumas y Petr Tausk en su libro Historia de la Egiptología en el siglo XXI, de que Heartfield creó los primeros fotomontajes durante la Primera Guerra Mundial con el fin de evitar la censura militar, que prohibía cualquier tipo de opiniones críticas en la correspondencia; se enviaban las cartas, montándolas, con ayuda de recortes de periodicos, dibujos y fotografías.

O como sugiere Beaumont Newhall, al decir que fué un producto de la imaginaria popular, las tarjetas postales, lo que influyó considerablemente a los pioneros del fotomontaje. Heartfield y Grosz sitúan el origen de sus fotomontajes en los mensajes anónimos que enviaban a sus amigos en el frente de batalla. Pegaban en tarjetas postales "un revoltijo de publicidad de cinturones, contra la hernia, junto a rótulos de botellas de vino y cerveza, fotografías de periodicos ilustrados, todo ello recortado de tal forma como para decir, con imágenes, lo que los censores habrían prohibido si lo hubiéramos expresado con palabras". (44)

El trabajo de Heartfield fué impreso y publicado, primeramente,

por la revista Neue Jugend (Nueva Juventud, entre 1916 y 1917) y en la Editorial Malik (1917-1938). Fué innovador en la ilustración de portadas de libros. Trabajó en el diario AIZ, Arbeiter Illustrierte Zeitung (Periodico ilustrado de los obreros), declaradamente comunista, que fué cerrado el 19 de febrero de 1933 al ascenso de Hitler en el poder.

Fuó hasta 1927, cuando la Arbeiter-Illustrierte Zeitung comenzó a imprimirse en la técnica de huecograbado, que Heartfield encontró como un medio ideal para la difusión masiva de sus fotomontajes políticos. Con regularidad casi total a lo largo de ocho años, y a partir de mayo de 1933 en el exilio en Praga, creó para este gran semanario revolucionario más de 200 obras destinadas al uso inmediato del día.

No fué hasta finales de los años cincuenta cuando dichas obras despertaron por fin a nueva vida en la República Democrática Alemana. Durante casi dos décadas el nombre de Heartfield había permanecido casi olvidado. Pero a partir de 1957, con su ingreso en la Academia Alemana de las Artes -que le permitió una exposición representativa de toda su obra- cobró fama como clásico de un arte moderno, incluso más allá de las fronteras de su propio país.

El compromiso que tenía Heartfield hacia el movimiento obrero facilitó su labor colectiva. Sus láminas y carteles siempre formaban parte de las acciones políticas más audaces en contra del nazismo y la guerra. Hacia 1933 solía acudir a la casa de Karl Liebknecht, líder del partido Comunista Alemán (KDP), para discutir las tareas del movimiento. (fig.36)

Los trabajos de Heartfield contradicen la tesis según la cual "el arte y la agitación se excluyen mutuamente". Heartfield siempre entendía sus fotomontajes como obras de arte. No le molestaba que los críticos de arte contemporáneo no le reconocieran como artista. Sus láminas, creadas para ser difundidas en grandes tiradas, no poseían tampoco valor de bolsa en el comercio del arte. Con sus acusaciones políticas masivamente difundidas, difícilmente podía granjearse la simpatía de la burguesía coleccionista de arte. Los obreros, por el contrario, para quienes creaba todo, sí bien comprendían el contenido revolucionario de sus fotomontajes, no emitían juicios de valor artístico. (45)

Heartfield encontró un lenguaje artístico fácilmente inteligible,

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

con el fin de ser comprendido por todos, sin esfuerzos de interpretaciones subjetivas. El uso de la fotografía despertaba el interés de manera inmediata. Incluso aquellas láminas donde se podía descubrir con facilidad el truco del montaje, fueron aceptadas por el público como documento. (45)

En los fotomontajes de Heartfield exista una consecuencia entre la calidad artística y la ejecución del concepto, congruencia entre la idea gráfica y la argumental. Los medios gráficos, la distribución del espacio, las proporciones, los "conflictos" al interior en cuanto a forma y contenido, la elección de los tipos de letra, las tonalidades de las fotos, y los colores son parte integrante del concepto del artista y su testimonio. (fig. 31)

Para seguir con el comentario de Heiri Strub acerca de la forma de trabajo de Heartfield, citemos: "El fotomontaje podría nacer tanto a partir de la idea gráfica 'abstracta' como de una imagen documental existente. Lo sobresaliente de este hombre era que, cuando caía en sus manos una fotografía de actualidad, veía de inmediato cómo había de ser alterada su función, cómo había de ser tratada o con qué había de ser confrontada la superficie de la realidad captada, pero que se hiciera visible la verdadera esencia. Este es, por ejemplo, el caso de la lámina de Hitler visto por rayos X. Adolf, el superhombre - trazo oro y nada hospitalar! su enorme mancha gráfica lo conducía a los alemanes precisos de la imagen, reuniendo unas veces imágenes documentales y fotografías nuevas, otras veces fotografías de periódicos, recortes y dibujos. (fig. 32)

Heartfield hechaba mano de las fotografías tomadas por las agencias y no contaba con un archivo organizado. Utilizaba material tomado de periódicos y revistas ilustradas, material reciente que despertaba en él nuevas ideas para montajes. Sus fotomontajes eran retocados con pintura, y después del retoque final pasaban directamente a la imprenta del AIZ era de huerograbado en cobre, debido a lo cual los errores eran tan visibles como los efectos intencionados.

Heartfield inaugura un método de trabajo y una actitud frente a la fotografía y sus posibilidades. Es el primer montador de imágenes que además de proponer una variante estética, hace del fotomontaje un arma de sátira y crítica en contra de un sistema social.

Cada imagen que selecciona tiene su propio significado, pero al

yuxtaponerlas crea un nuevo significado de conjunto. Para Giselle Freund, "Su efecto reside en la simplicidad de la composición que suprime ideas comprensibles para todos. En un proceso dialéctico. Entre sus manos, la fotografía se vuelve un arma también en la lucha de clases". (47) (Fig. 33)

Heartfield es revolucionario tanto por su ideario político como por sus fotomontajes. Es un artista que rompe con la tradición de las generaciones precedentes, cargadas del patrón estético burgués heredado sesecientos años antes con Giotto. Composo imágenes y textos en donde expresa los conflictos ideológicos y las concepciones políticas de su momento. Con el fotomontaje descubre un método de manipulación de las imágenes a voluntad, en donde se emplea un nuevo lenguaje visual, y se aplican principios dialécticos de composición. En sus obras se encuentran las bases del montaje y los principios estéticos propuestos por Eisenstein; Heartfield maneja la contraposición y el choque, la juxtaposición, el conflicto de volumen, de escala, de contraste; se puede decir que crea los fotomontajes con piezas que son imágenes, que son fragmentos de una realidad y que los monta con el fin de expresar de la manera más eficaz una idea. Porque los fragmentos de la realidad son fotografías diversas que, como sucedía en el cubismo, permiten ver un objeto lo una idea, un concepto desde distintos ángulos de visión, y este característico del fotomontaje ofrece la posibilidad de exponer mejor un contenido y expresar con esa libertad las intenciones del autor. (Fig. 34-35)

Como dice Konrad Farnet, "Heartfield rompió con los moldes de una tradición de generaciones enteras; comenzó a crear 'cuadros' compuestos a base de fotomontajes y textos, que -por así decirlo- tradujo ópticamente. Se convirtió en un innovador por antonomasia, no sólo de la forma y de la composición -como los fauves (las 'fieras', movimiento artístico nacido en Francia hacia 1905), los expresionistas, los futuristas y los cubistas o los abstractos-, esto es, de la 'calidad', sino también en relación dialéctica, de la 'cantidad'". (48)

El nuevo sentido en la obra de Heartfield, además de la forma y el contenido, está relacionado con el carácter gráfico de la misma, esto es, con su capacidad de reproducción, de edición de tirada inmensa. La producción de Heartfield ofrece un sentido de cantidad otorgado del grafismo tradicional para convertirse en un mass-media de efecto directo. "Si la fotografía y el cine significaran una revolución sin par de la configuración artística,

óptica, el fotomontaje de Heartfield era el resultado revolucionario de estas dos nuevas posibilidades artísticas..." (49)

Heartfield descarta la identidad entre arte y mercancía, elimina el comercio y produce para el pueblo en un sentido amplio y directo. Rompe con una tradición ingelienable desde el Renacimiento. En 1951, Bertoldo Spachi declaró: "Los fotomontajes de John Heartfield son clásicos". (50) Y esta afirmación nos habla del contenido humanista y de la capacidad propagandística de Heartfield; que pudo elevar a la categoría de arte una técnica avanzada de su época, con la que pudo llegar a los más amplios sectores populares.

Los fotomontajes de Heartfield son documentos gráficos que dan fe de la lucha establecida entre el fascismo y la democracia, entre el socialismo y el capitalismo, entre la guerra y la paz. En otoño de 1957 Heartfield asistió a la inauguración de la exposición de su obra -la última en vida- en el Moderna Museet de Estocolmo. He aquí el texto que en aquel entonces escribiera para el catálogo:

Berlin, 9 de junio de 1957.

"Acercas de mi trabajo, fuere que viviera en la era atómica, una tercera guerra mundial significaría una catástrofa para la humanidad entera, de la que en modo alguno podemos hacernos una idea suficientemente clara... Ahora es el momento de que en todos los países las personas amantes de la paz colaboren todavía más estrechamente y movilicen todas las fuerzas para el fortalecimiento y la salvaguardia de la paz mundial, en el momento en que unos gobernantes belicistas buscan de nuevo la guerra. Y así como la guerra civil de España fué utilizada por los fascistas como campo de pruebas para la segunda guerra mundial, las actuales confrontaciones bélicas están amenazando la paz mundial. Picasso apoyó con su famoso cuadro de Guernica a los heroicos combatientes antifascistas de España. Con ello siguió los pasos de su antecesor boya en la lucha contra la guerra. También creó esa maravillosa litografía de la mundialmente conocida palabra de la paz, volando en plena libertad. Para que esta palabra de la paz, no sea ensartada por una payoneta (como expongo en uno de mis montajes, ver fig. 51), todas las personas amantes de la paz, cualquiera que sea su credo político, deben unirse estrechamente en la lucha por el mantenimiento de la paz". (51)

Es la postura política de Heartfield, lo que lo convierte en un fotomontador que no cayó en la tentación de ser "el artista", como es el caso de muchos de sus contemporáneos dadaístas y surrealistas. Alejado de este mito cultural, imprime a su obra un sentido social en donde expresa una crítica llena de sátira y dramatismo. (fig. 36).

En su comentario acerca del título que debería llevar su libro, una compilación de sus fotomontajes hecha por su hermano Wieland Heartfield publicada el 5 de mayo de 1945, se puede sentir ya la trascendencia que tendría su trabajo, reflejo de la guerra fría iniciada después de la segunda guerra mundial: "Quisiera dar la razón de porqué para mi libro prefiero el título de Guerra en la Paz al de El Espanto Fascista. Este último es bueno demasiado indiferente, semejante a El Espanto de los Niños o El Espanto de la Burguesía. Si, sé que esta semejanza tiene sus ventajas propagandísticas. Pero me parece demasiado ingenua la idea de haber coloreado sencillamente un espacio entre los carniceros... Por el contrario, me gusta precisamente que Guerra en la Paz recuerde la obra de Tolstói, Guerra y Paz. Y además: Guerra en la Paz caracteriza precisamente ese período de tiempo de la posguerra que queda reflejado en sus obras. Mis montajes nacían sólo concebidos como armas en ese período de guerra nuestra en la paz, contra la dominación nazi, y con otra parte eran características de la guerra que los nazis habían desencadenado ya en la llamada paz..." (Heartfield, John Heartfield Dresden, 1971, 92) (52)

Heartfield aporta a nuestro conocimiento un buen ejemplo a seguir, ya que supo combinar su labor política con la expresión artística. Los fotomontadores dadaístas son los primeros en dar el salto de una estética pictórica a una estética fílmica en la fotografía. Hausmann y Heartfield son los creadores de estos "filmes-estéticos". Sus fotomontajes han dado los principios estéticos fundamentales que permite concebir a la manipulación fotográfica, como una fuente de posibilidades expresivas, en donde las técnicas encuentran un amplio campo para su aplicación. Como consecuencia, el medio fotográfico extiende sus límites y experimenta una liberación.

#### 1.4.5 El Constructivismo y la "Nueva Visión"

Hacia 1918 empezó en Rusia un movimiento artístico que se caracterizó por la utilización de materiales cotidianos, como el cristal, el hierro y el yeso en composiciones abstractas. Apareció como desarrollo de las construcciones y como intento de unir la vida cotidiana con el arte. A pesar de no existir demasiada información sobre este movimiento, sabemos que sus seguidores tenían la intención de hacer en sus composiciones construcciones geométricas del espacio, cubrir el vacío que separa la vida cotidiana del arte y revolucionar el diseño industrial.

Al igual que los otros movimientos artísticos de los años veinte, el constructivismo influyó sobre el estilo de los fotomontadores que, como se ha dicho, vivían dentro de un clima cultural que los orientaba a la aplicación de las nuevas técnicas e ideas experimentales.

John Heartfield y Josef Renau más adelante muestran en sus fotomontajes la influencia del constructivismo.

En Occidente el fotomontaje nace dentro de la vanguardia dadaísta, en la URSS en cambio se da a partir del constructivismo, lo cual le proporciona características notablemente diferentes por su contexto social y político.

Hablaremos aquí de algunos de los principales fotógrafos que tienen conexión con dicho movimiento, como Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Gustav Klutsis, Dziga Vertov y en forma especial de László Moholy-Nagy el teórico de la "Nueva Visión".

Existen otros autores que produjeron fotomontajes y grafismos en el mismo periodo, principalmente alemanes, que trabajaron en el exilio y que no pertenecen a una corriente artística de manera definida. Algunos de ellos son: Max Burchartz, Jan Tschichold y Harpert Mattler, entre muchos otros de quien desconocemos sus nombres. De los autores citados se anotaron únicamente sus datos biográficos y algunos ejemplos de su trabajo. Es preciso aclarar que es imposible rastrear una revisión exhaustiva de todos los fotomontadores que tienen influencias de los movimientos artísticos de vanguardia, ya que prácticamente todos los presentamos; además, muchos de los trabajos de los primeros fotomontadores, así como de los actuales fotógrafos, responden

a un proceso de evolución en el lenguaje y las técnicas propias de este género.

Max Burchartz nació en Elberfeld, Alemania, en 1887, frecuentó la Academia de Düsseldorf, de 1906 a 1908, luego las de Munich y Berlín, un año cada una de ellas. Pasó algún tiempo en Hannover y en Weimar después de la guerra de 1914 y enseñó en la Escuela folclórica en Essen, de 1916 a 1930. Trabajó sobre todo como pintor y artista gráfico. Murió en Essen en 1962. Burchartz fue uno de los primeros que, junto a El Lissitzky, hicieron entrar al fotogramatismo en la publicidad. (fig. 37)

Jan Tschichold nació en Leizzing, Alemania, en 1892, estudió en la Academia de Artes Gráficas y de tipografía en Leizzing; profesor de caligrafía y de tipografía en la escuela nacional superior de tipografía de Munich de 1916 a 1931; emigró a Basilea en 1933. Trabajó como calígrafo y tipógrafo y, en 1947, fue llamado a Londres para reformar allí la tipografía de los Penguin Books. (fig. 38)

Herbert Matter nació en Engelberg, Suiza, en 1907, estudió pintura en Ginebra y en París, en esta ciudad con Léger (pintor cubista), de 1926 a 1927. Llegó a ser asistente de A.M. Cassandre, de La Composteur y colaborador en la casa Dobson y Faigot. Llegó a Zurich en 1932 diseñó allí material de publicidad, en especial con fotogramatismos al servicio de correos y de los ferrocarriles suizos. En 1936 se fue a establecer a Nueva York, trabajando entonces como fotógrafo libre en "Vogue" y "Harper's Bazar", y más tarde como artista gráfico para el Museo de Arte Moderno. Como lo fuera ya en Suiza, actualmente en los Estados Unidos, Matter está considerado como uno de los artistas más eminentes de su género. (fig. 39)

Dziga Vertov, teórico y realizador cinematográfico, creador de la escuela Kínot, en donde plasmó ideas novecescas sobre montaje, sobre la necesidad de hacer un cine real, anclado a la vida cotidiana, desvirtuando el cine burgués cuarenta años antes, imaginó la aplicación de las innovaciones técnicas del cine. Su postura experimental y política, inmerso de una ideología socialista imperante en 1913-25, ofrece una reflexión de vanguardia "futurista", en donde su Kíno glaz (cine ojo) puso énfasis sobre el problema de la edición, sobre la necesidad de sorprender al hombre en su medio social y su vida; la creación de un nuevo espacio que dió impulso al documental y contribuyó a formar nuevos géneros. Vertov tuvo mucha influencia dentro de la



URSS y luego en el mundo entero; es creador de fotomontajes en los que muestra el manejo de la yuxtaposición de fragmentos pegados para crear un nuevo contenido. Esta técnica también la empleó en filmes que realizó con ayuda de documentos auténticos, registrados por cien operadores casi al azar, con lo cual fué el primero en realizar filmes de edición: La Suavia de Nicolás II y de Tolstoi, La caída de los Romanov. (fig. 21)

Los años de 1930 a 45, parecen ser los del triunfo del arte geométrico con sus tendencias constructivas sobre el arte abstracto de tendencias líricas y espontáneas. El arte de los constructivistas parece oponer sus formas cerradas o "concretas" compuestas en infinitas constelaciones novedosas a los intelectualizados juegos subconscientes de los surrealistas que luchan por el absurdo.

Los constructivistas tienen la intención de reconstruir "constructivamente" al mundo, para no aceptar la vivencia artística enclavada en el puro individuo sino, al contrario, levantar el andamiaje de una nueva colectividad.

Las obras constructivistas de Nau Gabo (escultor), Ben Nicholson (pintor) y Leslie Martin (arquitecto), tienen un formalismo constructivo que trató de enrolar nuevamente la obra de arte a la vida y aprovechar el nuevo lenguaje para lograr universalmente. Como dice Ida Rodríguez "Este sentido decisivo de RAMBLIZACIÓN, a través de fórmulas universales (abstractas y geométricas) y no particulares, es la repercusión de la teoría constructivista... El intento de establecer un arte de forma "pura" va más allá del perfecto esteticismo del "arte por el arte" ya que, en el primer caso, se trata del principio dinámico que mueva al artista a "reconstruir" el mundo y en el segundo se refiere no al principio, sino a la finalidad del arte que se ahoga a sí mismo". (53)

Gustav Klutssis, teórico del fotomontaje, lo define como un nuevo género artístico de agitación. Su obra se encuentra en el marco del constructivismo y goza de reconocimiento en la URSS, ya que su trabajo es un arte en la propaganda de masas, apartado categóricamente del que se difundió en la sociedad burguesa. De Klutssis se conservan pocas obras, pero se tienen los montajes en serie que compuso en 1925 para ilustrar el poema LEBID, de Mayakovsky. La parte más conocida de su trabajo está muy ligada a la ilustración, a la propaganda del socialismo y de sus dirigentes. (fig. 40)

Otro exponente del constructivismo es Alexander Rodchenko. Es uno de los máximos exponentes fotográficos de este movimiento ruso. Su obra transcurre en dos planos: el fotomontaje y la fotografía experimental. Los fotomontajes de Rodchenko fueron creados con una intención narrativa y frecuentemente concebidos para ilustrar poemas o enunciados literarios. Su primera serie de once fotomontajes están basados en el poema de Mavriksky Epp Eio ("Acerca de Esto"). En ellos nos encontramos una ilustración literalmente vinculada al texto poético, sino más bien el comentario propio del artista, a través de gestiones ambiguas, en donde el autor vincula sus reflexiones en conceptos tales como el amor, felicidad, y el ideal de la vida de la clase obrera.

En 1924 decidió tomar él mismo las fotografías y esto fue posteriormente decisivo para el futuro de su carrera como fotógrafo experimental. En sus fotografías directas, Rodchenko empieza a mirar al mundo desde ángulos inusuales, forzando las perspectivas en exagerados picados o contrapicados, enfocando primeros planos desproporcionados y buscando el dinamismo de las diagonales. La originalidad de su visión es la culminación de las propuestas teóricas de Moholy-Nagy a nivel práctico. Rodchenko es un fotógrafo imaginativo que es capaz de escapar de su propia rutina visual. (figs. 41-42-43)

El Lissitzky, arquitecto y tipógrafo, tuvo una personalidad eminente en el campo de la experimentación visual. Entre 1920 y 1930 se dedicó a crear fotomontajes y fotografía experimental. Fue un teórico inteligente de la renovación de la forma. Nació en Esmolensko, Rusia, en 1890; frecuentó la escuela superior técnica de Darmstad, practicó la pintura, la arquitectura y la litografía; con Malevitch fundó el movimiento suprematista en 1919-1920. El Lissitzky es un artista del grafismo fotográfico que, haciendo uso de una gama muy extensa de efectos, trabajó siempre de una manera propositiva. Este autor fue el primero en realizar fotogramas con fines publicitarios en 1924. Una de sus mejores obras es el fotograma para la tinta "Pallian". (figs. 44-45)

Laszlo Moholy-Nagy, nacido en Bacsarsod, Hungría, en 1895, estudió derecho hasta 1915, entró en relación con el grupo Ms (Moy) en Budapest, residió en Estados Unidos en 1919 y trabajó en Berlín de 1920 a 1923 como pintor, decorador de cine y proyectista de decorados. Es cofundador del movimiento constructivista, fué nombrado profesor en el Bauhaus, enseñó en

Weimar y en Dessau, de 1923 a 1928. En 1933 vivió en Londres, y más tarde en 1937 fundó el Nuevo Bauhaus en Chicago, ciudad en donde murió de leucemia en el año de 1947.

Moholy-Nagy es considerado uno de los teóricos de la fotografía más importantes. En su libro Pintura, Fotografía, Film publicado en 1925 dentro de la serie que edita la Bauhaus, describe las nuevas vías de creación que ofrece la fotografía y el cine en el arte contemporáneo. Sus conceptos sobre el papel de la fotografía, basados en experiencias prácticas, se anticipan en treinta años a su tiempo, y define los movimientos artísticos que comenzarán a extenderse únicamente durante la segunda mitad del siglo XX. Sus ideas se verán confirmadas años después por el filósofo Walter Benjamin en su ensayo capital sobre La obra de Arte en la Era de su Reproducción Mecánica. Para Moholy-Nagy la cámara es un instrumento que permite ampliar la visión humana de la realidad. Su búsqueda lo hizo considerar fotografías realizadas con fines científicos o comerciales. Sus propuestas teóricas no son otra cosa más que la necesidad de ampliar los campos expresivos de la fotografía, y establecer su relación con la abstracción y el movimiento, su trabajo teórico tiende a plantear la relación que existe entre la pintura, la fotografía y el cine. En su libro Pintura, Fotografía, Film (cuyo título original es Malerei, Fotografie, Film), Moholy-Nagy reúne una selección de fotomontajes, fotogramas y fotografías hechas por él y por otros artistas pertenecientes al dadaísmo y al surrealismo. La intención es mostrar deformaciones fotográficas como una invitación a hacer una "revaloración de la vista". La Nueva Visión reúne muestras de microfotografía, placas de Rayos X, vistas aéreas, fotos periodísticas, fotografías en vista oblicua, dobles exposiciones, tomas de objetos y personas ante un espejo convexo. Para Moholy-Nagy, la nueva visión sólo es posible lograrla a través del empleo de una óptica mecánica: la fotografía. Sostiene que el ojo humano por sí solo no puede lograr este nuevo reconocimiento del mundo. Veamos algunos ejemplos: (figs. 46-47-48)

Moholy-Nagy defendió la "nueva visión fotográfica" como medio de desarrollar la sensibilidad individual, y utilizó imágenes mixtas dibujadas y fotografiadas, montajes y toda clase de manipulaciones para modificar y acentuar la estructura de una composición fotográfica.

Daba importancia a los fotogramas, la reticulación, la solarización, el registro de las fuentes luminosas móviles

(luminogramas), las dobles exposiciones, el fotomontaje y los procedimientos de "modulación de la luz" ideados por los constructivistas (estructuras y motivos creados por la luz reflejada o dispersada sobre diversas superficies).

La obra de Moholy-Nagy está relacionada con la exploración y la expresión del espacio y el tiempo por medio de películas semi-abstractas y de imágenes fijas repetitivas. Como los dadaístas, consideró el enfoque pictorialista de la fotografía como una deficiencia y un desconocimiento de la naturaleza de la cámara y sus posibilidades creativas.

Para Moholy-Nagy el potencial revolucionario de la fotografía estribaba en su capacidad de proporcionar experiencias visuales completamente inéditas. En su obra cabe distinguir tres grupos: Las fotografías directas, de marcado carácter experimental y renovador; las fotoplastias o fotomontajes de concepción constructivista; y los fotogramas o fotografías sin cámara. En todos sus trabajos es notable la consideración del purismo fotográfico que siempre sostuvo este autor. No simpatizada con la mezcla de técnicas, los fotógrafos debían trabajar con medios únicamente fotográficos. Aceptaba el uso de la litografía como elemento que permitiera a la fotografía asegurar un lugar en el arte publicitario. Pero insistió en la homogeneidad de los medios artísticos, en la "especulación del material". Y como asegura Otto Stelzer "esta es la continuidad de una controversia seguida desde el siglo XIX, cuando a la mezcla de posibilidades fotográficas y pictóricas en la denominada fotografía artística se oponía la apasionada protesta de los fotógrafos 'puros'". (54)

Sin embargo, el purismo de Moholy-Nagy no fué seguido por todos. Los surrealistas, en sus montajes y fotocollages, mezclaban y juxtaponían contenidos y técnicas de acuerdo a su filosofía de jugar con el azar y de chocar con la dureza de las formas establecidas.

Pero lo que sí influyó sobre todos los artistas contemporáneos a Moholy-Nagy, y que tiene todavía vigencia, es su reflexión acerca del valor artístico de la fotografía y la importancia del conocimiento de la luz en la creación fotográfica. Para él, la fotografía produce sus propias leyes y no depende de las opiniones de los críticos de arte; sus leyes constituyen la única medida válida de sus futuros valores. "La antigua querrela entre artistas y fotógrafos a fin de decidir si la fotografía es un arte, es un problema falso. No se trata de reemplazar la pintura

por la fotografía, sino de clarificar las relaciones entre la fotografía y la pintura actuales, y evidenciar que el desarrollo de medios técnicos, surgidos de la revolución industrial, ha contribuido grandemente en la génesis de nuevas formas dentro de la creación óptica". Y continúa más adelante "... Hasta entonces, las interpretaciones de la fotografía se han visto influidos por los planteamientos estéticos y filosóficos de la pintura. Se trata de reconocer las leyes particulares de la fotografía. La luz en sí misma exige que la miremos como creadora de formas. Si hay que juzgar fotografía y filme, ha de ser desde este ángulo. La fotografía abre nuevas perspectivas desconocidas hasta entonces, capta los juegos del Chiaroscuro, aprisiona la luz dentro de un pedazo de papel sin interferencia de aparato, descubre la belleza de la imagen negativa, etc." (55)

En La Nueva Visión, libro publicado en 1928, Moholy-Nagy explica su teoría de la graduación de la luz, su descubrimiento de ángulos de visión y de nuevas perspectivas que corresponden a la técnica de las máquinas modernas. Para él, el fotógrafo verdadero tiene una gran responsabilidad social; ha de trabajar con los medios técnicos que se hallan a su disposición. Su trabajo debe ser la reproducción exacta de los hechos cotidianos; el valor de la fotografía no debe medirse únicamente desde un punto de vista estético, sino por la intensidad humana y social de su representación óptica. "La fotografía no sólo es un medio de descubrir la realidad. La naturaleza vista por la cámara es distinta de la naturaleza vista por el ojo humano. La cámara influye en nuestra manera de ver y crea la nueva visión". (55)

La repercusión de las ideas de Moholy-Nagy se vio reflejada en la exposición internacional sobre "La Nueva Fotografía", efectuada en el año de 1929, y organizada por Deutsche Werkbund, una agrupación alemana que se mostró muy activa en la promoción de la arquitectura moderna y del diseño industrial. La exposición fué denominada "Film und Foto" e incluyó fotografías de varios artistas que proponían una experimentación visual en la fotografía, mediante dobles exposiciones, collages, fotomontajes, solarizaciones, etc.; también participaron trabajos de norteamericanos escogidos por Edward Weston. La exposición fué mostrada en Berlín, Munich, Viena, Zúrich, Basilea y Zúrich, acompañado de dos libros sobre ella.

Durante dicha exposición tuvo lugar un festival de cine, en el cual participaron cineastas vanguardistas: La Pasión de Juana de Arco de Carl Theodore Dreyer, 1928; L'Échelle de Mar de Man Ray,

1928; Varieté de Ewalt Andreas Dupont, 1925; El Acorazado  
Eriankin de Sergei Mikhailovitch Eisenstein, 1925; y El Hombre de  
la Cámara de Dziga Vertov, 1929. Directores que simpatizaban con  
la "Nueva Fotografía", y de quienes los fotógrafos también  
aprendieron. La tendencia a unificar ambos medios y a  
intercambiar las reflexiones sobre sus principios expresivos, se  
dió de una manera muy estrecha durante esta época.

Esta relación tan estrecha que guarda la producción de  
fotomontajes y los avances en el lenguaje cinematográfico, la  
teoría de montaje vertida por Eisenstein y los fotomontajes  
dadaístas, son resultado de una retroalimentación de los medios  
artísticos. Moholy-Nagy no es una excepción en la producción de  
fotomontajes. Consideraba este género como una nueva vertiente  
del trabajo creador, y alabó los trabajos de montajes hechos por  
los dadaístas. Pero sus trabajos persiguen fines distintos.  
Acuña el término fotoalástica, en lugar de fotomontaje. La  
diferencia esencial con el fotomontaje dadaísta consistía, en su  
opinión, en que la fotoalástica posela en claro centro óptico del  
cuadro, a pesar de que el cuadro a menudo constaba de diversas  
superposiciones ópticas y mentales. (fig.49)

Moholy-Nagy comparó la estructura del cuadro con una fuga en  
música, o bien, con la disposición de una orquesta, estructuradas  
ambas por superposiciones más o menos numerosas, a pesar de lo  
cual ofrecen, en su conjunto, un sentido muy claro. Esta teoría  
documenta también parte de las ideas de la Bauhaus, que buscaba  
unos principios de estructuración fijos en todas las esferas del  
arte. A pesar de algunas semejanzas entre sus propios montajes y  
los de los surrealistas, la metódica de Moholy-Nagy estaba muy  
alejada -basada en un orden conceptual- del principio del azar  
defendido por los surrealistas (figs. 50-51-52)

Finalmente hablaremos del fotograma dentro de la obra de  
Moholy-Nagy. Como se ha sugerido anteriormente, el fotograma es  
otra técnica de gran importancia en la historia de la  
manipulación óptica, que tiene sus consecuencias últimas en el  
actual fotogramismo. Para Moholy-Nagy el fotograma es una  
experiencia con la luz, declaró en la revista "La Forma":  
"Parece que el fotograma nos conduce hacia una nueva  
representación óptica, realizada esta vez, no ya con la ayuda de  
la tela, de los pinceles y del color, sino por un sistema de  
reflexión, de planos de iluminación. En el caso del fotograma,  
desaparece ya la forma material gruesa, la materialización de la  
luz. La luz es captada en su fluctuación, en su oscilación,

casi como rayo directo. Y si se percibe todavía cierta huella de materia, como la luz, en los fotogramas, aparece transformada en la capa sensible como materia casi real; se entrevé ya la posibilidad, en el futuro, de una expresión óptica sublimada". (57)

El fotograma es concebido como una pintura "mecánica", en donde el resultado no se encuentra desvirtuado por esta característica y lo que se pone de relieve es la conceptualización que la obra trae de fondo. El trabajo intelectual del artista no queda anulado por los medios técnicos que utilice para realizarlo. Moholy-Nagy investigó a fondo la aplicación del fotograma, lo que lo llevó a crear ensayos artísticos con Rayos X. Sus experimentos le permitieron contemplar el interior de los objetos escogidos; a diferencia del ya conocido efecto de los contornos exteriores, la fascinación de estas cosas reside en la fuerza de atracción de los contenidos ocultos.

La técnica del fotograma también fue pensada en combinación con el fotomontaje. Su realización técnica consistía en ampliar un negativo sobre un papel encima del cual había estado colocado antes un objeto. A partir de la década de los veinte, el fotograma, como las demás técnicas fotográficas especiales, logró un amplio campo de aplicación en el gráfico publicitario.

Moholy-Nagy consideraba a la luz como el material esencial de la fotografía. Llegó a la conclusión de que no era la cámara el instrumento principal, sino la capa fotosensible. La utilizó directamente, sin intervención de la cámara; realizaba sus fotogramas con objetos tridimensionales, en papel para copias directas.

