

35  
24



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES**

**“ARAGON”**

**“LA FOTOGRAFIA UN MEDIO  
INFORMATIVO”**

**T E S I S**

Que para obtener el Título de:  
**LICENCIADO EN PERIODISMO  
Y COMUNICACION COLECTIVA**

**P r e s e n t a :**  
**OLIVIA NEGRETE MENDEZ**

**Asesor: Lic. Saúl Salgado Salgado**

San Juan de Aragón Edo. de Méx.

1995

**FALLA DE ORIGEN**



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.

2010 07 21 21:27 2010  
Biblioteca AJ 35 11112

**DIRECTOR DE TESIS: LIC. SAUL SALGADO SALGADO**

**A MIS PADRES.**

## I N T R O D U C C I O N

## I N D I C E

1	La evolución de la fotografía a partir de 1945	
1.1	Las condiciones para el desarrollo de la fotografía comprendido entre 1945-1975	4
1.2	La evolución ulterior de la fotografía surrealista	30
1.3	Las influencias de la pintura abstracta	40
1.4	El nuevo realismo	55
2	El realismo fotográfico en la pintura y las influencias en la fotografía	
2.1	Antecedentes de la fotografía en México	64
2.2	La fotografía en la vanguardia artística y la secuencia fotográfica.	80
2.3	Del concepto glamour a la tomas con dirección artística	87
2.4	El por art y la fotografía	93
2.5	La importancia de la fotografía como medio de comunicación	102
3	Análisis de la Imagen.	
3.1	La fotografía Periodística	106
3.2	El reino de la visión	110
3.3	La fotografía de prensa	117
	Conclusiones:	120
	Citas Bibliográficas	125
	Bibliografía	129

## I N T R O D U C C I O N .

El presente trabajo tiene como propósito demostrar la importancia que tiene la fotografía dentro del periodismo: analizando sus principios aún antes de que existiera: su evolución y unión de la fotoperiodística.

Quiénes y por qué se interesaron en la presentación del mensaje que tenía que llevar y por último demostrar que por sí sola es periodismo viviente par el lector. Sin embargo, en México, la fotografía no ha sido valorada como tal, el por qué se deriva de un análisis mental de los productores del periodismo que demuestran la falta de cultura e interés por ella.

La fotografía está considerada como género periodístico, pero ¿realmente se le da ese lugar?, o simplemente es la compañera asidua del periodismo escrito: sin contar que independientemente del texto es noticia y no nada más eso ya que tiene subgéneros que también son periodísticos como son: el reportaje, la entrevista, la crónica, el editorial, el ensayo y por último, la más importante que es la noticia. Dentro de la información o noticia esta la oficialista y la cotidiana.

¿Donde quedaron las grandes hazañas del Dr. Salomon, reportero gráfico independiente en 1929, o de un Nadar pionero en muchos terrenos de la fotografía; por conseguir lo vivencial, lo cotidiano y trascendental? ¿Por qué un Casasola o un Abitia han pasado a la historia sin más gloria que su presente?

La necesidad que a través de las edades ha tenido el hombre de expresar a los demás sus pensamientos o los hechos importantes, esta en su propia naturaleza, así también como el afán de saber.

Desde siempre, el lenguaje oral y gráfico ha sido el instrumento mediante el cual se han satisfecho tales exigencias

Surge la imprenta, más tarde el periodismo impreso y así durante años el hombre informa lo que acontece en el mundo: pero hay otra necesidad: acortar los relatos minuciosamente descritos en los periódicos, es allí cuando aparece la fotografía que muestra las condiciones de un ambiente y la fisonomía de la sociedad, lo que se dice y porqué se dice: saber qué clase de pueblo es al que se refieren, cómo es el Oriente o el Occidente, la naturaleza de un lugar lejano, sus costumbres y apariencia. Todo esto gracias a la imagen que acorta las descripciones y permite la veracidad de lo escrito.

Sin embargo, teniendo en la actualidad las mejores técnicas, la fotografía solamente ocupa un lugar secundario dentro del periodismo: no nos damos cuenta que hasta existen Agencias Especiales para la transmisión de las ilustraciones, tampoco el reportero ha luchado para merecer un primer lugar por su trabajo. En todo el mundo el reportero gráfico tiene estimación porque es un profesional dedicado a la labor que realiza, pero en México desgraciadamente sólo es un artesano que saca fotografías para descomponer la plana.

Los periódicos, o mejor dicho, los encargados de elaborar la información diaria han tratado de mejorar las condiciones de los reporteros y probablemente lo logren, pero en la actualidad siguen ocupando los segundos lugares dentro de las publicaciones.



- C A P I T U L O 1 -

**LA EVOLUCION DE LA FOTOGRAFIA  
A PARTIR DE 1945.**

1.1 Las condiciones para el desarrollo de la fotografía comprendido entre 1945-1975.

En los primeros años de la posguerra, aparece nuevamente el interés por la cultura, las formas de vida y el nivel de conocimientos de otros pueblos, los cuales se habían perdido durante la Segunda Guerra Mundial. Los jóvenes son los primeros en dirigir un nuevo futuro cultural.

Se da también durante estos primeros años una demanda de bienes de consumo, debido a que el mercado de aprovisionamiento había quedado totalmente agotado en la mayor parte de países europeos por causa de la guerra. Las condiciones favorables de partida de la industria ligera despertaron también el interés por la publicidad a gran escala. Las revistas ilustradas ofrecían buenos espacios para ello, lo cual influyó a su vez muy favorablemente al aprovechamiento social de la fotografía activa. Otro aspecto importante es que esta fotografía se difundió entonces a escala inconcebible algunos años antes. Todo ello, dió base a un des~~ar~~

rollo fructífero de las revistas fotográficas, que constituían el mejor foro para la publicación de las buenas fotografías. Algunas de estas revistas por ejemplo: Modern Photography (1946) o Popular Photography en Estados Unidos de Norteamérica y Sovetskoye Foto (1948) en la Unión Soviética, alcanzaron pronto tirajes de varios centenares - de miles de ejemplares al mes.

Por último, acaso fuera todavía más significativo la aparición de revistas fotográficas profesionales, que se ocupan exclusivamente de - cuestiones artísticas y ya no se ocupan de consejos para aficionados. Este es el caso de la revista Suiza Cámara (1958), actualmente dirigida por Allan Porter y de la revista trimestral Checoslovaca Fotografya - fundada en 1960 por Václav y proseguida por Daniela Mrazkova.

"El fotógrafo transforma el momento de la vida en el reposo de la forma. El contemplador de una fotografía transforma, por su parte, gracias a su fuerza imaginativa, el reposo de la forma en vida, en movimiento". (1)

Esta forma de apoderarse del "momento decisivo" como dirá Cartier -Bresson, procede en gran parte del reportaje gráfico.

El fotoperiodismo europeo se derrumba en 1933, cuando Hitler as--

condió al poder en Alemania. El diario AIZ, publicó su última edición en Berlín con fecha de febrero y luego se trasladó a Checoslovaquia.

Fotorreporteros como Szafranski y Korff del Berliner Illustrier-  
te, buscaron refugio en Estados Unidos, donde también pidieron asilo mu-  
chos fotoperiodistas. Aunque el Munchener Illustrierte no era un perió-  
dico político, Stephen Lorent, redactor en jefe, fue aprehendido. Como  
había nacido en Hungría fue liberado, con lo que regresó a Budapest. En  
1934 viajó a Londres, donde creó Lilliput, un semanario del cual fue di-  
rector. En 1940 emigró a Estados Unidos, sus sucesores continuaron su -  
vivido estilo de reportaje en fotos antes desarrollado en Alemania con  
una política editorial izquierdista más positiva y agresiva. En un mo-  
mento en que se esperaba que Neville Chamberlain trajera la paz al mun-  
do, Picture Post (1938 - 1957) registraba la dimensión de las atrocida-  
des de Hitler. Sus fotógrafos en particular Felix H. Man (seudónimo de  
F. Hans Baumann) empezó a sacar fotografías durante la Primera Guerra -  
Mundial. Perteneció a la agencia Dephot (Deutecher Photodienst). Conoce  
a Lorent que le compra numerosos reportajes. Su gran oportunidad es el  
reportaje que hace de Musolini, cuya figura, perdida en un teatral des-  
pacho de monumentales columnas de mármol, queda como encarnación de la  
dictadura. En Dephot, Felix H. Man supervisa la reproducción de otros  
fotorreporteros de talento, como Kurt Hubschamann con quien volvería a  
trabajar en Inglaterra (huyendo del nazismo), y donde Hubschamann cam-  
biará su nombre por el de Kurt Hutton. Con ellos trabajan también Ina -  
Bondi, Robert Capa, Bert Hardy y Leonard McCombe dando la medida de lo  
que era el excelente fotoperiodismo Inglés. Fueron a todas partes: al -

castillo real, reuniones políticas, tabernas, estaciones ferroviarias y quirófanos, volviendo con fotos vividas, hechas con cámaras Leica, con luz ambiente y en su mayor parte sin poses. Aunque las copias y las reproducciones consiguientes carecieron a menudo de claridad y de definición, el material produjo gran impacto.

Estado Unidos adoptó rápidamente un estilo fotoperiodístico basado en la prensa ilustrada Alemana y en la viváz revista francesa Vu fundada en 1928, que Lucien Voguel dirigía brillantemente. En 1929 Salomón dió un toque personal a la fotografía de información (1886-1944). - Su carrera se desarrolló entre 1928 y 1933 con su cámara Ermanox, manejable y que permitía fotografiar de noche y en interior sin flash, logró aquel tipo de foto viva, sacada sin que los protagonistas lo percibieran, logrando pasar a la historia con el nombre de la fotografía candida. Políticos y Diplomáticos atrapados de improviso en la Sociedad de Naciones, en la conferencia de la Haya, todas las fotografías fueron vendidas a diferentes periódicos. A partir de 1930, Salomón utiliza la novedosa cámara Leica, aún más manejable que la Ermanox.

Enrich Salomón viajó a Estados Unidos (1929), su visita dejó frutos y muchas de sus fotos aparecieron en Times y Fortune las revistas - del empresario Henry Luce. En 1934, Luce imaginó una nueva revista que, debía ser el "Libro Espectáculo del Mundo".

Su propósito se hizo constar en un prospecto.

"Ver la vida; ver el mundo; presenciar los grandes sucesos; mirar los retratos de los pobres y los gestos de los orgullosos, ver cosas extrañas; máquinas; ejércitos; multitudes; las sombras de la selva y en la luna; ver cosas ocultas tras muros o dentro de habitaciones, cosas peligrosas de encontrar; las mujeres que los hombres aman y los menores de edad; ver y tener el placer de ver; ver y ser sorprendido; ver y ser instruido". (2)

Para lograr ese ideal, los editores propusieron remplazar la forma "azarosa" de realizar y publicar fotos, con una "cámara guiada por la mente". Así como "aprovechar nuestro tiempo".

La primera edición de la nueva revista, que pasó a llamarse Life, apareció el 23 de noviembre de 1936. Fundada por Henry R. Luce. Era hijo de un misionero presbiteriano que había ejercido sus funciones en China. allí nació Luce en 1898. Su educación calvinista y puritana, la austeridad que lo rodeaba y luego sus estudios en Yale, habían hecho de él un conservador cuyas ideas se reflejaban en el espíritu de todas sus publicaciones. Su vida, la de un joven pobre que en pocas décadas se convierte en uno de los mayores magnates de la prensa norteamericana, -

se sitúa dentro de la más pura tradición norteamericana liberal del primer tercio del siglo XX.

Con un tiraje inicial de 44600 ejemplares, rebasa el millón un año más tarde para alcanzar más de 8 millones en 1972. Su redacción se dividía en 17 departamentos principales: asuntos domésticos, música, libros, naturaleza, deportes, ciencia, moda, artículos, editoriales, etc. Tales departamentos se hallaban agrupados en divisiones de cine y teatro. Su éxito fue único y su fórmula se vio imitada más o menos por todo el mundo.

Life no era la primera revista norteamericana enteramente compuesta por fotografías; ya en 1886, el New York Times había publicado un suplemento semanal fotográfico. Otros periódicos habían seguido su ejemplo, Mid Week Pictorial, Panorama, Parade, etc., pero ninguno había logrado todavía el éxito de Life.

Una de las primeras portadas de esta revista era una fotografía industrial realizada por Margaret Bourke, sobre la construcción de un gran dique cerca de Fort Peck (Indiana); el estilo era el mismo con ella había destacado con sus fotos para Fortune. La nota relativa a esa portada no enfocaba la construcción de la misma, sino la vida de los operarios de ese dique, que vivían con sus familias en ciudades temporales del desierto. Eso no era lo que los directores habían encargado, y así escribieron a manera de introducción.

Lo que los editores de esta revista esperaban para su utilización en alguna edición posterior eran fotos de la construcción, como sólo - Bourke White puede hacerlas. Lo que obtuvieron fue un documento humano sobre la vida en la frontera, que cuando menos para ellos, constituyó - una revelación.

Otros tres fotógrafos se incluyeron en el equipo inicial Alfred - Eisenstaedt de Alemania; Pert Stackpoles, anterior miembro del grupo - F/64, y Tomas D. McAvoy.

Dos tipos de fotos se publican en Life: las informaciones procedentes de diversos lugares, que eran aportadas en su mayor parte por - agencias de noticias, y las de notas especiales, que eran escritas y fo tografiadas según encargo por los miembros del equipo.

El nuevo estudio de fotoperiodismo introducido por las revistas - alemanas de los años treinta, reanudando más tarde por la revista Vu en Francia, tuvo una profunda influencia en los creadores de Life. Dicho - estilo les sirvió para contar historias a base enteramente de series de fotos. Las fotografías de Salomon y de Felix H. Man ya eran conocidas y habían aparecido revistas norteamericanas. Life se atrajo excelentes fo tógrafos que habían huido del hitlerismo y buscó el consejo de los ex- colaboradores de la prensa ilustrada alemana con Karff y Szafrenski; am bos del Berliner Illustrierte. Finalmente los progresos de la fotogra- ffa, las nuevas técnicas de impresión. Sobre todo la fotografía de co-

lor, así como la transmisión de fotos por belino (reproducción de una imagen mediante el belinografo. Aparato empleado para la transmisión a distancia de imágenes fijas, a través de los circuitos telefónicos ordinarios) desempeñaron un papel preponderante en la creación de la revista fotográfica moderna. Pero uno de los factores decisivos de su éxito fue el papel de la publicidad.

Entre 1939 y 1952, la cifra de anunciantes pasó de 936 a 2538, y la cifra de productos vendidos, gracias a la publicidad, de 1959 a 1972. Semejantes hechos tuvieron una honda influencia en el planteamiento de las revistas. Hasta finales del siglo XIX, los editores eran los productores exclusivos de su contenido. Gradualmente, abriendo sus publicaciones a la publicidad y al desarrollo de la sociedad de consumo sus funciones se fueron transmitiendo. La publicidad se convertía en la única fuente de beneficio, dejaron de interesarse en el lector como lector, y comenzaron a pensar en él como consumidor de anuncios publicados en sus revistas. Los editores ya no se limitaban a ser productores de su propia mercancía, circunstancialmente textos e ilustraciones, sino que se volvían vendedores de imágenes publicitarias, y de ese modo, acabarían siendo parte integrante de todo el sistema de "marketing" en E.U.

Los anuncios pagaban el espacio en las revistas en función de su tirada y la preocupación de los editores, para aumentar beneficios, era aumentar la tirada. Para tal fin había que lograr una presentación atractiva de las revistas de cara a la multitud de compradores.



En los años sesentas, catorce dólares de cada cien que ingresaban en el conjunto de revistas norteamericanas iban a parar a Life que fue leído por aproximadamente 40 millones de norteamericanos.

En norteamérica, las revistas se hallaban enteramente financiadas por la publicidad y sus beneficios dependen de ella. El papel predominante de la publicidad va íntimamente ligado a la transformación de una Norteamérica agrícola a una nación industrial. Con la invención de nuevas industrias y de métodos de exploración rentables; varios bienes de consumo se estandarizaron y se produjeron en gran cantidad. La multiplicación de carreteras y vías férreas creaban una aproximación entre productores y consumidores. Norteamérica, sin embargo, es un país inmenso y cada región posee sus periódicos que se especializan en las noticias locales. Por el contrario, las revistas que sólo aparecen cada semana o cada mes, se distribuían a través de todo el país, haciéndose así accesibles a toda la población.

Por consiguiente, los anunciantes tenían un interés muy particular en que su publicidad saliera en dichas revistas. El enorme número de revistas de aparición semanal tuvo como consecuencia que parte de reportajes de actualidad, se publicaran también otros cerca de temas cotidianos. Esto constituía una especie de reto para los reporteros gráficos. A partir de este momento (1955) el equilibrio entre la palabra y la imagen varió sensiblemente en favor de las ilustraciones.

Para 1955 se había hecho la experiencia, todavía válida hoy en día, de que las fotos de acontecimientos como por ejemplo: una boda real, resultaba muchos más atractiva para una revista que las fotos de la vida cotidiana. En consecuencia, los fotógrafos dedicados a tales temas necesitaban más tiempo para su trabajo, lo cual, a su vez, llevó a una ampliación de plantillas de fotógrafos en diversas empresas de editores de revistas ilustradas. El ya famoso semanario Life alcanzó al final el número de 30 fotógrafos y algunas revistas europeas como por ejemplo Stern, contaban temporalmente con un equipo de 15 a 20 reporteros gráficos. Por otra parte, las diversas redacciones como Times, look, etc., requerían cada vez más la colaboración de los fotógrafos "free-lance", y en especial de aquellos especializados en fotografía "live".

En la misma época, es decir, a mediados de los cincuenta, la revista ilustrada bastante similar a Life, llamada Look, fue fundada por los hermanos Gardner y Jhon Cowles. La primera edición fue hecha en enero de 1957. Se apoyaba más en notas generales que en la cobertura de noticias.

Lo que distinguió a Life y a Look de las demás revistas gráficas no fue tanto la cantidad de fotos publicadas con la teoría de una "cámara guiada por la mente" sino el ensayo gráfico típico del trabajo cooperativo de periodistas y fotógrafos del equipo.

"Se decide una nota, se realiza un

trabajo de investigación de antecedentes se prepara una suerte de guión de trabajo para dar al fotógrafo una comprensión tan completa como sea posible del tipo de fotos necesarias, con su atmósfera y su propósito. Se realiza más fotos de las que serán utilizadas, porque se hace difícil visualizar de antemano lo que el fotógrafo podrá encontrar. Del conjunto de copias que vengan del laboratorio, los editores respectivos habitualmente sin consultar al fotógrafo, eligen las que creen mejores para ilustrar la nota. Se planifica un diagrama, con sectores que los escritores llenaran con palabras".(3)

Ese enfoque se presta a formular manifestaciones vigorosas, y una clara exposición. También se tiende a dar demasiado énfasis a los textos de pies de foto. John R. Whiting realizó un experimento elocuente; transcribió por su orden y sin fotos respectivas los epígrafes de un típico ensayo ilustrado de Life. El resultado fue una nota sobre una personalidad, una nota algo telegráfica, pero totalmente coherente y rápidamente comprensible para la cual las fotos eran adornos. Como lo señala Whiting, "a menudo es el pie de foto lo que se recuerda cuando uno cree que está informando a alguien sobre una foto aparecida en una revista". (4)

Se han tomado notables e impactantes fotografías en los encargos ordenados por las revistas. Mientras W. Eugene Smith trabajaba para Life hizo una serie sobre la vida en una aldea española, 17 de ellas se publicaron en la edición del 9 de abril de 1951. Los editores de Life después agregaron con propósitos promocionales, una carpeta de reproducciones a página completa, con 8 fotos no utilizadas. Aparecían presentadas sin texto, por su propio valor y no como parte del ensayo. Eugene Smith fotografió la atmósfera misma de la aldea y la personalidad de sus habitantes. Las fotos, aunque particularizadas, son también universales porque lo retratado es la cultura del mediterráneo.

