

4

# Universidad Nacional



# Autónoma de México

## Escuela Nacional de Artes Plásticas

### "Análisis Compositivo de la Obra Fotográfica de Enrique Segarra López"

Tesis que para obtener el título de:  
Licenciado en Comunicación Gráfica

Presenta  
Laura Angélica Smith Rios

Director de tesis:  
Lic. Victor Monroy de la Rosa

México, D.F.,

1999



Escuela Nacional de Artes Plásticas  
Xochimilco, D.F.

TESIS CON  
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 esta 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.



A Dios...

porque de sus manos nace la belleza  
que nos ilumina cada día.

A mi madre...

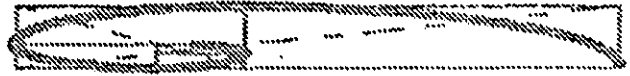
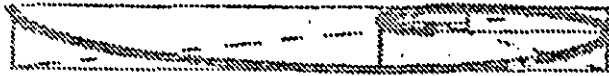
por su cariño y guía  
para dirigir mi mirada hacia el horizonte.

A mis hermanos...

porque al ver su ejemplo de lucha y constancia,  
no me resta mas que continuar sus pasos.

A ti Edgar...

porque tu presencia es luz  
que me impulsa a continuar el camino.



# **CONTENIDO**

## **INTRODUCCIÓN** **7**

### **CAPITULO 1**

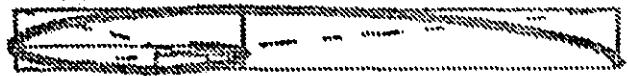
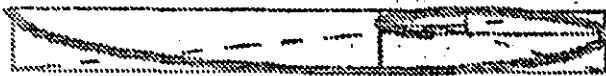
#### **LA IMAGEN FOTOGRÁFICA, CONCEPTUALIZACIÓN E HISTORIA.**

<b>1.1. LA IMAGEN PREFOTOGRAFICA</b>	<b>9</b>
1.1.1. LA IMAGEN COMO ELEMENTO MÁGICO	9
1.1.2. LA IMAGEN COMO PODER POLÍTICO, EGIPTO	12
1.1.3. LA IMAGEN COMO IDEAL ESTÉTICO, GRECIA Y ROMA	14
1.1.4. LA IMAGEN COMO TRASCENDENCIA SIMBÓLICA	16
1.1.5. LA REVOLUCIÓN INTELECTUAL	18
<b>1.2. LAS BASES PARA LA INVENCION DE LA FOTOGRAFÍA</b>	<b>19</b>
1.2.1. EL CAMBIO EN EL GUSTO	19
1.2.2. LOS ADELANTOS CIENTÍFICOS Y TÉCNICOS	21
<b>1.3. LA INVENCION DE LA FOTOGRAFÍA</b>	<b>24</b>
<b>1.4. LA NUEVA IDEOLOGÍA VISUAL</b>	<b>27</b>
1.4.1. LA SOCIEDAD	31
1.4.2. LA CIENCIA	31
1.4.3. EL ARTE	33
1.4.4. LA POLÍTICA	34
<b>1.5. LOS INICIOS DE LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO</b>	<b>35</b>
1.5.1. LOS FOTÓGRAFOS VIAJEROS	36
1.5.2. EL DESARROLLO Y AUGE DEL RETRATO FOTOGRÁFICO	39
1.5.3. EL PAISAJE Y EL MONUMENTO	47
1.5.4. LA FOTOGRAFÍA EN EL ARTE Y LA CULTURA	55
1.5.5. EL FOTOPERIODISMO	57
<b>1.6. EL SURGIMIENTO DEL ESTILO FOTOGRÁFICO MEXICANO</b>	<b>62</b>
1.6.1. EL NUEVO OBJETIVISMO	63
1.6.2. LAS BASES DE LA FOTOGRAFÍA MODERNA EN MÉXICO	64
1.6.3. MANIPULACIÓN FOTOGRÁFICA	70
1.6.4. OTRAS INFLUENCIAS	73
1.6.5. EL CINE Y LA FOTOGRAFÍA COMO INSTITUCIÓN	76
1.6.6. EL FOTOPERIODISMO MODERNO	78
1.6.7. UNA NUEVA GENERACIÓN DE FOTÓGRAFOS	81

### **CAPITULO 2**

#### **ENRIQUE SEGARRA LÓPEZ, DESARROLLO Y OBRA.**

<b>2.1. DESARROLLO FOTOGRÁFICO</b>	<b>85</b>
<b>2.2. ANÁLISIS DE SU OBRA FOTOGRÁFICA</b>	<b>93</b>
2.2.1 ELEMENTOS DE INFLUENCIA PARA LA CONFORMACIÓN DEL MENSAJE	94
2.2.2- LA COMPOSICIÓN COMO ESTRUCTURA DEL MENSAJE VISUAL	96



2.2.2.1. LOS ELEMENTOS COMPOSITIVOS	97
A. EL PUNTO	98
B. LA LÍNEA	101
C. EL PLANO	106
D. EL VOLUMEN	109
2.2.2.2. CARACTERÍSTICAS DE LOS ELEMENTOS VISUALES	117
A. LA FORMA	117
B. EL COLOR	118
C. ESCALA Y PROPORCIÓN	122
D. LA TEXTURA	125
2.2.2.3. LOS ELEMENTOS DE RELACIÓN	127
A. EL MOVIMIENTO	128
B. EL EQUILIBRIO	130
2.2.3. TEMAS Y CONTENIDOS DE SU OBRA FOTOGRÁFICA	133
2.2.3.1. EL CÓDIGO FOTOGRÁFICO	133
2.2.3.2. EL CÓDIGO PICTORIALISTA	134
2.2.3.3. LOS TEMAS RECURRENTES	138
A. RETRATO	138
B. NATURALEZA MUERTA	144
C. PAISAJE	146
D. ARQUITECTURA	149
E. TRADICIONES Y ACONTECIMIENTOS MEXICANOS	150
F. ESCENAS CAMPESINAS Y PROVINCIANAS	154
2.2.4. EL CONTEXTO EN SU OBRA FOTOGRÁFICA	157
2.2.4.1 POSIBLES FUNCIONES EN SU OBRA FOTOGRÁFICA	162

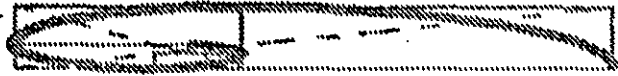
### **CAPITULO 3**

#### **LA IMAGEN COMUNICATIVA**

3.1. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DEL FENÓMENO ICÓNICO ACTUAL	167
3.2 EL DISEÑO GRÁFICO	167
3.2.1. EL SURGIMIENTO DEL DISEÑO GRÁFICO	168
3.2.2. EL DISEÑO GRÁFICO COMO PROFESIÓN	169
3.2.3. EL PROCESO DEL DISEÑO GRÁFICO	170
3.2.3.1. EL ACTO CREATIVO	172
3.2.3.2. METODOLOGÍA	173
3.2.4. LA INTERACCIÓN DE LOS ELEMENTOS EN EL DISEÑO GRÁFICO	174
3.2.4.1. LA CONJUNCIÓN IMAGEN-TEXTO	175
3.2.4.2. LA FOTOGRAFÍA EN EL DISEÑO GRÁFICO	176
3.3. LA COMUNICACIÓN GRÁFICA COMO NECESIDAD SOCIAL	178
3.3.1. EL FENÓMENO SOCIAL DE LA COMUNICACIÓN	179
3.3.2. EL PAPEL DE LA PUBLICIDAD	180
3.3.3. LA COMUNICACIÓN GRÁFICA COMO PROCESO ESTÉTICO	182
3.4. LA IMAGEN ARTÍSTICA	183
3.4.1. EL FENÓMENO ARTÍSTICO	184
3.4.2. LA ESTÉTICA FOTOGRÁFICA	186
3.5. CONCLUSIONES	189

<b><u>BIBLIOGRAFÍA GENERAL</u></b>	<b>191</b>
------------------------------------	------------





## **INTRODUCCIÓN**

Hace algunos años, el autor del presente trabajo asistió a una conferencia del fotógrafo Enrique Segarra López, lo cual originó no solo una admiración hacia su obra, sino una inquietud por descubrir en que consistía esa magia comunicativa que la envolvía. Posteriormente y gracias a la relación con su hija Pilar Segarra surgió la idea de llevar al papel este *descubrimiento*, por medio de un análisis estructurado.

Si bien la realización de esta tesis fue motivada en un principio por esta inquietud, posteriormente buscó cubrir objetivos específicos de investigación, que como consecuencia llevarían a la obtención del título de Licenciado en Comunicación Gráfica. Es válido aclarar que los conocimientos y satisfacciones obtenidas del trabajo realizado llenaron por sí solos las expectativas del autor.

El objeto de estudio de los capítulos que integran esta tesis es la imagen. El primero de ellos parte de una somera visión de la génesis de la imagen, intrínseca al hombre desde el surgimiento de éste como tal, y de su evolución hasta antes de la llegada al mundo de la experiencia fotográfica; a partir de ese momento se centrará la atención en la imagen fotográfica como generadora de cambios icónicos en la imagen manual y como origen de un nuevo concepto: la imagen fotográfica.

De esta forma se expondrá y analizará la manera en que la fotografía impregnó poco a poco todos los ámbitos de la vida, refiriéndose de manera específica a su desarrollo en México, todo esto con el fin de comprender con mayor claridad el presente fotográfico del país. Este análisis deductivo desembocará, en el capítulo dos, con el análisis específico de una obra fotográfica en particular, la de Enrique Segarra López, fotógrafo que se desarrolló de manera destacada dentro de la corriente pictorialista del país. Corriente impulsada por el Club Fotográfico de México a partir de los años cuarentas y que se caracterizaría por el dominio de la técnica y la poetización de la

imagen. Será en la parte final de este capítulo donde se incluirá un análisis, tanto sobre el pictorialismo fotográfico como sobre el papel del Club Fotográfico de México que forma parte del contexto histórico-social determinante en la obra de Enrique Segarra.

Para la realización del análisis se seleccionaron 54 imágenes representativas de su obra fotográfica, entre las que se incluyeron las más reconocidas, tanto a nivel del espectador por ser las que más veces han sido publicadas o incluidas en una exposición, como a nivel del experto por haber recibido la mayor cantidad de premios. Otras fueron incluidas al juzgarse que sus características particulares sintetizaban ciertas características generales de la obra. Un último factor que determinó la elección de las imágenes fue el que éstas hubieran sido realizadas en su totalidad durante la madurez creativa del autor.

De la serie de 54 imágenes elegidas, 4 fueron imágenes a color, de las cuales sólo una será retomada con sus matices originales, mientras que las restantes se redujeron a blanco y negro durante el proceso de scaneo. De las otras 50 imágenes se conservaron sus tonos en blanco y negro, característicos del proceso plata sobre gelatina. Un 70 % de las fotografías en blanco y negro fueron proporcionadas por el mismo autor a tamaño 20 x 25 cm., lo que permitió un contacto directo con la imagen fotográfica original, disminuyendo en el análisis probables variables ocasionadas por la reproducción e impresión del material. Las restantes fueron obtenidas de fuentes hemerográficas; en este sentido, son de reconocerse las facilidades del Club Fotográfico de México, cuyo personal estuvo siempre dispuesto a auxiliarme en la consulta y reproducción de sus boletines y archivo fotográfico.

No será posible incluir el año de realización de cada una de las fotografías aquí presentadas puesto que no existe un registro fiel que lo determine, prefiriendo por

las obras, aun cuando ya se ha dicho que para su análisis se partió en su mayoría de fotografías de 20 x 25 cm., este tamaño no es el que caracteriza a la obra en general, cuyo estándar de ampliación en sus imágenes para venta o exposición es de 50 x 60 cm. De las imágenes en blanco y negro presentadas en esta investigación mas de un 75 % puede ser encontradas dentro de su obra a este tamaño. En cuanto a las imágenes a color se retomaron de una fuente hemerográfica y que según la misma información del autor parten de transparencias a color, siendo por tanto los originales de 24 x 36 mm.

Las imágenes fotográficas señaladas, darán la pauta para adentrarse en los mecanismos compositivos tanto de la imagen en general, como de la imagen netamente fotográfica, cuyas particularidades se señalarán de manera específica.

En la investigación se destacarán tres aspectos claves en la obra fotográfica de Segarra: forma, fondo y función, ilustrándose cada elemento analizado con obras que ejemplifiquen dicho aspecto. Es importante recalcar que al ser cada una de las fotografías en sí misma una síntesis de la madeja que se pretende desenmarañar, su elección quedo a criterio de la capacidad ilustrativa de cada elemento.

En este capítulo, además de las tradicionales fuentes de investigación: bibliográficas, hemerográficas e iconográficas, fue utilizada la entrevista directa con el fotógrafo para la recaudación de información. La entrevista realizada en febrero de 1996 se enfocó en el desarrollo profesional del fotógrafo y puntos específicos sobre su obra; fue guiada por una serie de preguntas planeadas, que sin embargo se realizaron sin un orden estricto con el fin de permitir al entrevistado explayarse con libertad sobre cada tema, la entrevista fue grabada y posteriormente transcrita para un mayor rescate de los detalles.

Por último, el papel del tercer capítulo será contextualizar a la imagen en los diferentes ámbitos en los que "funciona" actualmente,

con el fin de validarla al observar sus características como un hecho comunicativo específico. La fotografía en este sentido será retomada en su labor artística y conceptualizada como parte de un soporte gráfico, sin dejar de reconocer que aun cuando haya sido realizada para estos fines, es por sí misma un soporte capaz de desenvolverse de manera independiente en el área gráfica.

El análisis de la obra fotográfica de Enrique Segarra López se presenta limitado por factores tanto externos como internos. Como principal factor externo se encuentra la cantidad de imágenes a las que se puede hacer referencia en comparación con el mundo de imágenes producidas por el fotógrafo a lo largo de más de 50 años de trabajo. Una selección que pretenda englobar esta amplitud de visión del artista termina después de todo siendo subjetiva. En el factor interno es la subjetividad de la visión del analista, limitada en su singularidad perceptiva, cognoscitiva, histórica y vivencial, lo que determina el margen de verdad de este análisis.

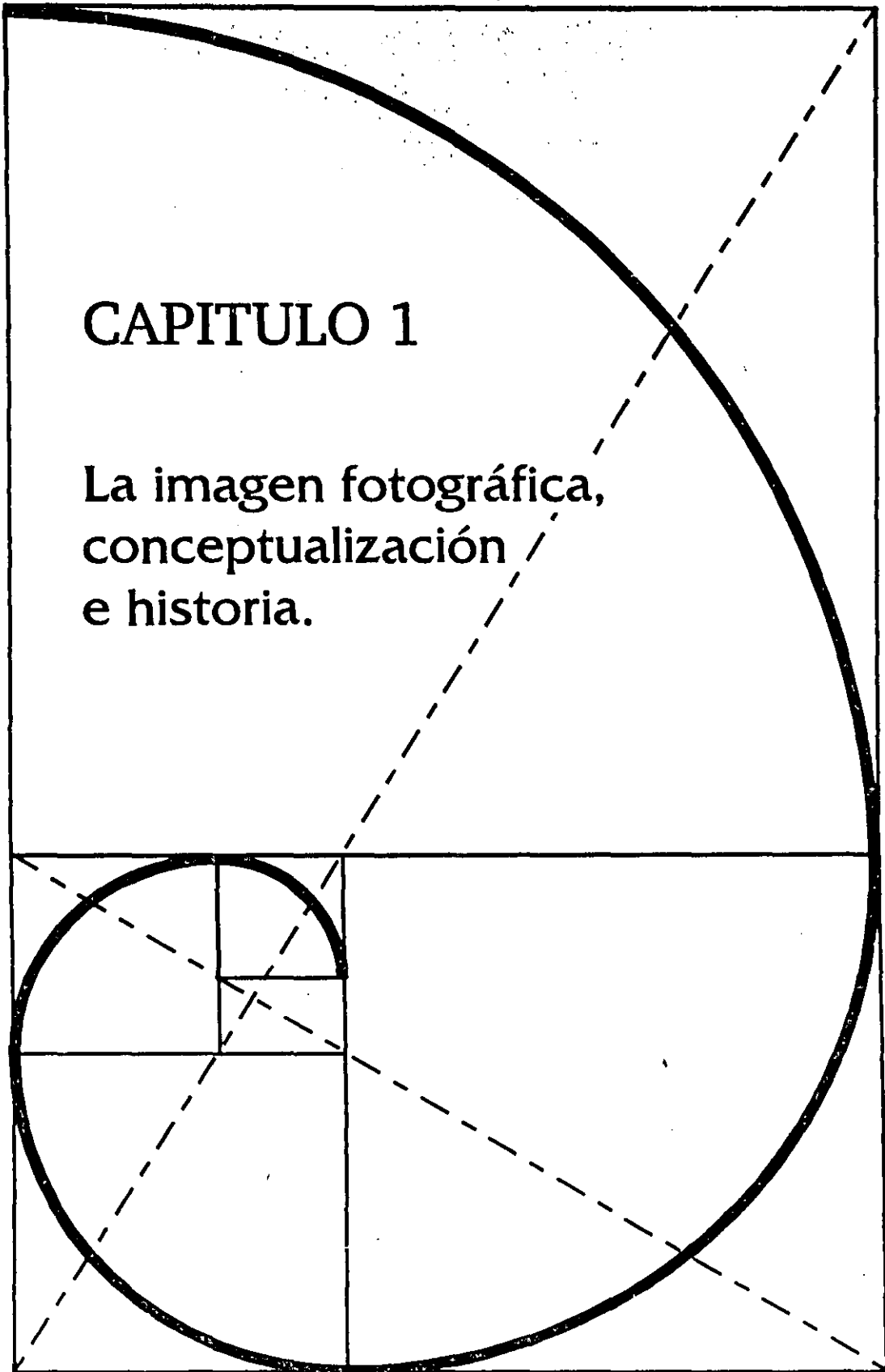
Sin embargo, es deseo del autor que este análisis se convierta en una herramienta mediante la cual la obra fotográfica de Enrique Segarra López tome su lugar como pieza importante dentro del desarrollo fotográfico de México en este siglo, valorándose sus aportaciones en este campo como educador y profesionista, pero sobre todo revalorándose aquello que nos ha querido comunicar y la forma que ha elegido para comunicárnoslo: sus fotografías.

Se agradecen ante todo las facilidades prestadas para la realización de esta investigación por la misma persona de Enrique Segarra, su paciencia y confianza para dejar en mis manos imágenes tan valiosas y por su charla siempre amena. A sus hijos, pero en especial a Pilar Segarra por su convicción y cooperación a mi trabajo. Y por supuesto a las personas del Club Fotográfico de México siempre dispuestas a prestarme ayuda.



# CAPITULO 1

La imagen fotográfica,  
conceptualización  
e historia.





## **CAPITULO 1**

### **LA IMAGEN FOTOGRÁFICA, CONCEPTUALIZACIÓN E HISTORIA.**

*"Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado, significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder".*

Susan Sontag

#### **1.1. La imagen prefotográfica.**

El niño al nacer basa sus percepciones en lo táctil y acompaña este conocimiento<sup>1</sup> con las informaciones obtenidas por el olfato, el oído y el gusto. Lo icónico, esto es su capacidad de percepción visual, se desarrolla tardíamente, sin embargo, al surgir como opción perceptiva logrará superar rápidamente a los demás sentidos.

El pensamiento humano esta estructurado por medio de imágenes. Ver es saber, conocer, creer. Es por esto que se considera que el niño adquiere conciencia, al *visualizarse* como un ser aislado, esto es, separado de su madre y de su entorno.

El niño comienza a identificar formas a su alrededor de una manera intrínseca, nadie le enseña como mirar, mirar es un acto, como diría Donis A. Dondis, sin esfuerzo. Alrededor de los dos años de vida sus percepciones serán relacionadas con sonidos (comunicación oral), los cuales mas tarde serán relacionados con signos gráficos (comunicación escrita). De la anterior afirmación podríamos deducir que la comunicación derivada de imágenes es más sencilla que la oral o la escrita que requirieron para su uso del aprendizaje estricto de códigos estructurados, pero al contrario, es precisamente por la falta de este código esquemático, que el lenguaje icónico se presenta más extenso y con una mayor problemática para comprobar su eficacia.

De la misma forma que el niño en su crecimiento, los hombres primitivos fueron encontrando a través de la historia diferentes maneras de comunicarse, cubriendo así una de sus principales necesidades, puesto que su supervivencia dependía de ello. Cabe recordar que debido a su débil fisiología el hombre parecía ser el animal más indefenso de la tierra y que a pesar de estas limitantes adquirió su poderío gracias a dos acciones básicas: el trabajo en equipo y la acumulación de experiencias mediante conocimientos heredados de generación en generación, ambas exigieron e impulsaron el desarrollo de un lenguaje común, tanto oral como gráfico. El origen y evolución de la imagen que se entremezcla tanto con la invención de la escritura, como con el surgimiento de la pintura y la escultura como signos artísticos, hasta desembocar finalmente en la imagen fotográfica, como un concepto nuevo de realización de imágenes, es lo que me he atrevido a llamar la imagen prefotográfica, cuyo análisis permitirá, a la larga, comprender esa nueva concepción icónica: la fotografía.

##### **1.1.1. La imagen como elemento mágico.**

El paso del prehombrino a la etapa arborícola determinó en él un mayor desarrollo de su visión, con la consiguiente disminución del sentido olfativo; el espacio dejado por el olfato fue aprovechado para un cambio en la posición de sus ojos; la nueva posición ocular determinó la necesidad de mirar en todas direcciones, lo que estimuló la

<sup>1</sup> Posteriormente reconocimiento.

posición erecta; esta posición corporal en conjunción con el cambio en la alimentación apoyó al desarrollo cerebral, dejando además en libertad los miembros anteriores; libertad que a la larga permitió el manejo de herramientas primitivas que produjeron la oposición del pulgar en las manos<sup>2</sup>; toda esta evolución fue la que, desarrollada durante miles de años, dio origen a la especie humana actual.

El hombre se hizo hombre con los instrumentos, que significaron el incremento de sus propias capacidades físicas, esto es, aprovechó las propiedades mecánicas de los objetos para someter a la naturaleza que le rodeaba, para sobrevivir.

Un animal debe aprovechar los órganos de que dispone y sacar de ellos el máximo rendimiento, el hombre en cambio aprendió que al utilizar un instrumento no tenía que adaptar sus necesidades al instrumento, sino que podía adaptar el instrumento a sus necesidades.

"Los hombres pueden fabricar instrumentos porque sus pies delanteros se han convertido en manos, porque al ver un mismo objeto con ambos ojos pueden calcular las distancias con gran exactitud y porque un sistema nervioso muy delicado y un complicado cerebro les permiten controlar los movimientos de la mano y del brazo en acuerdo y ajuste precisos con lo que ven ambos ojos. Pero los hombres no saben fabricar ni utilizar los instrumentos por un instinto innato; deben aprenderlo con la experiencia, con la prueba y el error".<sup>3</sup>

La experiencia adquirida a lo largo del tiempo hizo pasar de la utilización de instrumentos encontrados tal cual en la naturaleza, al perfeccionamiento y creación de los mismos. El uso de instrumentos cada vez más eficaces dio al hombre posibilidades ilimitadas de interactuar con su entorno, le dio la oportunidad de trabajar. El trabajo es la actividad que permite al hombre tomar de la naturaleza lo necesario para su subsistencia, si metafóricamente es

el "castigo" que Dios le impuso por atreverse a romper su condición animal de equilibrio pleno con el cosmos, también es su única oportunidad de reconquistar dicha plenitud. El proceso de trabajo permite que el hombre desarrolle sus capacidades creativas, su imaginación. Al final del proceso el hombre tendrá la satisfacción de obtener por resultado algo que ya había sido *visualizado* en su cerebro. Esta es la enorme diferencia que existe entre una araña cuando crea con tal perfección su tela y un arquitecto que construye una casa. El hombre no trabaja por procesos instintivos sino que es capaz de anticipar los resultados.

El hombre primitivo tomó posesión de la naturaleza transformándola mediante el trabajo, pero desde un principio soñó en operar mágicamente sobre ella. "La magia será el equivalente en la imaginación, de lo que el trabajo significa en la realidad".<sup>4</sup>

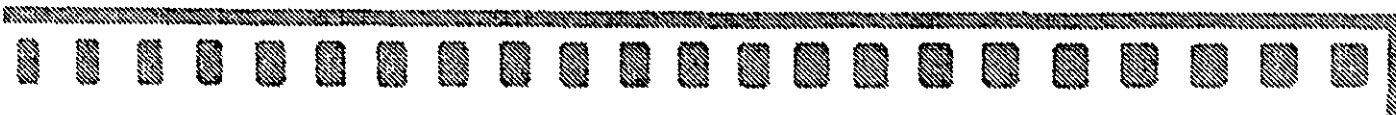
Por otra parte, el trabajo no solo requería un sistema de comunicación sino que lo fomentaba. El hombre prehistórico veía al mundo como un todo indeterminado, por lo que tuvo que aprender a separarlo en unidades reconocibles esenciales para su supervivencia. Cuando el grupo humano más distingue y clasifica, más ordenado se va haciendo su lenguaje. El nombre dado a un objeto hace que se diferencie de los demás, que quede marcado poniéndolo bajo el control del hombre, éste era un medio de captar, comprender y dominar al objeto. Las razas primitivas creían que nombrando un objeto, una persona o un demonio se ejercía poder sobre ellos.

Otro instrumento de poder utilizado antiguamente para dominar la naturaleza fue la imitación. Si se imitan los movimientos de un animal, si se toma su aspecto y se emiten sonidos como los suyos, se le podrá perseguir más de cerca, la presa caerá más fácilmente. Este parecido usado como elemento mágico primordialmente en la danza derivará rápidamente en su representación formal.

<sup>2</sup> Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*. Barcelona. Península. 1978. p 17.

<sup>3</sup> Cit. pos. Fischer en *La necesidad del arte. op. cit.*, p 17.

<sup>4</sup> Fischer, *op. cit.*, p 15.



Es probable que el hombre empezara a dibujar al observar las huellas dejadas por los animales y las sombras creadas por la fogata en las paredes de la cueva; en algunas de las pinturas descubiertas se puede observar esa imaginación del hombre primitivo que aprovecha las formas de las piedras para dar volumen a los animales representados. Las pinturas rupestres realizadas hace 30,000 años son el registro del mundo como fue visto en ese tiempo, pero la principal motivación para su producción fue al ser considerada una actividad práctica y mágica, un medio de apropiarse de algo y dominarlo.

En las sociedades prehistóricas existe una confusión entre imágenes y cosas reales, que se basa en el concepto de ser dos manifestaciones distintas de la misma energía o espíritu. De ahí la supuesta eficacia para controlar la cosa por medio de su imagen. En el Paleolítico el arte es naturalista, el hombre pinta lo que ve, tratando de crear un "doble" del modelo y así poder tener un mayor control mágico del mismo.

Con el paso del tiempo se sistematizarían las fórmulas mágicas que demostraron una mayor efectividad, como lo ejemplifica la superposición de una gran cantidad de imágenes en ciertas cuevas, fenómeno debido posiblemente a la "milagrosidad" que se les atribuía; en sus paredes, como en la vida, todo tenía posibilidad de existir por lo que nada se borraba. La realización de estas pinturas en las partes más inaccesibles de la caverna corroboran la idea de que estas no eran realizadas con intención decorativa, sino que eran ubicadas en estos lugares por ser considerados los más efectivos.

Las manos se convirtieron en un símbolo dador de vida y fuerza, gran cantidad de marcas de manos acompañan a las representaciones de animales en las pinturas primitivas; otra fórmula a la que se acudirá con frecuencia será la representando a cazadores con piernas exageradas lo que indicaba el movimiento y la velocidad de que se les deseaba dotar. (fig.1.1.)

Existieron un sinnúmero de fórmulas utilizadas en las pinturas prehistóricas, las

cuales psicológicamente daban al cazador una mayor seguridad y superioridad sobre su presa.

Observamos entonces que para el hombre prehistórico un medio de expresión como un gesto, una imagen o una palabra era tan instrumento como el hacha o el cuchillo, era otra forma de ejercer influencia en la naturaleza. De esta forma la magia se constituirá como un cuerpo de técnicas cuyo fin es la subsistencia del ser. En ella se encontraran de manera latente; la religión, la ciencia y el arte, que se irán diferenciando gradualmente al paso del tiempo. La realidad se convertiría en mito, la ceremonia mágica en precepto religioso, los dioses naturales en fenómenos y en arte, las manifestaciones mágicas. Podemos, en la actualidad captar todavía un residuo mágico que impregna, no tan solo la imagen artística, sino la imagen en general.

Al llegar el Neolítico surge un interés por la estilización y la geometrización lo que dará pie a la conversión de imágenes en símbolos. Esta revolución en el arte la explica el sociólogo Arnold Hauser como un cambio en la mentalidad nómada del hombre del Paleolítico debido a su introducción a un sistema de vida distinto, basado en la domesticación de animales y el cultivo de las plantas.

El pintor paleolítico era cazador y debía como tal, ser un buen observador, debía conocer los animales y sus características desarrollando una aguda visión con la que distinguía semejanzas y diferencias. El agricultor neolítico a su vez requerirá de otras disposiciones, como la capacidad para el pensamiento racional y la abstracción. El hombre del Neolítico se independiza del destino y el azar bases de su vida nómada, su capacidad de cosechar la tierra lo lleva a una economía previsora; se desarrolla en él la conciencia de depender del tiempo favorable, la lluvia, la fecundidad de la tierra, lo conmueve la idea de espíritus benéficos y maléficos que reparten bendiciones y maldiciones, lo que favorece la creación de ídolos, amuletos, tótems y símbolos sagrados protectores de la tribu.

La representación conceptual del objeto es debida a que su pensamiento va dirigido al

mas allá tratando de liberar al objeto de su relatividad, para eternizarlo.

El cambio estilístico del naturalismo paleolítico al geometrismo neolítico se realizará con pasos intermedios: los dibujos naturalistas se vuelven cada vez más abstractos, más rígidos y estilizados. La esquematización sigue dos direcciones: una persigue la realización de formas inequívocas y fácilmente comprensibles: símbolos; otra, la creación de simples formas decorativas agradables.<sup>5</sup>

Así mismo el papel del brujo que en las antiguas sociedades tribales conjuntaba al artista, sacerdote, médico, científico y filósofo, comenzará a dividirse en sus múltiples facetas. La sociedad en general desarrollará una progresiva división del trabajo, proceso impulsado por la aparición del comercio y el trueque, la implantación del patriarcado y los comienzos de la propiedad privada, que darán origen mas tarde a las clases sociales y al Estado. La función del artista consistiría entonces en explicar el significado profundo del acontecer colectivo, elevando la conciencia individual a la conciencia social, sin embargo, su desarrollo se verá condicionado por la clase dominante, siendo el arte utilizado para la implantación y sostenimiento de una determinada ideología.

Es esta nueva organización política, social y económica la que dará pauta para el desarrollo de las primeras comunidades formales.

### 1.1.2. La imagen como poder político, Egipto.

Los campesinos del Neolítico se asentaron en los márgenes de ríos y lagos con el fin de proveerse del agua necesaria para el cultivo de la tierra; algunos de ellos lo harían junto al río Nilo, teniendo por ello que afrontar dos problemas principales: uno, controlar la inundación de las tierras debido al desbordamiento anual del río y dos, drenar el agua estancada que formaba grandes pantanos.

<sup>5</sup> Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1969, p.30.

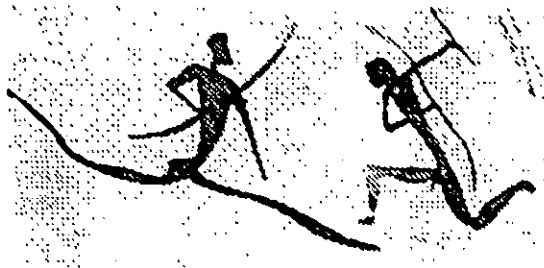
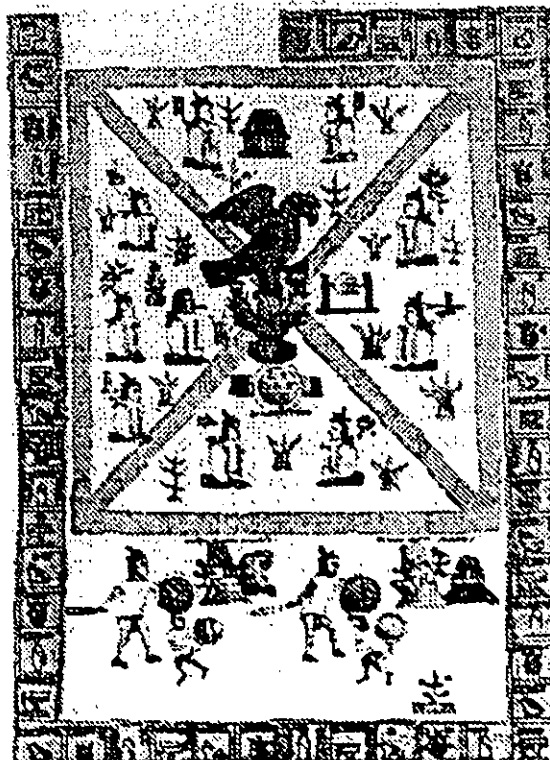
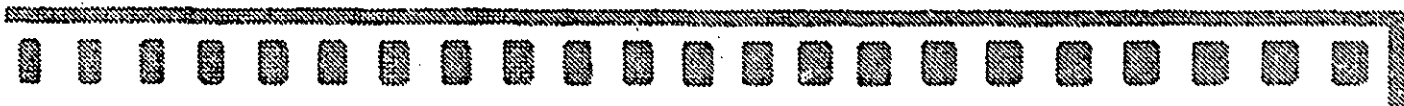


Figura 1.1. Pintura Rupestre. Cazadores Corriendo

Figura 1.2 Detalle del Códice Borbónico





Para la solución de estos problemas un grupo de individuos pensaron en la construcción de un sistema de canales y sistemas de riego que permitiera su control; dicho grupo fue admirado entonces por haber "domesticado al río Nilo" y su jefe fue considerado un dios viviente, convirtiéndose en el dueño absoluto de las tierras que rodeaban al Nilo y de los hombres que las habitaban y se le dio el nombre de Faraón, teniendo a su cargo el gobierno de Egipto.<sup>6</sup> A partir de estos acontecimientos se formaría en Egipto una minoría de sacerdotes y príncipes, que buscaba en el artista un aliado para el mantenimiento de su poder. Así, a los artistas se les exigían imágenes solemnes, estilizadas y representativas que demostraran el poder divino del Faraón. Sus creaciones consistían en ofrendas a los dioses, monumentos reales y objetos sacros que acompañaban a los muertos en su otra vida. Cabe recordar la especial preocupación por la vida después de la muerte que originó entre los egipcios el llamado culto a los muertos, eso mismo determinó que la mayor parte de las obras creadas por artistas egipcios se mantuvieran escondidas en santuarios y tumbas.