El fotograma obtuvo de este autor una valoración muy alta, ya que encontró a través de él, la posibilidad de manipular los efectos producidos por la luz. Lo consideró útil en la instrucción pedagógica de las posibilidades en los procedimientos fotográficos: "El que en la realización de fotogramas sin cámara haya logrado conquistar el sentido de la escritura de la luz, podrá después utilizar de forma mucho más versátil la cámara". Esta interpretación perdura aún en nuestros días y ha quedado en muchos libros didácticos (fig 53 - 54) (58)

La obra teórica y práctica de Moholy-Nagy es una investigación general que toca todos los aspectos de la comunicación visual.

Comprendió que todas las técnicas nuevas del cine, montaje, trucos fotográficos, ángulos de cámara, etcétera, podían mezclarse y usarse como elementos creativos. Según sus teorías, el fotomontaje puede ser dramático, lírico, naturalista o abstracto dependiendo de la intención y el desarrollo que siga. En sus trabajos siempre está presente el juego de la reinterpretación de la realidad, mediante un uso enteramente nuevo de la cámara, de la emulsión fotosensible y de la luz.

Las bases técnicas del constructivismo dieron a los artistas del movimiento, amplias posibilidades de experimentación fotográfica. Con ello, extendieron los límites del medio fotográfico y establecieron los principios de la manipulación óptica con fines concretos de aplicación social.



#### 1.4.6 El Surrealismo, Filosofía y Método para la Creación Fotográfica

En el año de 1924, André Breton publicó el Primer Manifiesto Surrealista, como producto de una reflexión nacida de la corriente dadáista. El carácter anti-racionalista del Dadá no pudo fructificar en la mentalidad francesa, que aún conserva la lógica dentro del absurdo. Breton junto a Paul Eluard, Philippe Soupault y Luis Aragon, propuso un sistema experimental, un método de investigación para recuperar las posibilidades totales e intrínsecas del ser humano; un método que en el fondo entraña una actitud racional.

Existe en el Surrealismo una búsqueda de la verdad, una necesidad de resolver el problema de la existencia, un intento de recreación filosófica.

La idea de entender la realidad y captarla hasta sus últimos detalles, y hacer relevante la expresión humana que se halla en el mundo del inconsciente, del sueño o de la imaginación, fue la meta decisiva. Tomaron como referencia las obras y las reflexiones de escritores como Gérard de Nerval, Baudelaire, Rimbaud, el Conde de Lautréamont, el Marqués de Sade y el simbolista Mallarmé.

En el campo de la pintura, los primeros lejanos del surrealismo son Bosch, Huys, Arcimboldo, Janitzen. Más adelante Blake y Goya (del s. XVIII). Entre los modernos Ensor, Redon, Klee, Kandinsky, Chagall y especialmente De Chirico tiene una influencia directa.

Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray, Picabia, Jean Arp, son pintores dadáistas que se unen a las filas de Breton.

Los surrealistas parten de una lucha declarada contra todo convencionalismo, como Dadá, y para ello, emplean la absoluta espontaneidad: el automatismo se convierte en un factor fundamental y el subconsciente en fuente artística. La lógica del absurdo y los mensajes de la inspiración subconsciente son los instrumentos para encontrar la verdad y el conocimiento en el espíritu del ser humano.

Los estudios de Freud sobre el subconsciente y los sueños sirvieron como base científica al movimiento. Los resultados que arrojan los experimentos con el subconsciente y el descubrimiento

de que los sueños son una parte vivencial en donde el hombre revela fragmentos de su ser, son aprovechados por los surrealistas para tratar de unificar el estado de la vigilia y el sueño, con la intención de crear una sola realidad absoluta y verdadera.

André Breton define al surrealismo de la siguiente manera. "SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral." Y en seguida redacta una noción filosófica:

"ENCICLOPEDIA. Filosofía: el surrealismo se pasa en la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociación desafiadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiene a destruir definitivamente todas las restantes mecánicas psíquicas, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida." (59)

Los valores que proclama el surrealismo traen implícita la preocupación moral de relacionar al individuo con su tiempo, su circunstancia y su totalidad. Las profecías surrealistas tuvieron siempre un carácter de amenaza, de insurrección y de provocación a la sociedad burguesa. La interpretación fraudulenta, el hipnotismo, el expresionismo romántico, el ocultismo, el espiritismo, la mitomanía, el sadismo, el masoquismo, la paranoia y la esquizofrenia, la maldad y el miedo, fueron utilizados por los artistas para sus diversas finalidades subversivas.

El surrealismo vivificó el arte dándole a los artistas un nuevo porqué para sus obras. El mensaje se extendió por casi todos los países que produjeron bajo esta influencia un arte simbólico, subconsciente, nacido de la imaginación liberada de todo trazo. La influencia dentro de la decoración, el diseño comercial, la crítica e historia del arte, la psicología, el teatro y la poesía ha sido considerable. Actualmente sus repercusiones todavía se dejan sentir, en el arte publicitario, el arte conceptual, y en todas aquellas obras e imágenes que se entienden como producto del subconsciente.

Es con la propuesta "crítico-paranoica" de Salvador Dalí y su obsesión por el escrupuloso detalle realista, cuando se ejerce una técnica pictórica que se identifica con las características

propias de la fotografía. Dalí habla de fotografiar los sueños, y así, reconstruye su visión imaginaria y poética del mundo. La capacidad de registro que tiene la fotografía y su incomparable versatilidad para captar lo inesperado y lo casual, dieron a este medio su entrada inmediata en el campo de la creación surrealista. También se le asoció porque a través de ella es posible mezclar y yuxtaponer distintos fragmentos de realidad, tiempo y espacio, con un gesto de automatismo, anarquía y libertad. Características fundamentales de los primeros fotomontajes concebidos como arte, y luego, aplicadas en las áreas de publicidad, difusión, crítica y propaganda.

El surrealismo abre el terreno en donde los objetos representados se encuentran siempre fuera de su contexto. Implica la contraposición de los objetos con el lugar en donde son puestos. Pintura, Fotografía y Literatura están todas, dentro del Surrealismo, empapadas de imágenes, ya que son consideradas las guías del espíritu y el pensamiento. André Breton consideró los lazos comunes de las imágenes surrealistas de la siguiente manera: "No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional, se desarrolla, después, débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se deriva una justificación ligeramente irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa." (60)

Todas estas acertadas consideraciones las vemos en las producciones de los años veinte en adelante a hasta nuestros días. Como sucedió con el dadaísmo, el surrealismo tampoco fue una escuela, sino una propuesta filosófica y estética. Es por ello que los protagonistas de este movimiento son muchos, con planteamientos expresivos muy diversos. En este apartado citaremos a los principales representantes, que tuvieron una participación directa durante la década 20's, y aquellos que más recientemente continúan realizando en el mismo sentido.

Es preciso señalar que muchos de los artistas que dieron auge al fotomontaje durante el surrealismo, provienen del movimiento

dadaísta. Es por ello que los avances técnicos y las propuestas creativas generadas durante la etapa del Surrealismo, no son muy espectacularas. Pintores como Kurt Schwitters, Max Ernst realizaron montajes gráficos y collages plásticos, en base a billetes, recortes de periódico, tapones de corcho, tornillos, trozos de madera, etc. Encontraron una fuente artística en los ready-mades y objet trouvé (objetos encontrados), y los fotógrafos lo aprovecharon tal y como dice Paul Tausi: "los sensibles ojos de los fotógrafos encontraron a menudo en la vida cotidiana objetos y motivos en total concordancia con las visiones oníricas. Debido a su sensibilización por tales constataciones, pudieron conferir a tales sujetos fotográficos el carácter de obra de arte. La utilización del objet-trouvé constituyó, en cierto sentido, una continuación surrealista del trabajo con los ready-mades, cuya naturaleza ya ha quedado descrita en relación con el movimiento dada". (61)

Los fotógrafos que durante los primeros años del surrealismo fotografiaron diversos objetos trouvés, pueden dividirse en dos grupos. Uno de estos grupos está formado por aquellos pintores surrealistas que acudieron a la cámara debido a su admiración por la poesía del encuentro casual; el otro grupo engloba a los fotógrafos que, como tales, recibieron la influencia directa del surrealismo.

Los surrealistas fotógrafos empleaban diversos medios estilísticos del repertorio de la técnica fotográfica, como la solarización, la inversión de tonos, diversos efectos de iluminación, distancias desacomodadas entre cámara y el motivo, reflejos, fotomontaje, tipofotografía, fotocollage, sandwich de transparencias, etc.

Autores como Manna Hoch, Raoul Hausmann, John Heartfield y Man Ray, ubicados dentro del marco del dadaísmo, son los que sentaron las bases estilísticas que se continuaron en el movimiento surrealista. Algunos de ellos presentan en sus trabajos características propias del surrealismo; con los fotógrafos pasó como con los pintores, iniciados por la fuerza revolucionaria del dadaísmo, más tarde encontraron un campo de acción más relajado en el ámbito surrealista.

Un ejemplo claro es el norteamericano Man Ray, quien al igual que Moholy-Nagy, creó fotos sin cámara, directamente sobre papel sensible. En 1922 publicó su primera carpeta con doce fotogramas, o como él las denominaba rayogramas o rayographies,

bajo el título de Chassis-Delicacy. Colocaba objetos susarentes como un peine, llaves, un cuchillo, etc. En Nueva York entabló amistad con Alfred Stieglitz, a través de quien conoció a pintores y fotógrafos del movimiento de vanguardia. En 1917 comenzó a experimentar con fotografías y dibujos por medio de una versión particular del glitch kyarna. Técnica que consiste en dibujar sobre un vidrio, cuya superficie se coloca sobre el papel fotográfico para su impresión. Man Ray rayaba la emulsión de los negativos de cristal con una aguja y obtenía el positivo una imagen fotográfica de contornos negros nítidos. Aplicó con éxito la técnica de la solarización (efecto Sabatier) en retratos y estudios de figuras. En su ideario se encuentra la frase: "Finto lo que no pueda fotografiar y fotografío lo que no pueda pintar". (52) (figs. 55 - 56)

Herbert Bayer, nacido en Austria en 1900, es un importante fotomontador y experimentalista de la manipulación gráfica. Estudió pintura mural en el Bauhaus de Weimar con Kandinsky, de 1921 al 1923, prestó atención a la tipografía y llegó a ser Director de la clase de arte gráfico impartida en Bauhaus de Dessau en 1925. De 1928 a 1930 fué director artístico de la revista "Vogue" en Alemania y del estudio Dorland en Berlín. Llegó a ser director artístico de Dorland Internacional en 1945 y consultor proyectista de la Lorraine Corporation of America en 1945. Bayer tuvo la idea de añadir la tridimensionalidad a los efectos del fotomontaje, con ayuda de la pulverización por aerógrafo y con ello introdujo la evocación de sensaciones surrealistas en el arte aplicado (figs. 57 - 58 - 59)

En Diálogo con la Epigrafiya, Paul Hill nos presenta una entrevista con Bayer, en la que él mismo nos habla de su método de trabajo. "¿Cómo hacía la construcción de montajes?"

-Había dos maneras. O construía realmente los objetos plásticos que se fotografiaban, o fotografiaba un fondo que tenía objetos, y después hacía el montaje de algo detrás de los agujeros, como si se mirara a través de ellos. Algunas veces les pintaba nubes, o las colocaba con aerógrafo; otras veces les fabricaba falsas sombras y luces. Después, todo el conjunto era nuevamente fotografiado sobre un negativo, del que se hacían copias".

Más adelante nos da sus ideas sobre el llamado fotoplastiken o fotoplastiken: "También eran en lo esencial montajes. Algunos eran montajes que habían sido armados antes de ser fotografiados. Yo los llamaba fotoplastiken por el carácter tridimensional del tema".

Estos fotoplastilén también los aplicó Moholy-Nagy, con quien Herbert Bayer tuvo contacto en Dessau. Su concepto sobre el fotomontaje: "Siempre pensé que el foto-montaje era más artístico que la fotografía de imagen directa, simplemente porque en el montaje debe haber una idea, un concepto, y se necesita una habilidad especial para expresarlo y convertirlo en algo significativo. Hoy, creo que es más fácil tomar la cámara y obtener una buena imagen que crear un montaje, porque para el montaje hace falta algo más que mirar y ver. En la fotografía directa no existe un propósito o función; es como la pintura, un ejemplar de arte, tal como está. No quisiera formular ningún juicio sobre si la fotografía es o no un arte, o si la pintura es más arte que la fotografía. Eso parece innecesario. Es, simplemente, una cuestión de calidad, una buena silla es mejor que una pintura mediocre". (53)

Paul Citroen es otro fotomontador surrealista que estudió en la Bauhaus de Dessau desde 1923. En 1919 creó en Amsterdam algunos montajes con escenas urbanas, que sin embargo, sólo alcanzaron su culminación en los montajes de "Metrópolis" de su época en la Bauhaus. "Metrópolis" (1928), es un collage realizado por Citroen con fotografías, ilustraciones de revistas y tarjetas postales. Las diferentes perspectivas y tamaños de tamaño para crear una sensación de profundidad y caos. (fig. 13) Su obra nos muestra la gran versatilidad que tiene el montaje gráfico, al poder hacer uso de fotografías ya impresas; "Metrópolis" es una muestra clásica del fotocollage aplicado con maestría y audacia en su intención, mide 75 X 102 cms. y Moholy-Nagy lo calificó de "gigantesco mar de mampostería" (54)

Angus McBean es un prestigiado fotógrafo de teatro, que se especializó en crear retratos surrealistas para sátiras y parodias, durante los años 30. También realizó felicitaciones de Navidad para uso personal. Sus imágenes son planificadas y muy detalladas; con frecuencia incluyen fondos pintados y decorados especiales. Los accesorios que emplea regularmente tienen relación con el espectáculo en que aparece la actriz o actor retratado. Por lo general desarrollaba primero una idea y a continuación buscaba a la persona idónea para materializarla. En las felicitaciones de Navidad aparecía siempre el mismo incorporado a una figura clásica conocida. (fig. 60)

En las influencias posteriores del surrealismo, después de la Segunda Guerra Mundial, volvió a jugar un papel importante el

fotomontaje, muy perfeccionado en comparación con los métodos de pleguerra. La técnica de la combinación de fragmentos de fotos fue de tal forma mejorada mediante la intervención del dibujo y el retoque, que se logran composiciones de aspecto homogéneo.

Tal es el caso de Paul Noyjer que, como Angus McBean, en sus primeras obras en blanco y negro utiliza elaborados montajes de estudio, pero añade nuevos elementos, aplicando el fotomontaje, con visiones surrealistas de puertas, ventanas y marcos. A diferencia de McBean y de muchos otros fotomontadores, Noyjer colorea a mano las copias para darles un toque de fantasía y conservar a la vez el control riguroso del color. Sus imágenes son brillantes y con frecuencia tienen colores irreales. Viste a las figuras de forma extravagante y les da el aspecto de figuras de cera o de personajes de circo. Recurre constantemente a los motivos abigarrados en las ropas, los paneles en las paredes y el revestimiento de los suelos, lo que hace que las figuras parezcan todavía más estáticas y carentes de vida. (fig. 61)

Sam Haskins, nacido en Sudáfrica y afincado en Gran Bretaña, se dedica sobre todo a la publicidad y la ilustración, trabaja casi siempre en color; se ha especializado en la creación de imágenes surrealistas, muchas veces eróticas, y siempre con una fuerte estructura gráfica. En su obra se percibe inmediatamente la influencia del pintor surrealista Magritte, y como este, prefiere las estructuras sencillas, frecuentemente esconidas con algo de humor. Domina la técnica del empareado de diapositivas y el montaje de copias en color. (fig. 62)

Bob Carlos Clarke, fotógrafo británico, tiene un enfoque surrealista muy estilizado. Sus imágenes parecen irreales por la forma en que están construidas. Utiliza copias en blanco y negro, muy contrastadas, que monta y colorea a mano y con aerógrafo. El resultado es una gradación tonal suave. Trabaja como ilustrador de revistas y como creador de fundas de discos. Es aficionado a incorporar originales en dibujo y muchas de sus creaciones son combinaciones entre fotografía y pintura. Sus motivos son frecuentemente cuerpos representados eróticamente, pero satirizados por medio de la exageración de las posturas, vestuarios y escenarios. Las líneas dinámicas, pesadillas, climas oníricos, nitidez perfecta y brillantez en el acabado final, son elementos que caracterizan su obra. (fig. 63)

Jerry Uelsmann, fotógrafo norteamericano, construye sus imágenes surrealistas en el laboratorio. Utiliza el montaje en la

ampliadora para combinar imágenes procedentes de un enorme archivo de negativos y positivos. En sus creaciones son frecuentes los árboles, las rocas, las figuras humanas o fragmentos de paisajes. Se guía por lo que denomina "un proceso interior de descubrimientos". Trabaja con seis ampliadoras que utiliza secuencialmente para combinar, fundir o superponer los diversos elementos de la imagen. De esta forma, las características de los originales se conservan y se mezclan en el resultado final. Balsmann recurre a la similitud formal de objetos, estructuras simétricas, paisajes de bruma, y reflejos que combinan positivos con negativos, tonos normales o invertidos. Cree fuertemente en la necesidad de seguir su juicio intuitivo y se opone a previsualizar el resultado final, prefiriendo dejarlo emerger gradualmente. La imagen no se planifica en su ensamble, evoluciona. Su máxima es: "Robinson y Rajlander viven". (figs. 54-55-56)

Antes de finalizar este apartado es necesario hablar de la influencia que el cine surrealista tuvo durante el periodo. Filmes como El Hombre de la Cámara de Dziga Vertov, (1929), Un Carril Andaluz de Salvador Dalí y Luis Buñuel (1929), Voyelles y Babbarabonia de Hans Richter (1928), son experimentos en donde se aplican los trucos de la doble exposición, la sobrerrepresentación y el montaje de cada toma con el objeto de crear un efecto surrealista.

Los anteriores logros cinematográficos, están unidos a la propuesta vertida por autores como Fudovkin y Eisenstein. Siempre dentro de la experimentación visual surrealista, que incluye factores de sorpresa, de fantasía irónica, sátira y crítica social; los filmes de estos autores son pioneros en el terreno del Documental, así como en el de la manipulación de la imagen, de su montaje y organización.

En la mayoría de los casos los filmes tenían la foto fija como precedente de sus medios "surrealistas". Aquí la fotografía y el cine establecen una interrelación, en donde cada medio se ve influenciado por el otro.

El perfeccionamiento de las técnicas de emparejado de diapositivas, de montaje en la ampliadora y de proyección o retroproyección, permiten ahora combinar imágenes de forma muy realista. Muchos fotógrafos utilizan técnicas de montaje en combinación con la aerografía o el coloreado a mano. Otros descubren y aíslan escenas surrealistas en situaciones cotidianas



y las captan con las técnicas convencionales y directas. La yuxtaposición de contenidos y formas es la base de un sentido surrealista

Las imágenes surrealistas pueden ser alegres, profundas, desconcertantes, satíricas y sorprendentes. El fotógrafo debe desarrollar el sentido de la asociación y la observación, así como conocer el significado de los elementos visuales que intenta confrontar. Una vez que se tenga la idea precisa de un montaje, una vez concebida la idea, habrá las técnicas suficientes para realizarla.

#### 1.4.7 Aportaciones de la Escuela Bauhaus

En 1919, el arquitecto Walter Gropius funda en Weimar la Bauhaus, que más tarde se trasladaría a Dessau en 1925. El más importante centro de experimentación artística de Europa durante los años veinte, cerró sus puertas en 1933 por intervención directa del nazismo alemán, en la ciudad de Berlín, tras haber sufrido una serie de presiones políticas. Sus participantes fueron llamados "bolcheviques culturales", mientras una de sus líneas directrices era la de mantenerse alejada de una postura política partidaria.

Sin embargo, no sólo fue por esta razón que la escuela llamó la atención del nazismo y de las Academias de Bellas Artes. El manifiesto de la Bauhaus, pedía que los artistas se unieran, de la misma forma en que se unieron los artesanos medievales, en una genuina colaboración para la tarea de construir las grandes catedrales y otras voluminosas obras de arte. El manifiesto pedía que los artistas se unieran para volver a ser artesanos. No debían entender sólo su propio oficio, sino entender también todas las zonas afines. Si realmente tenían talento, habían de evolucionar hasta lo que se podría llamar artesanos superiores, quienes serían considerados artistas.

"La diferencia entre arte puro y arte aplicado que los maestros del Bauhaus insistieron de abolir, no podía ser admitida por los artistas cuya razón de ser se fundamentaba en el principio del individualismo artístico y es por ello, que muy pronto, comenzaron a atacar a esta escuela con tan opuestos métodos y fines dentro de los cuales se entreveía un peligro. Las ideas novedosas, necesarias y salvadoras que el "Bauhaus" llevaba a cabo, injertaron vida nueva al arte anquilosado por los artistas, ya fueran producto de las academias o de solitarias experiencias". (65)

Este clima de libertad supuso la creación de un arte colectivo al servicio del hombre. Un arte reconciliado con la vida cotidiana para recuperar su sentido y finalidad. Dentro de Bauhaus, las normas eran revolucionarias, existía una libertad incondicional de experimentación siempre unida al objetivo de aplicarla en la vida. Los estudiantes debían comprender la importancia de la industria y la producción en masa. El artista debía aceptar a la máquina como una herramienta y pensar en términos de la producción masiva al servicio de la sociedad.

Como señala Herbert Bayer: "...el concepto Bauhaus era un concepto social: con una producción masiva, el pueblo puede tener acceso a cosas buenas. Los edificios diseñados por la Bauhaus han sido criticados a menudo por ser monótonos, pero eso se debía mayormente a que queríamos una vivienda barata". (66)

Fero quizá la mayor aportación que pudo brindar Bauhaus, además de la libertad en la manera de crear, fue la integración de las diversas artes, con el fin de realizar un Diseño como arte social. El estudiante interesado podía elegir entre todos los campos de la plástica: fotografía, teatro, cerámica, pintura, serigrafía, tipografía, teatro, esculpido, grabado y escultura, entre otras, todas entendidas como partes integrales de un esfuerzo colectivo.

El mismo Gropius explica sus criterios en relación al clima de trabajo y a los productos salidos del Bauhaus: "Si han de conquistarse para un instituto hombres de sobresaliente capacidad artística, debe brindarseles desde un primer momento amplias posibilidades para su propio desarrollo ulterior, concediéndoles tiempo y espacio para su labor privada".

"Las formas adoptadas por los productos del Bauhaus no constituyen una moda nueva, sino el resultado de una larga reflexión y de innumerables procesos de pensamiento y trabajo en una dirección técnica, económica y formativa. El individuo no puede alcanzar este objetivo a solas; sólo la cooperación de muchos puede tener éxito en el hallazgo de soluciones que trasciendan del aspecto individual que conservará su validez durante muchos años". (67)

Gropius supo reunir en torno suyo a los más representativos y revolucionarios artistas de su tiempo. Los principales maestros de Bauhaus, que virtieron conceptos artísticos avanzados, fueron: Wasily Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers, László Moholy-Nagy, Johannes Itten, Lyonel Feininger, Gerhard Mecks, Adolf Meyer, Georg Muche y Oskar Schlemmer.

La escuela fue un centro de reunión entre personalidades que se identificaban con los criterios de crear un arte funcional, regulado por un espíritu de libre experimentación. El concepto de diseñar un arte integral, generó la retroalimentación entre los distintos medios artísticos, y los resultados obtenidos tuvieron importancia y trascendencia en todos los países de Europa, Estados Unidos y Unión Soviética, aunque en este último

sólo se expresara en artistas que se encontraban exiliados.

Es así como en Bauhaus se recibían aportaciones de fotógrafos como André Kertész, Munkacsy y Eisenstaed. Nos comenta Herbert Bayer: "Vi a Eisenstein varias veces, cuando vino de Rusia a visitar a Moholy-Nagy. Había un intercambio de conocimientos y de ideas entre artistas, fotógrafos y realizadores cinematográficos. Los fotógrafos habían sido aceptados y eran considerados como artistas". (58)

Un criterio principal en la enseñanza impartida era el previo conocimiento de los materiales para luego pasar a la investigación de la función. Una vez que la familiaridad con los materiales ha sido establecida mediante infinitos y variados experimentos, el trabajo constructivo se inicia con el propósito de no repetir ni copiar experiencias ya logradas, sino tratar siempre de recurrir a novedades y personales encuentros.

Estos lineamientos fueron aplicados en la enseñanza por Moholy-Nagy y por los otros maestros. Se aplicaron varias visiones especiales dentro de los diseños. La tipografía o tipofoto, el "layout", la pintura mural integrada a la arquitectura, el fotomontaje, el fotograma, la imagen dinámica, la cinética, el espacio interior, las estructuras básicas de la imagen, las relaciones tonales, las líneas, los volúmenes, la tridimensionalidad, la luz, el color y el movimiento, son algunas de las preocupaciones que se atendieron con optimismo en Bauhaus, como un esfuerzo por salvar el arte en una sociedad desmoralizada por la post-guerra.

El espíritu de esos momentos está representado en las palabras de Sibyl Moholy-Nagy, en la biografía de su marido: "La colonia de artistas fué liquidada; las batallas de los estudios fueron trasladados a salas de asambleas. Las multitudes tenían que ser enseñadas en vez de unos cuantos iniciados. El cuadro y el yeso fueron suplantados por el cartel, el panfleto, la fotografía, el film y la decoración teatral. La vieja sociedad era atacada desde dentro -con el diseño funcional para la producción en masa y la distribución en masa y con una arquitectura orgánica que podía servir al inculcino en vez de oprimirlo. En el espíritu del gran optimismo que caracteriza la mente europea en los años 20, fué aceptado que al diseñar los alrededores físicos, tendría que producirse el diseño de las relaciones sociales". (59)

Los conceptos creados durante la vida de la escuela Bauhaus, las reflexiones de sus protagonistas y sus obras, fueron y siguen siendo revolucionarias. Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, la recuperación del arte acorde a las necesidades sociales logradas por estos artistas agrupados, quedó suspendida y paralizada.

## 1.5 Las Corrientes Artísticas a Partir de 1950

Después de la Segunda Guerra Mundial, las áreas de la producción artística, la publicidad y el diseño gráfico quedaron bien delimitadas en cuanto a sus funciones y características propias. Pero las relaciones que se establecieron entre ellas son muy estrechas, y frecuentemente la tendencia estética de una corriente artística se funde con la estética gráfica de la publicidad y el diseño. En estas circunstancias, la fotografía, el fotocollage, el fotomontaje y la tipofotografía, son técnicas fundamentales que se utilizan junto con otras, como el colorado a mano, el aerógrafo, la fotomecánica, simplificación de imágenes de video y computadora, etc.

A partir de 1950 los progresos en el terreno de la tecnología fotográfica son cada vez mayores. Estos van desde la invención del proceso Polaroid de Edwin H. Land en 1947, hasta la transmisión de imágenes por ondas electromagnéticas. Estas nuevas soluciones al problema de la producción de imágenes, han sido aplicadas siguiendo determinados estilos y necesidades.

La manipulación de las imágenes fotográficas es, como se ha visto anteriormente, tan antigua como ella misma. Inició con los montajes de Oscar Rejlander y H.P. Robinson, y continúa hasta nuestros días con el uso de las nuevas técnicas. Desde entonces y hasta ahora, la manipulación fotográfica se ha caído a una corriente artística como vehículo y campo de acción. Todavía hoy, encontramos en la publicidad la herencia de los elementos estéticos surrealistas para expresar lo fantástico y lo sorprendente.

El Cubismo, el Futurismo, el Dadaísmo, el Constructivismo y el Surrealismo, fueron las corrientes artísticas que influenciaron y fundamentaron la base creativa de los fotomontadores de los años veinte y treinta. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, se produjo una reacción artística llamada "Expresionismo Abstracto", que toca a la pintura y la escultura, y se refleja igualmente en el campo del grafismo y en la fotografía.

La consecuencia directa del "Expresionismo abstracto" en la fotografía se hace patente con la aparición de nuevas técnicas de laboratorio, que en buena medida son formas que representan la abstracción de la imagen fotográfica. La solarización, las fotos "quemadas", los bajo-relieves, separación de tonos, inversión

(efecto Sabatier), etc., estarán dentro de este contexto fotografístico abstraccionista.

Casi al mismo tiempo surgen el Pop-art, el Op-art y el arte cinético en los Estados Unidos y en algunos países de Europa. Corrientes que se inspiran en las teorías racionalistas de la Bauhaus, la cual se consolidó de nuevo en los Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, bajo la dirección de Moholy-Nagy.

Sin embargo, no todos los fotomontadores y diseñadores gráficos que utilizan a la fotografía como base para sus proyectos pertenecen a una corriente artística. Existen muchas tendencias y una innumerable cantidad de grafistas en la actualidad, que trabajan en el diseño y la publicidad de todos los países industrializados.

Hacer aquí una clasificación de autores y tendencias resulta imposible. Citaremos a algunos de los principales representantes del fotografismo actual.

El diseñador norteamericano Peter Max es un buen representante del espíritu que mueve el diseño en este momento. Define así el concepto de su trabajo: "El único mensaje que quisiera transmitir es mi propia visión de los símbolos de paz, amor, alegría y evolución. Me gustaría llevar el color a las grandes ciudades donde las personas están obligadas a vivir en el cemento y el plástico. El arte en principio debe excitar el nervio óptico". En sus trabajos están presentes la religión, la mitología y el simbolismo oriental. Fotografías de todo tipo (solarizaciones, fotos pintadas y "quemadas", fotos antiguas recuperadas, retratos de cine, etc.) ilustración y dibujo ornamental, forman un conjunto cargado de simbolismos. Otros diseñadores americanos de relevancia son Louis Danzinger, Henry Wolf, y Herb Lubalin, los tres neoyorquinos. (70)

Para Danzinger el problema creativo del grafista difiere del artista en que la obra sufre las imposiciones comerciales, ya que está destinada a un público muy amplio, a sus exigencias, y también a las exigencias del propio cliente. Danzinger busca un tipo de imagen que sea visualmente poderosa y cuya forma estética se adhiera tan íntimamente a la idea que sean difíciles de separar. En sus trabajos casi todas las fotografías han sido tomadas por él mismo. Este es un caso único dentro de la publicidad, ya que lo habitual es el trabajo en equipo. (fig.57)

Herb Lubalin, fundador de la firma Lubalin, Smith, Carnese, Inc., definió el éxito del grafista o del director artístico sólo en la medida en que éste toma todas las fases del problema en el ámbito de la comunicación. La expresión tipográfica, la ilustrativa y la fotográfica deben ser equivalentes, y el uso de todos los procesos de impresión tiene que estar al alcance del diseñador.

Se trata de una de las primeras firmas donde el problema publicidad/comunicación puede ser solucionado en todas sus fases. Hasta entonces éstas se repartían entre los diferentes especialistas, del embalaje, la estética del producto, el grafismo arquitectónico, etc. (fig.58)

Henry Wolf da en cambio una imagen del diseñador centrándose ante todo en su expresión personal. Ve la publicidad como un fenómeno que se ha vuelto más humano, al igual que el cine y otros campos de la comunicación. Ahora es posible tratar cualquier tema, ya que hay público para todo y, especialmente, una gran masa ávida de cualquier novedad. La sexualidad, inherente a la vida moderna, ya no representa un tabú, y es además utilizada, en formas sutiles unas veces y otras muy explícitas, para vender los productos más inverosímiles.

También cabe citar el estudio Push-Pin fundado por los ilustradores Seymour Chwast y Milton Glaser) y en Inglaterra el estudio Pentagram, de Alan Fletcher, Colin Forbes, Theo Crosby y otros. Este último abarca las cuatro áreas más importantes del diseño: -diseño de identidad (marcas, logotipos, identidad corporativa); -diseño de información (carteles, exposiciones); -diseño del entorno (urbanismo, recuperación y restauración de la arquitectura, interiores, señalizaciones); -diseño de productos o industrial (electrodomésticos, tecnología). Se trata de un intento por englobar los campos del diseño y tratarlos como un fenómeno de comunicación unitario. (fig.59)

También existe un estilo marcadamente europeo, un "estilo suizo", que proviene de las teorías de la Bauhaus, como la llamada "escuela de Basilea" o como el que produce la Escuela de Artes y Oficios de Zurich, y de un estilo propiamente italiano, sobre todo en los años sesenta, generado en las escuelas de diseño de Milan y Novara.