Alfred Eisenstadt realizó una serie de excelentes retratos de personalidad inglesa, que Life publicó en su edición del 14 de enero de 1952. A diferencia de los fotógrafos de estudio, Eisenstadt no instaló una batería de focos ni una cámara de 8 X 10 montada sobre un trípode. Tampoco aplicó maquillaje a sus modelos para disimular las deficiencias naturales.

"La fotografía es un medio de expresión poderoso, debidamente empleada es un gran poder para nuestro mejoramiento e inteligencia; mal empleada, puede encender muchos fuegos inoportunos. El fotoperiodismo, debido al enorme público al alcance de las publicaciones que lo usan, influyen más

sobre el pensamiento y la opinión del público que ninguna otra rama de la fotografía. Por estas razones es importante que el fotoperiodista posea (además de la maestría esencial de sus herramientas) un fuerte sentido de integridad y la inteligencia necesaria para entender y presentar un tema correctamente..." (5)

Las fotos más elocuentes y dramáticas de la Segunda Guerra Mundial fueron tomadas por fotógrafos de revistas o bajo la influencia. La revista Life organizó una escuela de fotógrafos del ejército y envió a sus propios hombres al frente de batalla. Eliot Elisofon estuvo en el norte de Africa; William Vandeventer estuvo en Londres durante los ataques aéreos alemanes y después en la India; Margeret Bourke-White en Italia y en la Unión Soviética; W. Eugene Smith en el pacífico, donde obtuvo serias heridas y produjo algunas de las mejores fotos bélicas.

Por David Douglas Duncan fué fotografiada la Guerra de Corea. Se concentró en las tropas, con primeros planos de una incisiva intensidad, que revelaban no sólo la batalla contra el enemigo, sino también contra el frío. Público en 1951 esas fotografías en "This I's War", un libro ilustrado que tiene breve traducción y ningún epígrafe junto a las fotos. Posteriormente se unió al equipo Life.

La guerra que estuvo más cerca del ser humano sin duda fue la de Vietnam debido a valerosos fotógrafos y operadores de T.V. Los horrores de la guerra nunca habían sido retratados en forma tan gráfica y apasionada, particularmente por las fotografías de color de Larry Burrows, - quien pasó 9 años en la zona de combate y perdió la vida cuando el avión en que viajaba fue derribado sobre Laos en 1971.

"La responsabilidad del fotoperiodista es someter su cometido a un examen y buscar frecuentemente lo intangible. Luego, muy cuidadosamente (y a veces, con gran palidez), debe actuar para llevar su intuición, junto con las características del tema, a la fotografía acabada..." (6)

Life tuvo un éxito enorme y las masas la leyeron. Era una revista familiar que no publicaba casos escandalosos. No obstante, a finales de los años sesenta, Life, igual que otras revistas como Look o Holiday se encontraron en dificultades. Una de las razones de esa crisis es la inflación: el papel, la impresión, etc., en suma, todo lo que es necesario para producir una revista ilustrada, se ha encarecido considerablemente. Para el año 1971, se calculaba el aumento de gastos en aproximadamente un 35 % con relación al año anterior. Los propietarios de las grandes revistas norteamericanas tomarán, enérgicas medidas. Life cerró

oficinas en Norteamérica y en el extranjero, redujo el número de empleados y suprimió la edición en castellano. Tiempo después se suprimió la edición internacional.

El 9 de diciembre de 1972, el International Herald Tribune lanzaba el siguiente titular en su primera página: "Life Magazine ha muerto a la edad de 36 años". Cundió la consternación en los medios de prensa del mundo entero. Todos los medios de comunicación anunciaban la desaparición del semanario ilustrado (el último número salió el 28 de diciembre de 1972). Con el final de Life, moría toda una época del foteoperiodismo.

La revista Look al igual que Life, termina por motivos financieros, interrumpe en 1972, el motivo dado fue la competencia de la T.V.

En Italia en los años 50's comienza las revistas de escándalo - volviéndose muy populares originando una nueva generación de fotógrafos: los "paparazzi"; dichos fotógrafos para sorprender a la gente en su vida privada recurren a los teleobjetivos, los cuales permiten la aproximación a escenas imposibles de fotografiar de cerca. Durante la última guerra los teleobjetivos alcanzaron un perfeccionamiento extremo para espionar al enemigo. El ejército alemán los utilizaba para filmar las costas inglesas. La ciencia especial los perfeccionó aún más. La prensa sensacionalista la "regenbentreses" (prensa del arco iris, como la llaman en Alemania) existen en todos los países capitalistas. Este tipo

de prensa cuenta con millones de lectores ávidos por todo el mundo. Lo que hace es dar a conocer las historias de amor y la vida íntima de la gente célebre.

Este género de fotógrafos, especialistas del reportaje escandaloso, en muchos casos hacen fotos sin el consentimiento de las personas implicadas. El fotógrafo tiene gente a su alrededor que le avisan de acontecimientos futuros y raras son las denuncias en su contra.

Bajo la marca "naturismo", se podían comprar en los años treinta revistas de desnudo. Se encontraban en cualquier puesto de periódicos, aunque los vendedores nunca las pusieron a la vista. A partir de los años cincuenta comenzaron a multiplicarse revistas de ese género. La más célebre, **Playboy**, se debe a Hugh M. Hefner, nacido en Estados Unidos. El primer número sale en 1953 (diciembre) no llevaba fecha. Hefner desde un principio introdujo la idea de la Playmate, se hacía una portada con la reproducción fotográfica de la muchacha del mes desnuda. La primera de esas bellezas fue Marilyn Monroe, sus formas voluptuosas inspiraron la selección de todas las chicas que la sucedieron, para Hefner, Marilyn representaba "el sexo natural".

**Playboy** sólo se dirige a hombres y en 1972 llegan a constituir la cifra de 6 millones y medio de lectores. Su gran éxito consiste en la combinación de dos aspiraciones de las clases medias americanas: el deseo sexual y el deseo de promoción social. Al estudiar a **Playboy**, exis-



te la seguridad de una promoción social si se siguen sus consejos, sobre la manera de vestirse por ejemplo.

Hablar de sexo ilustrado, consiste ante todo la atracción de Playboy.

"Hasta qué punto esa revista pasa por respetable, se nota la cantidad de escritores y periodistas célebres que con sus textos y entrevistas contribuyen a su publicación, personalidades como Jean-Paul Sartre, Alberto Moravia. Hasta la iglesia católica recurre a Playboy para hacer proselitismo. En efecto, el padre Joseph Lupo, de Pikesville Maryland, perteneciente a la orden católica de los trinitarios, puso en 1971 un anuncio de una página entera en la revista para reclutar muchachos "concientes de su deber social". El éxito fue inimaginable..." (7)

La clase media norteamericana, no hará ni 30 años que se hubiera sentido hondamente escandalizada por una revista como Playboy, pero en la sociedad actual, Hung Hefner está considerado junto a Walt Disney, -

como uno de los grandes empresarios puritanos de la cultura del siglo - XX; mientras que Playboy figura muy seriamente entre las revistas de estilo WASP (White Anglo Saxon Protestant) fundador e inventor de la ética protestante en Norteamérica.

¿Cómo se las arregló Hefner para que lo metan en el mismo cesto - que Disney?, se pregunta el periódico protestante The Christian Century lleno de consternación. ( NEWHALL, Beaumont; Historia de la Fotografía; Edit. Gustavo Gill, S.A.; Barcelona 1975; p.p. 324).

"Hugh Hefner se ha apoderado de cosas que los puritanos siempre habían imaginado como gozosas aunque sin embargo las hubieran rechazado. Los declarados sanos y válidos afirmando que representaban la libertad y la expresión de uno mismo. Antaño, cualquiera podía sentirse en falta si no lo tiene. Disney y Hefner representan un mundo cerrado y sin defectos gobernado por una imaginación mecánica y simplista". (8)

Playboy Inc. ha fundado diferentes tipos de negocios: hoteles, - Club's y una editorial. Ha invertido capital en películas, casas discográficas, lanza ediciones de Playboy en Europa. Pero entonces empieza a

nacer revistas que copiando sus fórmulas, hacen su aparición Playman - en Italia. Penthouse en Inglaterra, que también saca desde 1971 la primera edición norteamericana, y Lui en Francia (en 1971) dieciocho años después del lanzamiento de Playboy.

Las diversas redacciones, cada vez más necesitaban fotorreporteros (trabajando como "free-lance") en especial que manejaran la fotografía "life", esta circulación representaba un importante impulso para el desarrollo de éste género fotográfico.

Algunos fotógrafos con el fin de mejorar sus contactos en diferentes revistas y poder lograr una división del trabajo de acuerdo con sus respectivos intereses personales se asocian para formar la sociedad "Magnum": fundada en 1947 por Robert Capa, Henry Cartier-Bresson, David Seymour y George Rodger.

Robert Capa (seudonimo de Andrei Friedmann) nació en Budapest en 1913, huyó de Berlín donde trabajaba. Su labor de fotorreportero de guerra se inició durante la Guerra Civil Española. La fotografía del miliciano herido es quizá la más conocida. En la Segunda Guerra Mundial trabajaba para Life y se le asigna cubrir la guerra, va a Palestina y luego Indochina donde muere al pisar una mina en 1954. Su hermano Cornell Capa también perteneció a la misma revista, ingresado en "Magnum" a la muerte de Robert Capa.

Henry Cartier-Bresson, francés nacido en 1908. Sus fotografías de prostitutas mexicanas datan de 1934, realiza un corto-metraje durante la Guerra de España, sobre la ayuda al Ejército Republicano. Sus fotografías proceden más de la "Foto Live" que del reportaje propiamente dicho y que si no encajan del todo en la idea actual de documento testimonial, permiten situarlo, como uno de las grandes figuras de la fotografía mundial.

David Seymour "Chim" ( 1911-1956 ) tercer grande de "Magnum", polaco antifacista, también huyó ante el avance hitleriano y vivió en Estados Unidos. De sus más conocidas fotografías son las realizadas en Barcelona entre la población rural civil en 1938.

Para cerrar la larga lista de fotógrafos que estuvieron en la agencia "Magnum" cabe mencionar a Gisele Freund, (N. 1919) nacionalizada francesa. Muchas veces citada como estudiosa de la fotografía a nivel sociohistórico. Se instaló en París en 1936 y después de doctorarse en sociología, con su tesis sobre la fotografía en Francia en el siglo XX, escribió varios libros y realizó reportajes, retratos de personajes famosos y fotografías de arte, colaborando en la ilustración de las obras de André Malraux. Perteneció al equipo de Life y amplió la platinilla "Magnum".

Dentro del círculo fotográfico hubo un continuo crecimiento de fotógrafos dedicados preferentemente a la fotografía "life"; aparecie--

ron lentamente diferentes tendencias de especialización de una determinada temática, donde cada cual podía plasmar mejor su personalidad. Así por ejemplo el norteamericano Gordon Parks se sintió siempre atraído - por motivos sociales que hacían referencia a sus conciudadanos de color en U.S.A. El inglés Bert Hardy solía aparecer donde se desarrollaban - acontecimientos de trascendencia mundial.

Diez años después de la guerra hubo ya una colección casi ilimitada de "fotografías live". Esta circunstancia exigió casi que se hiciera un resumen de los resultados obtenidos hasta aquel momento de los resultados obtenidos hasta aquel momento en 1955, Edward Steichen en su calidad de director de la colección fotográfica del "Museum of Art" de Nueva York se enfrentó con este proyecto y estructuró la amplia gama de la "Fotografía Live" en la gran exposición "The Family of Man", selección de unos dos millones de fotografías recopiladas en el mundo entero, reflejando todo lo que constituye la vida humana, del nacimiento a la muerte y en todas las latitudes. Esta muestra, tuvo un eco más - amplió que el ámbito fotográfico, porque tocaba lo más hondo de la humanidad. La exposición se vio en las 44 principales ciudades de Estados Unidos y el extranjero.

El valor de la exposición de Steichen dentro de la historia de la fotografía moderna es incalculable. Queda demostrado que también la selección de fotos, precisamente la forma de conjuntarlas, fue un acierto creativo, puesto que con ello se inició el "Arte de Exponer" en el cam-

po de la fotografía. Ahora bien, esta nueva forma de exponer no sólo resultó positiva desde el punto de vista artístico, sino también satisfizo necesidades sociales. Así, "The Family of Man" fué capaz de atraer la atención de 9 millones de espectadores, incluso de aquellos círculos de personas que no suelen acudir a un museo o a una galería de arte.

En este aspecto se trataba de una importantísima difusión de la cultura visual. En cuanto a los fotógrafos mismos, la acción de Steichen significó una categorización de las posibilidades de la fotografía "live".

Muchos fotógrafos aficionados y profesionales a partir de esta exposición, decidieron fomentar futuras exposiciones fotográficas para beneficio de la foto y de ellos mismos ya que obtenían un mejor olfato y comprensión para los problemas vitales y los contactos interhumanos. Con este aspecto de la difusión de una concepción humana, la exposición "The Family of Man" sobrepasó los límites de la fotografía en su significado social.

Como consecuencia museos y galerías, se empezaron a interesar en la fotografía artística. A partir de las exposiciones surgen publicaciones de monografías de obras de famosos fotógrafos.

La independización de la fotografía moderna artística autónoma apareció en el período de posguerra, lo cual quedó de manifiesto en su

aprovechamiento social.

Para el desarrollo de la fotografía artística, en el análisis de las condiciones de ésta; hay que tener en cuenta, el estado de la técnica, si bien después de la Segunda Guerra Mundial ésta apenas conocía ya limitaciones. Se han producido progresos en la tecnología fotográfica; se han simplificado los problemas del tiempo de exposición con fotómetros eléctricos que sólo miden la luz, sino que son incorporados a la cámara misma, pueden fijar automáticamente los tiempos del obturador y la abertura de las lentes. La contribución más innovadora fue la invención de una cámara para "fotografías al minuto" en blanco y negro y color. Este proceso de revelado automático fue perfeccionándose, hasta que en 1959 se consiguió obtener una copia positiva 15 seg., después de la exposición, bajo unas condiciones de iluminación en un interior normal. En el campo de la fotografía en blanco y negro, este proceso queda coronado en 1974 con la producción de un material que 30 seg., después de la exposición permite obtener una copia positiva y negativo copiable. Estas mejoras técnicas se basan en un ya centenario sistema de haluros de plata sobre gelatina.

Se perfeccionaron todavía más las construcciones de las cámaras, el interés se concentraba en las cámaras reflex de un sólo objetivo. La industria fotográfica de Dresde aportó los primeros trabajos en este campo. La implantación del visor reflex permitía trabajar con la misma rapidez que con un visor directo, a lo cual había que añadir la ventaja de una observación del motivo sin error de paralaje. Ante todo, se in-

tensificó en el Japón la construcción de cámara reflex con objetivo único. En este país la casa "Asahi Optical Company" en 1951 logró su Asahi flex. Después de este prototipo, la industria fotográfica japonesa fue la que lanzó al mercado la mayoría de las innovaciones.

La importancia de las cámaras reflex creció también gracias al desarrollo de los nuevos accesorios. La mayor parte de los modelos tienen a su disposición una buena cantidad de objetivos intercambiables, desde la óptica "ojo de pescado" con un ángulo visual de 180° hasta teleobjetivos extremos.

"Los recursos técnicos que brinda la fotografía son varios y se pueden clasificar en dos grupos: el primero, que corresponde a la visión fotográfica y a las características que le son propias y, el segundo constituido por técnicas especiales e incluso profesionales.

A) La visión fotográfica, como apunta J. A. Ramírez, el "ojo único" con el que Brunelleschi enfoca las perspectivas renacentistas, es idéntico al agujero de la cámara oscura o el



objetivo fotográfico...

B) Las técnicas especiales. Ciertas técnicas de ampliación científica corriente pueden aprovecharse para conseguir imágenes inesperadas integradas en una expresión plástica"... (9)

La fotografía en color como medio creativo, tras haber sido desdeñada por casi todos, excepto por algunos fotógrafos famosos, disfruta ahora de una mayor popularidad. En 1947 es anunciada por la casa Eastman Kodak Company la película Ektacolor, el fotógrafo puede procesar sus propios negativos de color. Este proceso cuenta con una máscara en la película que automáticamente compensa la fidelidad del color.

Los mayores usuarios de la película de color son los aficionados. Para el fotógrafo comercial, el color ha sido indispensable, durante mucho tiempo, a fin de cumplir las exigencias de los anunciantes. Las revistas están utilizando cada vez más color para su material propio. Los periódicos gracias a las rotativas de altas velocidades logran imprimir color sobre el papel del diario.

Eliot Elisofon, fotógrafo de Life, experimento con el uso de filtros de color sobre el objetivo, sobre la misma fuente luminosa. Fue asesor en Hollywood con el propósito de distorsionar el color para obtener

un efecto emocional (el film *Moulin Rouge*; 1953, de John Huston se obtuvo con ese efecto).

Prácticamente todos los fotógrafos han trabajado con las técnicas del color aunque la complejidad del proceso y el gasto de material ha sido un impedimento para la libre experimentación, pues implican al máximo las posibilidades estéticas.

Mucho más reciente y de mayor porvenir es la holografía (aún en período experimental). El científico Inglés Dennis Gabor con sus trabajos emprendidos en 1948, anticiparon con el nombre de holograma (del griego HOLOS todo) la idea de una imagen total.

En la Universidad de Michigan en 1952, Leith y Upenicks lograron un holograma utilizando el rayo láser.

El procedimiento se basa en el fenómeno de interferencia de dos emisiones de luz coherentes del láser; una que procede directamente del generador de luz, otra es reflejada por el objeto a fotografiar. La interferencia se produce en el cuerpo de la emulsión fotográfica sin utilizar lente alguna. Una vez revelada la superficie fotográfica presenta un aspecto sin imagen distingible. Basta con iluminarla con una emisión de rayo láser para que la imagen del objeto fotografiado aparezca inmediatamente en el espacio, dando la ilusión del objeto restituido en sus tres dimensiones y permitiendo ver al espectador, según

se vaya desplazando.

"Como en todas las artes visuales, las últimas tres décadas, han presenciado una sucesión de estilos en la fotografía: una experimentación vigorosa y una verificación por tradiciones del pasado; se han mezclado con una actitud iconoclasta y con la búsqueda de un sentido dentro de una nueva visión del mundo". (10)

## 1.2 La evolución ulterior de la foto surrealista.

"La obra surrealista apunta siempre hacia una imagen interior, ya sea que ésta se evoque alentoriamente por medio del automatismo o bien sea registrada de manera ilusoria a través de las visiones percibidas por el ojo de la mente.

Esta iconografía visionaria intenta revelar verdades inconcientes que hasta la llegada del surrealismo eran consideradas inaccesibles, a menudo de una obra enteramente personal, a la vez,

constantes en la naturaleza humana: la libre asociación y los sueños". (11)

El escenario de la Primera Guerra Mundial es fundamental para poder destacar las características de una de las corrientes artísticas más importantes de nuestro siglo: el surrealismo. Este despierta los sentidos ocultos del inconciente, según su máximo exponente, el poeta alemán André Bretón, quien publica el manifiesto surrealista en 1924 y dice: "El surrealismo es el automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente, como por escrito o de cualquier manera, el funcionamiento natural del pensamiento". (12). Tal planteamiento dio origen a este movimiento artístico.

A varios historiadores del surrealismo, las consecuencias de esta guerra, trajeron fuertes problemas de conciencia a nivel del individuo, ya que en un estado generalizado de la privación material, dejó a triunfadores y dominados con la seguridad de que su participación fue absurda en esta lucha.

Sigmund Freud anota en sus teorías que el principio básico de esta corriente, es la expresión directa del inconciente. Y añade que se buscó encontrar la exploración de éste en todos sus aspectos: locura, sueños, estados de alucinación, miedo a la muerte, ubicándose correctamente en los "instintos oscuros del alma".

Antes de abordar directamente el surrealismo en la fotografía, es necesario hacer referencia a otra expresión artística: el Dadaísmo que intentaba romper los valores tradicionales, insistiendo en una ruptura radical con todo el pasado, incluyendo las vanguardias anteriores.