Si en un principio el naturalismo prevaleció por su función mágico-religiosa, en la que el Ka (espíritu protector del muerto) debía volver a encontrar el cuerpo en el que antaño habitó, después surgieron los "sagrados" modelos tradicionales, en los que desaparecieron por completo las características individuales, convirtiéndose el retrato en monumento y la imagen del Faraón en la expresión ideal a la que se aspiraba, incluso los dioses adoptaron dichas formas establecidas. Los talleres formaban a los nuevos artistas y eran los encargados de hacer prevalecer la tradición, uniformando la producción mediante el uso de estereotipos. Por lo tanto, para que el artista fuera considerado bueno requería solidez y precisión en la ejecución y un rígido seguimiento de las normas de composición.

Las razas primitivas son racionales no sensoriales, en sus representaciones muestran lo que conocen no lo que ven, combinando si es necesario la vista de frente, de perfil o desde arriba tratando siempre de no olvidar nada que consideren atributo importante del objeto, aumentando incluso la escala de aquello en lo que radica la importancia de dicha representación. (fig.1.2.)

El principio de la frontalidad como ley de reproducción de la figura humana donde se presenta el torso y los ojos de frente, mientras las piernas y el rostro se encuentran de perfil corrobora esta idea de concebir una imagen racional, conceptual, en la que se presentan varios elementos mentalmente unidos aunque incoherentes y contradictorios ópticamente, renunciándose a la perspectiva, los escorzos y las intersecciones por el interés en la claridad del mensaje dirigido al espectador.

Por su parte, las abstracciones geométricas desarrolladas durante el Neolítico no se perdieron, sino que por el contrario evolucionaron hasta derivar en una escritura pictográfica y jeroglífica, aun considerada netamente icónica. Sería posteriormente, que aprovechando el contacto con la escritura egipcia, babilónica y protosinaítica, que los fenicios desarrollarán el primer alfabeto de escritura fonética. Éste requirió un lento trabajo de abstracción y simbolización de manera que el signo ya no hiciera referencia a una cosa sino a un sonido, siendo su mayor impulso cubrir las necesidades de intercambio comercial en el que se basaba la economía fenicia.

En todos los momentos de su desarrollo la escritura se convirtió en una fuente de poder y autoridad, pues quien tenía acceso a ella poseía los conocimientos acumulados por la humanidad para el control de la naturaleza y de los cuales dependía su supervivencia. Las ideas fueron conservadas a través del tiempo, la memoria fue liberada y el uso de la escritura heredado a la siguiente generación. Esta generación aseguraría su vida siempre y cuando pudiera descifrar dicha información, el escriba se convirtió en el Prometeo de la humanidad, por el que el fuego del conocimiento era robado a los

<sup>6</sup> González Blackaller, Ciro. *Nueva Síntesis de Historia Universal*. México. Numancia. 1992. p 43

dioses. El conocimiento de la escritura fue por tanto custodiado por gobernantes y sacerdotes, siendo utilizado solo por una élite a la que se le proporcionaban ciertos privilegios. Existen aun muy cercanos a nosotros los ejemplos de liberación ideológica relacionados con la alfabetización de las masas: el protestantismo no surgió sino hasta que *Las Sagradas Escrituras* estuvieron al alcance del pueblo<sup>7</sup>, mientras que la Guerra de Independencia tuvo como antecedente la propagación de la lectura entre los criollos.

### 1.1.3. La imagen como ideal estético, Grecia y Roma.

El hombre premitológico no se alzaba por encima del mundo que lo rodeaba, formaba una misma cosa con él, no se sentía su centro sino un elemento humilde del mismo, las raíces zoomórficas de sus animales protectores o tótems, delatan una gran admiración por el animal, admiración que desaparecerá con su control por medio de la domesticación. Los mitos, en cambio, se basan en las relaciones y destinos de los hombres o de ellos y los dioses, y su surgimiento coincide con la aparición de una de las civilizaciones antiguas de mas grande influencia en el mundo occidental, Grecia.<sup>8</sup>

En el siglo XI a.C. los dorios y los jonios comenzaron a establecerse en Grecia formando la civilización helénica, que mantendría su desarrollo a lo largo de cuatro siglos: de las epopeyas homéricas a las conquistas de Alejandro Magno. Estas últimas conquistas serían las encargadas de extender los ideales griegos a civilizaciones alejadas del pueblo griego, siendo su cultura admirada e imitada.

Los griegos, organizados en comunidades "polis" ciudades-estado, se abrieron al comercio entrando en contacto con Egipto y

culturas del Próximo Oriente. En la época arcaica observamos que el tratamiento en sus esculturas, principalmente sus *kuroi* (hombres jóvenes), estaba basado en su contacto con estas civilizaciones antiguas. Sus máximas artísticas de simetría y repetición de formas geométricas, los llevaba al sacrificio del naturalismo para obtener obras mas satisfactorias, desde un punto de vista estético.<sup>9</sup>

Sin embargo, las representaciones de arte helenísticas no estaban basadas en ninguna necesidad religiosa sino solo en la de representación. Libres de la presión de los preceptos religiosos que como en Egipto, considerarían los cambios como algo atrevido y hasta peligroso, los griegos comenzaron a variar los modelos de poses rígidas consiguiendo cada vez un mayor naturalismo. Con el uso del bronce en lugar de mármol los límites técnicos también fueron superados y así la escultura griega adquirió mayor posibilidad de movimiento en sus representaciones.

Con la intensificación de las actividades comerciales en Grecia, el poder pasaría de los dueños de la tierra a los ricos comerciantes, que para hacer olvidar la "ilegitimidad" de su poder realizarían reformas sociales efectivas, impulsando además el arte y la cultura. Uno de estos impulsos sería la institución, en Delfos y Olimpia, de competiciones atléticas, certámenes poéticos y concursos musicales en honor a los dioses, con lo cual se alentaría entre la sociedad griega la idea de competencia, ya valorada a partir de su mentalidad mercantil. Adquiere así gran relevancia la concepción de individuo y la premisa humanista de "el hombre es la medida de todas las cosas".

El objetivo del arte se convierte entonces en la reproducción del cuerpo humano con la mayor perfección posible, interpretando su belleza mediante el naturalismo más depurado; el arte no es ya un medio para un fin, sino fin y objetivo en sí mismo. Desaparece la frontalidad, la escultura

<sup>7</sup> En 1440, J. Gutenberg inventa la imprenta en Alemania y uno de los primeros libros que imprime es la Biblia, lo que dará pie a las tesis que Martín Lutero realizaría en 1517, con las que nace el protestantismo.

<sup>8</sup> Giedion, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos del arte*. España, Alianza Forma, 1988. p. 118.

<sup>9</sup> Woodford, Susan. *Grecia y Roma*. Barcelona, Gustavo Gili, 1985. p. 13-14.

existe para sí misma e ignora totalmente al espectador. (fig.1.3.)

El arte usado anteriormente para influir en los hombres, dioses y demonios se vuelve ahora "desinteresada". El mismo desarrollo tendrán la ética y la lógica, que darán un paso de la forma práctica (moral y ciencia), a la ideal.<sup>10</sup> Es signo de la riqueza griega el que la clase dominante pudlra permitirse el lujo de tener un arte "inútil". Los temas en los que el arte se manifiesta muestran la representación de una humanidad superior y perfecta: el mundo mítico de los dioses y los héroes o las estatuas de atletas en las que no se buscaban el parecido, sino la exaltación de la victoria.

El pensamiento de los griegos basado en la conciencia, auto-observación y capacidad crítica, les permitió adentrarse en el relativismo histórico de las existencias del pasado y en el de su propia existencia. Éste análisis los llevaría a la comprensión de los distintos ideales artísticos a lo largo de la historia con la consecuente fundación de colecciones de arte y museos. La aceptación de todos los estímulos artísticos de manera indiscriminada será finalmente la causa de su decaimiento, con la tendencia ecléctica desarrollada en todos los ámbitos del arte.

Por su parte la comunidad romana en pleno crecimiento entraría en contacto con pueblos más desarrollados, primero con los etruscos y posteriormente, en el siglo III a.C., con los griegos. De ambas culturas, Roma adoptaría elementos significativos, que al unirlos con sus habilidades organizativas y militares lograrían producir una cultura propia sustentada económicamente por la dominación de los pueblos vecinos.

El Imperio Romano será así el heredero directo del arte helenístico. Su arte, sin embargo, se desarrolló con un espíritu más popular, la expansión de la pintura, por ejemplo, se debió a su utilización para fines corrientes y efímeros, como informar acontecimientos, realizar propagandas, retratos familiares, etc.

Al comparárseles se observa que mientras las representaciones del arte griego son consideradas plásticas, monumentales, conmemorativas y de poco dramatismo, las del arte romano son ilustrativas, dotadas de movimiento, épicas, captadas en el "momento pregnante", es decir, la acción esta inmóvil pero cargada de movimiento.<sup>11</sup>

Figura 1.3. Mirón, *El Discobolo* (450 a C.)



<sup>10</sup> Hauser, *op. cit.*, p. 103.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.143.



Es posible deducir que estas diferencias expresivas tenían su origen en la mentalidad guerrera y heroica del ciudadano romano, por cierto carente de valores lo suficientemente fuertes para resistirse a una vida de lujos y excesos, y por la cual acabarían por descuidarse los territorios conquistados.

De esta manera el factor interno que originó la decadencia política sería la decadencia moral de la religión pagana, lo que a la larga daría pie a la propagación de otras religiones, primero, la filosofía de los estoicos, doctrina que recomendaba la práctica de la virtud, el ascetismo, la abstinencia y el amor a la pobreza.<sup>12</sup>

Posteriormente será el cristianismo, religión de procedencia hebrea la que encontrará tierra fértil entre los romanos. Al principio, por ser considerados una amenaza de carácter político los cristianos fueron víctimas de persecuciones, posteriormente Constantino proclamará tolerancia a su religión y finalmente será Teodosio el que la adopte como religión de Estado, estrategia política para tener de su parte al cada vez mas importante sector cristiano.

Históricamente la importancia del Imperio Romano radicó en su función unificadora, que logró conjuntar los diversos elementos culturales existentes en el mundo antiguo, gracias a la difusión y absorción de los elementos procedentes de todas las provincias que lo integraron.

#### 1.1.4. La imagen como trascendencia simbólica.

Todo hombre o colectividad que desea liberarse del yugo de otros no puede utilizar las formas o el estilo de quien lo avasalla. Los cristianos primitivos refugiados en la catacumbas no podían usar las formas de representación romanas, cuyo Imperio los reprimía por lo que optaron por formas de mayor sencillez. Las galerías subterráneas, originadas por la extracción de piedras y arenas utilizadas en los monumentos romanos albergaron las manifestaciones primarias del arte cristiano de occidente,

conocido como primitivo o catacumbario. Hostiles a la representación de la figura humana y al uso de imágenes, que caracterizaban al paganismo, recurrieron a símbolos para expresar la divinidad: paloma, cordero, pez, vid, navío, faro y ancla, fueron pintados o grabados con punzón en las paredes de las catacumbas, lo que serviría para difundir y divulgar los signos propios de la nueva religión.

Con el edicto de Milán en que se permitía la libertad de culto, los cristianos pudieron salir de su escondite cambiando el subsuelo por el templo, cuya decoración evolucionaría surgiendo las primeras representaciones de Cristo.

Su inclinación hacia la espiritualización desarrollará entonces un estilo con preferencias hacia la forma plana e incorpórea, basada en la idea de que solo el alma era hermosa, mientras el cuerpo, como todo lo material, aparecía como feo y despreciable. Este estilo, conocido como románico, tenía como fin desligarse del mundo y renunciar a todo lo terreno y material. En él la idea se vuelve mas importante que la forma, las imágenes, que rozan el concepto de ideograma, utilizan la esquematización geométrica para hacer referencia a la perfección sacra. Las proporciones del santo son utilizadas de acuerdo a su importancia espiritual, siendo presentado con un aire de solemnidad y jerarquía, que mediante el uso de la frontalidad obliga al espectador a adoptar una actitud respetuosa hacia la representación.

El cristianismo, que durante sus inicios se había mantenido preocupado por no caer en los ritos de cultos paganos que lo rodeaban y en los que se adoraba a sus dioses por medio de objetos e imágenes, comienza también a utilizar medios de representación, así, surge una desconfianza en el arte por el temor a la idolatría, en la que la imagen del Dios se sacraliza, confundiendo con el Dios mismo. La Iglesia Católica, entonces formalmente instituida, sufre divisiones por estas polémicas teológicas iniciadas por los iconoclastas, que afirmaban la imposibilidad de que una imagen o un símbolo visual pudieran encerrar el concepto de lo divino.

<sup>12</sup> González Blackaller, *op. cit.*, p.127.

Es hasta fines del siglo VI que el Papa Gregorio Magno se declara a favor de la capacidad didáctica de las imágenes: "Lo que la escritura es para quienes saben leer lo es la pintura para quienes no saben leer"<sup>13</sup> Es a partir de ese momento el arte tomará un importante papel para la comprensión y propagación de la fe cristiana, ya sea como un apoyo mnemotécnico de la liturgia y la plegaria, ya como un control ideológico-religioso, basado en el impacto de la imagen de un Dios todopoderoso. (fig.1.4.)

Es en esta segunda época que las representaciones cristianas tenderán a lo anecdótico, con un estilo épico ilustrativo, en el que se presentaba la historia bíblica en imágenes, buscándose ante todo claridad en la información. Utilizándose para dicho fin una composición de orden decorativo, que siguiendo con el concepto metafísico de la concepción del mundo, manifestará la armonía del cosmos.

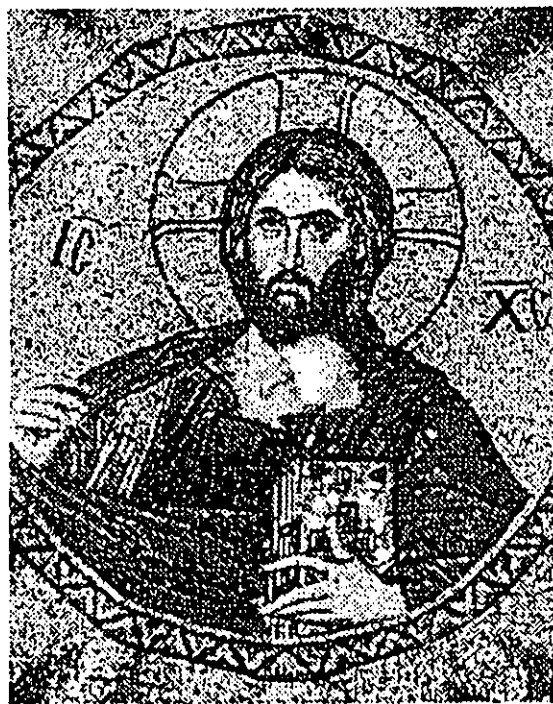
Mientras tanto surge una reordenación política con las invasiones bárbaras, las cuales diluyeron los últimos resquicios del Imperio Romano de Occidente. Así, en Galia se establecen los francos, tribu germánica que se distinguió por su carácter favorable a la civilización, es ahí, donde surgirá la figura de Carlomagno, que apoyado por la Iglesia, instauró un nuevo imperio caracterizado por sus múltiples conquistas, su fomento a la enseñanza, el arte y la ciencia, y su política absolutista, con la cual asumió no solo el poder civil sino también el religioso.

Con la coronación del rey por el Papa se difundió la idea de que su poder se basaba en la voluntad divina. Esta idea fue aprovechada por la monarquía y el clero para la conservación del poder en sus manos. En este mutuo acuerdo el rey aportaba concesiones económicas y políticas a la Iglesia, que a su vez garantizaba el dominio del orden establecido bajo la presión de sanciones involucradas con la salvación. Una de las presiones psicológicas con mas

uso será la imagen, que llegará a sus últimas consecuencias a finales de la Edad Media cuando la Iglesia, temerosa de perder su poder, integra en sus imágenes sacras elementos monstruosos que pretenden recrear sentimientos apocalípticos de gran dramatismo.

Es a lo largo de esta época, la Edad Media, que prevalece una nueva estructura social conocida como feudalismo, originada por la costumbre que tenían algunos reyes Carolingios de premiar a sus mas leales funcionarios con tierras que les pertenecían; al aumentarse este tipo de concesiones fue disminuyendo paulatinamente la propiedad del rey y con esta su autoridad.<sup>14</sup>

Figura 1.4. Mozaico bizantino



<sup>13</sup> Cit. pos. Soto en "Iconografía del arte cristiano primitivo; sus fuentes paganas". Revista de la ENAP, no. 6, México, diciembre de 1987. p 13.

<sup>14</sup> González Blackaller, op. cit., p.157.

El desarrollo de este sistema social se basó en la mutua dependencia de los señores feudales y los vasallos, los dueños de los feudos necesitaban del tributo para su subsistencia, mientras los siervos requerían de protección por los continuos ataques bárbaros. Los feudos se organizaron para desarrollar una economía doméstica, produciendo solo lo que necesitaban, muriendo con ello el comercio y las ciudades.

Los señores feudales obtuvieron cada vez mayores privilegios y títulos nobiliarios que siendo hereditarios permitieron conservar la estructura social del siglo IX al XV, como ya se ha dicho también la Iglesia jugaría un papel fundamental en la justificación y soporte ideológico del feudalismo.

A la larga la nobleza independiente y con intereses opuestos a los de la corona, no podrá mantener la fidelidad jurada al rey.

Durante la Edad Media el espíritu humano trabajó intensamente bajo la dirección de la Iglesia, única autoridad intelectual organizada. Después de Carlomagno la cultura procede de los monasterios. Los monjes enseñarían al occidente a trabajar metódicamente, con sus talleres de diferentes oficios, su producción de mercancías, sus experimentos técnicos, sus escritorios en los que se copiaban, rubricaban y miniaban libros de gran valía para el conocimiento del hombre. En las miniaturas se observa la libertad de la que gozaban, siendo una expresión mas vivaz y con menores pretensiones en su ejecución que las demás manifestaciones artísticas.<sup>15</sup>

La visión espiritual del hombre medieval que trata de apartarse de un mundo terrenal que no le satisface y pretende conseguir la gracia eterna, se ira modificando lentamente con la emancipación de artesanos y comerciantes que se reúnen para la formación de ciudades, surge la burguesía y con ella una nueva necesidad de expresión, que se verá parcialmente satisfecha con el surgimiento del estilo Gótico. Este arte, urbano y burgués, mira a la religión de una

manera más humana y emocional, con un mayor contenido moral en lugar de elementos rituales y dogmas. El interés del artista comienza a desplazarse de las concepciones metafísicas a todo aquello que se puede experimentar, "todo lo que rodea al hombre expresa lo divino a su manera".<sup>16</sup>

### 1.1.5. La Revolución Intelectual.

Según William M. Ivins, la Edad Media no fue un tiempo de letargo y apatía en el terreno científico y técnico, sino por el contrario fue un tiempo de incubación de las diversas técnicas, en el que el conocimiento fue recopilado y estrictamente ordenado. Sin embargo, afirma, los lentos progresos se debieron a la ausencia de métodos, para una reproducción mas precisa y exacta de las manifestaciones gráficas que ilustraran las cosas observadas. Es decir, llegó un momento en que la escritura manuscrita no fue suficiente para plantear y difundir los conocimientos.

Las palabras por muy explícitas que puedan ser no son eficaces en la descripción de un procedimiento técnico, una clasificación taxonómica o una pintura. El problema básico de las palabras consiste en que su empleo requiere de un conocimiento previo de su significado, muchas veces basado en la asociación entre imagen y palabra.

La incursión de dibujos hechos a mano tampoco fueron lo bastante eficaces, pues era demasiado tardado producirlos, además de que iban perdiendo validez al ser reproducidos por distintas manos, en las distintas épocas y por tanto con diferentes mentalidades respecto a lo representado.

Algunas de las soluciones técnicas que trataron de cubrir el problema de la reproducción de imágenes fueron: en 1645 la descripción de Abraham Bose del aguafuerte y el grabado y en 1766 el tratado de J. M. Papillon de la xilografía.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 291.

<sup>17</sup> Ivins, W. M. *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona. Gustavo Gili. 1975. p. 29.

<sup>15</sup> Hauser, *op. cit.*, p. 174.

A pesar de estos adelantos, el problema de la falta de objetividad en las ilustraciones todavía no había sido solucionado, un ejemplo son los grabados obtenidos, por diferentes medios, de las esculturas griegas en las que el autor plasma su punto de vista particular respecto a las obras.

Sin embargo estos adelantos técnicos dieron como resultado la publicación por Denis Diderot y Jean d'Alembert de la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres*, aunque históricamente la relevancia de dicha Enciclopedia se basa en la difusión de las nuevas tendencias del pensamiento ilustrado<sup>18</sup> que influyó decisivamente en la transformación de la mentalidad de la época, contenía también un enorme bagaje de información sobre artes y oficios.

Si antes el artesano dependía del gremio para su educación, ahora este es sustituido por los libros. Es en este punto donde surge una revolución en el pensamiento práctico, con una serie de inventores autodidactas: artesanos en busca de mayor producción o comerciantes con tiempo libre para la investigación. Es aquí donde existe un rompimiento definitivo entre la anterior adquisición del poder, basado en las circunstancias del nacimiento y la que se generó en ese momento cimentado en las aptitudes personales, los individuos tienen entonces capacidad de ascender de una clase social a otra.

En un principio esta clase burguesa en ascensión es apoyada y protegida por la monarquía, protección motivada por la necesidad de cubrir los nuevos mercados conquistados,<sup>19</sup> así como por arrebatarse a la nobleza el poder económico y a la Iglesia el ideológico. Sin embargo la burguesía

<sup>18</sup> Se inspiraba en las doctrinas racionalistas, materialistas y deistas de la época del iluminismo y combatía a la Iglesia, la monarquía y la injusticia social. Fue realizada en un clima de persecución y hostilidad por parte de las autoridades. Los enciclopedistas fueron los precursores intelectuales de la Revolución Francesa.

<sup>19</sup> El imperialismo europeo que se extendió por América, Asia y África estaba en pleno desarrollo.

terminará por arrebatarse sus sueños absolutistas al Rey<sup>20</sup>. Una vez más será la imagen, la herramienta para adquirir y preservar el poder.

## 1.2. Las bases para la invención de la fotografía.

El desarrollo de los adelantos científicos y tecnológicos a lo largo de la historia se ha basado en las necesidades cambiantes de cada época, pues es solo entonces, cuando al tratar de cubrir dichas necesidades, que el investigador encuentra la relación entre fenómenos distantes e independientes, conjuntándolos con un nuevo enfoque.

El surgimiento de la fotografía no es por tanto un hecho aislado, sino por el contrario, deriva de una gran cantidad de información acumulada anteriormente a su invención, así como a la necesidad impetuosa por conseguir verosimilitud en la producción de imágenes. Verosimilitud como culminación del ideal artístico imperante durante el Renacimiento, no en vano diría Otto Stelzer que la fotografía es hija de la pintura naturalista.

### 1.2.1. El cambio en el gusto.

El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución.<sup>21</sup> Se observa entonces como los gustos de una época específica se hayan determinados por la clase en el poder.

<sup>20</sup> Con su actitud independiente y crítica, la burguesía contribuyó poderosamente al triunfo de la monarquía autoritaria renacentista sobre las instituciones feudales medievales y al nacimiento del humanismo y de la investigación científica sobre el dogmatismo doctrinal de los escolásticos. A la larga el enriquecimiento de la burguesía hizo nacer el capitalismo moderno, con una serie de enfrentamientos entre ésta y el Antiguo Régimen llamados revoluciones burguesas que dieron origen a los Estados de régimen constitucional parlamentario, inspirados en los principios de "igualdad, libertad y fraternidad".

<sup>21</sup> Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. México. Gustavo Gili, 1993. p. 7.

Durante el reinado de Luis XVI, en Francia, los gustos fueron pasando de una suntuosidad cortesana empleada por la nobleza a la sobriedad de los gustos burgueses, clase social que comenzaba a consolidar su poder político. Este cambio en la estructura social influyó tanto en el tema como en las tendencias de la expresión artística, de tal forma que las preferencias realistas de la burguesía convencional, así como el desarrollo del maquinismo dieron origen a nuevas técnicas. El conjunto de estos elementos artísticos fue conocido en el mundo occidental como Renacimiento, etapa que se desarrolló en Europa entre los siglos XV y XVI.

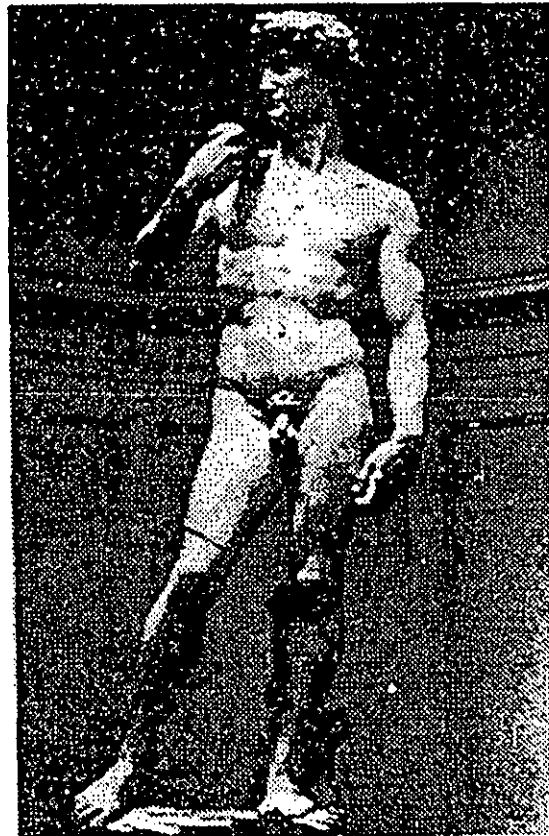
El Renacimiento fue un movimiento renovador de la cultura, las artes y las letras, que implicó la sustitución de la mentalidad teocéntrica por una cultura centrada en el hombre. Esta tendencia humanista implicaría un reemplazo de los temas religiosos por el retrato, el paisaje y los temas mitológicos. El estilo renacentista se basaría en un rompimiento con el gótico y una admiración por la capacidad mimética de los antiguos griegos, retomándose así sus formas paganas con temas cristianos. (fig.1.5.)

Si hasta antes del Renacimiento podía considerarse como válida la afirmación que Picasso haría mucho tiempo después de "el arte no es la verdad, es una mentira que nos hace ver la verdad"<sup>22</sup>, es porque el arte no pretendía ser una copia de la naturaleza, ni su imitación.

En el estilo de pintura del Renacimiento la forma se reduce a lo que se ve desde un punto de vista fijo de observación; los egipcios, los indios norteamericanos y los cubistas no tienen en cuenta esta restricción,<sup>23</sup> recordaremos que para ellos la verdadera forma de un objeto se constituía al retomar las características esenciales de la misma.

Sin embargo, durante el Quattrocento se va aumentando el interés por los fenómenos de la visión: la tridimensionalidad, el claroscuro, el volumen, la textura, hasta culminar con el redescubrimiento de la perspectiva<sup>24</sup>, todo esto como resultado de la búsqueda de un método que asegurara la verosimilitud. Ya no se buscaban sistemas de relación con un mundo imaginario y trascendental, sino una conquista de la realidad. En ella el arte iba unido a la ciencia y la creación a la investigación.

Figura 1.5. Miguel Ángel, *David* (1475-1564).



<sup>22</sup> Cit. pos. Soto, Mirna en "Ideología del retrato hasta el siglo XVIII". Revista de la ENAP, no. 2, México, diciembre de 1985. p 8.

<sup>23</sup> Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Argentina. EUBA. 1976. p 32.

<sup>24</sup> Los griegos descubrieron una matematización del espacio en el 300 a.C. sin embargo no fue utilizada de manera estricta en el arte.

Es inmerso en esta mentalidad que la fotografía se desarrollará hacia tres sentidos principales: la creación y perfeccionamiento de la cámara fotográfica por medios mecánicos y ópticos, el descubrimiento y mejoramiento de los materiales sensibles a la luz por medio de la química, y la evolución en la utilización y conceptualización de la imagen.

### 1.2.2. Los adelantos científicos y técnicos.

Ya con anterioridad se tenían los conocimientos científicos básicos para el desarrollo de la cámara fotográfica. En el siglo IV a.C. ya era conocido por los chinos el fenómeno de la cámara oscura, sin embargo, se considera a Aristóteles en Grecia, en el 350 a.C., el primero en describir minuciosamente dicho fenómeno, consistente en que si en una habitación completamente oscurecida se dejaba pasar la luz por un pequeño orificio se formaría la imagen invertida de la escena iluminada afuera, en la pared opuesta del orificio. En el siglo X, el óptico árabe Alhazen de Basora, retomando la obra de los precursores griegos, aplicó una lente en el orificio de la cámara oscura con lo que la imagen mejoraba notablemente. El uso de lentes para corregir defectos visuales había sido anterior y anónima, sin embargo existía mucha desconfianza en su utilización para fines científicos, ejemplificada por la resistencia a utilizar el telescopio inventado por Galileo. Alhazen, sin embargo, utilizará la cámara oscura para sus observaciones astronómicas, principalmente de eclipses solares.<sup>25</sup> Así, la utilización de la cámara oscura era aprovechada por contados eruditos, utilizándose frecuentemente como una curiosidad científica que divertía y asombraba, manteniéndose en esta posición hasta que su utilización se convirtió en una necesidad social. El naturalismo como deseo de reproducción objetiva del entorno, que se desarrolló con tal fuerza durante el Renacimiento dio pie al

empleo de medios auxiliares mecánicos que evitaran la posibilidad de "estilizar" la realidad. Este fenómeno no fue exclusivo de la pintura, también la escultura se vio influenciada, respondiendo con la utilización de vaciados en yeso de modelos vivos, aunque la utilización de dichos métodos debían mantenerse en secreto por no poner en duda las habilidades del escultor.<sup>26</sup>

Esta introducción de medios técnicos permitió que el dibujo pudiera ser utilizado ya no solo por los grandes artistas, sino por otras personas con menor destreza, pero con igual interés en la producción de imágenes.

Durante el siglo XV se desarrolla una gran industria de instrumentos auxiliares. Pietro Della Francesca es el primero en recomendar el empleo de visores y marcos cuadrículados para trazados de perspectivas, tendencia que continua con los sistemas de mira introducidos por el veneciano Daniel Bárbaro y el alemán Alberto Dürero. (fig.1.6.)

Figura 1.6 Dürero. Maquina de dibujar (S XVI).



<sup>25</sup> Ferraz Fayos, Antonio. *Teorías sobre la naturaleza de la luz*. España. Dossat. 1974. p 107.

<sup>26</sup> Stelzer, Otto. *Arte y fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili. 1981. p.16.

Hacia 1515, Leonardo Da Vinci en Italia realiza algunos apuntes y una descripción detallada de la cámara oscura comparándola con el ojo y observando sus posibilidades como auxiliar para el dibujo. Pero es hasta 1558 que en un tratado realizado por el científico napolitano Giambattista Della Porta, que la utilización de la cámara oscura adquiere gran difusión, seduciendo a artistas gráficos, pintores y ópticos. En Alemania, sucederá lo mismo con Athanasius Kircher inventor de la linterna mágica (precursor del proyector de cine), que describe en 1646 una cámara oscura portátil, utilizada como un medio para dibujar.

De esta manera la cámara oscura y su variante la cámara lúcida (1806), dispositivo de prismas que se empleaban a modo de gafas y que proyectaban sobre el bloc de dibujo un fragmento de la realidad a modo de imagen virtual, se convirtieron en el instrumento predilecto de los pintores de vistas (*vedute*), tan de moda en Europa durante el siglo XVIII. Esta nueva manera de visualizar la imagen artística confirmó por completo las consignas académicas del Quattrocento.

Por su lado, el retrato como tema artístico adquiere gran relevancia, debido a la conquista de un mayor significado político y social por parte de las amplias capas sociales burguesas. Estas capas sociales acudirán a hacerse un retrato, tomando su realización como un acto simbólico con el que quedaría reafirmado su ascenso social, esto exigirá del artista no solo una mayor precisión, por el realismo buscado, sino una producción en mayor cantidad y a un menor costo. Ambas cosas inalcanzables para la producción de imágenes hasta entonces utilizada, dependiente de la mano y la visión del dibujante, pintor o grabador.

Con la Revolución Industrial que a fines del siglo XVIII modifica las formas de producción, se introducen otras técnicas para la producción de imágenes, que si bien no tienen que ver con el desarrollo técnico de la fotografía, si tienen que ver con el desarrollo ideológico que la impulsó. La

producción artesana del retrato se transformaría entonces en una forma cada vez más mecanizada de reproducir los rasgos humanos, mecanización que culminará con el retrato fotográfico.

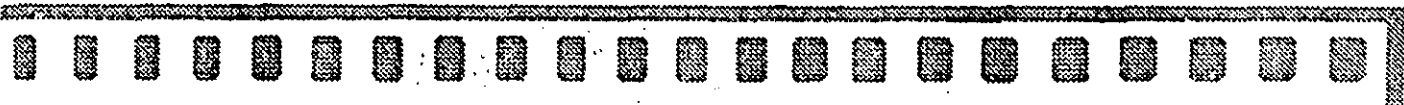
Es así, como en 1750 se inicia una democratización del retrato, antes solo privilegio de algunos círculos. La burguesía en ascenso busca cubrir su necesidad de representación, pero al principio, al no poder encontrar su propio medio de expresión artística tendrá que adecuarse a los gustos aristócratas que aun marcaban el "buen gusto".

El retrato miniatura, de moda en los medios aristocráticos fue el primer sistema de representación adoptado por la burguesía con gran éxito. Al ser realizado en tapas de polveras, dijes, etc. daba la posibilidad de poder llevar consigo los retratos de amigos y familiares. A medida que se extendió fue convirtiéndose en un arte menor de gran preferencia. La cantidad de miniaturas que realizaba un miniaturista en un año, era entre 30 y 50 retratos, cantidad incapaz de cubrir la demanda, ésta será una de las situaciones que la lleven a su decaimiento. Sin embargo la situación por la que indudablemente morirá este estilo, será por conservar elementos del gusto aristocrático que chocaban con el definitivo asentamiento de la burguesía en el poder.<sup>27</sup>

Otro tipo de diversión entre la burguesía consistió en la obtención de retratos de los amigos recortando su perfil en pedazos de papel charol negro. Esta costumbre dio origen a un oficio que se desarrollaba principalmente en ferias, bailes o fiestas populares, produciendo retratos conocidos como *silhouette*.

El *découper de silhouette* continuo de moda hasta el Imperio de Napoleón Bonaparte, basándose su éxito en la rapidez de su ejecución y los bajos precios a los que se comercializaba. Además, este tipo de retratos no requería de una gran destreza en el dibujo por parte del realizador, obteniéndose una representación de tipo mas bien abstracto.

<sup>27</sup> Freund, op. cit., p. 14



En 1786 a partir de la moda de perfiles y siluetas, Gilles-Louis Chrétien queriendo aumentar el rendimiento y la rapidez en su oficio de grabador inventa el fisionotrazo. Este aparato, mecanizaba la técnica del grabado combinando dos modos distintos del retrato: la silueta y el grabado.