Franco Grignani ocupa un importante lugar en la evolución del fotografismo. Arquitecto y proyectista italiano, ha realizado numerosas experiencias distorsionando y fragmentando la imagen



fotográficas, ampliando las copias a través de placas de vidrio de diferentes espesores o acanalados, por medio de reflexiones producidas por una placa de metal finamente pulida o por exposición a través de botellas llenas de agua y de formas variadas. Un buen ejemplo son las conocidas series de anuncios para la imprenta Alfieri & Lacroix, de Milan. (fig.70)

Los japoneses también han creado una tendencia en el diseño y la manipulación fotográfica. Con una estética particular de su cultura, un representante es Tadamori Yokoo. El diseño japonés se caracteriza por su simplicidad, vitalidad y elegancia en la forma y el color. No deja de estar impregnado del bagaje artístico, social y cultural de la tradición japonesa. Kenkuro Yosaku es el diseñador gráfico más influenciado por el movimiento del Bauhaus, y es muy conocido por el estilo funcional de su trabajo. (fig.71)

Dentro del serialismo polaco, caracterizado por una búsqueda de efectos a través de los medios más simples, presenta un lenguaje y estilo propios. Destaca la figura de Cieslawicz, quien trabaja sobre el diseño de carteles, la publicidad y el grafismo. El autor utiliza procedimientos técnicos equivalentes a la sobreexposición y al sobrerrevelado voluntario de la película, produciendo un juego de contrastes. Transforma los elementos anecdóticos y figurativos en signos gráficos y recurre a menudo al humor negro y al absurdo.

Equilibrio, simetría, asimetría, brutalidad, colicuidad, son la construcción de sus obras. Destruye y amplía las tramas, y se expresa básicamente en blanco y negro. En todos sus trucajes y montajes conserva su estilo personal orientado en la vía experimental. (fig.72)

En cuanto a el panorama español los autores más destacados son Miguel Cozarro, Alberto Corazón, América Sánchez, Jorge Martínez y Eric Satué, quienes recurren a la foto "quemada", el collage, el fotomontaje, las superposiciones inusuales en blanco/negro y en color.

La manipulación fotográfica en la actualidad se utiliza indistintamente en el diseño de marcas y logotipos, envases, empaques, carteles, anuncios de prensa, revistas, portadas de libros y discos, folletos, catálogos, anuncios publicitarios, tarjetas postales, catálogos, diseños tridimensionales como paneles de señalización, exposiciones, stands de venta, puntos de

animación, información y arte.

Todo lo anterior forma parte de nuestra vida cotidiana y conforma nuestros hábitos visuales. La cultura que poseemos está repleta de imágenes fotográficas manipuladas por medio de alguna técnica de montaje y de diseño gráfico. De ahí la importancia de conocer su evolución y sus principales manifestaciones. El desarrollo del fotomontaje deriva en la actual obtención de imágenes a través del video y los ordenadores, lo que no implica que haya caído en desuso o que no siga teniendo fuerza expresiva y eficacia como medio de comunicación como se ha dicho, las técnicas y los estilos tienden a combinarse, y es precisamente ésto, lo que da al fotomontaje una gran cantidad de posibilidades y versatilidad.

Veamos algunas características del Op-art, el Arte Cinético, el Pop-art y el Mac'art en los siguientes incisos.

## 5.1 Op-Art y Arte Cinético

Estas dos corrientes artísticas serán citadas aquí, en cuanto son propuestas estéticas, que se integran a las demás, y que en sus características propias tratan a la luz como elemento principal.

La relación con la fotografía está dada por la utilización de plantillas y tramas, con las que se obtienen efectos ópticos especiales.

El Op-Art es una variante especial de la pintura abstracta geométrica y se basa en unas composiciones de muestra, en donde el ojo del espectador sintetiza, por indolencia de la retina, como impresiones cromáticas y estructurales en movimiento rítmico. Los inicios de esta tendencia pueden encontrarse ya en la escuela Bauhaus, pero sólo después de la Segunda Guerra Mundial, Victor Vasarely, Jesús Rafael Soto y Bridget Riley, crearon la fase experimentalmente fundada en este estilo. Y en 1964 recibieron la etiqueta de Op-Art, utilizada por un periodista de la revista "Time".

Con la difusión del Op-Art aparecieron también tendencias parecidas en la fotografía. Por la acción derivativa y la técnica empleada podían diferenciarse aquí tres caminos completamente distintos. El primer camino al Op-Art pasa otra vez por el objet trouvé (objeto encontrado), que sin embargo pocas veces salía a relucir. El camino preferido se pasó en el montaje sandwich o emparedado en el cual se empleaba una determinada trama. Un buen ejemplo es la obra de Zdenek Vitek, quien pasó bajo esta técnica una serie de desnudos. (fig. 78) Aparte de la técnica del emparedado, también era posible proyectar la trama directamente sobre el cuerpo del modelo o cualquier objeto.

El Op-Art tiene como precedente la experiencia artística producida por los impresionistas y los neoimpresionistas; es una reacción "anti-irrealista" que tiene como antecedentes inmediatos los trabajos llevados a cabo e iniciados por los años veinte por El Lissitzky y Malevich, por ciertos miembros de la escuela sobre todo Mondrian, Itten, y Albers y finalmente por Marcel Duchamp.

El Op-Art es un arte "científico" puesto sus fundamentos en la teoría física y psicológica de los colores y en la teoría de la Gestalt. Es la prolongación del constructivismo y se distancia

de él por medio de efectos cinéticos. En sus obras, el cuadro obliga al espectador a entender una vez la forma positiva y otra la forma negativa como "figura". El ojo puede verse obligado a producir el color opuesto a un color dado. En otros casos sucede que se juntan dos superficies de colores que son vecinos en el círculo cromático, por lo cual "tremolan". En ocasiones, estas vibraciones como de moaré (tala que produce ondas) incluso producen lágrimas. Existe el deseo dentro de la producción del Op-Art de encontrar una aplicación extrartística, en el campo de la publicidad, las artes aplicadas o la moda y la decoración.

Otra relación del Op-Art con la fotografía es su carácter de reproducibilidad. Como dice Otto Stelzer: "El Op-Art no sólo resulta fácil de copiar y perfectamente reproducible, sino que está prácticamente pensado para su reproducción. Mas aún: puesto que el concepto de reproducción está unido a la idea de tener que conformarse con un ejemplar desvalorizado, la gente se prefiere otro término: arte multiplicable, multiplicable sin limitación y sin pérdidas de valor, igual que la fotografía". (73)

Algunas obras representativas del Op-art son: *Triángulo* (1978) de Victor Vasarely, *Lunipuzzi* (1964) de Bridget Riley, y *Elaboración plástica* (1978) de Jesús Rafael Soto. (figs. 74, 75)

El Arte Cinético es el arte del movimiento, considerado bajo distintas perspectivas: el movimiento producido por las fuerzas naturales, el movimiento humano y el movimiento producido por la intervención del espectador, movimiento físico o ilusorio. Sus predecesoras son constructivistas y artistas que siempre experimentaron, como Mondrian-Wag, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Tatlin, Kandinsky, Klee, Schwitters, Lisitzky y Sorlaw. A nivel de la interacción del color Malevich, Mondrian y Van Doesburg.

En 1960 se fundan los principios del cinetismo, como lo llamó Vasarely. Y en 1965, la galería Denis Reis presentó la primera exposición de este movimiento, que se calificó con el nombre de arte interactivivo. Este movimiento nació de las e persistentes efectuadas por "órdenes musicales de colores", fotografías, cine y proyecciones teatrales. En cuanto a los órdenes de colores, se trató de un experimento llevado por Louis-Bertrand en el año VIII, que al adicionar una tibia, además del sonido, aparecería una banda de color, detrás de la cual se instalara una fuente de luz.

En cuanto a la influencia del cine, está representada por los

filmes abstractos de Eggelin, Richter, Légar, Duchamp, Man Ray y Len Lye, que establecieron distintas relaciones de la luz con las artes plásticas y gráficas.

En 1961, una gran exposición internacional celebrada en Amsterdam aseguró el lanzamiento de esta nueva tendencia, que había nacido en París hacia 1955. Cuadros móviles, "telaluzes", paredes de luz, prismas, sistemas de reflexión y refracción, circuitos de video y obras cinemáticas, son expresiones de artistas como Frank Malina, Miro Calos, Thomas Wilfred, Nicolas Schoffer, Kosicec, Rayssó y Fowelsky. (págs. 76,77)

La mayor parte de las investigaciones que comprenden la luz y el movimiento, combinadas conducen a un nuevo arte del entorno. Se plantea el problema de la integración del arte en la arquitectura, el urbanismo, en la producción industrial; el problema de la multiplicación de las imágenes con la ayuda de la cinematografía, la televisión y los ordenadores electrónicos. Una forma inédita del espectáculo polisensorial aparece en este nuevo contexto estético, caracterizado por el anonimato del artista, la acción y la creatividad del espectador.

En el dentro de estas tendencias como es aplicar las técnicas fotográficas de tramas, puntos, rayas, efectos de color por superposición; efectos de movimiento de cámara y papel en la exposición.

El grafista y diseñador gráfico hace empleo de tales efectos. El fotógrafo y fotomontador pueden combinar dichas técnicas con las que son propias del montaje, como la proyección frontal, el emparejado, la sobreimpresión, etcétera. La aplicación de la técnica está en la publicidad, en trabajos tridimensionales como paneles de exposición y señalización, envases y embalajes, y grandes carteles callejeros, algunos con sistemas de mecanización de movimiento por partes, y otros a base de pequeños recuadros con figuras geométricas de colores -sistema fotograma- en movimiento. La aplicación es una novedad en el arte del entorno.

## 1.5.2 Pop-Art

El fenómeno de la manipulación voluntaria de las imágenes con el fin de crear nuevas composiciones, se presenta en el Pop-art de manera notable. Su aparición data de 1955 a 1965 en Estados Unidos e Inglaterra, y surge como una reacción al expresionismo abstracto (1945-1959). En Estados Unidos es donde el Pop-art revistió un carácter más espectacular, puesto que se identificó como la expresión auténticamente norteamericana de la realidad norteamericana. En Inglaterra el movimiento tomó el nombre de "Nuevo Realismo", y como en Estados Unidos, sus antecesores son Man Ray, Max Ernst, Raoul Hausmann, Marcel Duchamp y Léger.

El Pop-art dió origen a una "cultura" particular, que impide con frecuencia entender su auténtica aportación. Su finalidad parece consistir en describir todo lo que hasta entonces había sido considerado indigno de atención, y todavía menos, propio del arte: la publicidad, las ilustraciones de las revistas, las fotografías antiguas, los muebles de serie, los vestidos, las latas de conservas, la comida (hot-dogs, coca-cola), las tiras cómicas, las "pin-ups" (la chica atractiva). Se rompieron los tabúes y se consideraron las cosas más vulgares y banales. Se emplearon las imágenes de la cultura de masas, las imágenes suministradas por el cine y la televisión, las reproducciones artísticas y el mural.

Se pintó la realidad cotidiana, el materialismo, el vacío espiritual y el ambiente particularmente sexualizado de la Norteamérica opulenta. La expresión Pop-art se refiere a la expresión de un pueblo que no crea, que se encuentra en estado de masa; lleva implícita la crítica a la sociedad desencantada y pasiva ante la realidad contemporánea. La ley de la sociedad norteamericana es la lucha por la jerarquía, la competencia de intereses, la búsqueda del "status" más elevado, la valoración del prestigio. El Pop-art, con sus rostros ambiguos y sus imágenes frías, es el reflejo de una falta de conciencia social del arte por.

En los Estados Unidos el movimiento se dio en dos escuelas, la escuela de Nueva York y la de California. Sus principales representantes son: Robert Rauschenberg, J.M.W. Turner, George Segal, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Tom Wesselman, Andy Warhol, Mal Elms, Riehmoltz, Ruscha, Allen Jones, entre otros.

Las ilustraciones de "cómic" ampliadas de Lichtenstein, las

imágenes publicitarias de Rosenquist, las réplicas de los objetos industriales construidos en plástico blando por Oldenburg, las fotografías tomadas de la prensa por Warhol, los collages tridimensionales de Rauschenberg, los "nacimientos" de Jim Dine, los fetiches de la civilización expuestos por Usselman, son obras que representan a la sociedad contemporánea con fuerza y claridad, en donde la fotografía y el collage juegan un papel preponderante. (figs. 78,79,80)

En Inglaterra los artistas más renombrados son: Richard Hamilton, Peter Phillips, Allen Jones, Martin Royce, Gyvind Fasting, Wolf Vostell, Bernard Schultze, Mimmo Rotella, Pierre Restany, Michelangelo Pistoletto y Valerio Azevi. El "nuevo realismo" es el grupo más importante que se encuentra relacionado con el Pop-art norteamericano, en el que participan diversos artistas de Europa continental.

"Nuevo Realismo" se conformó en 1960, en su manifiesto se reivindica la herencia del dadaísmo y del surrealismo. La sátira, el sentido del humor abigarrado, la violencia iconoclasta, el tratamiento de los objetos en sus cueros y el erotismo incisivo lo caracterizan. La utilización de la fotografía y la manipulación de la iconografía contemporánea para construir auténticas provocaciones los acerca al neoconcepto. La crítica a la vida de las grandes ciudades y a la civilización de las grandes masas se concreta en el centro del mensaje artístico.

Wolf Vostell (1932) pasa toda su actividad artística de los años cincuenta y sesenta en el proceso de "desplazamiento" con el que pretende efectuar revelaciones subversivas. Detollage significa aquí la antitesis de collage, al desmontar imágenes, costumbres, valores; lo que se expresa artísticamente arrancando y desgarrando carteles y otros impresos de información manipulada. Vostell rompe el cartel, en donde aplica el fotomontaje. Sus temas son cotidianos, que fragmenta, yuxtapone, reusa y borra con el fotomontaje, con el fin de hacer una crítica social. (fig.81)

Gyvind Fasting, de origen sueco, realiza collages fotográficos, sobre los cuales monta series de clavos sustituyéndolos de moverse. Combina colores, curvas y figuras manipuladas por el espectador, quien es invitado a variar la disposición de los muñecos. (fig.82)

El italiano Mimmo Rotella (1918) comenzó en 1954 a realizar

carteles-collage pretendiendo como Vostell, agitar al público con el rescado y reagrupamiento de los elementos. Coloca ante los títulos de los carteles fotomontajes reticulados (fig. 83)

Michelangelo Pistoletto (1933), italiano nacido en Biella, pinta figuras sobre fondos metálicos que sirven como espejos. También trabaja con categorías del movimiento óptico en donde el espectador participa. Con los medios de fotomontaje y collage nos introduce a una reflexión ética e irónica. Refuerza el irritante efecto de los espejos con el fotomontaje; entre elementos fotográficos, el espectador encuentra su propia imagen reflejada.

Artistas pertenecientes al grupo de los "nuevos realistas", como los antes citados y como Tom Messelmann, Edward Kiennholz, Enrico Baj, Daniel Spoerri, Raymond Hains, Richard Hamilton y Martial Rayssé, expresan una crítica social irónica, empujada de humor negro que comprende en lo profundo de las uniones de distintas materiales. La asociación de estos montajes de objetos, combinados con pintura, dibujo y fotografía, reflejan una realidad protesta, oculta en la vida cotidiana bajo el manto del orden convencional. (fig. 84)

Este carácter rebelde de los obras de arte producidas en la Segunda Guerra Mundial, se sitúa en un reflejo de la situación social (histórica) vivida a partir de los años cincuenta. El Pop-art y el neoexpresionismo neopostulista son una reacción de esta conciencia sociocultural. El resultado, una rehabilitación del entorno real, como temática artística. Bajo el lema de la identificación del arte y la vida, el movimiento neopostulista plantea la inclusión del mundo real de la producción y el consumo en el proceso de la configuración artística. La realidad urbana y la cultura trivial del consumo expresados como arte. Como dice Rolf-Günter Diemel, citado por Peter Tasek: "El Pop-art designa por una parte la romanización de la banalidad y, por otra parte, la crítica del mundo del consumo; como el descubrimiento la nivelación de la vida a través de la producción activa" (72)

En cuanto a la utilización de las fotografías se trataba de fotos completamente vulgares de conocimiento general, de tipo documental, sin el relativo valor artístico, y que en su caso, de transmisiones de la realidad solo por su inclusión en una pintura o en un collage, se convertían en partes integrantes de una obra de arte.



El Pop-art romantizó el ámbito total de la producción urbana capaz de ser percibido ópticamente; es decir, que no se redujo sólo a la industria publicitaria con sus envoltorios y carteles murales. Cómic, reproducciones fotográficas de obras de arte multiplicadas varias veces en un mismo cuadro, fotografías de estrellas de cine, y todo elemento visual de proyección masiva se convirtió en un buen elemento de creación.

Las técnicas del Pop-art son las del montaje, la serigrafía, la pintura, el ensamblaje de diversos objetos, el fotomontaje y el fotocollage, entre otras. Pero la técnica fotográfica se concinada con los diversos procedimientos de configuración gráfica. La obra de Richard Hamilton, Cosmetics Studies, lo demuestra; igual la del grafista fotógrafo Reinhard Schupert, (fig.85)

A continuación hablaremos de la vida y la obra de Josep Rensu, quien produjo sus fotomontajes desde 1956, en una serie llamada Los límites evolutivos del hombre, en donde cuenta las pesas estilísticas de Los American Way of Life, otra serie de fotomontajes que comenzó en el año de 1947 y que vio la luz en 1957. Rensu no es un artista que pertenecía al movimiento Pop-art americano o del "nuevo realismo", pero por los elementos con los que trabaja sus obras y por el espíritu en sus trabajos, sin duda, estuvo influenciado por tales movimientos.

Rensu fue un artista nacido en Valencia, estudió en México y regresó en Berlín oriental. Si pudiéramos que encontrar afinidades, Rensu se sitúa entre el dadismo, el Pop-art y el muralismo mexicano. Se identifica con Georg Grosz, Hanso Hoch, Raoul Hausmann y sobre todo con John Heartfield, quienes emplearon las imágenes de circulación masiva como arma de lucha ideológica, en contra del imperialismo, y donde el carácter mercantil y estilista de la creación se veía sustituido por una dimensionalidad comunicativa propagandística que aportaba una nueva dimensión social al hecho artístico. Los dadaístas berlineses, los muralistas mexicanos José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera y José Ferré, plantearon la existencia de un arte político.

Rensu estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, en donde se matriculó en 1939. Su interés por la fotografía comenzó desde entonces, cuando cayó en sus manos una cámara Kodak. Joan Fontcubert cuenta una anécdota referida por el propio Josep Rensu en relación con el

descubrimiento del fotomontaje: "... en 1914, cuando las revistas ilustradas eran todavía de lujo, (Renau) recibió un obsequio de un capitán de la marina mercante, consistente en un lote de publicaciones gráficas. La página de una de ellas le atrajo poderosamente su atención ya que la forma en que había quedado diagramada yuxtaponia una imagen de un banquero en un palacio, con una instantánea de unos niños negros con el vientre hinchado por el hambre. Por un lado la abundancia y por el otro la miseria, tal contraste de ambos símbolos surgía un efecto turbador". (73)

Renau conoció la obra de Heartfield al poseer un ejemplar del periódico A.L.Z. con un fotomontaje del autor en la portada. Fue un encuentro casual que le sirvió para aplicar su descubrimiento con un sentido crítico y aplicar el fotomontaje como arma política.

El descubrimiento de Renau es casual, como el de Heartfield y Hausmann. A diferencia de los fotomontadores alemanes, Renau trabajó de forma aislada. Sólo trabajaba a partir de recortes de material gráfico ajeno, y a pesar de manejar con destreza la cámara no incluía nunca sus propias fotografías.

Plásticamente, Renau sacrificaba la expresividad al significado y la naturalidad de los colores al efecto. Anticipaciones torcidas y cromatismos estridentes estaban destinados a producir un mayor efecto. El propósito era un concepto ajeno a estas imágenes, incluso desde un punto de vista técnico. La factura de los fotomontajes de Renau, se desdoblaba por disimular perfectamente los ensamblajes entre los distintos fragmentos. Renau estaba convencido de que el mero acto de reunir varias imágenes sobre una misma plancha ya obligaba al espectador a conectar sus significados. El método de Renau propiciaba soluciones gráficas novedosas, como juegos de contraposición entre figura y fondo, o el rechazo de la rectangularidad, es decir, la disposición de los elementos en el interior de figuras no rectangulares y la ruptura de los límites en donde la imagen se compone.

Renau sostenía sus frentes a la libertad del pintor. Tal cartalista es el artista de la libertad expresionista, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir, anteriores a su voluntad electiva -de plantear o resolver en el ánimo de las masas problemas de la lógica concreta... Por eso, en el artista que hace carteles, la simple cuestión del desahogo

de la propia sensibilidad y emoción no es lícita ni prácticamente realizable si no es a través de esa servidumbre objetiva, de ese movimiento continuado de la ósmosis emocional entre el individuo y las masas". Y concluía, "Ayer Goya, hoy Heartfield. Aquél con su mano desnuda y éste con el pleno dominio de la técnica del fotomontaje son los dos artistas revolucionarios que han sabido llevar el hecho trágico de la guerra a la más alta expresión de la emotividad plástica". (74)

En el contexto de la Guerra Civil Española, que representa la pugna entre la democracia popular y el fascismo, e intuye el enfrentamiento entre las grandes potencias, importantes artistas acudieron a vivenciar el proceso. Entre ellos George Orwell, André Malraux, Ernst Hemingway, escritores; y fotógrafos como Robert Capa, Gerda Taro o David Seymour, Paul Strand y Henri-Cartier Bresson, quienes acudieron como cineastas. En estas circunstancias, el cartel se convirtió en un arma que compitió con el mítin, la radio y el cine, en el esfuerzo de difundir entre el pueblo las consignas políticas.

En Los líneas supinas de Nagrin, Rensu ilustra los trece puntos programáticos del espinate de Nagrin. En ellos se aplica el color y el cartel como formato. Esta serie de fotomontajes se acerca formalmente a la gráfica rusa de Fotomontaj o Ussitizky, así como del fotomontaje soviético de Ieremias Bogner.

Durante su exilio en México, Rensu tuvo la oportunidad de visitar los Estados Unidos y conocer la política norteamericana. La tremenda carga propagandística estadounidense y su postura política anticolonialista lo llevaron a crear la serie de fotomontajes Iba Américas Max y Lilia. El objetivo era desmitificar la bondad de la vida norteamericana por medio de sus propios mitos. (fig. 85)

Los fotomontajes de esta serie ponen en evidencia las contradicciones del sistema capitalista norteamericano, y para ello, Rensu reúne todas aquellas imágenes publicitarias y propagandísticas que ese sistema ha creado y que son conocidas internacionalmente. Son símbolos del imperialismo norteamericano que, montados por Rensu, se convierten en imágenes de crítica social muy eficaces. (fig. 87)

Las composiciones de Rensu hablan de las características propias de la Sociedad norteamericana: represión, corrupción, especulación, alineación, consumismo, militarización, racismo,

Opulencia, miseria, soledad, escalada armamentista sin mesura y un intervencionismo imperialista en otros países como Cuba, Vietnam y otros

Líderes políticos, envases de productos, eslóganes publicitarios, el hongo atómico de Hiroshima, los linchamientos del Ku-Klux-Klan, la instrumentalización consumista del sexo, se destacan frente a los niños de Biafra, los negros, la Cuba ensangrentada, el niño vietnamita, Carlo Maggar, en el texto de Foucaubert: "La deslumbrante sonrisa de Marilyn Monroe corre paralela a la privación de las minorías, un perrito caliente está relacionado con la silla eléctrica, y en definitiva, la muerte no es sino el reverso del beneficio". (75)

Renau trabajó nutriéndose de imágenes obtenidas de las revistas "Life", "Fortune" o "New York Times", publicaciones de gran circulación que difundían las consignas de paz, justicia, bienestar y libertad que adornaban los crechos propagandísticos de sus gobiernos. Renau subvierte su contenido y nos muestra su verdadera cara. (fig.88)

La obra de Josef Renau ejemplifica perfectamente los usos del fotomontaje como medio para representar un planteamiento ideológico. Se convierte a veces como instrumento para la crítica social y como medio de comunicación masivo. También se hacen manifiestas sus características y posibilidades de producción. Es el talento de Renau lo que convierte a las fotografías recortadas, en elementos gráficos propios para la crítica y el arte. Imágenes comunes que por su asociación con otras se hacen trascendentes, nos comunican algo distinto de lo que por sí solas nos dirían, y esto sólo se logra mediante el montaje.

Los fotomontajes de Renau demuestran como, mediante este medio de comunicación, es posible representar un conflicto político cualquiera, al montar sobre un mismo soporte aquellas imágenes fotográficas representativas o simbólicas de determinadas ideas sociales. Por ejemplo, Renau critica la presión de la Estados de la Libertad, así, en lugar de la entonada de la libertad, firma en su mano un pistol de guerra) o bien, la fotografía de un soldado participacionista sujeta una legi sujeta a una mujer pacífica en trozo de paño, y con la otra mano toca el escallo a una vietnamita ensangrentada, todas ellas son imágenes fotográficas que, por separado, sólo nos hablarían de un soldado, una modelo y una vietnamita herida, pero asociadas por el montaje, nos manifiestan

la devastación moral que provocaron los Estados Unidos con su intervención armada en Vietnam.

Son las ideas sociales de paz, libertad, miseria, armamentismo, desigualdad racial, muerte, las que Renau enfrenta mediante el fotomontaje para representar la realidad del sistema político-económico y cultural de los Estados Unidos.

## 1.5.3 Mec'Art

Actualmente la fotografía se desarrolla con un nuevo ímpetu en el área de la experimentación y la creación. En el terreno del mec'art, con la introducción de la electrónica y el ordenador, es posible manipular, almacenar y digitalizar una imagen. Es posible transformar una imagen en forma, color, sombra, brillo, luminosidad y otros efectos, sobre una pantalla.

Pero ¿qué es el mec'art? La abreviatura de "mechanical art" o arte mecánico, designa una serie de investigaciones orientadas a la elaboración mecánica de una imagen de síntesis. Aquí, la fotografía supera al negativo clásico, y una de sus expresiones es el "polaroid art". La raíz del término mec'art puede aplicarse al conjunto de la iconografía funcional que utilice medios técnicos. Las técnicas de su producción son el fotofotografismo, el fotodiseño, el infografismo, el videografismo, el reprografismo y el holografismo.

Estas áreas establecen la reproducción análoga y el documentalismo, el cálculo lógico y numérico, el arte tradicional y el arte de sistemas, el arte aplicado y el grafismo publicitario.

El mec'art nace cuando E. Bellin en 1967, hizo la transformación de una imagen bidimensional a la imagen material en energía eléctrica. Con su "belindógrafo" hizo pasar una fotografía por un hilo eléctrico, estableció esta correspondencia inseparable entre la naturaleza espacial de la imagen y la naturaleza temporal de la señal eléctrica.

En la reconstitución holográfica de los objetos también existen correspondencias entre el objeto mismo y la fuente luminosa coherente restituyendo la imagen en tres dimensiones. También en el ordenador hay correspondencia entre los datos de un código, el cálculo numérico y la visualización de imágenes. Una imagen ha sido transformada a lenguaje electrónico y a una sucesión de números. Esta es la reconstitución de las técnicas de la imagen, sus marchas nuevas vías de creación y evolución futuras.

Del mismo modo sus Mondly-hagy y Nan Fay emplearon por vez primera el medio fotográfico para obtener imágenes no análogas de la realidad, el coreano Nam June Paik fue el primero en modificar la trayectoria de los electrones dentro del tubo

catódico del video, para obtener la primera videografía.

La cámara fotográfica, el cinematógrafo, la cámara de video o televisión, fueron concebidas para reproducir "objetivamente" la realidad. Pero en manos de los artistas, estos instrumentos versátiles, sirven para crear formas que no se encuentran en la realidad visible.

La moderna manipulación de las imágenes emplea estas herramientas, creadas bajo los principios de la comunicación, el almacenamiento, la computación, el tratamiento de la información, el registro de imágenes realistas y la producción de copias. Un caso significativo de la circunstancia *mac'art*, es el llamado "copy-art", donde la máquina fotocopiadora de oficina se aplica a la creación.

Fue después de veinte años de su existencia, cuando el ordenador comenzó a emplearse con fines artísticos. En un principio se le empleó únicamente para optimar el tratamiento de datos a gran velocidad. Más tarde, con la introducción de impresoras, pases de dibujo, pantallas digitales o terminales gráficas, se inició la visualización de formas a partir del cálculo de datos. Con ello, la máquina no sólo sirvió para fines utilitarios, sino también para realizaciones estéticas.

Fue así o desarrollar funciones prácticas y estéticas: el diseño industrial, en la creación de objetos utilitarios; el diseño arquitectónico, en la proyección urbanística y del entorno; en el cine de animación o "cine informático"; en el arte permutacional; en la informatización del grafismo y las artes gráficas o pregráficas, para la creación de caracteres, titulares, cartelas, pagetas, compaginación, composiciones textuales, etcétera. (75)

Hace relativamente poco tiempo el ordenador se puede calcular las superficies internas de los objetos, incorporar la ilusión de volumen, aplicar la teoría proyectiva efectos de luz y sombra. En este nuevo contexto de la interacción tecnológica de las imágenes y su manipulación, cobra cuestionarse sobre la naturaleza de la imagen. En este fin de milenio, la imagen es, sobre de una huella o impresión de la realidad, una modulación de energía. Como dice Philippe Gossu: "Antes que todo, una imagen es energía modulada, de la cual se puede conservar un rastro permanente o modificable". (77)

Los tipos de tratamiento de la imagen son muy variados cuando se considera la amplitud de las posibilidades de los métodos fotoquímicos, video-electrónico, informático, holográfico, reprográfico. Con el fotomontaje se inicia el uso consciente de la manipulación y la combinación de la imagen y sus técnicas. El Mac'art es la manifestación última de esta trayectoria y marca, como lo hizo el fotomontaje, una etapa revolucionaria. Como afirma Joan Costa: "Se anuncia una revolución sin precedentes en la historia de los medios de representación, que tiende a establecer relaciones enteramente diferentes entre la manera de obtener imágenes, la información contenida en ellas y su soporte". (78)

El Mac'art se manifiesta en el terreno del fotografismo, el termografismo, el infografismo, el videografismo, el holografismo y el reprografismo, que se caracterizarán brevemente en seguida.

**Fotografismo.** La combinación de las técnicas del diseño gráfico y las de la fotografía tienen una expresión en el mac'art. En forma de "instantáneas manipuladas" o "polaroid art", los mac-artistas trabajan sobre la superficie de la copia, a la que aplican toda clase de manipulaciones, frotamientos, arrancados, etc., para la deformación de la imagen. (fig. 89)

**Termografismo.** El principio de esta técnica es la obtención de imágenes por medio del calor que es transmitido por los cuerpos. Los creadores experimentan los recursos técnicos y estéticos conectando un ordenador con máquinas de escuchar y ver. Se emplea el término "pintar con calor". Con el fin de obtener directamente una imagen con los colores de la temperatura del cuerpo humano, y modificarlos a voluntad, se emplea la cámara infrarroja, el ordenador, un programa específico de tratamiento de imágenes, un interface y los modelos humanos. La creatividad es manipulación y combinatoria. (fig. 90)

**Infografismo.** Constituye el llamado "computer art" o arte informático: conexión gráfica asistida al ordenador, o visualización gráfica, conversacional, a partir de una tecnología que comienza a ser domesticada con el desarrollo de los minordenadores. Forma parte de los dominios del grafismo y las artes aplicadas.

Condensar la imagen, su puesta en memoria, poder recurrir a ella y reproducirla fielmente, son objetivos que llevan a



investigaciones sobre las fuentes luminosas, fibras ópticas y scanners (pantallas) a rayos laser. Los resultados obtenidos hasta el momento responden a dos principios: -obtención de composiciones acabadas: tramas, texturas, estructuras espaciales; -como auxiliar de la creación personal. Las técnicas utilizadas a este efecto, es decir, al de la interpretación personal, son aplicadas posteriormente y pueden ser tradicionales o no: pintura, grabado, fotomontaje, inversión de colores, solarizaciones. Así, la infografía presenta una característica de polivalencia y versatilidad técnica, al presentar una expresión autónoma, pero también armónica con otros modos de expresión visual.

La creación en ordenadores depende de un programa, con reglas de codificación y símbolos. El modelo toma la forma de algoritmo, y es por ello que la colaboración entre diseñadores y técnicos en informática es frecuente. (fig.91)

Videografismo. El precursor del videograma es Man Juno Fair. En 1953 inventó un diodo y obtuvo una secuencia televisada manipulada, sin necesidad de una cámara. La historia del videografismo empieza igual que la del fotomontaje, la manipulación sobre la imagen. En 1955 Fair y Suva Ace construyeron un sintetizador de vídeo, instrumento que genera directamente y a voluntad formas, colores, movimientos, sin necesidad de pasar por la cámara, a partir exclusivamente de componentes electrónicos. Los resultados van desde fragmentaciones, inversiones de color (positivo-negativo), solarizaciones, mezcla de la imagen sintética con la imagen que proviene de una o varias cámaras, e incluso con una secuencia ya registrada. (fig.92)

Holografismo. Descubierta por Dens Gabor, premio nobel de física en 1958, permite obtener imágenes tridimensionales reales (no sensación de relieve) y tiene cierta analogía con la técnica fotográfica. En ambos casos se utiliza una placa sensible a la luz, que puede impresionarse y que hay que revelar. Pero la holografía emplea luz láser y asegura un grado muy alto de inmovilidad durante la exposición. El haz de laser se divide en dos: uno se dirige directamente a la placa holográfica, y el otro ilumina el objeto y después incide también sobre la placa. A diferencia de la fotografía, el resultado no es visible. Debe iluminarse para restituir la imagen tridimensional.