El Dadaísmo declaraba la inutilidad de la literatura en general y la búsqueda experimental en particular. Tristán Tzara, uno de los principales exponentes de esta corriente, mencionaba que el dadaísmo "no era una escuela literaria o artística ... sino una fórmula de vivir".

El Dadá surge simultáneamente en Suiza y Estados Unidos de Norteamérica con la expresión de una serie de opositores a las consecuencias de la industrialización.

Según Octavio Paz, "el surrealismo sería inexplicable sin Dadá y sin el romanticismo alemán y fija como término de este "movimiento moral... que en cierto modo explicaba la turbulencia de la juventud en todos los tiempos".

Para T. Tzara, el surrealismo nació de las cenizas del Dadá y todos los antiguos dadaístas, con intermitencias participaron en él.

A comparación de Dadá, el surrealismo "realizaba arte" pero sin destruirlo, más bien construye. Mencionaba Bretón que los surrealistas más que herederos directos del Dadá se limitaron sólo a establecer con

ésto las relaciones pasionales y breves.

Esta corriente pretendió desentrañar el sentido último de la realidad, de una realidad más amplia o superior, sacar a flote el funcionamiento real del pensamiento con la ausencia de toda vigilancia por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral.

En la pintura, "la búsqueda del surrealismo consciente se traduce en la más radical oposición del abstraccionismo y en la experimentación de la anécdota fantástica y simbólica, por lo que debe encerrar una clave, nunca deberá ser gratuita. Los fieles del surrealismo en pleno resurgimiento abstraccionista, insistieron en la vía muerta de la pintura formulista". (13)

El surrealismo no sólo está caracterizado por una gran diversidad de manifestaciones artísticas, sino también por una sorprendente vivacidad, ya que sus influencias continúan hasta ahora. En esta continuidad de arte surrealista que perdura, hace más de cincuenta años, se descubren claras evoluciones, las cuales respetan el principio fundamental de la actividad artística surrealista, basada en la explotación de las casualidades y del subconciente.

Procedente del Dadá, Man Ray (1890-1976) es el mayor representante de la fotografía surrealista y ahora se le considera más fotógrafo que pintor. Creó fotografías sin cámaras. Produjo imágenes reuniendo objetos sobre una hoja de papel sensibilizada y luego expuesta a la luz, no era una técnica nueva: May Ray redescubre el procedimiento por azar, bautiza esas fotografías inspirándose en su propio nombre, llamándolas rayógrafos. Los fotomontajes, las fotografías de "objets trouvés" (objetos encontrados), fueron también sus principales fuentes de inspiración y formas de expresión.

Los surrealistas, supieron elaborar y apreciar fotografías anónimas o de autores ajenos al movimiento dado ya que para ellos no tenía importancia alguna el creador de la obra sino el amor a la "poesía oculta" en las cosas dadas por la civilización. Los surrealistas encontraron para sus interpretaciones nuevas, fotos antiguas, revistas, etc., las cuales usaron para publicarlas en sus revistas del movimiento, se publicaron cuatro fotografías de Eugene Atget, sin duda las únicas reproducidas en vida de este pionero independiente. Los surrealistas le reconocían así la prioridad de la visión surreal de lo cotidiano, que Atget recopiló en su serie de escaparates parisinos.

Es conveniente mencionar al checoslovaco Frantisek Drtkol (1883-1961) que se dedicó exclusivamente al desnudo fotográfico. Sus desnudos de los años veinte, muy artificiosos y de tendencia "Art-Deco", reflejaban el gusto de la época.

La gran escuela de la creatividad fue la Bauhaus. Cuenta entre sus maestros a Lázlo Moholy-Nagy ( 1895-1946 ) que luego emigraría a Estados Unidos huyendo del embate nazi en 1928. Moholy-Nagy a título personal, empezó a desarrollar, ondas investigaciones en materia de fotografía. Aunque la Bauhaus carecía en aquel entonces de sección fotográfica, Moholy fue el introductor de esta disciplina en la institución. Gran teórico de la fotografía, Moholy está convencido del valor artístico de la foto. Considerado que es el medio de expresión de la luz, M. Nagy utilizó todas las posibilidades técnicas: montaje, "vista de pájaro", ampliación, doble exposición, etc.

Moholy N. dejó la Bauhaus a fines de 1928 pero siguió su labor fotográfica influyendo notablemente en los fotógrafos alemanes.

Otros dos grandes fotógrafos surrealistas que da esta corriente artística fue Edward Steichen y el mexicano Manuel Alvarez Bravo.

E. Steichen se dedicó a la pintura y la fotografía por igual hasta 1914, fecha en que descubrió definitivamente su vocación durante la Primera Guerra Mundial en que actuó como fotógrafo aéreo. Oriundo de Luxemburgo, mantuvo siempre estrechas relaciones con Europa y trató al escultor Rodin, en París, de quien dejó retratos de la época de pictorialista. Abandona para siempre la pintura y el pictorialismo y se dedica a la fotografía siendo uno de los fotógrafos más exigentes a nivel técnico. Cultivó diferentes facetas desde el retrato hasta la foto



publicitaria y de moda.

Para un pintor surrealista el aprovechamiento del azar implica el juego casual que enriquece absurda y extrañamente la visión. Para el fotógrafo mexicano Manuel Alvarez Bravo, no compone sus obras para crear "lo absurdo", como hacen los típicos fotógrafos surrealistas Man Ray o Raoul Ubac.

Las fotografías de Alvarez B. son algo mágico, absurdo y desolador pero eminentemente sugerentes.

Para la aplicación de influencias surrealistas fue importante las estructuras ricas en detalle (texturas). Durante los primeros años de la posguerra el origen de este conocimiento fotográfico fue el nuevo realismo de la segunda mitad de los años veinte. Desde entonces tales experiencias habían sido traducidas en un método de trabajo fotográfico universitario utilizable, de modo que también pudiera ser aplicados en el marco de surrealismo. En esencia se trataba de "objets trouves", ahora descubierto en estructura de superficie.

En la primera mitad de los años cincuenta Brasai sorprendió con una serie fotográfica sobre signos que los pordioseros habían rascado en las paredes junto a las puertas de sus casas, para información de sus colegas. Tales ideogramas fueron reproducidos dimensionales.

Si los fotógrafos influidos por el surrealismo ya estaban entusiasmados en los primeros años por los cuadros y carteles naïf de los tenderos de feria, su sentido impresionante de la vida cotidiana - quedó ampliada por estos primeros dibujos que forman parte del estilo naïf primitivo, que por su insignificancia habían pasado inadvertidos por mucho tiempo. En ocasiones el resultado de la extraña coincidencia de influencias casuales eran las figuraciones de la estructura de la superficie donde la influencia del tiempo tiene un papel muy importante en los procesos de alteraciones de tales caligrafías.

"El sensible ojo fotográfico podía descubrir entonces dentro de ese sistema de grietas y diferentes formas de incisiones unas disposiciones que el fotógrafo agrupaba metafóricamente según su inspiración, gracias a una adecuada exposición fotográfica la visión fue acrecentada todavía más en el sentido de que la fenomenalidad del objeto del que por lo general sólo se mostraba una sección apenas era reconocible para el contemplador de la fotografía, por lo que tenía que entregarse por completo a la concepción del fotógrafo. El sujeto surrealista encontró aquí una valorización

nueva, puramente poética". (14)

Algunas figuras de apariencia surrealista surgieron también como productos secundarios de actividades humanas. Así, algunos fotógrafos descubrieron en los restos de las talas de bosques una visión completamente irreales, hasta el punto que el fotógrafo Martín Martinec dedicó el tema de la madera talada a toda una obra.

Con sus nuevas tecnologías la moderna industria aporta en medida creciente nuevos tipos de desechos. Así, los restos de materias plásticas de prensa de inyección pueden formar figuras irreales, a semejanza de las obtenidas de la fundición de plomo, y aquí es donde algunos fotógrafos descubren "objetos troyes" que reflejan el consumismo industrial. Aleis Mozicka con sus fotografías aporta la prueba de las enormes posibilidades de que estos desechos pueden ofrecer a la capacidad de imaginación de un fotógrafo influido por el surrealismo.

La fotografía surrealista se manifestó también en los arreglos artificiales utilizados como modelo para fotografías de ediciones oníricas. Al mismo tiempo se conoció en París la exigencia de Dalí en los años veinte, de que una pintura surrealista debía tener como reflejo de una visión paranoica, la exactitud de una foto en color.

Según la interpretación del cronista del surrealista Waldberg, la paranoia significaba para Dalí un delirio asociativo de carácter inter-

pretante con estructura sistemática. De esta actividad crítico-paranoica de Dalí surgió un método de conocimiento irracional, resultante de registrar críticamente las visiones y asociaciones de imágenes oníricas nacidas del subconciente.

Un pintor ha de esforzarse en reproducir la idea que tiene con las cualidades propias de una fotografía en color, muestra que este principio es también aplicable a la actividad fotográfica. El propio Dalí colaboró a menudo con diversos fotógrafos, y de esta cooperación con la fotografía nació por ejemplo un auto retrato de Dalí con siete muchachas desnudas en el fondo que están colocadas de tal forma que muestran una calavera. Esta foto es obra de Philippe Halsman.

Angus McBean se ocupaba de fotos de inspiración surrealista a finales de los años treinta, logró uno de sus mejores y más famosos retratos, a saber, el de Audrey Hepburn de 1951.

Es posible que de una coincidencia, pueda nacer la fotografía surrealista, como en las obras de Brasai, Reichman. En otros casos puede ser algo preparado buscando la magia surrealista como en las obras de P. Halsman (sobre Dalí). Fotomontajes, enfoques dobles, "quemar" imágenes, etc.

Para todo fotógrafo son importantes los objetos para conseguir combinaciones casuales o intencionadas para las diferentes ideas en la

labor fotográfica, procedimiento que fascinó desde los años treinta al fotógrafo Herbert Leist.

"El proceso creativo en la preparación de un modelo artificial también podía ocurrir de forma que la primera idea surgiera en contacto directo con la realidad, es decir, con el "objet trouvé". En este caso, al fotógrafo le venía por pura casualidad la idea de cómo la disposición natural podía perfeccionarse mediante una intervención adicional. Esta combinación de un "objet trouvé" con una visión material la utilizó, Emilia Medková en su retrato visionario. Completó la silueta de un perfil humano que había reconocido de una forma asociativa en un trozo de papel mediante la adición de un ojo artificial". (15)

Dadaí no fue el único que estimuló el método de combinación de "objets trouvés", también otros pintores surrealistas aportaron grandes ideas. Así, los experimentos de Lorenzo Merlo nacieron de su admiración por los pintores Giorgio de Chirico y Paul Delvaux.

El fotomontaje juega un papel muy importante en las influencias posteriores del surrealismo, en comparación con los métodos de la poezía.

La intervención del retoque y el dibujo mejoró la técnica de la combinación de fragmentos de fotos, logrando composiciones de aspecto homogéneo, unitario. Este estilo lo prefirieron todos aquellos fotógrafos que eran al mismo tiempo dibujantes como Reinhard Achubert. La granulosidad artificial de los fotomontajes facilitaba el empalme invisible de las distintas partes y además contribuía a la impresión de que toda la onírica escena emergía de una suave neblina.

La técnica de encolar y recortar fue sustituida por el sistema de sobrecopiar varios negativos en el momento de ampliar. El fotocollage se convirtió en un procedimiento rápidamente realizable, de tal modo que el fotógrafo podía realizar las visiones oníricas que nacían de su fantasía. Por el contrario, el montaje de elementos parciales de diversos negativos en el proceso del positivado resultaba más laborioso. Muchos fotógrafos preferían esta técnica ya que durante el trabajo podían dejar sus visiones libremente influir en la colocación y selección de nuevos elementos. El fotógrafo en el curso del proceso va formando con las visiones del subconciente la forma de representación surrealista.

En los últimos tiempos el fotomontaje se ha ido acercando cada -

vez más a los experimentos del cuarto oscuro.

La alineación de la realidad que se consigue de esta forma, acentúa todavía más el efecto surrealista.

En las primeras influencias surrealistas en el fotomontaje ocuparon un papel muy importante los desnudos o torsos desnudos. Esta tendencia aumentó aún más después de la Segunda Guerra Mundial, fomentada por la destabuización de la sexualidad y por el sex-appeal utilizado por la publicidad.

En comparación con el fotógrafo Karel Toige, uno de los primeros en combinar partes del cuerpo femenino con elementos orgánicos e inorgánicos de la naturaleza y la ciudad, Allan A. Dutton fija su atención en elementos modernos. Así nació el montaje de varios desnudos, un carro de época en medio de una escena silvestre. En otra obra el mismo fotógrafo montó una serie de desnudos de efecto fuertemente erótico de un espacio rodeado por paredes rústicas, con lo que la concepción general resulta bastante irreal.

Donde mejor se expresa la corriente del surrealismo en la fotografía, es en el fotografismo, tal como lo entendemos; reproduce una forma por medio de la técnica fotográfica, forma que imprime su carácter específico a un proyecto publicitario. El fotografismo no es más que un sustituto a un fenómeno sometido a los caprichos de la moda.

Su origen viene del "dada", sus representantes alemanes los pintores y caricaturistas George Granz y John Heartfield fueron quienes inventaron el fotomontaje. El fotografismo nació al finalizar la Primera Guerra Mundial.

Una forma del fotografismo moderno, es el fotograma. En su género es el diseño más libre que existe, y en numerosos ejemplos constituye una forma de expresión artística que testimonia una perfecta seguridad.

En el libro "Fotografismo Publicitario" Moholy Nagy dice: "El procedimiento técnico del fotograma se puede explicar a cualquiera en un segundo, pero resulta infinitamente más complicado en cuanto abordamos el aspecto creador en la realización de los fotogramas: el efecto indiscriptible de las superficies luminosas en su relación del claro - oscuro, el blanco resplandeciente contrastado con el negro más profundo, a menudo degradado en un gris sutilísimo que penetra en el conjunto, eran efectos desconocidos hasta ahora en la pintura y no pueden explicarse por las nociones habituales hasta el presente.

Ya no se puede decir cómo se hacía tradicionalmente, ni la pintura ejecutada a mano sea la única representante de la fuente artística. Parece que el fotograma nos conduce hacia una nueva representación óptica realizada ya no con la ayuda de los pinceles, el color, la tela, sino por un sistema de reflexión, de planos, de iluminación.



El fotomontaje es la relación de una imaginación sin fronteras, es decir una creación humana independiente, libre, de las formas naturales. El fotomontaje logra un efecto superior al fenómeno por el contraste consciente buscando entre la foto en relieve y la superficie blanca o coloreada. Ni la pintura ni el dibujo permiten obtener ese efecto.

La corriente surrealista ha sido altamente favorable para el aprovechamiento de las posibilidades de expresión artística en la fotografía. Este feliz encuentro entre el surrealismo y la foto se ve favorecido por la experimentación que mostraron los representantes surrealistas. Con todas las corrientes ya existentes anteriormente, el surrealismo era capaz de ofrecer una desacostumbrada diversidad de formas de expresión individuales, pues la pertenencia a esta corriente artística solo exigía el reconocimiento de aquella máxima del teórico surrealista Bretón.

"La potencia creadora del subconciente y del inconciente debe liberarse en actividad artística sin la menor influencia por parte de las barreras conscientes de la lógica. Era completamente indiferente que un pintor, bajo el signo del surrealismo, creara un cuadro con fantasías abstractas o bien una escena que a primera instancia

fuera realista con un transfondo de contenido irreal. El espectro de los temas abarca desde sutiles insinuaciones de experiencias psicosomáticas, pasando por imaginaciones erótico-fantásticas, hasta llegar a las provocaciones conscientes de los convencionalismos burgueses".

(16)

La sensibilidad de los fotógrafos encontró a menudo en la vida cotidiana objetos y motivos en total concordancia con las visiones oníricas surrealistas. Debido a sus sensibilización por tales constelaciones, pudieron conferir a tales sujetos fotográficos el carácter de obra de arte. El objeto encontrado, en cierto sentido constituyó una continuación surrealista del trabajo con los "ready mades".

La disposición del "objets trouvés", las dimensiones mayores o que no podía ser aislado de su entorno resulta más ventajoso en una fotografía que en una pintura. Si el cronista del surrealismo, Marcel Jean comparaba al poeta con un "modesto aparato para registrar las voces interiores", las cámaras fotográficas podían emplearse como medio expresivo ideal para retener casuales "objets trouvés". Se aprovechaba la reproducción de tales motivos, las propiedades típicas de la fotografía, en especial la fidelidad documental de la foto se convertía entonces en la existencia real de un encuentro casual "el arte de ver" -

era suficiente para crear para realizar esta obra creadora. Este principio constituyó el camino entre el espíritu fotográfico moderno y la concepción surrealista.

Como es natural la elección de ángulo de visión correcto como factor principal se tomaba de forma más estricta en el marco del surrealismo que en la fotografía, donde el arte de ver constituía el requisito decisivo de una utilización adecuada. Debido a ello, los fotógrafos surrealistas no se alejaron de su forma de ser, de su medio de realización como sucede en otras corrientes artísticas. El surrealismo, para muchos fotógrafos significaba el primer encuentro con el "arte de ver", que posteriormente emplearon con éxito para otros fines no sólo fotográficos ( de efecto surrealista ).

Durante los primeros años del surrealismo se fotografiaron diversos "objets trouvés". Se dan dos grupos de fotógrafos: uno formado por pintores surrealistas que acudieron a la cámara debido a su admiración por el encuentro casual; el otro grupo englobaba a los fotógrafos con influencia directa del surrealismo. Los representantes del primer grupo utilizaban la cámara como instrumento de registro puro. A diferencia de ellos, los del segundo grupo acentuaban el efecto original de los "objets trouvés" por medio de la perspectiva según fuera cada caso. Gracias a la inventiva de esa gente, la valoración surrealista de los "objets trouvés", fue modificada y desarrollada con el tiempo en el campo de la fotografía. Había también otros medios estilísticos en la téc

nica fotográfica como efecto de iluminación, reflejos y etc., utilizados para la composición de carácter surrealista.

Hay pintores surrealistas que no coinciden que una cámara pueda rivalizar con ellos:

"A pesar de ello resulta innegable que el surrealismo si lo comprendemos de forma simplificada, en el sentido de que unos objetos reales se presentan en una conexión contradictoria en cuanto a su sentido y finalidades propias, con lo que resultan "alincados" se da en la calle. Y entonces es algo que puede ser fotografiado y debemos fotografiar si creemos merece la pena ser fijado, por que un tal estado de desfiguración y tras-toque no acostumbra a perdurar. Vuelve a ponerse en orden, a menudo sólo dura unos breves instantes". (17)

Lo que al pintor le resulta imposible, no ofrece ninguna dificultad al fotógrafo.

### 1.3 Las influencias de la pintura abstracta.

A comienzos del siglo XX, los diferentes representantes de los movimientos artísticos en el mundo entero estaban procurando una nueva estética, basada en las propiedades y características singulares de su medio de expresión, "la forma sigue la función". Se convirtió en su lema. Los arquitectos diseñaban rascacielos que expresaban la naturaleza del esqueleto de acero, en lugar de imitar el diseño y la ornamentación de las clásicas estructuras de mampostería. Los escultores ahora, por sí misma, la textura de mármol cincelado; no trabajaban en simular la suavidad de la carne o el tramo de los tejidos. Los pintores vieron la fotografía como una liberación. Se sintieron entonces libres de toda necesidad de producir imágenes representativas, y así nacieron el cubismo y el arte abstracto.

Después de la Segunda Guerra Mundial el interés por el abstraccionismo se expandió más allá del mundo escrito de la pintura. Algunos fotógrafos intentaron expresarse a través de imágenes no figurativas. Sin embargo, tampoco en la fotografía era completamente nueva la abstracción, puesto que ya se habían efectuado ensayos de este tipo con su Vortograph, e incluso los fotogramas daban lugar a formas abstractas.

Autores como Karl Pawek y P. Teansk consideran que la fotografía no ha sido capaz de cumplir con las condiciones de representaciones abstractas.