El fisionotrazo se basaba en el principio tan usado del pantógrafo, que consistía en un sistema de paralelogramos articulados en los que mientras con una punta se siguen los contornos de un dibujo con la otra estos quedan reproducidos a una escala determinada. Básicamente el fisionotrazo era lo mismo, pero en lugar de seguir los contornos de un dibujo se seguían los contornos de un modelo vivo a través de un visor, trasladando los rasgos del modelo a determinada escala sobre una lámina de cobre que después se retocaba con aguainta. No tardaron aun las mas celebres personalidades políticas en posar para obtener su perfil con una exactitud matemática. Una sola sesión era suficiente pues la pose solo duraba un minuto y se ofrecía a precios moderados. Esta ultima condición era la tendencia a la que se inclinaba el naciente consumidor: la mercancía de imitación, más barata, sustituía a la que ofrecía mayor calidad a un mayor precio. El lujo barato era lo que la burguesía prefería y convertía de inmediato en éxito.

En el aspecto estético el fisionotrazo al obtenerse de una manera tan mecanizada proveía al personaje de una expresión rígida y esquemática, observándose todos los retratos con una expresión similar. El parecido de fidelidad matemática aparecía entonces carente de una expresión propia. En la miniatura, en cambio, el artista se preocupaba por expresar en su obra no solo el parecido externo sino el parecido moral aportando al retrato una expresión significativa que reflejaba la personalidad del modelo.

Otro impulso para la democratización de la imagen sera en 1796 la litografía, sistema de reproducción masiva ideada por Aloysius Senefelder basada en la propiedad de repelencia que existe entre el agua y las

grasas. Este sistema de reproducción derivará a la larga en los modernos sistemas de reproducción de hoy en día.

Son los visores, la cámara oscura, la cámara lúcida, la miniatura, el retrato *silhouette*, el fisionotrazo y la litografía los primeros intentos por cubrir las necesidades de exactitud, rapidez, reproductibilidad y bajo costo. Cualidades que buscaba en la imagen una sociedad en creciente industrialización y con tendencias democráticas claramente expresadas en la Revolución Francesa con los derechos del hombre y del ciudadano.

En cuanto a la utilización práctica de materiales fotosensibles, "ya los alquimistas durante la Edad Media habían descubierto la capacidad de la *luna comata* (cloruro de plata) de obscurecerse al contacto con la luz, propiedad que en 1727, el médico alemán Johann Schulze descubre en una mezcla de tiza, aguafuerte y nitrato de plata. Sin embargo es el sueco Karl Wilhelm Scheele quien en 1765, explica que el negro que produce la luz en la luna cornata es plata reducida".<sup>28</sup>

En 1802 Humphrey Davy y Thomas Wedwood publican el ensayo titulado: "Descripción del procedimiento para copiar los cuadros de vidrio y para hacer las siluetas con la acción de la luz sobre el nitrato de plata". Realizaron con sus fotogramas imágenes microscópicas. Sin embargo esta técnica fue inútil, pues ni uno ni otro descubrieron los medios para fijar la imagen.<sup>29</sup>

Serán muchos los que buscarán la solución al problema de la fijación de las imágenes: "Hyppolite Bayard en Paris, Hercules Florence en la villa de las Campinas, cerca de Sao Paulo, en Brasil, Enrique Martínez en Ciudad Real (ahora San Cristóbal de las Casas, Chiapas), José Manuel Herrera en el Colegio de Minería de la ciudad de México y otros más desconocidos y olvidados..."<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra. 1988. p. 24.

<sup>29</sup> De Jesús Hernández, Manuel. *Los Inicios de la Fotografía en México: 1839-1850*. México, HERSA. 1985. p. 24.

<sup>30</sup> Casanova, Rosa y Debroise, Olivier. *Sobre la superficie bruñida de un espejo*. México, F.C.E. 1989. p. 12-13.



"En 1819, el astrónomo inglés John Herschel indicaría la acción del hiposulfito de sosa como fijador de las sales de plata, pero no se le ocurrió aplicar tal propiedad a los experimentos de Wedwood y de Davy que sin embargo, conocía".<sup>31</sup>

Cabe mencionar el hecho de que no serán los científicos, portadores del conocimiento, los que resolverán la cuestión de la fijación de las imágenes, sino hombres dedicados a la industria de la creación de las mismas, posiblemente los más afectados por el problema.

### 1.3. La invención de la fotografía.

En 1814, Joseph-Nicéphore Niépce un francés interesado en la litografía, consiguió obtener lo que él llamó Heliografías: enceró un viejo grabado de modo que su papel resultara translúcido, lo colocó encima de una plancha con betún y expuso el conjunto a la acción solar, ahí donde las líneas negras del grabado impedían a la luz solar que llegase hasta el betún, este permaneció inalterado, pero en aquellas zonas en que la luz atravesaba el papel, el betún se hacía insoluble. Al bañar después la plancha en el aceite se disolvía el betún situado bajo las líneas del grabado. Nada más sencillo que morder la plancha como si se tratase de un aguafuerte.<sup>32</sup> Niépce consiguió en ese momento algo más parecido en la actualidad a una reproducción fotomecánica que a una fotografía.

Niépce, que formaba parte de la burguesía intelectual, vivía en una población llamada Chalon-sur-Saone Borgoña, ahí se dedicaba a vigilar sus cultivos y en sus largos ratos de ocio se ocupaba de experimentar con la ciencia y las artes aplicadas, ya había inventado con su hermano Claude una máquina de vapor, sin embargo, pretendía reproducir "automáticamente" imágenes que pudieran ser comercializadas.<sup>33</sup>

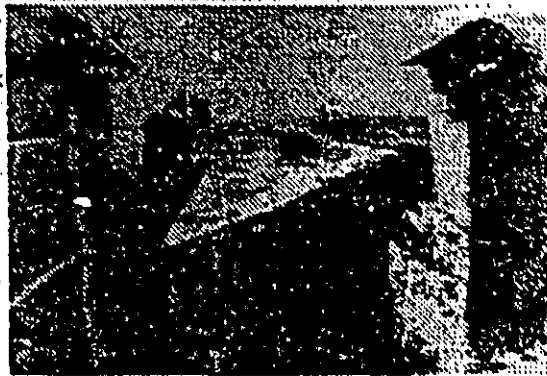


Figura 1.7. Niepce, primera fotografía permanente (1824).

Diez años después, Niépce, continuando con sus estudios logrará la primera fotografía permanente, una vista desde la ventana de su casa. (fig.1.7.) Realizada en una placa de zinc argentada recubierta de betún de Judea, esta solución expuesta a la luz blanquea en vez de ennegrecer lo que da por resultado un positivo, es fijada disolviendo el betún no expuesto en una mezcla de esencia de lavanda y aceite de petróleo. Sin embargo sus exposiciones al sol oscilan entre ocho y doce horas, produciendo sombras confusas. En 1826, Niépce todavía inconforme con los resultados, no se le ocurría que hacer con su invento, ni mucho menos divulgarlo. Será en París que Niepce, por medio del fabricante de aparatos ópticos Charles Chevalier entre en contacto con Jacques Louis Mandé Daguerre.

Daguerre era un empresario dedicado a los espectáculos que en 1822 inventó el Diorama, consistente en una serie de vistas y escenas pintadas al tamaño natural sobre lienzos translúcidos que se modificaban según se iluminaran por el frente o por detrás. Daguerre, visionario, estaba muy interesado en las investigaciones de Niépce, él mismo había utilizado la cámara oscura para la realización de sus escenografías, por lo que le envió correspondencia donde le pedía asociarse con él, sin embargo Niépce se encontraba receloso al respecto.

<sup>31</sup> Sougez, *op. cit.*, p. 27.

<sup>32</sup> Ivins, *op. cit.*, p. 171.

<sup>33</sup> Casanova y Debroise, *op. cit.*, p. 13.

Finalmente en 1829, Niépce cedería a la propuesta, sus negocios se han ido a la bancarota y por falta de recursos no puede continuar el mejoramiento de sus "puntos de vista". Admite así firmar un contrato por 10 años en el que se estipula la creación de una asociación con Daguerre para la búsqueda del perfeccionamiento de su técnica. Sin embargo Niépce no verá su sueño consumado pues morirá en 1833 en completa pobreza.

Más tarde en 1837, Daguerre continuando con las investigaciones de Niépce, perfeccionará el método con la creación de sus daguerrotipos, placas metálicas sensibilizadas que requerían exposiciones de diez a quince minutos. La historia sin documentar indica que un día Daguerre colocó una placa de plata iodizada en una alacena en la que guardaba productos químicos. La placa había sido expuesta, sin producir una imagen visible. Al abrir la alacena algunos días más tarde, Daguerre tuvo la sorpresa de ver una imagen sobre la placa. Para saber como se había producido, expuso una serie de láminas y las colocó sistemáticamente en la alacena mientras iba quitando uno tras otro los químicos. Este proceso de eliminación probó que los vapores de algunas gotas de mercurio de un termómetro roto había revelado la imagen. Esto debió ocurrir en 1835. En 1837 Daguerre descubrió que podía fijar la imagen producida por la acción del mercurio sobre una plata iodizada tratándola en una solución salina.<sup>34</sup>

La imagen obtenida era un positivo ya que la plata expuesta era la que se amalgamaba con el mercurio dando origen a las luces de la escena. Este método no permitía obtener mas que una sola imagen por vez debido a la falta de un negativo, lo que se conseguirá más tarde utilizando soportes translúcidos en lugar de placas metálicas. Otros problemas rodeaban al daguerrotipo: sus imágenes solo eran visibles cuando las placas formaban con la luz un ángulo determinado, las imágenes eran tenues, los

tonos eran desagradables, sus superficies frágiles, el tiempo de exposición era tan largo que era imposible hacer un retrato, ciertos colores no eran registrados por las láminas, el movimiento era registrado como sombras fantasmales y para colmo, su costo era muy alto. A pesar de todo, Daguerre propone a la Cámara Francesa que el Estado adquiera su invento.

La revolución burguesa que en 1830 destronó del poder absoluto a la monarquía había conquistado por este medio un lugar en el Parlamento desde donde vigilaba sus intereses políticos. Representantes del gobierno de Luis Felipe, de la nobleza y de la élite intelectual burguesa formaban el grueso de la Cámara Francesa, serán estos últimos, los intelectuales, los que apoyarán la idea de la adquisición del daguerrotipo. Los intelectuales debido a sus conocimientos y al no encontrarse tan influidos por una situación económica o política determinada que limite su visión, son los que logran analizar con mayor libertad su problemática y la de su época. En el Parlamento, ellos serían los representantes de la tendencia liberal.

El espíritu liberal se define por la fe en el posible desarrollo intelectual y moral del ser humano, por la fe en el progreso.<sup>35</sup> Es por esto que son los intelectuales burgueses la capa mas dispuesta al cambio, más receptiva y apta para comprender las posibilidades de nuevas empresas en el futuro. Es a esta capa a la que pertenece el celebre fisico François Arago que fue el primero en reconocer la importancia que tendría la fotografía en las ciencias, artes y otros aspectos de la vida. Es gracias a su enorme influencia que la Cámara de Diputados toma la decisión, el 15 de junio de 1839, de comprar la patente a Daguerre por una renta anual vitalicia de 10,000 francos (6,000 francos para él y 4,000 para los herederos de Niépce). Posteriormente el Estado renunciará a toda monopolización del invento y lo dará a conocer para quien quiera hacer uso de él.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>35</sup> Freund, *op. cit.*, p. 25.

El 19 de agosto de 1839, ante la Academia de Ciencias y Artes reunidas, Arago revela el procedimiento detalladamente. Ahí, hace notar la ayuda que la fotografía puede aportar a la arqueología, registrando los millones de jeroglíficos de los templos egipcios, a la astronomía, obteniendo mapas de la Luna y al arte, como auxiliar del artista, así como para una democratización de la misma. Arago diría también: "Por lo demás, cuando los observadores aplican un nuevo instrumento al estudio de la naturaleza, lo que han esperado siempre es poca cosa con relación a la serie de descubrimientos que va proporcionando ese instrumento. En ese aspecto, lo que particularmente debe contar es lo imprevisto"<sup>36</sup>

La presencia de sabios extranjeros así como una gran cantidad de comentarios publicados por los periódicos parisinos darán una mayor difusión al invento. Esta situación abrirá las puertas para que una mayor cantidad de mentes se dediquen a realizar las mejoras necesarias.

En Inglaterra, después de escuchar la noticia del auge del daguerrotipo, el culto aristócrata<sup>37</sup> William Henry Fox Talbot, que meses antes había presentado ante la Real Sociedad de Londres un informe preliminar titulado: "Notas sobre el arte del dibujo fotogénico o proceso mediante el cual los objetos naturales pueden delinearse ellos mismos sin la ayuda del lápiz del artista", retomará sus investigaciones.

Él mismo relataría como surgió en su mente la idea: cuenta que en una excursión realizada en 1833, a Italia, al visitar el lago Como, trató de obtener algunas imágenes del hermoso paisaje que lo rodeaba, como no sabía dibujar, se ayudó de una cámara oscura, con resultados infructuosos, pensó entonces lo maravilloso que sería que esas imágenes naturales quedaran impresas en el papel de manera perdurable y comenzó a trabajar en el asunto.<sup>38</sup>

Su método resolvería el problema de la reproducción de imágenes; al obtener un negativo en papel (calotipo), el cual podía reproducirse cuantas veces fuera necesario por un método de positivado por contacto. Este método fue comparado con el daguerrotipo considerándose de una menor calidad puesto que la nitidez de la imagen disminuía al apreciarse la textura del papel en el positivo resultante. En 1841, Talbot patenta su método, la Calotipla (del griego kalos, bello) permitiendo su libre uso a los aficionados y a los artistas, y prohibiendo su utilización comercial, es este último punto el que frenará su empleo fuera de Inglaterra. Será este método el primer procedimiento fotográfico, estrictamente hablando.

A partir de estos acontecimientos, artistas gráficos y científicos trataron de mejorar el desarrollo fotográfico apoyados en la circulación de información y las crecientes demandas de la industria.

Desde mediados de 1838 y hasta 1850 se multiplicaron a un ritmo acelerado los inventos destinados a perfeccionar la calidad de las imágenes. Prácticamente todos los mejoramientos fueron descubiertos en aquel periodo: los aceleradores que permitían reducir los tiempos de exposición (Claudet, 1841), las lentes más precisas y sobre todo más luminosas (Petzval, 1840), la cámara reflex (Wolcott, 1841), el fotograbado a partir de la daguerrotipla (Fizot, 1841), las bases teóricas de la fotografía a color (Becquerel, 1848; Maxwell, 1855), el negativo de vidrio al que se adhiere una emulsión con albúmina de huevo (Abel Niépce de Saint-Victor, sobrino de Nicéphore, 1848) o con colodión húmedo (Frederick Scott Archer, 1851), la fotolitografía (Lemercier, Lerebours y Bareswill, 1853), etcétera.<sup>39</sup>

La fotografía será a partir de ese momento un paso más en el contexto de una sociedad que avanza hacia el progreso de una manera acelerada arrasando con los cánones visuales establecidos e implantando una nueva forma de ver.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>37</sup> Físico, matemático y filólogo.

<sup>38</sup> *Ivins, op. cit.*, p. 173.

<sup>39</sup> Casanova y Dobroise, *op. cit.*, p. 17.

#### 1.4. La nueva Ideología visual.

La enorme disponibilidad y difusión que tuvo la fotografía en su surgimiento, con su inmediato antecesor el daguerrotipo puede corroborarse con las múltiples imágenes publicadas en los periódicos de la época, donde los caricaturistas muestran la "daguerrotipomanía" que se había apoderado de la gente, sin embargo serán ellos mismos, los caricaturistas, los encargados a la larga de realizar la crítica más incisiva hacia los "defectos" de la imagen fotográfica. Defectos que en nuestros días se han asimilado hasta convertirse en las piezas comunicativas que conforman la imagen fotográfica.

Entre estos "defectos", que marcaron un cambio en la ideología visual de la gente, podemos mencionar: la perspectiva geométrica y aérea, la utilización de sistemas ópticos y puntos de vista que aportaban una visión diferente a la que estaba acostumbrado el ser humano, el rompimiento de escalas reales, el desglose del movimiento, y el descubrimiento de formas abstractas en lo macro y lo micro. (fig.1.8.) ES interesante analizar con mas detenimiento cada uno de estos factores por separado.

El desarrollo de la perspectiva no es posible donde no existe una captación de las cosas que permita complementar su cara no visible, ésta no habría podido surgir en un Antiguo Egipto en el que el sol al atardecer no era este mismo en una de sus fases, sino la aurora. Solo en la conciencia de estar observando un objeto en uno de sus diferentes aspectos y poder complementar la información faltante, se comprenderá la perspectiva.<sup>40</sup> En la fotografía la perspectiva esta fijada por el punto donde se encuentra el fotógrafo y por el objetivo utilizado por éste.

En realidad esta comprensión de la perspectiva geométrica, en la que se funda la fotografía, fue asimilada con facilidad, ya que complementaba las fórmulas del Renacimiento. De la misma forma, la

perspectiva aérea ya había tenido un precedente con el llamado *sfumato* utilizado en la pintura por Leonardo Da Vinci, no fue difícil entonces para el hombre de aquel tiempo comprender que la nubosidad que se apreciaba en los últimos planos determinaba una mayor distancia al observador.

El manierismo, considerado históricamente como la época artística posterior al Renacimiento, se caracterizó por el predominio de la forma sobre la idea, con una búsqueda del efecto visual que terminaría cayendo en la exageración barroca. El efecto o *maniera* de representar se basó en juegos ópticos y mecánicos de la época.

Figura 1.8. Fotografía microscópica  
Hoja de papa ampliada 57 veces



<sup>40</sup> Stelzer, *op cit.*, p. 48.

El microscopio y la cámara fotográfica fueron dos invenciones de la época manierista y de la misma forma que durante el manierismo la figura humana sufrió deformaciones en su representación, el uso de objetivos que podían captar un ángulo de visión más amplio en comparación con el del ojo humano, dio origen a otras deformaciones: los rostros tomados desde muy cerca presentaban una enorme nariz o una mano extendida hacia la cámara se apreciaba exageradamente grande en comparación con el resto del cuerpo. Los periódicos de todo el mundo satirizarán en ese tiempo dichas distorsiones, ocasionadas por el uso de un objetivo angular en la toma de retratos, actualmente se recomienda el uso de un objetivo telefoto para evitarlas, sin embargo, algunos fotógrafos con una manierista visión, realizaron caricaturas fotográficas que hacen uso profundo de estas distorsiones. (fig.1.9.)



Figura 1.9. Bill Brandt, *Perspective of Nudes* (1961).

Las escalas reales también se perderán con la utilización de formatos extremadamente pequeños o grandes. En 1892 se realizan microfotos que solo podían ser observadas con ayuda de microscopios y eran transportadas por palomas mensajeras durante la guerra. Lo contrario sucedería con las fotos gigantes realizadas en 1860 que medían 2 metros. La combinación en una sola imagen de escalas imposibles de existir en la realidad dará pie más tarde a la fotografía surrealista, que con fotos pegadas provocó una ruptura visual debido a la incongruencia de su contenido, lo que daría lugar al collage, al montaje y más tarde al pop art.

En el romanticismo literario, desarrollado a la par que el descubrimiento de la imagen fotográfica, existió una tendencia al hallazgo de cosas extrañas, que habían pasado inadvertidas anteriormente. Este asombro por los hallazgos alejó al hombre de la visión convencional de las cosas.

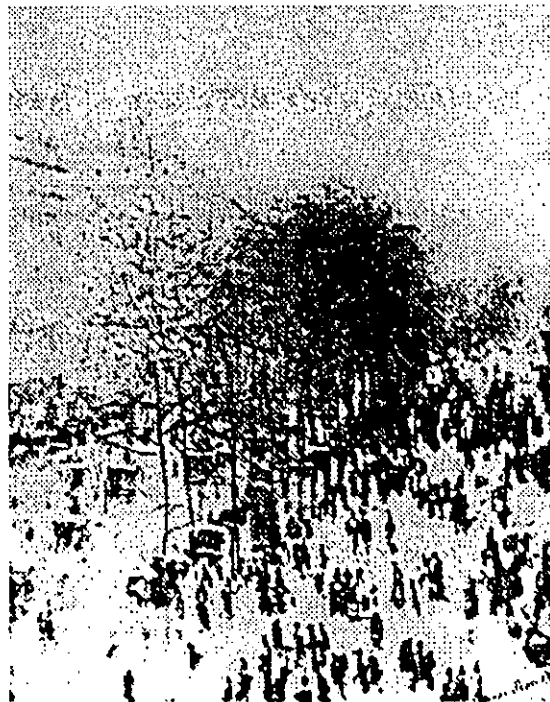


Figura 1.10 Monet, *Boulevard des Capucines* (1877)

Los hallazgos visuales serán originados fotográficamente por el movimiento de la cámara fotográfica hacia arriba o abajo de la visión humana. Antes de la fotografía, el pintor académico siempre registraba su entorno a la altura de sus ojos. Los pasos exploradores de los fotógrafos descubrirán nuevas opciones como al tirarse al suelo descubriendo la visión "a ojo de gusano" o subir a lo alto para hacerlo "a ojo de pájaro". Este último punto de vista se descubrirá desde la primera imagen de Niépce y será corroborada por las tomas en globo aerostático realizadas por Nadar en 1858. Ángulo de visión por el que la pintura se verá influenciada inmediatamente, como se puede corroborar en algunos de los cuadros de Cézanne y Monet impregnados por esa sensación de flotar. (fig.1.10.)

Asombra el parecido existente entre este tipo de representaciones impresionistas y la fotografía realizada por Paul Strand del parque City Hall de Nueva York. (fig.1.11.)

A la larga esta influencia dará puntos de vista tan poco comunes como la crucifixión de Dalí representada oblicuamente.

La más eximia representación de este punto de vista será la fotografía aérea, utilizada primordialmente con fines bélicos y de espionaje; en las tomas realizadas sobre aviones durante la 1ª. guerra mundial la tierra dejaría de ser figurativa, ya que solo un especialista era capaz de interpretar la información icónica de dichos documentos. Para un espectador normal estos solo serían cuadros abstractos. (fig.1.12.)

Algo parecido pasó con la foto microscópica. "En 1840 ya se utilizaba un microscopio daguerrotipo construido por el óptico Soleil".<sup>41</sup> En las imágenes obtenidas por estos medios de nuevo la visión se realiza desde arriba y al no poder apreciarse un horizonte existe una ausencia de perspectiva.

Es por esta situación que Otto Stelzer se atreve a mencionar a este tipo de imágenes como una influencia "indirecta" para Kandinsky y sus preceptos abstractos. "En ocasiones algo visto, leído u oído es incluido

con tanta rapidez e intensidad en la propia actividad creadora, que la fuente desaparece de la conciencia; el proceso de elaboración hace que la materia prima sea irreconocible y conduce así al olvido de su origen".<sup>42</sup>

Figura 1.11 Paul Strand,  
*El parque City Hall* (1915)



<sup>41</sup> Sougez, *op. cit.*, p. 93.

<sup>42</sup> Stelzer, *op. cit.*, p.65-66.

La exactitud de la imagen fotográfica no estaba en los contornos sino mas bien en la microestructura de las cosas, la reproducción de texturas era muy superior a la lograda por el mas detallista de los dibujantes. El asombro que produjo esta tendencia se hace notar por la enorme cantidad de bodegones realizados en el principio de la fotografía, en donde se probaba el registro de una infinidad de materiales. Con esto, la sensibilidad del ojo a las microestructuras del mundo material aumento considerablemente, tendencia que desembocaría en un aumento en la importancia de los primeros planos. A partir de Atget esta extrema visión de los primeros planos conduciría irrevocablemente a la abstracción. Un rompimiento mucho más profundo sería el que se manifestó en Edward Weston, uno de los mas grandes exponentes de la fotografía moderna, quien en 1915 abandonaría su visión pictórica al contemplar una exposición de arte abstracto.

No solo el registro del movimiento sino su posibilidad de análisis por medio de la fotografía dará pie al desarrollo de otras maneras de captar la realidad, no es coincidencia que en la misma época en la que Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey realicen sus estudios sobre el movimiento, el futurismo comience a desarrollarse. Cabe recordar que el movimiento futurista iniciado por F. T. Marinetti tenía como objetivo la exaltación de la modernidad y la tecnología en el arte, tendencia que integró en la pintura la noción de movimiento mediante efectos visuales que recuerdan a los barridos fotográficos. Toda una serie de sistemas sería inventado para el estudio físico del movimiento como el estroboscopio ideado por Harold E. Edgerton (fig.1.13.).



Figura 1.12. William A. Garnett.  
*Erosión en Mud Hills* (1954).

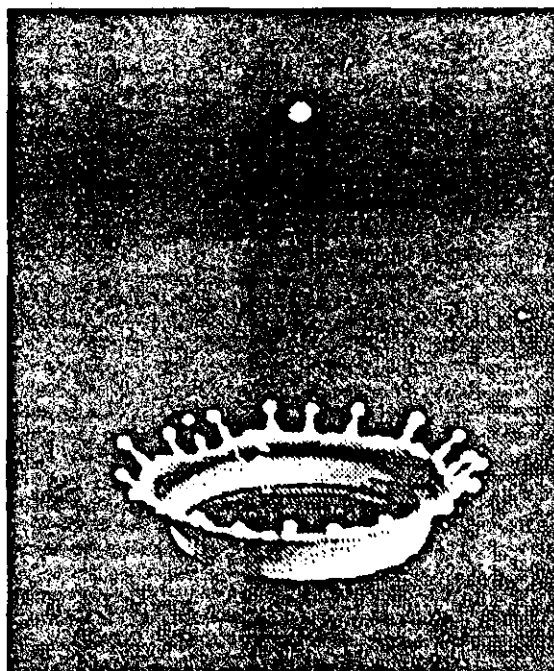


Figura 1.13 Harold E. Edgerton,  
*Corona de una gota de leche* (1957).

El movimiento fue de esta forma despedazado en pequeñas partes, lo que permitía su mayor comprensión, después fue reconstruido, colocando los pedazos en orden sucesivo y proyectándolos a la velocidad adecuada, de tal forma que el cine terminaría imitando a la realidad aun mejor que la propia fotografía. En 1923 László Moholy-Nagy artista plástico húngaro es invitado a enseñar en la Bauhaus. Sus ideas se funden con la mentalidad de la escuela y tienen una influencia decisiva en el arte moderno. Él fue el primero en reconocer abiertamente las leyes particulares de la fotografía hasta entonces solo medida por los principios estéticos y filosóficos de la pintura. En 1928 en su libro *La Nueva Visión* explica estas nuevas leyes: la teoría de la graduación de la luz, el descubrimiento de ángulos de visión y de nuevas perspectivas. Determinando que estas nuevas experiencias sobre el espacio debían ser las únicas medidas de evaluación para la imagen fotográfica. "Gracias a la fotografía, la humanidad ha adquirido el poder de percibir su ambiente y su existencia con nuevos ojos. El valor de la fotografía no debe medirse únicamente desde un punto de vista estético, sino por la intensidad humana y social de su representación. La naturaleza vista por la cámara, es distinta de la naturaleza vista por el ojo humano. La cámara influye en nuestra manera de ver y crea la nueva visión."<sup>43</sup> Sus contemporáneos juzgaron a la nueva visión como algo utópico, sin embargo en la actualidad sus principios nos resultan familiares e incluso inherentes a nuestro modo de ver. Descubriendo sus ideas en las manifestaciones del arte de nuestros días.

Al surgir, la fotografía cubrió por sí misma necesidades sociales, científicas, estéticas y políticas, fue la facilidad con la que cubrió satisfactoriamente tan diversas facetas del ser humano lo que la convirtió en el perfecto medio de expresión de una civilización tecnológica y racionalista.

<sup>43</sup> Cit. pos. Freund en *La fotografía como documento social*, op. cit., p. 174.

#### 1.4.1. La sociedad.

La fotografía cubrió necesidades sociales al aportar un código de representación y autoafirmación de una élite social en pleno surgimiento, la burguesía, podemos observar esto en el auge que tuvo el retrato fotográfico en todas las sociedades donde se difundió. Un claro ejemplo puede observarse en la manera en la que se desarrolló la daguerrotipia en Norteamérica.

En 1840 la sociedad norteamericana en plena formación aun permitía e impulsaba la realización del sueño americano, basado en las posibilidades de crecimiento personal a partir única y exclusivamente de la iniciativa personal. Durante la época de crecimiento de la daguerrotipia el país comenzó su transformación de una sociedad agrícola a una sociedad industrial. Un sinnúmero de inventos tecnológicos tuvieron lugar en el territorio norteamericano: la refrigeración, la máquina segadora, el automóvil, etc. Los yacimientos de oro en el territorio serían el punto cumbre donde la nueva nación se sentiría orgullosa de sus triunfos, encontrando en la fotografía el medio idóneo donde el afán de los pioneros podía ser representado. Se calcula que los norteamericanos gastaron entre 8 y 12 millones de dólares en 1850 sólo en retratos, que constituían el 95% de la producción fotográfica.<sup>44</sup>

Así la fotografía se presentó como un instrumento social de incalculable valor: en la integración del núcleo familiar, mediante el registro de su evolución, en el archivo de la historia individual, con el retrato personal, y en el control social, donde fue utilizado el retrato de filiación.

#### 1.4.2. La ciencia.

En el terreno científico la fotografía cubrió grandes necesidades al permitir la observación más detallada de los objetos, de la naturaleza y de sus fenómenos.

<sup>44</sup> Freund, op. cit., p. 31.





Figura 1.14. Eadweard Muybridge.  
*Serie Locomoción animal*, placa 402 [1887].

Gracias a la fotografía el macrocosmos y el microcosmos quedarán registrados con mayor exactitud. En 1840 el Dr. John William Draper obtendrá el primer daguerrotipo de la luna. La astronomía se vio así enriquecida al obtener mapas astronómicos detallados y precisos. Por su parte, en 1845, Alfred Donné realizó los primeros daguerrotipos a través del microscopio, con los resultados de su trabajo publicaría un libro con 80 imágenes microscópicas titulado "Cours de microscopie de Donné".

De la fotografía harán uso los físicos para estudios cinéticos, apropiándose de acontecimientos fugaces, de la misma forma que los historiadores, con su utilización de la foto como documento histórico; los arqueólogos y antropólogos la usaran para tener un registro exacto de monumentos, glifos, razas y costumbres, conteniendo el pasado y el presente de las culturas del mundo; los bibliotecarios y archivistas para concentrar y conservar información escrita; los médicos tendrán en ella y en los rayos x, la fotografía infrarroja y la endoscopia, sucesoras de la misma técnica, una herramienta valiosa para llegar a un

diagnóstico y los investigadores la usaran como testimonio de sus experimentos y descubrimientos. Por su parte los geólogos y los geógrafos la usaran en el registro detallado de grandes territorios o de pequeñas materias minerales, así como para examinar los lugares mas altos del mundo y los más profundos con la ayuda de la fotogrametría; los botánicos y zoólogos la utilizarán para estudios taxonómicos, así como para analizar los acontecimientos que se desarrollan a lo largo de varios meses como el crecimiento de una planta y los que se desarrollan con gran rapidez cuya utilización queda ejemplificada por el pionero en fenómenos del movimiento: Eadweard Muybridge con su estudio titulado *Locomoción animal*. (fig.1.14.)

Durante milenios el hombre se relacionó con mundos distantes en el espacio y en el tiempo a través de los textos, que llegaron a poseer la cualidad mágica de hacer las cosas imaginables. Con la creación de la fotografía las imágenes mentales se consolidaron, miles de imágenes pasaron a ser patrimonio mental del ser humano.

El mundo se empequeñeció, en primer lugar porque el hombre común pudo ver lugares lejanos, inhóspitos e inaccesibles, en segundo lugar porque logró saber lo que ahí sucedía el día de hoy y por último porque esta democratización de información visual permitió que los conocimientos se nivelaran y que las mentes de los hombres se aproximaran.

#### 1.4.3. El arte.

En el terreno artístico las reacciones en torno a su invención fueron múltiples: desde una negación de sus capacidades estéticas cuando los artistas la calificaban de ser un oficio sin alma ni intención, hasta la trágica afirmación de la muerte de la pintura, realizada por el pintor francés Paul Delaroche.

Sin embargo Delaroche no hizo esta afirmación sin fundamentos pues alrededor del progreso de la fotografía giraba constantemente la quiebra de pintores al óleo, miniaturistas y grabadores que no pudieron competir con la tecnología. De entre estos artistas carentes de sustento económico surgirían los primeros fotógrafos. Así, los primeros atacantes del nuevo oficio se convirtieron en los primeros en utilizarlo como medio de expresión. La elevada calidad que se puede observar en muchos de los trabajos de estos pioneros fotográficos es debida precisamente a su anterior experiencia artística y artesanal.

No obstante la cuestión de si la fotografía es o no arte continuaría por mucho tiempo en el aire. En 1859 escribiría el poeta Baudelaire refiriéndose a la incursión de la fotografía en los terrenos artísticos: "Hace falta, pues, que la fotografía entre en su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la más humilde sirvienta, como la imprenta y la taquigrafía, que no han creado ni reemplazado a la literatura. Que la fotografía enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que faltaría a su memoria; que adorne la biblioteca del naturalista y exagere los animales microscópicos; que refuerce incluso algunas informaciones e hipótesis

del astrónomo; que sea, en fin, la secretaria y la guarda-notas de cualquiera que tenga necesidad en su profesión de una absoluta exactitud material; hasta aquí, nada mejor."<sup>45</sup> Precisamente la grandiosidad de la fotografía radicó en su disposición por resolver el tipo de problemas a los que se refería Baudelaire, pero sin abandonar nunca sus capacidades estéticas.

La fotografía originó una verdadera revolución en el terreno de la imagen artística a partir de varios aspectos. En primer lugar cubrió las necesidades de reproducción de la obra de arte, permitiendo su democratización. Esta evolución que había comenzado con el grabado y posteriormente utilizaría también a la litografía terminaría finalmente por volverse accesible a las masas al ser reproducida por millones a través de técnicas fotográficas. La visión que el hombre tenía del arte cambió radicalmente. Millones de personas pudieron apreciar como era realmente un cuadro de Da Vinci o una escultura de Miguel Ángel. La fotografía fue criticada duramente por muchos puesto que falseaba sistemáticamente la escala de los objetos artísticos al apreciarse a un mismo tamaño una escultura griega y una miniatura, sin embargo, aunque las dimensiones artísticas perdieron los atributos que tenían en la realidad, la fotografía dio al arte el más grande de los servicios sacándola de su aislamiento.

Hacia 1862 comenzó por todo el mundo la reproducción metódica de las piezas artísticas contenidas en los museos del mundo. La primera industria derivada de la reproducción fotográfica de la obra artística fue la tarjeta postal, que originaría una afición colectiva. La revolución culminaría mas adelante con el concepto francés de *Le Musée chez soi* (el museo en su casa) que permitió a todos contener en su librero una galería particular.<sup>46</sup> Circunstancia que desembocaría en la educación icónica de las

<sup>45</sup> Cit. pos. Costa, en *La fotografía entre sumisión y subversión*. México, Trillas, 1991. p.131.