Sus aplicaciones se dan en la microscopía, análisis no destructivos, metrología. Pero sus posibilidades aun no son totalmente explotadas: profundidad real, superposición de imágenes, aprovechamiento de las distorsiones formales o las dispersiones cromáticas. La holografía es ya un objeto de arte que también tiene una presencia en la vida cotidiana mediante grandes series en papel, plástico, etc. Se han creado hologramas comerciales, didácticos y publicitarios. (fig.95)

Reprografismo. Los reprografismos, o "electrografismos", o "xerografismos", o "copy art", o "Xerox-art", se obtienen mediante la fotocopiadora, especialmente la de color. Con ella se reproducen imágenes, objetos en volumen o partes del cuerpo; reproducciones en blanco y negro, en color; reproducciones en grandes formatos a partir de dispositivos; sobrepresiones; transferencia de la fotocopia sobre un soporte cualquiera (tejido, madera, plástico, etc.); la "pintura a la luz"; la solarización instantánea, etcétera. Las últimas fotocopiadoras presentan toda clase de perfeccionamientos: dispositivo para "reducción del fondo" para eliminar las señales del collage; microprocesadores que permiten autodiagnóstico de los fallos; control de la intensidad de la iluminación del documento original; reducción o ampliación variables del original.

El procedimiento de la fotocopia en color es similar al de blanco y negro, salvo que el proceso se repite tres veces. Hay tres tomas sucesivas del documento original a través de tres filtros: azul, verde y rojo. A cada toma se forma una imagen latente sobre el tambor, que atrae respectivamente el polvo amarillo, magenta y cian. Se trata del mismo principio cromático de la reproducción en las artes gráficas o la tricromía en la selección de colores por procedimiento fotocómico. Las aplicaciones de la fotocopia son muy numerosas, y quedan muchas por inventar, lo cual no será difícil, ya que su fácil empleo estimula la invención. (fig.94)

## II. Los Métodos Fotomontajísticos y Creación Fotográfica

En el presente capítulo el objetivo consiste en citar los elementos de la creación fotográfica y las técnicas fundamentales de su manipulación orientada a la realización de fotomontajes.

Una imagen fotográfica pueda ser alterada de muchas maneras. Existen muchas técnicas de efectos y experimentos en diversas publicaciones especializadas. Generalmente se trata de un compendio de dichos trucos, en donde se da una explicación detallada, a veces no muy precisa, y sin un orden sistemático.

Se puede hablar de tres facetas distintas en la obtención de los efectos: -la que se realiza antes del momento mismo de la toma (lo cual nos refiere a una planificación de la misma, pensada para lograr un efecto predeterminado o para su posterior manipulación); -los que se realizan en el momento mismo de la toma (en donde participan factores de: obturación, diafragma, óptica, movimiento); -y los que se obtienen en el laboratorio (como fotogramas, fotocollage, impresión múltiple, montaje en la ampliadora, solarizaciones, desdoblamiento, etc.).

Los métodos fotomontajísticos son todas aquellas técnicas que contribuyen a la realización de un montaje fotográfico, así como a la obtención de los efectos que otorgan posibilidades expresivas al fotomontador. Dichos métodos van desde el recorte de fotografías para pegarlas en un soporte común, hasta el empleo de una fotocopia en una composición. La realización de un fotomontaje parte del principio de la manipulación y la combinación de técnicas, efectos y materiales. Aquí se toma en cuenta la elección del encuadre en una toma, la óptica empleada, los filtros, el tratamiento en el revelado y la impresión, el montaje por encuadrado, por positivo compuesto, por sobreimpresión, etc.; así como todas las técnicas de apantallamiento o enmascaramiento, retoque y reducción de negativos, uso del serógrafo, etc.

No es objetivo de este trabajo hacer un manual técnico detallado de todas estas técnicas. Se requiere un detallado trabajo explicativo en donde se pule paso a paso cada punto, así como incluir un formulario diseñado para poder hacer los reveladores, reductores, goma, barnices y demás implementos. Para ello, sugerimos consultar los libros técnicos que aparecen en la bibliografía, principalmente el del Dr. O. R. Croy, El Arte de

## Hacer Buenas Copias y Avaliaciones.

El fotomontaje es sin duda una técnica de producción de imágenes, pero también es una creación concebida y destinada a formar una unidad de diseño y de comunicación. Las técnicas que se tratan en este apartado, tienen como fin el ser principios de trabajo y sugerencias creativas accesibles.

Serán la experiencia, las intenciones y los recursos del fotomontador lo que determina su trabajo, así como la elección de materiales y técnicas. Será él y su equipo (si es el caso) quien elija los procedimientos en base a un criterio de intencionalidad comunicativa, calidad del resultado, sencillez, tiempo de realización y coste.

El fotomontaje responde a una concepción gráfica global de comunicación. Esto quiere decir, que no se piensa en función de otro elemento de comunicación, como podría serlo un texto. No es una ilustración, aunque pueda servir como tal. La intención es que encierre un contenido y una idea clara que no necesite más explicación. Tal vez el autor haya hecho un fotomontaje que no sea comprendido por todo el mundo, puede ser una abstracción artística, pero aún así, el fotomontaje contiene un significado propio y se entiende como una unidad fotográfica independiente.

## 2.1 Las Posibilidades de Creación Fotográfica

Aquí entendemos las posibilidades de la creación fotográfica, como los principios técnicos a partir de los cuales se obtienen las diferentes variables en la producción de imágenes fotográficas.

Dichos elementos técnicos han sido estudiados por especialistas tales como Moholy-Nagy, de quien ya hemos hablado, y por Otto Steinert, quien creó una actitud ante la fotografía llamada Fotografía Subjetiva. Steinert trabajó su formulación técnica retomando muchas de las experiencias del Bauhaus y del propio Moholy-Nagy, así como de las vanguardias artísticas de los años treinta. No se trataba de una tendencia concreta, sino de una propuesta que recuperaba la visión personal y creativa de cada fotógrafo. La expresión puramente personal volvía a legitimarse ante el monopolio del reportaje y la información gráfica. Steinert fue pedagogo, promotor y teórico de la fotografía.

En primer lugar, citemos las reflexiones técnicas de Moholy-Nagy, quien distingue ocho variedades de visión fotográfica:

1. Visión Abstracta (Fotogramas)
2. Visión Exacta (Reportajes)
3. Visión Rápida (Impresiones)
4. Visión Lenta (bases obturaciones)
5. Visión Intensificada (macro y microfotografía, fotografía -infrarroja)
6. Visión Penetrante (radiografía)
7. Visión Simultánea (fotomontaje)
8. Visión Distorsionada (uso de lentes y prismas, manipulaciones químicas o mecánicas de los negativos).

A partir de estos como punto, Moholy-Nagy intenta abrir las formas expresivas que puede ofrecer la fotografía. Junto a esta clasificación de las habilidades expresivas, es oportuno añadir aquellos elementos de la técnica fotográfica que corresponden a su naturaleza como medio de expresión, y que su conocimiento y manipulación permiten hacer un uso consciente de sus alcances y posibilidades. Es la clasificación de dichos elementos lo que Steinert escribió: "Designaremos los medios que tenemos a

nuestra disposición para la elaboración de imágenes con el nombre de elementos de la creación fotográfica; en el proceso de la formación de imágenes éstos se condicionan recíprocamente".

Distinguiremos:

1. La elección del objeto y el acto de aislarlo de la naturaleza.
2. La visión dentro de la perspectiva fotográfica.
3. La visión en la representación foto-óptica.
4. La transposición en la escala de tonos fotográficos ( y en la escala de colores fotográficos).
5. El aislamiento de la temporalidad debido a la exposición fotográfica". (1)

Del primer punto depende fundamentalmente el enquadramento (segmentación de la realidad; y transposición (composición y ordenamiento de los elementos visuales dentro del cuadro).

Del segundo la representación de la perspectiva y sus alteraciones (deformaciones ópticas, distorsiones, descentramientos).

Del tercero depende la representación de la imagen (resolución, nitidez, desenfoque, flou) y el control de los parámetros de la imagen (reflejos internos, estrellas del diafragma, aberraciones ópticas).

Del cuarto punto depende toda la traducción tonal hasta la reducción a líneas (separación de tonos, contratiempo, solarización, cartalización).

Y del quinto, la representación del movimiento, y por consiguiente la formación de todos los efectos de velocidad y movimiento (carrido, efecto zoom, estroboscopia, etc.).

A continuación se presenta un cuadro en donde aparecen las variantes expresivas (o efectos) que es posible conseguir y combinar, de tal manera que se tomen en cuenta los elementos de la creación fotográfica antes citados y se logra obtener el resultado deseado.

Elección del objeto	composición iluminación mise en scene minimalismo   fotogramas
Acto de aislamiento de la naturaleza	encuadre   sobrepresión   multimáser sandwich   tramado   trama regular fotomontaje   enmascarado   trama de resina fotocollage
Visión en la perspectiva fotográfica	basculaciones descentramientos efectos por perspectiva deformaciones de gran angular fish-eye
Visión dentro de la representación foto-óptica	naturaleza de la luz   radiografía   fotografía infrarroja   fotografía ultravioleta   termografía   fotocopia calidad de la visión óptica   flou   desenfoque deformaciones físicas   programas   polaroid SX-70 deformaciones químicas   cumigramas   emulsiões signos paravisos   espejos   reflejos fantasma textura-soporte   granulación   reticulación
Trasposición en la escala en tonos fotográficos	traducción tonal y contraste   filtraje de corrección y de efectos   high key - low key   contrapción   negativación     foto quemada separación de tonos   línea Mackie solarización   inversión (efecto Sabatier) equidensidades bajorelieve reservas y planillas reducción
Trasposición en la escala de colores fotográficos	traducción cromática   coloración manual   viraje   saturación de color   filtraje   canalización
Aislamiento de la temporalidad debido al tiempo de exposición fotográfica	obturación lenta   barrido   desdoblamiento de película   estela de movimiento   flou   Luminograma obturación rápida instantánea   photographic interruptus flash   multiestello   estroboscopia movimiento de lentes   zoom   corrimiento de foco

## 2.2 Las Técnicas Fundamentales del Fotomontaje

Daremos una somera explicación de las técnicas que consideramos las fundamentales para realizar un fotomontaje. Se trata de técnicas accesibles, pero que requieren práctica y tiempo de experimentación. Se requiere un cuarto oscuro y todos los implementos que contiene un laboratorio de blanco y negro, y si es posible de color.

El conocimiento de la luz y la manipulación de los materiales fotográficos comienza, desde nuestro punto de vista, a partir del fotograma. Ya que es el registro de la luz como material de creación. La manipulación de objetos y formas en el laboratorio es la base en la creación de fotomontajes.

De esta manera, también se explican las técnicas de la proyección frontal, emparedados, fotocollage, montaje de ampliadora, sobreimpresión y exposición múltiple.



## 2.2.1 Fotogramas

El fotograma es una imagen fotoquímica obtenida sin cámara, por el simple depósito de objetos opacos o translúcidos directamente sobre el papel sensible que se expone a la luz y luego se revela normalmente.

El fotograma responde a la definición elemental de la imagen fotográfica, esto es: una huella luminosa, un rastro, fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de haluro de plata, de variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas en un espacio de tres dimensiones. Una huella luminosa por contacto.

Moholy-Nagy fue un teórico importante en el Bauhaus, citado en el capítulo anterior, que habló con entusiasmo del fotograma en la revista "La Forma": "El procedimiento técnico del fotograma es conocido. Se puede explicar a cualquiera en un segundo. Pero resulta infinitamente más complicado en cuanto abordamos el aspecto creador en la realización de fotogramas: El efecto indescribible de claroscuro, el blanco resplandeciente contrastando con el negro más profundo, a menudo degradado en un gris sutilísimo por sombras en el conjunto, esos efectos desconocidos hasta ahora en la pintura y no pueden explicarse por las nociones habituales hasta el presente. En resumen: nuestra expresión táctil nunca nos orientaría siguiendo las pistas de nuestro conocimiento de la luz".

"La invención de la fotografía, el empleo de fuentes luminosas artificiales de gran fuerza, la posibilidad de regular los efectos de iluminación, se han convertido en elementos de una renovación de la representación óptica".

"No se trata, desde luego, de negar el valor pedagógico que tiene para cada individuo la pintura ejecutada a mano, pero ya no podrá decirse, como se hacía tradicionalmente, que representa la única fuente artística" (2).

La realización de fotogramas constituye un ejercicio de positivado muy creativo y útil para educar prácticas. Sobre el papel sensible, los objetos opacos dejan una mancha blanca y los translúcidos marcas negras y grises. Si los objetos se mueven durante la exposición, o se encuentran a cierta distancia del papel, se obtendrán varios matices intermedios.

Con objetos opacos pueden crearse tanto siluetas de objetos reconocibles, como una iglesia, un símbolo de paz, el logotipo de una organización, etc., como formas abstractas si se emplean objetos no familiares. Para crear un fotograma sirve cualquier fuente luminosa; al realizar varias exposiciones será fácil calcular el tiempo de exposición adecuado para los tonos que se deseen.

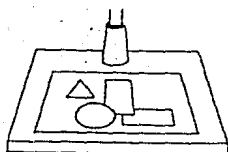
Las posibilidades que ofrece esta técnica son infinitas. El fotograma se puede concentrar en las formas creadas por muchos objetos completos, introducir mayor interés a las formas sencillas y crear variaciones de tono mediante el uso de reservas o de tiempos de exposición diferentes. Consultando la tira de pruebas y quitando los objetos en el momento oportuno se puede obtener cualquier tonalidad, desde gris claro hasta negro profundo.

Moholy-Nagy, Man Ray y El Lissitzky son buenos ejemplos de artistas que hicieron del fotograma un arte y una original forma de expresión. Véase el fotograma de El Lissitzky realizado para la tinta "Falikan" (fig 45)

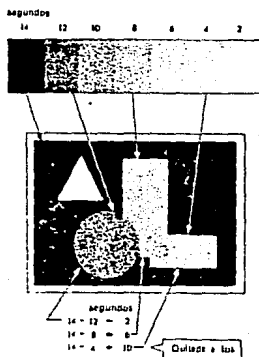
Los fotogramas, desde el punto de vista técnico son fotografías obtenidas sin cámara fotográfica, por simple acción de la luz. Tampoco pasa por un intermediario (el negativo) antes de pasar al resultado final. Como afirmó Moholy-Nagy, "el fotograma es la esencia misma de la fotografía". (3)

Conocer los efectos basados en el fotograma, significa iniciar el conocimiento de los efectos de la luz sobre el papel sensible y los principios de la manipulación fotográfica. (figs. 95,96)

### DIBUJO 1



*"Para hacer un simple fotograma se disponen formas sobre el papel de la ampliadora. Si se van quitando a diferentes tiempos durante la exposición se forman diferentes densidades. Una tira de prueba preparada con anterioridad indica el tiempo necesario para la densidad deseada."*



## 2.2.2 Proyección Frontal

Un método bastante sencillo de combinar una o más imágenes consiste en proyectarlas en forma de diapositivas sobre otros objetos y fotografiar el resultado. Con dos proyectores dirigidos sobre la misma pantalla es fácil reproducir combinaciones de diapositivas; no es difícil tasar las zonas de las imágenes que no interesan con el fin de conseguir que los elementos componentes se fundan sin estridencias.

La proyección frontal se hace con ayuda de una pantalla muy reflectante y un espejo semi-transparente. La cámara se instala frente a la pantalla y se alinea con su centro. Junto a ella, y formando un ángulo recto (90°) con el objetivo, se instala el proyector. El espejo se monta entre ambos y a 45 grados, para que refleje hacia la pantalla la imagen del proyector. Es fundamental que el objetivo de la cámara se encuentre exactamente alineado con la imagen del espejo. En el visor aparecerá, luminosa y uniforme la imagen proyectada.

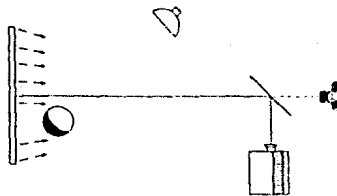
Si el espejo y la cámara están correctamente alineados, y ésta y el proyector tienen objetivos de idéntica longitud focal, y son equidistantes del espejo, la escena proyectada en la pantalla por cualquier objeto situado frente a ella quedará exactamente oculta por él mismo.

Naturalmente, la imagen proyectada sobre la pantalla también aparecerá proyectada sobre los objetos situados ante ella; pero aunque sean blancos la reflejarán con una intensidad cien veces menor, y si se expone para la pantalla aparecerán convertidos en siluetas.

Existen sistemas especiales de proyección frontal, y casi todos están diseñados para flash. El proyector lleva un tubo de flash y una bombilla de realce, y también puede utilizarse un flash para iluminar el motivo. Estos sistemas cuentan con una montura especial para la cámara que garantiza la alineación exacta.

Cámara y proyector deben estar alineados sobre el mismo eje. Ray Massey realizó la toma (fig. 57), mediante la técnica de la proyección frontal. Proyectó la imagen del cielo y colocó delante los objetos que componen el primer plano. Este procedimiento, como todos los de proyección, permite al fotógrafo reunir cosas que nunca se presentan juntas en la realidad.

# Ilustración (DIBUJO 2)



## Técnica de proyección frontal

Cámara y proyector  
deben estar  
exactamente alineados  
sobre el mismo eje  
(arriba). Ray Massey  
realizó la toma de abajo  
mediante la técnica de  
la proyección frontal.  
Proyectó el cielo y  
colocó delante los

objetos que componen  
el primer plano. Este  
procedimiento permite  
al fotógrafo reunir cosas  
que nunca se presentan  
juntas en la realidad

El montaje de fotografías por medio de la proyección de diapositivas ofrece una infinita cantidad de posibilidades, que dependen de la imaginación, la fantasía y el azar. Se pueden seguir dos métodos más, incluyendo el explicado anteriormente: -el método por reflexión; -y el método por transparencia.

El método por reflexión consiste en proyectar las diapositivas sobre una pantalla, que puede ser de cartón blanco mate y liso. No es necesario que la superficie de proyección sea muy grande. Con una superficie de 30 X 45 cm. y usando una cámara de 35 mm. con objetivo de 50 mm., la distancia de la toma se sitúa a unos 0.60 m. El proyector se situará algo más alejando, en función de su longitud focal, de forma que la imagen proyectada desborde ligeramente el campo abarcado por el visor réflex. Este margen de seguridad será aumentado en caso de una cámara no réflex; incluso puede ser conveniente bordear la pantalla con un marco negro. La pantalla deberá estar casi perpendicular al eje de la proyección, la nitidez de la imagen será satisfactoria. La separación del proyector y la cámara respecto a la pantalla dependerá de las longitudes focales de sus objetivos.

Con la habitación dejada en la penumbra, la exposición se mide con el exposímetro acoplado o independiente. Hay que tener en cuenta que la iluminación es siempre superior en el centro de la pantalla que en los bordes, característica inherente a la proyección. Se recomienda hacer mediciones parciales con el exposímetro, acercándose a la pantalla. Para este tipo de reproducción deberá usarse película de tipo luz artificial.

Al hacer superposiciones con la cámara, es difícil calcular el equilibrio entre las dos exposiciones sucesivas y establecer el encuadre de cada sujeto. Con este método es más fácil practicar el control visual ya que las dos imágenes a superponer pueden sucederse rápidamente sobre la pantalla. Si es necesario, un croquis sucinto sobre papel vegetal, del mismo tamaño que la pantalla, puede ayudar a centrar las dos imágenes.

Si tenemos la posibilidad de disponer de un segundo proyector podemos hacer la superposición simultánea sobre la pantalla. Con este método el dominio de la composición es total, con sólo modificar la distancia del proyector a la pantalla podemos alterar el tamaño de una imagen con respecto a la otra, podemos alterar sus luminosidades relativas y suprimir detalles por medio de una máscara o simplemente interponiendo la mano ante el objetivo de uno de los proyectores.

No es necesario emplear diapositivas claras. Las dispositivos con sombras densas son muy apropiadas para este tipo de superposiciones. Las partes transparentes de las diapositivas, que no se integren al conjunto deseado, pueden ser bloqueadas con reductor o filtradas y coloreadas por interposición de un filtro en el haz del proyector. Se recomienda hacer la exposición con diafragmas cerrados, para obtener la mayor nitidez.

El método por transparencia o método de retroproyección, se usa para crear falsos fondos. La pantalla debe ser una superficie translúcida: un cristal deslustrado de grano fino, una hoja de gelatina deslustrada o una tela translúcida. La cámara y el proyector se instalan a ambos lados de esta pantalla. A causa de las limitaciones de tamaño del estudio y la pantalla, usualmente se consiguen mejores resultados para montar naturalezas muertas y retratos de medio cuerpo.

Si el material de la pantalla es demasiado denso, la imagen será muy oscura y sin nitidez; y si es demasiado transparente, deberá ver el punto luminoso de la pantalla del proyector. En cualquiera de los dos casos conviene colocar el proyector de sitio, hacia adelante si la imagen es oscura y hacia atrás si es clara, sin que pierda la alineación con el centro de la pantalla.

El motivo ha de estar a cierta distancia de ésta para poder iluminarlo sin peligro de que le llegue la luz.

Para que el resultado sea natural, la dirección y calidad de la luz de la diapositiva proyectada, deben coincidir con las de la iluminación del motivo en el estudio. Los reflectores y lentes de relleno han de estar próximos al motivo, para que no afecten a la pantalla. No hay que olvidar la perspectiva: si la diapositiva se toma con un teleobjetivo, la escena en el estudio deberá tomarse con la misma lente; esto, si la intención es crear un efecto de realismo.

El control se realiza del fondo y el primer plano desde puntos otros afines. Si durante la exposición se desliza lateralmente la cámara y se hace zoom con el objetivo del proyector, parecerá que el objeto del estudio se mueve. También es posible crear relaciones de tamaño imposibles y proyectar fondos abstractos.

La combinación de fotografías distintas sobre una pantalla, proyectadas sobre un objeto, superpuestas unas sobre otras, y empleadas como fondo escenográfico, son métodos de manipulación creativa que permiten obtener resultados originales, que no es posible encontrar en la realidad, y que tienen como fundamento el montaje fotográfico. Sus posibilidades son infinitas.

## 2.2.3 Emparejados

Se llama emparejados a la combinación de dos negativos o dos transparentes en la emulsión y a su emulsión simultánea. Se usa esta técnica empleada para obtener ya mencionadas que en la realidad serían imposibles. El positivo de varias negativos en un mismo soporte es un proceso muy útil que permite obtener negativos, positivos y transparencias diversas.

Es posible combinar un positivo con un negativo y así el color y blanco y negro. Cuando se trabaja con negativos la información de uno se ve a través de las sombras del otro y así así por las zonas claras. Cuando se combinan dos con transparencias se ven las sombras y así así por la información del primer negativo que se ve a través del segundo. En el caso de los dispositivos todo ocurre al revés: la imagen de uno se ve a través de las luces de la otra, que son las zonas claras.

En esta técnica se requiere siempre negativos de contacto perfecto, porque si no se logra obtener una copia equilibrada. En caso el proceso es más complejo, porque hay que considerar el equilibrio químico y la química tanto microscópica por la máscara análoga. Por lo general, lo primero es hacer copias de prueba. Si se trabaja con dispositivos, lo mejor es utilizar originales sobreimpuestos al menos un diafragma, porque de otra forma la combinación será excesivamente densa.

El positivo es cosa de ensayo y error, sobre todo si se trabaja a partir de imágenes que no se han tomado específicamente con este fin. Si se cuenta con un negatoscopio/intercolorimetro, se recomienda superponer los originales para dar con la combinación correcta. También con dispositivos es mucho más fácil. Si se quiere superponer los dos originales es preferible inventar intermedios uno para luego poder hacer el emparejamiento emulsión con emulsión y así así la nitidez. Los dispositivos deben ser de alta resolución. Los sobrepositivos de cristal mejoran la nitidez, porque evitan que los dos películas se aboroten y separen por efecto del calor; como siempre es necesario limpiar escrupulosamente películas y cristales. A consecuencia de la



mayor densidad, las copias de emparedados suelen quedar más planas de lo que se espera.

En la práctica hay que superponer muchas diapositivas, hasta encontrar dos que sean compatibles. Encontrar dos imágenes complementarias, en términos de composición, líneas y tonalidades de color, es un objetivo. Pero se pueden tomar fotografías pensadas para la realización de emparedados, cuya composición se limite, según convenga, a simples siluetas (figs. 98,99)

## 2.2.4 Fotocollage

El collage se practica desde el siglo XIX; la combinación de imágenes fotográficas recortadas y pegadas sobre un fondo común, edicionadas por algún dibujo o pintura. Su principio indica la creación de escenas aparentemente reales pero que nunca hubieran podido captar una cámara. El escaso poder de resolución de los antiguos objetivos, la lentitud de las emulsiones y la imperfección de las fuentes de luz artificial, obligaron a hacer algunas tomas por secciones. A principios del siglo veinte empezó a utilizarse el fotocollage, para incluir en el resultado final, elementos no fotográficos, como pinturas, tipografía y objetos tridimensionales.

En 1920 los cubistas ya habían incursionado en el arte del collage, pegando recortes de periódico y objetos sobre el lienzo. Los fotomontadores del siglo XIX encolaban fotografías con dibujos, como bocetos de sus fotografías. Ajustaban cuidadosamente unas fotos con otras, con la intención de crear un cuadro semejante a la pintura abstracta como si fueran un rompecabezas.

Los artistas de la década de los años veinte, reunieron imágenes sumamente variadas en tema, perspectiva, escala y tonalidad. Cada imagen reacciona con su vecina, sea por su reforzamiento o por su violenta contraposición. La técnica viene de la palabra francesa *coller*, que significa encolar o pegar.

La técnica del fotocollage es en principio muy sencilla y fácil de realizar. Se trata de recortar fotografías, o pedacitos de ellas, que pueden provenir de revistas, periódicos y originales, o bien, de cualquier otro medio impreso, para luego montar y pegar, creando así una nueva composición original. El resultado depende, como en todas las técnicas, del sentido estético, la habilidad, el gusto, el talento y la originalidad del autor.

En la técnica del fotocollage las posibilidades creativas son tan grandes como la imaginación de cada persona, igual que en las

dentro técnicas del montaje fotográfico, existen efectos de  
yuxtaposición, que permiten crear metafóricas y contradecir  
evidencias. También se realiza mediante el fotocollage con las  
otras técnicas, con tipografía y técnicas con serigrafía. Los  
recursos materiales para realizar fotocollage son innumerables y  
accesibles, ya que se puede hacer mano de todas las imágenes  
fotográficas ya impresas, de una cartulina y pegamento. (figs.  
144-145)

## 2.3.5 Montaje en Ampliadora

Montaje en ampliadora es la combinación de dos o más imágenes en una misma copia fotográfica. La técnica va desde la simple exposición a un negativo tras otro hasta la composición cuidadosamente planificada de diferentes imágenes en diferentes partes del papel.

Por lo general es más fácil trabajar con originales del mismo tipo (negativos en blanco y negro o en color, o diapositivas de la misma marca). En todo caso, es preciso asegurarse de que las densidades y contrastes de todos los negativos sean más o menos similares.

Reúna todos los originales que necesite para hacer el montaje. Coloque en el portanegativos el que constituirá el fondo y trace sus contornos en un cartón blanco opaco; haga a continuación una tira de prueba de exposición. Elija una apertura que dé al menos 20 segundos de exposición para tener tiempo de hacer los ajustes necesarios. Vaya cambiando en el portanegativos los otros originales, y suba y baje el espejal lo necesario para que todos entren en el espejal unipado en el cartón; haga las correspondientes tiras de prueba a distintas alturas. Al final de este proceso habrá obtenido los tiempos de exposición de cada componente y tendrá un esquema que recordará la posición de cada uno en la copia definitiva. Los montajes más sencillos son los que hacen aparecer una imagen en un espacio vacío de la otra, o los que las superponen sin más. Las combinaciones más elaboradas exigen tapar las zonas de la copia durante una parte de la exposición para ocuparlas más adelante con el contenido de los otros negativos.

Una vez ampliada la primera imagen, haciendo los ajustes correspondientes, coloque el segundo de cartón sobre el papel y pase el segundo negativo. Amplíelo al tamaño indicado en el esquema, enfóquelo, y mientras tapa la parte ya expuesta con una nueva plantilla, exponga este segundo negativo en su lugar correspondiente. Si hay un tercer negativo tendrá que cambiar una vez más la plantilla, y exponer sobre la zona que le está reservada. Así se procede sucesivamente hasta terminar con todos.

Las composiciones más elaboradas exigen el empleo de plantillas lith opacas en contacto directo con el papel para tapar zonas muy

definidas. La forma más sencilla de alinear el papel, el esquema general y las diferentes plantillas, es usar un sistema de registro con un par de marcas en relieve sobre la base de la ampliadora.

La llamada película lith reduce los tonos continuos a blancos y negros puros y definidos, esto es, altocontraste. Las películas lith y sus resultados pueden usarse como plantillas en montajes. Para hacer plantillas grandes basta emplear sobre película lith en hojas. Su utilización garantiza la alineación exacta de las diferentes imágenes, sobre todo si se emplea junto con un sistema apropiado de registro.

Todas las técnicas que implican el uso de numerosas plantillas o separaciones deben llevarse a cabo con un registro, es decir, de forma que todas las plantillas y separaciones puedan hacerse coincidir exactamente en cualquier secuencia o combinación y a la luz de seguridad (o en completa oscuridad).

La forma más sencilla de registro consiste en hacer dos o más taladros (agujeros) en el borde del papel y la película, y encajarlos en otros tantos vástagos del mismo diámetro y dispuestos con la separación adecuada que se montan en el marginador o en una araña de contactos.

Lo más barato es utilizar un taladro normal de papelería y hacerse los vástagos con un par de espigas de madera. No se fabrica un sistema caro, pero mucho más recomendable si se va a hacer mucho trabajo de registro en el laboratorio.

Por lo general basta con un cristal para mantener los diferentes planos en contacto, aunque en trabajos complicados y sobre todo si se utilizan máscaras retocadas, lo ideal es un marginador de vacío. Hay también prensas de contacto especiales que incluyen el dispositivo de registro.

Los montajes en la ampliadora requieren mucha experiencia y trabajo de prueba en el laboratorio. Los resultados pueden ser producto del azar o de una planificación detallada (figs. 102-103).

Esta es el primer vistazo las impresiones de varios negativos en una misma copia, con ayuda de plantillas y reservas. Pero también es posible ampliar un mismo negativo o varios en superposición. A esta técnica se le llama sobreimpresión por copia o impresiones múltiples. En esta técnica es necesario hacer una tira de

pruebas para determinar el tiempo correcto de exposición para la copia normal. Luego, se divide el tiempo total por el número de exposiciones individuales que se vayan a realizar. Así, si la exposición correcta para una copia única normal fuera de 20 segundos y se desea realizar cinco exposiciones más sobre ella, se darán a cada una de ellas cuatro segundos.

Por medio de la impresión múltiple se pueden montar muchas formas y obtener abstracciones, según el tema y las intenciones. Se puede crear el efecto de desdoblamiento de la imagen en combinación con movimientos del marginador. También se puede imprimir varias veces un negativo, sin superponerlo, para crear un efecto de repetición.

El desdoblamiento de la imagen es otro efecto logrado sobre la ampliación del negativo. Se trata de copiar un negativo y luego darle la vuelta para volver a impresionarlo por la cara contraria. Esto puede dar la impresión de que la imagen del sujeto se encuentra frente a su reflejo en un espejo. El método consiste en copiar el negativo normalmente en una mitad del papel de ampliación, mientras la otra mitad permanece cubierta. Básicamente se trata de la misma técnica que se emplea en el montaje en ampliadora, explicado anteriormente. Luego se da la vuelta al negativo y se vuelve a copiar sobre la mitad del papel que estuvo cubierta, teniendo esta vez la parte que estuvo impresionada.

Para asegurarse de que ambos lados queden exactamente, es recomendable colocar dos piezas de cartulina sobre el marginador y unirlos con cinta adhesiva por el centro, de manera que queden doblarse una sobre otra. Así, se imprime la primera parte de la imagen sobre el lado descubierto, para luego taparlo, cambiar el negativo de posición en la ampliadora, o bien, poner otro negativo, destapar el otro lado y completar la copia final. Es un método de montaje muy sencillo, que no requiere mover el papel fotográfico durante la impresión, pero que resulta mejor a partir de una planificación y un bosquejo. (figs. 104-105)

## 2.2.6 Multimagen o Exposiciones Múltiples

Esta es una técnica de montaje que consiste en impresionar repetidas veces un mismo negativo con distintas imágenes. También requiere cierta planificación, ya que es necesario conocer la posición del modelo con respecto al campo visual de la cámara y con respecto a los demás objetos. Generalmente encontramos, en los libros especializados, los ejemplos de esta técnica representados con la imagen de una misma modelo que se ha fotografiado en distintas posiciones sobre un mismo negativo y sobre un fondo negro.