"A la fotografía le faltaba un requisito esencial de la expresión abstracta, es decir la liberación de la forma con respecto a su ligazón material y a su función de reproducción. El objetivo de la cámara sólo puede impresionar en la capa fotosensible de la película aquello que existe realmente, aunque sólo sea por unos breves instantes. La representación primaria de la realidad tampoco es destructible por insólitas técnicas de cuarto oscuro, sino que sólo puede ser transformada en constelación nada común". (18)

Los nombres de Feininger, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, etc., empezaban a sonar nuevamente, se convierten en ídolos interracionales. El fotógrafo Otto Steiner considera el momento oportuno para resucitar la tendencia fotográfica de Moholy-Nagy de hacer fotografías. A este movimiento se le dio el nombre de fotograma (1950) y causó mucho impacto, los fotógrafos que hacían dibujos gráficos o diseños abstractos se pusieron de moda en Alemania. Algunos descubrieron que la naturaleza ofrece abundantes diseños abstractos, si uno se dedicaba a buscarlos (burbujas de aire en el hielo, gotas de aceite, etc.) y otras veces los esquemas gráficos, las abstracciones, surgen en el cuarto oscuro, suprimien-

do el detalle, la verdadera naturaleza del objeto, por técnicas que sólo nos dejan el esquema abstracto de su composición.

La mayoría de las veces las abstracciones sólo se concebían dentro del cuarto oscuro y el sistema llevaba consigo que el efecto gráfico deseado necesitaría la supresión de las cualidades específicamente fotográficas para quitar importancia a la verdadera naturaleza del sujeto.

El pintor abstracto suele tener antes de iniciar el trabajo una idea más o menos concreta de la composición abstracta que desea presentar en el lienzo. Por el contrario, el fotógrafo no tiene absolutamente ninguna idea previa de la forma, sino que gracias a su bien adiestrada vista es capaz de captar una disposición casual de algún objeto, que sólo se tiene que limitar a resultados por medios técnicos.

Diversas tendencias estilísticas como la caligrafía la abstracción geométrica, la impresionista, "action painting" (pintura en acción), las ofrece la pintura abstracta. También las fotografías abstractas muestran unas características diferenciadas, la creatividad del fotógrafo influye sólo parcialmente en los resultados, casi todo depende de las características del objeto que actúan de portadoras de las formas abstractas.

Se pueden obtener formas abstractas en los paisajes como pueden

aparentar ciertas fotos de Minor White, fotógrafo norteamericano cuyos grandes espacios forman composiciones no figurativas. Francis Bruguière ( 1980-1945 ) también norteamericano, nacido en San Francisco y que perteneció a "Photo-Secession" realizó interesantes composiciones abstractas ( en los años veinte ) basadas en juegos de luces.

Aaron Sisking (1903) norteamericano que abandonó los reportajes de crítica social para dedicarse a composiciones aparentemente figurativas que se pueden comparar con las pinturas de Jackson Pollock o de W. D'Kooning. Estas composiciones, iniciadas a finales de los años cuarentas son fotografías de materias distintas, como un papel manchado de aceite, de pintura, etc., y ofrece imágenes de gran calidad.

Con sus quimiogramas, el belga Pierre Cordier (1933), que estudió con el fotógrafo Otto Steiner, vuelve a las técnicas de laboratorio para lograr una imagen no figurativa, a base de mascarillas o pantallas utilizadas durante el revelado para contrarrestar la acción del baño.

Gracias a la gran variedad de trucos de técnica fotográfica y a una adecuada iluminación, también era posible utilizar un desnudo como motivo para diversas composiciones abstractas, donde el resultado puede ser el perfil de la modelo,

Diversas metáforas en la estructura de las superficies descubri



ron los surrealistas.

Los fotógrafos a la búsqueda de composiciones formales, les trajo también la atención de las superficies extrañas de los más diversos objetos. Hans Hammerskjeld practicó este estilo en los años cincuenta. Sus descubrimientos por regla general eran fotografiados a escasa distancia, encontrando una solución mediante la correcta elección de iluminación y contraste.

En composición de apariencias abstractas ( reproducción de detalles ) la tenemos en la macrofotografía la cual muestra a menudo estímulos estéticos, cuyo contenido a menudo sólo es inteligible para los especialistas. De este modo se da precisamente el requisito de que para la mayoría de los contempladores no exista una relación directa con la realidad, de modo que se impone la impresión abstracta. Muchos trabajos de fotografía de acercamiento se hicieron en color. Manfred Kage - en el campo de ensayos estéticos hizo grandes creaciones las cuales fue ron usadas como muestras para estampados de vestidos.

Otra gran fotógrafo que también utilizó el juego de luces, para realizar fotos ( luminogramas ) fue Peter Keetman, este artista ataba una fuente de luz a una cuerda, que hacía oscilar por encima de la cámara en un cuarto oscuro los trazos de la luz de la lámpara en movimiento pendular trazaba infinidad de dibujos.

Con ensayos de negativos manipulados se empezó a buscar formas abstractas en la fotografía. Heinz Hajak-Halke dejaba caer gotas de trementina de una vela, al ampliar los negativos se lograban imágenes de apariencia fantástica, no figurativas.

Nuevas modificaciones de la abstracción en el campo de la pintura fueron apareciendo en el curso de los años sesentas. El "minimal-art" (movimiento estadounidense afín a corrientes tales como el "Post Painterly Abstraction", "Hard Edge" y "Structure Primarie", debido a su reacción tanto contra el expresionismo abstracto como contra el "Pop Art". Con las corrientes mencionadas tienen en común el canón de la impersonalidad de la ejecución, cuya presión geométrica se obtiene mediante rigurosa abstracción y el empleo de los colores planos y puros), nacido como reacción contra el culto de la emoción y la expresión individual en expresionismo abstracto, fue de especial importancia para la fotografía.

"Con el deseo de presentar una relación de claridad lógica, con exclusiones de toda ilusión o metáfora, los artistas minimalistas desarrollaron una forma de expresión cuyo lenguaje estaba reducido a unas estructuras básicas de simplicidad lapidaria, las aspiraciones artísticas se dirigían a la visualización de las experiencias

fundamentales que determinan nuestra percepción y nuestras coincidencias espaciales. El "minimal art" introdujo en el campo del arte algo que hasta entonces sólo había sido tratado teórico en relación con las "semántica o la filosofía". (19)

Uno de los fotógrafos que entró al campo de la fotografía "minimal art", fue el norteamericano Dan Graham, su forma de trabajo está en manejar símbolo típico de la actualidad, como una serie de casas típicas de Estados Unidos, liberándolas de todo elemento adicional superfluo, dándole una forma abstracta.

Otras variantes artísticas que se dan en la corriente abstracta - fue el "Happening (acontecimiento)" en la fotografía, realizaba la función testimonial de recoger documentalmente dicha obra. Lo mismo ocurre con el "Land art" que subsiste actualmente gracias a la fotografía.

"La fotografía se elevó cuando no quiso rivalizar con la pintura y se esforzó para lograr sustancia propia". (20)

#### 1.4 El nuevo realismo.

Ya no basta con reproducir la realidad. Por ello, se buscan objetos con la exactitud de reproducción pero que en la personal visión del fotógrafo adquiriría una dimensión mágica.

Para designar esta concepción, Heinz Neidel eligió el nombre de realismo mágico que en el campo de la pintura había sido empleado ya - prácticamente como sinónimo de concepto del nuevo realismo.

Esta tendencia estilística también ciertos puntos de contacto con el surrealismo, aunque los resultados obtenidos por los ejemplos del - realismo mágico se diferencian en el sentido de que los motivos reproducidos no pierden expresamente su identidad original. Para el enlace entre la poesía mágica y la exactitud de reproducción en consonancia con las tendencias realistas, fue de gran importancia la fotografía "Subjetiva", dado que la vivencia personal, que por regla general, debía preceder a la fotografía constituye también un requisito inexcusable de la concepción mágico realista.

En muy diversas variaciones las tendencias del realismo mágico se manifiestan en la fotografía. Las obras de René Gerardy (fotos paisajistas) sobre la Segunda Guerra Mundial donde los "bunkers" (tanques de guerra) abandonados dan una impresión mágico macabra. En el campo de la - fotografía "live" aparece Robert Hauser, con la serie "Matanza Casera". La cual corresponde con los criterios estilísticos del realismo mágico.

Podría verse con cierto parentesco con el nuevo realismo no sólo - en la reproducción exacta, sino también en el hecho de que infinidad de veces se elegían determinados objetos como sujeto de la fotografía. Este objeto recibía entonces la atención fotográfica elegida.

El fotógrafo Denis Brihar eligió como motivo una pera, en la que descubrió ciertos parecidos con interpretación mágica. A menudo los fotógrafos trabajan con detalles de los objetos, dentro del sentido del - realismo mágico, por ejemplo: Beaz Boris Karmel fotografió de tal forma un extremo de su pantalón que da la impresión de ser un retrato.

La fotógrafa Diane Arbus, mostró otra forma del realismo mágico, con ella se encontró desde los años sesenta, en los tipos humanos solitarios, burlescos y anormales de la subcultura urbana de Estados Unidos.

Puede afirmarse que las fotografías realizadas según el estilo del realismo mágico se acercan a menudo a los límites del surrealismo precisamente por su amor al detalle, donde la identificación de los objetos como tales ya no constituyen el motivo central de la foto". (21)

Para 1969-1970 de todas las tendencias estilísticas el "nuevo realismo" es sin duda alguna el fotorealismo americano en la más nueva y - radical, incluso pese a que sus representantes no formaron ningún grupo,

ni siquiera tras la exposición neoyorquina "The Photographic Imagen" - (1966) que esa visible actitud colectiva del fotorealismo la que desconcertó y confundió, divirtió y enfadó más persistentemente al público. La marca de la nueva vanguardia se extendió por Europa. En 1966 tiene lugar en el Museo Riverside, la muestra "Painting from Photo" y en el Milwaukee Art Center, "aspectos de un nuevo realismo". El año de 1970 es la consagración en el Whitney de Nueva York y Realism (es) en el Museo de Montreal, Canadá. En el año de 1972 se vuelve más fuerte los vientos de esta tendencia.

El fotorealismo que alude a la presentación verídica y exacta - agrupa a los artistas en dos direcciones, la primera se inspira en un realismo fotográfico derivado del "pop art". Declara su servidumbre a la fotografía pero transformándola en el lenguaje pictórico tradicional. La cámara es la premisa para la imagen representativa. Algunos pintores, como Kavoviz, fotografían la escena que van a introducir en el lienzo. La mayoría que sirve de documentos fotográficos preexistentes. Ahora bien, en cualquier caso, no se trata de aprovechar la reproducción mecánica en la misma proporción artística como el "mac-art", sino simplemente de tomar la fotografía como modelo pictórico. Flack señala al respecto:

"Utilizo la fotografía porque es una gran ayuda para el dibujo... La fotografía congela un determinado momento de lo que pasa en el mundo combatiente de la realidad

y me permite estudiarlo sin molestias.

La Segunda dirección permite lingüísticamente a la tradición renacentista de la pintura de caballete".

(22)

Con la utilización de la fotografía la pintura del "nuevo realismo" combina las herramientas de la pintura con las herramientas de la tecnología para registrar objetos e íconos del mundo moderno.

El "nuevo realismo" es producto de los "mass media", ha forjado una forma de ver el origen a partir de la distancia emocional y emplea la riqueza de lo preciso y la información concreta disponible a través de la cámara. En la pintura de Richard Estes, Chuck Close, Don Eddy, - Ralph Goings, Richard McLean, Tom Blackwell, John Salt y otros nuevos - realistas son presentados con una facilidad accesible e imagen familiar visual, el cual ha sido sustraído de su contenido emocional. La distancia emocional y la precisión visual llegó a ser equivalente y realmente es presentada con una pureza siendo real o irreal al mismo tiempo, una pureza que hemos tenido que aceptar como real a través de un mismo tiempo de la imagen fotográfica.

El "nuevo realismo" no tiene un manifiesto: muchos integrantes de esta vanguardia, llegaron de diversas partes de la Unión Americana (Sa-

cramento, Denver, New York, San Francisco) pero han absorbido las mejores influencias dentro de la pintura.

Varias manifestaciones son identificadas en el "nuevo realismo" - con la frialdad y el estilo de la pintura objetiva de Going: la limpieza de la superficie dura, la ausencia de golpes de pincel y la atención del detalle. No todos los nuevos realistas demostraron estas cualidades.

Autos, motocicletas, escaparates de cristal, etc., son temas para la pintura del "nuevo realismo" porque el factor decisivo es la manera en que el sujeto se aparece y no el tema por sí solo.

Pintó versiones de posters y escenas de postales en rejillas cuadradas a través de un lienzo. Deliberadamente destruía la imagen ordenada para pintarla. Por medio de eso creó la distancia máxima entre él y el tema y negó cualquier conexión con la tradición de los viejos realistas.

Su intención era crear una pintura que cuando se reprodujera fuera indistinguible a partir de la fuente original del material. De ese modo, permitió vencer el arte y la tendencia de Duchamp. Morley entonces se ha alejado del aspecto exacto de sus antiguos trabajos al uso - más expresionista de la pintura mientras continua con la utilización - del proceso de rejilla.



Morley y John Clem Clarke utilizaron otro método para crear distancia "la orilla blanca", el espectador al llamar su atención observará una pintura en una reproducción real.

Aunque el pintor del "nuevo realismo" no tenga conciencia de mensaje, y deliberadamente trate de pintar sin un mensaje, esta actitud hace que los métodos utilizados para realizar el objetivo de contenido - sin emoción lleguen a ser sus propias manifestaciones. Con frecuencia, el tema que se sumó hacía el mensaje inconsciente. Aún cuando los aspectos de lo urbano y de los paisajes pudieran ser retratados no solamente registrados, sino también utilizados para reflejar una distancia que llega a ser parte de nuestras vidas.

La fotografía está en el corazón del movimiento, el estudio de los realistas tales como Alfred Leslie, Lowell Neebitt se pueden considerar como precursores del "nuevo realismo" en la incorporación de las influencias fotográficas en el uso del cultivo fotográfico. Asegurando la consistencia del plano dimensional mientras crean la ilusión de tercera dimensión.

El pintor del "nuevo realismo" no se interesaba en arreglos artificiales de las figuras en el espacio o de objetos en naturaleza muerta. Utilizaba la fotografía con frecuencia completamente consciente para separarle él mismo, de lo relacionado con la pintura clásica representativa.

El "nuevo realismo" también utilizaba la fotografía para crear - distancia entre ellos mismos y el tema. La fotografía trasfiere la ima gen desde la tercera dimensión a un plano de dos dimensiones de manera que excluye decisiones por parte del artista, el cual debe estar basado en preferencias emocionales y pictóricas. "Deberían enfatizar una cosa sobre otra para deformar la imagen de acuerdo a sus sentimientos", decía John Salt; describir qué acontecería si él tratara de pintar res-- tos de su auto sin el uso de la fotografía. Sin embargo, no es un "nuevo realismo" porque usa la foto primariamente como una superficie de - información y aunque sus composiciones reflejan la influencia de la foto grafía.

"Interpreta la información, tranfor-  
mando sus pinturas para ocupar un lugar  
importante en la visión individualista y  
personal del artista, más bien en una  
versión precisa y objetiva del tema". (23)

La fotografía es esencial, las pinturas no pueden ser pintadas - sin la fotografía en el "nuevo realismo". El artista imagina la pintu- ra en términos fotográficos y la visualización fotográfica es parte de la idea en la pintura. La fotografía ha cambiado nuestra forma de ver y los nuevos realistas registran estos cambios. Aceptamos la fotografía como real, Richard Estes observó: "Los medios tienen que afectar la - forma en que ves las cosas. Aún sino ves T.V., estarás afectado por - ellos". Tom Blackwell lleva esta idea más allá: "hoy las imágenes fo

tográficas, cinematográficas, televisivas y periodísticas son tan importantes como fenómenos actuales y afectan nuestra percepción del fenómeno actual".

Los nuevos realistas están interesados no solamente en la pintura a partir de una fotografía o en una pintura tan realista como una fotografía. Para ellos es una nueva herramienta y una nueva forma de información visual. Richard Estes dice: "no puede realizar fotos sin la pintura, pero no puede hacer pintura sin fotografía".

Hay una dimensión entre aquellos nuevos realistas quienes se interesan en la utilización de la fotografía para hacer pinturas, como ven los ojos, Estes, Mclean y Goings emplean una nitidez completa. Para Estes es parte de su no-reclusión por la realización del tema. No quiere tener algunas cosas en foco y otras fuera de foco porque quiere hacerlo más específico. Todo está en foco porque quiere ver todo.

Para los pintores quienes traducen la fotografía exactamente incluye áreas fuera de foco, surrealismo en relación a la fotografía en foco llega a ser parte de la objetividad de su afirmación. Estas diferencias hacen claro que la fotografía como herramienta contiene muchas variables aún entre aquellos pintores quienes están interesados en la exactitud del tema.

El "nuevo realismo" está para dar una seguridad, una reacción a la libertad de abstracción. Una libertad interior en la que ha llegado a ser cada vez más difícil evitar el cliché y la repetición. La fotografía ofrece una disciplina dentro de la cual el "nuevo realismo" se siente libre para explotar la pintura, mientras que al mismo tiempo - ofrece nuevas áreas por explorar.

"La fotografía no sólo es un medio de descubrir la realidad. La naturaleza vista por la cámara, es distinta de la vista por el ojo humano. La cámara influye en nuestra manera de ver y crear la nueva visión". (24)

C A P I T U L OI I

2.1

ANTECEDENTES DE LA FOTOGRAFIA ENMEXICO.

Con el daguerrotipo comienza la vida de la fotografía en México.

En el año de 1840, el francés M. Prelierr, introdujo el daguerrotipo en nuestro país y se convirtió en el primer fotógrafo en México.

En la primera etapa fotográfica de México, el daguerrotipo fue utilizado por la burguesía para perpetuar su imagen por medio de un retrato. Raramente a pesar de la abundancia del retrato de tipo familiar, los primeros testimonios de acción del daguerrotipo en México, son escenas de la guerra contra los Estados Unidos de América, durante mayo de 1846 a febrero de 1848, tomadas en aquel tiempo. Además, el investigador en medios de comunicación social Román Gubern, dice: "que el primer campo de batalla fotografiado en la historia de la fotografía mundial fue el de la batalla de Buenavista en Saltillo, Coahuila, en febrero de 1847". (25)

A mediados del siglo XIX, fotógrafos de primera línea trabajaron mostrando su exquisito gusto en composiciones simplificadas, dentro de

las cuales la figura humana adquiere un gran realce a causa de la moda, que decretaba apegarse todo lo posible a la realidad de interiores y exteriores. Se recurría a los decorados teatrales, utilizando trucos habituales de utilería y el ámbito que rodeaba al cliente, se procuraba que estuviera en concordancia con sus aficiones, forma de vida y profesión.

Entre los fotógrafos de aquella época, destacan en la capital: Luis Verza, Antonio Calderón, Montes de Oca, Andrés Martínez, Cruces y Campa y Natalia Baquedano (la primera mujer fotógrafa de que se tiene noticias). En la provincia sobresalieron Pedro González en San Luis Potosí, Joaquín Martínez en Puebla, Agustín Velazco en Aguascalientes y Octavio de la Mora en Jalisco.

Otro hecho que vale la pena enumerar para conocer el origen y principio de la fotografía en la prensa en nuestro país, es el fotomontaje que se hizo del fusilamiento del Emperador Maximiliano de Habsburgo, Miramón y Méjía, en el cerro de las Campanas, en el estado de Querétaro - en el año de 1867. Existen dos fotografías más, una de ellas de sus restos en el ataúd, reproducidas en la colección Seis Siglos de Historia Gráfica en México, 1825-1976, Ediciones Gustavo Casasola. Se desconoce quien es el autor de éstas, pero se dice que posiblemente las haya logrado el fotógrafo del Emperador, a quien trajo con él, de Europa y se designó "Fotógrafo de cámara del Imperio, aunque posteriormente fue Don Julio María y Campos, quien ocupó este cargo".

Como podemos observar, las primeras funciones de la fotografía en México, fueron las de testimonios, retratos, escenas bélicas, etc.