<sup>46</sup> Freund, *op. cit.*, p. 90.

masas. En mayor o menor medida dicha educación preparó al mundo para recibir los cambios que se gestarían en el terreno formal del arte. Será la fotografía la base sobre la que se originaran los cambios artísticos.

Un segundo cambio partiría del hecho de que la imagen fotográfica al retomar, en un principio, la estética utilizada por la pintura, liberó a ésta de ser la representación veraz de la realidad. Y aunque en un comienzo un grupo de pintores pide al gobierno de París prohibir la fotografía por competencia ilícita, posteriormente la pintura renunciara a dicha competencia: "lo que la cámara puede lograr igual o mejor que la pintura, no puede seguir siendo objetivo de la pintura; lo que se logra por vías mecánicas, ya no precisa de la mano del artista".<sup>47</sup>

La noción de arte cambió originándose una serie de corrientes de tipo expresivo como el impresionismo, futurismo, dadaísmo, cubismo, hasta llegar al abstraccionismo. Estas corrientes respondían tanto a una nueva ideología visual, como a nuevos conceptos artísticos, pues si bien, la importancia radicaba antes en lo perenne (estilo y forma), ahora interesaba lo cambiante: los procesos y la subjetividad del autor.

A la larga, esta nueva concepción artística desembocara en un desarraigo social del arte, debido a las exigencias intelectuales requeridas para su comprensión, aunque a cambio, permitió un desarrollo en el terreno sintáctico de la imagen que dio como resultado el nacimiento del diseño gráfico. Con los carteles creados por Toulouse-Lautrec en 1890, nacimiento múltiple del diseño gráfico y el arte moderno, el público comprendió que la verosimilitud estaba muy lejos de ser la esencia y finalidad de la imagen.

Algunos fotógrafos artísticos trataron de imitar este tipo de expresiones, actitud que podría considerarse como un camino equivocado, sin embargo hay que recordar que muchos de ellos habían sido pintores y

se consideraban a sí mismos vanguardistas en un nuevo tipo de arte. Es probablemente por lo anterior que se observa también una mutua comprensión y apoyo entre fotógrafos y movimientos revolucionarios de pintura como en la primera exposición impresionista en 1874, que se realizó en el estudio fotográfico de Nadar, la exposición de Matisse en 1908, organizada por Edward Steichen o la fundación en Nueva York de la revista *Camera Work*, que trataba todas las creaciones revolucionarias de las artes plásticas, revista dirigida por el fotógrafo Alfred Stieglitz que sin embargo terminaría por reconocer que la buena fotografía no podía nacer de la imitación de la pintura.<sup>48</sup>

La imagen, antes valorada por la información que proporcionaba, ahora lo era por sí misma. El surgimiento de imágenes fotográficas marcó la diferencia entre información visual y expresión visual.

Posteriormente será la fotografía la que, después de seguir estrictos cánones normativos que permitieron en un principio comprenderla y aceptarla pero limitaron su potencial, encuentre por fin su propio camino estético.

#### 1.4.4. La política.

Actualmente se habla de que vivimos en una era óptica, indudablemente esto tendrá que ver con el 90% de imágenes que recibimos diariamente por medios fotográficos. Se encuentra la fotografía tan incorporada a la vida social que a fuerza de verla nadie la ve, penetra en todas las capas sociales y es ahí donde reside su importancia política.

"Su poder radica en su supuesta fidelidad e imparcialidad, cuando en realidad ha sido utilizada para expresar los deseos y necesidades de las capas sociales dominantes y para interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social".<sup>49</sup>

En este sentido la fotografía se realiza para toda la sociedad y es consumida por toda la sociedad, sin embargo, no expresa los intereses de toda la sociedad.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>49</sup> Freund, *op. cit.*, p. 8.

<sup>47</sup> Stolzer, *op. cit.*, p. 41.

En realidad lo que una imagen fotográfica puede comunicar se encuentra condicionado por la manera de ver del fotógrafo o bien en la manera en que se le ha indicado debe ver (la censura limitará muchas veces aun su propio sentir). Es precisamente en este hecho donde la fotografía encierra su falsa objetividad.

A pesar de todo, la fotografía también ha sido utilizada como instrumento de crítica social. En Norteamérica el periodista del *New York Tribune*, Jacob A. Riis la utilizó para ilustrar su libro "Como vive la otra mitad" que hablaba de las miserables condiciones en las que subsistían los inmigrantes de los barrios bajos de la ciudad. Otro que seguiría sus pasos sería Lewis W. Hine un sociólogo que se dedicó a fotografiar las deplorables condiciones en las que vivían y trabajaban los niños campesinos y obreros. El cambio en la Legislatura sobre el trabajo infantil a partir de la publicación de las fotografías de Hine demostrará lo eficiente que puede ser la fotografía en la lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida de las capas sociales marginadas.

La imagen es el instrumento de comunicación de mas fácil comprensión, ya que dirige su mensaje a la emotividad, por lo mismo no da tiempo para reflexionar: es inmediata. Su capacidad de sensibilización y su inmediatez, la dotan de un gran poder de persuasión. La enorme trascendencia de la fotografía radica precisamente en que se ha convertido en uno de los medios más eficaces para moldear nuestras ideas e influir en nuestro comportamiento. Influencia que podemos corroborar actualmente en todos los *mass media* (medios masivos) tales como el cine, la televisión y los videocasetes, originarios todos del medio fotográfico.

### 1.5. Los inicios de la fotografía en México

Las noticias que llegaron a México sobre el descubrimiento del daguerrotipo fueron en un inicio sumamente confusas debido principalmente a los problemas políticos existentes entre el país y Francia.

Para poder dar fin a la Guerra de los Pasteles, Santa Anna deberá llegar a un acuerdo con los franceses afectados, comprometiéndose a indemnizarlos.

En México el 3 de diciembre de 1839 se desembarcan los primeros equipos de daguerrotipo en el puerto de Veracruz, directamente traídos de Francia, unos llegan con destino a los comerciantes Leverger Hermanos,<sup>50</sup> mientras otros llegan con el grabador francés Louis Prélief. Éste último al desembarcar organiza una demostración pública en el puerto, estas serán consideradas como las primeras tomas realizadas en México de las que se tiene registro. Prélief repite la experiencia el domingo 26 de enero, en la plaza mayor de la ciudad de México fotografiando la catedral metropolitana, estas experiencias de tipo publicitario serán acogidas con entusiasmo por los periódicos del país.

Desde ese momento se puede observar como el desarrollo de la fotografía en México fue iniciada principalmente por extranjeros, que interesados en comenzar empresas lucrativas, mandan traer artefactos y accesorios producidos en Francia, Alemania y Estados Unidos (posteriormente Japón), iniciando una dependencia técnica que podemos corroborar aun en la actualidad.

Unos de los daguerrotipos mexicanos más antiguos conservados hasta la fecha, se refieren a la guerra con Estados Unidos en 1847, guerra motivada por la anexión del estado de Texas a la Unión Americana. Cabe recordar que en el Imperio de Iturbide algunos norteamericanos obtuvieron permiso para vivir en Texas, que aun era territorio mexicano, con el tiempo llegaron a ser más los inmigrantes y en 1836 se declararon independientes, años después este territorio decidió unirse a los Estados Unidos lo que provocó una guerra entre los dos países. Estos daguerrotipos son las primeras imágenes de guerra obtenidas mediante una cámara fotográfica, aunque se alega que su

<sup>50</sup> De Jesús, *op cit.*, p. 59.

existencia no se debe a una intención de documentar el suceso, por lo que no se puede hablar aun de fotoreportaje, sino de soldados deseosos de mandar retratos a sus familiares. Sin embargo estas conmemoraciones individuales y puestas en escena de actos heroicos, anuncian el reportaje gráfico, siendo consideradas por el historiador de la fotografía Beaumont Newhall como las primeras en este género las tomas hechas de la guerra de Crimea en 1855 y las de la Guerra de Secesión de los Estados Unidos en 1861.<sup>51</sup>

Observamos en las primeras tomas la preferencia por los temas inmóviles como edificios, monumentos y paisajes, esto seguramente debido a las aun largas exposiciones requeridas. Sin embargo algunos valientes se atreven a posar durante los diez y hasta quince minutos necesarios, detenidos con estructuras metálicas por detrás y soportando la luz del sol en su cara. Más tarde ese relajamiento de los músculos se convertiría en el símbolo de la burguesía, que representaba una imagen estable y conservadora. El mercado fotográfico se divide entonces en dos principales vertientes: el mercado local con el retrato de estudio y el mercado exterior con escenas del paisajes y costumbres mexicanas desconocidas hasta ese momento en la mayor parte del mundo. Las obras fotográficas en México adquieren en su creación un orden compositivo influenciado por la pintura académica impuesta en la Academia de San Carlos, mientras los extranjeros cultivan el género costumbrista, sus obras más románticas que realistas, presentan una idealización de la cultura mexicana.

<sup>51</sup> En la guerra de Crimea es el fotógrafo inglés Roger Fenton el que registra por el procedimiento de colodión húmedo 360 imágenes, en las que nunca presentara los horrores de la guerra, esa había sido la condición para obtener un financiamiento para su empresa. En cambio Matthew B. Brady obtiene miles de daguerrotipos que muestran en su afán de objetividad lo terrible de la guerra, su empresa, financiada por él mismo, terminó por llevarlo a la ruina, teniendo que ceder las fotografías a su principal acreedor: una firma de productos fotográficos.



Figura 1.15. Frederick Catherwood, *El palacio del Gobernador en Uxmal* (1844).

### 1.5.1. Los fotógrafos viajeros.

De 1840 a 1844 surgen por todo el mundo viajeros con un equipo portátil de daguerrotipia, contratados por el inventor francés Noël Marie Lerebours que al experimentar con éxito el procedimiento del daguerrotipo, pretendió realizar una serie de álbumes con imágenes de todo el mundo impresas por el procedimiento del aguatinta, recopiló alrededor de 120 vistas de Medio Oriente, Grecia, Moscú, África, etc. Sus *Excursions dagueriennes* acogidas con gran éxito, aportaran al daguerrotipo un nuevo uso, el ilustrativo.

Influidos por estos acontecimientos una gran cantidad de extranjeros registran un sinnúmero de imágenes a su paso por

México. Algunos lo harán con fines científicos o antropológicos, atrayéndoles los vestigios de las culturas prehispánicas. En 1839 el dibujante inglés Frederick Catherwood y el escritor estadounidense John Lloyd Stephens visitan la zona maya obteniendo algunos dibujos a través de la cámara lúcida y regresan en 1941 con un equipo de daguerrotipo, con el resultado obtenido mediante ambos medios publicarán más tarde una serie de grabados incluidos en el libro *Aventuras de viajes en Yucatán*. (fig.1.15.) En ese mismo año el diplomático austriaco y arqueólogo aficionado barón Emmanuel von Friedrithal visita Izamal, Uxmal y Chichén-Itzá, y toma algunos daguerrotipos que expone y ofrece a su regreso a Mérida, y al igual que Catherwood y Stephens ofrece sus servicios como fotógrafo de retratos en esta ciudad.

En 1858 llega procedente de Francia, siguiendo los pasos de Catherwood y Stephens, Desiré Charnay, estudia las ruinas mexicanas y obtiene imágenes en colodión húmedo, el proceso de sensibilización más reciente en esos momentos. La humedad, el calor, la falta de agua y la inaccesibilidad a los sitios arqueológicos serán los principales obstáculos a los que se enfrenta, sin embargo logra conseguir una serie de 49 imágenes que incluye en su álbum *Cités et Ruines Américaines*. Charnay volvió con mayores recursos a México, en tres ocasiones, del trabajo obtenido, además de sus libros arqueológicos, publicaría una novela de costumbres mexicanas y un estudio de divulgación biológica, ampliando su temática fotográfica a las vistas de monumentos, retratos etnológicos de indígenas, panorámicas de aldeas, ciudades y escenas costumbristas.

Teobert Maler será otro fotógrafo destacado en las tomas arqueológicas. Austriaco, llegaría a México en 1864 como parte del destacamento europeo de ocupación. Al regreso de éste, Maler permanecerá en el territorio mexicano, recorriendo gran parte de él. En Palenque queda impactado por las construcciones mayas. Debido a la muerte

de su padre se ve obligado a regresar a Europa, donde se documenta sobre el arte americano. A su regreso a México en 1884 su único propósito sería el estudio de las ruinas mayas. Su gran cantidad de imágenes y su búsqueda de precisión rayan en la manía, se dice que llegó a mover estelas para fotografiarlas con luz adecuada, para después regresarlas a su lugar original. Hacia 1890 remedió el problema de la iluminación con el uso del flash de magnesia. Reconstruyó, por medio del fotomontaje, varias estelas fragmentadas.

Figura 1.16. Teobert Maler, *Mujer de Pinotepa* (1873).



La nitidez en las imágenes de Maler, sus fotografías de piezas posteriormente erosionadas, mutiladas o destruidas, aunadas a sus escritos, conferencias, artículos, cuadernos de notas, bocetos, dibujos, mapas e inventarios la convierten en una de las principales fuentes de documentación para epigrafistas, dedicados a descifrar los glifos y reconstruir el pasado del pueblo maya.<sup>52</sup> Su precisión científica contrasta con el gusto romántico de las imágenes previas, sin embargo, dota de un toque pintoresco a sus registros, casi siempre con la inclusión en ellas de alguno de sus ayudantes indígenas, posiblemente con la intención de proporcionar una escala de referencia. Realizando también escasos retratos de los habitantes. (fig.1.16.)

Su amplio trabajo y amistad con el pueblo maya se verá reconocido al ser bautizado un sitio arqueológico de la región Puuc con su nombre *Xlabpak de Maler*, "Los viejos muros de Maler".

Otros dignos de mencionarse, son los esposos Auguste Le Plongeon y Alice Dixon, que involucrados en el descubrimiento del Chacmol en 1876, obtuvieron una gran cantidad de tomas estereoscópicas, sobre todo de Chichen-Itza; así como el trabajo del botánico inglés Lord Alfred Percival Maudslay que además de obtener fotografías se dedicó a realizar vaciados de yeso de estelas y lápidas labradas.

En la actualidad, la mirada austera y científica del arqueólogo, cuya meta es el registro fiel e inmediato de sus hallazgos no inspira al público, que prefiere el punto de vista más sensible de fotógrafos artistas, contratados por la industria editorial y turística.

En el terreno antropológico, destacarán los etnólogos que utilizaron a la fotografía para complementar la documentación de las costumbres, ritos y leyendas de algunos pueblos indígenas. Como el francés Léon Diguet que llega al país en 1889 y realiza por largo tiempo estudios sobre los mas variados temas, desde las cactáceas, los

crustáceos y los minerales hasta el idioma huichol, o el caso del inglés Frederick Starr, que a partir de sus estudios publicará en 1899 el álbum *Indians of Southern México*, en el que presenta en un orden comparativo, a varios grupos indígenas del norte, basándose en el estudio de sus características tipológicas: talla, peso, conformación ósea, etc. Su interés se enfocaría en las manufacturas, indumentaria y herramientas realizadas por los diferentes grupos.

Más conocido, por el éxito de su libro de viajes *México desconocido*, será el fotógrafo danés Carl Lumholtz, que en 1890 iniciará sus estudios de tarahumaras, seris, huicholes, coras, tepehuanes, tarascos y otomíes. Durante doce años permanecerá en el país realizando sus investigaciones, en los que convivirá largos periodos con el objeto de su estudio. Es por ello que a diferencia de sus antecesores no se conforma con fotografiar al hombre frente a varas de medición graduada, de frente y perfil, sino que se interesa por mostrar detalles de la vida cotidiana. La confianza lograda le permite adentrarse en el espacio sagrado y participar del rito, así retrata al grupo indígena con una mayor cercanía, tanto física como mental. (fig.1.17.)

Tanto en los trabajos realizados sobre ruinas arqueológicas, como en los de rostros indígenas, la mayor parte de las imágenes se encuentran impregnadas por una búsqueda de lo exótico.

Algunos otros extranjeros, se servirán de la daguerrotipia para obtener imágenes de los habitantes y ganarse algún dinero, aunque el trabajo en un principio es difícil, pues los daguerrotipos son caros: de 6 a 10 pesos, equivalente al salario mensual de un empleado doméstico o de un cochero.

El daguerrotipista trashumante opera con un equipo mínimo, pero que aun así pesa por lo menos 70 kilos y resulta muy frágil y de difícil transportación. Persigue una clientela que al principio resulta escasa: los opulentos hacendados del Bajío y de Tierra

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 84.

Adentro, los enriquecidos comerciantes del camino de Veracruz a México, los mineros del centro y del norte de la República.<sup>53</sup> Destacan Randall W. Hoit, Francisco Doistua, Andrew J. Halsey y Richard Carr que posteriormente establecerán sus estudios en la ciudad de México.

### 1.5.2. El desarrollo y auge del retrato fotográfico.

A mediados del siglo XIX México, que iniciaba su camino independiente, se desarrollaba como un país agrario y minero, explotando rudimentariamente sus recursos naturales, con la mitad de sus bienes en manos del clero, débil en lo interno y en sus relaciones internacionales. Existían en el país dos partidos políticos: el conservador y el liberal. Los conservadores eran los propietarios de la tierra o formaban parte del ejército o la Iglesia, sus ideas políticas los inspiraban a que México fuera una monarquía con un rey europeo como guía, miraban con nostalgia el antiguo orden español. Los liberales en cambio eran en su mayoría profesionistas de clase media que deseaban para el país un gobierno republicano, con reformas en las que el papel de la Iglesia, de llevar el control de los nacimientos, bodas, muertes, hospitales y cementerios, fuera ocupada por el gobierno; también apoyaban la libertad de credo y la expropiación de los bienes de la Iglesia; estaban convencidos de que los pilares de la riqueza eran la industria y el comercio, y su modelo económico eran los Estados Unidos.<sup>54</sup>

Es en medio de estas luchas internas, golpes militares y tropiezos económicos que se desarrolló la nueva técnica. La diferencia en ideales políticos no freno el deseo tanto por parte de liberales como de conservadores de quedar registrados por la cámara.



Figura 1.17. Carl Lumholtz, Felipe, huichol fabricante de idolos (1890).

Durante la dictadura de Santa Anna que no permitió reforma alguna se reorganizó la academia de San Carlos (1843), para lo cual se mandaron traer artistas europeos que impondrían su punto de vista al desarrollo del arte mexicano. Así, mientras los liberales claman por instituciones científicas, gran cantidad del presupuesto será para el desarrollo de dicha institución, cuyo método de estudio consistía en la copia de cuadros de buenos autores, dibujos, modelos de yeso y estudio al natural.

<sup>53</sup> Casanova y Debroise, *op. cit.*, p. 27.

<sup>54</sup> *Lecciones de Historia de México* segunda parte. México. SEP. 1994. p. 42.





Figura 1.18.  
Cruces y Campa,  
Tarjeta de visita (1870).

A cargo del director de pintura español Pelegrín Clave se pintan escenas bíblicas, históricas y retratos, plasmándose tipos indígenas con poses románticas. A la larga se observará que el instrumento europeo que Clavé había puesto en manos de los pintores mexicanos no era el apropiado para expresar la propia realidad.<sup>55</sup>

Con el triunfo del plan de Ayutla levantado contra la dictadura de Antonio López de Santa Anna en 1854 llegó al poder una nueva generación de liberales: Juan Alvarez, Benito Juárez, Melchor Ocampo, Ignacio Ramírez, Miguel Lerdo de Tejada y Guillermo Prieto, que inmediatamente trabajaron en la promulgación de una nueva constitución. El descontento de los conservadores no se dejó esperar, estallando así la Guerra de Reforma o de Tres Años (1858-1861). Dicho movimiento culminaría con el triunfo de la fracción liberal y la proclamación de las Leyes de Reforma, de contenido liberal radical.

En el terreno fotográfico las mejoras estaban a la orden del día: el barón Séguier construyó un aparato cuyo peso y volumen representó la tercera parte del de Daguerre; los tonos de la imagen se enriquecieron con el procedimiento de revelado al oro, lo que

lograba mayor intensidad a las zonas de luz; en el terreno de la óptica se construyeron objetivos capaces de formar una imagen 22 veces más brillante, esto aunado a las emulsiones más sensibles compuestas con otras sustancias halógenas además del yodo, como bromo y cloro, permitieron disminuir el tiempo de exposición a poco menos de un minuto, con lo que el registro del ser humano fue mucho más sencillo.

En las ciudades del mundo el daguerrotipista se instala en los tejados y azoteas, con vidrieras que permitían la utilización de la luz solar.

En la ciudad de México el primer establecimiento formal es abierto en 1853, con el nombre "La fama de los retratos" y es dirigido por Emmanuel Manger Dumeisnil.<sup>56</sup>

Podemos ver como los fotógrafos en su mayoría extranjeros pertenecen a la clase acomodada, es solo gracias a sus posibilidades económicas que son capaces de adquirir el equipo fotográfico necesario, tan costoso en ese tiempo.

Al principio el retrato es sencillo con el personaje sentado ante un fondo neutro, con la mirada dirigida a la cámara. Los retratistas recomiendan los colores que se deben utilizar en el vestido pues la fotografía registra al naranja como negro y al azul

<sup>55</sup> Tibol, Raquel. *Historia general del arte mexicano*. México. Hermes. 1964. p. 46-49.

<sup>56</sup> Debroise. *op. cit.*, p 30.

como blanco. Después surgirán los telones pintados, los muebles de buen gusto, barandales, falsas chimeneas, estatuillas, libros, etc.; todo lo necesario para convertir al retrato en las aspiraciones de una clase social. Ninguna sociedad se ha preocupado tanto por su imagen como la del siglo XIX. (fig.1.18.)

A pesar de las continuas pugnas políticas, de un estado de guerra latente, de la carencia e inseguridad de los caminos y de las dificultades para conseguir materiales frescos, la fotografía se desarrolla en México con rapidez, apoyada en la idea de modernidad surgida del pensamiento burgués.

Al ampliarse la demanda se hace necesario la introducción de asistentes para preparar los ingredientes, procesar las placas, preparar los marcos, las cajas y los estuches, así como para colorear a mano los retratos.

Cabe recordar que los daguerrotipos eran iluminados espolvoreando una capa del color molido finamente y adhiriéndolo con goma arábiga, en polvo, se protegían con un vidrio y se insertaban en lujosos estuches de madera o metal, recubierta de piel, tanto de forma cuadrangular como redonda, forrados de terciopelo llamados: Jenny Lind, Rossuth cases, Union cases; también se usaban relicarios, guardapelos, cigarreras y relojes. El proceso de coloreado debía seguir reglas muy precisas, teniéndose una gama de colores codificada para cada caso.

El estudio fotográfico se convierte en un taller artesanal, en el que los ayudantes con el tiempo se independizaran creando sus propios estudios. "Entre los primeros daguerrotipistas mexicanos profesionales se encuentran Antonio L. Cosmes de Cosío (que se formó aparentemente en Estados Unidos) y Miguel G. Rodríguez (discípulo de Halsey)".<sup>57</sup>

"La industria fotográfica no sólo enriqueció a aquellos dedicados a la fotografía; sino también a escritores, comerciantes, joyeros, carpinteros, y demás involucrados en la

presentación final de la placa, así como a los dedicados a la publicidad que se generó alrededor de este tema en periódicos y revistas".<sup>58</sup>

En tanto, la búsqueda de mejores materiales fotosensibles tratará de conseguir una mayor transparencia en el negativo propuesto por Talbot:<sup>59</sup> aceptándolo, cubriéndolo con miel o clara de huevo. Posteriormente se pensaría en sustituir el papel por vidrio y un sin fin de materiales adhesivos fueron puestos a prueba. En 1847, la albúmina de huevo aplicada sobre el vidrio fue utilizada por Niépce de Saint-Victor (sobrino de Niépce), sin embargo tendía a craquelarse, presentándose en cambio como el medio adherente ideal para las impresiones en papel.

En 1848 fue inventada la nitrocelulosa o colodión una solución compuesta de algodón y pólvora, diluidos en una mezcla de alcohol y éter. Y en 1851 la revista inglesa *The Chemist* publicó los trabajos de Sir Frederick Scott Archer, fotógrafo y escultor, que utiliza esta nueva sustancia para adherir el material fotosensible al vidrio con gran éxito. Solo tenía un inconveniente, que la película perdía sus propiedades fotosensibles conforme se secaba por lo que debía exponerse enseguida de haberse preparado, a este requerimiento se debió su nombre: colodión húmedo.<sup>60</sup>

Los negativos en colodión húmedo permitían acercarse a la imagen instantánea, por requerir una exposición muy inferior a la del daguerrotipo, máximo 20 segundos; "además podían ser utilizados como negativos para obtener varias copias de cada imagen, o bien, podían contemplarse como imágenes positivas únicas obteniendo un cliché ligeramente sobreexponiendo y volviéndolo semiopaco en vez de translúcido, agregando al revelado una mezcla de

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>58</sup> Gómez Mendoza, Ma de Lourdes. *Análisis de la fotografía mexicana para la realización del Diaporama El Labrador de San Hipólito*. ENAP, UNAM, 1995, p.14.

<sup>59</sup> Este método fue poco utilizado en México, por los problemas legales que reportaba su utilización.

<sup>60</sup> Sougez, *op. cit.*, p. 127.

ferrocianato de potasio. Al colocarse estas placas de vidrio sobre un fondo negro o pardo, las partes oscuras se desvanecían o transparentaban y las más claras semejaban un positivo. Para este fin se podían ocupar diversos soportes: delgadas láminas de hierro (Tintype, Ferrotipo o Melanotipo) papel (Melanograh), cartón (Ambrotipo) tela (Pannotipos), cuero, hule, marfil y porcelana".<sup>61</sup>

La aparición de estas nuevas técnicas desencadenó una guerra de precios, lo que atrajo a sectores de la población más amplios, los mismos daguerrotipos se volvieron más accesibles ante la competencia. El negativo de colodión húmedo y la impresión en papel a la albúmina se convirtieron en la combinación ideal durante aproximadamente 30 años.

El ambrotipo tuvo una enorme aceptación en toda América, pues el proceso se economizó sin perderse la ilusión del retrato único. Además de que al conservar las proporciones de los daguerrotipos podían ser insertadas en los mismos estuches y marcos. Tanto los daguerrotipos como los ambrotipos son considerados como objetos personales, su uso es privado eso significan los estuches de cuero repujado, forrados de satín o terciopelo. (fig.1.19.)

En 1857 aparecen en la ciudad de México los retratos "de bulto" que tienen un efecto tridimensional sin necesidad de lentes. Son una variante del ambrotipo común, en cuyos casos en lugar de un fondo oscuro se agrega un paisaje o escena pintados en miniatura, sobreponiéndose en algunos casos cristales para aumentar la sensación de profundidad.

Surgen así en las ciudades estudios fotográficos en grandes cantidades, mientras en 1856 existen 6 estudios en la ciudad de México, en 1870 serán 74. Este boom fotográfico es definitivamente influenciado por el Imperio de Maximiliano impuesto de 1864 a 1867.

Al término de la guerra de Reforma, el presidente Juárez decidió suspender el pago de las deudas que tenía con España,

Francia e Inglaterra, decisión debida a los grandes problemas económicos en los que se había sumido el país por la lucha interna. Bajo este pretexto el gobierno francés de Napoleón III, con ideas expansionistas, inició una intervención militar que culminaría con la imposición de un gobernante a México. Apoyado por los intereses conservadores del país, el archiduque Fernando Maximiliano de Habsburgo fue convencido de tomar el poder del país, mientras Juárez organizaba un ejército de resistencia desde Paso del Norte (hoy Cd. Juárez).

A lo largo de todo este tiempo la influencia francesa prevaleció en todos los ordenes, principalmente en las clases conservadoras. El protocolo imperial significó reafirmar las actitudes sociales, con lo que la fotografía tendría una función determinante en estos actos de representación.

Figura 1.19. Anónimo, *Daguerrotipo* (1845)



<sup>61</sup> Casanova y Debroise. *op. cit.*, p. 38.

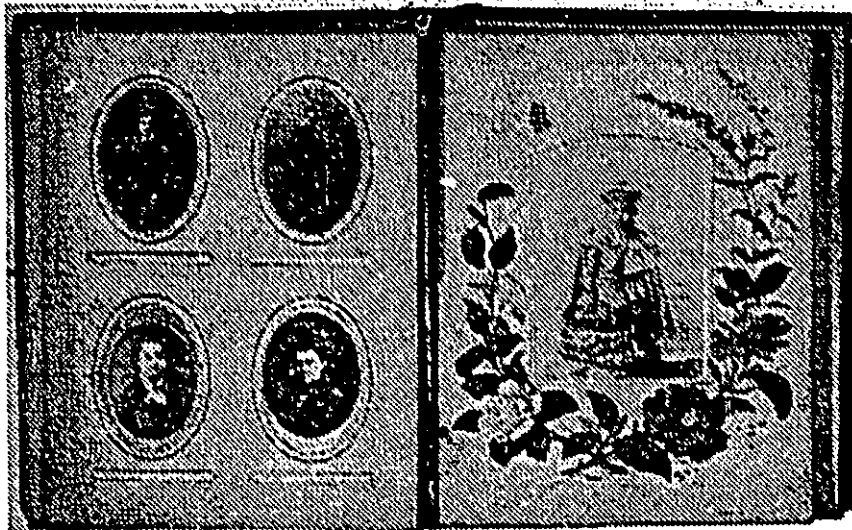


Figura 1.20.  
 Álbum de retratos (1881).

Es en 1862 que una nueva moda francesa creada por André Disdéri, llega a México y es acogida con gran éxito. Disdéri es el observador de las necesidades del momento y busca el medio de satisfacerlas. La fotografía no es accesible para las grandes masas, tanto por sus altos precios, como por la imposibilidad para ser proporcionada en amplias cantidades. Observa que los altos precios son debidos a la utilización de formatos grandes, lo que además reclama mucho tiempo y esfuerzo en su procesamiento. Así, trata de ampliar su clientela con la reducción del formato a 9 x 6.5 cm, estas pequeñas impresiones obtenidas de un negativo de vidrio, impresas en papel por docenas y montadas en cartón, fueron llamadas tarjetas de visita -*Cartes de Visite*- y su costo en comparación con el precio habitual fue de una quinta parte.<sup>62</sup>

Al observarlas podemos reconocer en ellas una experimentación del lenguaje fotográfico aun confuso por la influencia pictórica prevalectante. Pictorialismo acentuado aun más por la tonalidad parda, rojiza o violácea de las impresiones y el color incorporado a mano con acuarela o con óleo, de una manera mas sencilla que en los daguerrotipos.

Al situarse al alcance de capas sociales de menor nivel, los fotógrafos tuvieron que adaptar su oficio al gusto de la nueva clientela. Si en un principio el valor de la fotografía radicaba en ser un medio que aseguraba la verosimilitud de lo reproducido, ahora se reconocía que no todos los rostros eran lo suficientemente bellos. El gusto del público de la gran masa carente de educación se situó en un termino medio entre el realismo y el idealismo.<sup>63</sup>

El burgués, deseoso de obtener una imagen agradable de sí mismo impulsaría entonces la técnica del retoque, más necesaria aun por la aparición de los objetivos anastigmáticos que suministraban una mayor nitidez a la imagen.

El retoque, empleado de manera desmedida, se consideró una degradación del retrato fotográfico pues con su uso se perdían las características reproducidas fielmente, cualidad básica de la fotografía. Tanto el iluminado, como el retoque eran realizados muchas de las veces por pintores oficiales lo que daba un mayor prestigio al estudio.

El éxito de las tarjetas de visita se puede comprender por el efecto subjetivo que producían, una relación de posesión, de

<sup>62</sup> Freund, *op. cit.*, p. 57.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 63.

proximidad o fetichismo. A partir de ahí surgirá la "tarjetomanía" coleccionismo de fotografías que dio popularidad a los álbumes fotográficos en los que se recopilaban los recuerdos amistosos o familiares, tomas de paisajes, personajes públicos, monumentos e incluso de manera sumamente discreta una serie de desnudos.

Los álbumes se hojeaban entre amigos o en el círculo familiar y la industria supo aprovechar su auge. El álbum se convirtió en un objeto imprescindible en los hogares, era el núcleo de la memoria familiar que buscaba la inmortalidad. Una máquina mnemotécnica que se exhibe una y otra vez, y desencadena innumerables relatos íntimos, compilación de anécdotas familiares.<sup>64</sup>

Los interiores del álbum que en un principio eran sencillos, posteriormente se les incorporarían litografías de color con temas determinados: flores, paisajes, mariposas, motivos militares, etc. (fig.1.20.) Las tapas se presentaban en una gran variedad, cueros auténticos, marfil, nácar, carey, con brocados de plata, talladas en madera, con relieve en metal, con mosaico de ágata, de porcelana pintada, fotografías de vidrio, herraje en las esquinas, relojes o soportes para mantenerlos verticales sobre el plano.

De las cartas de visita, las realizadas por Antíoco Cruces y Luis Campa que trabajaron de 1862 a 1877, son las más renombradas. Se pueden diferenciar 3 estilos principales que utilizaron estos fotógrafos para sus retratos.

En la galería de gobernantes, se observa el uso de un acercamiento que permite resaltar la fisonomía del personaje aislada de su entorno por el uso de viñetas ovaladas, anexándose una pequeña biografía en cada uno de los 52 gobernantes incluidos, el éxito de este tipo de álbumes se resume en la edición de 20,000 ejemplares del retrato de Juárez comercializado después de su muerte. (fig.1.21.)



Figura 1.21. Anónimo, Benito Juárez (1870).

En sus personajes vestidos elegantemente, la mayoría se presentan de cuerpo entero incluidos en un escenario recreado e impersonal, el taller del fotógrafo se convirtió en este tiempo en el almacén de accesorios simbólicos y pintorescos que enmarcaban el rango social del modelo; por último en sus "tipos mexicanos"<sup>65</sup> los 80 personajes, humildes todos, son registrados

<sup>65</sup> Olivier Debroise explicará la existencia de esta tendencia como la representación de una fracción de la sociedad, al borde de la urbanización, difícil de identificar. Empleos en vías de desaparecer o de creación reciente: artesanos, comerciantes ambulantes y todos aquellos que ofrecen sus servicios en las calles (afiladores de cuchillos, deshollinadores, etc.)

<sup>64</sup> Debroise, op. cit., p. 38.

en el encuadre que proporciona la mayor cantidad de información con respecto a su vestido y el escenario, que era una reproducción artificial del lugar en el que se desarrollaba su actividad. En este último el uso de pruebas preliminares en las que el cambio de escenario se intercalaba al cambio de poses hasta obtener la imagen definitiva, acerca más al trabajo realizado por un fotógrafo publicista que al de la toma instantánea. (fig.1.22.) Sin embargo, pobres y ricos presentados en distintos escenarios presentan una actitud parecida, en la que se busca no tanto una identidad individual como una social.<sup>66</sup>

Otros fotógrafos destacados serán: Octaviano de la Mora, Montes de Oca, los hermanos Valletto, Andrés Martínez, Olvera y Domingo de Olaguibel. Así como la queretana Natalia Baquedano que se adelantó al concepto de secuencia con la "biografía visual" de su hermana Clemencia, en la que el retrato es un discurso sobre la identidad y su transformación.