Esta técnica puede servir muy bien para representar la trayectoria de un objeto y su movimiento en un mismo campo fotográfico. Pero también es posible hacer un montaje de distintos objetos con el fin de crear una composición original, en donde el contenido de cada imagen establece un juego de significados entre sí.

La iluminación de los objetos puede ser uniforme o variar. Es recomendable usar un fondo negro sin que incida sobre él ninguna luz. Es recomendable usar un trípode, sobre todo si se emplean técnicas de exposición largas. Lo más fácil es trabajar con un sistema de visor de cristal electrónico; por suerte, mantener la posición de cada sujeto con un lápiz preso sobre el cristal. Si no se cuenta con este tipo de cámara, puede realizarse un boceto de cada posición sobre una hoja grande de papel y ello nos sirve de pauta para la colocación del objeto. Unas veces conviene mover la cámara y otras el objeto.

En cuanto a la luz, suele ser simple y fuerte, con orientación lateral de manera que no se refleje en el fondo. La lectura del exposímetro se debe tomar en la zona donde se desea el máximo detalle. Normalmente se suele dar la misma exposición a cada posición, excepto cuando se desea compensar la menor iluminación de alguna de las posiciones (figs. 105-107).

## II. Por Una Teoría del Fotomontaje

Después de haber estudiado las características históricas y técnicas propias del fotomontaje, es necesario ahondar acerca de los elementos teóricos que lo constituyen y a partir de los cuales es posible lograr su realización.

Si bien muchos fotomontajes son producto del azar y la intuición del montador, existen otros que responden a un método planificado. La superancia presentada en este capítulo tiene la intención de crear en el lector un concepto sobre el fotomontaje, basado en la comprensión de los factores teóricos que le son propios.

Para crear un estado conceptual de realización fotomontajística, es preciso estudiar la naturaleza y el poder de la imagen fotográfica, ya que es ella el material fundamental de trabajo. Y por otro lado, también es necesario conocer las características técnicas del montaje, para lo cual hemos elegido la teoría del cineasta Sergo Eisenstein; la razón por la que se ha elegido dicha teoría, y no otra, es porque está basada en el materialismo dialéctico (marxista), porque tiene una fundamentación clara y sólida, porque está desarrollada en muchos de filmes, y porque se trata de una orientación sobre la manipulación de las imágenes.

La combinación de las características fotográficas manipuladas mediante el método de montaje eisensteiniano, ofrece al fotomontador pautas de realización. Fundada en esta propuesta teórica, trataremos sobre la práctica y la producción de fotomontajes. Para ello se incluyen entrevistas con fotomontadores y fotógrafos profesionales, así como cuadros explicativos del proceso de producción.

Como ya se ha dicho, el fotomontaje encuentra su manifestación contemporánea en el fotofotomontaje, que es la manipulación intencionada de la fotografía y la gráfica, es decir, la combinación de la imagen fotográfica con el dibujo, el trazado, la escritura, los signos y textos. Nosotros incluiremos estos elementos dentro de la fotofotografía y la efectuaremos al concepto de montaje, ya que también son elementos que se prestan a la manipulación visual.



### 3.1 Naturaleza y Poder de la Imagen Fotográfica

La naturaleza de la fotografía es la luz y su captación por medios ópticos-químicos y mecánicos. En el proceso de esta captación intervienen diversos factores que se interrelacionan entre sí, y de su combinación se obtiene un resultado. Veamos: por un lado tenemos lo que constituye el material de trabajo, y por el otro los factores que los articulan:

<u>material de trabajo</u>	<u>factores</u>
1. Cámara	- Cámara fotográfica/cuarto oscuro
2. Luz	- Tiempo de Exposición - Velocidad - Obturación - Diafragma - Cantidad de Luz
3. Película	- Sensibilidad de la Emulsión Color o Blanco y negro
4. Óptica	- Distancia Focal / Poder de Resolución
5. Objeto	- Escena/Movimiento/Volumen/Textura
6. Revelador y otros	- Intensidad / Tiempo / Temperatura/ Agitación

Cada uno de estos materiales de trabajo tiene a su vez una gran diversidad de características -existen cientos de tipos de cámaras, películas, objetivos, etc., en el mercado- y todos están condicionados por los factores mencionados. De igual modo, la luz tiene diferentes calidades (difusa, directa, suave, dura, color, etc.) y el objeto diferentes texturas, color, volumen, dirección, velocidad, etc. Todos estos elementos, materiales de trabajo y factores que los determinan, constituyen la naturaleza de la fotografía.

El fotógrafo antes de fotografiar un tema que ha elegido, selecciona su tipo de aparato, su película, la óptica, calcula el tiempo de exposición y el diafragma, encuadra, posiciona el ángulo de visión y dispara. También elige el formato, y el positivo, el tipo de reveladores, papel, operaciones químicas,

trazos eventuales

El resultado es una copia, un negativo o una diapositiva revelada que entrará en todo tipo de redes y círculos sociales, "culturales", que definirán los usos y significados de la foto: del álbum de familia a la foto periodística, histórica-documental, de la exposición en galerías de arte al mercado pornográfico, de la foto de moda a la de investigación sociológica, de la fotografía científica a la expresión abstracta, de la foto de identificación a la foto judicial, etcétera.

Y es en estas y otras esferas de la vida social, así como en el terreno de los sentimientos personales, donde la naturaleza de la fotografía incide y se conforma como medio de comunicación masivo. Es en su repercusión social y psicológica donde se plasma su poder. Puede ser empleada como medio de representación de la realidad, como instrumento de investigación científico-social-histórica, como arma de manipulación ideológica, de crítica social y política, como medio de expresión artística, como punto de apoyo para la difusión de información y en la publicidad, entre otras.

La fotografía también tiene la cualidad de servir como recuerdo de un acontecimiento, de algo o de alguien, ya que tiene la virtud de detener el tiempo. Esta virtud es una necesidad y un anhelo del ser humano: captar el tiempo y la luz, sus categorías abstractas y fundamentales en la vida y el conocimiento del hombre. Abstraer las cosas que existen en el tiempo y que se pueden ver, ha convertido a la fotografía en un medio de registro y expresión intensamente diversificado. Su empleo se realiza en casi todas las áreas de la actividad humana y nuestro contacto con ella es tan cotidiano e inmediato que sus efectos nos son familiares.

Sin embargo, la fotografía es una memoria a la que le tenemos fé, credibilidad y confianza. Y esto se debe a que no existe duda de que lo que vemos en una fotografía verdaderamente estuvo así. La fotografía es una huella (rastros o marcas) luminosa sobre un soporte sensible a la luz (plancha de plata) de un objeto objeto o inanimado y que se conforma como imagen. La huella luminosa de un objeto sobre el papel sensible es lo que fundamenta nuestra credibilidad hacia la fotografía, así como las nociones de veracidad, objetividad y sentido de realidad que se le atribuyen.

Otra particularidad de la fotografía es que se dirige a la emotividad y su comprensión es inmediata, como la música. Al dirigirse a la sensibilidad, la fotografía está dotada de una fuerza de persuasión. El ejemplo lo anota Gisèle Freund: "La fotografía de Phan Thi Phuc, una niña vietnamita de nueve años, duramente quemada por un ataque con napalm, que huye junto a otros niños por una carretera de Vietnam del Sur, simboliza dolorosamente la guerra. Se publicó en el mundo entero y despertó en todas partes el horror y el odio a la guerra, evocación infinitamente más intensa que docenas de páginas que hubieran podido escribirse sobre ese tema" (1)

La fotografía tiene un poder de persuasión y también tiene una influencia educadora en nosotros. Es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento. Desde que el fotógrafo retuvo esto lo esencial, el primer plano, el ángulo de visión oblicuo, el movimiento y sus fases, la visión que el hombre tenía de la realidad cambió radicalmente.

Para finalizar con este punto, recordemos el experimento de Edward James Muybridge sobre la captación del galope de un caballo. En 1877 colocó junto a una pista de carreras doce cámaras (cada una equipada de un obturador cuya velocidad podía ser inferior a 1/2000 de segundos). A lo largo de la pista se dispusieron también resortes entrecruzados con llaves eléctricas: el caballo al pasar, los secudía y los rompía, uno tras otro. Aunque las fotografías eran poco más que siluetas, mostraban claramente que las patas del caballo quedaban elevadas todas al mismo tiempo, en cierta fase del galope. Para sorpresa del mundo entero, esto sólo ocurría cuando las cuatro patas se encontraban entre sí, bajo el vientre. Las fotografías parecían absurdas. Ninguna de las fotos mostraba la postura conocida del caballo con las patas delanteras estiradas hacia delante y las traseras hacia atrás, que aparecería tradicionalmente en pintura. (2) (fig. 108)

Esto es un buen ejemplo de la influencia de la fotografía sobre la visión que tenemos de la realidad y la que nos tenemos, educado y modelado. La fotografía no formó en el hombre una manera de ver, un código y un conocimiento más amplio de la realidad.

## 3 2 El Montaje de Eisenstein

En la realización del Foto-Montaje el objetivo consiste en aprovechar la fuerza expresiva y el poder de veracidad que tiene la fotografía, aunado a los recursos estéticos que ofrece el montaje de las imágenes gráficas. Para abordar el estudio de tales recursos estéticos contamos con la teoría sobre el montaje del cineasta ruso Sergai Eisenstein. (1898-1948)

Sergai Eisenstein conquistó en 1925 el reconocimiento mundial con su película muda El Acorazado Potemkin. A los 26 años creó La Huelga -una de las expresiones cinematográficas más importantes de la historia del cine-, ingresó como soldado voluntario en el Ejército Rojo en 1917, entusiasta fundador del Proletcult en 1920, colaborador y crítico de Mavroldo, profesor y teórico del Instituto de Cine de Moscú. Aunque sólo pudo realizar seis películas completas antes de su muerte, en 1948, está considerado uno de los más influyentes cineastas y teóricos del cine de nuestro tiempo.

Es preciso advertir que Eisenstein sostuvo siempre una postura política que considera al arte como un trabajo comprometido con las necesidades y el nivel cultural de su pueblo. Trabajó con las bases ideológicas y filosóficas del estereotipo marxista dialéctico, concibiendo el cine como una realización orgánica compuesta por la procleratura social-individual con la historia nacional, así como por el talento artístico de los realizadores, siempre lejos de una expresión deshonesta, superficial o complaciente.

Podría parecer extraño que para comprender un medio esencialmente fotográfico, como lo es el fotomontaje, y crear un método teórico para su lectura y su composición, usáramos el análisis propuesto por un cineasta, en donde se maneja la categoría del tiempo y el movimiento.

Sin embargo, no es tan extraño, ya que Eisenstein nos ofrece un concepto de montaje muy amplio, que no sólo atañe al cine, en donde son las imágenes mentales el material de trabajo y el montaje se esfuerza a un proceso en donde se construyen conceptos a partir de dichas imágenes (ideas). Los conceptos son compuestos orgánicos de ideas antes separadas, que expresaban cosas distintas cada una, pero que al ser montadas, una junto a la otra, por yuxtaposición, se obtiene un nuevo concepto.

Como apunta el propio Eisenstein: "No se trata en absoluto de una circunstancia peculiar del cinematógrafo, sino de un fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos. Estamos acostumbrados a efectuar, casi automáticamente, una generalización deductiva definida y evidente cuando objetos separados cualesquiera son colocados ante nosotros uno junto al otro". (3)

Los ejemplos son muchos, los realizamos en la vida cotidiana porque tenemos la tendencia a organizar en una unidad dos o más objetos o cualidades independientes, que caracterizan diferentes aspectos de un único fenómeno. Esta circunstancia se presenta en los idiomas, en música, pintura, literatura, en el lenguaje y en todas las formas en las que el hombre comunica sus pensamientos.

Por ejemplo en la adivinanza: "El cuervo vuela, mientras un perro estaba sentado sobre su cola". Combinamos automáticamente los elementos yuxtapuestos y los reducimos a una unidad. Como resultado, interpretamos que el perro está sentado sobre la cola del cuervo; cuando en verdad, la adivinanza contiene dos acciones no relacionadas: el cuervo vuela mientras el perro está sentado sobre su propia cola.

Lo que nos interesa reverter es que la yuxtaposición de dos imágenes mentales, representadas en palabras, signos, fotografías, pintura, que son independientes, al ser unidas mediante el empalme o la cercanía de una con la otra, se asemeja no a una simple suma de una toma más otra, sino a una creación, porque el resultado se distingue calificativamente de cada elemento considerado aisladamente.

El resultado es "algo nuevo", en donde las tomas aisladas y su yuxtaposición quedan en contacto y mutua relación. Cada pieza no existe ya como algo sin relación, sino como una representación particular del tema general.

El objetivo del montaje es crear una representación más precisa, aguda y completa de las intenciones expresivas del autor, así como lograr una representación visual que transmita al espectador tales intenciones. Eisenstein define el montaje de esta manera:

"La representación A y la representación B deben ser escogidas, buscadas entre todos los aspectos posibles del tema que se

desarrolla, de tal manera que la yuxtaposición -la yuxtaposición de esos elementos y no de otros posibles- evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema".

O bien:

"La parte A, derivada de los elementos del tema que se desarrolla, y la parte B, derivada de la misma fuente, en yuxtaposición, dan origen a la imagen en la cual el tema está más claramente encarnado". (4)

Se trata de construir una imagen a partir de una cadena de representaciones, de una cadena de imágenes que se alzan en la conciencia y en los sentimientos del espectador. Las representaciones separadas son estructuradas en una imagen a través del montaje.

Este concepto de montaje es un método de realización que es posible aplicar a todas las artes. Lo que tiene el autor por delante, es transformar la imagen que ha concebido en unas pocas, básicas representaciones parciales, las cuales, combinadas y yuxtapuestas, evocarán en la conciencia y sentimientos del espectador, lector y oyente, la misma imagen general que entrevió el artista creador.

Lo notable de este método es que es dinámico. Se apoya principalmente en el hecho de que la imagen concebida, real o ensayada, no es su propia parte. La imagen planeada por el autor, director o el actor es formada por ellos a partir de elementos representativos separados y reconstruida finalmente en la percepción del espectador. Citemos una vez más a Eisenstein:

"La eficacia del método reside también en la circunstancia de que el espectador es atraído a un acto creador en el cual su individualidad no está subordinada a la del autor, sino que es abierta merced al proceso de fusión con la intención del autor, ... De hecho cada espectador, según su personalidad y experiencias, de las entrañas de su fantasía o de la unción y todo de sus asociaciones, concibe todo ello por su creación, hábitos y situación social, crea una imagen de acuerdo con la guía representacional sugerida por el autor, que lo lleva a entender y experimentar su tema. La imagen planteada y creada por el autor, es al mismo tiempo, creada por el espectador". (5)

Lo que propone Eisenstein es que obliguemos a nuestra imaginación a pintarnos una serie de cuadros o situaciones concretas adecuadas a nuestro tema. La suma de las escenas así imaginadas despierta en nosotros la emoción requerida, el sentimiento, la comprensión y la verdadera experiencia que buscamos. Naturalmente que el material de estos cuadros imaginados variará de acuerdo con las peculiaridades del carácter y el tema que se trate.

Al plasmar en yuxtaposición tales cuadros, la expresión obtenida será emocionalmente atractiva, a diferencia de un trabajo meramente informativo, exposición, testimonio o registro de acontecimientos, ya que el principio de asociación, distinto del de la representación, obliga a los espectadores mismos a trabajar con lo que se logra una actividad creadora interior. Es evidente que el línea visual es capaz de producir una emoción independiente de la forma en que está presentado. Pero ahora estamos considerando cómo llevar un tema determinado, que pueda ser considerado "en sí mismo", a un grado mínimo de efectividad. También es evidente que el montaje no es exhaustivo en este campo, aunque el montaje:

El montaje tiene una significación realista cuando los trozos separados producen al ser asociados la espontánea la síntesis del tema. Es la imagen que representa el tema. En el método del montaje se trabaja con la suposición, que no es otra cosa que un elemento, un detalle, un fragmento de la realidad, que en yuxtaposición con otros ayuda a determinar el fragmento entero de la realidad que se desea representar.

Los mejores ejemplos de montaje de cuadros cuidadosamente seleccionados y reducidos al extremo laconismo de dos o tres detalles los encontramos en la literatura.

Jacón posee la forma más laconica de poesía: los haikus (que aparecen a principios del siglo XIII y que hoy es conocido como "haikai" o "haikai"). Esta forma no es sino justificada por haber sido transformada a través de siglos de valor por su sencillez. El estilo más su restricción es completamente análogo a la estructura del montaje. Esta serie proporciona la expresión típica de un concepto abstracto.

Para ver algunos ejemplos:

Un cuervo solitario

en una rama desnuda,  
una larga oscuridad

Esano

(La luna resplandeciente  
lanza la sombra de las ramas del pino  
sobre las esteras

Kikaku

La línea, más antigua, es ligeramente más larga (por dos líneas):

Tú, faisán de los montes,  
arrestas tus largas plumas  
por la ladera boscosa,  
largas parecen como mis noches,  
sóló y sin sueño (6)

Hitomano

Desde nuestro punto de vista, estas son frases de montaje, listas de cosas. La combinación de dos o tres detalles de tipo material, proporciona una representación completamente original imposible de lograr de otra manera.

El poema ha sido tratado al mismo valor como caligrafía que como poema. Desde verse además de cerca. Cada frase es un concepto formado por imágenes combinadas. Un montaje.

Otro buen ejemplo de primeros planos montados para describir el momento en un lugar, lo tenemos en un fragmento del poema "North Carolina Blues" de Xavier Villaurrutia:

En North Carolina

Nocturnos hoteles:  
llegan parejas invisibles,  
las escaleras suben solas,  
fluyen los corredores,  
retroceden las puertas,  
cierran los ojos las ventanas  
Una mano sin cuerpo  
escríbe y dibuja negros  
nombres en la alfombra (7)

El montaje de las imágenes es un proceso mental a partir del cual componemos las representaciones de la realidad. Sintetizamos elementos diversos y separados para tener una idea más completa y general de un problema, un suceso o un tema. Unificar imágenes



mediante su yuxtaposición o su empalme para formar una nueva imagen más completa, es un método de montaje. Y en el resultado se obtendrá una expresión y transmisión más efectiva de las emociones, mayor intensidad expresiva y una representación más completa del tema que se trate.

Eisenstein expone una reflexión amplia del montaje como proceso del pensamiento humano y como método de creación artística. Para ello parte de los ejemplos encontrados en el lenguaje, en la literatura y en la forma como conceptualizamos la realidad. Ahora hablaremos de otro de los fundamentos que sirven para explicar la teoría del montaje: el ideograma.

El principio de montaje puede encontrarse como elemento básico de la cultura representacional japonesa. En la escritura, ya que la escritura japonesa es primordialmente representacional, fundamentada en el jeroglífico. Los jeroglíficos surgen de los rasgos convencionalizados de los objetos y cuando se juntan, expresan conceptos. El dibujo es un concepto, un ideograma.

Exista una categoría de jeroglíficos llamados *hwaeri*, que quiere decir "copulativos". Estos son los tipos de jeroglíficos que nos interesan para estudiar el principio de montaje, ya que el yuxtaposición forman un concepto. Eisenstein lo analiza de la siguiente manera:

"El hecho es que la copulación (tal vez sería mejor decir la combinación) de dos jeroglíficos de la serie más simple podrá de ser considerada no como suma, sino como su producto, es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado: cada uno, separadamente, corresponde a un objeto, a un hecho, pero su combinación corresponde a un concepto. De jeroglíficos separados que han sido fundidos proviene el ideograma. De la combinación de dos "representables" se logra la representación de algo esencialmente "irrepresentable". (8)

Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan "llorar", la imagen de una boca cerrada del dibujo de una puerta = "estornudar".

un perro + una boca = "ladrar";

una boca + un niño = "criar";

una boca + un pájaro = "cantar";

un cuchillo + un corazón = "pensar", y así sucesivamente.

Esto es montaje. Es exactamente lo que hacemos cuando ponemos

una fotografía representativa en combinación con otra, Únicas en su significado, neutrales en su contenido, que interactúan dentro de un contexto o una serie individual. Este es un método y un medio para lograr una expresión visual que busca el máximo laconismo en la representación visual.

Hemos visto cómo una frase o un jeroglífico son imágenes que al juxtaponerse forman un concepto. Ahora explicaremos la naturaleza del montaje. Para ello es necesario comprender que el montaje no es un medio de descripción, en donde se colocan tomas individuales una tras otra, como ladrillos.

El montaje se fundamenta en el método dialéctico del pensamiento, en el materialismo dialéctico. La proyección del sistema dialéctico de las cosas en el cerebro, en la creación abstracta, en el proceso del pensamiento, cuando se crea concretamente, cuando se da forma produce arte. (9)

Esta filosofía tiene como base un concepto dialéctico de las cosas. El ser como una evolución constante de la integración de dos opuestos contradictorios. La síntesis que surge entre la tesis y la antítesis.

En el ámbito del arte este principio dialéctico de la síntesis este contenido en el CONFLICTO. El arte es el conflicto -dado por la incongruencia entre una imagen y otra- determina la intensidad expresiva del montaje. Existen varios tipos de conflictos que propone Eisenstein, unos de carácter social y otros de carácter estético.

Los de carácter social son: 1) El conflicto de acuerdo a su misión social; 2) de acuerdo con su naturaleza; 3) de acuerdo con su metodología.

De acuerdo con su misión social porque el arte tiene la tarea de poner de manifiesto las contradicciones del Ser. Formar puntos de visión equitativos señalando las contradicciones en la mente del espectador, y formar conceptos intelectuales asociados con cada elemento de las películas encontradas.

De acuerdo con su naturaleza porque el arte es un conflicto entre la lógica orgánica de la naturaleza y la lógica racional de la producción intencionada, la ideología. Estas dos formas distintas producen, con un choque, la dialéctica de la forma del arte.

Antes de mencionar los tipos de conflicto estético, es necesario especificar el papel de la toma en el montaje.

"Una toma. Un trozo de celuloide. Un pedacito rectángulo en el cual esté contenido de alguna manera un trozo de evento".

La toma es una célula de montaje. (10)

Así como las células forman con su división un fenómeno de otro orden, el organismo o el embrión, así la toma forma el montaje. Considerada de tal forma, la toma y su montaje permiten representar la sustancia dialéctica de los acontecimientos.

El montaje y su célula, la toma, se caracterizan con el conflicto o choque. Con el conflicto de dos trozos de imagen en oposición.

El montaje es conflicto y, por lo tanto, la toma que es su célula también es conflicto. El conflicto dentro de la toma es un montaje potencial, dentro de sus límites físicos, "haciendo estallar la jaula cuadrilátera de la toma", y el hacer estallar el conflicto entre los trozos de montaje.

El conflicto dentro del cuadro puede ser de tres tipos muy variados. Así los conflictos dentro del cuadro anotados por Eisenstein:

1. Conflicto gráfico (de direcciones gráficas, de líneas, ya sea estáticas o dinámicas).
2. Conflicto de escalas (el tamaño de un objeto dentro del cuadro, de acuerdo con su importancia. Planos cercanos y lejanos).
3. Conflicto de volúmenes (diversas intensidades de luz en objetos).
4. Conflicto de luz (trozos de oscuridad y trozos de luminosidad).
5. Conflicto espacial (de profundidad de campo, enfoque y desenfocado, perspectiva, volúmenes, áreas).
6. Conflicto entre el tema (objeto) y el punto de vista (que se logra mediante una distorsión del ángulo de la cámara).
7. Conflicto entre el tema y su naturaleza especial (que se logra mediante una distorsión dinámica de la lente, gran angular, telefoto, filtros, etc.) (11)

Aquí hemos separado dos tipos de conflicto que incluyen la

categoría del tiempo y que no son útiles para nuestro estudio. Tales conflictos son: Conflicto de tiempo; y Conflicto entre un acontecimiento y su naturaleza temporal (que se logra con la acción lírica y la acción dramática de la cámara).

También hemos separado el conflicto entre todo el complejo ético y la estética: el contrapunto audiovisual.

Esta lista es de los rasgos principales o dominantes que una toma puede presentar. Naturalmente se presentan combinados. Son pautas estéticas para la creación de las tomas y para su montaje posterior. También habría que considerar el aplicación, aplicación, cuya aplicación invade el terreno de la psicología y su manejo debe ser emocionalmente efectivo.

El principio del montaje asociativo como la asociación entre una toma de primer plano y una toma de primer plano, mediante un objeto o conflicto, es un método de montaje con imágenes y sonido en la asociación y reconstrucción de una escena del tema tratado emocionalmente más efectiva y comprensible para el espectador.

Un ejemplo anotado por Eisenstein servirá para ilustrar el montaje de tomas en conflicto. El asesinato. Este tema puesto en el escenario tiene un efecto puramente fisiológico. Fotografiado puede servir como información suplementaria. Pero el efecto psicológico comienza solo con la reconstrucción del suceso en fragmentos o tomas de montaje, cada uno de los cuales apela a cierta asociación, cuya organización produce un complejo global, integral, de emociones y sentimientos:

1. Una mano blande el cuchillo.
2. Los ojos de la víctima se abren repentinamente.
3. Sus manos agarran la mesa.
4. Se eleva el cuchillo.
5. Los ojos parpadean involuntariamente.
6. Borbotones de sangre.
7. Una boca adula.
8. Algo cae sobre un zapato... (12)

Y así podría continuarse con otros filmes similares. Sin embargo, en relación con la acción como un todo, cada trozo-fragmento es casi abstracto. El tema asesinato puede ser materializado mediante una acumulación libre de material asociativo, con lo que se logra expresar el sentimiento de

asesinato como tal.

El problema de la trama no es más que un recurso sin el cual uno no es capaz de decirle algo al espectador.

De cualquier manera, la asociación de imágenes alrededor de un tema, montadas de acuerdo a los principios del conflicto, aunque no presenten una trama definitiva, producirá resultados interesantes.

El método de montaje de imágenes propuesto por Eisenstein, es aplicable al fotomontaje. Cada fotografía puede ser vista como una toma que se yuxtapone a otra, sobre un mismo soporte, para formar una nueva imagen. Sucede lo mismo que con los ideogramas, en donde cada jeroglífico es la representación gráfica de un objeto que, combinados, forman un concepto. Las fotografías también son representaciones gráficas de los objetos, y ellas son el material fundamental de los fotomontajes.

Con el fotomontaje también es posible expresar conceptos, tales como la miseria de un pueblo, la injusticia y desigualdad económicas, el consumismo, la soledad, las consecuencias de la carrera armamentista, el deterioro ecológico y sus causas, los enfrentamientos ideológicos, la corrupción política, el antagonismo entre lo antiguo y lo moderno, el racismo, en fin, todos los temas que se nos ocurren a partir de las fotografías tomadas de objetos, personajes y escenarios. Las fotografías son la imagen de una sociedad, de su nivel de desarrollo económico y cultural, de una ideología y del espíritu de una época. Eisenstein lo comenta al referirse a las artes: "... las artes en conjunto, corresponden a la imagen misma de una época y a la imagen del proceso racional de los que están ligados a la época." (18)

El fotomontaje es como un organismo formado por tonos, entendidos como células, en donde cada elemento debe integrarse perfectamente a los otros, para formar la expresión deseada.

Cada tono, célula o fotografía, tiene forma y contenido. Es decir, que cada una tiene una particularidad estética, como color, perspectiva, luz y sombra, volumen, ángulo de visión (toma picada, contrapicada, vista de pájaro, etc.), primer plano, medio o lejano. Y al mismo tiempo, cada fotografía tiene un contenido específico, es la representación gráfica de un objeto, personaje, escenario, evento.

Vistas de esta manera, las fotografías son específicas, contienen una particularidad estética que corresponde a los tipos de conflicto señalados por Eisenstein.

Al montar la forma y el contenido de una fotografía, junto o encima de otra, se crea una nueva imagen, como producto de su asociación.

A dicha asociación, Eisenstein le da el nombre de conflicto o choque, que no es otra cosa más, que la relación que se establece entre una imagen y otra. Y esta relación es dialéctica, es decir, que se afectan mutuamente para formar una unidad, una expresión única compuesta por las características diferentes de cada imagen.

La relación dialéctica de las imágenes implica un "enfrentamiento" que existe entre imagen e imagen. "Una lucha de contrarios de cuyo resultado nace una verdad", es decir, la expresión o representación de un concepto, una idea, un problema, un evento o un sentimiento que no podría contenerse sin la participación de tales imágenes puestas en el conjunto del montaje.

El método y el principio del montaje dialéctico es una forma de creación y de expresión que tenemos en el fotomontaje. Hoy es útil para comprenderlo y para aplicarlo. El concepto de montaje elaborado por Eisenstein, así como los "conflictos" sugeridos para cada toma y para su yuxtaposición, son pautas técnicas que el fotomontador y el interesado en comprender el fenómeno del fotomontaje puede seguir y aplicar.

esquema, con el deseo de sistematizar. Por otra parte, se presentan algunas entrevistas con profesionales, en donde se vierten sus conocimientos y experiencia acerca del fotomontaje. El montaje es una composición dialéctica de elementos visuales para formar una imagen nueva y original, es decir, combinar adecuadamente cosas diferentes según un fin y un método propuestos.

El trabajo de fotomontaje puede comenzar en la elaboración de un boceto o idea, a partir del cual se inicia la tarea de producir fotografías específicas, así como la de recuperación de imágenes y textos.

La producción de fotomontajes puede ser vista desde un enfoque "cronológico", que se analiza como sigue:

- Idea o Proyección: todas las preparativas antes de la toma de la fotografía.
- Todo lo que ocurre durante la toma como el movimiento del objeto.
- Alteraciones después de la toma en el laboratorio (como alteraciones químicas, combinación de negativos y efectos en el positivo).
- Modificaciones a copias originales o reproducciones, tanto de impresión como de fotografía en masa de trabajo (tales como el resgado, recortado, dibujo, pintura, etc.).
- Combinación o compaginación del material, armado y presentación final (cartel, revista, fotografía, mural, folleto, etc.)

Sin embargo, el productor de un fotomontaje no necesariamente tiene que seguir todas estas etapas para realizar su trabajo. Todos los elementos visuales que se utilizan, imágenes o textos, pueden ser creados directamente de acuerdo con un esquema, o pueden ser recuperados de un archivo. Se pueden escribir todas las fotografías existentes en negativo, positivo o proceso en libros, cartelas, revistas y periódicos. También es posible hacer todo de reproducciones de copias, dibujos de impresión así sería imposible tomar directamente, por ejemplo, la reproducción fotográfica de la Gioconda.

Cualquier combinación de imágenes implica su manipulación. Tal

### 3.3 La Producción de Fotomontajes

El fotomontaje es el resultado de la combinación de la naturaleza de la fotografía y la manipulación de las imágenes, por medio del montaje, para formar un medio de expresión particular. El fotomontaje es un género de expresión que, a través del tiempo, ha evolucionado. En muchos días todavía se le considera un género, pero se le inserta dentro de un tipo de producción más amplia, que recibe el nombre de fotografismo. El fotografismo introduce todos los recursos del diseño gráfico sumados a los recursos de la fotografía; esto es, elementos tales como el punto, la línea, la mancha, la textura y principalmente los textos y la tipografía.

Cuando hablamos de la producción de fotomontajes es preciso tener en cuenta que tales elementos gráficos pueden ser aislados y considerados como componentes visuales de la imagen final. No tomemos en cuenta al realizar un fotomontaje, especialmente a limitar las posibilidades estéticas de la expresión que tiene este género. El hecho de incorporar las manipulaciones gráficas a la técnica reproductiva del medio fotográfico, no implica que el fotomontaje se convierta en un pictorial, sino que, al igual que la producción contemporánea, el dibujo o la pintura, constituye un modo de expresión propio. Fotomontajes famosos como los de Rodchenko, sus obras de 1927 a la luz del constructivismo, Francis Brangier, muestran de manera revolucionaria los resultados de la aplicación de la gráfica, la tipografía y la fotografía en cada una de sus obras. Finalmente y por lo general, los originales siempre son sometidos a un tratamiento fotomecánico para su impresión y difusión masiva, con lo cual se cierra el ciclo de producción de la obra.

En esta investigación, no se ha considerado al fotomontaje únicamente como a un género de expresión gráfico. También lo hemos entendido como un principio de creación para la comunicación visual. Es por ello que abordamos Foto/Montaje y analizamos tanto la naturaleza de la fotografía como la naturaleza del montaje. Visto así, el Fotomontaje se convierte en un concepto que unifica las posibilidades de la creación Fotográfica con los principios del Montaje como proceso dialéctico de creación estética.