Las fotografías transitaban, pasaban de mano en mano para ser vistas, pero cuando éstas logran reproducirse en el papel de los periódicos y revistas, es cuando más se difunden.

Es así, que por esa necesidad de que los lectores de la prensa estuvieron en los acontecimientos más relevantes de finales del siglo pasado, se creó en 1895 la primera publicación ilustrada con fotografías en México: EL MUNDO.

A principios del siglo XX, los inicios de la lucha armada revolucionaria ( 1910-1920 ), nacida a consecuencia de la explotación de la clase trabajadora de las haciendas, propiedades de los terratenientes, son temas fundamentales para el inicio de la fotografía periodística en nuestro país.

En ellas participaron gran cantidad de fotógrafos, entre los que destacan el periodista Agustín Víctor Casasola Velasco ( 1874-1938 ) y Jesús H. Abitia ( 1881-1960 ).

Agustín Víctor Casasola Velasco, periodista que buscando la forma de ilustrar sus artículos cambió la pluma por la cámara fotográfica, -

trabajó como fotógrafo en los periódicos "EL TIEMPO" y "EL IMPARCIAL", además de ser el fundador del archivo Casasola.

Casasola logró retener en un testimonio fotográfico, único en el mundo, la Revolución Mexicana. Durante su desarrollo lo captó con su cámara: La Decena Trágica, La Revolución Constitucionalista, La Convención Militar, El Congreso Constituyente de Coahuila, León y Querétaro, los fusilamientos y en fin todos los aspectos cotidianos de la vida revolucionaria, y a personajes de esa época como Porfirio Díaz, Carmen Serdán, Aquiles Serdán, Venustiano Carranza, Francisco Villa, los Hermanos Flores Magón, Alvaro Obregón, Victoriano Huerta, Emiliano Zapata, Pascual Orozco y la cupletista María Conesa y muchos otros más.

Es tal la importancia de la obra de Casasola Velasco que el escritor Carlos Monsiváis en su libro Los Días de Guardar, (26) ha escrito:

"El archivo Casasola en la síntesis. Enunciación del dramatis personae de la Revolución Mexicana. Al estudiarlo reestablecemos los sitios específicos de la liberación y la tragedia. Ante esas fotos, no consumamos la catarsis ni reconstruimos los impulsos primordiales que obligan a la Bola. Porque el archivo Casasola, más que una lección visual, no una clase de política nacional". (27)

Jesús H. Abitia, " el fotógrafo constitucionalista ", como lo llama



mo Don Venustiano Carranza, se integró a las fuerzas revolucionarias de su condiscípulo el general Alvaro Obregón, con el propósito ( según relata en su autobiografía escrita en 1949 ), de hacer una historia gráfica de la Revolución Mexicana logrando otro excelente testimonio con fotografías como: La entrada de Francisco I. Madero a la Ciudad de México, la pérdida del brazo del general Alvaro Obregón; Plutarco Elías Calles, Victoriano Huerta, Francisco Villa, Emiliano Zapata, Rodolfo Fierro y los campos de batalla de la revolución.

Estos materiales de un valor incalculable para la Historia del país, pertenecen; el de Casasola, propiedad de la nación por decreto presidencial de Luis Echeverría Alvarez y que se encuentra en la ciudad de Pachuca, Hidalgo en el hoy "Archivo Histórico Fotográfico", del Instituto de Antropología e Historia, y el de Jesús H. Abitia, en la ciudad de México en las calles de Medellín, que heredó su hijo el fotógrafo del mismo nombre.

La Revolución Mexicana provocó un cambio dentro de las estructuras fotográficas, rompiendo definitivamente con esa tradición retratista y pictórica que había aumentado con la burguesía porfirista, para hacerla más independiente, sin reglas de composición y una excelente calidad informativa.

En 1923, cuando parecía iniciarse una era de paz y de reconstrucción nacional, llega a México, el fotógrafo estadounidense Edeard Weston

( 1896-1942 ) y su alumna y compañera Tina Modotti ( 1896-1942 ), que aunque poco tuvieron que ver con el fotoperiodismo, fue el enriquecimiento que dieron a la fotografía en México y en el mundo, gracias a su extraordinaria visión influida en gran parte por el trabajo de los muralistas mexicanos Digo Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, con quienes entablaron amistad.

La llegada de Edward Weston y Tina Modotti, y posteriormente Paul Strand ( 1930 ) y el francés Henri Cartier-Bresson ( 1934 ) a México, reforzó la idea de que la fotografía es completamente diferente a la pintura, por el hecho mismo de que la fotografía sólo puede realizarse el presente y basándose en lo que existe objetivamente frente a la lente de la cámara fotográfica.

Son ellos, quienes proporcionan a la fotografía un espíritu de búsqueda de formas, texturas, grises, abstracciones, claroscuro, líneas, luces, etc.

Es también en 1923, cuando el mexicano Manuel Alvarez Bravo, se integra a la fotografía dándole un nuevo sentido, el del trato directo con el pueblo, Manuel Alvarez Bravo, influenciado también por los muralistas, inicia una etapa de conocimiento de su país a través de la plástica fotográfica, dándole a éstas, nuevas posibilidades; donde los rostros, magueyes, árboles, troncos, playas, indígenas, perros, paredes, la soledad, las puertas, muros trabajadores, etc., muestran en claro

sentido de observación e imaginación del fotógrafo, hacía la realidad social, política y económica de nuestro país.

En los años treinta, destacaba la labor de Luis Márquez, por ser el primer fotógrafo en mostrar por medio de sus imágenes, el indigenismo mexicano en el mundo. Márquez, influenciado también por los muralistas mexicanos, captó los diversos elementos nacionales en su espacio monumental, como en el típico que fué su especialidad por cerca de cuarenta años.

Otro fotógrafo que es importante mencionar es Enrique Díaz, quien empieza su carrera en 1933 con su negocio de servicios gráficos " Fotografías de Actualidad Enrique Díaz ", fundado por él y los fotógrafos - Luis Zendejas, Enrique Delgado y Manuel García Ledezma, quienes por medio de la fotografía testimoniaron gran cantidad de personajes y artistas, así como escenas de la Ciudad de México, de la provincia, del campo y en fin la mayoría de los acontecimientos importantes para la prensa nacional e internacional. " Fotografías de Actualidad Enrique Díaz " con más de un millón de negativos en su archivo, hoy en día es propiedad del único fotógrafo de los cuatro fundadores que aún vive Manuel - García Ledezma.

Es también de esta década, en 1935 cuando se reciben las primeras imágenes fotográficas periodísticas de otras partes del mundo por medio del sistema de hilo ( wirephoto ) de la agencia americana Associated -

Press ( AP ).

La Asociación Press con este servicio de trasmisión de fotografías resultó ser toda una innovación a la prensa mundial, al poderse publicar simultáneamente en un gran número de periódicos y revistas la misma información noticiosa que correspondía ilustrar había sido publicada, perdiendo por consiguiente importancia y dejando un vacío visual dentro del lector.

En junio de 1939, llegan a México procedentes de España los reporteros gráficos Francisco, Faustino, Candido, Pablo y Julio Mayo Souza " Los Hermanos Mayo ", al haber luchado por la información de un gobierno legalmente constituido, como era el de la República Española. En cuanto llegaron a México, los hermanos Mayo se incorporaron al periódico EL POPULAR, para más tarde fundar una agencia de información gráfica que proporcionara servicio a periódicos y revistas.

El trabajo de Francisco ( + ) y Faustino Mayo, como fotógrafos de prensa empieza en 1929, en los periódicos españoles: " EL HERALDO DE MADRID ", " EL LIBERAL " y " EL A B C "; cubrió múltiples eventos, entre otros: la expulsión de los Reyes de España, Alfonso XIII y Victoria Eugenia en 1930, así como la Guerra Civil Española ( 1936-1939 ), donde fueron corresponsales de guerra. Con toda esa experiencia periodística de por medio llegaron a nuestro país, encontrando un campo abierto a su inquietud gráfica informativa.

Actualmente los hermanos Mayo cuentan con más de 3 millones de negativos en sus archivos, la agencia de información gráfica "Foto Hermanos Mayo", es un tesoro, pues en él encontramos plasmados los hechos más sobresalientes de 1939 a la fecha en la República Mexicana. Así también podemos ver la herencia que en conocimientos y técnica fotográfica periodística, como es el reportaje gráfico y la noticia gráfica, dejó a los fotógrafos de prensa el mayor de los hermanos Mayo, Francisco "Paco" Mayo, que con su agudeza periodística, histórica y plástica, realizó cantidad de excelentes trabajos en el que es notable su capacidad crítica.

A principios de las décadas de los cuarentas llegó a nuestro país el fotógrafo de prensa alemán Walter Reuter, después de huir de la Alemania nazi, donde fue condenado a muerte en 1929 por haber publicado una serie de reportajes gráficos que denunciaban la represión y asesinatos de aquellos años.

Reuter, que conoció a Roberto Capa ( 1913-1954 ) en Berlín, "cuando entonces él también comenzaba", y que posteriormente encontró en la Guerra Civil Española, mientras trabajaba para la revista estadounidense LIFE y él para la agencia de información gráfica londinense BLACK STAR, dice: " Ahí ví a Robert Capa trabajar la guerra, era uno de los pocos que permanecía siempre al igual que Faustino Mayo, en primera línea de combate ". (29).

Walter Reuter, a su llegada a México empezó a trabajar como laboratorista con el fotógrafo Leo Matiz. Sus primeras fotografías en esta país fueron las que hizo a la actriz María Félix, que se repartieron - después de reproducirse, en las entradas de los mejores cines de esta capital. Su labor como reportero gráfico en México con el inicio de la revista NOSOTROS, que fundó el director Kauachi Ramia en 1944, con la idea de hacer reportajes gráficos tipo la revista LIFE, para después - continuar en las publicaciones " HOY " y " SIEMPRE " .

En la actualidad Walter Reuter, se encuentra realizando fotografías sobre diversos temas, principalmente el de México.

Al inicio del periodismo presidencial del licenciado Miguel Alemán Valdez ( 1946-1952-), nacieron las primeras oficinas de prensa en las dependencias gubernamentales, y con ellas el boletín y la fotografía oficiales, comenzando una especie de " dosificación " de la información en México.

Con la fotografía oficial de prensa, cuya característica principal es la de presentarnos una imagen publicitaria y propagandista de un funcionario, dependencia, acto, obra, etc., de carácter privado o público " en sus mejores momentos "; que es realizada por el fotógrafo oficial " de la oficina de prensa, para difundirse en los diversos medios de comunicación social. Asimismo, con ella comienzan las primeras limitaciones del verdadero reportero gráfico al tener que competir contra

la fotografía oficial, que se estaba convirtiendo cada día más de la -  
preferencia de los directivos de las diversas publicaciones, descuidan-  
do estos la extracción de significaciones político-sociales que puede -  
tener una buena fotografía periodística o informativa.

Así vemos como la prensa diaria, semanal, quincenal, mensual, etc.,  
la imagen fotográfica de prensa en su peor función, al presentarnos as-  
pectos positivos como al político acariciando un niño o aun anciano, de  
velando una placa, poniendo la primera piedra para la construcción de -  
una escuela o puente, etc.

En 1958, cuando ocurría el Movimiento Nacional Ferrocarrilero los  
reporteros gráficos de México sufren una de las peores represiones de -  
la Historia, al ser golpeados, jaloneados, tirados, encarcelados, vela-  
dos sus rollos de película, decomisados sus equipos fotográficos, etc.,  
por la fuerza pública mientras ejercían su labor reporteril. cuando el  
derecho a la información es garantizada por el Estado en el artículo -  
sexto constitucional.

" Es prohibido fotografiar ", impuesto por las fuerzas represivas  
esos días en que acontecía un hecho social de carácter mundial, como -  
era el Movimiento Ferrocarrilero encabezado por sus líderes Demetrio Va-  
llejo y Valentín Campa, es un claro ejemplo histórico de esa " necesi-  
dad " de impedir la retención de una realidad mediante la ayuda de la -  
cámara fotográfica.

Ante esta situación, gran cantidad de fotógrafos de prensa lograron testimoniar los hechos: las manifestaciones en el monumento a la Independencia y la Alameda Central, las asambleas, la pinta de vagones de ferrocarril, los ferrocarrileros sonando sus matracas por la Avenida Juárez, el paro de máquinas de las fuerzas públicas, la detención de Vallejo y Valentín Campa, etc., aunque la mayoría de ese material solamente sirvió para enriquecer los archivos fotográficos de los periódicos, ya que no fue publicado por existir por parte del gobierno un duro control en la información y muchas de las veces por la misma autocensura de los editores.

Al final de este movimiento los reporteros gráficos, que habían dedicado gran parte de su tiempo a fotografiar los sucesos, no contaban aún con respuesta de los editores y directores de las diversas publicaciones, a su necesidad de relatar fotográficamente lo ocurrido a los ferrocarrileros mexicanos, en las páginas de algún diario o revista. Finalmente desistieron de su idea al enfrentarse a continuas negativas.

Ante estos impedimentos y rechazos a los reporteros gráficos de nuestro país, sólo el fotógrafo reaccionó y reunió gran parte de su material gráfico periodístico, el fotógrafo Héctor García, quien con ayuda de los textos del reportero Horacio Quiñones, se lanza a la difícil tarea en aquel entonces de editar " un único número " en tamaño tabloide de su publicación titular " OJO " y en cuya primera plana, la cabeza decía : " CRONICA DE UNA SEMANA ARDIENTE ", conteniendo un relato cronológico



lógico del Movimiento Nacional Ferrocarrilero, con base a grandes ilustraciones fotográficas y pequeños textos.

" Y lo sacamos a expandir a los voceadores de la calle Bucareli", dice Héctor García. Aunque después hubo una seria persecución, este trabajo le dió al maestro García, el Premio Nacional de Periodismo Gráfico de la Asociación Nacional de Periodistas, Antonio Rodríguez y Abel Quezada.

A partir de 1960 a 1967 la fotografía de prensa no sufrió mayores avances. Con excepción de la introducción en la prensa de fotografías de color en 1965, siguió siendo utilizada como un elemento complementario o de relleno, predominando las fotografías de carácter oficial que ya habían logrado penetrar en su totalidad en las páginas de los periódicos y revistas.

En 1968, la fotografía periodística juega un papel sumamente importante en cuanto al tratado del Movimiento Estudiantil en México ese año, al lograr por una necesidad de tipo comunicativo tener las puertas abiertas de las páginas de los diarios y revistas para publicarse e informar objetivamente a la opinión pública de la situación que vivía el país desde los Juegos Olímpicos a unos días antes de celebrarse.

Con el movimiento estudiantil la fotografía adquiere el realce que le faltaba para convertirse en un elemento vital del periodismo im-

preso. Ya que en muchas ocasiones pudo contradecir las diferentes versiones que manejaba de los sucesos de la prensa oficial. No podía, por decir un ejemplo: el sector público por el presidente, licenciado Gustavo Díaz Ordaz, negar la intervención del ejército en la Universidad Nacional Autónoma de México, o decir que una minoría participaba en las manifestaciones, o que no hubo muertos el 2 de octubre en la plaza de las Tres Culturas. Bastaba ver simplemente cualquiera de los principales diarios de la Ciudad de México para entender la situación que prevalecía esos días, o el reportaje gráfico con que inicia el libro: La Noche de Tlatelolco de la escritora Elena Poniatowska, para juzgar la calidad informativa de la gráfica de prensa de 1968.

La manifestación estudiantil encabezado por el rector Javier Barros Sierra, los pistoleros y carabineros al servicio del Estado represivo, las pintas, el apoyo de los ferrocarrileros, las asambleas, las leyendas en las mantas, los cohetes y bombas molotov, el símbolo de la V de la victoria en manos de los estudiantes y maestros, la ocupación militar de la Ciudad Universitaria, las madres de familias protestando en la Cámara de Diputados por la detención y desaparición de sus hijos, la entrada de la manifestación estudiantil al Zócalo ( por primera vez después de cuarenta años ), la plaza de las Tres Culturas el dos de octubre, el edificio Chihuahua, y en el los líderes del Consejo Nacional de Huelgas: Lucio Hernández Gamudi, Luis González de Alva, Manuel Marcué Pardiñas, el doctor Elí de Gortari, José Revueltas y Sócrates Campos Lemus, los soldados abriéndose paso a bayoneta calada junto a la

iglesia de Santiago Tlatelolco, los cadáveres y trabajadores en los anfiteatros de hospitales y delegaciones, la juventud estudiantil en las prisiones, la guardia de tanque y bazookas alrededor de la unidad habitacional Tlatelolco, así como la dramática escena del día 2 de noviembre ( día de muertos ) en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, con cantidad de gente rezando al lado de miles de veladoras y flores de cempasúchil, por sus hijos masacrados, etc., fueron los principales temas que abordan los representantes de la prensa gráfica y que la población de nuestro territorio ( 35 % analfabeta ) supo comprender a través de la interpretación visual, de las injusticias que el Estado estaba llevando a cabo.

Otro suceso que es importante mencionar y en el cual destaca también la labor de la prensa gráfica mexicana es la masacre estudiantil - del 10 de junio de 1971, en la avenida San Cosme, donde un gran grupo de estudiantes, maestros y trabajadores que se manifestaban fue brutalmente agredido y reprimido por las fuerzas del grupo paramilitar llamado " Los Halcones ". Mucho se dijo de esta intervención, hubo quienes lo negaron, pero fue la prensa diaria del día siguiente la que dió a la luz pública la participación de " los Halcones " en la manifestación, así encontramos en las primeras planas de los diarios del 11 de junio - del mismo año, fotografías donde se les observa con palos, rifles, pistolas, macanas, varillas, chncos, garrotes, manoplas, etc., disolviendo por medio de la violencia la marcha.

Estas imágenes fotográficas, al igual que las de los Movimientos Ferrocarrileros de 1958 y el Estudiantil en 1968, son parte de nuestra Historia gráfica contemporánea.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

EL REALISMO FOTOGRAFICO EN LA PINTURA Y LAS INFLUENCIAS EN  
LA FOTOGRAFIA.

2.2 La fotografía en la vanguardia artística y la secuencia fotográfica.

Con la rehabilitación de la realidad objetiva como objeto en el "pop-art" y en el "nuevo realismo" aparecen simultáneamente tendencias en el arte de acción del "happening", los objetos se convierten en un elemento constitutivo de la acción.

"De esta manera la escenificación se extiende a una acción con objetos de la realidad, que es proclamada un acontecimiento artístico. Ya no se trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a nuevos elementos que pueden encontrar en la

calle, en las plazas, en nuestro medio cotidiano y que no experimentan una estructuración artística conciente. El "Happening" responde a la intención de apropiarse directamente la vida a través de una acción. En consecuencia se inscribe entre los modelos intervencionistas - de apropiación y estrategia de cambio de la realidad desde la perspectiva de una investigación del comportamiento". (30)

El "happening", tiene sus orígenes y primeras manifestaciones en América. Su inspiración es el neodadaísmo. El "happening" se convierte en un gesto agresivo de los artistas como reacción a una situación - mercantil y a la falta de objetivos, ya que degradan su quehacer a una actividad sin sentido. La autoactividad conciente se centró en la América de un mundo a todo "pop", en los fetiches de consumo; dentro de la cultura "pop" se incluyen dos estilos "camp" (representa la lucha contra el mito de lo auténtico, rehuye lo vulgar, se complace en los placeres más comunes) y el "kitsch" (arte del mal gusto). (Arias R. Ma. José; los movimientos pop; página 44, Salvat Ed. Barcelona 1973).

Fue en el año 1959 cuando se utilizó el término "happening". Alan Kaprow lo bautizó así, para designar un espectáculo artístico en la Reuben Gallery de Nueva York. El "happening" era un collage improvisado - por el artista y formado por acontecimientos sin unidad de acción. Es-

ta tendencia se ofrece como un estímulo, no fija el curso de una vivencia, sino que provoca intensificar la atención y la capacidad consciente de la experiencia. La limitación temporal del "happening" limitaba el único testimonio perdurable a las fotos y películas. Así, la fotografía tuvo aquí un papel importante por su capacidad documental. En los años sesenta continúa el "happening", gracias a lo cual la fotografía pudo llegar a un importante sitio como medio testimonial dentro del gran mundo del arte.