Montes de Oca y Cruces y Campa preferían las poses rígidas del neoclásico con escenarios simples, expresiones serenas con lo que pretendían expresar la cualidad moral del cliente, en contraste Octaviano de la Mora prefería el tipo romántico, evocando la personalidad sentimental del personaje a través de fondos difuminados y detalles en el escenario. Mientras en Europa el romanticismo había pasado de moda, en México se seguía viviendo, los modales distinguidos, los trajes exuberantes, la mujer abnegada y diligente y el hombre varonil, orgulloso, portador de una elegancia discreta y sobria.

El imperio de Maximiliano se acercaba a su tercer año de existencia cuando diversos acontecimientos cambiaron su curso. Con el término de la guerra de secesión, el gobierno norteamericano estuvo en posibilidad de ofrecer apoyo al gobierno de México. Por otra parte, con el inicio de un

conflicto provocado por el canciller alemán Otto Bismark, Napoleón III se vio obligado al retiro de sus tropas de México para iniciar en Europa la guerra franco-prusiana. Gracias a dichos acontecimientos, en conjunción con la pérdida de simpatía de los conservadores hacia la mentalidad liberal de Maximiliano, el imperio fue vencido. El emperador fue fusilado junto con sus generales mexicanos Miramón y Mejía. El fracaso del Imperio borró para siempre toda idea monárquica en México y suprimió todo intento de intervención extranjera.

Figura 1.22. Cruces y Campa, *Fruteros* (1870)



<sup>66</sup> "Luna córnea" No. 3, México, 1993, p. 50-51.

El partido conservador quedó desorganizado y disuelto para siempre, mientras que la nación entera se adueño de las ideas liberales. El 15 de julio de 1867, la capital recibió al presidente Juárez que regresaba victorioso a sentar las bases de la República Restaurada. Su presidencia duró de 1858 hasta el día de su muerte en 1872 y fue por el respeto que tuvo su gobierno a la Constitución y a las Leyes de Reforma que logró consolidarse el Estado mexicano.

"Tanto Juárez como su sucesor Sebastián Lerdo de Tejada, sabían que el país necesitaba impulsar su economía; rehacer la agricultura, multiplicar la industria, construir ferrocarriles y poblar las tierras no habitadas, pero no pudieron hacerlo debido a la falta de recursos, las rebeliones de distintos pueblos indígenas que habían sufrido graves despojos de tierras, la inseguridad de los caminos llenos de bandoleros y las sublevaciones de algunos jefes militares".<sup>67</sup> Será hasta la presidencia de Porfirio Díaz que éste tratara de mantener el orden mediante el uso de la fuerza pública. Con mano dura creará en el país un clima de estabilidad y paz, con lo que se podrá atraer la inversión extranjera.

A finales de la década de los sesentas las "tarjetas de visita" pierden popularidad, cuando aparece el *Cabinet Portrait* de dimensiones un poco más grandes, y que puede ser enmarcado.<sup>68</sup>

Por esa misma época surgen empresas especializadas en la fabricación de cámaras más precisas, implementos y productos. El fotógrafo ya no es más el científico experimentador o el pintor convertido a las modernas técnicas de reproducción.

En el fotógrafo de estudio se observa más que nunca su necesidad por estar a la vanguardia, no solo de las nuevas técnicas, sino de las modas europeas. A su cargo estará el encontrar maneras originales y modernas de atraer a un público naciente,

utilizará para este fin obsequios, rifas y rebajas. Son los inicios de la mercadotecnia. Así como el retratista de estudio se encargó de registrar a las clases que conformaban la "buena" sociedad, en 1856 se reglamentó el uso de la fotografía aplicada a la identificación de reos, así quedaban delimitados aquellos grupos sociales que atentaban contra las normas de propiedad privada que imperaban entre los liberalistas. El morbo que despertaron este tipo de imágenes en la gente se ejemplifica con el caso de Jesús Arriaga, "Chucho el Roto", de cuyo retrato se realizaron 300 ejemplares a raíz de su fuga en 1882. Hacia 1872 se registraron de manera similar los "vagos", los sirvientes, los cocheros, y más adelante serán las maestras normalistas, los enfermos mentales y los periodistas.<sup>69</sup> De esta manera quedarían registrados los rostros de los ciudadanos que debían ser identificados por la clase en el poder. En la actualidad la propagación por parte del gobierno de la credencial para votar con fotografía como documento oficial, subraya la importancia del reconocimiento visual, para la pertenencia a cierto grupo social.

Al final del siglo XIX los fotógrafos más reconocidos serán los que trabajan para la burguesía en ascenso como Sotero Constantino Jiménez en Juchitán, José Antonio Bustamante en Fresnillo y Martín Ortiz, Emilio Lange y Wolfenstein en la capital. Algunos de ellos buscando distinguirse de la competencia usan gomas bicromatadas, virados o papel sensibilizado al platino, las más novedosas técnicas en el ramo.

Una ejemplificación de los retratistas de esta época es la vida del fotógrafo Romualdo García incansable en su estudio de Guanajuato abierto en 1878, en el que logra una calidad técnica inusual para su época, registrados han quedado por su cámara las identidades de mujeres y hombres de todos los estratos sociales. Si bien es cierto que les facilitaba indumentaria de utilería, también lo es que estos fueron usados como signos de identidad. (fig.1.23.)

<sup>67</sup> Lecciones de Historia de México, op. cit., p. 54.

<sup>68</sup> García, Emma Cecilia, "Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México". Artes Visuales no. 12, México, octubre-diciembre de 1976, p. 4.

<sup>69</sup> Debroise, op. cit., p. 40-43.



Figura 1.23. Estudio Romualdo García (1930).

Aun algunos niños muertos fueron objeto de sus retratos, costumbre por cierto propagada en diversos puntos de la provincia mexicana. En 1889 le es concedida una medalla de bronce en la exposición universal de París, con lo que adquiere mayor prestigio. De Romualdo solo se conserva su archivo posterior a 1905, año en que una inundación afecta su estudio. "En 1914 el trabajo se torna difícil, la escasez de clientes, la economía nacional y la incapacidad de conseguir el material fotográfico necesario obligan al cierre definitivo de su estudio".<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Romualdo García, México, MARCO, 1993, p. 59.

Al término de la Revolución se observa como el mexicano comienza a independizarse de los estudios fotográficos gracias al invento de las cámaras portátiles que simplificaron los procedimientos fotográficos y dejaron a un lado el misterio que los envolvía en sus primeros años.

Las cámaras de cajón ideadas por George Eatsman se basaban en la sencillez de su manejo, reflejada en la propaganda de la empresa Kodak "Usted aprieta el botón nosotros hacemos el resto". Además, el precio era accesible, una cámara Kodak costaba 25 dólares y estaba cargada con un rollo para realizar 100 exposiciones, que una vez tomadas se mandaban revelar al fabricante, que devolvía las fotos impresas y la cámara con un nuevo rollo, todo por 10 dólares.<sup>71</sup> El surgimiento por todo el mundo de fotógrafos aficionados será motivado por este acontecimiento.

El estudio fotográfico ya en crisis será utilizado solo en algunos acontecimientos sociales relevantes como bautizos, bodas, primeras comuniones, etc. así como para la obtención de fotos de identidad. Los anteriormente fotógrafos de estudio al verse reemplazados se convertirán en los vendedores de aparatos y accesorios.

Otros cambiaran el estudio por las calles, surgiendo la expresión popular de los estudios al aire libre, ideada por retratistas callejeros que colocan escenografías y objetos, no siempre alusivos al lugar de la toma, para fotografiar a los paseantes. Aun podemos encontrar algunos de ellos en el bosque de Chapultepec o en la explanada de la Basílica de Guadalupe.

### 1.5.3. El paisaje y el monumento.

"México es un país absolutamente fotogénico: sus ruinas arqueológicas, sus monumentos coloniales y su peculiar paisaje. En esto puede fundarse el desenvolvimiento fotográfico que ha tenido".<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Freund, *op. cit.*, p. 177.

<sup>72</sup> *Cit. pos.* Debroise en *Fuga mexicana. op. cit.*, p.58.



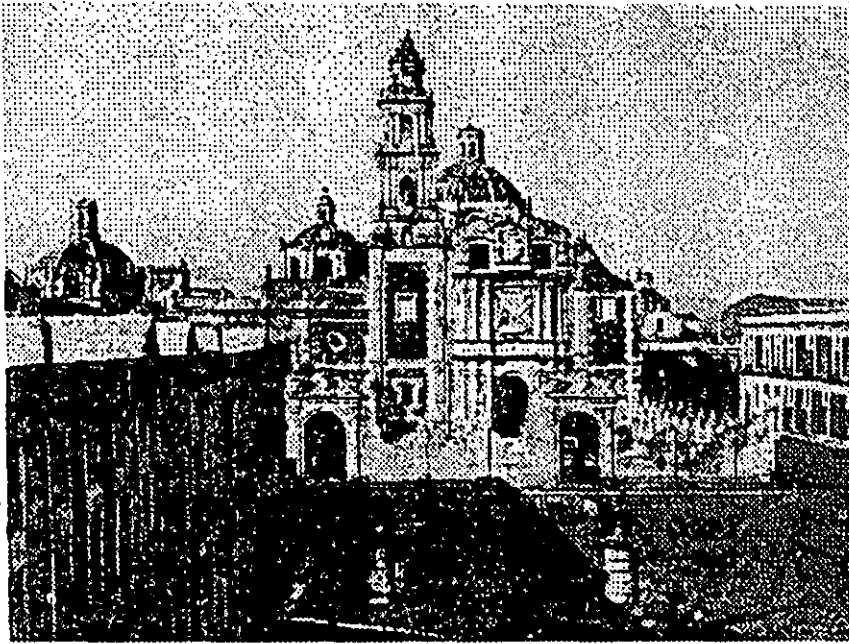


Figura 1.24.  
Claude-Joseph Désiré  
Charnay, *El Sagrario* (1858).

En un principio los fotógrafos viajeros se dedicaron a captar las imágenes de ruinas arqueológicas o de interés etnológico, motivados por intereses científicos utilizaron a la fotografía como un útil recurso, pasado algún tiempo, serán otros los intereses que promoverán el registro de determinados aspectos del país.

Si la toma de imágenes de monumentos prehispánicos da una idea de continuidad entre los habitantes mesoamericanos y el México moderno, la toma de construcciones coloniales introduce más bien una nostalgia de mentalidad conservadora, reafirmando los lazos del país con la madre patria y las fuerzas de la Iglesia.

En 1858 Andrew J. Haldey publica el álbum *La ciudad de México y sus alrededores* con 24 vistas y poco tiempo después Joaquín Díaz González realizará un álbum titulado *México tal como es* que estaba conformado por litografías basadas en daguerrotipos.

Al año siguiente Désiré Charnay, ya mencionado, realizará las imágenes del *Álbum fotográfico mexicano* editado por Julio Michaud, conteniendo vistas de gran calidad de monumentos coloniales que, con excepción de la capilla abierta de

Tlalmanalco, fueron tomados en la capital. El álbum estaba complementado por un texto explicativo realizado por Manuel Orozco y Berra y constaba de 25 impresiones en papel salado de edificios que corrían peligro de desaparecer en aquella época de constantes revueltas sociales y políticas. Destacan: las vistas de la plaza de Santo Domingo, la casa de los Mascarones, el Salto del Agua, el Sagrario Metropolitano y la Alameda. (fig.1.24.) Después de su estancia de poco más de un año en la ciudad de México, Charnay realizará su viaje al sur de la república.

Un primer impulso para la industria fotográfica del paisaje y los monumentos mexicanos serán las tomas estereoscópicas, introducidas en México en 1864 y fomentadas por empresarios franceses y estadounidenses.

La estereoscopia aprovecha el principio de tridimensionalidad, que surge por la visión realizada por los dos ojos a un mismo tiempo. Al estar separados éstos por una distancia aproximada de 6 cm., cada uno capta al mundo de una manera distinta, traduciendo el cerebro esa diferencia entre ambos como profundidad.

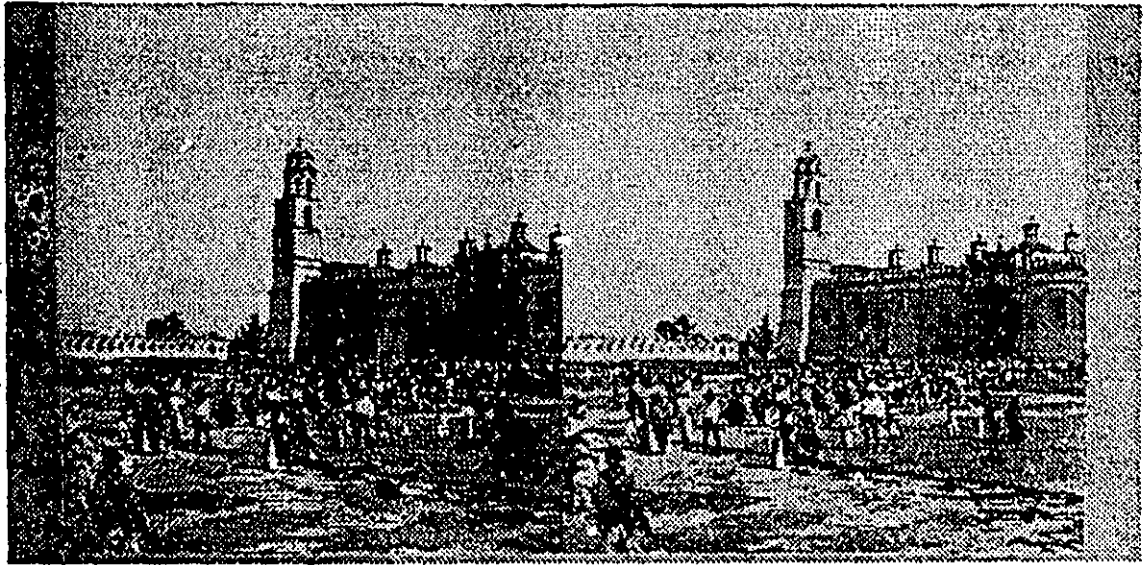


Figura 1.25. Mariano Tagle. *Iglesia*. Esteroscopia (1902).

Las tomas eran realizadas a un mismo tiempo a través de una cámara con doble objetivo. Al observar los resultados con unos prismáticos especiales las dos imágenes se fusionaban provocando la sensación de volumen. (fig.1.25.)

Entre 1870 y 1880, varios fotógrafos mexicanos iniciaron su incursión en este tipo de tomas: Lorenzo Becerril en Puebla, Cruces y Campa en la ciudad de México y Vicente Contreras en Guanajuato, entre otros. Su producción no se interrumpiría sino hasta 1940. Estas tomas podrían considerarse como un antecesor de las postales de viaje.

"Durante el tiempo que gobernó Porfirio Díaz (1876-1910) se realizaron obras importantes en varios puertos, se construyeron 20, 000 kilómetros de vías férreas. Las líneas de ferrocarril se trazaron hacia los puertos más importantes y hacia la frontera con Estados Unidos, para entroncar con la red ferroviaria de aquel país y facilitar el intercambio comercial. Estas vías también facilitaron el intercambio de productos entre distintas regiones del país y como medio de control político y militar".<sup>73</sup>

La educación pública comenzó a extenderse, abriendo las posibilidades de que más gente pudiera continuar con estudios superiores, así se empezó a formar por todo el país una clase media de profesionales y empleados públicos. Se enriqueció la vida cultural con la creación de periódicos, revistas y libros escritos e impresos en México. El teatro y el cine fueron acogidos como diversión por muchos. El correo y la telegrafía se extendieron en gran parte del territorio. Se fundaron bancos y se regularizó el cobro de impuestos. Hubo un gran progreso en la industria textil, vidriera, tabacalera y cervecera; así como en la agricultura, el comercio y la minería. Sin embargo el desarrollo favoreció solo a las más altas capas sociales hundiéndose a la gran mayoría en la miseria.

En 1877, Ignacio Molina inicia un proyecto que buscaba reunir una serie de Memorias del Ministerio de Fomento, en las que la fotografía era utilizada como un documento comprobatorio del crecimiento y modernización del país, imagen que se buscaba difundir durante la presidencia de Porfirio Díaz. La fotografía serviría para interesar, seducir y atraer al extranjero inversionista. Fueron publicadas numerosas

<sup>73</sup> Lecciones de Historia de México, op. cit., p. 56-57.

series de vistas impresas, algunas de gran formato, tiradas en cientos de ejemplares y distribuidas en tiendas de artesanías, agencias de correo, librerías, tanto en México como en varios países extranjeros. Algunos fotógrafos se dedicaron de forma exclusiva a esta producción en auge continuo.<sup>74</sup>

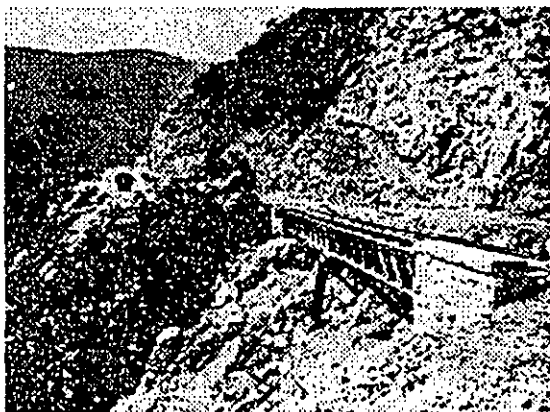
Cabe mencionar en este ámbito a William Henry Jackson, que en 1883 y 1884 fue contratado por la compañía del Ferrocarril Central Mexicano para que registrara el viaje inaugural del tren que iba de Ciudad Juárez a la Ciudad de México y preparara una carpeta de fotografías publicitarias donde se apreciaran los vagones, andenes y estaciones, tomó en sus dos viajes más de dos mil fotografías. Escogió cuidadosamente diversos escenarios, los más pintorescos y espectaculares: un paisaje tropical, una plantación de plátanos, los acueductos de Querétaro y la pirámide de Cholula, entre otros. En ellos logra apreciarse el contraste de la modernidad de estas vías de comunicación y el paisaje exótico mexicano. No conforme, también registra la miseria de aldeas y poblados, vendedores ambulantes, casas de adobe, pulquerías, mujeres lavando ropa al borde de los ríos, etc.

En ese mismo periodo otro fotógrafo, Abel Briquet, también fue contratado para corroborar dicha modernización, realizó un reportaje sobre puertos de la Compagnie Maritime Transatlantique. Al terminar instaló un estudio en la ciudad de México y se dedicó a la realización de vistas de paisajes, flora y fauna, escenas típicas, monumentos, edificios coloniales y modernos, inauguraciones, fábricas e instalaciones modernas, con las que formó una serie de álbumes conmemorativos por encargo del gobierno de Díaz. (fig.1.26.)

Destaca de la obra de Briquet la vista sobre la inauguración del teléfono en Chalco, donde se observa a la burguesía porfirista en un día de campo entre los estrenados postes. También registra modernos hoteles, el puente de Atoyac y el de Infiernillo, las fábricas de Río Blanco, el ferrocarril en el Edo. de México, el mejoramiento del Paseo de la Reforma, la nueva estación de tranvías del Zócalo, el viaducto de Metlac, etc.

De entre sus series publicadas sobresale el álbum con setenta copias en papel albúmina, llamado *México moderno*, que contiene tomas de residencias estilo francés de la nueva colonia Juárez, que puede considerarse un reportaje completo del crecimiento hacia el oeste de la ciudad de México.

Figura 1.26. Abel Briquet. *Puente de la Barranca de Infiernillo* (1883).



<sup>74</sup> Debroise, op. cit., p. 70.

En cuanto a la toma de paisaje, es importante mencionar como su antecedente el desarrollo, en la Academia de San Carlos, de la escuela pictórica del paisaje mexicano que se afirmaría en la obra de José María Velasco, quien basará sus percepciones en una panorámica de gran angular y que en 1875 pintó su mas importante obra *El Valle de México*. En ese mismo año el inglés Eadweard Muybridge en su trayecto hacia Panamá realizará una serie de escalas en la costa este de México, donde registrará Baja California, Mazatlán, Manzanillo y Acapulco. (fig.1.27.) A su regreso a California será cuando Muybridge realice sus reconocidas tomas de sujetos en movimiento. Por su parte el paisaje mexicano llegará a su clímax con la fuerza y expresividad empleada por el Dr. Atl.

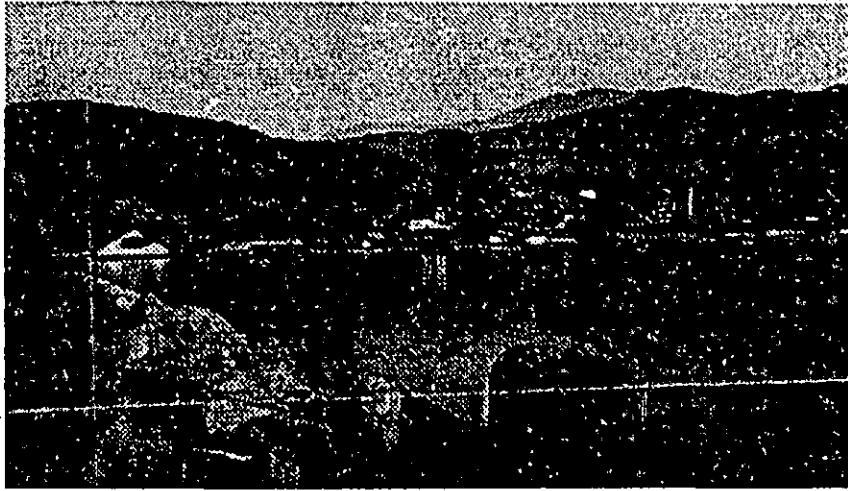


Figura 1.27.  
Eadweard Muybridge.  
*Vista de Acapulco* (1875).

Alrededor de 1890 surgen en el mundo las tarjetas postales y los libros ilustrados debido a la invención de la fotocolorgrafía que permite precios mas bajos en su producción. Ado Kyrouz en su libro *La edad de oro de la tarjeta postal*, explica los orígenes psicológicos del éxito de las tarjetas postales debido a: la identificación del comprador con la imagen plasmada en la tarjeta, el exhibicionismo, la afirmación de las posibilidades de viajar como símbolo de estatus social, la perpetuación en la memoria de un acontecimiento y la manía del coleccionismo.<sup>75</sup>

En México, estas industrias son iniciadas por extranjeros azorados por lo pintoresco de la vida rural, como el estadounidense C. B. Waite y las bellezas de los paisajes mexicanos, como en el caso del alemán Hugo Brehme.

Clarence B. Waite fotógrafo californiano trabaja en México entre 1896 y 1913, retrata a las clases bajas, indígenas principalmente, los capta en sus actividades cotidianas, sin embargo maneja las situaciones con un carácter artificial, que aumenta por los títulos agregados a cada imagen. Sus personajes posan con una idea

preconcebida por él mismo que origina un falso exotismo y un erróneo concepto del mexicano; crea poses y situaciones, manipulando al modelo. En algunos de los casos se observa como se hace a un lado la indignación por la miseria ante la búsqueda de lo estético en la escena.

De calidad irregular, el trabajo de Waite abarca los mismos temas de Briquet sin dar tanto realce a la modernización del país, abocándose más a temas tradicionales. Las escenas son el resultado de la admiración extranjera ante lo desconocido, mostrando al mundo un país agradable por su incivilización, noble por su candor y excitante por su belleza natural. Destaca su reportaje de la fabricación del hule para la compañía estadounidense Chiapas Rubber Company y su boda campesina (fig.1.28.). Waite fue asimismo un terrateniente que adquirió tierras de cultivo cerca del Papaloapan, es tal vez por esta situación que sus imágenes conservan siempre cierta distancia entre el objeto de su toma y él. Durante la lucha armada será atacado por las tropas revolucionarias y se verá obligado a abandonar su propiedad.

Hugo Brehme (1882-1954) nace en Eisenach, Turingia. En 1910 llega a México y se instala en el que fuera estudio de Emilio Lange, convirtiéndose en uno de los más visitados. En 1911, formó parte de la agencia fotográfica fundada por Casasola.

<sup>75</sup> Cit. pos. Freund en *La fotografía como documento social. op. cit.*, p. 91

Figura 1.28.  
Charles B. Waite,  
*La Boda* (1900).



Figura 1.29.  
Hugo Brehme, *Erupción  
del Popocatepetl* (1920)

Publica el libro *México pintresco* en 1923, editado en Alemania con 197 de sus mejores imágenes, es debido a este libro y a su incursión en la industria de las tarjetas postales que se le considera divulgador del paisaje mexicano con un punto de vista romántico. Destaca porque a diferencia de sus precursores no da a sus imágenes ese tratamiento exótico, sino que presenta un "pictorialismo" muy a la mexicana, con modernas técnicas: virados con ácidos, filtros, gomas bicromatadas, y la compleja técnica de impresión al platino. (fig.1.29.)

Algunas de sus tomas son impactantes por la imponente y solitaria belleza natural, mientras en otras ocasiones el paisaje solo es el marco donde se desarrolla una escena rural. En sus paisajes se observa como el fotógrafo experimenta con nuevos puntos de vista y encuadres más dinámicos.

En ese mismo periodo el jalisciense José María Lupercio destacará con la sobriedad de sus escenas de labores agrarias, talleres y tipos populares urbanos, paisajes, y retratos de indios.<sup>76</sup> La obra de Lupercio se asemeja a la realizada por Waite o Breme diferenciándose particularmente en la naturalidad y objetividad de sus retratos, fundamentados en el respeto a los valores humanos de los retratados.

Varios años después, en la década de los treinta y continuando con esta tradición fotográfica se desarrollará Armando Salas Portugal quien recorrerá las sierras de Tabasco y Chiapas en busca de monumentos prehispánicos poco conocidos, sin embargo no está interesado en captar edificios y ornamentos, crea en cambio paisajes en que la naturaleza prevalece sobre las construcciones humanas. Fotógrafo pictorialista, acostumbra retocar con color sus amplias impresiones, siendo por ello duramente criticado por los fotógrafos "puristas" de su época. Realizó también reportajes sobre las montañas, los volcanes y los valles de México. (fig.1.30.)

El paisaje en México tomó una forma de nacionalismo que de manera constante se

entrelazaba con la promoción turística, hasta llegar muchas veces a confundirse.

Otros libros serán editados teniendo como principal tema el paisaje y folklore mexicanos; en 1938, *México* con fotos de Pierre Verger con el que este tipo de publicaciones renace; en 1946, *Mexican Heritage* realizado por el alemán George Hoyninger-Huene con composiciones que rozan lo abstracto; en 1955, Eliot Porter y Ellen Auerbach trabajaron en *Mexican Churches* y en 1962, lo harán en *Mexican Celebrations*, libros que fueron publicados hasta finales de la década de los ochentas, en ellos a diferencia de en todos los anteriores solo se muestran objetos, los pocos personajes están tomados de espaldas, destacan además por la ambientación que se consigue debido a que siempre hacen uso de la luz ambiente.<sup>77</sup>

También la belleza de la ciudad sería registrada. Una gran influencia de la cultura francesa puede apreciarse en la mayoría de los edificios y monumentos del porfirismo con el estilo *Art Nouveau*, como la Columna de la Independencia o las colonias Juárez y Roma de la Ciudad de México, otros artistas buscarían un mayor nacionalismo en sus obras retomando la herencia indígena, como en el Monumento a Cuauhtémoc.

Bajo el pretexto de ilustrar las publicaciones que conmemoran el Centenario de la Independencia, el alemán Guillermo Kahlo es contratado por el ministro de Hacienda, José Ives Limantour, dedicándose de 1904 a 1908 a recorrer la república fotografiando monumentos e iglesias coloniales, así como edificios públicos y construcciones realizadas durante el Porfiriato.

Kahlo llega a México en 1841 con solo 19 años de edad. Después de trabajar como dependiente en varias firmas alemanas, instala un estudio de retratos. Kahlo como buen alemán, era un técnico minucioso que abordaba todo lo que veía con sobriedad y formalismo, sus fotografías adolecen de

<sup>76</sup> Memoria del Tiempo, 150 Años de la Fotografía. México. MAM, septiembre-noviembre 1989. p. 11.

<sup>77</sup> Debroise, op. cit., p. 60-63.

efectos visuales o romanticismo; trata de ofrecer en sus imágenes la mayor cantidad de información posible sobre la estructura arquitectónica, eligiendo cuidadosamente los puntos de vista, utilizando la luz y la sombra con gran equilibrio y delineando con claridad las formas.

Fotografió sistemáticamente las iglesias coloniales registrando retablos, rejas del coro, confesionarios, púlpitos, órganos, torres, cúpulas, portadas, puertas, bóvedas, etc. (fig.1.31.) No solamente se ocupó de las tomas sino de la impresión de las copias. Sorprende el estricto orden con que las placas fueron numeradas y la continuidad numérica en todas las copias existentes.



Figura 1.30. Armando Salas Portugal, *sin título* (1939).

Figura 1.31. Guillermo Kahlo, *interior de la Catedral Metropolitana* (1904)



En 1914 sus tomas de iglesias se publicaron en el libro *La arquitectura en México. Iglesias*, de la que se editaron cinco de los seis volúmenes planeados, estos libros fueron compilados bajo la dirección del Dr. Atl, incluyéndose textos de Manuel Toussaint. En este trabajo se aprecia una revalorización de la arquitectura surgida durante el Virreinato, considerada como patrimonio artístico, después de un largo periodo de abandono y desprecio debido a la mentalidad independentista.

En 1923 publica "La crónica oficial de las fiestas del Primer Centenario de la Independencia", como resultado de sus fotografías de obras civiles. Registra con

todo cuidado el edificio de Correos, la colonia Juárez, la construcción del Palacio Legislativo y el monumento a la Revolución, entre otros. Su estilo, de una nitidez extraordinaria, se basa en el uso de una cámara 11' x 14' y películas de baja velocidad, hasta de 4 y 8 grados ASA. Los procesos de construcción y estructuras metálicas que capta del edificio Boker, donde descompone la forma separándola de su contexto y tratándola como un elemento compositivo, pueden considerarse un antecedente del objetivismo en México.

#### 1.5.4. La fotografía en el arte y la cultura.

Al compartir la fotografía y la imagen artística los mismos principios de conformación, diferenciándose en cambio por sus lenguajes particulares, se convirtieron en dos manifestaciones culturales que se influenciaban mutua y constantemente.

El miedo por parte de algunos, como Charles Baudelaire en Francia, sobre el posible reemplazo del arte por la fotografía fue uno de los principales obstáculos ideológicos que retrasó la aceptación de la fotografía como medio expresivo, siendo relegada durante mucho tiempo como una simple herramienta de registro. Así queda demostrado cuando en una exposición realizada en 1854, en la ciudad de México, la fotografía es incluida entre los productos de la industria, junto al dibujo industrial, los muebles y la imprenta. O cuando la Academia de San Carlos adquiere copias fotográficas de monumentos y edificios que sirven de modelo a sus alumnos. Esta tendencia de ayudarse de la técnica fotográfica se comprende por la ideología que se propagaba entre los círculos artísticos de aquel tiempo: el pintor no imita a la naturaleza, sino a la fotografía, pues ella ve "mejor" que el hombre.<sup>78</sup>

Se tiene conocimiento de que algunos de los pintores más destacados de la época usaron indistintamente a la fotografía y la pintura. En otros queda al descubierto el servicio proporcionado por la fotografía como

base para la realización de sus obras: Antonio Orellana, José Escudero y Espronceda, Juan Cordero y Hermenegildo Bustos. Este último, retratista guanajuatense que se desarrolla a la par de Romualdo García, se destaca por la objetividad de sus cuadros, se dice que no hacía ninguna concesión a sus modelos. Su objetividad sin embargo, no le impidió penetrar en la psicología de los personajes que retrató. En su punto de vista así como en los formatos que utilizó para la realización de sus retratos, se nota la influencia surgida de las imágenes obtenidas mediante procesos fotográficos. (fig.1.32.)

En 1855 llega contratado por la Academia el italiano Eugenio Landesio, paisajista que permaneció hasta 1873. Él diría: "La pintura general no debe ser una fotografía que copia con toda fidelidad, aunque esclava y pedantescamente todo lo que abarca el objetivo. El pintor general por lo contrario debe aprovechar todo lo bueno y variar componiendo lo defectuoso; presentando la escena bajo el mejor punto de vista y las circunstancias mas favorables, debe, en una palabra: poetizarla".<sup>79</sup> Con esta nueva mentalidad la función del arte se basaría en un embellecimiento de la realidad y no en su reproducción exacta.

Landesio tuvo como destacados discípulos a José María Velasco y Luis Coto. Velasco, que al igual que su maestro utilizó a la fotografía como una herramienta auxiliar, fue considerado el iniciador de la *visión mexicana* del paisaje en México. Es decir antes de él, el paisaje de México solo había sido captado por artistas extranjeros que representaban las diferencias del paisaje mexicano con respecto al de su propio país, mientras que la visión de los artistas mexicanos se concentraba en lo parecido del paisaje propio con el europeo.

Esta nacionalización de la imagen paisajística vino como consecuencia de la influencia europea del costumbrismo, que fue asimilado sin dificultad gracias al ambiente imperante en el país.

<sup>78</sup> Stelzer. *op. cit.*, p.38.

<sup>79</sup> Tibol, *op. cit.*, p. 60.





Figura 1.32. Hermenegildo Bustos.  
*La Familia* (1832-1907).

Esta corriente artística estaba basada en la ideología de que todo pueblo está obligado a nacionalizar sus manifestaciones artísticas y culturales de manera que expresen lo que hay en su entorno. La literatura ya había pasado por esa nacionalización del tema con Ignacio Manuel Altamirano, en la historia se realizaría con la publicación de *México a través de los siglos* y en la educación con la inauguración de la Universidad Nacional por Justo Sierra.

Toda manifestación tenderá a la nacionalización, como el impresionismo retomado por Joaquín Claussel, quien captará el paisaje mexicano con un estilo impresionista lleno de gran colorido, muy distinto a los tonos suaves del impresionismo francés. Otro buen ejemplo es Saturnino Herrán, con su gente de pueblo y las alegorías de la mexicanidad en donde el pasado indígena y el pasado cristiano se entrelazan hasta confundirse, como en su obra "Nuestros dioses".

A pesar del desarrollo de la pintura académica sería la fotografía una de las actividades que dominó aquella época junto con los grabados, las ilustraciones y las caricaturas, estas últimas convertidas en la expresión que caracterizará a la oposición política durante el porfiriato.

Para el grabado, el mercado de la estampa religiosa fue el más amplio, un público de fieles se encargaría de determinar su éxito, siendo los únicos grabados que lograron un interés público tan importante como el religioso, los realizados por José Guadalupe Posada.

Así, mientras los artistas académicos trabajaban para los ricos, los caricaturistas para la oposición política y los fotógrafos para la burguesía, Posada se dedicaría a realizar un arte para el consumo de los artesanos, las criadas, los peones, las lavanderas, los operadores, los gendarmes y los campesinos, en su mayoría un público analfabeto. La búsqueda de un idioma gráfico elocuente lo llevaría a encontrar una original simplicidad expresiva.<sup>80</sup> El público comprendió este lenguaje y festejó su capacidad de expresar con valentía, en forma punzante y directa los problemas que les afectaban profundamente. Una vez más los artistas populares serán los que consigan penetrar en el corazón de las masas, dejando entrever las realidades locales y nacionales.