La creación de un fotomontaje implica un proceso de producción. En esta sección ofrecemos las etapas de dicho proceso en un



manipulación se expresa de manera consciente e intencionada en el fotomontaje. El producto surge de un tema: alcoholismo, SIDA, basura, desempleo, etc.; el sentido y la imagen final, unas veces, resulte de la asociación de diferentes imágenes -o fragmentos de imágenes-; y otras veces por el conflicto estético y de contenido que tienen tales imágenes.

El productor de un fotomontaje pueda hacer uso de cualquier técnica que se encuentre a su alcance y dentro de sus posibilidades económicas. Puede ir desde el fotograma a la proyección frontal, usar la fotomecánica, la ampliadora, o bien, ampliar la técnica del fotocollage, siempre y cuando dicha técnica esté de acuerdo con su capacidad material y sus necesidades expresivas.

Lo que guía al fotomontaje es la voluntad de cambiar el sentido de una imagen modificándola y juntándola a otra imagen. Es posible pretender crear un discurso para exponer un problema determinado, pero también se pueden realizar imágenes que no tengan referencia con la realidad, sensaciones ópticas, "climas" visuales, espacios imaginarios.

Para lograrlo el proceso puede adoptar dos modos de modificación o deformación de la imagen: la manipulación de la imagen latente y la manipulación de la imagen final.

"La imagen se somete a modificaciones sucesivas. La copia es recortada, coloreada, doblada, rasgada, chamuscada, convertida en objeto tridimensional y vuelta a fotografiar con el fin de obtener una imagen diferente". (14)

El proceso se inicia en el laboratorio y finaliza en el paso de la compaginación imagen con imagen y texto. También se pueden modificar imágenes y textos por medios fotomecánicos en el proceso de la reproducción, que precede necesariamente a la impresión por la industria gráfica.

En el proceso que sigue la realización de un fotomontaje, las imágenes sufren una serie de modificaciones sucesivas. Para explicar los pasos de dicho proceso tomaremos el esquema presentado por Joan Costa en el libro Foto-Diseño. En primer lugar diremos que existen tres categorías de material fotográfico que es posible emplear, y que son algo así como las fuentes de donde se nutre el fotomontador, veamos:

- El Universo de imágenes preparadas, o trabajo escénico preparado en interiores o el aire libre y que se construye a partir de un proyecto, con modelos, decorados, vestuario, etc.

- El Universo espontáneo en el que se captan acontecimientos y que generalmente son registrados en el periodismo gráfico;

- Y el Universo de archivo, en donde se organizan y depositan imágenes tomadas por fotógrafos independientes, imágenes documentales, históricas y de actualidad, imágenes del arte, de moda, comerciales, en revistas, libros o periódicos. Fototecas e iconotecas públicas y privadas son recuperadas.

La matriz del proceso fotográfico presentada por Joan Costa parte de un supuesto encargo de una agencia publicitaria, y cuyo análisis nos pueda ser útil (ver cuadro).

A. Preparación o puesta en escena del motivo con intervención del creativo publicitario y el fotógrafo. A partir de un estudio de motivaciones, el creativo imagina una escena: histórica, cotidiana, o de ciencia ficción, la cual se plasma en un esbozo donde plantea el conjunto del mensaje escénico.

B. Identificación del suceso a partir de la zona de iluminación, etc., en función de las intenciones proyectadas para el fotomontaje.

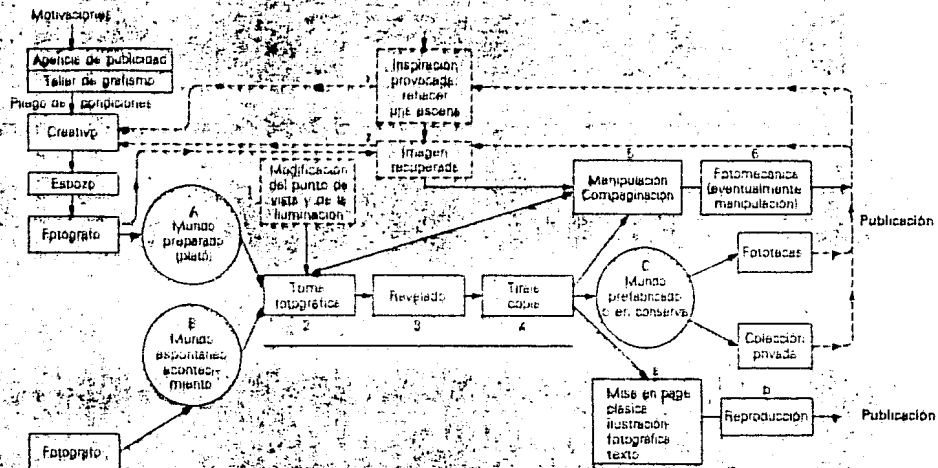
2,3,4. Se trata del proceso interno de creación de la imagen latente y en el laboratorio, del cual surge una copia o una serie tentativa de imágenes que presentan modificaciones varias y que pueden volver al laboratorio para sucesivos tratamientos manipulatorios.

5. El grafista combina, manipula la imagen, los textos, los colores, junto con otros elementos gráficos, y lleva a cabo la concepción que toma su forma definitiva en el original.

6. En el proceso de reproducción fotográfica pueden realizarse todavía, en base al original, nuevas manipulaciones para su publicación impresa.

El otro fuente de alimentación iconográfica para el proceso fotomontajístico, es el universo de imágenes cotidianas de un mundo espontáneo. El fotógrafo de prensa, el fotodocumentalista y el fotógrafo independiente son los generadores de este arsenal

## Matriz del proceso fotografístico



### Codificación:

A, B, C. = Fuentes de obtención de imágenes

X, Z = Variantes en la obtención de imágenes

1, 2, 3, 4, 5, 6. = Modificaciones sucesivas de la imagen fotografística

a = Trabajo clásico del grafista

b = Reproducción fotomecánica convencional

de imágenes multiviso, y que terminan por instalarse en una iconoteca, que es:

C El mundo prefabricado o universo de archivo, al que acuden los creativos en busca de imágenes propias para reconstruir una escena y histórica, mitológica, folclórica, etc.

a y B Aquí, es el paso en que la copia fotográfica, manipulada o no, pasa al tablero del grafista para someterse a la compaginación clásica de imagen-texto, y de ésta va a la reproducción cuyo premissa es la fidelidad máxima al original.

Es interesante conocer este ejemplo, ya que en la realidad comercial que rige la aplicación de fotomontaje, siempre están presentes los clientes, las agencias, los creativos, los fotógrafos y los grafistas, entre otros técnicos que también intervienen en el proceso.

También es cierto que el resultado es mejor cuando el proceso queda realizado en la menor cantidad de pasos. O bien, cuando el autor vigila la consecución de tal proceso en cada uno de sus pasos.

La realización del proceso fotomontajístico o fotomontajístico puede ser llevada a cabo por una o varias personas, ya que son muchas sus etapas. Pero la contextualización creada por un autor, implica una gran cantidad de trabajo acumulado, que genera su experiencia y que da como resultado la elaboración de imágenes simples, fuertes y de fácil comprensión. El fotomontador debe

estar inmerso en el mundo de las imágenes que son su material de trabajo, tener las ideas claras sobre lo que quiere expresar, y trabajar mucho en la manipulación de los recursos expresivos de la fotografía, los materiales y las técnicas.

De pronto, el trabajo de un fotomontador se parece al de un cazador que busca imágenes para armar un rompecabezas vivo. Pero se trata de un rompecabezas que él mismo imagina y cuyas piezas tiene que hacer o encontrar. Es por ello que, frecuentemente, el azar y la libre asociación de las imágenes intervienen como una guía para el fotomontador. Una imagen le lleva a otra imagen. Pero los mejores resultados muchas veces son producto sólo del azar, así que dependerán de la cantidad de trabajo físico e intelectual, de la experiencia, la reflexión y la madurez que el autor aplica a su tarea, pero sobre todo de la pasión y el placer que tal actividad le proporciona.

El fotomontador puede trabajar referido a un decreto, un plan, un proverbio, un guión o con la idea sobre un tema en especial. Si el objetivo es crear un mensaje social, es necesario que el autor adquiera la mejor y la mayor cantidad de información sobre el tema, para que su imagen sea comprendida por la mayoría de las personas. También es posible que el autor dese dirigirse a un determinado grupo social, y ello requiere caracterizarlo su trabajo. Asimismo, es posible que tenga una determinada postura ideológica o un discurso estético particular, y busque a través de cada autor varían de acuerdo a la esfera o grupo social en que se desenvuelven y/o pertenecen.

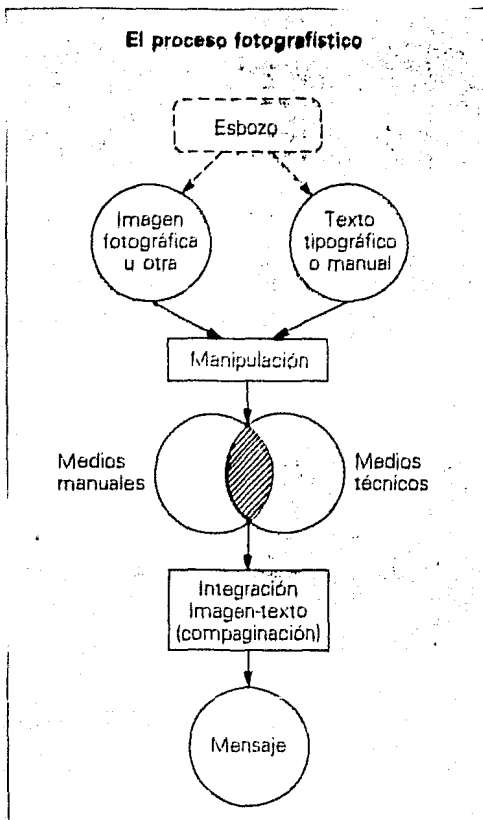
Durante la realización de fotomontaje es factible la intervención de varios artistas, dibujantes, pintores, grabadores, fotógrafos que discutan sobre la idea principal y aporten sus virtudes.

Como se ha dicho, el fotomontaje está formado de partes. Dichas partes son imágenes fotográficas y también puede haber elementos gráficos.

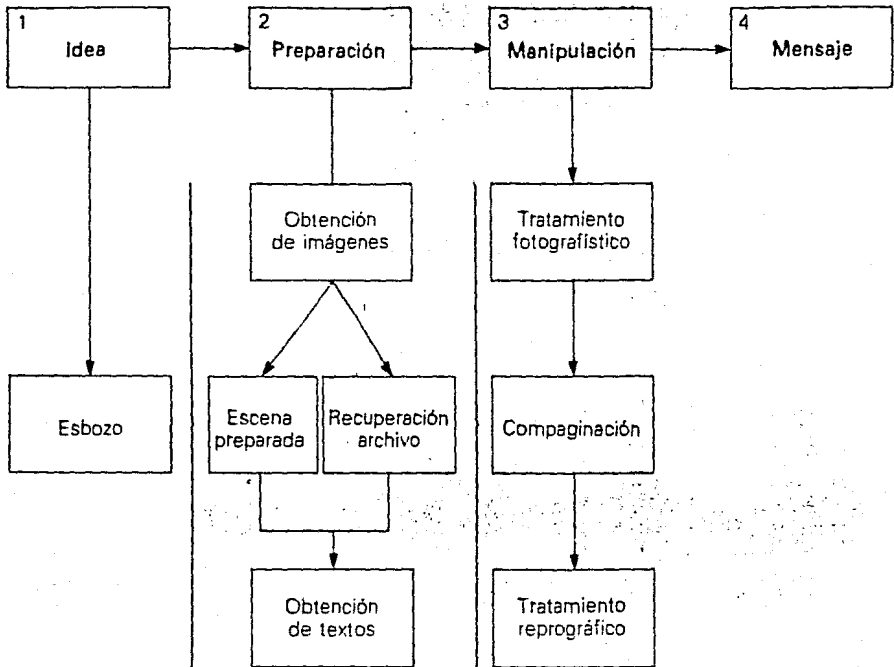
Tales fotografías y elementos gráficos pueden ser elaborados a doc o pueden ser encontrados ya elaborados y dispuestos para ser manipulados.

Veamos dos cuadros en donde se esquematiza el proceso fotografístico y que también sirve para la creación de fotomontajes. (15)

Cuadros: El proceso fotografístico y Etapas del fotografismo



## Etapas del fotografismo



En los cuadros anteriores tenemos una esquematización acerca del proceso de producción de un fotomontaje, ya aclararemos que al género fotomontaje cae dentro del término fotograñismo, y es por ello que los asociamos. Estos cuadros esquematizan las etapas que teóricamente se pueden seguir para realizar un fotomontaje. Su labor es simplificar el proceso de producción en etapas clave para darnos una idea global. Sin embargo, cada etapa implica un trabajo particular y ninguna de ellas se encuentra aislada de las otras. Asimismo, todo el proceso se rige por los mismos principios y objetivos.

Antes de pasar a la lectura de las entrevistas, que se han realizado a fotomontadores y fotógrafos profesionales, quisiera exponer algunas líneas acerca de mi experiencia personal.

My trabajo como fotomontador inició con la investigación de la historia, la práctica y la teoría del fotomontaje. La presente tesis es resultado de tal investigación. Sin embargo era necesario practicar, además de investigar y teorizar. La técnica que he empleado es el fotocollage. Se trata de una técnica accesible, económica y satisfactoria en los resultados. Algunos de mis trabajos se presentan más adelante. En ellos se tratan temas específicos como el SIDA, la prostitución, los accidentes automovilísticos por consumo de alcohol, drogas y algunas otras del sector temático o que son solo pura estética, seccionados estéticamente.

El trabajo comenzó por recortar toda clase de imágenes fotográficas, elementos gráficos impresos y letras de revistas. Así, se empezó a formar un archivo de piezas fotográficas de cuatro tipos principales: 1) objetos; 2) personajes; 3) fondos; y 4) letras. Se trataba de sacar aquellas imágenes que al estar unidas, empalmadas o sobrepuestas formarían una imagen coherente, tanto en significado como en términos de color, luz, sombras, proporción, perspectiva, etc., para obtener así una unidad visual original y comprensible.

Existen muchas tipos de técnicas fotográficas impresas y digitales que varían en calidad y en tamaño. El tipo de material obtenido de qué se puede realizar un fotomontaje, y aprendiéndole a utilizar el software que incluye en su imagen final. Las fotos varían desde las impresas en los periódicos hasta las de redes y publicidad pasando por las cortas en papel fotográfico realizadas por uno mismo, o bien, obtenidas de un archivo. Se puedan combinar las calidades de la impresión, tanto blanco y negro como



en color. Todo depende de los intereses y necesidades expresivos del autor.

Ya que se tienen formados los montajes, se procede a pegarlos y luego a fotografíarlos, con lo que se obtiene una mayor calidad visual y un negativo original, a partir del cual se pueden hacer ampliaciones y reproducciones.

La técnica es fácil, pero se requieren muchas horas de trabajo en recortar, buscar y compaginar las imágenes, para obtener montajes con calidad y fuerza expresiva, que sean originales y estén fundamentados por una temática, un discurso y una propuesta estética. Los mejores serán aquellos que soporten la crítica de la mayor cantidad de espectadores a quienes van dirigidos, que sean comprendidos y que dejen una huella en su memoria.

Compartimos los principios teóricos del montaje vertidos por Eisenstein, estudiados en el apartado anterior. Con esta obra y con mucho trabajo de por medio es posible lograr buenos resultados. También compartimos su postura ideológica hacia la tarea de un artista o productor de obras estéticas. Los fotomontajes, al igual que los filmes, las esculturas o los cuadros, deben ser socialmente útiles. Ya sea como fuentes de recreación espiritual o como punto de partida para la expresión y comprensión de un nuevo orden estético, como formaciones de conciencia o como formas de expresión y difusión cultural. Por ello, los fotomontajes sólo pueden darse como un género artístico deben ser creados con un fin individual - social comprometido y determinado. Figs. (figs. 109 a 116)

Pasemos a conocer el punto de vista y las experiencias de tres profesionales de la fotografía y el fotomontaje. Las siguientes entrevistas no se han excluido del presente capítulo, como simples textos de preguntas y respuestas. Sino que se las ha considerado como parte de la información sobre la cual se basa la propuesta de una teoría del fotomontaje. La realización de una encuesta a temas entre fotógrafos y fotomontadores mexicanos, repasa los límites y la actualidad del presente trabajo. Sin embargo, la realización de una investigación sobre fotomontadores mexicanos es indispensable, y aquí se ve, como una propuesta de trabajo.

Comentamos con Luiz Robert, después leemos a Santa Noriega y por último a Jorge Sandoval.

## Luis Robert

Luis Robert nació en la Ciudad de México. Es guitarrista profesional, ofrece conciertos de música clásica e imparte clases en una escuela privada de guitarra. Durante más de diez años ha juntado revistas y ha recortado imágenes para hacer fotocollage. Descubrió las posibilidades expresivas del fotocollage por azar, al ver los resultados de un juego que hacían su hermano y un primo, el cual consistía en recortar y pegar imágenes de revistas médicas, con lo que "lograban un resultado truculento, sin calidad, pero con expresividad"

¿Qué es el fotocollage, además de una diversión? "El fotocollage es la posibilidad de expresar las ideas que no podía expresar con el dibujo o la pintura... una tendencia surrealista que no logré expresar con el dibujo, aunque no dibujo muy mal... el efecto con el fotocollage es mucho mejor, y por eso comencé a hacer fotocollage... Resientemente no te podría decir que tengo un concepto especial de qué es, porque, como... no lo tengo racionalizado. Evidentemente tiene un resultado, tiene un efecto... creo que ésta es la principal cualidad que tiene, es decir, que provoca una reacción inmediata en la gente... aunque por eso mismo es muy fácil hacer trampas, es muy fácil captar la atención del espectador al jugar con los elementos, con los trozos, con los colores."

Nos explica más acerca de las "trampas" que se pueden hacer en el montaje de las imágenes:

"Las trampas consisten en montar imágenes demasiado contrastantes, cosas que se vean raras, interesantes o misteriosas. Poner elementos así es algo manido, con lo que fácilmente se logra un efecto y una respuesta de la gente... Es un poco lo que hace Josep Renau, en donde es bastante evidente lo que quiere decir, es obvio, ya no te deja nada a pensar. Por ejemplo, la ingravidez de los objetos... eso siempre produce un efecto inmediato, porque es algo que no estamos acostumbrados a ver. Para mí, la idea es tratar de montar una imagen 'artificial' o 'real', que parezca una foto normal... que si tenga misterio, que no sea fácil de entender de buenas a primeras, que si veris no digas inmediatamente que se trata de un fotocollage"

¿Qué es lo que tratas de expresar con tus montajes?

"Los resultados que lograba al principio eran muy fáciles, yo mis-  
mo me deslumbraba de lo bien que me quedaban, pero... más  
adelante y con un poquito de autocrítica, me daba cuenta de que  
aquello no tenía realmente valor. Entonces empecé a simplificar  
y a no hacer trampa... Hasta ahora, lo que más me interesa  
expresar y lo que más he hecho son montajes que no quieren decir  
nada específicamente... o sea, me gusta lograr una imagen en  
donde haya un ambiente, un poquito de misterio, que sea  
estético... finalmente, la foto siempre te lleva a decir algo..."

¿Qué es lo que se pueda decir con el fotocollage? "El medio se  
presta para expresar cosas fantásticas... pero lo que yo más he  
experimentado es la sátira, se pueda hacer una sátira muy fina...  
también lo he usado para denunciar la miseria de un pueblo, el  
imperialismo norteamericano, el desastre ecológico... etcétera".

Un comentario interesante acerca del material que emplea y cómo  
lo organiza, un primer acercamiento a la pregunta de ¿cómo hace  
el fotocollage?:

"... he empleado muchas horas en seleccionar y recortar  
material, es un trabajo que requiere mucho tiempo... y a lo  
largo de los años lo he hecho, no sistemáticamente porque no  
siempre tengo revistas... No es fácil conseguir revistas nuevas o  
viajar de National Geographic o Vogue, revistas que tengan  
calidad en la impresión..."

"Tengo mis recortes divididos en apartados o secciones: las  
fotos que tienen algo vaciado en el centro; las fotos que son  
como escenarios completos; las fotos que me sirven como fondos,  
partes de arriba y partes de abajo; y las fotos de elementos,  
divididos en elementos grandes y chicos, fotos de animales y de  
personajes..."

"Las fotos vaciadas por el centro, son aquellas a las que les  
recorté un elemento, pero que todavía me sirven como para  
armar otra imagen. Por ejemplo, puede servir un paisaje o los  
ojos de una linterna y poner por otras cosas otros tonados de  
otra foto o cualquier otra imagen..."

"Las fotos que me sirven como fondos: partes de arriba, como  
cielos o reflejos; y partes de abajo, como tierra o imágenes  
pasadas".

¿Sigues algún método para formar un montaje?: "... Armar un fotocollage es ponerse a entender cómo se visualiza el material, cómo reconstruirlo en el escenario, cómo montarlo en el conjunto de la imagen... Por ejemplo, es muy importante que los bordes de una fotografía estén perfectamente delimitados, que el plano de la foto sea recortado limpiamente... Sólo sirven las imágenes que se puedan recortar completas, aquellos elementos que tengan muy limpios sus límites... Recortar un árbol con todo el follaje es muy difícil, no resulta practicable... lo que importa es que no se vea el corte que la imagen no se vea violentada. El resultado de un montaje tiene que ser coherente, la imagen tiene que ser coherente..."

"Yo recorto elementos visuales que son bonitos, que me parecen interesantes... Pero no sé donde van a quedar finalmente... Puedo formar un escenario, pegar los elementos y jugar con ellos hasta que, en un momento dado, algo te parezca convincente... es muy divertido y tiene muchísimo de juego"

Actualmente, Luis Roberti desea exponer sus trabajos para darlos a conocer y venderlos. Para ello ha sacado fotografías de los montajes, con lo que obtiene una mayor calidad visual, puede ampliarlos y reproducirlos.

México, D.F. 20 de julio, 1989.

## Dante Noriega Soriano

Estudió fotografía en el Columbia College, se ha dedicado al trabajo profesional durante 17 años. Ha trabajado como reportero gráfico, en deportes, en el CODEMS; trabajó en la SARM realizando fotografías de registro en obras públicas; es especialista en audiovisuales, trabajó para la SEP en 1980 enseñando este medio para educar a campesinos; conoce las técnicas de solarización, posteriorización, masticado, gráficas y letrados en audiovisuales. Actualmente es director de Tecnología, escuela y compañía de composición fotográfica, en donde imparte clases.

El maestro Dante Noriega considera al fotomontaje dentro de la variedad de los efectos especiales, y afirma que es un retorno expresivo y técnico para poder "ir más allá" y "alcanzar otras cosas que somos capaces de ver". Y al hablar de la técnica de emparejado, comenta: "Con los sandwich podemos transmitir un concepto. Por ejemplo, si pongo un sandwich con dos rostros, uno sonriendo y otro llorando, estoy demostrando nuestra capacidad para sufrir y disfrutar, y así podemos captarlo al mismo tiempo. Además, el efecto de ese trabajo nos ofrece una forma estética bella".

En cuanto a las sensibilidades a pruebas del fotomontaje nos dijo: "Todas veces la vida de distintas maneras, así me hace sentir que la vida es como "surrealista" y el efecto especial, a veces, es más capaz de representar lo que es la vida de manera más real, que una foto concreta y sencilla. El efecto especial demuestra algo real e irreal. Hay un efecto irreal, porque no tenemos dos caras, como en el ejemplo que te di, pero también es muy real el concepto representado".

Nos interesaba saber si el maestro empleaba algún método especial para crear un montaje, nos explicó: "Con las fotografías especiales suceden dos cosas: una hace desde antes de tomar las fotografías, cuando uno tiene tiempo e inspiración, ahí nace la idea de crear una imagen hasta su fin; otra es, ya primero una idea, después ya en el laboratorio siempre buscaría alguna modificación. Me hace pensar, todo lo tengo en la mente y trabajo directamente sobre el papel fotográfico. Juego con los negativos en el laboratorio y ahí surge la idea. Me gusta demostrar una superación técnica, por eso hago efectos especiales".

Al cuestionarle sobre la aplicación y la vigencia del fotomontaje como medio de comunicación, respondió: "Yo creo que sí hay campo de desarrollo. En México existe un campo exclusivo, un campo muy chico que lo acepta bastante bien, imágenes en donde hay fantasía; pero mucha gente no lo acepta y lo critica, hay un prejuicio hacia los efectos, debido a la cultura tradicional que se tiene hacia la fotografía artística. En México hay exceso de exposiciones tradicionales, con el mismo concepto, con la misma idea, repetitiva; la indita en el mercado, con una foto bien expuesta, manejando luces, sombras, grano, contraste y ya. Entonces... creo que el campo en el arte del fotomontaje en México, está un poco encasillado a una élite que lo percibe".

Sobre la posibilidad de emplear fotografías ya impresas o negativos de archivo para realizar fotomontajes, nos dijo: "Sí, precisamente, en la más reciente exposición, gran parte de las fotografías son de hace varios años, hay negativos desde 1976 hasta 1988. Muchas fotos cambiaron, son fotos que no se tomaron para la exposición, que estuvieron archivadas un tiempo. La misma foto que hace trece años nos gustó, ahora le damos otro sentido, la modificamos, porque hemos madurado y podemos expresarnos de otra manera".

México, D.F. 18 de julio, 1998.

## Jorge Sandoval

Nació en 1953 en la ciudad de México, egresado de Ciencias Políticas de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, se dedica a la docencia de la fotografía y trabaja profesionalmente desde 1980. Actualmente es asesor técnico y dirige el taller de fotografía en la FCFyS.

¿Qué es el fotomontaje para usted? "Yo lo entiendo como una extensión de la técnica fotográfica, por medio de la cual puede lograr una expresión que por sí sola, fotográficamente, no la conseguiría. Es decir que, con un fotomontaje puede expresar cosas originales, que no podría expresar con fotos normales. Después del nacimiento de la cinematografía, y cuando viene a quedar establecida la idea del montaje fotográfico lo que más tarde los técnicos llamarían el lenguaje cinematográfico, las reglas del juego de la cinematografía, ofrecen la posibilidad de asociar distintas imágenes en un mismo plano, y es de esta concepción de donde yo parto para entender el fotomontaje".

¿Cómo elabora sus fotomontajes? "Tengo la misma idea que tenía Leonardo da Vinci de elaborar la descripción de un suso, para luego ejecutarlo. Antes de hacer un fotomontaje lo tengo que considerar en una forma escrita, necesito un guion. Y parto primero de qué es lo que quiero decir y a preparar, ya sobre eso construyo el fotomontaje. No se trata de un resultado puramente casual, es un accidente en donde una foto se empuja con otra... a veces sale algo curioso, pero aún así, tal resultado es producto de un trabajo, de incurrir frecuentemente en una técnica. Para mí, la idea de montaje es tan común como ir caminando en una calle, y de repente, tomar una imagen y asociarla mentalmente con otra, con lo que virtualmente ya tenemos una tercera, que físicamente no existe, pero que es resultado de tal asociación".

¿Cuáles son sus técnicas? "Puedo usar todas: la doble exposición, el recorte, una por corte, pero a su vez lo curioso e interesante y a recordar y a retocar, y finalmente acudir a fotografíar. Pero es la idea de que voy haciendo una serie de cambios cuantitativos en la imagen, que al finalizar no dan un cambio cualitativo, es decir, distinto al que empezó la imagen, a cómo queda terminada. Sólo empleo el fotomontaje cuando necesito una expresión específica y no se la pueda dar una foto directa".

¿Qué posibilidades expresivas tiene el fotomontaje?: "La expresión en el fotomontaje comienza con el guión, al escribir los problemas que tenemos que tratar, ya sea a nivel político, social, ideológico, etc

¿Qué temas ha tratado en los fotomontajes?: "Los primeros fueron temas muy sencillos, para tener práctica. Por ejemplo, la toma de un árbol desde distintos puntos sobre una misma placa fotográfica. Luego experimenté con una persona a la cual le retraté en distintas facetas y con el objetivo de captar sus diferentes expresiones, también en una misma placa. Entre los temas que traté son los miseros que desde que me hice fotógrafo me interesan, no me importa que me digan que sólo hago pura cuestión política o panfletos, ya que así es mi materia. Nunca me he inclinado por hacer la "gran obra de arte" o por las cosas comerciales. Lo que me preocupa es: a presión se inclinaron a los problemas sociales y cotidianos que tenemos, y son estos problemas los que traté en los fotomontajes. Además del fotomontaje político, existen otras formas de realizarlo, una de ellas es trabajar con otras personas de la gráfica, en donde yo apunto la cámara principal de un fotomontaje y luego cada quien aporta sus cosas, ya sea con dibujos, recortes o cualquier otra imagen. Son el dibujo y la fotografía los que principalmente yo he trabajado. Para y estar haciendo claridad en el sentido realidades se trabaja en todas el proceso no es la publicación sino el resultado, la expresión. Un buen ejemplo es la revista "1941", en donde participaron artistas como Salvador Dalí, Pablo Mández, Álvarez Bravo, Francisco Isaura, entre otros, y que armaban la composición de la revista, encontramos aquí la idea del montaje integrada desde el armado con recortes periodísticos, encabezados de periódico y fotografía. Mira, aquí arriba está la fotografía del alto cielo y abajo una foto de la gente muriéndose de hambre... se trata del mismo principio elemental que explica Eisenstein, asociando el significado de dos fotos por encontrarse juntas, y nos formamos una idea como resultado de "tal asociación".

¿Qué va ser "responsabilidad de información" del fotomontaje en México a nivel social? "Un tema por cierto. Lo que está es por muy, para ser un producto fotomontaje con un contenido politicosocial. En sí mismo es sólo bastante así en la publicidad. Se responsabiliza así al nivel de la fotografía. En México existen muy buenos fotógrafos que saben aplicar la técnica, pero los "artistas" no los utilizan con un carácter de denuncia, no con un carácter de una producción social necesaria.



sino como una propiedad privada, con un fin pasivo-decorativo".

?Porqué no vemos fotomontajes en los periódicos?: "Lo que sucede es que a los periódicos les interesa la fotografía como mercancía, como noticia que se vende. Heartfield hacía sus fotomontajes para la prensa y su trabajo es vigente. Donde más veo que se emplean los fotomontajes es en la caricatura política, son los caricaturistas más que el reportero gráfico quien lo utiliza, y eso es una lástima".

?Piense que ésta técnica es un instrumento propio para expresar temas ideológicos?: "No solamente ideológicos (políticos), también artísticos... Lo que sucede es que, cuando mis posibilidades de captar la realidad con la fotografía se limitan, entonces tengo que ir más allá y utilizar el fotomontaje; el fotomontaje me sirve para llegar a la expresión que requiero. El fotomontaje lo puedo utilizar para muchas cosas, desde el diseño de una portada, para una simple reproducción de una obra de arte o para expresión mía, de mis conceptos... La miseria la podemos fotografiar de miles maneras, pero el asunto es que terminará por ser una "heresia" bonita o terminará por ser una denuncia. Entonces, para ser más técnica y más crítica, utilizo un montaje de determinadas ideas, asocio determinadas ideas que van implícitas con la realidad... Así podemos hablar de la corrupción, de la explotación, en fin, del tema que fuere, para tratarlo de una manera crítica".

?El fotomontaje sirve para expresarse de una manera más precisa?: "Sí, siempre y cuando con la cámara no lo he logrado. Puedo fotografiar lo que sea y si veo que de esos elementos no resultó mi idea, entonces pienso en un montaje. Pero el fotomontaje para mí, no es producto del azar, es muy pensado y elaborado".

?A partir de esta sesión del que hemos hablado, elabora las fotos que necesite?: "No... lo que sucede es que existen miles de imágenes, y a veces trabajo por series, ya que es mucho lo que se tiene que hacer, lo que no colige a buscar y a hacer yo mismo las fotos. Puedo notar un montaje o una serie para el problema es puedo plantear en un año fotomontajes... Un buen ejemplo es Jorge Román, que tiene una serie en donde alcanza un nivel de expresión, de denuncia y de claridad política. En mi caso, he buscado mis propias técnicas, de acuerdo a mis necesidades y posibilidades expresivas, para alcanzar mi propia forma de expresión. He trabajado con dobles exposiciones sobre negativos de formato grande y me ayudo con la fotomecánica para ampliar los

negativos, lo cual me permite trabajar en un tamaño bastante grande, 40 X 50 cm. aproximadamente, ya sea medio tono o alto contraste. Esta técnica me ahorra las mis fallas, porque utilizo mucho el retoque".

¿El resultado final de ésta técnica, cómo se aplica? "Puede presentarse en impresión fotográfica, puede imprimirse en una transparencia, también puede imprimirse por medio del offset, por el huerogrado, por la serigrafía, etcétera. Lo que quiero es que mi fotomontaje no quede nada más como una fotografía decorativa, sino que pueda ir a cualquier medio gráfico, esa es una gran posibilidad que se le da a esta técnica".