La fotografía adquirió importantes funciones en todas estas corrientes. La realización de las actividades artísticas que se desarrollaban exclusivamente en una comunicación de ideas por medio de la fotografía. Así, por ejemplo, el "land-art" va unido al "art-povera" (arte pobre) y "arte ecológico". Su culminación, simultáneamente abre el paso hacia el "arte conceptual". Se designan bajo este nombre las obras que abandonan el marco del estudio, de la galería, etc., y son realizadas en su contexto natural: el mar, el desierto, las rocas, arena, la ciudad, etc.

Las acciones de "Land-Art" como el amontonamiento de tierra de Robert Smithson o las zanjas del desierto de Mike Heizer solo subsisten hoy en día gracias a la fotografía dado que están expuestas a los cambios de la "madre naturaleza". Dentro de sus variaciones esta corriente artística la réplica anglosajona del "art-povera". Parte de los "minimalistas", ya que tanto en sus reflexiones como en sus obras, su campo de acción es su naturaleza física en un sentido amplio tanto la exte

rior natural como la transformada por el hombre convertido en material artístico. No se trata de una decoración de fondo para obras escultóricas, sino que los espacios del paisaje natural se convierten en obras artísticas muchas veces se hacen intervenciones a su estado natural. Estas obras realizadas en los lugares más alejados, son dadas a conocer al público más amplio a través de la fotografía, videos de los films y televisión. Dibbets y en cierta medida Haizer, Smotson, Long, consideran a la fotografía como la obra. Dibbets, por ejemplo no utilizaba la fotografía para representar sino para visualizar. La apropiación de la misma se apoya en su naturaleza y características en las condiciones bajo las cuales, opera y el modo en que está implicada nuestra percepción. En cierto modo las fotografías cumplirían la misma función que la obra tradicional. Smotson ha insistido en la información que le produce este medio por su parte. Oppenheim le atribuye cada vez mayor relevancia, aunque reafirma que no se trata de las fotografías en cuanto a tales. El "land-art" tal vez a tenido una mayor vinculación con la televisión y los videos. Estos medios permiten una toma de todo proceso de la obra en el paisaje como se ha visto desde la experiencia realizada en 1968 - por G. Shung con obras de Long, Oppenheim, Dibbets, etc.

En el arte conceptual, la función de la fotografía queda ejemplificada por la obra "Una y Tres Sillas", por una silla sencilla, así como de una reproducción fotográfica esta misma silla y de la palabra silla en el diccionario Webster. La reproducción de la realidad y su descripción pone de manifiesto la sistematización teórica y la típica exactitud del "arte conceptual", que problematiza como función esencial. -



del arte". (27) Por consiguiente en lugar de una contemplación por el cuadro del "arte conceptual" ponía al alcance del espectador fotografías, textos, bocetos en calidad de ideas para pensar y actuar.

Centrada totalmente en la fotografía, las obras de Bernd y Hilla Bocher, utilizan la secuencia fotográfica como instrumento para una reproducción sistemática de determinados tipos arquitectónicos como depósito de agua e instalaciones industriales de los siglos XIX y XX. Los objetos por los que se interesan estos artistas son los restos de la primera época de la construcción industrial. El fotógrafo se convierte así en un arqueólogo, se dedica al registro de las huellas. También la documentación de la realidad cotidiana actual es un registro de huellas. Material, para los arqueólogos del mañana. La fotografía adopta aquí el papel de cronista.

La secuencia fotográfica se remota desde los primeros años del gelatino-bromuro. Lo que se representa no es un momento, sino una secuencia de momentos. Así surge la secuencia fotográfica, que ya había empleado Muybridge, aunque con la mera intención de hacer comprensible las fases del movimiento.

Cuando el fotógrafo Michel Badura representa la desintegración de una persona en el futuro, donde la imagen de su persona queda cubierta poco a poco por el resaca suelo de un bosque, con lo que se pasa de una imagen a otra. La secuencia posee un carácter cinematográfico aunque -

subrayando las diferentes fases del desarrollo con los que siguen estáticos.

También en la esfera del "body-art" (arte del cuerpo) la fotografía, junto con el video y el cine, encuentra un amplio campo de ampliación. Arnulf Rainer emplea la fotografía de su cara, manos y brazos como punto de inicio para cambiarla dibujando y pintando encima de ella. Los precursores del "body-art" los "happening" aróticos de Yves Klein, así como las acciones corporales rituales de algunos artistas como Hermann o Rudolf Shwarzkogler. En las demostraciones de un proceso evolutivo, la obra fotográfica de Klaus Rinke se convierte en un medio para definir la realidad entre espacio y tiempo, que el artista sistematiza como Monika Baumgartl en sus llamadas "demostraciones primarias" mediante secuencia fotográfica estrictamente estructuradas: estos gestos y secuencias del movimiento del cuerpo, de la cabeza, de los brazos, de los codos, de las manos y de los dedos están registrados con la mayor exactitud; el que además ejerzan por su conjunción ornamental un mercado atractivo estético no es algo intencionado, pero resulta clara función y una vivencia inicial natural.

La fotografía se convierte en una especie de narración de historias, en el registro de huellas de Christian Boltanski. Determinadas fotografías aisladas las une para formar secuencias biográficas de imágenes, sin tener una identificación de las personas. Lo importante es el registro de huellas individuales que el hombre dejó en su vida pasada y lo hacen salir del anonimato.

La relación entre la fotografía y la vanguardia artística se da - con el uso de las fotos como portadoras de información en la obra de arte y en la influencia que hace a fotógrafos de orientación vanguardista a su vez, por las particularidades estilísticas de esta vanguardia artística. Dichas tendencias se manifiestan ante todo, en secuencias realizadas con las más diferentes formas.

### 2.3 Del concepto glamour a las tomas con dirección artificial.

Romántica, sensual, espectacular, la llamada moda fotográfica - "glamour" (encanto, fotogenia, fascinación, etc.) ha sido el expectativo creativo, oscilando desde la fotografía técnicamente perfecta, (todo preparado, decorado, vestimenta, modelo, según una idea previa concebida) realizada en un estudio con destino a las publicaciones de modas - hasta conseguir ambientes más naturales, su destino es la publicidad y la moda como consecuencia de su democratización y accesibilidad en la - posguerra.

En cambio las cosas dotadas de mayor naturalismo, solía ser exclusiva belleza física de la modelo tanto en desnudo (buscando siempre un entorno adecuado) con el retrato.

Consumir el último "grito de la moda" ya no era un privilegio de algunos cuantos; la gran masa poblacional podría participar en ella, - quienes crearon bases para un nuevo florecimiento de las revistas.

Este medio de comunicación rendía culto al "glamour" por medio de las fotografías ahí publicadas. La gran demanda exigía continuamente - nuevas soluciones fotográficas. En los primeros años de la posguerra - se destacaba ante todo los rasgos del rostro y la belleza de la figura, los fotógrafos que manejaban este tipo de imágenes, exponentes de esta corriente son Irving Penn y Richard Avedon, ellos han creado un estilo

contemporáneo para Harpers Bazar y Vogue respectivamente tan distintivo como del fotógrafo Edward Steichen para Vaniti Fair en los años veintes y treintas y el del Cecil Beaton ( 1904-1980 ) para Vogue de los años treinta y cuarentas. En el trabajo fotográfico de Irving Penn hay una obra con un aire nuevo y hace atractivos sus fotografías publicitarias en color. Sobriedad en los componentes, puntos de vista originales y un fuerte efecto de blanco y negro que dieron un sentido monumental de los retratos de Marlen Dietrech y de Picasso. Un realismo presentado por sus modelos, sin artificio alguno.

Richard Avedon en cambio, renuncia a la pintura su estilo duro y realista, maneja líneas y un gran balance en sus manchas negras y blancas. sus fotografías de moda y retratos de muy diversas facturas, gracias a la infinidad de procedimientos fotográficos. Trata de expresar la singular y esencia del modelo mediante lo fotográfico, que capta un instante fugaz.

En varios países con la mejor prosperidad que les da la posguerra, aparecen múltiples revistas de modas en gran competencia, se esforzaban en ofrecer el mejor material fotográfico con ideas nuevas, gracias a esto surgen infinidad de fotógrafos dedicados a esta temática como Jo suf Karch, David Bailey, Diane Arbus, Horst P. Horst, Hoyningen-Huens, etc.

La belleza de la mujer cuyos atractivos quedan subrayados aún más gracias al "glamour", también era un importante elemento de la fotogr-

fía para diversos fines publicitarios para ello, era requisito no sólo la belleza de la modelo, sino también la fantasía del fotógrafo.

Se creaban fotos cada vez más originales para agencias de publicidad, revistas de moda, revistas del hogar, los fotógrafos especialistas tenían que trabajar con decorados poco usuales. Al mismo tiempo se concedía a este tipo de foto una concepción más dinámica.

Con la evolución de la fotografía del "glamour" se inicia una nueva profesión, la de modelos profesionales, poseedoras de una figura estética y de un aspecto fotogénico, se preparaban para posar según los deseos e instrucciones del fotógrafo.

El trabajo de estudio bajo la dirección llegó a tal especialización que el fotógrafo Philippe Galsman la dividió en dos procesos:

"En primer lugar, se trata de la "exposición de la fotografía", es decir la valorización de la realidad y la rápida reacción ante el motivo que se presenta súbitamente. A diferencia de ello, el "hacer la fotografía, consiste en la concepción primaria del autor, según el cual se montan los requisitos necesarios para la escena. Como es natural, este

segundo método también podría ser empleado en fotografías de exteriores, si bien dentro de un estudio se ofrecían para ello las mejores condiciones para su realización".

(31).

Las fotos de poses de mujeres atractivas, eran tan populares que dieron inmejorables condiciones para la realización de retratos de "glamour" con naturalidad resultando fotografías realmente interesantes.

El estilo "glamour" aportó también una gran importancia a la fotografía de desnudos durante los años cincuenta la delicadeza del cuerpo femenino se logró por medio de la técnica "High-Key", basada en la representación del modelo en tonos claros. El desnudo es con razón uno de los temas más socorridos de la fotografía moderna, puesto que permite infinitas posibilidades de estilización formal.

Los desnudos "glamour" llegaron a difundirse por la alta demanda de este estilo que tales fotografías invadieron el mercado. Aparte de los grandes maestros siempre capaces de enriquecer sus propios logros con nuevas y originales ideas, muy pronto intentaron nuevas suertes en este campo. Nacen numerosos fotógrafos de segundo orden que solían copiar en múltiples variaciones las grandes obras ya existentes.

"Las modelos empleadas para tales

fotógrafos (los fotógrafos de segundo orden) demostraron su inexperiencia en poses artificiosas, donde exponían su cuerpo con exhibicionismo casi orgulloso. Como es natural, tales productos acabaron prontamente a los partidarios de la buena fotografía y al mismo tiempo, indignaron de tal modo a los fotógrafos responsables, que pronto reaccionaron con ideas propias. Así el fotógrafo individual no sólo se guiaba por su gusto personal, sino también por el valor social del desnudo y por las corrientes imperantes en el arte. Una de las posibilidades consistía en fotografiar a la modelo en un ambiente en que la desnudez pudiera parecer natural". (32)

Este tipo de fotografía trataba de crear una atmósfera lo más natural posible, que emanara una cotidianidad y un optimismo alegre de la vida. La búsqueda entre el entorno natural y la modelo. Grandes fotógrafos del "glamour" lo utilizaron para poder presentar el cuerpo femenino en su belleza natural y libres de efectos de estilización.

Cris Steeleperkins, llevó la representación natural de personas desnudas a una especie de imagen de reportaje, como la fotografía tomada en una clase de natación de una escuela de muchachas inglesas. La



concepción dinámica donde los jóvenes se mueven en forma natural, borra toda apariencia de naturalismo exagerado.

La fotografía de "glamour" también tuvo un gran éxito en los calendarios que para su realización los fotógrafos tenían libertad bastante amplia en cuanto a la selección de tema y la configuración de la obra. También en la ilustración de tales calendarios, se solían recurrir como sujeto predilecto y en múltiples variaciones a la belleza femenina.

#### 2.4 El Pop-Art y la fotografía.

Nuevos movimientos plásticos ("Pop-Art", "Op-Art", etc.) nacen en los años cincuentas, los cuales recurren a la fotografía como medio de expresión o como punto de partida.

En 1955, cuando la abstracción pictórica se encuentra en crecimiento aparece esta manifestación.

"...Es ahora cuando la actitud contraria a Pollock de "meterse en el cuadro", llevará rápidamente al cambio a la búsqueda del arte abierto al mundo industrial, donde se pudiera incorporar los procedimientos del arte comercial en la pintura y la fotografía". (33).

Fundado en el papel expresivo del color y de formas simples, surge así el "Pop-Art" (arte popular de expresión inglesa propuesta por Leslie Fuller y Reyner Banham) que nace con Laurence Allowey con este término. La expresión se refirió a un amplio repertorio de imágenes populares integrado por la publicidad, el cine, la televisión, "los comics", la fotonovela, etc., es decir, un arte, un arte popular sostenido en lo cotidiano, en lo real, con un contexto sociológico urbano, apoyado por imágenes fotográficas o anuncios publicitarios que producen lo

lo mejor de la cultura popular, la cual es aceptada como un hecho y consumida con entusiasmo.

Paolozzi, Blake, Hamilton son los causantes de este cambio, el primero lo relaciona a la escultura; Hamilton influenciado por Duchamp y por los problemas metafísicos, crean cuadros con detalles de autos e imágenes tomadas de la publicidad; Blake prefiere las ferias y el cine, encuadrando fotografías de personajes del momento como Elvis Presley.

La aparición del "Pop-Art" surge en Estados Unidos cinco años después que en Europa. En Norteamérica es donde la explosión del "Pop-Art" tuvo un carácter más espectacular. Las revistas como Life, Time y News Weel consagraron en 1962 grandes artículos al nuevo movimiento artístico.

Faciles, divertidos temas y formas publicitarias como su contenido más superficial puede ser captado sin dificultad, el movimiento a sido apreciado y aplaudido por un público muy amplio desde un nivel elemental.

El termino "popular", implícito en la expresión "Pop-Art", no tiene nada que ver con el concepto europeo de la creatividad del pueblo. Se trata de: una concepción desencantada y pasiva de la realidad social contemporánea.

"La carga de ironía y ambigüedad que caracteriza al Pop-Art procede de Marcel Duchamp, de todo el movimiento Dadá y del surrealismo que le transmitieron su espíritu intuitivo, irracionalista y romántico. Uno de los ejes de transmisión fue el músico John Cage, cuya estética derivada del Dadá empezó a influir hacia 1958 a los primeros artistas pop. Cage les incitaba a borrar la frontera entre el arte y la vida, concepción característica de Duchamp. Otro eje de transmisión fue el propio expresionismo abstracto, a partir del cual surgieron las primeras personalidades del pop como el Pintor Roberth Rauchenberg (N. 1925)". (34)

La participación de Rauschenberg en el nacimiento del "Pop-Art", su manera de pegar objetos en la superficie del cuadro influyó en que se siguieran explotando algunos aspectos característicos del "expresionismo abstracto" en esta nueva corriente. De ahí su insistencia en las cualidades táctiles de la superficie, su relación con el entorno y cierta evocación nostálgica de cosas pasadas (filmes de los años cuarentas, ropa femenina de los años veinte, coches de los años veinte).

La finalidad del "Pop-Art" parecía consistir en el descubrimiento de todo lo que hasta entonces había sido considerado indigno de atención y todavía menos propio del arte: las ilustraciones de revistas, los vestidos, la publicidad, los "hot dogs" las "pin-up girls" (modelos publicitarios), los "comics", las latas de conservas. Se habían roto los tabúes.

Para los ingleses, los artistas norteamericanos representaban un espíritu nuevo que rebasaban las doctrinas de París, y por ello, se establecen vínculos entre Londres y Nueva York. A los comienzos del movimiento en Norteamérica contaban con gran influencia del "expresionismo abstracto".

En esta época (1958-1963) nacen grandes fundaciones y museos en Norteamérica a causa del sistema fiscal que permite reducir las contribuciones a organizaciones, por lo cual el movimiento artístico se convierte en una aventura comercial, desde el que deduce sus donativos, hasta el que por pocas sumas quiere comprar una obra del "Picasso del mañana", al margen de todo buen gusto, de aquí el culto a la novedad. Por ello, Nueva York se convierte desde los años sesentas en la capital del más amplio mercado de obras de arte.

Una de las grandes figuras del arte "pop" Andy Warhol quien nace en Filadelfia en 1930 y muere en 1987, habiéndose formado académicamente, busca nuevas formas de expresión incorporándose al movimiento de

los sesentas, recrea las naturalezas muertas dándoles importancia y actualidad, lo que en apariencia no lo tiene. Utiliza la serigrafía para lograr imágenes ( objeto en serie ), además de los combinados en series alternadas en gentes famosas como Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Jackie Kennedy. También hace películas con una sola secuencia de acción - interminable, y organiza "Happenings".

Warhol junto con el pintor James Rosenquist son los exponentes - más ilustrativos de la aportación fotográfica entre los creadores estadounidenses. Su famosa lata de sopa Campells creada en el año 1965. - Los colores de las latas pertenecen más que nada al campo de las variaciones por la manipulación de fotografías en color, Warhol eleva lo más cotidiano y ordinario al campo del arte.

En esta utilización de temas publicitarios algunos fotógrafos se anticipan a los artistas "pop" como la fotógrafa francesa Andreas Feininger con una serie de calles norteamericanas con anuncios gigantes.

Rolf Gunter Dienst a tificado el " pop-art " del siguiente modo:

"El Pop-Art designa por una parte una romantización de la vanalidad y por otra parte, la crítica al mundo de consumo que pone al descubierto la nivelación de la

vida la causa de la producción masiva. Estos aspectos quedn claramente expuestos, por ejemplo, Richard Hamilton las obras de Pop-Art se concentraban a menudo en aquellos envoltorios de artículos cuya configuración gráfica había sido derivada conscientemente del "Kitch". Debido a este proceso relativizador que en forma parecida que en Dadá, estaba basado en el principio de la parodia visual, el carácter horrendamente multicolor y primitivo del envoltorio lograba ser estéticamente aceptable. (35)

El "pop-art" utilizó el ámbito de la producción urbana capaz de ser percibido ópticamente, es decir que no se reducía solamente a la industria publicitaria con sus carteles, murales, anuncios en revistas, artículos promocionales, etc., sino que también manejó los "comic-strips", era un entrenamiento visual que se lefa tanto en Europa como en Norteamérica. Davis Anton hizo un análisis familiarizado con la nueva corriente del "pop-art", demuestra que podía obtenerse efectos fabulosos mediante una gran ampliación de un motivo de "comics", resultó igualmente típico de la configuración del "pop-art" al principio del "cuadro multiple".

La fotografía no sólo fue un importante medio auxiliar para el -

"pop" algunas fotografías artísticas pueden considerarse precursoras de este movimiento. Herbert Loebel condensó en sus fotografías diversos carteles publicitarios o rotulos de calles a larga distancia con teleob<sup>o</sup>jetivos para formar composiciones que prácticamente anunciaron la aparición del "pop-art".

Otro gran fotógrafo es Robert Hausser con una concepción neoda--daísta que muestra la desfiguración de los carteles publicitarios en series. En obras de este tipo quedaba ya plasmado inconscientemente el espíritu de la época. El mundo resultó repleto de composiciones creadas casualmente e interpretadas como parodias a la crecida de bienes de consumo. Sólo era necesario que los fotógrafos volvieran a prestar atención a lo expuesto en los escaparates. Pero a diferencia de los surrealistas quienes con tales objetos articulaban unas visiones oníricas, los fotógrafos del "pop-art" registraban bien las composiciones de aspecto grotesco surgidas por fenómenos casuales en los envoltorios de mercancías. Las mejores ocasiones para poder encontrar tales motivos se daban en los países fuertemente industrializados con sus numerosas calles comerciales y boutiques. En Estados Unidos hubo fotógrafos como Lee Freidlander que se entregaba a la búsqueda de tales motivos. En Europa muestran parecido entusiasmo por el escaparate como fuentes de inspiración, fotógrafos como Floris M. Neususs y el fotógrafo de artistas Heinz Schubert.