En el porfiriato, de la misma forma que en la restauración de la Academia, se importan artistas, sin embargo, dicha acción ya no es debida a la búsqueda del enriquecimiento del artista mexicano, sino que refleja la degradación de los valores propios. Esta degradación hará que los artistas mexicanos se lancen a luchar por un cambio radical en la enseñanza y la función del arte en el país. Puede decirse que así como la revolución política tuvo sus agitadores como Ricardo Flores Magón, la revolución artística tuvo el suyo: Gerardo Murillo conocido como el Dr. Atl, que a su regreso de Europa en 1903 trae consigo una serie de experiencias que trata de comunicar a los artistas mexicanos. Influido por las pinturas monumentales del renacimiento, el neoimpresionismo, el fauvismo, llega con una actitud de experimentación, expresada en la invención de sus *atl colors*. Así, pinta versiones fauve-impresionistas de los volcanes, alternando la pintura con actividades de investigación

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 117.

antropológica, periodismo, política y exploración.<sup>81</sup>

En las fiestas del centenario es organizada una exposición de artistas españoles por lo que un grupo encabezado por el Dr. Atl elevará protesta, lo que obligaría al gobierno a apoyar una exposición colectiva de artistas mexicanos desarrollada con gran éxito. A partir de este acontecimiento se forma un grupo que pide al gobierno espacios en edificios públicos para la realización de obra artística, lo que les es concedido, sin embargo, la lucha armada frenará sus planes.

Como puede observarse el proceso de modernización en las artes plásticas ya se estaba gestando, sin embargo, el proceso revolucionario se encargará de apresurarlo. En 1911 se realiza una huelga de estudiantes en la Academia de San Carlos, se levantan en contra del director Rivas Mercado y de sus métodos obsoletos de enseñanza.

David Alfaro Siqueiros uno de los participantes en dicha huelga, se enrolaría en el ejército revolucionario que luchó contra Victoriano Huerta; como reconocimiento a su valor Carranza lo premiaría pagándole sus estudios en Europa. En su viaje, Siqueiros se encontrara con Diego Rivera, pintor becado durante el gobierno porfirista.

Rivera relacionado en París con las nuevas corrientes artísticas (impresionismo, expresionismo, cubismo, etc.) obtendrá un profundo enriquecimiento sobre la lucha social mexicana en la figura de Siqueiros. Ambos regresarán al país para implantar un nuevo tipo de ideología artística.

Otro movimiento reformador que buscó libertad y nuevos caminos de pensamiento y creación artística fue el Ateneo de la Juventud que fue formado por estudiantes brillantes como: Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Antonio Caso, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña. Interrumpido por la Revolución, la parte más importante de su obra sería realizada después de la lucha.

### 1.5.5. El fotoperiodismo.

François Aubert es el más reconocido fotógrafo que se desarrolló durante la época de la intervención francesa, debido entre otras cosas a la realización de uno de los más completos reportajes gráficos sobre el fusilamiento de Maximiliano.

Tomó vistas del lugar donde estuvo encarcelado el emperador europeo y donde se llevó a cabo su juicio militar, sin poder capturar el momento del fusilamiento, completará su serie con una vista del lugar de la ejecución, el pelotón de fusilamiento posando en fila frente a la pared, el cadáver de Maximiliano en su ataúd, las ropas ensangrentadas y una vista del carro que llevo al emperador al Cerro de las Campanas. Todas estas tomas serían comercializadas en forma de tarjetas de visita, siendo distribuidas además de México, en Viena y París. Aubert, francés, se verá forzado a abandonar el país poco tiempo después del evento. Su trabajo, sin embargo, se presenta como precursor del periodismo gráfico.

El 4 de marzo de 1880 aparece la primera fotografía periodística reproducida por medios puramente mecánicos. *Halftone* es el nuevo procedimiento que utilizó el *Daily Herald* de Nueva York para su reproducción. Éste consistía en dividir a la fotografía en una multitud de puntos con el uso de una pantalla tramada, el cliché obtenido de esta manera se colocaba en la prensa, junto con el texto, para su impresión.<sup>82</sup> Dicho procedimiento abriría las puertas para el desarrollo del fotoperiodismo propiamente dicho. Las principales mejoras técnicas aprovechadas en el terreno periodístico fueron: la invención de la placa seca al gelatino-bromuro, con la cual se admitió la utilización de placas preparadas; el surgimiento de cámaras portátiles y película en rollo, que dotaron al equipo de una mayor manejabilidad; la mayor sensibilidad de la película, que permitió obtener imágenes en condiciones de luz poco favorables; la

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>82</sup> Freund *op. cit.*, p. 95.

telegrafía y la belinografía<sup>83</sup> con las que se logró transmitir la imagen desde lugares distantes. Todo estaba listo para que el retrato individual de la fotografía de estudio fuera sustituido por el retrato colectivo.

Esta incursión de la fotografía en la prensa hizo surgir un cambio en la visión de las masas. Antes, el hombre común solo visualizaba los acontecimientos que sucedían delante de sus ojos, en su propia calle o poblado. El fotoperiodismo amplía este sistema de visión, abre una ventana al mundo, lo encoge, colocándolo al alcance de la mano.

Con el género del fotoperiodismo nacería automáticamente la censura y el uso retórico de la imagen, convirtiéndose en un poderoso medio de propaganda y manipulación. El mundo de imágenes funcionará de acuerdo con los intereses de los propietarios de la prensa: la industria, los gobiernos, las clases en el poder.

Durante mucho tiempo serán la crónica literaria y la caricatura las encargadas de contar esa parte de la historia vedada para la cámara fotográfica. Sin embargo, la prensa ilustrada nacida en 1896 - en México con *El Mundo Ilustrado* - tomó su lugar en la sociedad como el medio de comunicación más confiable, al tener en la fotografía un medio que se presupone fiel a la realidad.

De esta forma la fotografía y la prensa se vuelven interdependientes, mientras la fotografía transmite credibilidad a la información que proporciona la prensa, ésta le asigna a la imagen un sitio privilegiado que alienta su consumo.

Después de las múltiples reelecciones del presidente Díaz, los defectos de la situación social se fueron agudizando. (fig.1.33.) A un lado de la creciente desigualdad y del clima de injusticia en el que se vivía, sobre todo en el campo, el problema de la participación política por parte de las nuevas generaciones de profesionistas se iba agrandando. Francisco I. Madero fue el representante de esta ideología burguesa del cambio, mientras en el campo los líderes

Francisco Villa y Pascual Orozco en el norte, y Emiliano Zapata en el sur lucharían por los derechos de los más pobres.

Dentro del caos producido en la lucha armada de 1910, la fotografía adquiriría una gran importancia en el terreno periodístico y documental.

Este terreno por muchos años dentro de la línea informativa oficial, que trataba a la miseria tan solo como una excepción dentro de la vida porfiriana, acostumbrado en los últimos diez años a reseñar los actos gubernamentales, festejos cívicos, obras públicas, la crónica social y los entretenimientos, adoptó patrones de registro rígidos y convencionales que caían en una despersonalización del fotógrafo con respecto a su obra. Es el periodista gráfico el primero que se sentirá desconcertado ante las acciones de campesinos y obreros que rompieron con la ortodoxia de la imagen. Y aunque muchos insistieron en hacer posar a las tropas revolucionarias, la nueva realidad impuso su punto de vista.

Figura 1.33. Anónimo, (1890).



<sup>83</sup> Sistema para transmitir imágenes fijas a través de circuitos telefónicos.

A los seis meses de iniciada la lucha, ésta logrará la renuncia de Porfirio Díaz a la presidencia, tras lo cual se pudo convocar a elecciones. En el proceso de votación resultaran triunfantes Francisco I. Madero como presidente y José María Pino Suárez como vicepresidente. Su gobierno solo durará cuatro meses debido al golpe de estado acaecido por Victoriano Huerta.

Después del impune asesinato de Madero y Pino Suárez será el gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza, el que al no reconocer la presidencia de Huerta, se levantará en armas. A cargo del general Álvaro Obregón, el ejército Constitucionalista, entrará a la capital en agosto de 1914. A partir de este triunfo los líderes de la Revolución se reunirán en Aguascalientes para llegar a un acuerdo sobre el futuro del país, sin embargo, la diferencia de opiniones transformará a la Revolución en una lucha entre dos bandos: los carrancistas, contra los villistas y los zapatistas.

En 1916 Carranza triunfará sobre Villa y Zapata, durante su gobierno se redactará una nueva Constitución que remplazará a la de 1857. La nueva Constitución incorporaría el reconocimiento a los derechos sociales, como el derecho de educación, de huelga y de organización sindical, así como el derecho de la nación a regular la propiedad privada de acuerdo con los intereses de la comunidad.

En un principio la prensa, influenciada por las circunstancias políticas, trato de ocultar los triunfos revolucionarios en su afán por apoyar los intereses del régimen, actitud que se mantuvo hasta antes del derrocamiento de Victoriano Huerta.

Afortunadamente la fotografía no dependió de manera exclusiva de los fotorreporteros capitalinos, una importante contribución fue realizada por corresponsales extranjeros, fotógrafos de campaña contratados por los jefes revolucionarios, fotógrafos de provincia, ambulantes o de estudio y aficionados. A la larga el problema de la competencia exigió de los medios informativos tal cantidad de información que fue necesario utilizar la que estaba a la

mano aun cuando hubiera sido generada fuera de su ámbito. Así la historia de la fotografía de la Revolución Mexicana es la historia de la piratería de imágenes.

Los reporteros gráficos se vuelven conscientes en ese momento de la importancia de documentar la lucha armada, independientemente de si están a favor o en contra, su misión consiste en informar a las grandes masas.

En 1912, a partir de esta necesidad de imágenes, el fotorreportero Agustín Víctor Casasola establece una agencia informativa en Ayuntamiento no. 8, en el centro de la ciudad de México, en ella él mismo se dedicará a realizar los fotorreportajes, comprar materiales originales o contratar a diferentes fotógrafos para cubrir por todo el país los diversos episodios de la lucha armada.

Agustín Víctor Casasola nace en la ciudad de México en 1874, se inicia como tipógrafo a los 19 años, después ingresará a un diario como reportero de deportes, ya en el medio, se convertirá en fotógrafo. Trabaja para los periódicos *El Popular* y *El Imparcial*, periódicos semioficiales de la dictadura.

Famoso por su tenacidad para obtener exclusivas periodísticas, así como por su porte y vestido con los que fácilmente se confunde con la clase alta porfirista, se convierte en el fotógrafo oficial de Porfirio Díaz.

"Su mentalidad abierta lo convertirá en empresario casi al mismo tiempo que Díaz abandona el país. Funda la Agencia Fotográfica Mexicana, a partir de entonces se convierte, más que en fotógrafo, en compilador de imágenes: desde la sede de la agencia dirige a sus asociados, compra eventualmente fotografías de reporteros extranjeros o de simples aficionados, y las redistribuye a los periódicos. Casasola no pretende en ese momento hacer una colección, sino cubrir en su amplitud el movimiento revolucionario".<sup>84</sup>

<sup>84</sup> Debroise, *op. cit.*, p. 156.

La fotografía periodística era anónima y se le consideraba un trabajo de menor trascendencia, esta situación es la que no permite saber los nombres de los fotógrafos que se adhirieron al trabajo de Casasola. Sin embargo de algunos sí se encuentra su registro a lo largo del archivo: Samuel Tinoco, Gerónimo Hernández, Víctor León, Manuel Ramos, H. J. Gutiérrez, Ezequiel Tostado, Eduardo Melhado, José María Lupercio, Hugo Brehme, S. Osuna y Schlatman.

El movimiento revolucionario gira alrededor de la figura del líder, con Madero la imagen es tranquilizadora, de tipo burgués pero de cercanía con la gente, él no utilizará el aura solitaria que manejó Díaz durante su presidencia. Huerta en cambio posará con su gabinete, el lúgubre manejo de la luz en esta instantánea nos presenta la imagen de un usurpador. (fig.1.34.) Los líderes rebeldes influidos por el triunfo de las imágenes de Madero, contratarán a uno o más fotógrafos, que los han de seguir en su campaña, divulgarán sus hazañas y engrandecerán su prestigio. Hugo Brehme marchará a Morelos para recabar imágenes de Zapata, mientras a las ordenes del gral. Obregón, Jesús H. Abitia, "el fotógrafo constitucionalista", quien filmará documentales de la Revolución.

Figura 1.34. Agustín Víctor Casasola. *El general Victoriano Huerta y su estado Mayor* (1914).



En las primeras imágenes de la lucha armada se observa la ubicación de tropas revolucionarias en los ambientes antes exclusivos de la aristocracia: el ferrocarril ya no transportaba gente fina, ahora era el transporte de bultos, armas y municiones, o como en el caso del Sanborns localizado en la Casa de los Azulejos que se vio invadido por los revolucionarios. De la misma forma, la imagen de la mujer se modificará con la incursión de las soldaderas que se contraponían a la idea de la mujer débil, bella y recatada.

En 1917, se cierra *El Imparcial* y Casasola rescata el archivo fotográfico. Con estos materiales en 1921 edita el *Álbum histórico-gráfico* que incluye tomas desde la entrevista Díaz-Creelman hasta la toma del poder por Madero, pero solo se llegó a editar el primer volumen de los 16 planteados, pues México en ese tiempo en que el régimen obregonista impulsaba la reconstrucción nacional, quería olvidar los años cruentos de lucha.

Después de la Revolución, Casasola es contratado por el gobierno de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles como Jefe de Fotografía en varias dependencias del gobierno: la Dirección de Espectáculos, la Secretaría de Gobernación, el Registro Público de la Propiedad y el Tribunal de Belén.

En sus 38 años de trabajo Casasola demuestra su capacidad para enfrentar acontecimientos inmediatos sin descuidar las posibilidades estéticas de los mismos.

A la larga el archivo de Agustín Víctor Casasola será incrementada por las adquisiciones de su hermano Miguel, sus hijos Ismael y Gustavo, y sus nietos, hasta lograr recabar un archivo de aproximadamente un millón de negativos.

Gustavo Casasola retoma la primera publicación del archivo y complementando con otros documentos, la extiende hasta la presidencia de Miguel Alemán, el resultado es publicado en 1942, con el nombre de *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, 28 años después culmina la recopilación en *Seis siglos de Historia Gráfica de México* que abarca de 1325 a 1976.

A fines de los años sesentas las imágenes atribuidas a Casasola ingresan al libro de arte de difusión limitada, sirven para elaborar comerciales de propaganda oficial en el cine y la televisión, así como para decorar restaurantes turísticos de marcada "atmósfera mexicana".

El archivo fue adquirido por el Estado en 1976 y pasó a la custodia del Instituto Nacional de Antropología e Historia, que se encargó primeramente de la preservación de los originales. Actualmente el propósito de la Fototeca se centra en la difusión y apreciación estética del contenido total del archivo, pues aunque muchas de sus imágenes han sido constantemente utilizadas por empresas particulares, instituciones del país y del extranjero, hasta conformar el cuerpo icónico de la Revolución Mexicana, la mayor parte aun es desconocida.

El Archivo Histórico Fotográfico Casasola es el documento iconográfico más completo del periodo revolucionario. En él encontramos los testimonios, la vida, la muerte y los rostros que marcaron y dieron pauta a la Revolución. (fig. 1.35.)

Significativas imágenes surgen de este material, que se verán retomadas por la corriente nacionalista posrevolucionaria y por la propaganda gubernamental como prueba del cambio social acaecido. Actualmente el archivo también a sido revalorado como pieza importante dentro del rompecabezas de la historia nacional.

Respecto a los fotógrafos extranjeros enviados para cubrir este episodio histórico, la mayoría llegan con corresponsales enviados de periódicos estadounidenses. Podemos mencionar a Jack Ironson, Jimmy Hare, Gerald Brandon, Ashton Duff, Homer Scott, William Heartfield, Edward Laroque Tinker, William Durbrough, Carl Helm, Victor Kubes, William Fox, Walter Horne, Robert Dorman que viene junto con el corresponsal John Reed.



Figura 1.35. Anónimo, *La cabalgata de Francisco Villa* (1915)

Como lo explicaría Olivier Debroise, la violencia que presentan algunas de sus imágenes se debe, en gran parte, al interés norteamericano por justificar una intervención fallida en la frontera mexicana. Posteriormente Dorman en sociedad con Otis A. Aultman, instalaría un laboratorio en un furgón de ferrocarril enganchado al tren de Francisco Villa, fotografiando las batallas de Torreón y Gómez Palacio. El 3 de enero de 1914, Villa firmó un convenio con la Corporación Mutual Film para la realización de filmaciones que relataran sus hazañas, con lo que planeó sus batallas de acuerdo a las necesidades de la filmación, se doto de uniformes a su ejército reformándose la imagen de Villa, se convino además su "exclusividad" y la repartición de los beneficios en un 50%.<sup>85</sup>

Pareciera por sus acciones que los líderes revolucionarios tenían ya una clara idea de la fotografía como instrumento de penetración ideológica y promoción social.

<sup>85</sup> Gómez, *op. cit.*, p. 52.

## 1.6. El surgimiento del estilo fotográfico mexicano

La nueva Constitución fue promulgada en 1917, pero en algunas regiones de México la guerra continuó hasta 1920. Después del derrocamiento de Carranza y el gobierno interino de Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón logró la presidencia por elecciones populares. Su gobierno se caracterizaría por buscar la unidad nacional y poner en marcha la reconstrucción del país. Se comenzó la expropiación de latifundios y la repartición de tierras a los campesinos que las requerían, se fijaron salarios mínimos, horarios de trabajo y se organizaron los primeros sindicatos.

También en este periodo se iniciaría una Revolución cultural, en la educación y las artes. José Vasconcelos, secretario de Educación, puso en marcha una ambiciosa campaña que llamó *Alfabeto, pan y jabón*. Para dicho fin organizó las misiones culturales: grupos de estudiantes y profesionistas que se instalaban como maestros temporales en el campo, enseñando medidas de higiene, oficios y aprovechamiento de los recursos naturales. Fomento las escuelas técnicas, los talleres y los huertos escolares. Apoyaría también a los músicos, escritores y pintores.<sup>86</sup>

"Se dice que la lucha armada no solo cambio las estructuras políticas y socioeconómicas del país sino que obligó a la contemplación y revalorización de nuestro modo de ser".<sup>87</sup> Las influencias de las academias europeas se debilitaron abruptamente, debido a la búsqueda de un lenguaje nacional. Si bien fuera de la academia ya se habían dado movimientos importantes que se contraponían al arte académico ejemplo de ello serán: Saturnino Herrán, Ruelas y Posada. México estaba preparado para toda una reestructuración artística.

El movimiento pictórico nacionalista fue representado por David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera. Dicho movimiento exigiría también a la fotografía un mayor compromiso estético y conceptual, que fundamente la nueva idea de nación. Como lo diría la investigadora e historiadora Rita Eder: el cambio social violento producido por la revolución transforma la realidad a tal grado que poco queda del viejo orden fotográfico.

En 1923 el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores proclama el manifiesto en que se basaría su fundación: "No solo el trabajo noble, sino hasta la mínima expresión de la vida espiritual y física de nuestra raza brota de lo nativo (y particularmente de lo indio). Su admirable y extraordinariamente peculiar talento para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo y su tradición nuestra posesión más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es el porque nuestra meta estética es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo, que es burgués.

Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del arte monumental, porque es una propiedad pública.

Proclamamos que dado que el momento social es de transición entre un orden decrepito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y de batalla".<sup>88</sup>

El soporte ideal para este mensaje colectivo, público y socialista será la pintura mural puesto que su soporte físico limita su compraventa, lo que la libera de convertirse

<sup>86</sup> Lecciones de Historia de México, op. cit., p. 80-81.

<sup>87</sup> Guarneros, Roberto M. "Los maestros mexicanos de la fotografía". *Muy Interesante. Especial de fotografía y vídeo*, no. 7, México, 1993, p. 10.

<sup>88</sup> Fernández, Justino. *Estética del arte moderno y contemporáneo*. México. Instituto de Inv. Estéticas. 1962. p. 215.

en objeto de consumo, mientras que su ubicación siempre a la vista del pueblo la convierte en imagen de uso comunitario.

Por el tema impuesto los artistas se convierten sin formación previa en antropólogos, tratando de rescatar los valores indígenas supuestamente ahogados y olvidados durante la época colonial y la represión porfirista.

Lo indígena, una acumulación de ritos, mitos, leyendas, tradiciones, cantos y bailes, se incorporan al proyecto nacional. La fotografía se convierte en instrumento privilegiado y participa asimismo de esta construcción ideal llamada México: así como los pintores y los escultores, los escritores y los filósofos, ciertos fotógrafos se convierten al mexicanismo, y algunos mexicanistas, se convierten asimismo a la fotografía.<sup>89</sup>

José Vasconcelos, antiguo miembro del Ateneo de la Juventud, da un enorme impulso al muralismo como medio de expresión por y para las masas, aportando para ello los muros de los edificios públicos; pedirá a cambio que los murales, ideados bajo una mentalidad didáctica, se refieran a los valores pasados y presentes de México. En el plan nacionalista de Vasconcelos la difusión y promoción de las artes ocuparía un lugar preponderante, nuevamente el arte es usado, mediante las políticas culturales, para dar cimientos a una nueva ideología en el poder. Lo mismo observamos en Rusia con Lunacharsky y en la Alemania revolucionaria con el movimiento dadá.

Cada pintor aportará su muy particular punto de vista a la causa. La obra de Rivera es la exaltación mística de lo indígena, la educación, la vida popular y tradicional, así como la dignificación del trabajador, en sus formas se verá influenciado por el cubismo y el "cezanismo". Orozco en cambio partió, no de los "logros" de la revolución, sino de la desilusión general, la pobreza y miseria, usando las tendencias expresionistas con trazos libres y dramáticos. Por último Siqueiros, a partir de su experiencia militar, revela mayor compromiso tanto ideológico

para con el tema, como teórico en contra de las técnicas y medios hasta entonces explotados.<sup>90</sup>

El renacimiento mexicano atraerá a un sinnúmero de extranjeros que aportarán su experiencia en las diversas alternativas que la fotografía había desarrollado durante las dos primeras décadas del siglo, en varias partes del mundo. Algunas de estas corrientes tenderán hacia el purismo de la imagen fotográfica, enfrentándose al motivo de una forma objetiva, mientras otras harán uso de la manipulación del material fotográfico con fines creativos y de comunicación. Es necesario retroceder a los orígenes de dichas corrientes para comprender su influencia en el país.

#### 1.6.1. El nuevo objetivismo.

Rompiendo con la imagen flou del pictorialismo y los procedimientos utilizados por movimientos como el surrealismo o la Bauhaus: solarización, fotogramas, montaje, sobreimpresión, etc. surge una nueva corriente denominada nuevo objetivismo. Esta corriente se distingue por su excesiva nitidez, exigencia técnica y un examen riguroso de lo cotidiano. Se desarrolla simultáneamente en Europa y Estados Unidos.

En Alemania este movimiento dará a la fotografía la posibilidad de usar sus propios medios en la fabricación de imágenes, sin depender más de la pintura. Albert Renger-Patzch, Josef Sudek y August Sander serán sus principales exponentes. (fig.1.36.) En Francia nace la llamada escuela de París con Emmanuel Sougez y Robert Doisneau.

Los fotógrafos americanos, en cambio, proceden en su mayoría del grupo *Photo-Secession* formado por Alfred Stieglitz que supo orientarse hacia un lenguaje de mayor pureza fotográfica. Son de mencionarse entre los integrantes de esta corriente a Edward Steichen fotógrafo multifacético que igualmente se desarrolló en retrato y foto publicitaria que en moda, realizando exposiciones de gran trascendencia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York;

<sup>89</sup> Debroise, *op. cit.*, p. 117.

<sup>90</sup> Gómez, *op. cit.*, p. 54.



Imogen Cunningham con su excelencia en la técnica del laboratorio y sus primeros planos de flores; Paul Strand que realizó películas vanguardistas y dirigió el Departamento de Cinematografía del Ministerio de Educación de México; Edward Weston que abandonó la foto comercial buscando nuevos ángulos de visión con tendencias abstractas, durante sus estancia en México su estilo madurará y a su regreso funda el grupo f/64,<sup>91</sup> junto con Ansel Adams, reconocido fotógrafo por la teorización de su sistema de zonas<sup>92</sup> y sus estilizadas composiciones.<sup>93</sup>

Figura 1.36. August Sander, *Grupo de niños* (1913).



<sup>91</sup> El nombre resume el propósito fundamental del grupo: la obtención de imágenes con gran nitidez por el uso del diafragma más cerrado del objetivo.

<sup>92</sup> El sistema de zonas consiste en cuidar cada paso, desde la toma hasta la impresión, con el propósito de captar la gama de grises, resaltando lo más posible cada tonalidad.

<sup>93</sup> Sougez, *op. cit.*, p.369.

Como podemos observar son dos de los personajes dentro de este movimiento que pisaran tierras mexicanas enriqueciendo el panorama fotográfico nacional: Edward Weston y Paul Strand.

### 1.6.2. Las bases de la fotografía moderna en México.

En febrero de 1922 llega a México una mujer italiana que habría de formar parte importante de la cultura y la política de esa época; Assunta Adelaida Luigia Modotti, conocida como Tina Modotti, quien estaba casada con el poeta y pintor norteamericano Roubaix de L' Abrie Richéy (Robo), el cual inesperadamente había muerto en México, a causa de un ataque cardíaco. Tina, que estaba a punto de tomar el tren para alcanzarlo, tuvo que acompañarse de su suegra para ocuparse del funeral. Ellos habían venido invitados por el poeta modernista Ricardo Gómez Robelo, decano del Ateneo de la Juventud en 1909, de quien se habían hecho amigos.<sup>94</sup>

Tina, influenciada por el fuerte movimiento de liberación femenina, había incursionado en Hollywood como actriz en la película de Roy Clements, *The Tiger's Coat*. Para ese entonces, Tina Modotti había iniciado una estrecha relación con el fotógrafo americano Edward Weston.

A su regreso a Estados Unidos, Tina convence a Weston de regresar juntos a vivir a México. Para su llegada al país no pudieron haber elegido mejor momento: Diego Rivera había comenzado a pintar en los patios de la Secretaría de Educación Pública; los jóvenes pintores abrían por toda la ciudad escuelas libres de arte a las que acudían niños de todas las clases sociales; Siqueiros creaba un sindicato de artistas; el arte en la capital nunca había tenido tal empuje.

Edward Weston, estadounidense nacido en 1886, será uno de los que habrán de impulsar las bases para la fotografía moderna mexicana.

<sup>94</sup> Constantine, *op. cit.*, p. 39-40

Weston que acostumbraba huir de las obligaciones familiares de un matrimonio acaecido 12 años antes y del que habían resultado 4 hijos, también abandonaría la fama de su estudio en California impulsado por la búsqueda de una nueva concepción fotográfica. Sus primeros contactos con la literatura moderna y el arte abstracto en la Feria de San Francisco causan un enorme impacto en él. Intuye las ilimitadas posibilidades que como medio de expresión podía tener la fotografía y entra en contacto con el fotógrafo Alfred Stieglitz quien le daría pautas para su desarrollo fotográfico. De esta forma, México era un reto para él, pues debía fotografiarlo tratando de penetrar en su esencia, sin dejarse llevar por lo pintoresco. Llega el 2 de agosto de 1923 y después de dos exposiciones con gran éxito en la *Aztec Land* será invitado, junto con Tina, a una exposición colectiva en el Palacio de Minería.



Figura 1.37. Tina Modotti,  
*Rosas* (1924).

Tina, por su parte, convertida en discípula fotográfica de Weston a su llegada a México, progresaría rápidamente, iniciándose con tomas que por su temática, flores, mujeres con niños, detalles arquitectónicos, naturalezas muertas, serán conocidas como su periodo romántico. (fig.1.37.) Estas obras estarán impregnadas de un gran sentido plástico y la búsqueda de una composición pura. Registra texturas y formas naturales con evocaciones a la vida mexicana. Utiliza con la misma simplicidad tomas frontales, contrapicadas y perspectivas.

Weston, entre tanto, realizaría varios retratos de personajes del círculo intelectual en México, titularía a esta serie *Heroic Heads* (Cabezas heroicas). (fig.1.38.)

Nunca abandonará del todo sus temas recurrentes: el desnudo y las naturalezas muertas, pero durante su estancia en el país se reconoce el atractivo que le proporcionaba la arquitectura mexicana. Rodeado por el paisaje típico y el folklore mexicano se resistirá al registro de este tipo de manifestaciones, postura que le exigirá hacer a un lado el contexto y concentrarse en un solo objeto, buscando el mejor ángulo, el más sencillo, el más directo. (fig.1.39.)

Figura 1.38. Edward Weston,  
*Tina recitando* (1924).





Figura 1.39. Edward Weston,  
*Acueducto de los Remedios*  
(1924).

Se recalca en la obra de Weston, su contraposición al foco suave, el uso de las tomas cerradas, su captación de texturas y formas significativas con un máximo uso de la iluminación para destacarlas, rozando con ello el arte abstracto.

Sus principios serán acogidos con gran interés por Manuel Alvarez Bravo el encargado de absorber, de alguna manera, esta forma de ver.

Manuel Alvarez Bravo nace en la ciudad de México el 4 de febrero de 1902, su formación, en general autodidacta, abarcó la filosofía, la música y la historia. En 1916 después de realizar estudios en la Escuela Superior de Comercio y Administración, entra a trabajar en la Tesorería General de la Nación. Mediante el padre de un amigo conoce a Hugo Brehme, que le enseñara los secretos técnicos del revelado, contratándolo después como asistente, para imprimir postales, preparar líquidos y secar fotos.

A mediados de 1924 lo envían por parte de la Contraloría a su agencia de Oaxaca, antes

de viajar se casa con su vecina Lola y se compra una nueva cámara, una *Century Master 25*. Sin embargo, logrará acudir a la exposición realizada en el Palacio de Minería, donde por primera vez tendrá contacto con imágenes de Weston y Tina. En Oaxaca este impacto tendrá tiempo de madurar y de combinarse en primer lugar con la enorme influencia paisajística obtenida de la obra de Hugo Brehme, y después con las obras de Picasso y de el arte japonés, en las que ha reconocido enorme influencia, a la larga esta combinación dará como resultado un estilo único. En este primer periodo realiza *Juegos de papel* donde se delata la influencia abstracta de Weston.

En noviembre de 1926, Weston regresa a Estados Unidos, Tina en cambio continuará con su desarrollo fotográfico en el país. El reportaje que hicieran juntos (ella y Weston) para ilustrar el libro de Anita Brenner *Ídolos detrás de los altares*, el cual exigió un largo viaje por el país, será su carta de presentación. Se convierte así en fotógrafa

oficial de la revista *Mexican Folkways*, que dirigía Frances Toor, y en especialista en reproducción de murales. Entre sus clientes asiduos se encontraran: Rivera, Orozco, Máximo Pacheco y Jean Charlot. Es posiblemente en este periodo que posará para Diego Rivera en dos de sus murales de Chapingo: "Germinación" y "Tierra Virgen".

Al año siguiente Manuel Alvarez Bravo regresará a la ciudad de México e inmediatamente buscará entrevistarse con Tina, después de este primer encuentro vendrían más, en los que se enriquecerá con la mentalidad del "nuevo objetivismo". Posteriormente le enviará a Edward Weston algunas impresiones, recibiendo una crítica sumamente alentadora sobre su trabajo, en la que se habla de "una técnica mejor que la corriente y un punto de vista excelente".<sup>95</sup>

La participación de Alvarez Bravo en la exposición "Guillermo Toussaint y once fotógrafos mexicanos en la Ciudad de México", realizada en agosto de 1928, significó enfrentar su obra contra las tendencias pictorialistas vigentes.

En las imágenes de Manuel Alvarez Bravo se alcanza a distinguir una pequeña porción de la realidad, sus "abstracciones" están recontextualizadas por la inclusión de formas reconocibles en las orillas del marco fotográfico, situación que permite una diferenciación con la obra de Weston. Mientras Weston aísla completamente el motivo, Manuel deja pistas que producen en el observador una ambigüedad sobre el origen de la escena, ambigüedad de la que se desprenderá una sensación de juego y de misterio. (fig.1.40.) Sus fotografías pasan constantemente del realismo al surrealismo, tratando siempre de mostrar la idiosincrasia del pueblo mexicano, sin embargo sus hallazgos en las calles, paisajes y muros no tienen la intención de ser imágenes documentales.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>96</sup> "Obrero en huelga asesinado" será una de las pocas imágenes de interés documental.

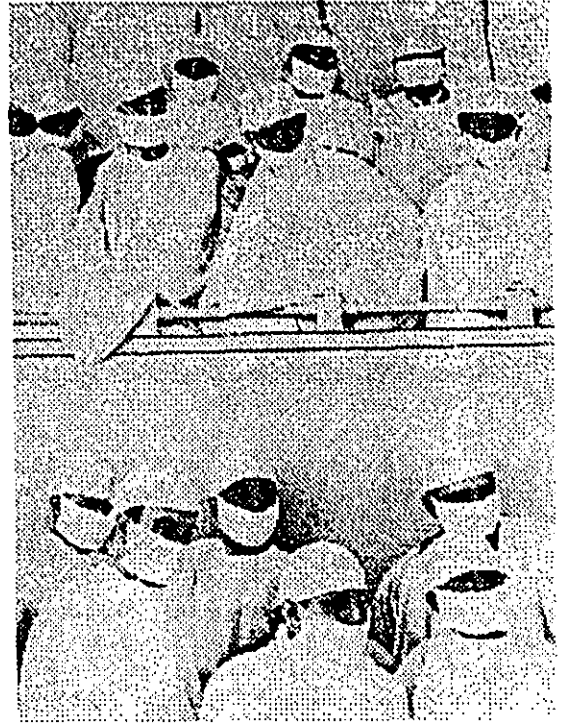


Figura 1.40. Manuel Alvarez Bravo. *Hospital Juárez* (1935).

Figura 1.41. Manuel Alvarez Bravo. *Auto retrato* (1980)



Armoniza las formas naturales en sus paisajes campesinos, aprovechando los ritmos de plantaciones, arados y maguayes. En sus naturalezas muertas prefiere las composiciones áureas para presentar paredes, cacharros, maniqués, esculturas, *objets trouvés* que refieren un concepto de la sociedad mexicana.

No tiene predisposición por un tema en particular, de la misma manera registrará desnudos aprovechando la armonía del cuerpo femenino, que anuncios publicitarios buscando la casualidad y la sorpresa.