¿Porqué el fotomontaje es un género poco común entre los fotógrafos, por su técnica o por la incidencia política que pueda representar? "Por una parte es por la técnica, ya que es muy difícil y se necesita tanto recursos económicos como constancia en el trabajo. Pero también es porque la política, tanto en la fotografía como en cualquier otro arte, es relegada, es tonta a lo que no le tienen miedo es a ganar un dinero de dinero de ahí pues que, como el fotomontaje se presta para esa incidencia en la política no es altamente utilizado, como sí es utilizado es en el caso de la publicidad. En México, por ejemplo, se aplica así pero con un carácter político".

¿Económicamente es viable la producción de fotomontajes? "Si definitivamente, pero el problema es el tiempo y la constancia... para llegar a lograr lo que yo he logrado es necesario haber trabajado muchísimo tiempo en el laboratorio, para sistematizar la técnica, se tiene que ser muy bueno ampliando, y para ser muy bueno ampliando tiene uno que tener horas y horas en el cuarto oscuro y haber gastado bastante material..."

¿Porqué en la Universidad no se enseña ni se produce el fotomontaje? "En primer lugar, no hay quien lo enseñe. En México no tenemos un cuerpo cultural en el cual podemos tener una institución especializada en fotografía, en cambio, como especialidades por distintos estados en fotografía. Diferencia de un país al estudiar sus contenidos la enseñanza de todos los materiales, física, química, etc... además a raíz un grave problema económico debido a esta llamada "crisis". No existe interés ni por parte de los profesores, ni por parte de la UNAM. Sin embargo, la fotografía debería de ser una materia o una disciplina que se estudiara en todas las carreras, los

ingenieros requieran forzosamente de la fotografía, los geólogos, los arquitectos, los médicos, etcétera. La fotografía, desde que aparece, surge como un documento, como una prueba o como un testimonio, independiente de su propia forma de expresión, y es por ello que no existe una disciplina en la cual no pueda usarse la fotografía como un elemento de expresión. Ni a la Universidad ni a los otros centros nunca les ha interesado tener a la fotografía como una disciplina, tanto para la ciencia como para la expresión. Tal parece que los únicos interesados son los de la Kodak, que ya están estableciendo una especie de carrera, una maestría en fotografía y lo hacen por una cuestión puramente comercial, con sus fallas y lo que quieras, pero ya lo están haciendo... ¿Porqué no lo hacen en la Universidad? Porque es costosísimo, no tienen el presupuesto, y realmente las gentes tienen otras cosas de lo que debería ser la fotografía.

Así es como obtuvimos las opiniones del maestro Jorge Sandoval a través de una plática intensa y fructífera. Quedaron en el aire temas interesantes como la libertad de expresión, la enseñanza de la fotografía a nivel licenciatura, la postura política-ideológica del artista, entre otros, que nos obligan a reflexionar y a estudiar de manera más atenta.

México, D.F. 17 de agosto, 1968.

## Conclusiones

La aparición del Fotomontaje en el siglo XIX expresa la incipiente necesidad de expandir los alcances expresivos y representativos de la Fotografía. Se había pasado de la mera reproducción directa de la realidad, con un interés científico y naturalista, a una representación intencionada para expresar temas no representables a la manera tradicional. Esto significó un cambio en el rumbo en el que la fotografía había dado sus primeros pasos, así como en el espíritu social y cultural en el que había nacido. Los pioneros del Fotomontaje rompieron con la tradición positivista que venía implicada con la fotografía, para ir más allá de la representación directa, "fidel", "objetiva" y "verdadera" de la realidad.

Los primeros fotomontajes que surgieron alrededor de 1850 inauguraron el arte de la manipulación intencionada de las imágenes. Fotomontajes realizados por artistas como Oscar Gustave Rejlander (1813-1873) y Henry Peach Robinson, llegaron a ser compuestos a partir de treinta y cinco negativos diferentes impresos sobre un mismo soporte, mediante la técnica del positivado compuesto.

El motivo principal que los llevó a la realización de montajes fue la limitación técnica que las placas eran capaces de imprimir en una focalidad visual. La técnica del positivado compuesto les permitió reunir elementos distribuidos en el espacio y ponerlos juntos en la realidad. Gracias a esto, pudieron armar cuadros, con temas alegóricos y personajes vestidos a dor. Pudieron plasmar una escenografía en donde cada elemento, fondos, objetos y personajes quedaran dentro de una composición planificada, con la nitidez y el detalle deseados.

Pero no fue solamente la limitación técnica lo que llevó a los primeros fotomontadores a crear imágenes a partir de distintos negativos. En las últimas décadas del siglo XIX existió una ardiente pugna entre aquellos que sostenían que la Fotografía era sólo una simple técnica de registro "fidel" y "objetivo" y aquellos que veían en la Fotografía un instrumento de creación artística. Los pioneros del Fotomontaje pertenecieron a este último grupo, el que se le denominó "antipositivistas", que se oponían a todos los discursos en contra de la fotografía como arte, espíritu de una época, que bien representado por Esauclaine. La reacción de los fotógrafos artistas consistió en crear imágenes fotográficas siguiendo los temas y la composición de la pintura.

Para lograr tal objetivo, los fotógrafos trataron sus obras exactamente como una pintura, manipulando la imagen tanto en el negativo como en la copia final, con ayuda de pinceles, lápices, aplicando efectos de indefinición y representando temas basados en las reglas de composición pictóricas. Sin embargo, la propuesta de los pioneros del fotomontaje, aunque estuvo influenciada por el movimiento "pictorialista", pero aún más, por la lucha por elevar a la Fotografía a la categoría de Arte, se basaba en la manipulación de negativos, conservando siempre el carácter exclusivamente fotográfico en sus obras.

El fotomontaje nació en la mente de aquellos artistas que pudieron sintetizar, por un lado, la experimentación de las posibilidades del medio, mediante la combinación de varios negativos en una sola copia y por otro lado, la realización de escenas en donde se representaba un concepto previamente establecido.

Estos pioneros del fotomontaje tenían una visión dual respecto a su trabajo. Pensaban que una fotografía hermosa era posible hacerla mediante la mezcla de lo real y lo artificial; combinaban el espíritu pictórico y la naturaleza de la fotografía vista como una pintura, viendo como la fotografía captiva de la luz, la sombra y la forma. Los temas preferidos de los artistas de esta época fueron la muerte, la libertad, los sueños y la fantasía. También se hicieron montajes sobrenaturales como la fotografía de espíritus, y de brujas como el hombre sin cabeza. (fig. 117)

Algunos fotomontajes clásicos son: Don Juan de la vida (1855) de Oscar Rejlander, y Desaparición (1858) de Henry F. Robinson. (ver figs. 4-7)

La lucha de estos artistas por convertir a la fotografía en un Arte recibió un duro golpe a finales de siglo. La controversia de si la Fotografía era Arte o no, seguía durante mucho tiempo todavía. En 1890, la fotografía ya había entrado en la esfera de la producción en masa. El inventor francés Niépce Disport, quien patentó la fotografía tipo carta Divisita o tarjeta de visita, con lo que se podían obtener diez retratos a un precio cinco veces más barato del que había hasta entonces.

La razón se encuentra en que la foto comenzó a servir y a satisfacer las necesidades de una burguesía naciente y un sistema capitalista. La Fotografía se convirtió en la forma más

accesible de tener un pequeño monumento de sí mismo, además de cumplir con las funciones de representación documental, histórica, científica, como registro y resguardo a la memoria. Tal suceso antecede al despertar del siglo XX, impulsado por los descubrimientos científicos, la eficacia, la velocidad, la productividad en masa y la expansión de un capitalismo creciente. Dentro de este marco, la Fotografía inaugura la democratización del arte y la información.

No fué sino hasta la década de 1920 cuando la Fotografía y el Fotomontaje se consolidaron como Arte. Para ello, los artistas interesados en la Fotografía habían de esperar un largo trayecto, en donde las aplicaciones del medio se consolidaron. Por ejemplo, en las áreas del reportaje gráfico, el registro documental de problemas sociales y la guerra, el retrato de identidad y la fotografía aplicada al servicio de la ciencia y la actividad militar. La década veinte presenta cambios importantes en la vida de los individuos de las grandes ciudades. Es una época que marca los productos de la Primera Guerra Mundial, la primera de carácter general, que afectó a todos los países del orbe. Tiempo en que se definieron los entrelazamientos económicos, la interdependencia de la economía y la técnica. Nació el imperio moderno de la fábrica, a la tradición feudal de talleres y talleres. Se pone al descubierto la importancia de la relación entre el hombre y de las masas sobre el individuo. La guerra de 1914 revolucionó las artes culturales, en el arte, la economía, la ciencia y la política. Provocó el replanteamiento de la vida humana en términos de la vida social, el orden moral y el equilibrio psíquico, todo lo cual, transformó notablemente la manera de entender, manipular e interpretar la realidad.

Es decir, que la convulsión cultural que aconteció durante los años veinte, es resultado de un proceso histórico que perfiló un cambio de mentalidad y espíritu en todas las actividades humanas. La Revolución Rusa de 1917, La República de Weimar Alemana en 1918, la subida de Hitler al poder, La Guerra Civil Española en 1936, el experimento de Hiroshima en 1945, el descubrimiento de la bomba atómica, la crisis de la Bolsa de Valores de Wall Street en 1929 y la consolidación definitiva de los Estados Unidos como potencia mundial y gran potencia política son algunos de los acontecimientos que incidieron profundamente en el espíritu de esta época.

El Fotomontaje moderno, nace en el seno de una sociedad que vivía una convulsión cultural sin precedentes. Es en el periodo de

entreguerras cuando surgen obras y personalidades tan importantes como Maynard Keynes, Henri Lefevre, Gandhi, André Breton, Rilke, Kafka, Hofmannsthal, Karl Kraus, Freud, Thomas Mann, Bertolt Brecht y Kurt Weill. Y en pintura, Braque, Picasso, Paul Klee, Moholy-Nagy y Kandinsky, entre otros. También se reconsideraron los planteamientos teóricos de Karl Marx.

Después de la Primera Guerra, el cine se convirtió en un medio de comunicación de masas importante. Y fue la Rusia revolucionaria, todavía no abogada por Stalin, la que creó las grandes producciones que habían considerado la aportación del norteamericano David W. Griffith y del francés Georges Méliès.

Eisenstein y Pudovkin crearon filmes revolucionarios como El Acorazado Potemkin (1925) y La Bataña (1925), respectivamente. Pero por toda Europa y Norteamérica surgieron realizadores que llegaron a conclusiones notables en el manejo del montaje y los recursos cinematográficos, con influencias de inmediato sobre los esfuerzos del arte y el pensamiento. Algunos de los realizadores más sobresalientes son: Charles, Victor Sjostrom, Abel Gance, Jess Epstein, Murray, Fritz Lang, R. Wiana, Robert Doolittle, Eriss Vertov, Eric Von Stroheim, Von Sternberg, Luis Buñuel, René Clair, John Ford, Eisenstein y Jess Renoir, entre otros.

En los años que precedieron inmediatamente a la Primera Guerra nacieron movimientos que trascendieron al fondo, y surgió un poderoso deseo de liberarse de los academicismos tradicionales. El individuo junto con el proceso social requerían nuevas formas de expresión y representación de la realidad. Aceleraron la atención los futuristas italianos, los expresionistas alemanes y un grupo internacional formado en Zurich durante la primera Guerra Mundial llamado los Dadaístas, que más adelante derivó en lo que sería el Surrealismo, con André Breton a la cabeza hacia 1924.

El proceso histórico que caracteriza el nacimiento del Fotomontaje como género de expresión autónoma, presenta una nítida e interrelación entre las distintas corrientes y manifestaciones artísticas del periodo 1920-45. Como se ha dicho, el Fotomontaje es producto de un cambio en la mentalidad y en las necesidades de expresión de individuos inmersos en una sociedad dinámica y convulsiónada. Pero también es resultado de una síntesis cultural que comenzó a gestarse a principios del siglo XX, con movimientos artísticos como el Cubismo, el

Expresionismo Abstracto, el Dadaísmo, el Futurismo, el Constructivismo y el Surrealismo.

La esencia del Fotomontaje fue tomada fundamentalmente de dos manifestaciones artísticas. El Cine y el Cubismo. Muy pronto, los realizadores cinematográficos se percataron de la importancia que tenían la Fotografía y el Montaje para la realización de un guión. Nació una nueva forma de contar historias, de interpretar y aproximarse a la realidad, mediante la manipulación de las imágenes fotográficas en movimiento. Surgieron filmes que demostraron la efectividad emocional del Montaje y la gran incidencia en la conciencia del espectador que provoca el Cine. Los Fotomontadores, que eran artistas preocupados en la experimentación visual, no sólo retomaron la vivacidad cinematográfica, sino también sus propuestas estéticas y planteamientos técnicos. Un buen ejemplo es el teórico y realizador ruso Serguéi Eisenstein (1898-1948), quien influenció a los artistas de su tiempo, y que todavía hoy tiene vigencia.

En cuanto al Cubismo se puede decir que inaugura una nueva forma de ver el mundo en nuestro siglo. Por vez primera, se aplica el concepto de la visión múltiple y simultánea de un objeto sobre un mismo plano visual. El Cubismo insistió la necesidad de abandonar el vértice, dejando la línea superior de los objetos para distribuirlos en un plano de reconstrucción, reduce las formas a líneas, estructuras geométricas simplificadoras, empobrecidas de tal manera que los objetos se observaban a la vez desde varios puntos de vista. La intención de pintores como Braque y Picasso fue la de multiplicar los ángulos de visión de un mismo objeto, y con ello, encontrar una esencia plástica, duradera y característica del mismo.

Los cubistas descubrieron en el Collage una manera de hacer más comprensibles sus cuadros fragmentados. Se lograba un efecto de realidad al montar y pegar objetos sobre el lienzo. Por ejemplo, unas cuerdas de guitarra, unos raves de bicicleta o pedacos de periódico, con lo que también se aprovechaban los efectos tipográficos y el color.

De tal forma, el fotomontaje es el resultado de una síntesis entre la multiplicación intencional de las imágenes fotográficas y la simultaneidad de los objetos representados en múltiples ángulos de visión sobre un mismo plano visual.



No pasó mucho tiempo para que los fotomontadores se dieran cuenta de la gran cantidad de posibilidades que ofrecía su medio. Se abrieron dos grandes vertientes, que si bien van de la mano: la gama de posibilidades técnicas, en donde se incluye la diversidad de materiales, efectos y tratamientos manipulatorios; y la gama de posibilidades expresivas, en donde se abre un abanico temático y el autor puede dar rienda suelta a su imaginación, a su carácter, a sus intenciones y compromisos.

Es por ello que, el arte de la manipulación fotográfica es sensible a diversas manifestaciones culturales, sobre todo ante aquellas que se apegan a su potencialidad técnica y a su naturaleza expresiva. Por ejemplo, los futuristas fueron los primeros en afirmar de manera categórica la naturaleza dinámica del mundo moderno y en intentar representar los objetos en movimiento. Para ellos, la Fotografía servía como medio ideal en el afán de expresar el juego del libre movimiento.

En realidad, todos los corrientes artísticos de los años veinte, aportaron con sus discursos estéticos, rutas para que los fotógrafos emprendieran la experimentación visual, basada en la manipulación de imágenes, efectos, materiales y recursos técnicos.

El Dadaísmo fue una filosofía en contra de la civilización que se vio destruido con la Primera Guerra. Aportó un aire de libertad y rebeldía que produjo un cambio en los gustos y en los estereotipos estéticos. El Fotomontaje y el fotocollage se convirtieron en armas contra los convencionalismos, en donde los principios proclamados por el cubismo son llevados hasta sus últimas consecuencias. El movimiento dadaísta se caracteriza por un delirio de lo absurdo, una filosofía iconoclasta, va en contra de los fundamentos del pensamiento, poniendo en duda el lenguaje, la coherencia, la lógica, el principio de identidad y los principios de la expresión artística tal y como habían sido concebidos antes de su aparición en la escena pública.

En el campo de arte surgieron los futuristas, ellos, como realistas, discrepan y conflictivos con evidencias los influyos futuristas y dadaístas, sino sobre todo se orientara la presencia constante del pasado, dentro la conciencia de la guerra, la lucha de clases y la contraposición de lo nuevo con lo viejo. El género encarna un carácter crítico-satírico. Se usan recortes, ilustraciones, periódicos, panfletos, revistas, carteles y fotografías.

Para Raoul Hausmann, apasionado cadrista berlinés productor de fotomontajes, el género se describe así: "La idea de fotomontaje es revolucionaria al igual que su contenido. Su forma es chocante por la utilización de la fotografía y textos impresos que juntos se transforman en un film plástico". (41)

Los autores que consolidaron el Fotomontaje como arte son: Raoul Hausmann, John Heartfield, George Grosz, Erase Vortov, Alexander Rodchenko, Hanna Hoch, Man Ray, Christian Schad y Moholy-Nagy

El discurso estético, sumado al del constructivismo y más adelante al del surrealismo, permitieron a los artistas seguir trabajando la fotografía en base a la simulación y la combinación de sus recursos expresivos y el montaje

El Constructivismo planteó un discurso estético orientado a servir a la sociedad, basado en el trabajo colectivo más que en el individual, con el obeso de unir la vida cotidiana con el arte. Rodchenko, Vortov, El Lissitzky, Gustav Klutis, y principalmente Moholy-Nagy dieron a la Fotografía y al fotomontaje dimensión estética y utilidad social

Moholy-Nagy concibió la estructura de un fotomontaje con una fuga en espiral, con la disociación de una estructura estructurada por superposiciones más o menos numerosas, a partir de lo cual difieren, en su conjunto, un sentido muy claro

Los constructivistas crearon sus obras basados en un orden conceptual, muy al contrario de como trabajaban los surrealistas, en donde un principio fundamental, era dar curso libre a la conciencia y a los sentidos mediante el azar y la asociación automática de las imágenes. El surrealismo se convirtió en un método para encontrar la verdad, para entender y captar la realidad en sus últimos detalles; hacer relevante la expresión humana que se esconde en el mundo del subconsciente, del sueño y la imaginación. En el marco del surrealismo, el fotomontaje encontró un campo fértil para crecer, ya que con él se podía hacerle a cualquier distinto fragmento de realidad, tiempo y espacio, con un gesto de subjetivismo, energía e libertad

También porque este género de expresión permite crear imágenes oníricas, simbólicas, fantásticas, críticas, de tipo psíquico, espirituales y poéticas.

Dell habla de fotografiar los sueños, con su propuesta

"crítico-paranoica", su obsesión por el detalle escrupuloso, para reconstruir una visión imaginaria y poética del mundo.

Tales afirmaciones dieron al medio fotográfico su entrada inmediata en la creación surrealista y artística. Permitieron considerarla un medio capaz de expresar los sentimientos y la abstracción, con lo que se dio a los fotógrafos el espacio cultural para seguir manipulando las imágenes, para crear expresiones basadas en la combinatoria de lo fotográfico, lo pictórico y lo gráfico, que aún se aplica en nuestros días.

La experimentación visual continúa, el deseo de ampliar las posibilidades expresivas de los medios óptico no deja de manifestarse. Y tal necesidad de extender los límites de la fotografía, que en primera instancia derivó en Cine y Televisión, es la misma necesidad que tuvieron los fotógrafos del siglo XIX cuando elaboraron sus montajes fotográficos. Nosotros heredamos los alcances estéticos de las vanguardias artísticas del período 1910-45. Y también hemos retomado la experiencia de movimientos posteriores a esta fecha, como son el Op-art, el Arte Cinético, el Post-art y más recientemente el Neo-art, que surge alrededor de 1965 y se manifiesta en constante evolución hasta la fecha.

Tales movimientos son ejemplos de la experimentación óptica y manifestaciones artísticas que emplean los adelantos tecnológicos como el video, el cine, los ordenadores, la holografía y la fotocomputación. Medio que también se basa en la manipulación y la combinación de técnicas y estilos, que sirven como instrumentos para crear formas que no se encuentran en la realidad visible.

Los tipos de tratamiento de la imagen en la actualidad son muy variados, cuando se considera la amplitud de las posibilidades de los métodos fotoquímicos, video-electrónicos, informático, holográfico, reprográfico. Con el fotomontaje se inicia el uso consciente de la manipulación y la combinación de la imagen y sus técnicas. El Neo-art es la manifestación última de esta tendencia a través de lo que tipo el fotomontaje, una técnica revolucionaria. Como afirma John Coetz: "Se anuncia una revolución sin precedentes en la historia de los medios de representación, que viene a establecer relaciones enteramente diferentes entre el mundo y las imágenes, la información contenida en ellas y su lectura".

En nuestros días la Imagen se entiende como energía modulada, de la cual se pueda conservar un rasgo permanente o modificable. Tal concepción permite evaluar mejor la aportación de la actividad fotomontajística. Ya que es precisamente el rasgo permanente o modificable lo que conforma el proceso de selección y creación en la realización del fotomontaje. Y no solamente nos referimos a los materiales y técnicas, sino también a los contenidos y significados de las imágenes.

Para entender esto, se ha propuesto el análisis de un método de creación para el fotomontaje, que es el sistema de montaje propuesto por Eisenstein. El empleo de un método, cualquiera que éste sea, implica que el autor de una obra pase por un proceso de selección, observación y creación, que lo lleve a resultados intencionados y deseados.

El fotomontaje tiene tres virtudes fundamentales: 1) Que para realizarlo se pueda seguir cualquier método, ya sea basado en el azar, en un discurso estético o en una teoría social como el materialismo dialéctico; 2) Que su realización no depende de una sola técnica, ni de un sólo efecto expresivo, todo lo contrario, para hacerlo es posible emplear (y combinar) técnicas como el fotocollage, fotogramas, proyección frontal, tipografía, superposiciones, montaje en analizador y multicámara o extrincamientos múltiples de igual forma, es posible hacer uso de los recursos del Diseño Gráfico y sobre todo, de la imagen para crear efectos expresivos que permitan obtener la fotografía; 3) Que no tiene límites temáticos, ni se reduce a un sólo campo de aplicación; mediante él es posible tratar cualquier tema en el ámbito del conocimiento humano y dar a tal expresión un sentido didáctico, crítico, político, ideológico, recreativo, informativo, etcétera., y es por ello que, sus campos de aplicación son muy diversos: arte, deporte, moda, ciencia, propaganda, publicidad, historia, etc.

Pero ¿Cuál es el principio fundamental del Fotomontaje? Tal principio creativo consiste en poner juntas o enlazadas dos o más imágenes fotográficas para formar con ellas una nueva, que no podría realizarse sin la intervención de otras imágenes. Y es a partir de éste simple principio como el hombre obtiene un aspecto de posibilidades o creativas sin precedentes, para representar los problemas y pensamientos que experimenta en la realidad. Una manera de hacer visible aquello que no se encuentra a simple vista, y que pertenece al universo conceptual, o bien, que se refiere a aquellas cosas que nunca podrían

encontrarse juntas en la realidad.

Nosotros hemos dado al fotomontaje el carácter del principio relativo de las imágenes. Hemos tratado al fotomontaje como un concepto consuetudinario por dos razones, que además de reunir sus características propias, también implica una acción, esto es, el montaje de fotografías.

Las virtudes de la fotografía se unen a las virtudes del montaje. La capacidad de registro documental y el poder para influenciar y educar nuestra visión del mundo, propios de la Fotografía, son articulados por medio de un Montaje, para formar una expresión visual que no podría ser lograda de otra manera.

Para entender mejor la formación del Foto-Montaje, se ha recurrido a la teoría alemana por el cineasta ruso Sergei Eisenstein, quien nos ofrece un concepto amplio del montaje y establece sus principios estéticos, aplicados como base analítica al materialismo histórico dialéctico.

Selección, ordenación, combinación, analogía y yuxtaposición, son las eventualidades características del montaje fotográfico. El resultado no es una simple suma de una cosa más la otra, sino una impulsión creativa, porque el resultado se distingue cualitativamente de cada elemento considerado aisladamente.

El montaje enseñado por Eisenstein es un proceso social que consiste en efectuar, casi automáticamente, una generalización deductiva definida y evidente, una síntesis, de objetos separados cualesquiera que son colocados ante nosotros uno junto al otro. el montaje se encuentra así, en el proceso del conocimiento humano, y se expresa en manifestaciones como el lenguaje, la técnica, la música, la pintura y en todas las formas como el hombre comunica sus pensamientos.

Un ejemplo claro que presenta Eisenstein son los ideogramas japoneses. El principio del montaje se puede encontrar en la escritura japonesa, que es primordialmente representacional, fundamentada en el jeroglífico. Los jeroglíficos surgen de los rasgos convencionalizados de los objetos, sus signos gráficos, y cuando se juntan, expresan conceptos. El dibujo de un concepto es un ideograma. La combinación de dos jeroglíficos habrá de ser considerada no como suma, sino como su producto, es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado; cada uno, separadamente, corresponde a un objeto, a un hecho, pero su

combinación corresponde a un ideograma. De jeroglíficos separados que han sido fundidos proviene el ideograma. De la combinación de dos "representables" se logra la representación de algo gráficamente irrepresentable.

Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan "llorar", la imagen de una oreja cerca del dibujo de una puerta = "escuchar";

un perro + una boca = "ladrar";

un cuchillo + un corazón = "pena", y así sucesivamente.

Esto es montaje, y es exactamente lo que hacemos cuando ponemos una fotografía representativa en combinación con otra, únicas en su significado, neutrales en su contenido, que interactúan dentro de un contexto o una serie intelectuales, es precisamente lo que pasa en la formación de un Fotomontaje.

El objetivo del montaje es crear una representación de cosas y objetos, más precisa, aguda y completa, emocionalmente más efectiva y comprensible para el espectador. (Crear una expresión visual con el máximo economismo posible, de la manera más económica y sintética, y con el máximo alcance emocional que pueda provocar el tema).

El proceso de montaje es idéntico a la combinación de la cámara, hasta entonces limitado por la toma única. El proceso de un montaje permite realizar una función narrativa con las imágenes. Permite combinar globalmente imágenes de cosas que de ninguna otra manera se encontrarían juntas en el tiempo y el espacio. Y como afirmó Bela Balazs en 1930, un montaje es productivo cuando gracias a él aprendemos cosas que las imágenes mismas no mostrarían. O bien, como señala Jean Mitry (1953): "el efecto-montaje resulta de la asociación, arbitraria o no, de dos imágenes que, relacionadas una con otra, determinan en la conciencia que las percibe una idea, una emoción, un sentimiento, extraños a cada una de ellas aisladamente." (7)

Faro vivo con Eisenstein, con quien comparto de acuerdo con lo que dice que la realidad no tiene ningún interés fuera del sentido que se le da por la lectura que se hace de ella, el cine, los medios, y en particular con el Fotomontaje, son considerados instrumentos de esa lectura. Con tales instrumentos se accede a reflejar la realidad, con un juicio ideológico y/o estético, realizar un discurso articulado que vaya más allá de la mera representación. A partir de este enfoque podemos decir que: el

fotomontaje es un discurso articulado por las leyes del materialismo histórico dialéctico, y por el choque dialéctico de los elementos que lo componen.

De tal forma, la producción de sentido en la teoría eisensteiniana, está pensado bajo el modelo de apilamiento, aunado al manejo del "fragmento" o "toma" como unidad visual. El conflicto o choque dialéctico es el modo más claro de interacción entre dos unidades cualesquiera del discurso visual: conflicto de fragmento a fragmento, desde luego, pero también en el "interior del fragmento".

El montaje de imágenes fotográficas, con la presencia de elementos propios del diseño gráfico, como el dibujo, el aerógrafo, la tipografía, y técnicas de impresión como la fotomecánica, serigrafía, offset, etc., es muy frecuente en la publicidad, la propaganda y la difusión informativa.

En nuestros días, como en la década de 1930 (época en la que se consolida el fotomontaje como género de expresión artística), los individuos y la sociedad en su conjunto viven un momento de cambios violentos, que se efectúan de manera muy rápida, y que producen alteraciones en el orden de lo moral, lo psíquico, lo político, lo económico y en todo lo que constituye el acontecer social y cultural. Surgen formas de expresión y representación, como el fotomontaje, el video/clip, los anuncios espectaculares, el cine, y producciones basadas en la informática, la reprografía, la holografía y los ordenadores. Son medios de comunicación que sirven como vehículos para canalizar los sentimientos y las ideas propias de la época. Expresiones que pueden parecer violentas, chocantes o fragmentadas, pero que se utilizan para plasmar un problema, una verdad, una postura estética o ideológica.

Vivimos en la era de la imagen, y nuestra sociedad sufre de una saturación anárquica de ellas. El compromiso para los comunicadores visuales consiste en crear triángulos útiles a los sectores sociales, críticos, originales, comprensibles, y que vayan de acuerdo al nivel cultural de quien las recibe. Pueden cumplir con una función crítica, informativa, educativa o recreativa. Lo que se trata de establecer es que no se puede abusar de la imagen cuando se produce con un compromiso social. Ya que de otra manera lo que se obtiene es una simple reproducción de valores estéticos, ideológicos y culturales, en constante repetición, que es precisamente lo que genera la

saturación visual.

En la actualidad, el uso del fotomontaje es muy frecuente, ya que es la única forma de poder expresar y representar sentimientos y conceptos, que sería imposible lograr a través de otros medios. La eficacia de las imágenes fotográficas y las virtudes que le proporciona el arte del montaje, no pueden ser sustituidas.

Es el momento de reflexionar sobre el estudio y la aplicación útil, consciente y creativa del fotomontaje. Ya que es un medio que ofrece una gran versatilidad técnica, una libertad creativa de posibilidades temáticas y expresivas, un campo de aplicación tan amplio como el conocimiento humano y cualquier actividad cultural. El fotomontaje como género de expresión visual y como principio creativo de comunicación social, merece el estudio de la comunicación un vasto conocimiento técnico, técnico y estético que no ha sido lo suficientemente explorado, y que debe sustenta ser abordado en las aulas y talleres de la Universidad Nacional Autónoma de México.

#### BIBLIOGRAFIA

- Amphoto, Los inveros Edicgraficos una vision actual, Ed. Simon, Manuel Tameyo, España, 1978.
- Aumont, J., Bergala, A., Estética del Cine: Espacio, tiempo, montaje, narración, lenguaje, Ed. Gustavo Gili S.A., 1981.
- Barthel, M., Temas Edicgraficos Publicitarios Internacionales, Ed. Gustavo Gili S.A., 1985.
- Breton, André, Manifiesto del Surrealismo, Ed. Labor S.A., Barcelona, 1919.
- Brown, Geoffrey, La Evolución del Siglo XX 1914-1914, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- Campbell, Bryn, Elabonina Edicgraficos, British Broadcasting Corp., Gran Bretaña, 1978.
- Díaz Ruiz, Ignacio, Siglo XX, Sociedad, Espiritualidad y Literaria, Ed. Trillas, 2a. Ed., México 1985.
- Dubois, Philippe, El Arte Edicgrafico de la representación a la recepción, Ed. Paidós Comunicación/20, Buenos Aires, 1993.



- Eisenstein, Sergei, La Forma del Cine, Ed. Siglo XXI, México, 1996.
- Eisenstein, Sergei, El Sonido del Cine, Ed. Siglo XXI, México, 1986.
- Enciclopedia Ercal de Fotonografía, Ed. Omega, S.A., Barcelona, 1978.
- Freund, Gisèle, La Epigrafía como Documento Social, Ed. Gustavo Gili, S.A., Col. "66 Fotografía", Barcelona, 1976.
- Gruber Fritz, Renato y L., El Muestreo Ideal de la Epigrafía, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1982.
- Hedgecoe, John, Epigrafía Avanzada, Ed. Hermann Blume, Madrid, 1983.
- Hedgecoe, John, El Libro de la Epigrafía Creativa, Ed. Hermann Blume, Madrid, 1978.
- Hill Paul, y Cooper, Thomas, Historia de la Epigrafía, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1980.
- Historia del Arte Salvati, Ed. Salvati No. 111 de Ediciones S.A. de C.V., México, 1976.
- Langford, Michael, Enciclopedia Ercal de la Epigrafía, Ed. Hermann Blume, España, 1983.
- Maas, Ellen, Foto Álbum: sus años dorados 1858-1920, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1982.
- Moholy-Nagy, László, La Nueva Visión, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1964.
- Moholy-Nagy, László, Substrata de Epigrafía, Ed. Florian Kornfening Verlag, Mainz, English Translation 1988 by Lord Huxtable, London, G.B., 1987, pp. 180.
- Monrier, Pierre, Epigrafía con 204 ilustraciones, Ed. Omega, S.A., 1980.