El Principio "pop" de la parodia al desnudo, lo manejó Les Krims



que ya había convertido para él en estereotipo de fetiche erótico al fotografiar una " pin-up girls ". En consecuencia, colocó una muchacha desnuda y en su cabeza una careta del ratón Miguelito, en una postura natural delante de una pared en la que se repetían imágenes de los cómics para niños. La selección del motivo como la repetición de éste se encuentran aquí en consonancia con el "pop-art".

El fotomontaje influyó en el "pop", R.F.Heineken montó con diferentes fotografías de diversos objetos-fetiche ( ejemplo: Accesorios de coches ) cuatro figuras femeninas, cada una de ellas coronadas por un rostro.

La técnica fotográfica en los montajes "pop-art" se combinaban con diferentes procedimientos de configuración gráfica como en la serie de collages de R. Hamilton, " cosmetic studies ", las mejores aportaciones para una configuración la hicieron los fotógrafos que eran grafistas como Reinban Schubert y la norteamericana Betty Hahn influenciados por el " pop-art ". Ella ampliaba sus fotografías sobre lino fotográfico y como formas, completaba sus obras con bordados. En su composición " calle con arco iris " se añaden los bordados en el arco iris, tejidos y en la línea divisoria de la carretera.

Una mezcla de elementos " surrealistas " y " pop-art ", se ven en la obra fotográfica de Ralph Gibson, realizados como obra única. Detalles de la realidad son compuestos para crear situaciones maravillosas,

convirtiendo a los objetos retratados, apesar de su vanalidad, en algo misterioso.

La difusión de la vanguardia artística, del "pop-art" con la vuelta de la realidad a la pintura se vuelve a reconocer la interpretación de lo real como arte lo cual llevó a admitir la calidad artística de una fotografía y la difusión de la misma como medio artístico.

"El repertorio iconográfico del "pop" se ha incertado en un sistema de temas convencionalizados que no ha dependido del mismo arte, sino de las sociedades que ésta ha aflorado. Ha temtizado diversas convenciones iconográficas siguiendo diversos parámetros. En el "pop" lo prefabricado de las sociedades industriales se convierte en el único contenido temático de sus obras". (36)

Mostrando de esta manera que la pintura vuelve a reconocer a la fotografía como medio de expresión de las sociedades por convensionalistas implícitos en la iconografía "pop".

## 2.5 LA IMPORTANCIA DE LA FOTOGRAFIA COMO MEDIO DE COMUNICACION SOCIAL.

Etimológicamente, comunicar es poner en común.

Según el diccionario de la Real Academia Española, comunicación - es el "trato o correspondencia entre dos o más personas". 4 Comunicar en su primera acepción es "hacer a otro partícipe de lo que uno tiene" y en segunda "descubrir, manifestar o hacer saber a uno alguna cosa". (37)

La comunicación ha sido esencial en el desarrollo y evolución de la humanidad.

En sus orígenes el hombre se comunicaba con sus semejantes mediante los gestos, los gritos y los ruidos guturales. Posteriormente se empezó a articular palabras y más tarde aprendió que esas palabras las pudieran otros ver y comprender, creando así la escritura.

La escritura, ya sea pictográfica, geroglífica o fonética, la fue

manifestando el hombre a través de un medio: desde las rocas de las cavernas, expresiones artísticas que han perdurado hasta nuestros días, - hasta los papiros que podían ser intercambiados. El hombre a recurrido siempre a un medio para expresar el relato de su tiempo.

Los medios conforme las sociedades se han desarrollado, han sufrido transformaciones como consecuencia de los eventos tecnológicos de cada época. Al grado de que en estos tiempos, los medios son tan abundantes y tan diversos, que cada uno ha requerido de un análisis específico. Y así existen simultáneamente: periódicos, revistas, radio, televisión, folletos, carteles, cine y fotografías, etc.

La fotografía desde su invención en 1839, ha mostrado sus cualidades como medio de comunicación social, pues con ella se descubre: la belleza, la tragedia, el dolor, el tiempo, la explotación, la miseria, el desempleo, la alegría y participa a las demás personas de nuestro estado de ánimo o de nuestra concepción del mundo, con más facilidad que el lenguaje escrito.

Toda comunicación empieza por supuesto con el remitente, pues es axiomático que la calidad de un resultado no puede ser superior que su origen.

Así que depende de primera instancia de la visión del fotógrafo

que debe pensar que lo que capta a través de sus cámaras es de interés para los demás. Y su trabajo comienza cuando dice: " aquí puede haber una buena fotografía ", ahí el momento inicial de la comunicación fotográfica.

La comunicación fotográfica en su sentido técnico se descompone en la siguiente secuencia: fuente, clasificación, transmisión, desclasificación y recepción. Y tenemos:

Fuente.- El mundo de los objetos visibles, así como ciertos sujetos que se hacen visibles por medio de la fotografía.

Clasificación.- Es el ordenamiento de lo que el fotógrafo ve, siente y traduce al lenguaje de la fotografía, por medio de una imagen significativa y elocuente.

Trasmisión.- Los medios gracias a los cuales los demás ven nuestras fotografías ( en este caso en particular al que me refiero en publicaciones impresas, pero pueden ser: galerías, museos, proyección en pantallas, etc. ).

Desclasificación.- El procedimiento por el cuál el espectador desprende una sensación a causa de la imagen que está dirigiendo visualmente.

Recepción.- El grado de sensibilidad del espectador que recibe -  
( o no recibe ) el mensaje emocional integrado por el remitente.

El comunicólogo canadiense Marshall McLuhan, en su libro: La Comprensión de los Medios, como las Expresiones del Hombre, dice: " es característica peculiar de la fotografía al aislar momentos separados y distintos de la vida. La técnica fotográfica es una prolongación de nuestro ser y la puede retirar de circulación igual a cualquier otra forma de tecnología si decimos que es virulenta ". (38)

C A P I T U L OI I I

## ANALISIS DE LA IMAGEN

## 3.1 LA FOTOGRAFIA PERIODISTICA.

Vivimos, en una era gráfica. El periodismo desde sus inicios se caracterizó por apoyarse con la información de tipo gráfico.

La utilización de la fotografía para la información se inicia con los reportajes bélicos: batallas de las guerras de Crimea y Secesión, y se prosigue con los avances tecnológicos: la (explanación) del ferrocarril de costa a costa en aquella América conquistadora del oeste.

Ya en 1892 la catástrofe de Bromberg puede aparecer en las fotografías recogidas por la BERLINER ILLUSTRIRTE ZEITUNG, pionera del periodismo gráfico en el mundo.

La fotografía periodística se caracteriza por su fuerza informativa, por el hecho de comunicarnos algo no existe necesidad de leer, pues las imágenes resultan más expresivas que las palabras y más fácil de captar las cosas.

Esto es notable en las fotografías como del principio y final de cualquier presidente, el joven Comandante Fidel Castro en 1959, John F. Kennedy, jovial al principio de su mandato; la transformación física - del General Francisco Franco, dentro de su largo período dictatorial de España, o en la conocida foto de James Carter, jugando con el platillo "Invasor".

Es así que la fotografía dentro del periodismo, al igual que el - reportaje, columna, entrevista, editorial, artículo, noticia y crónica, es también un género periodístico, ya que ésta también puede ser noticia al ser de actualidad y al contestar a las preguntas de los lectores, con imágenes.

En vista de lo anterior, podemos plantearnos la siguiente pregunta: ¿logra la fotografía periodística por sí sola dar una información - clara y precisa?.

La mayoría de las fotografías periodísticas que aparecen en las - diferentes publicaciones del mundo, se publican acompañadas de un pequeño texto llamado "pie de foto ó de grabado", que por lo general es - realizado por algún miembro de la redacción de la publicación y que sirve para situarnos en un contexto determinado, dándole un significado - que puede ser parecido o semejante, o no con lo que se desprende de su contenido literario o analógico.



La foto periodística es aquella que capta el fotógrafo de prensa en los momentos y situaciones imprevistas. Instantes claves, ya sea de carácter histórico, político, social, etnográfico, deportivo, zoológico, etc. Y que a través de un medio de comunicación llega a ser apreciado por millones de seres que en otra forma no podrían participar de ese instante excepcional.

El periodismo gráfico, no sólo es un instrumento de comunicación e información, es también una fuente de la Historia, al ser la fotografía periodística un documento gráfico, fiel a la realidad, que retrata situaciones como la arriesgada escena bélica, el estallido de un avión, el descarrilamiento ferrocarrilero, el movimiento huelguista, el asesinato, la guerra civil, la revolución, etc.

La fotografía de prensa, nos muestra a través de las páginas impresas a gran cantidad de personajes como políticos, artistas, deportistas, etc., de ahí que cuando lo vemos en la realidad los conozcamos sin ninguna presentación, haciéndonos sus amigos y muchas veces sus admiradores, por esa inmediatez que solo la imagen fotográfica pueden darnos.

La imagen fotográfica de prensa asocia en nuestra memoria el recuerdo y vemos como determinado personaje engordó, adelgazó, se le ha caído el cabello, envejeció, ¿cómo vive?, etc. Y en cierta manera nos convertimos en unos psicólogos de estas personas por medio de la fotografía periodística.

Un ejemplo que ilustra este párrafo se da cuando el Comandante Fi del Castro visitó Santiago de Chile a finales de 1971, y en una de sus salidas por uno de los barrios de la capital participó a lado de varios estudiantes y periodistas en un juego de basquetbol ; durante la competencia resbaló cayendo espectacularmente. Este momento fue captado por un fotógrafo de prensa, que posteriormente vendió esta imagen a una agencia internacional de noticias, distribuyéndola por todo el mundo. La fotografía apareció en casi todos los periódicos del mundo en primera plana acompañada de un título y pie de foto o de grabado en el cual se trataba de un encuentro deportivo y no de un atentado como se interpretaba visualmente.

O sea, que la imagen periodística, el texto, el pie de foto o de grabado, el artículo, la nota, etc., le imponen una significación e interpretación literaria, a partir de ella misma para volverla más ágil y espontánea.

Este hecho de la fotografía de prensa se comprueba en que amplios grupos de personas al tratar de enterarse de los acontecimientos que surgen día con día, por medio de la prensa impresa, reduce esta tarea al tratar de concretizar y entender la noticia a través de la fotografía y su pie de foto o de grabado.

Con ayuda de unas cuantas palabras, la fotografía periodística, es más eficiente que el mejor reportaje escrito, ya que ésta es noticia y no un simple elemento decorativo o complementario.

### 3.2 EL REINO DE LA VISION.

La fotografía es un arte y desde hace tiempo ha sido admitida como tal en muchos museos del mundo. Sin embargo, sólo una pequeña parte de las fotografías alcanzan un cuarto nivel artístico, del mismo modo que sólo una escasa porción de las pinturas de todos los tiempos pueden contarse como obras maestras, la situación es igual en cualquiera de las ramas del arte.

El fotógrafo que pretenda ser además artista, debe dominar su equipo puesto que la mayor parte de los medios de expresión van unidos a la ejecución técnica de sus instrumentos de trabajo, y debe además conocerlos perfectamente. Este conocimiento es lo que permitirá dar orden y sentido a su imaginación y percepción. A esto se le llama composición fotográfica; el cual es el paso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la afirmación visual y tiene fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador.

"El fotógrafo, en esta etapa del proceso creativo, es donde ejerce el control más fuerte sobre su trabajo y expresa, el

estado de ánimo total que se requiere transmitir la obra. En la confección de mensajes visuales el significado no estriba, sólo en los efectos acumulativos de la disposición de los elementos básicos sino también en el mecanismo perceptivo que comparten universalmente el organismo humano". (39)

Viviendo, actuando y resolviendo los problemas prácticos que le imponen a la vida, así percibe el ser humano su ambiente o el mundo que lo rodea. La percepción de los objetos y seres con los que necesariamente ha de tratar, y las condiciones en las cuales transcurre su actividad forma las condiciones indispensables de la conducta humana racional. La práctica de la vida induce al hombre a pasar de la percepción involuntaria a la observación orientada. En este nivel, la percepción ya se convierte en una actividad específica. La observación implica el análisis y la síntesis, la actuación del sentido de la percepción y la interpretación de lo percibido de esta manera, la percepción que en un principio se asociaba como componente o condición a una actividad práctica concreta, pasa a ser como una observación, a actitud mental más o menos complicada en cuyo sistema gana nuevos trazos específicos. La percepción de la realidad evoluciona aún en otro sentido y pasa a la creación de un cuadro artístico que esta asociado a una actitud creadora

dora y a una observación estética del mundo.

"La psicología Gestalt ha aportado valiosos estudios y experimentos al campo de la percepción recogiendo datos, buscando la significación de los Patterns visuales y descubriendo cómo el organismo humano ve y organiza el input articula el output visual. En conjunto lo físico y lo psicológico son términos relativos, nunca absolutos. Cada Patterns visuales tiene un carácter dinámico que no puede definirse intelectual, emocional o mecánicamente por el tamaño de la dirección el contorno o la distancia. Estos estímulos son solamente las mediaciones estéticas, pero las fuerzas psicofísicas que ponen en marcha, -

como los de cualquier estímulo modifican, -  
disponen o deshacen el equilibrio". (40)

Juntos crean la percepción de un diseño de un entorno o una cosa. Las cosas visuales no son simplemente algo que por casualidad esta ahí, son acontecimientos visuales, ocurrencias totales, acciones que llevan incorporada la reacción.

Para la escuela psicológica alemana la forma (Gestalt) es una producción de la percepción humana es el término para designar una serie de reglas y propiedades del proceso perceptivo. Una Gestalt es una forma percibida: una cosa, unos árboles, un cuadro; es ante todo la toma de conciencia del reconocimiento de algunas cosas que el receptor reconoce de una manera más o menos intuitiva: la identificación de la naturaleza en la imagen percibida.

Una fotografía por lo general contiene elementos reales que nos resultan familiares y por lo tanto, pueden evocar en nosotros algún momento de nuestra existencia.

Estas vivencias, ésta animación que se experimenta estimula los sentidos y obliga a observar la imagen con mayor detenimiento, con la idea de encontrar el porque de este impacto.

Cuando se ve una fotografía se tiende a desglosar partiendo del todo la imagen montada, para llegar después a los diferentes elementos que la componen.

La aproximación a una fotografía puede ser desde tres puntos de vista.

- 1.- El puramente técnico ( por ejemplo la fotografía dunas de arena, Egipto, 1964; del fotógrafo inglés Peter Turner. Este fotógrafo recurre mucho al realismo, su encuadre destaca la forma y la textura, el área intensamente coloreada dan resultados a una serigrafía o un cartel. Su técnica es por medio de filtros naranjas - que intensifican el contraste tonal, la saturación y la sensación de irrealdad ).
- 2.- El técnico subjetivo ( la integración o no de la imagen ).
- 3.- El meramente subjetivo ( el valor personal que le otorgamos a la imagen: artístico, técnico, histórico, etc. )

Cualquier fotógrafo que a ido más allá de la toma de instantáneas, también como aquellos que utilizan la fotografía en conexión con su trabajo, tienen ciertas ideas acerca de las ampliaciones de este medio.

Reporteros y periodistas lo ven como un medio de comunicación los científicos, bibliotecarios y coleccionistas lo utilizan principalmente como un método muy conveniente de recopilación y archivo de materiales.

Los fotógrafos comerciales y publicistas lo valoran como un medio de promoción. Y hay quienes ven en la fotografía el medio perfecto para la autoexpresión a través de una nueva y moderna forma de arte creativo.

El valor de una fotografía es directamente proporcional a la cantidad de información, estimulación y placer que ofrezca el observador.

Desde este punto de vista, las fotografías pueden estar divididas en tres categorías.

Primera. Las fotografías que muestran al observador menos de lo que él habría podido observar si tuviera el objeto fotografiado frente de él. Ejemplo de este tipo de fotos son las representaciones en B/N de mariposas y flores de muchos colores. Las fotografías de este tipo son inadecuadas porque fallan al transformar uno de los principales elementos de estos objetos que es precisamente el color.

Segunda. La fotografía que crean más o menos la misma impresión que el objeto que ellas representan. Típicas de este grupo son las imágenes en las que el fotógrafo, a través de un uso inteligente de los métodos y técnicas fotográficas han simbolizado adecuadamente aquellas cualidades del objeto que no pueden ser representadas directamente en una fotografía.



en particular el color ( en fotografías en B/N ) que puede ser simbolizado por apropiadas sombras o matices de gris, o la tridimensional que puede ser sugerida por la perspectiva, un enfoque selectivo, etc. Sin embargo, tales fotografías son utilizadas y perfectamente adecuadas para muchos trabajos, son raramente estimulantes debido a que ellas no proporcionan nada nuevo para un observador que conoce el sujeto que ellas representan.

Tercera. Fotografías que muestran más de lo que un observador puede haber experimentado si él hubiera confrontada directamente con el sujeto. Este tipo de fotografía creativa en la cual el fotógrafo hace uso deliberado de la superioridad de la cámara sobre el ojo y captura características del sujeto que no son normalmente visibles.

Esta fotografía es siempre estimulante porque ella nos provee de nuevas experiencias, nos da otros conocimientos y de una manera u otra amplia nuestro horizonte emocional e intelectual.

### 3.3 La fotografía de prensa.

El estudio de la fotografía de prensa no pueden ir desligada del conocimiento de las demás categorías fotográficas. Puede establecer una clasificación de las mismas sobre la base de los fines y funciones posibles. Dos características tiene la fotografía de prensa: reproducción de la realidad y el contenido de su expresión (extracción de significaciones).

Puede clasificarse a la fotografía como documental, artística (obra de arte) y semántica (como texto lenguaje).

La fotografía documento, es testimonio al servicio de la memoria, como puede ser las fotografías históricas, del recuerdo, familiares, de actividad. Dentro de este tipo de fotografías documento extra también la foto de registro como es el aérea, geología, geografía, científica, técnica, etc.

En resumen este tipo de fotografía se caracteriza por su representación pura y simple de los hechos, objetos y acontecimientos.

Por su parte la fotografía como una obra de arte, tiene tres subdivisiones: la foto retrato, la emotiva (busca el shock, la sensación) y la foto publicitaria. Una fotografía es artística en cuanto hay una

innovación técnica y una trascendencia histórica. Estas fotografías manejan una fuerte compositiva en su forma más simple: el punto o unidad visual mínima señalizador y marcador del espacio, la línea fluido e infatigable de la forma ya sea en la flexibilidad del objeto o en rigidez del plano técnico; el contorno; tal como el círculo, el cuadrado, el triángulo y sus infinitas variantes combinaciones y permutaciones dimensionales. La dirección canalizadora del movimiento que incorpora y refleja el carácter de los entornos básicos, la circular, la diagonal, y la perpendicular; el tono presencia o ausencia de la luz, gracias al cual vemos; el color: coordenada del tono con la añadidura del componente cromático, elemento visual más emotivo y expresivo; la textura óptica o táctil carácter superficial de los materiales visuales; la escala o proporción, tamaño relativo y mediación; la dimensión y el movimiento. Estos son los elementos visuales que constituyen la materia prima en todos los niveles de inteligencia visual y a partir de los cuales se proyectan y expresan todas las variedades de manifestaciones visuales, objetos entornos y experiencias.

La fotografía como texto permite las siguientes subdivisiones: la foto como narración; la foto como opinión ( expresada y pensada por el fotógrafo del hecho representado ); la foto como símbolo ( fidelidad, amor, etc. ). La fotografía como texto permite, la generalización y expresión de una realidad total. En mayor o menor frecuencia todos estos tipos de fotografía constituyen recursos de comunicación en los medios de difusión periodística.

Toda imagen fotográfica tiene dos valores: el valor denotativo el cual es por medio de la experiencia de los elementos que reconocemos caracteriza a situaciones históricas y socio-culturales. El segundo valor es el connotativo y son los valores que uno puede darle a una foto ( la significación de la imagen ).