Utiliza los propios símbolos inmersos en la escena, estructurándolos cuidadosamente. Prefiere la economía de forma que genera una percepción visual totalitaria. Su punto de vista parte de lo sutil para llegar a lo insolente, a lo irónico; sus títulos están cargados de simbolismos y segundas intenciones, algunas veces con el propósito de complementar la información o explicarla y otras con el propósito de oscurecer su significado. La incesante experimentación visual lo llevaría a abarcar distintos géneros. (fig.1.41.) Xavier Villaurrutia dirá sobre su obra: "Manuel Alvarez Bravo no se confía en el simple abandono, ni se apoya solamente en la regalada virtud de la casualidad o del azar; sino en la lúcida pasión que implica también un desvelo, una vigilancia despierta, hasta lograr un secreto enlace, un matrimonio entre lo más cándido y lo más intencionado y consciente".<sup>97</sup>

Poco después de iniciada su amistad con Alvarez Bravo, Tina influenciada por sus nuevas relaciones personales, radicalizará su postura política. Se iniciará colaborando en el *Comité Manos Fuera de Nicaragua* y realizará fotografías para el periódico *El Machete*, organismo del Partido Comunista Mexicano, al cual ingresará en 1927. En este tiempo inicia su periodo revolucionario, en cuyas tomas se distingue la revaloración y dignificación del trabajo, la organización campesina y obrera, así como la ironía sobre el orden capitalista. Éste nuevo sentido

social que dará a sus imágenes la ira alejando paulatinamente de la fotografía planeada presentando marchas campesinas, personajes miserables, tomas cerradas de manos trabajando y campesinos leyendo *El Machete*. (fig.1.42.)

En su estilo se conjuntaron la síntesis visual de forma geométrica y rítmica y el interés por el compromiso social en favor de las clases populares. Así compondrá varias alegorías sobre la Revolución Mexicana: *Guitarra, canana y hoz; Canana, maíz y guitarra, y Canana, hoz y maíz*. (fig.1.43.)

Después de su exposición realizada en noviembre de 1929, en la Biblioteca Nacional de la Universidad, Tina Modotti afirmará: "Me considero una fotógrafa y nada más, y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo, es que yo precisamente trato de producir no arte, sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones, mientras la mayoría de los fotógrafos aún buscan los "efectos artísticos" o la imitación de otros medios de expresión gráfica, de lo cual resulta un producto híbrido, que no logra impartir a la obra que produce el rasgo más valioso que debería tener: la calidad fotográfica".<sup>98</sup> En ésta declaración se reafirman los cambios estilísticos de Tina, a la vez que queda expuesta la lucha prevaleciente entre los dos fines de la creación fotográfica: la veracidad, relacionada con la ciencia y el fotoperiodismo y la belleza, heredada de las artes.

Durante la presidencia de Plutarco Elías Calles surgió descontento del gobierno de Estados Unidos para con el gobierno mexicano, debido en primera instancia por la inconformidad de las compañías petroleras norteamericanas de cumplir el Artículo 27 constitucional (las riquezas del subsuelo pertenecen a la nación). Esta tensión se agudizaría aun más por el apoyo de organismos mexicanos a la resistencia nicaragüense (*Comité Manos Fuera de Nicaragua*).

<sup>97</sup> Cit. pos. Gómez en *Análisis de la fotografía mexicana para la realización del diáporama: El labrador de San Hipólito*. op. cit., p. 63.

<sup>98</sup> Monsivais, Carlos. "Los ojos dioses del paisaje" *Photo Visión* no. 4, España, abril-junio, 1982, p. 6.

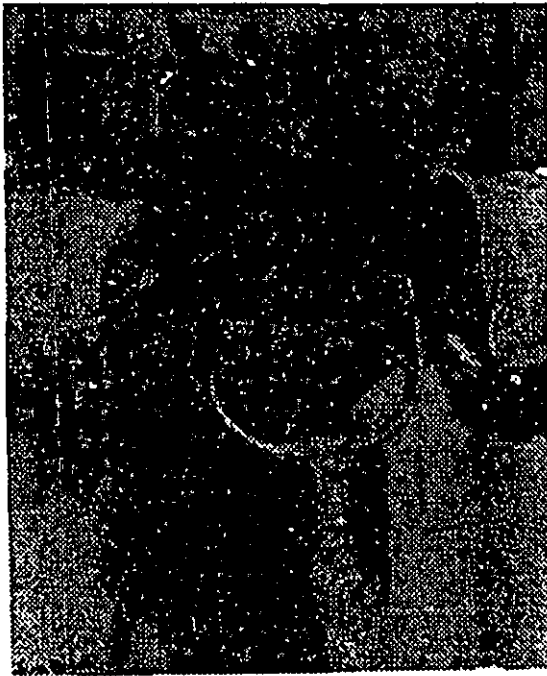


Figura 1.42. Tina Modotti, *Campesino con pala* (1926).

El país, que se desenvolvía en un clima de caos y desconfianza por el reciente asesinato del general Álvaro Obregón unos días antes de tomar la presidencia por segunda vez, por la Guerra Cristera y la creciente presión norteamericana, obligarán al gobierno a tomar medidas más drásticas, hablándose de este periodo como un retroceso en la situación política mexicana. Tina Modotti reconocido personaje de la cultura y la política mexicana será el chivo expiatorio que ejemplifique lo que puede suceder a los "revoltosos". Este tipo de políticas sentarán las bases para el posterior desarrollo del Maximato.

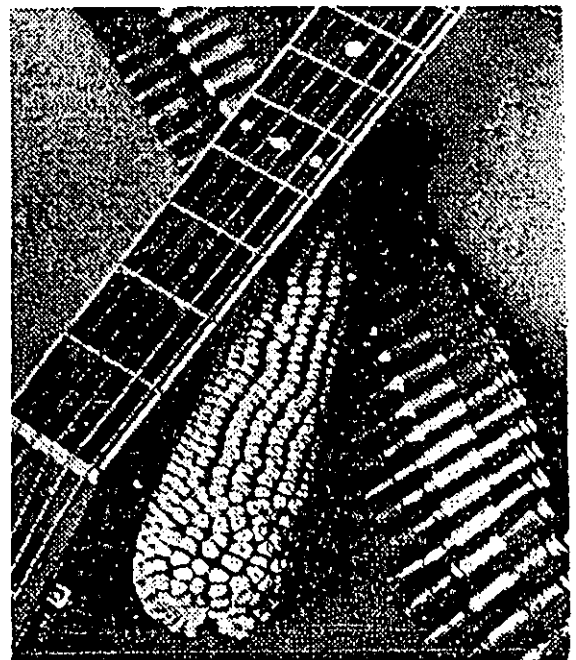
De esta forma durante el gobierno de Portes Gil se rompen relaciones diplomáticas con la URSS y se declara ilegal al Partido Comunista. En 1929 Tina, sospechosa por el asesinato del revolucionario cubano refugiado en México, Julio Antonio Mella, tendrá que soportar una serie de interrogatorios y artículos sensacionalistas que rodearan el caso. Esta acción será

probablemente encauzada para desprestigiar su imagen y posteriormente con mayor facilidad acusarla de un complot contra el recién elegido presidente Pascual Ortiz Rubio. Dicha acusación desembocará en su deportación del país en febrero de 1930.

Acompañada por Manuel y Lola Alvarez Bravo abordará un tren en la estación de Buenavista que la llevara al puerto de Veracruz, donde se embarcará para Europa. A su llegada a Berlín abandonará la fotografía, para dedicarse de lleno a sus ideales sociales.

Los Alvarez Bravo, por su parte, heredarán la *Graflex* de Tina, algo de papel, negativos suyos y de Weston, y su trabajo en la revista *Mexican Folkways*, quedándose a cargo también de reproducir las obras plásticas de los artistas de la época. Confesarán después la enorme influencia que ejercerían sobre sus fotografías los conocimientos adquiridos por la reproducción de detalles en los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros.

Figura 1.43. Tina Modotti, *Brazo de guitarra, canana y mazorca* (1928).



### 1.6.3. Manipulación fotográfica.

La 1a. Guerra Mundial (1914-1918) había causado grandes trastornos que se veían reflejados en las tendencias artísticas de la época.

En la Unión Soviética junto con el socialismo y su epopeya revolucionaria había nacido un nuevo arte que influyó en el cine con las películas de Eisenstein y de Pudovkin. En Francia el movimiento surrealista relacionaba los hechos reales con las pulsaciones inconscientes. Inmerso en estas teorías surrealistas el pintor norteamericano Man Ray crea sus rayógrafos: imágenes obtenidas reuniendo objetos sobre hojas de papel fotográfico que luego se exponían a la luz. Para Man Ray esta sería una nueva escritura debida al azar de los objetos. Otro que emprendería experimentos con fotogramas sería Lazlo Moholy-Nagy, sin embargo para él su composición no depende del azar sino de una larga reflexión sobre los resultados que persigue alcanzar, busca formas y tonalidades específicas del negro al blanco pasando por todas las tonalidades de grises.

El purismo fotográfico dictaminaba que la fotografía debía ser absolutamente fiel a la realidad, todo truco o manipulación estaban prohibidos, sin embargo muchos fotógrafos mexicanos experimentarían estas nuevas alternativas tratando de traspasar los límites del medio. Cabe recalcar que estos fotógrafos no serían los inventores de dichas manifestaciones fotográficas, sino los redescubridores de sistemas utilizados con anterioridad<sup>99</sup>.

<sup>99</sup> En los albores de la fotografía podemos encontrar una serie de experimentaciones con fotomontajes como los realizados por Maler para reconstruir estelas mayas o los que haría Aubert para recrear el fusilamiento de Maximiliano. En cuanto a los fotogramas estos serían, con Wedwood y Davy, un antecedente para la invención de la fotografía. Sin embargo dichas manipulaciones habían sido utilizadas aisladamente y con fines experimentales o utilitarios, sin ser considerados aun como posibilidades expresivas del medio fotográfico.

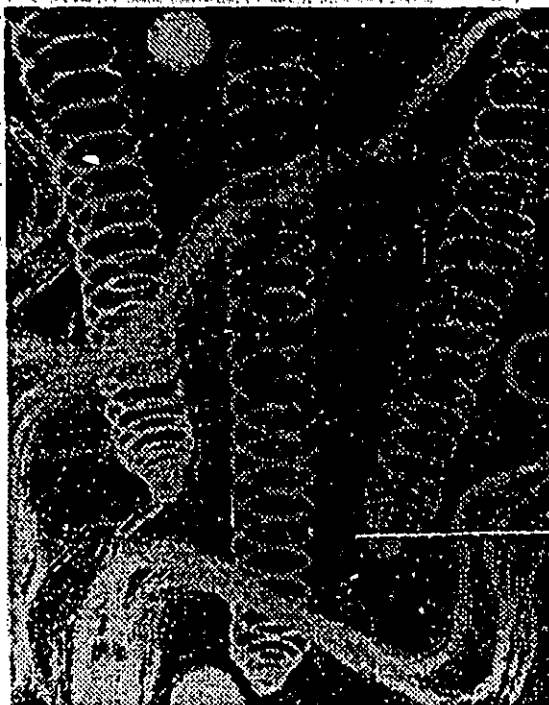


Figura 1.44. Emilio Armero, *Fotograma* (1934).

Emilio Amero es el principal exponente de la experimentación con fotogramas. Nacido en el Estado de México estudió pintura en la escuela libre de Santa Anita Ixtacalco. Fue asistente de Carlos Mérida en los murales de la Secretaría de Educación Pública y de Orozco en la Preparatoria. En 1924 viajó a Nueva York, donde se interesó por las técnicas de reproducción múltiple y recibió influencias de Marcel Duchamp y Man Ray. Se dedicó a experimentar con varios medios litografía, acuarela, óleo, fotografía y cinematografía. Algunos de sus fotogramas fueron reproducidos en las revistas *Contemporáneos* y *Futuro*. Estas reproducciones son, hasta la fecha, las únicas obras que se conocen de su original trabajo.<sup>100</sup> (fig.1.44.)

<sup>100</sup> Debroise, *op. cit.*, p. 199.

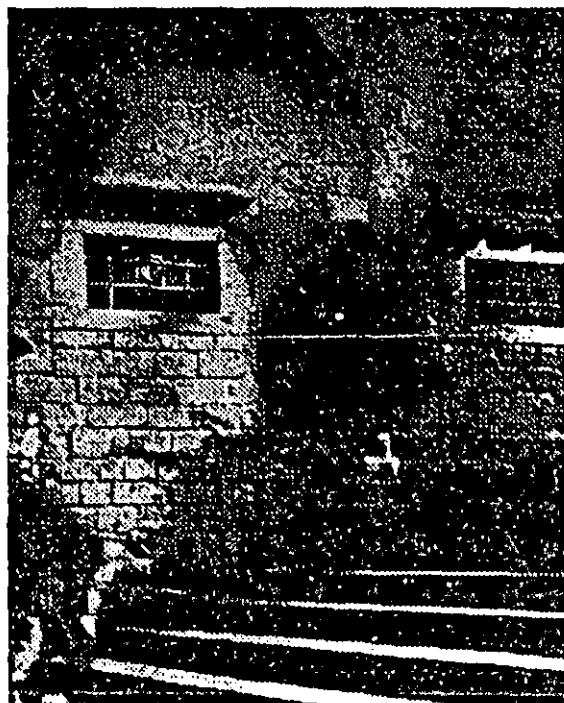
Alrededor de los años setenta otro fotógrafo se interesará por la experimentación fotográfica. Carlos Jurado abre un taller experimental en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, en el que motivará a sus discípulos a regresar a los orígenes de la técnica fotográfica. Para este fin retoma procedimientos que hacen a un lado el uso de tecnologías sofisticadas y costosas; lo que revela una cierta rebeldía ante la aplastante industrialización fotográfica. Su investigación lo llevará a obtener fórmulas químicas antiguas y probarlas, así como a preparar su propio material fotosensible. Utiliza la cámara estenopeica, que es una simple caja de cartón sin lentes, con un pequeño orificio, con la que se dedica a retratar su entorno.<sup>101</sup>

Un caso especial será Kati Horna, fotógrafa húngara, cuya obra ha sido considerada parte del movimiento surrealista aunque ella niega dichas relaciones. En 1939 llega de refugiada a México, después de haber realizado una serie de reportajes fotográficos sobre la guerra civil española, estas imágenes fueron utilizadas como propaganda exterior del movimiento armado. Profundamente afectada, su obra reflejará el dolor y la desesperanza que la fotógrafa vivió durante la guerra. En sus imágenes se expresa un humor macabro, sus tomas fuera de foco y sus objetos yuxtapuestos, expresan una visión fantasmagórica. Realizó la mayor parte de sus trabajos para publicaciones periódicas, como sus series de cuentos fantásticos realizados en secuencias fotográficas. En 1964 expondrá algunas de estas series en la galería Gandhi de la ciudad de México. Destaca *Fetiché S. NOB no. 1, Una noche en el sanatorio de muñecas, Vampiro y Subida a la catedral de Barcelona*. (fig.1.45.)

Los dadaístas por su parte practicarían el collage, que mezcla pedazos de fotografías y dibujos separando de su contexto a dichos elementos, lo que suponía un ataque directo al arte convencional. El fotomontaje en

cambio guardarla otra finalidad, es inventado por John Heartfield, alemán que lo utiliza como medio de protesta contra la guerra y el carácter retrograda de la clase en el poder. En el fotomontaje, cada imagen tiene un significado propio pero al ser unidas se crea un significado nuevo, la simplicidad de la composición permite obtener ideas de gran contenido social comprensibles para todos. En México será Enrique Gutman el que a mediados de los treinta utilice al fotomontaje para ilustrar manifestaciones, marchas y huelgas. Las imágenes, compuestas por fuentes periodísticas diversas, estaban presentadas en una serie de compartimentos yuxtapuestos que nos recuerdan la manera en que Diego Rivera introducía diversas escenas en una sola unidad visual. Estos fotomontajes serán publicados en la revista *Futuro* órgano de la Universidad Obrera de México.

Figura 1.45 Kati Horna, *Subida a la Catedral de Barcelona* (1938).



<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 200.



Otros fotomontajes de esa época serán realizados por Lola Álvarez Bravo que se inicia en la fotografía a partir de su matrimonio con Manuel Álvarez Bravo, pero es solo a partir de su separación cuando Lola logra su expresión personal.

En 1935, María Izquierdo quien buscaba fomentar la pintura entre las mujeres organizó : Carteles Revolucionarios de las Pintoras del Sector Femenino de la Sección de Artes Plásticas, exposición en la que Lola participará con dos fotomontajes, *El sueño de los pobres* y *Fifi*, (fig.1.46.) Lola explicará su incursión a este tipo de expresiones de esta manera: "A veces quería decir algo, y la fotografía no me lo permitía, entonces tomaba una cartulina, hacía un boceto, escogía unos negativos, los imprimía al tamaño necesario, cortaba y pegaba".<sup>102</sup>

No obstante las rupturas de escala logra, a partir de su conocimiento sobre composición pictórica, conservar la profundidad fotográfica. A finales de los cuarentas volverá a realizar fotomontajes pero en esta ocasión no serán motivadas por experimentaciones surrealistas ni ideología de izquierda, sino por una inquietud por el modernismo; en ellos no pretendía modificar la realidad sino completarla.

En sus tomas observamos una aguda observación de la luz, una afición por las manifestaciones culturales y una eficaz penetración psicológica en los retratos. Toda la sociedad intelectual de su época posará delante de su cámara: Diego Rivera, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Luis Cardoza y Aragón, Francisco Toledo, Carlos Monsivais, Elena Poniatowska y Ricardo Garibay, entre otros.

En 1940 llega el exiliado español Josep Renau, que había introducido el fotomontaje de carácter político a España. En México continuará con esta tendencia, con la que realizará innumerables carteles para cine, portadas de libros y revistas. Colaborará con David Alfaro Siqueiros en la realización de la maqueta del mural *Retrato de la burguesía*, realizado en el Sindicato de Electricistas.



Figura 1.46. Lola Álvarez Bravo, *El sueño de los pobres* (1935).

Figura 1.47. David Alfaro Siqueiros, *El Coronelazo* (1860)



<sup>102</sup> Debroise, *op. cit.*, p. 201.

Siqueiros, por su parte, desde hacia tiempo buscaba integrar a su pintura la tecnología moderna, esto queda ejemplificado por la utilización en sus obras de materiales industriales con los que crearía nuevas técnicas y en la utilización de la fotografía como elemento auxiliar. Con este mismo fin pedirá ser fotografiado en algunas de las poses que necesitaba para sus pinturas. De dichas imágenes surgirán *Victima del fascismo, Postrado pero no vencido y Nuestra imagen actual*. Y de las cuales también se derivaran algunos problemas legales con el fotógrafo.

Es al retomar Siqueiros la imagen fotográfica, con todo y los escorzos violentos que se desprenden de las deformaciones específicas de este medio, que logra dar a su obra una gran profundidad. (fig.1.47.) Esta inclinación lo llevará a diferenciarse de Rivera y Orozco que tomaban sus apuntes del natural partiendo de normas de perspectiva académicas.

Siguiendo estas manifestaciones surgirá posteriormente toda una ola de fotógrafos que harán uso profundo de la fotografía preparada, utilizarán al polaroid<sup>103</sup> como elemento de ensamblaje multimedia, darán pie a las instalaciones fotográficas y a la fotografía como instrumento del *performance*.

#### 1.6.4. Otras influencias.

Una enorme cantidad de influencias extranjeras, representadas por grandes personalidades de la imagen llegaron a México y aportaron sus puntos de vista sobre la fotografía. En general estas estancias en el país se desarrollarían antes y durante la presidencia del general Lázaro Cárdenas.

Cuando las naciones industriales a principios de los años treinta empezaron a resentir seriamente los efectos de la Depresión, México apareció como modelo alternativo de vida, en el que se daba

<sup>103</sup> En 1947 Edwin Robert Land inventa la fotografía instantánea, su cámara Polaroid permite revelar la fotografía inmediatamente, obteniendo al mismo tiempo una prueba positiva en papel.

primacía a la organización comunal y a las tradiciones antiguas, y no a la competencia personal, a la producción en masa y las modas efervescentes.<sup>104</sup>

Durante los años de 1924 a 1934, el poder se había concentrado en el *Jefe Máximo*, Plutarco Elías Calles, tanto durante su presidencia regular de cuatro años, como en el periodo conocido como *Maximato* en que "gobernaron" los presidentes Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez. Este periodo llegará a su fin cuando el nuevo presidente Lázaro Cárdenas expulse del país a Calles.

El 1º de diciembre de 1934 tomaría posesión a la presidencia el general Lázaro Cárdenas. Su régimen se caracterizó por el apoyo a la población campesina, mediante la fundación de ejidos y escuelas rurales, el impulso a la enseñanza técnica mediante la creación del Instituto Politécnico Nacional y las facilidades para la obtención de préstamos bancarios que repercutirían en el crecimiento de la industria nacional. También existió una intensa actividad cultural: se creó el Fondo de Cultura Económica, el Colegio de México y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.<sup>105</sup>

Pero fue la capacidad de Cárdenas para resolver finalmente el problema del petróleo lo que marco positivamente su gobierno.

En el subsuelo de México existían enormes yacimientos de petróleo, y las primeras compañías que los explotaron eran de extranjeros que trabajaban en beneficio propio. Los gobiernos a partir de Madero tratarán de limitar el poder de estas compañías, pero sería en vano. Solo será con la decisión del presidente Cárdenas de expropiar dichas compañías que el petróleo pase a manos de los mexicanos. Las compañías extranjeras, principalmente norteamericanas, se verán forzadas a venderle al país su maquinaria, sus pozos y sus refinerías. El gobierno estadounidense tuvo que aceptar la decisión del presidente

<sup>104</sup> Cit. pos. Debroise en *Fuga mexicana*, op. cit., p. 123.

<sup>105</sup> *Lecciones de Historia de México*, op. cit., p. 91.

Cárdenas, ya que estaba interesado en mantener buenas relaciones con el país vecino, el riesgo de que estallar una gran guerra en Europa no mantenía a la expectativa. El total de las compañías se agruparía en un organismo llamado Petróleos Mexicanos (Pemex).

Con la llegada a México, en 1930, del cineasta soviético Sergei Eisenstein y su camarógrafo Edouard Tisse, para la realización de la película *¡Que viva México!*, dio la pauta para el desarrollo del cine mexicano y el descubrimiento de su lenguaje único. Dicha película, de la cual solo se realizó un fragmento, buscaba presentar una evocación simbólico alegórica de la Revolución, esta idea será retomada posteriormente por diferentes directores.

Otra película pionera será *Redes*, en la que intervino el fotógrafo estadounidense Paul Strand. Strand llega a México 1933 y es invitado por Carlos Chávez, director del departamento de Bellas Artes de la SEP, a realizar una serie de películas de tipo documental sobre México, estas debían dirigirse al pueblo en general y tratar temas como la minería, la pesca o el cultivo del maíz. Durante su estancia en el país se organizó una exposición de sus fotos en el Palacio de Bellas Artes. También realizará un reportaje fotográfico de Michoacán. Ahí Strand realizó algunos de sus mejores retratos, sin dejar de colaborar nunca en la documentación de la educación artística de las zonas rurales, este hecho le permitió entrar en estrecho contacto con México.

Como lo diría Anton Bruehl "La belleza de este país reside en la gente del campo y su sencillo modo de vida. Sus rostros están animados de una extraña belleza, una belleza que contiene centurias de sufrimiento. Sus ojos brillan con un extraño orgullo".<sup>106</sup>

A Strand le gustaba espiar a la gente con su cámara. Hacía todo lo posible para que los modelos no se dieran cuenta de que

estaban posando para él, aunque dicha tendencia sería criticada duramente por los fotógrafos puristas.

La carpeta *Photographs of Mexico* responde al gran interés que la cultura mexicana despertó en el fotógrafo. No solo los indígenas serán objeto de sus retratos también registrará a sus santos, la fe inmensa de que éstos eran objeto lo conmovió profundamente. (fig.1.48.) Con respecto a estas imágenes de figuras religiosas diría: "el mundo necesita una fe igualmente intensa con algo más, algo más realista, como la fe que veo (en México) y que es lo que enardece mi impulso por fotografiar esas manifestaciones".<sup>107</sup>

Figura 1.48 Paul Strand, *Calvario* (1933).



<sup>107</sup> *Luz y tiempo*. México. Fundación Cultural Televisa, 1995. p. 228.

<sup>106</sup> Cit. pos. Debroise en *Fuga mexicana*, op. cit., p. 126.



Figura 1.49.  
Henri Cartier-Bresson,  
*Calle Cuauhtemocztin*  
(1934).

En 1934 Henri Cartier-Bresson viajó a México, para entonces ya había visitado Camerún, Italia y España sitios para él exóticos. En México permanece alrededor de un año durante el cual, da muestra de una fotografía directa, sustentada en la veracidad y la elocuencia "del instante decisivo", como era su costumbre, busca los sitios más escondidos, los barrios más pobres, como en *Calle Cuauhtemocztin* en la que retrata a dos prostitutas. (fig.1.49.) El joven vanguardista europeo estableció una estrecha amistad con el mexicano Manuel Alvarez Bravo, ambos realizarán una exposición conjunta en *The Julien Levy Gallery* en Nueva York así como en el Palacio de Bellas Artes de México.

En 1938 André Bretón, Wolfgang Paalen y Cesar Moro organizan una exposición internacional de surrealismo<sup>108</sup> llamada *Aparición de la gran esfinge nocturna*, que se inauguró en enero de 1940, en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor. Bretón, después de conocer la obra de Alvarez Bravo por medio de Diego Rivera, le pide que

realice una imagen para el catálogo de dicha exposición. El fotógrafo realizaría lo que a la postre se consideraría como una de sus obras más clásicas: *La buena fama durmiendo*.

Alvarez Bravo es un personaje con el que constantemente se topa uno dentro del desarrollo fotográfico del país. La diferencia entre el antes y el después de Alvarez Bravo es considerado como el paso del registro indiscriminado, a la expresión documental con sentido personal y reflexivo.<sup>109</sup>

Su trabajo lo llevó durante 17 años a ser no solo fotógrafo, sino camarógrafo en el *Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de México*. Entre 1947 y 1950 dió clases en el *Instituto Mexicano de Fotografía*, en la *Escuela Nacional de Artes Plásticas* y en el *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*. En 1959, junto con Gabriel Fernández Ledesma, Gabriel Figueroa y Carlos Pellicer, funda el *Fondo Editorial de la Plástica Mexicana*.<sup>110</sup>

Sus obras fotográficas son reconocidas internacionalmente, ha realizado trabajos de

<sup>108</sup> Corriente artística cuya máxima colocaba la potencia creadora del subconsciente y del inconsciente sobre las barreras conscientes de la lógica.

<sup>109</sup> Gómez, *op. cit.*, p 71.

<sup>110</sup> Luz y tiempo, *op. cit.*, p. 268.

investigación y posee colecciones de fotografías importantes, lo que lo consagra como promotor, analista e investigador de la fotografía.

Acciones como las realizadas por extranjeros y mexicanos serán las encargadas de reafirmar el camino de la nueva estética.

#### 1.6.5. El cine y la fotografía como institución.

En España, la rebelión de una parte del ejército contra el gobierno de la república provocó la Guerra Civil (1936-1939) y obligó a miles de españoles a salir de su país. México, a favor de la causa republicana, abre sus fronteras a los refugiados españoles, posteriormente hará lo mismo para con los europeos víctimas del nazismo alemán.

Esta inmigración europea enriquecerá la vida del país, sobre todo en el terreno de la educación, la ciencia y las artes.

De los fotógrafos extranjeros llegados por identificación o por exilio y que enriquecieron el estilo mexicano son de mencionarse: Toshio Watanabe, Walter Reuter, Kati Horna, Ruth Lechuga, Mariana Yampolsky, Reva Brooks, Muriel Reger, Guillermo Smurz, Alain Rosenberg, Enrique Gutman y los hermanos Mayo.

Por su parte la Segunda Guerra Mundial fue la culminación de la terrible crisis europea iniciada a principios de los treinta. En 1939, la Alemania de Hitler invadió Polonia y el año siguiente Francia. En 1941, Italia y Japón se unieron a Alemania formando el Eje. Alemania atacó a la Unión Soviética, y los japoneses bombardearon la base estadounidense de Pearl Harbor, con lo que los Estados Unidos y la Unión Soviética ingresarán a la guerra de lado de los Aliados. El conflicto culminaría en 1945, con la derrota de Alemania y el lanzamiento por parte de los Estados Unidos de bombas atómicas sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki.

La mayor parte de los años de la Segunda Guerra Mundial la vivió México bajo la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946). Al iniciarse el conflicto, los

artículos manufacturados comenzaron a escasear en México, porque los países industrializados se hallaban en guerra y toda su producción industrial estaba dirigida a satisfacer las necesidades militares. La demanda de artículos para el consumo de los mexicanos impulsó la industrialización de México.<sup>111</sup>

El crecimiento económico del país se vio fortalecido por la aportación de mano de obra y materias primas a los Estados Unidos, ya que este país, inmerso en la guerra, tuvo que echar mano de su población productiva para sus actividades militares. Cuando el conflicto europeo terminó, México había pasado de ser un país campesino a ser un país urbano y rural.

Sin embargo, a cambio de dicho éxito el país debió pagar un precio muy alto. "Para desarrollar la industria se exprimió al campo.

Figura 1.50. Manuel Carrillo, *Madre* [1954]



<sup>111</sup> Lecciones de Historia de México, op. cit., p. 95-96

Se le obligó a producir alimentos baratos para dar de comer a la población y así poder pagar bajos salarios. Se promovió la creación de un enorme ejército de empleados que pudieran ser utilizados en las fábricas como mano de obra barata. Se crearon enormes obras de infraestructura que permitieron el desarrollo de emporios de agricultura aislados".<sup>112</sup>

Durante los años cuarentas se retomó en todos los terrenos del arte una mística que consistía en impulsar lo mexicano. No solo en la pintura con los ya mencionados Rivera, Siqueiros y Orozco, sino en la poesía, con Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Jorge Cuesta; en la literatura, con Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno, Mariano Azuela, José Revueltas, Anita Brenner, Abreu Gómez y Juan Rulfo<sup>113</sup>; en la música con Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Moncayo, Jiménez Mabarak y Rodolfo Halffter; en la danza con Miguel Covarrubias, Anna Sokolow, Waldeen, José Limón y Guillermina Bravo; en el teatro con Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Seki Sano y Rodolfo Usigli; y en el cine con Gabriel Figueroa.

Gabriel Figueroa se inició en la fotografía fija y desde entonces utilizaba muchos de los elementos estéticos que conformarían su personalidad como director de cine: el cuidado de la composición, la perfección técnica y el cultivo de temas mexicanos. Basado en las leyes físicas de la luz, que estudió en los textos *La luz, la sombra y el color* de Leonardo da Vinci, desarrolló una serie de utensilios para el perfeccionamiento de su imagen: filtros y lentes para neutralizar los gases de la atmósfera, procesos de laboratorio, máquinas de iluminación y sistemas de exposición que dan a su imagen un manejo de luces y sombras de un gran impacto visual.

<sup>112</sup> Cit. pos. Gómez en *Análisis de la fotografía mexicana para la realización del diorama: El labrador de San Hipólito*. op. cit., p.73.

<sup>113</sup> También fotógrafo en cuya obra se retrata la población rural del país.

Sus tomas se encuentran influenciadas por la perspectiva curvilínea del Doctor Atl, los escorzos de Siqueiros, la composición de espacios abiertos de Sergei Eisenstein, el dramatismo en la iluminación y las perspectivas no realistas del cine del expresionismo alemán, así como en las preferencias estéticas del muralismo.

Entre sus películas destacan *María Candelaria* (1943) y *Maclovía* (1948). Películas que conservan, tanto en temática como en estilo, el pintoresquismo utilizado tanto por los fotógrafos de paisaje, como por los que retratan la vida indígena del país. Otra institución apreciará este valor y se verá influenciado por el a lo largo de su quehacer fotográfico.

En 1945 es fundado el Club Fotográfico de México, A.C., organismo impulsado por la *American Photo*, por lo que recuerda asociaciones similares en Estados Unidos. Entre sus fundadores estaban el Ing. Mario Sabaté, el Dr. Arvide, Manuel Ampudia, Julio Gutiérrez, Juan Gutiérrez, José Turú, Enrique Segarra y un grupo de estadounidenses pertenecientes al *Rotary International*.

Es precisamente Enrique Segarra López, cofundador del club, el fotógrafo que da pie para la realización de esta investigación, hombre que desde muy joven intervendría en los acontecimientos fotográficos del país y que ha vivido en carne propia los cambios a nivel técnico e ideológico que han rodeado a la fotografía en los últimos 50 años.

El Club fue primeramente una asociación de aficionados, pero ante la carencia de instituciones dedicadas a la enseñanza de la fotografía se convirtió en la principal agrupación de fotógrafos mexicanos, incluso acudirán a él fotógrafos profesionales.

El estilo que buscaba para sus asociados estaba basado en el virtuosismo fotográfico, entendido éste como una correcta exposición al momento de la toma, perfección técnica en la ampliación y el manejo de la composición fotográfica. Después se incorporarían al club recién formado: Manuel Carrillo, Enrique Bostelman, Lázaro Blanco y Manuel Alvarado Veloz, entre otros.

Destaca entre sus integrantes Manuel Carrillo, fotógrafo individualista y solitario, que se caracteriza por imágenes en las que revela su infinito amor a su país y a sus personas. Sus fotografías nos muestran con una sencilla búsqueda de la belleza a los pueblos y la gente, sin grandes ni violentos contrastes. En México es poco conocido, sin embargo en el extranjero ha realizado alrededor de 300 exposiciones. Su papel en el Club fue el de afirmar por medio de su trabajo que los fotógrafos mexicanos tenían algo más que comunicar que la sola imagen vacía de la foto bien realizada. (fig.1.50.)

El Club fue la institución encargada de organizar Salones Internacionales, intercambios de exposiciones con otros países, boletines y una serie de actividades de apoyo a la fotografía que hacía indispensable a los nuevos fotógrafos en búsqueda de experiencia y reconocimiento, pertenecer a él.

#### 1.6.6. El fotoperiodismo moderno.

El exigente sistema de trabajo al que tuvieron que amoldarse los periodistas gráficos durante la época revolucionaria aportó el preámbulo necesario para que el fotoperiodismo mexicano iniciara un desarrollo propio.

En gran medida el fotoperiodismo continuará su crecimiento gracias a la creación de la cámara de 35 mm. En 1925 la firma alemana de aparatos ópticos, Leitz, presenta al público la cámara Leica que utiliza la película de cinematógrafo, pero que a diferencia de esta obtiene negativos del doble de tamaño, esto es de 24 x 36 mm. Su inventor Oskar Barnack la crea tratando de tener una cámara más ligera y práctica dotándola de un rollo que permite realizar 36 exposiciones sin recargarla. Aunque en un principio, a causa de su reducido tamaño, se considera a la Leica como un aparato poco serio, su uso en el fotoreportaje dará excelentes resultados.

Otra circunstancia será que a causa de la imposición del Tercer Reich, los fotógrafos alemanes, pioneros en el desarrollo del fotoperiodismo moderno, saldrán de su país

y propagaran sus ideas en el extranjero, ejerciendo una gran influencia en la prensa ilustrada de Francia, Inglaterra y Estados Unidos.

La tarea del fotorreportero ya no se limitó a la realización de fotos aisladas y nítidas sobre un acontecimiento, ahora se pretendía contar una historia mediante una sucesión de imágenes que además de tener una magnífica calidad técnica fueran capaces de despertar emociones profundas en el público. Esta fórmula seguida al pie de la letra se convertiría en el éxito de la revista *Life* y daría un enorme poder a las agencias fotográficas como *Magnum*.