- Newhall, Beaumont, Historia de la Fotografía. Desde sus Orígenes  
Hacia Nuestros Días. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1983.
- Renau, Josep, Episontador, Ed. Fondo de Cultura Económica,  
México, 1985.
- Renau, Josep, Una American Way of Life. 1952-1956, Ed. Gustavo  
Gili, S.A., Col Punto y línea, Barcelona, 1977.
- Rodriguez Fraepolini, Ida, El Arte Contemporáneo. Las Vanguardias y  
la Abstracción, Ed. Formica, México, 1964.
- Seitzing, Gunter, Invisión y Escultura, Ed. Omega, S.A., Barcelona,  
1978.
- Sontag, Susan, Sobre la Fotografía, Editora y Distribuidora  
Americana, S.A. (EDHASA), Barcelona, 1981.
- Steiner, Otto, Arte y Epigrafía: aspectos, influencias y  
efectos, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981.
- Tava, Febr, Historia de la Epigrafía en el Siglo XX. De la  
Epigrafía analítica al periodismo gráfico, Ed. Gustavo Gili  
S.A., Col. Comunicación Visual, Barcelona, 1978.
- Wascher, Marta, Historia del Collage, Ed. Gustavo Gili, S.A.,  
Barcelona, 1975.
- Wiseman, Elizabeth, La Europa de los Dictadores, 1919-1945, Ed.  
Siglo XXI S.A., México, 1983.

## NOTAS

### Capítulo I

- (1) Berthel M. Tobias, Etiografía Evolucionaria Internacional, España, 1995, (en la introducción).
- (2) Edgar Morin, El Cipo o el bosque imaginario, Barcelona, 1972, p.23
- (3) Philippe Dubois, El arce etiográfico, Buenos Aires, 1983, p.49
- (4) J. Aumont, A Bergala, Estética del Cipo, España, 1991, p.62
- (5) *Ibidem*, p.54
- (6) *Ibidem*, p.64
- (7) *Ibidem*, p.65
- (8) Besonnet, Marshall, Historia de la Etiografía, España, 1983, p p 16-17
- (9) *Ibidem*
- (10) Gisèle Freund, La Etiografía como Documento Social, España, 1978, p.36
- (11) Otto Stelzer, Arte y Etiografía, España, 1981, p.44
- (12) Gisèle Freund, *Ob cit*, p.47
- (13) Gisèle Freund, *Ob cit*, p.57
- (14) *Ibidem*, p.58
- (15) Philippe Dubois, *Ob cit.*, p.24
- (16) Gisèle Freund, *Ob cit.*, p.72. Véase Charles Escheleire, Salón 1889, La Exposición Nacional de la Etiografía: ó El Salón 1845, Fernando Torres Editor, Valencia 1976
- (17) *Cit. según Philippe Dubois, Ob cit.*, p.24

- (18) Giselle Freund, Ob cit., p.73
- (19) Philippe Dubois, Ob cit., p.23
- (20) Otto Stelzer, Ob cit., p.66
- (21) Michael Langford, Enciclopedia Completa de la Fotografía, España, 1978, P.330
- (22) Ibidem.
- (23) Ibidem.
- (24) Beaumont Newhall, Ob cit., p.p. 74-76
- (25) Ibidem.
- (26) Ibidem.
- (27) Ibidem.
- (28) Ibidem.
- (29) Ibidem, p.75
- (30) Petr Tausk, Historia de la Fotografía en el Siglo XX, España, 1978, p.77
- (31) Newhall, Beaumont, Ob cit., p.259
- (32) Petr Tausk, Ob cit , p.44
- (33) Joan Fontcuberta, Joan Sagarra: El Fotomontador, México, 1985, p.7
- (34) Ibidem, p.12
- (35) Michael Langford, Ob cit , p.400
- (36) Ibidem, p.358
- (37) Ida Rodriguez Frampolini, El Arca Coniamonápan, México,

por de Macmillan Company, N.Y. 1994, p. 96

- (38) Joan Fontcuberta, Eolo, España 1988, p. 59
- (39) Otto Stelzer, Ob cit., p. 89
- (40) Patrick Waldberg, en Historia del Aire, Enciclopedia Salvat, Tomo 24, p. 2604.
- (41) Cit por Anna Dalich, en Eolo, España, 1988, p. 61
- (42) Cit. según Nathall Besumont, Ob cit., p. 211
- (43) Cit según Viel and Herzfeld en Los Eolicismos de John Heartfield, Swanna en la Paz, España, 1975, p. 12
- (44) Cit según Besumont Nathall, Ob cit., p. 210
- (45) Haini Strub, Un Aire para la Lucha Revolucionaria en Heartfield John, Swanna en la Paz, España, 1975, p. 22
- (46) Idem.
- (47) Giselle Freund, Ob cit., p. 171
- (48) Honoré Fannon, Historia de la Revolución Heartfield en la Historia, en Heartfield John, Ob cit., p. 18
- (49) Idem.
- (50) Haini Strub, Ob cit., p. 24
- (51) John Heartfield, Swanna en la Paz, España, 1975, p. 13-14
- (52) Idem., p. 9
- (53) Idem., Ob cit., p. 117
- (54) Otto Stelzer, Ob cit., p. 90
- (55) Cit por Giselle Freund, Ob cit., p. 173 del libro de Moholy Nagy, Lászlo, Elnéző Építészeti Élmény, A Bauhaus Book

Londres, 1969.

- (56) *Ibidem*
- (57) Cit por Tobias Barthel, *Ob cit.*, introducción.
- (58) Petr Tausl, *Ob cit.*, p.96
- (59) André Breton, Manifestación del Surrealismo, Barcelona, 1930 p.44
- (60) *Ibidem*, p.59-60
- (61) Petr Tausl, *Ob cit.*, p.70
- (62) Paul Hill, Enfrentar con la Fotomafia España, 1980
- (63) Cit por Hill Paul, *Ob cit.*, p.116 y 123
- (64) Basumont Newhall, *Ob cit.*, p.212
- (65) Los Rodríguez P., *Ob cit.*, p.73
- (66) Cit por Paul Hill, *Ob cit.*, p.73
- (67) Los Rodríguez P., *Ob cit.*, p.74
- (68) Cit por Paul Hill, *Ob cit.*, p.119
- (69) Los Rodríguez P., *Ob cit.*, p.78
- (70) Joan Fontcuberta, Esta Diseño, España, 1968, p.84
- (71) Otto Stelzer, *Ob cit.*, p.163
- (72) Petr Tausl, *Ob cit.*, p.151
- (73) Cit por Joan Fontcuberta, Joan Boscual del Espionaje, Madrid, 1968, p.7
- (74) *Ibidem*, p.11
- (75) *Ibidem*, p.13

- (76) Consultar el Volumen Gramática de la Enciclopedia de Diseño, dirigida por Joan Costa, editada por CEAC, S.A. Barcelona, España, 1998.
- (77) Cit por Joan Costa, en Epis. Diseño, España, 1998, P.284
- (78) Joan Costa, Ob cit., p.295

## Capítulo II

- (1) Joan Fontcuberta, Ob cit., p.193
- (2) Tobias M. Bertnal, Ob cit introducción.
- (3) Philippe Dubois, Ob cit., p.64

## Capítulo III

- (1) Gisela Freund, Ob cit., p.185
- (2) Basumoni Newhall, Ob cit., p.115
- (3) Sergei Eisenstein, El Sábido del Cine, México 1995, p.12
- (4) Ibidem, p. 15
- (5) Ibidem, p. 29
- (6) Sergei Eisenstein, La Forma del Cine, México, 1995, p.12
- (7) Xavier Villaverde, Nostalgia de Muerte México 1999, p.71
- (8) Sergei Eisenstein, Ob cit., p. 34
- (9) Ibidem, p.48
- (10) Ibidem, p.46

- (11) Ibidem, p.42 y 56
- (12) Ibidem, p.62
- (13) Sergei Eisenstein, El Sentido del Cine, p.157
- (14) Joan Costa, Op cit., p.183
- (15) Tomados del libro de Fomicuberta, Joan, Epico-Diseño, España 1988, p.p. 183-184



## LAMINAS

- 1.- Henry Peach Robinson, Parisi, 1857.
- 2.- Henry Peach Robinson, La Dama de Spalotti, 1861.
- 3.- Millais, Ophelia, 1852.
- 4.- Oscar G. Rejlander, Dña. Emma de Vida, 1857.
- 5.- Oscar G. Rejlander, Escenas Dificiles, 1860.
- 6.- Oscar G. Rejlander, Spaña, 1860.
- 7.- Henry Peach Robinson, Fadina Guay (Fotoperiscopio), 1858.
- 8.- Josef Renau, Escenas de las Montañas de España, 1855-1865.
- 9.- Pablo Picasso, Las Sordas de Méjico, 1904-1907.
- 10.- Malévitch, Dama en un interior, 1913.
- 11.- Georges Braque, Buena Vista de L'Estaque, 1913.
- 12.- Alvin Langdon Coburn, Concierto, 1917.
- 13.- Paul Cézanne, El interior, 1918.
- 14.- Anton Giulio Bragaglia, Quando en Movimento, 1913.
- 15.- Etienne-Jules Marey, Industria de la Columna Espinera, 1890.
- 16.- Thomas Eakins, Doble Salto, 1884.
- 17.- Anton Giulio Bragaglia, El Financiero en la Plaza de la  
1912.
- 18.- Anton Giulio Bragaglia, El interior, 1913.
- 19.- UMBRO (Otto Umper) El interior, 1924.
- 20.- Taller de Fovara y Durán, El Español, 1870.
- 21.- Dziga Vertov, El interior, 1922.

- 22 - Men Ray, Barrochafia, 1923.
- 23 - Reoul Hausmann, Barrochafia, 1929.
- 24 - Reoul Hausmann, Tailinlanfisa, 1930.
- 25 - Hanna Hoch, 'El Gandy', 1919.
- 26 - Henry Fox Talbot, Landscapa Enriapara, 1921.
- 27 - Christian Sued, Scapochama, 1918.
- 28 - John Hearfield, Epichomada Barrochafia, s.f.
- 29 - John Hearfield, Epichomada Barrochafia, s.f.
- 30 - John Hearfield, Epichomada Barrochafia, 1934.
- 31 - John Hearfield, Epichomada Barrochafia, 1932.
- 32 - John Hearfield, Epichomada Barrochafia, 1932.
- 33 - John Hearfield, Epichomada Barrochafia, 1933.
- 34 - John Hearfield, Epichomada Barrochafia, 1937.
- 35 - John Hearfield, Epichomada Barrochafia, 1938.
- 36 - John Hearfield, Epichomada Barrochafia, 1937.
- 37 - Max Burchantz, Epichomada, s.f.
- 38 - Jan Teichold, Epichomada Barrochafia, 1937.
- 39 - Herbert Matter, Epichomada Barrochafia, 1936.
- 40 - Victoria, Epichomada Barrochafia, s.f.
- 41 - Rodchenko Alexander, Epichomada Barrochafia, 1936.
- 42 - Rodchenko Alexander, Epichomada Barrochafia, 1936.
- 43 - Rodchenko Alexander, Epichomada Barrochafia, 1936.

44. - El Lissitzky, Schneizubiasia Local libros 110ail  
Podicnastisna, 1928.
45. - El Lissitzky, Adunias para la casa Salitan, 1925-1924
46. - Hanne Hoch, El Millonario, 1923.
47. - László Moholy-Nagy, Armadonora Basard, e.f.
48. - Schreiner/Wainer, Erda, e.f.
49. - László Moholy-Nagy, Salpa, 1927
50. - László Moholy-Nagy, Lada Yal Siada, e.f.
51. - László Moholy-Nagy, Erindubiasia, 1930.
52. - László Moholy-Nagy, Erindubiasia, 1930.
53. - László Moholy-Nagy, Erindubiasia, 1935
54. - László Moholy-Nagy, Erindubiasia, 1934
55. - Ken Ray, Baxoerama, 1924
56. - Ken Ray, Baxoerama, 1921.
57. - Herbert Bayer, Erindubiasia, 1932.
58. - Herbert Bayer, Lodley Mairnopolian, e.f.
59. - Herbert Bayer, Armadonora sira la maxisla Baxhaus, 1927.
60. - Max Baer, Armadonora Local Local al Banava de Batierasa, e.f.
61. - Paul Cooper, Erindubiasia, 1977.
62. - San Francisco, Erindubiasia Erindubiasia, 1978
63. - Bob Carlos Clarke, Erindubiasia, 1975.
64. - Jerry Valsmann, Sin Ilkilo, 1980.

65. - Jerry Uelsmann, Navasación en México, 1971.
66. - Jerry Uelsmann, Montaña en Amaliodora, s.f.
67. - Louis Gaudinier, Álvarez para Social Development, s.f.
68. - Herb Lubalin, De la serial foto tipo a jazz, s.f.
69. - Forbes Collin, Serial para Neumáticos, s.f.
70. - Franco Grisendi, Álvarez para Giza, s.f.
71. - Yasuko Matsura, Juegos Olímpicos (serial), 1964.
72. - Roman Oleshevich, Serial fotográfico, s.f.
73. - Edoardo Gatti, Caracas, 1965.
74. - Victor Vasarely, Triada, 1978.
75. - Pável Brudert, Caracas, 1964.
76. - Nicolas Snoffen, Eliza, s.f.
77. - Nicolas Snoffen, Torre Ginebrina, s.f.
78. - Rauschenberg, Sania Baylar, 1965.
79. - Lichtenstein, Caracas, s.f.
80. - Wernol, Caracas, s.f.
81. - Wolf Vostell, Eliza Ginebrina, 1968.
82. - Gwynne Pritchard, Eliza, 1966.
83. - René Brülle, Eliza, 1968.
84. - Diemold, Caracas, 1966.
85. - Schubert Reinhard, Caracas, s.f.

- 86 - Joseph Renau, Ensayos literarios, 1997
- 87 - Joseph Renau, Las mujeres del Imperio Lunar, 1971
- 88 - Joseph Renau, El Americano, El Finis Terrae, de la Libertad, 1957
- 89 - Ben Sargent, Ensayos sobre el Imperio Solar, s. f.
- 90 - Richard Lownders, Ensayos, s. f.
- 91 - E. Catwell, Uniqueness, s. f.
- 92 - Snelson Govee, Ensayos, 1984
- 93 - Amilios H. (biología), s. f. / 84
- 94 - César, Ensayos, s. f.
- 95 - Luis Veronesi, Ensayos, 1991
- 96 - Francis Dwyer, Ensayos, 1991
- 97 - Ray Kasse, Ensayos, s. f.
- 98 - Henry Wolf, Ensayos, s. f.
- 99 - Amanda Curves, Ensayos, s. f.
- 100 - Jacob Estueros, Ensayos, 1999
- 101 - Jacob Estueros, Ensayos, 1997
- 102 - S. Friedland, Ensayos, 1994
- 103 - Fotocopy, s. f.
- 104 - Sam Parr, Ensayos, s. f.
- 105 - Norman Rothstein, Ensayos, s. f.
- 106 - Zoltan Glass, Ensayos, s. f.

107. - László Moholy-Nagy, Estética Multimedial, 1927.
108. - Edward J. Moxbridge, Estadística Social, 1928.
109. - Jacob Behrman, Alcohol y Farmacología, 1939.
110. - Jacob Behrman, Alcohol, 1939.
111. - Jacob Behrman, Alcohol, 1939.
112. - Jacob Behrman, Alcohol, 1939.
113. - Jacob Behrman, Alcohol y Ciudad, 1939.
114. - Jacob Behrman, Alcohol y Voluptad, 1939.
115. - Jacob Behrman, Alcohol y Televisión, 1939.
116. - Jacob Behrman, Alcohol, 1939.
117. - Molino y Albarado, El Alcohol, 1939.



1



2



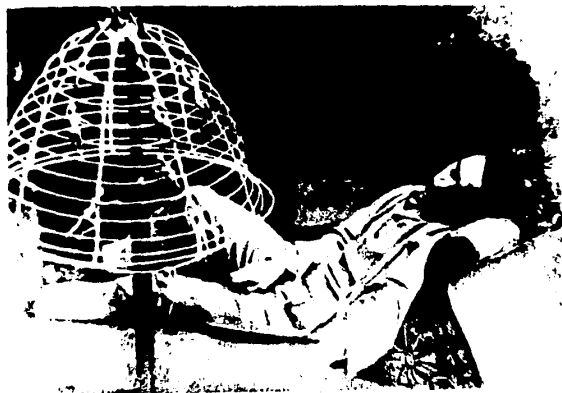
3



4



5

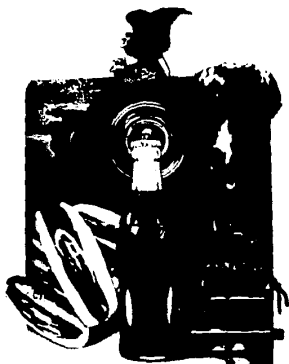


6



7





8



9



10



11



12



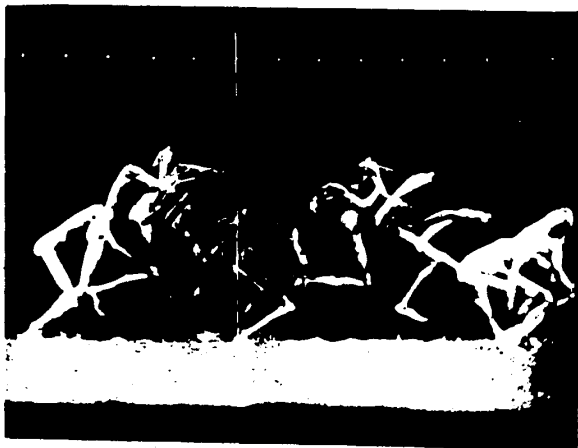
13



14



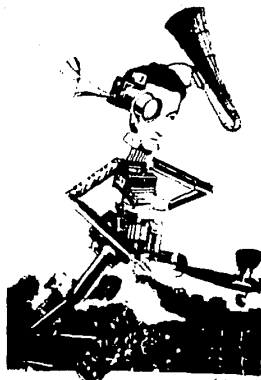
15



16



17



19



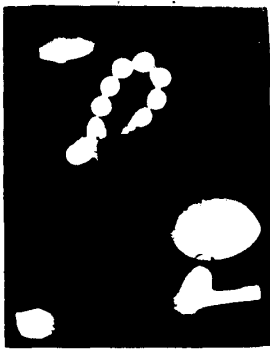
18



20



21



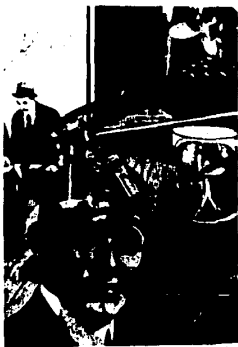
22



25



23



24



26



27



28



China, der Riese, erwacht und poltert über die Welt!

29



30. JUNI 1934

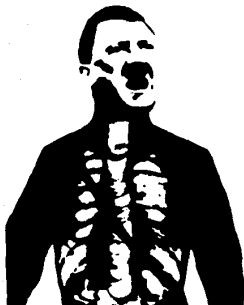
HEIL HITLER

30



31

ADOLF - DER ÜBERMENSCH



SCHLUCKT GOLD UND REDET BLEICH

32



Das ist das Heil, das sie bringen!

35



Deutsche  
Eiðeln  
1933

33



Mahnung

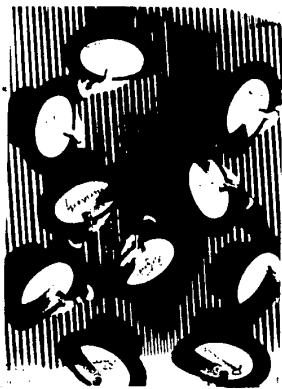
34



Die Saat des Todes

Die schwarze Limone geht durchs Land,  
Tollat er, Hunger, Krieg und Brand.

36



37



38



39



40



41

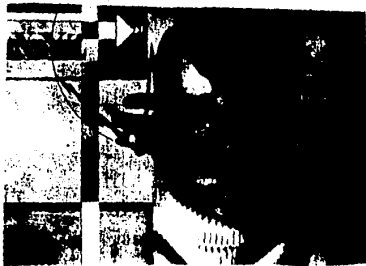


42



43

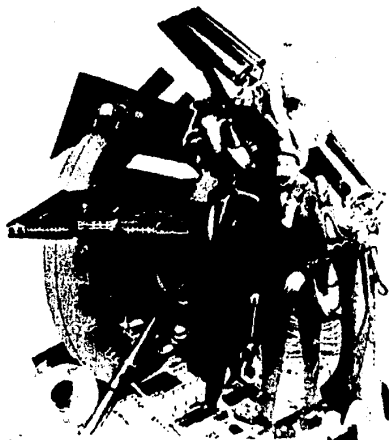




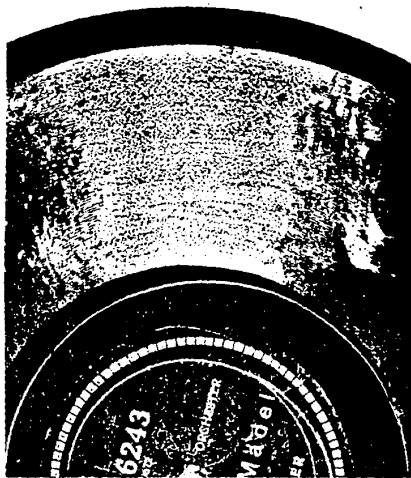
44



45



46



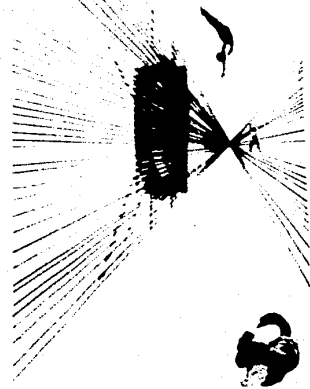
47



2  
Frog

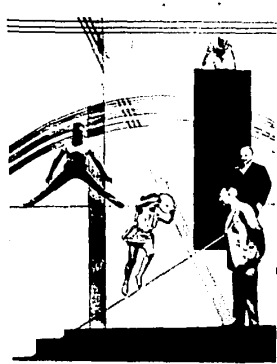
WILHELM SCHREIERHEIMAR 48

Penetration of the body with light is one of the greatest visual experiences

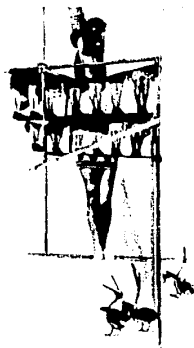


50

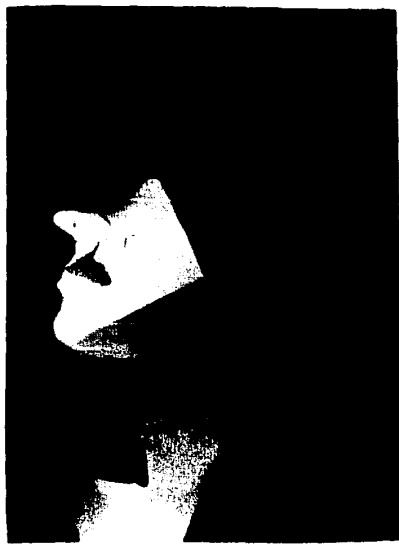
49



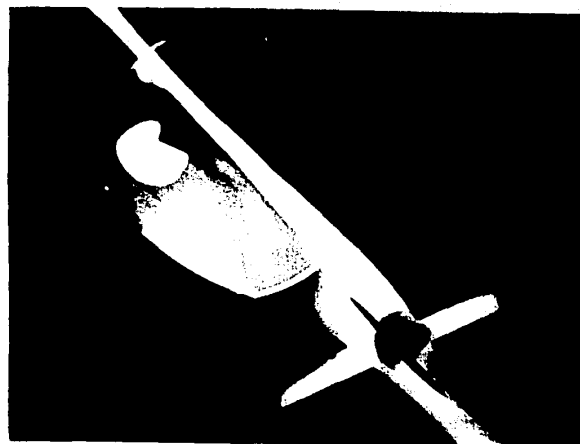
51



52



53



54



55



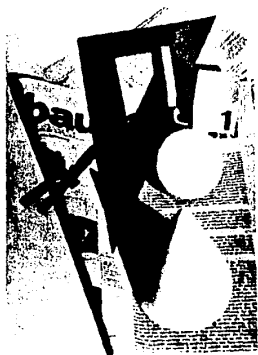
56



57



58



59



61



60



62



63

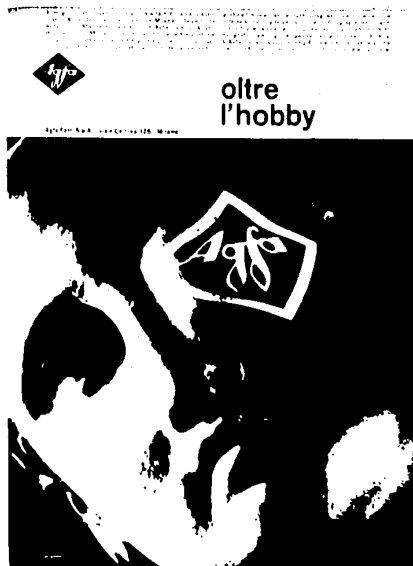




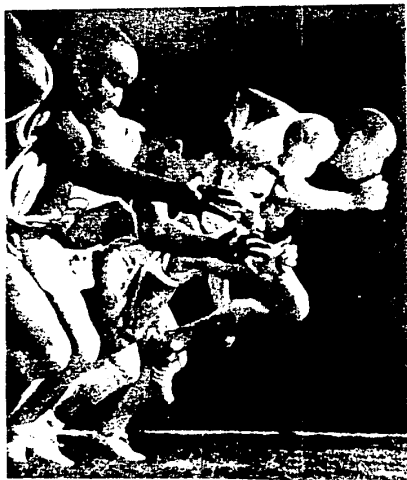
68



69



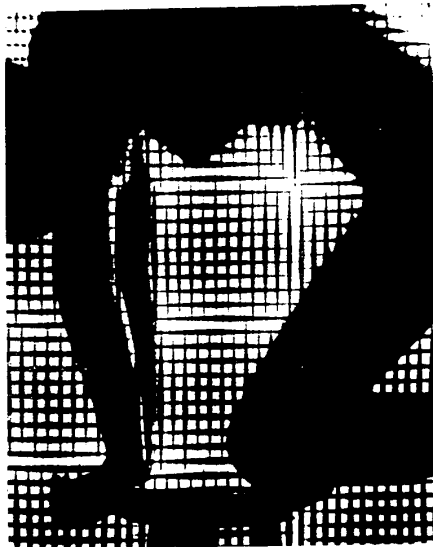
70



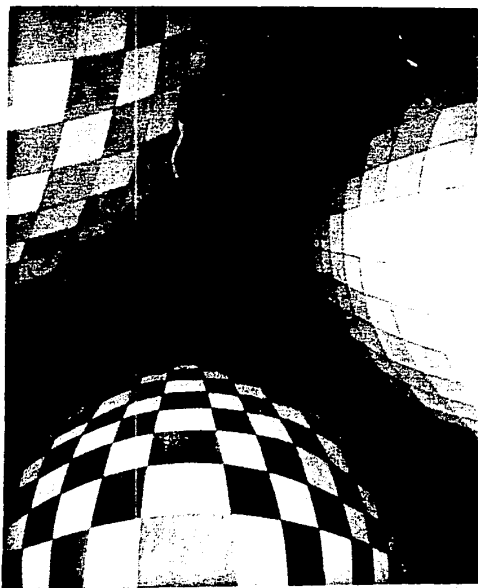
71



72

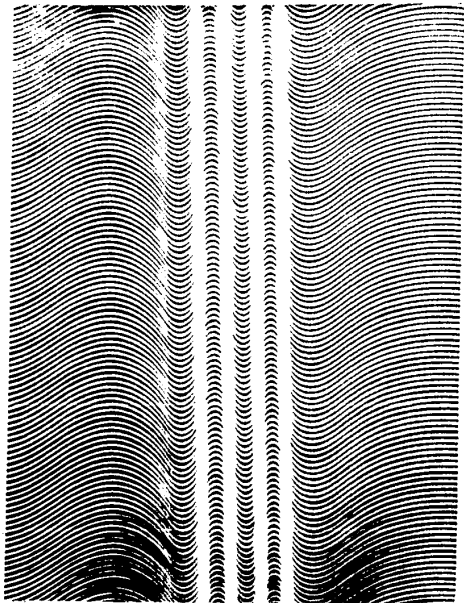


73

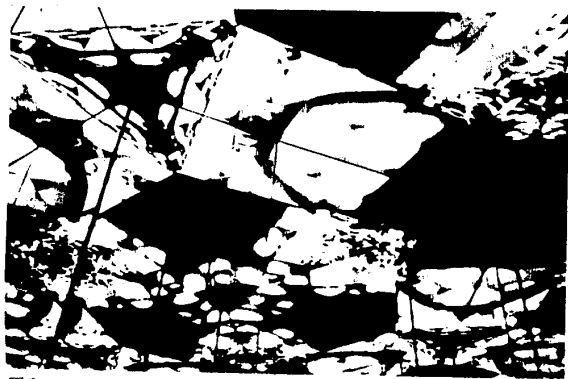


74

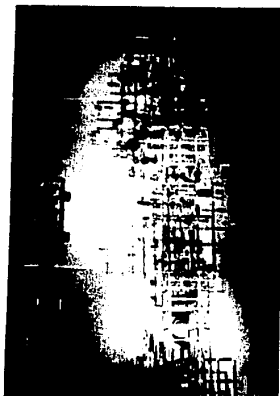




75



76



77



78



79



81



80



82



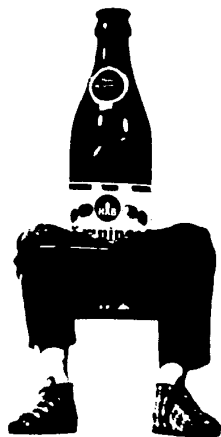


L.350  
L.500  
L.500  
L.600

83



84



85



86



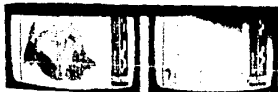
87



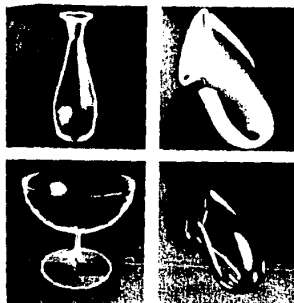
88



89



90



91



92



93



94



95



97



96



98



99



100



101



102



103

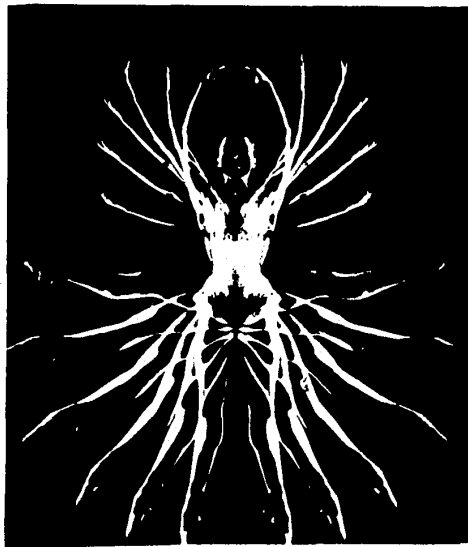


105



but I didn't think it showed... and the man. Still, if your engine knocks, keep an extra hand handy... one that knows where to find the octane that stops the knock. You find it in Speedway 79 Super Regular, the highest octane gasoline ever sold at regular prices. So if your head is as frazzled as your knock, do find yourself. Fill up with Speedway 79 Super Regular. Sometimes it's better than aspirin.

Speedway 79

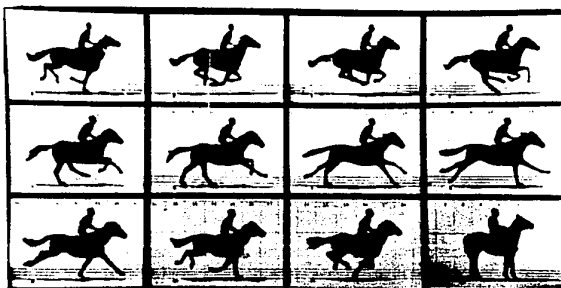


106





107



THE HORSE IN MOTION.

Motion of

MARY W. HILL.

Produced by L. B. STANFORD.

"MILLIE HADDER" owned by LELAND STANFORD; finished at a 1.00 mile over the Palo Alto track, 1901 June, 1902.

108



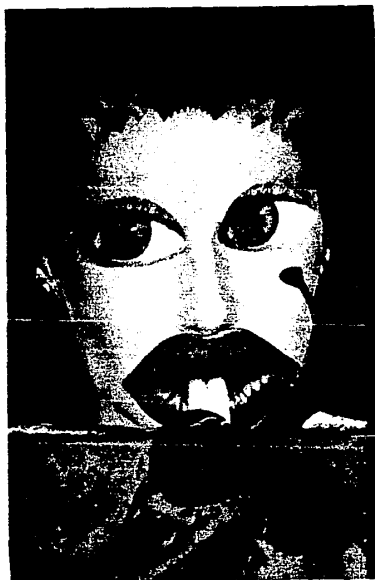
109



110



111



112



113



114



115



116



117