La fotografía de prensa se podría decir que puede ser estudiada genéricamente, en relación a las funciones informativas de los elementos que se hallan inscritos en la localización temporal de la imagen in formativa.

Estos elementos pueden ser de tres tipos: Fijos, móviles y vivientes. Los elementos fijos son los visuales tales como los de la naturaleza que no se desplazan, como árboles, montañas, etc.

Los elementos móviles, son naturales o artificiales que se des-plazan en el espacio: el río, camiones, barcos, etc. Finalmente los -elementos vivientes pueden ser a su vez, ser subdivididos en personas y animales.

## CONCLUSIONES.

En la actualidad la fotografía es un medio de comunicación que ha invadido a nuestra civilización; sin embargo, a pesar del enorme interés que existe en esta área, no se le ha estudiado a la fotografía artística lo suficiente en comparación a la pintura para ser conocida.

Mucho se ha escrito acerca de la pintura y sus corrientes artísticas, existen infinidad de libros que tratan las características del arte pictórico y sus valores estéticos; pero lamentablemente hay poca información con respecto al arte fotográfico en México. Ahora bien, queda incluida indiscutiblemente dentro de las obras de arte, bajo las mismas categorías estéticas del arte pictórico.

La fotografía se diferencia en un aspecto extraordinariamente decisivo de aquello que hasta ahora ha sido considerado una obra de arte. Las imágenes existen desde el período glacial, pero estas imágenes han sido realizadas con la mano. Con ello, el proceso artístico se caracterizaba por el hecho de que se iban añadiendo, líneas, formas, manchas; y resulta que este proceso técnico de la fotografía se diferencia radicalmente de dicha sucesión temporal espacial; produce el elemento portador (placa, papel, película) simultáneamente por lo general en fracción de segundos todos los elementos del cuadro. Los preparativos que realiza el fotógrafo: elección, disposición del motivo, etc. Nacen de

un deseo de una capacidad artística, porque de hecho el pintor también procede en estos preparativos, aunque lo hace previamente; la fotografía.

Es interesante ver que en determinado período de su labor creadora un pintor solo puede pertenecer a una corriente artística (surrealismo, pop-art, realismo mágico, entre otras formas) y a lo sumo con el paso del tiempo puede girar a otra tendencia. Muchos pintores, creadores incansables de novedades que entregan a sus seguidores que no se dan cuenta de cuando salen de manos del maestro están ya agotadas y viejas. Por el contrario, los fotógrafos actuales no se encasillan en una sola corriente artística, sino que con su trabajo fotográfico despiertan efectos conientes.

La fotografía suele aprovecharse de anteriores experiencias visuales de algunas tendencias artísticas ya pasadas, sin embargo demuestran en que consiste el campo artístico de los fotógrafos, en este contexto, realmente algunos fotógrafos de forma consecuente se dedican a un solo tema como paisaje, retrato, etc. Casi por regla general, en la obra de los fotógrafos famosos se aprecian diversas áreas temáticas.

También cabe mencionar que todas estas corrientes artísticas van unidas bajo ciertos parámetros, están dirigidas hacia una sola meta: el nacimiento de una nueva realidad figurativa que no es desconocida, pero que llevamos dentro; el llegar al logro de la obra a través de las eta-

pas que debemos volver a descubrir, de un proceso incesante de metamorfosis.

Unificando opiniones de diferentes autores podemos decir que la fotografía toma como punto de partida un elemento real: la luz, permitiendo que el fotógrafo capte, seleccione y transforme una parte de la realidad.

El acercamiento directo con la realidad que conlleva: la foto produce un impacto en la comunicación. No se puede desprender de los hechos reales que este medio mejor que cualquiera otra forma de arte representa. Un cuadro por más impacto que deje al espectador, lo mueve a pensar en situaciones artificiales las cuales pueden ser atribuidas al artista.

Es un hecho, no sólo nos muestra detalles sino también aspectos de un objeto que escapa a nuestra atención.

La fotografía ha influido tanto que muchos pintores, se basan en la foto para crear pintura. Algunos pintores la utilizan para el efecto de distanciamiento cuando ésta se combina con las figuras diseñadas. También las usan porque la imagen fotográfica, por más precisa, borrosa que sea siempre da la impresión al espectador de que está viendo la verdad, de que algo realmente sucedió. En cambio la pintura, por más realista y precisa, por más detallada que sea tiene menos credibilidad por

dar la impresión de que es una invención del pintor.

Actualmente, la fotografía se considera un arte, lo que induce a dividir su estudio en dos áreas: la primera es el estudio de los procesos fotográficos y de sus aplicaciones y en segundo lugar el estudio de la foto como arte, como vehículo de expresión y comunicación, estudiando la atención sobre consideraciones de la imagen.

La fotografía de prensa también tiene su lugar. Se destaca este tipo de foto la cual abunda constantemente en nuestra vida diaria. La primera conclusión señala: la fotografía que aparece como género informativo en un periódico no lo hace unívoca y su grado de información exige diferentes niveles de interpretación que han de buscarse en la competencia del lector de prensa.

El foto-reportaje muestra el valor denotativo, valores que uno le da a una fotografía y el valor connotativo el cual se da por experiencia, elementos que reconocemos y se caracteriza por situaciones históricas y socio-culturales.

En la composición fotográfica se da el ordenamiento de elementos secundarios, de tal manera que el sujeto principal destaque sobre ellos. Se puede dar confusión en el espectador a que se quiso fotografiar, el resultado puede ser que este le dé otro sentido de aquel que en reali--



dad tiene o pretendió el autor. También influye la selección del periódico en que se publique, las características y la especialidad a que se dedique la publicación.

Los pies de foto pueden alterar la información visual, siendo esta una fotografía completamente diferente, con un mensaje visual a lo que pretendió el fotoreportero.

La fotografía es realmente un medio de comunicación muy importante no sólo para los estudiosos en el área de comunicación, sino también para cualquier persona, ya que estamos inmersos en el mundo de la imagen.

La fotografía deja de ser un modelo a imitar para convertirse en un proceso donde el artista controla los estudios del desarrollo mecánico de la obra. Los procedimientos reproductivos se introducen en los procesos creativos. Para ello se acude a la solarización, "quemados", montaje, etc.

La fotografía es a la vez una ciencia y un arte y ambos aspectos aparecen inseparablemente ligados a lo largo de su asombroso ascenso, desde ser sustituidos para la habilidad manual hasta ser una forma artística independiente.

## CITAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- CAMFIELD, WILLS  
HISTORY OF PHOTOGRAPHY  
PÁG. 26
- 2.- KEIM, J.A.  
HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA  
PÁG. 70
- 3.- HELMUT & GERNSHEIM ALISON  
HISTORIA GRÁFICA DE LA FOTOGRAFÍA  
PÁG. 82
- 4.- GUTIERREZ ESPADA, L.  
HISTORIA DE LOS MEDIOS AUDIOVISUALES, CINE Y FOTOGRAFÍA  
PÁG. 105
- 5.- MORROS, LUIS  
FOTOGRAFÍA GALAXIS 77  
PÁG. 15
- 6.- FONTCUBERTA, JEAN  
ESTÉTICA FOTOGRÁFICA  
PÁG. 202
- 7.- FREUD, GISELE  
LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO SOCIAL  
PÁG. 170
- 8.- MAN, RAY  
FOTOGRAFÍA, PARÍS 1920 - 1934  
PÁG. 6

- 9.- SOUGEZ LOUP, MARIE  
HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA  
PÁG. 44
- 10.- STEICHEN, E  
STEICHEN  
PÁG. 84
- 11.- NEWSHALL, BEAUMONT  
HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA  
PÁG. 242
- 12.- MUSEO DE ARTE MODERNO  
EXPOSICIÓN SURREALISTA EN MÉXICO  
JULIO - AGOSTO 1986
- 13.- RODRIGUEZ PRAMPOLINI, IDA  
EL SURREALISMO Y EL ARTE FANTÁSTICO  
PÁG. 59
- 14.- IBIDEM  
EL SURREALISMO Y EL ARTE FANTÁSTICO  
PÁG. 70
- 15.- TAUSK, PETR  
HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN EL SIGLO XX  
PÁG. 287
- 16.- IB.  
IB.  
PÁG. 169
- 17.- BARTHEL. M., TOBIAS  
FOTOGRAFISMO PUEBLICITARIO  
PÁG. 19

- 18.- GUTIERREZ, E. L.  
OP. CIT.  
PÁG. 94
- 19.- IBID.  
IBID.  
PÁG. 127
- 20.- REVISTA ARTES VICUALES  
No. 12; OCTUBRE - DICIEMBRE 1976  
PÁG. 32
- 21.- SOUGEZ, L. M.  
OP. CIT.  
PÁG. 186
- 22.- MARCHAN, S.  
DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO  
PÁG. 102
- 23.- SAGER, PETER  
NUEVAS FORMAS DE REALISMO  
PÁG. 65
- 24.- FREUND, G.  
OP. CIT.  
PÁG. 198
- 25.- MARCHA, S.  
OP. CIT.  
PÁG. 233
- 26.- ARNHEIM, RUDOLF  
ARTE VISUAL  
PÁG. 142

- 27.- BARTHEL, M.T.  
OP. CIT.  
PÁG. 4
- 28.- TAUSK, E.  
OP. CIT.  
PÁG. 200
- 29.- IBID.  
IBID.  
PÁG. 242
- 30.- STELZER, OTTO.  
ARTE Y FOTOGRAFÍA  
PÁG. 152
- 31.- VILCHIS, LORENZO  
LA LECTURA DE LA IMAGEN (CINE, RADIO Y T.V.)  
PÁG. 68
- 32.- IBIDEM.  
IBIDEM.  
PÁG. 73
- 33.- CASASUS, JOSÉ M.  
TEORÍA DE LA IMAGEN  
PÁG. 37

B I B L I O G R A F I A

ALVAREZ BRAVO, MANUAL.

1945

FOTOGRAFÍAS (TERCERA EXPOSICIÓN DE LA  
SOCIEDAD DE ARTE MODERNO)MÉXICO, EDITORIAL SOCIEDAD DE ARTE  
MODERNO; 40 PP

ARNHEIM, RUDOLF

1980

ARTE VISUAL

MADRID, EDITORIAL ALIANZA; 547 PP

BAENA PAZ, GUILLERMINA

1984

INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN. (MANUAL  
PARA ELABORAR TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN  
Y TESIS)MÉXICO, EDITORES MEXICANOS UNIDOS S.A.;  
123 PP

BARHEL M., TOBIAS

1965

FOTOGRAFISMO PUBLICITARIO INTERNACIONALBARCELONA; EDITORIAL GUSTAVO GILLI S.A.;  
200 PP

BARHES, RONALD

1980

LA CÁMARA LUCIDABARCELONA; EDITORIAL GUSTAVO GILLI S.A.;  
340 PP

BECEYRO, RAÚL

1978

ENSAYOS SOBRE FOTOGRAFÍAMÉXICO, EDITORIAL ARTE Y LIBROS S.A.;  
91 PP

BECEYRO, RAÚL  
1983

HENRI CARTIER - BRESSON

MÉXICO, EDITORIAL U.N.A.M.; 57 PP

BERENSON, BERNARD  
1956

ESTÉTICA E HISTORIA EN LAS ARTES  
VISUALES

MÉXICO, EDITORIAL F.C.E.; 380 PP

BERGER, J.  
1975

MODOS DE VER

BARCELONA; EDITORIAL GUSTAVO GUILLI  
S.A.; SEGUNDA EDICIÓN (COLECCIÓN  
COMUNICACIÓN VISUAL); 288 PP

BLECUA, JOSÉ MANUEL  
1979

LINGÜÍSTICA Y SIGNIFICACIÓN

BARCELONA; EDITORIAL SALVAT S.A.;  
288 PP

BOSTELMAN, ENRIQUE  
1979

ESTRUCTURA Y BIOGRAFÍA DE UN OBJETO

MÉXICO, EDITORIAL U.N.A.M.; 45 PP

BUSSELLE, MICHAEL  
1980

EL LIBRO GUÍA DE LA FOTOGRAFÍA

TOMO III, BARCELONA, EDITORIAL SALVAT  
S.A.; 244 PP

BORDIEU, PIERRE  
1979

LA FOTOGRAFÍA UN ARTE INTERMEDIO

MÉXICO, EDITORIAL NUEVA IMAGEN S.A.;  
377 PP

- CAMFIELD, WILLS  
1980 HISTORY OF PHOTOGRAPHY  
NEW YORK, EDITORIAL EXETERBOOKS;  
188 PP
- CASASUS, JOSÉ MARÍA  
1979 TEORÍA DE LA IMAGEN  
BARCELONA; EDITORIAL SALVAT; 143 PP
- CLAY, J.  
1982 DEL IMPRESIONISMO A LA ABSTRACCIÓN  
MÉXICO, F.C.E.; 382 PP
- COLLT CASTELLA, ALBERT E.  
1978 SEIS DE MAYO LA IMAGEN DE UN POEMA  
MADRID; EDITORIAL DAIMON; 40 PP
- COMBALIA, VICTORIA  
1980 EL DESCREDITO DE LAS VANGUARDIAS  
ARTÍSTICAS  
BARCELONA; EDITORIAL BLUME; 142 PP
- DONDIS, D.A.  
1982 LA SINTÁXIS DE LA IMAGEN  
BARCELONA; 4ª EDICIÓN; EDITORIAL  
GUSTAVO GILLI, S.A.; COLECCIÓN  
COMUNICACIÓN VISUAL; 210 PP
- ENCICLOPEDIA ILUSTRADA DE PINTURA, DIBUJO Y ESCULTURA.  
1974 LONDRES; EDITORIAL GROLIER, TOMO X;  
349 PP



- FEININGER, ANDREAS  
1972 LA NUEVA TÉCNICA FOTOGRÁFICA  
BARCELONA; EDITORIAL HISPANO EUROPEA;  
395 PP
- FEININGER, ANDREAS  
1976 ARTE Y TÉCNICA EN FOTOGRAFÍA  
BARCELONA; EDITORIAL HISPANO EUROPEA;  
356 PP
- FERNANDEZ GONZALEZ, ANGEL R.  
1979 INTRODUCCIÓN A LA SEMÁNTICA  
MADRID; EDITORIAL CATEDRA; 242 PP
- FREUD, GISELE  
1976 LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO SOCIAL  
BARCELONA; EDITORIAL GUSTAVO GILLI S.A.;  
2ª EDICIÓN (COLECCIÓN PUNTO Y LÍNEA);  
275 PP
- GARCIA DE LA CABADA, RIGEL  
1980 EL DESNUDO FOTOGRÁFICO  
(ANTOLOGÍAS) MÉXICO, EDITORIAL U.N.A.M.;  
121 PP
- GILLO, DORFLES  
1977 EL DEVENIR DE LAS ARTES  
MÉXICO; EDITORIAL F.C.E.; 318 PP
- GILLO, DORFLES  
1977 ÚLTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE DE HOY  
BARCELONA; EDITORIAL LABOR S.A.; 259 PP

GNADÉ, MICHAEL  
1978

FOTOGRAFÍA DE GENTE

BARCELONA; EDITORIAL PARRAMÓN S.A.;  
196 PP

GUBERN, ROMAN  
1974

MENSAJES ICÓNICOS EN LA CULTURA DE  
MASAS

BARCELONA; EDITORIAL LUMEN, S.A.;  
379 PP

GUTIERREZ ESPADA, L.  
1980

HISTORIA DE LOS MEDIOS AUDIOVISUALES,  
CINE Y FOTOGRAFÍA

MADRID, EDITORIAL PIRÁMIDE, 348 PP

HASSELBLAD, A.V.  
1976

COMPOSICIÓN CUADRADA

SUECIA; EDITORIAL GÖTEBORG; 20 PP

HILL, PAUL Y THOMAS COOPER  
1980

DIÁLOGO CON LA FOTOGRAFÍA

BARCELONA, EDITORIAL GUSTAVO GILLI;  
374 PP

HEDGECOE, JOHN  
1983

FOTOGRAFÍA AVANZADA

MADRID; EDITORIAL BLUME; 304 PP

JONAS, PAUL  
1977

LA COMPOSICIÓN FOTOGRÁFICA: UNA  
VISIÓN ACTUAL

MADRID; EDITORIAL DAIMOND; 905 PP

- KEIM, J.A.  
1971 HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA  
BARCELONA; EDITORIAL BILASSAR  
DE MAR OIKOS-TAU S.A.; 121 PP
- KOLKO, BERENICE  
1966 ROSTROS DE MÉXICO  
MÉXICO; EDITORIAL U.N.A.M.; 121 PP
- LANGFORD, MICHAEL  
1978 ASÍ SE EMPIEZA EN FOTOGRAFÍA  
BARCELONA; EDITORIAL DIAMOND; 201 PP
- LANGFORD, MICHAEL  
1982 LA FOTOGRAFÍA PASO A PASO  
MADRID; EDITORIAL BLUME; 322 PP
- LEROY, MAURICÉ  
1976 LAS GRANDES CORRIENTES DE LA  
LINGÜÍSTICA  
MÉXICO; EDITORIAL F.C.E.; 231 PP
- LORENZANO, CÉSAR  
1982 LA ESTRUCTURA PSICOSOCIAL DEL ARTE  
MÉXICO; EDITORIAL S. XXI; 141 PP
- LAZOTTI FONTANA, LUCIA  
1983 COMUNICACIÓN VISUAL  
BARCELONA; EDITORIAL GUSTAVO GILLI,  
S.A.; 267 PP

MAENZ, PAUL  
1974

ART. DECÓ: 1920-1940

BARCELONA; EDITORIAL GUSTAVO GILLI,  
S.A.; 267 PP

MICHELI, MARIO D.  
1979

LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX

MADRID; EDITORIAL ALIANZA FORMA, S.A.;  
173 PP

MARIN, LOUIS  
1978

ESTUDIOS SEMIOLÓGICOS (LECTURA DE LA  
IMAGEN)

MADRID; EDITORIAL COMUNICACIÓN, S.A.;  
469 PP.

MORROS, LUIS  
1977

FOTOGRAFÍA GALAXIS 77

BARCELONA; EDITORIAL INDUSTRIAS  
GRÁFICAS CASA MAYO, S.A.; 232 PP

MOYA, JOAQUIN  
1976

FOTOGRAFÍA PARA PROFESIONALES

MADRID; EDITORIAL TECHNESA; 569 PP

MAN, RAY  
1980

FOTOGRAFÍAS, PARIS 1920-1934

BARCELONA; EDITORIAL GUSTAVO GILLI,  
S.A.; 204 PP

NEWHALL, BEAUMONT  
1983

HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

BARCELONA; EDITORIAL GUSTAVO GILLI,  
S.A. 339 PP

OTL, AISHER  
1979

SISTEMAS DE SIGNOS EN LA COMUNICACIÓN  
VISUAL

BARCELONA; EDITORIAL GUSTAVO GILLI,  
S.A. 152 PP

PINELO, JUAN  
1982

"PERCEPCIÓN Y ANÁLISIS, DESCUBRIMIENTOS  
EN EL REINO DE LA VISIÓN"

REVISTA FOTO ZOOM

MÉXICO; EDITORIAL FOTO ZOOM;  
SEP-OCT.; No.54; 152 PP

RAGUE ARIAS, José  
1973

LOS MOVIMIENTOS POP

BARCELONA; EDITORIAL SALVAT; 142 PP

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, IDA  
1983

EL SURREALISMO Y EL ARTE FANTÁSTICO DE  
MÉXICO

MÉXICO; EDITORIAL U.N.A.M.; 129 PP

SANGER, PETER  
1981

NUEVAS FORMAS DE REALISMO

MADRID; EDITORIAL ALIANZA, 240 PP

STELZER, OTTO  
1981

ARTE Y FOTOGRAFÍA

BARCELONA; EDITORIAL GUSTAVO GILLI,  
S.A. 190 PP

VARIOS AUTORES  
1982

LOS 12 MIL GRANDES DEL DISEÑO Y LA  
FOTOGRAFÍA

MÉXICO; EDITORIAL PROMEXA, S.A.;  
232 PP.