Fundada en 1947 por los fotorreporteros Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David C. Seymour, Bill Vandivert y George Rodger, la Agencia *Magnum* fue creada debido a que los fotógrafos no contaban con un medio para controlar la venta y utilización de sus fotos, muchos se habían enfrentado a contratos injustos donde los intermediarios se enriquecían a sus costas y donde sus fotos eran utilizadas en un sentido diametralmente opuesto a sus intenciones. *Magnum* estaba formada por fotógrafos independientes que conservaban la iniciativa de sus temas, firmaban sus fotografías, redactaban sus textos y pies de fotos y exigían el respeto de los mismos para la publicación de sus reportajes gráficos, para ellos la fotografía no era solo el medio de ganar dinero, sino el medio por el cual expresaban sus propias opiniones sobre los problemas de su época.

Este enorme respeto hacia la imagen estaba basado en las ideas del fotógrafo alemán Erich Salomon, padre del fotoperiodismo moderno: "La actividad de un fotógrafo de prensa que quiera ser algo más que un artesano, es una lucha continua por su imagen. Del mismo modo que el cazador vive obsesionado por su pasión de cazar, igual vive el fotógrafo con la obsesión por la foto única que aspira a obtener".<sup>114</sup>

A principios de los años cuarenta, llega a México el fotógrafo de prensa alemán Walter Reuter, después de haber publicado una

<sup>114</sup> Freund, *op. cit.*, p. 103.

serie de reportajes gráficos que denunciaban la represión y los asesinatos de la Alemania nazi.<sup>115</sup> En México participará en las revistas *Hoy* y *Rotofoto*. Revistas que destacan por contratar reporteros gráficos con capacidad y autonomía para presentar toda una información por medios fotográficos.

En otro ámbito, serán los Hermanos Mayo<sup>116</sup> los que en 1939, introducirán por primera vez una Leica al país, con ellos se iniciará también una nueva generación de fotorreporteros representados por Manuel Montes de Oca, Gustavo Casasola y Enrique Díaz. Sería este último el que tratando de destacar la importancia del fotoperiodismo en México crea, en 1947, la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa. La actividad política del país estaba en constante movimiento y exigió una estructura periodística capaz de cubrir toda la información que se generaba en su entorno.

Bajo la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952) se trató de fortalecer la industria mexicana; se construyeron carreteras, aeropuertos, presas y canales de riego; se fomentó el uso de tractores, trilladoras y otras máquinas agrícolas; con lo que se inició una modernización en la agricultura; el turismo por su parte se convirtió en una actividad económica importante. En el área de salud, la creación del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y las campañas para mejorar la alimentación y terminar con las epidemias, fueron acciones que lograron disminuir la mortandad infantil, con lo que la población creció. La gente comenzó a mudarse de los pueblos a las ciudades, concentrándose en ellas las fábricas y la población obrera. El fotorreportero voltearía su mirada a los estragos del subdesarrollo y el imperialismo.

<sup>115</sup> Cuéllar, *pp. cit.*, p. 2365.

<sup>116</sup> Asociación de fotógrafos españoles: Cándido Souza, Francisco Souza, Julio Souza, Pablo y Faustino del Castillo Cubillo, que se hicieron llamar así a partir de su reportaje sobre la represión del 1 de mayo de 1936 en Madrid, que los obligaría a dejar su país y refugiarse en México.



Figura 1.51. Nacho López, *sin título* (1959).

La CTM de creación reciente (1936) había tomado el papel de representante en toda lucha sindical acaecida en el país. En este mismo periodo se desarrolló un tipo de control sindical conocido como "El charrismo" que se manejó por medio de líderes sindicales impuestos por el gobierno. Posteriormente, en el gobierno de Adolfo Ruiz Cortínez (1953-1958) y el de Díaz Ordaz (1964-1970) las represiones sociales llegarían a términos más violentos con el movimiento ferrocarrilero y las represiones estudiantiles del 68.

El periodismo contemporáneo nacería inmerso en esta situación política y social donde solo algunos se atreverían a romper con la censura. Dos de sus principales representantes serían: Nacho López y Héctor García, fotógrafos situados deliberadamente entre lo puramente informativo y la expresión.



Nacho López es el fotógrafo de los desposeídos, de las clases medias, de la vida en las calles, sin embargo, no siguió el camino de la denuncia social sino que trató de realizar un análisis de la vida abarcando multiplicidad de enfoques; en secuencias fotográficas describe, analiza y presenta el acontecimiento cotidiano enriqueciendo así el conocimiento de la vida de un país. Destaca su habilidad por descubrir temas, realizó una serie de reportajes alrededor de días festivos ya fueran de tipo cívico o popular, en donde se observan los contrastes de una sociedad en camino a la "modernización". Sus imágenes se caracterizan por ser directas, dramáticas y con una profunda preocupación hacia la problemática de la sociedad mexicana. Como el mismo lo expresaría "La función primordial de la fotografía, creo fervientemente, es aquella que sirve mejor a las luchas vitales de los pueblos y al hombre en la afirmación de su dignidad."<sup>117</sup> (fig.1.51.)

Y efectivamente, a lo largo de su trabajo se observa un profundo respeto por el motivo, oponiéndose constantemente a caer en la soberbia del fotógrafo que se cree con derecho de registrar la desgracia y hacerla pública.

En cuanto a Hector García será un fotógrafo que no se conformará con captar la superficie de los fenómenos; el vigor de sus imágenes lo hace criticar y denunciar. Retratará por igual el acontecer popular de la ciudad de México, la vida rural, los personajes públicos y políticos. Fue testigo del incongruente proceso modernizador, con las luchas sindicales, pobreza, desempleo, inseguridad y desconsuelo que generaban. A través de su obra se puede ver como, a través de los medios masivos de comunicación, la cultura estadounidense comenzó a invadir y corromper el nacionalismo mexicano desarrollado tan fuertemente en los veinte.

De su trabajo sobresalen el movimiento vallejeista de 1958, el encarcelamiento de Siqueiros en Lecumberri y el movimiento estudiantil de 1968. (fig.1.52.)

Será durante medio siglo que el fotorreportero, como pieza importante del engranaje informacional, alimentara las páginas de periódicos y revistas. Posteriormente la competencia primero del radio y después de la televisión<sup>118</sup> terminará con el imperio editorial de la información.

Figura 1.52. Héctor García, *Movimiento vallejeista* (1958).



<sup>117</sup> Hecho en Latinoamérica Memorias del 1er. Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México. INBA-SEP. 1978. p 41.

<sup>118</sup> En 1950 se iniciaron las transmisiones de televisión en la Ciudad de México.



Figura 1.53. Flor Garduño,  
*La mujer que sueña* (1991).

### 1.6.7. Una nueva generación de fotógrafos

A mediados de los años cincuenta una serie de grupos, en busca de una mayor libertad creativa, se separan del Club Fotográfico de México. De 1956 a 1964 se desarrolla un grupo conocido como "La Ventana", que concibe a la fotografía como arte visual, entre sus integrantes se encuentran Ruth Lechuga, Mario Nader y José Luis Neyra. Es seguido por "Arte Fotográfico" que integrado por Pedro Meyer, Alain Rosenberg, Raúl Díaz, Antonio Pla Miracle, David Waman y Blas Cabrera, trabajará de 1962 a 1970. En 1968 surge "35: 6 x 6" que fue fundado por Manuel Alvarado Veloz, Luis Nuñez López, José Luis Neyra y Lázaro Blanco. Destaca en cada uno de los grupos su interés por la difusión de la fotografía en el país, lo que logran a través de muestras fotográficas donde no se exige un estilo predeterminado sino se respeta la creación individual.

Cuando llega el año de 1968, con sus violentos y sangrientos enfrentamientos estudiantiles, y la crisis social y política que estos hechos provocan, hace que los jóvenes fotógrafos comiencen a cuestionar su responsabilidad como testigos y participantes, surge así una toma de conciencia. La imagen fotográfica preocupada por su desarrollo estético y su papel social se replantea otros campos de acción. Surge entonces todo un movimiento de reivindicación fotográfica donde se impulsará la creación de nuevos foros donde se expone, enseña y publica la fotografía.

En 1972 se crean la galería fotográfica y los talleres de fotografía de la Casa del Lago de la UNAM dirigidos por el fotógrafo Lázaro Blanco, acción que dará pie a la sistematización de la enseñanza fotográfica en otras instituciones como la Escuela Nacional de Artes Plásticas, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, la Universidad Iberoamericana y la Escuela de Diseño y Artesanías entre otros.

El 19 de enero de 1978 se crea el Consejo Mexicano de Fotografía a cargo del Instituto Nacional de Bellas Artes, cuyos principios y objetivos planteados exigían: que el fotógrafo vinculado a su época y a su ámbito enfrente la responsabilidad de interpretar con sus imágenes la belleza y el conflicto, los triunfos y las derrotas y las aspiraciones de un pueblo; que el fotógrafo afine y afirme su percepción expresando las reacciones del hombre ante una sociedad en crisis y procure en consecuencia, realizar un arte de compromiso y no de evasión; que el fotógrafo enfrente tarde o temprano, la necesidad de analizar la carga emotiva e ideológica de la obra fotográfica propia y ajena, para comprender y defender los fines, intereses y propósitos que sirve.<sup>119</sup>

Será a partir de esta institución que se organice la 1a. Muestra de Fotografía Latinoamericana en paralelo al Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en la Ciudad de México. En "Hecho en Latinoamérica" como se le conoció, los fotógrafos tuvieron la oportunidad de externar una serie de inquietudes sobre su compromiso social, la dualidad forma-contenido, el papel de la fotografía en el arte, la historia, etc.

Con el ingreso de fotógrafos al Salón de la Plástica Mexicana y la controvertida Bienal de Gráfica del INBA en 1977, en la que la fotografía no fue tomada en cuenta, debido a que se consideró inadecuado utilizar los mismos criterios que eran usados en la apreciación de la obra gráfica, se daría la pauta para la creación de la Primer Bienal de Fotografía en 1980.

En 1978 el Instituto Nacional Indigenista convoca a fotógrafos para ampliar su archivo fotográfico; de esta invitación se desprenderá toda una serie de imágenes que nos muestran esa riqueza cultural y esa capacidad de sobrevivencia de los pueblos indígenas. En el fotógrafo se observa el asombro frente a una organización social, religiosa y cultural alejada de la modernidad,

la manera de enfrentarse a esta encuentro delata más una intención personal de expresión sobre lo que se observa, que de ser documentadores objetivos de ésta realidad social. Podemos observar lo anterior en mayor o menor medida dentro de las obras de Rafael Doniz, Graciela Iturbide, Flor Garduño, Pablo Ortiz Monasterio, Antonio Reynoso, Mariana Yampolsky, entre otros. (fig.1.53.)

Esta tendencia temática que parte de los valores y símbolos revolucionarios, hace pensar en si el fotógrafo no se encuentra encasillado en el uso de ese lenguaje demagógico y el éxito ya probado de estos temas o bien, lo mueve el miedo a la extinción de esos grupos marginados. Alrededor del indígena se forma toda una iconografía que genera mensajes con las más diversas intenciones, desde la denuncia y la publicidad que el gobierno usa para promover el orgullo de la pluralidad étnica, hasta la insultante, debida en muchos casos al sistema de cultura visual que impera en ciertos ordenes.

Buscando precisamente romper con estos temas y en busca de mayor expresividad surgen dos tendencias principales en el ámbito fotográfico, la teatralización del tema y la manipulación posterior de la imagen. Con Lourdes Grobet, Adolfo Patiño, Gerardo Suter, Jesús Sánchez Uribe, Javier Hinojosa y Lourdes Almeida la fotografía se estructura mentalmente, su objetivo se presenta como la búsqueda de una unidad simbólica e iconográfica.(fig.1.54.) Con su construcción se crean otras realidades relacionadas a ritos o alegorías, utilizando recursos físico-químicos, digitales y collage. Estas nuevas tendencias se podrían considerar como una adaptación del arte a los cambios tecnológicos de los últimos años, en los que la imagen se ve invadida por la producción de mensajes comerciales y las corrientes extranjeras basadas en la estética del desperdicio.

<sup>119</sup> Cuéllar, *op. cit.*, p. 2368.



Figura 1.54. Gerardo Suter, *Cielo* (1995).

Figura 1.55. Adolfo Pérez Butrón, *Cuerpos distantes, deseos inderenibles* (1995).



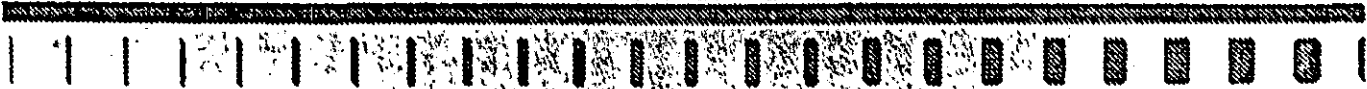
En 1989 se organiza en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, una exposición conmemorativa por los 150 años de la divulgación de la fotografía, "Memoria del Tiempo" fue el nombre de dicha exposición. La investigación histórica que propiciaría dicho evento se colocará como un primer paso en la larga tarea de documentar la travesía de dicho invento en el país, con ello, la revalorización de nuestro pasado fotográfico.

En épocas recientes se observa un nuevo apoyo a la fotografía en México, con la implantación de "Fotoseptiembre" y la inauguración del Centro de la Imagen, realizada el 4 de mayo de 1994. Este centro, que busca difundir, propiciar y promover el quehacer fotográfico, se convirtió también en sede de un centro de documentación y guardián de varios archivos fotográficos.

Los porcentajes demuestran que el liderazgo del consumismo fotográfico en el mundo lo tienen Estados Unidos y Japón, sin embargo día a día se realizan en México un sin número de fotografías sin pretensiones artísticas, ligadas a múltiples funciones sociales inmediatas. La fotografía entra por invitación o por derecho en todos los acontecimientos de la vida social y privada, incluso en los más íntimos.

En un mundo individualizado en el que el hombre es cada vez más pasivo, la fotografía es un juego creativo con el que el hombre tiene oportunidad de expresar sus sentimientos.

Se reconocen dos corrientes significativas en la fotografía mexicana: aquella que basada en lo documental y objetivo trata de fomentar la imagen de lo mexicano retomando temas antropológicos, y hacia el lado opuesto la tendencia hacia la abstracción, la subjetividad y la manipulación fotográfica. Estas últimas propuestas que tienen el inconveniente de alejarse de la comprensión pública, son las que en cambio van ganando admiradores entre los fotógrafos "conceptuales".




Así a casi 160 años de su creación, observamos en el ámbito de la fotografía la inclusión de otros medios que enriquecen su resultado final, como pintura, escultura, instalación, multimedia y performance. Lo que es más, si en los inicios de la fotografía podíamos observar un amplio campo para su desarrollo expresivo, con los últimos adelantos tecnológicos en la digitalización de imágenes este campo se amplía aun más. El momento del disparo del obturador antes irreversible y único ahora puede ser reconstruido y modificado, lo cual exigirá tanto una nueva forma de ver el acto fotográfico, como la creación de un lenguaje alterno.

Finalmente como lo afirmaría Patricia Mendoza, actual directora del Centro de la Imagen, "Este arte refleja la crisis de fin de milenio en donde nos estamos cuestionando nuestro hacer, nuestra ubicación como individuos, la identidad sexual y la fijación de la muerte".<sup>120</sup> (fig.55.)

---

<sup>120</sup> Cit. pos. Lara Huitrón en "Fotografía mexicana, milagros de la luz", *Tiempo Mensual* no. 2651, México, junio, 1994, p. 62.



Así a casi 160 años de su creación, observamos en el ámbito de la fotografía la inclusión de otros medios que enriquecen su resultado final, como pintura, escultura, instalación, multimedia y *performance*. Lo que es más, si en los inicios de la fotografía podíamos observar un amplio campo para su desarrollo expresivo, con los últimos adelantos tecnológicos en la digitalización de imágenes este campo se amplía aun más. El momento del disparo del obturador antes irreversible y único ahora puede ser reconstruido y modificado, lo cual exigirá tanto una nueva forma de ver el acto fotográfico, como la creación de un lenguaje alterno.

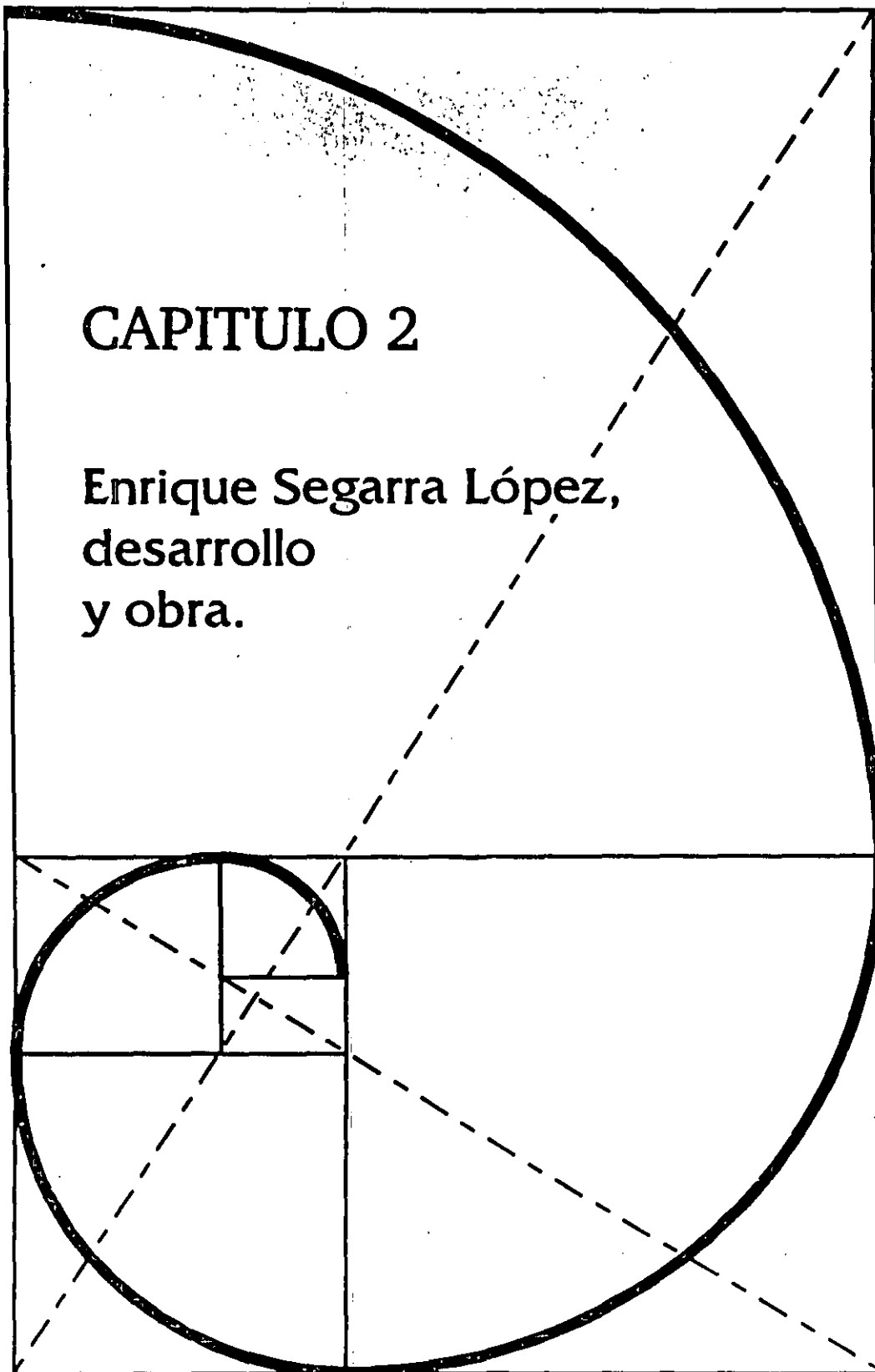
Finalmente como lo afirmaría Patricia Mendoza, actual directora del Centro de la Imagen, "Este arte refleja la crisis de fin de milenio en donde nos estamos cuestionando nuestro hacer, nuestra ubicación como individuos, la identidad sexual y la fijación de la muerte".<sup>120</sup> (fig.55.)

---

<sup>120</sup> *Crt. pos.* Lara Huitrón en "Fotografía mexicana, milagros de la luz", *Tiempo Mensual* no. 2651. México, junio, 1994, p. 62.

# CAPITULO 2

Enrique Segarra López,  
desarrollo  
y obra.



## **CAPITULO 2**

### **ENRIQUE SEGARRA LÓPEZ, DESARROLLO Y OBRA.**

"El fotógrafo es el ser contemporáneo por excelencia,  
a través de su mirada el ahora se transforma en pasado "  
Berenice Abbott

"Creo que a Segarra le gustaría no interferir con nadie,  
no obligar ni molestar, pero a cambio de que le dejaran  
tranquilo dedicarse a contemplar en derredor."  
Blas Cabrera

#### **2.1. Desarrollo fotográfico.**

Enrique Segarra López nace en Xochimilco el 2 de octubre de 1923, su padre Ramón Segarra Estellet era de origen catalán, mientras su madre Rosa López Noriega era mexicana. Desde los 12 años entró Enrique en contacto con la fotografía, gracias a un regalo de su abuelo, una cámara de cajón de rollo 600. Con dicha cámara se obtenían negativos cercanos al tamaño postal que permitían obtener impresiones por contacto. Sus primos Mario Sabatá y José Turu pertenecientes al *Club de Leones* y a los *Rotarios de México* también estimularon su interés por la fotografía, debido a que ellos mismos se vieron influenciados por norteamericanos que asistían a las juntas y cuyo *hobby* eran la caza y la fotografía. Así, en 1944 en medio de este grupo de aficionados se funda un club privado, que inicialmente sería bautizado como el *Amateur Photographic Club de México*.

Segarra recuerda como este pasatiempo tomó un papel de mayor relevancia en su vida cuando asistió a una exposición de paisaje, del fotógrafo Armando Salas Portugal en el Palacio de Bellas Artes, quedó tan complacido con dicha exposición que decidió convertirse en fotógrafo.

Así, inicia sus estudios de *Camarógrafo Cinematográfico* en la Academia Mexicana de Cinematografía (1943-1945) a la vez que continúa estudiando Ingeniería Eléctrica, curso que terminaría por abandonar. En

estos cursos nocturnos se codea con personajes claves de la fotografía mexicana: compañero de banca de Nacho López, comparte con él las enseñanzas de Gabriel Figueroa que impartía *Manejo de Cámara de Cine* y de Manuel Álvarez Bravo que daba el curso de *Fotografía Fija con cámara 8x10*, fotografía empleada en las carteleras cinematográficas. Ambos, como el mismo Segarra lo mencionaría, no habían aun adquirido renombre y sus enseñanzas se enfocaron más firmemente hacia el terreno técnico.

Más tarde, Segarra estudió *Densitometría para Laboratorista de Cine* (1946-1948) con dos técnicos norteamericanos que estaban montando los laboratorios de la compañía *Kodak de México* llamados Perry y Dickens<sup>1</sup>. Al terminar sus estudios trató de obtener trabajo en la industria cinematográfica lo que se vio obstruido por las políticas sostenidas en este ámbito.

---

<sup>1</sup> Dicha información, obtenida de manera directa con Enrique Segarra, no pudo ser corroborada y mucho menos ampliada por el departamento de relaciones públicas de Kodak de México, lo que denota desde mi particular punto de vista una falta de conciencia histórica en dicha institución. La única información obtenida y esto de manera oral fue que dicha compañía llegó al país en 1922 y durante el periodo de la posguerra, debido a la crisis económica y tratando de cubrir la necesidad de empleo norteamericano, aprovecho los conocimientos de sus técnicos enviándolos a otros países con el fin de dar capacitación en el uso de sus productos.



*Segarra*

Mientras tanto, el Club se desarrolló sin registro durante algunos años, pero en 1949, gracias al ingreso de un mayor número de socios con creciente interés fotográfico, fue registrado como Asociación Cívil. El objetivo sobre el cual se fundó el desde entonces llamado Club Fotográfico de México (CFM), fue la creación y difusión de la obra fotográfica, a través del aprendizaje e intercambio de ideas entre sus socios.

Son de mencionarse entre los fundadores a: José Turu Carol, Manuel Ampudia Palafox, Arturo Vivez Sánchez, Juan Gutiérrez Torno, Mario Sabate Segarra, Fernando Sarvide Argüelles, etc. Debido a que era el más joven, Enrique Segarra es el único fundador que aun vive.

Tratando de sobrevivir y animado por el fotógrafo Arno Brehme, Segarra incursionaría en el terreno publicitario, convirtiéndose en uno de los fotógrafos pioneros en este ramo, junto con Tufik Yasbek, Osorno Varona, Felix Leoneli y Francisco Vivez, entre otros, con los que sostenía una estrecha amistad. Además, continuó realizando fotografía de autor, participando en los concursos mensuales del CFM, en los mismos que destaca durante 10 años consecutivos.

Sus conocimientos fotográficos se vieron fortalecidos con cursos por correspondencia recibidos de escuelas neoyorquinas y los conferencistas contratados por el Club para impartir cursos avanzados de fotografía, una vez más su estilo se verá influenciado por las tendencias norteamericanas llenas de escenas costumbristas y pictorialistas.

De los maestros extranjeros traídos a México por el CFM el de mayor huella en su obra fue Nicholas Haz un profesor de pintura especializado en composición que afirmaba que los tres elementos básicos que debía contener una obra de arte eran ser original, tener calidad y ser impactante.

Segarra recuerda que después de dicha afirmación alguno de los asistentes preguntó ¿que era ser original? a lo que Haz contestó: *el 90% de la gente toma las fotografías con la cámara horizontal, si tu la pones vertical ya eres un 90% mas original que los otros,*

*toda la gente toma con la cámara al nivel de la vista, tu busca puntos de vista diferentes, si te tiras al suelo o te subes a un árbol ya vas a ser más original, la mayoría de la gente usa lo que dice Kodak "ponga usted el sol a sus espaldas" pónganlo enfrente y hagan fotos fuera de lo común, y en pintura es lo mismo, hacer lo que nadie ha hecho, usar los colores que nadie ha usado, pintar cosas que nadie ha pintado...*<sup>2</sup>

En cuanto a la calidad, Enrique Segarra la define como el mejor manejo de la técnica fotográfica para la obtención de la imagen. Él menciona que los dos grandes defectos que la mayoría de la gente tiene en sus imágenes fotográficas son debidas a una desinformación sobre el funcionamiento óptico de la cámara: *la gran mayoría trata de obtener una gran profundidad de campo empleando diafragmas cerrados sin saber que la luz al pasar por diafragmas muy pequeños se difracta, además de que para poder emplear estos diafragmas se debe compensar la exposición con velocidades bajas lo que ocasiona que la mayoría de las imágenes se encuentren vibradas, de tal modo que dichas exposiciones aparecen de una calidad borrosa en la ampliación.*<sup>3</sup> Estas afirmaciones basadas en sus estudios de óptica lo llevan a recomendar el uso de un diafragma medio en el que la calidad de los lentes es óptima y olvidándose de profundidades de campo amplias puesto que generalmente lo que se encuentra atrás del sujeto a fotografiar sólo distrae. Sin embargo de ninguna forma considera ésta una regla inamovible afirmando que si lo que el fotógrafo quiere obtener son tomas desenfocadas o movidas esta en toda su libertad expresiva de hacerlo, siempre y cuando esté efecto aparezca como propósito y no como error. Él mismo confiesa haber hecho uso de estos efectos en algunas de sus tomas.

En cuanto al impacto podría considerarse como una herramienta de la que el fotógrafo puede servirse para violentar la emotividad

<sup>2</sup> Entrevista a Enrique Segarra López, 5 de febrero de 1996.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

de sus fotografías y para hacer comprender más rápidamente el mensaje que quiere transmitir. Haz afirmaba: "arte es la expresión y transmisión a otros de ideas y emociones particulares".<sup>4</sup> El verdadero artista trata de provocar en otros, las mismas reacciones emocionales por él experimentadas al momento de hacer su toma. Si se considera que el fotógrafo, inmerso en un cierto contexto, es atraído o impactado por algo en específico de todo eso que le rodea y que es ese impacto el que le incita a captar esa imagen, es natural esperar una respuesta análoga por parte del observador al momento de descubrir la imagen impresa. Sin embargo, esto dependerá en gran medida de la capacidad técnica y compositiva con que se cuente para captarla de la mejor manera posible.

Por otra parte, ese primer impacto visual conlleva a mantener atrapado al espectador en el mensaje, forzándolo a defragmentarlo mediante un proceso de apreciación. Así esta atracción instantánea de nuestra atención estará dirigida en primer lugar hacia una impresión de tipo visual, para después desembocar en la emocional. Para Segarra "el impacto de una fotografía se puede encontrar en el interés humano de contar una historia, expresar un sentimiento o hacer un diseño o patrón".<sup>5</sup>

El trabajo de Segarra documenta perfectamente las ideas anteriormente expuestas, las bases de su calidad, su originalidad y su impacto, se observan en la eximia nitidez de sus impresiones 50 x 60 centímetros asombrosamente obtenidas de negativos de formato pequeño (35mm.), así como en el enorme porcentaje de contraluces dentro de su obra que lleva a apreciar de una manera singular paisajes y escenas.

Si bien Nicholas Haz englobó sus principios compositivos en el libro *El manejo de la imagen*, Segarra recopiló, a partir de dichos cursos, una serie de apuntes, los cuales,

<sup>4</sup> "Orientación fotográfica". *Boletín del Club Fotográfico de México*. Julio de 1958. pág. 47-48.

<sup>5</sup> *Mejores fotos a través de buena composición*. Compendio y dibujos Enrique Segarra. p. 3.

como él mismo lo explica en la introducción, no pretenden ofrecer nuevas facetas en el tema de composición, sino poner junto, todo lo verdaderamente importante. "Reglas prácticas de composición básica y presentándolas de tal forma que ayude a recordarlas, es lo más importante de estas notas".<sup>6</sup> A dichas notas se acudirán constantemente puesto que engloban de una manera sintética las herramientas compositivas que Segarra se ha empeñado en usar a lo largo de su obra, sus propias reflexiones ayudaran a enfrentarse y analizar su obra.

Después de dichas enseñanzas Enrique Segarra se inscribió en la Academia de San Carlos buscando ampliar sus conocimientos sobre composición, sin embargo, la libertad que imperaba en la Academia por el desarrollo de los muralistas mexicanos catalogados de impresionistas lo desanimó, coartando sus estudios a los dos años.

Gracias a los estudios adquiridos y a su constante trabajo, Segarra escaló por las diferentes categorías impuestas en el Club hasta llegar a la más alta, la categoría de Honor<sup>7</sup> (junio de 1951). "Pudimos admirar sus fotografías de 35 mm. verdaderas obras de detalle fotográfico. Hacia mucho tiempo que no se veían fotos de tamaño miniatura con tanta textura y calidad fotográfico. El señor Segarra supo, con mucho empeño y una gran afición, lograr un puesto tan alto dentro de nuestro Club, como el que obtuvo en esta reunión. Es por hoy, con méritos verdaderamente suyos, el benjamín de honor, porque en "A" obtuvo el premio que le acredita el pasaporte a la categoría máxima".<sup>8</sup> (fig.2.1.)

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>7</sup> Al entrar al Club los nuevos socios ingresan automáticamente a la categoría "C" y al ir demostrando su calidad pasan a la categoría "B" y posteriormente a la "A". Para poder ingresar a la categoría de Honor los concursantes deberán haber acumulado en un tiempo indefinido 150 puntos en las calificaciones dadas por los jueces u obtener tres primeros lugares en un año en la categoría "A".

<sup>8</sup> "Ecos de la reunión anterior". *Boletín del Club Fotográfico de México*. Julio de 1951. pag 14.

Segarra

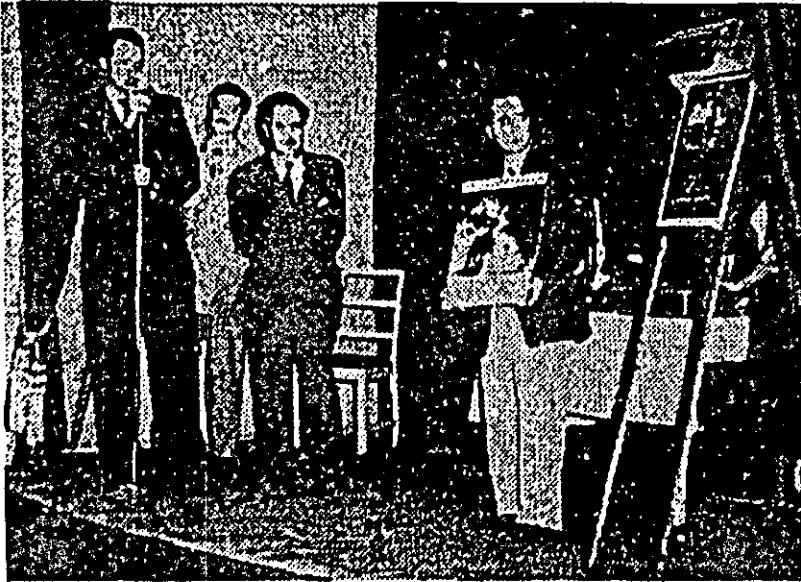


Figura 2.1. Enrique Segarra explicando como tomó las fotos que le otorgaron el paso a la categoría de Honor. De izquierda a derecha Ennque Segarra, Ignacio de la Concha, Francisco Vives y Carlos Fernández (1951).

Al mismo tiempo, Segarra presentó su primera exposición fotográfica, a la que invitó como padrino a Armando Salas Portugal, a quien por cierto no conocía personalmente, sería a partir de esta invitación que nacería entre ambos una buena amistad. Sobre la exposición se escribió: "El señor Segarra presentó 100 fotografías (el mayor número presentado en exposiciones individuales de nuestros socios) variando su calidad fotográfica de regular a muy buena, esto se debió a que dicho señor Segarra, quiso presentar sus diferentes épocas de fotógrafo y por consiguiente en las diferentes categorías que ha concursado."<sup>9</sup> (fig.2.2.)

Es a partir de este momento que se puede considerar en el fotógrafo la adquisición de cierta madurez en su estilo fotográfico. El conocimiento de la técnica y de los principios compositivos termina, dando paso a un periodo de desarrollo pleno de su obra, combinándose los conocimientos adquiridos con una muy personal forma de ver lo que le rodea y registrarlos por medios fotográficos.

Se puede observar una enorme relación entre su propio desarrollo y el desenvolvimiento del CFM. Son dos caminos que corren a la par: el inicio del Club y su propio inicio fotográfico, el legal establecimiento del mismo y la terminación de su educación fotográfica, el auge de la fotografía pictorialista dentro del Club y la toma de sus mejores imágenes.

Es de considerarse el año de 1959 como el cenit del estilo pictorialista dentro del Club, debido, en primer lugar, a que con ocho personas reconocidas en la categoría de Honor se presenta como uno de los años con mayor cantidad de socios acreditados. Por otro lado la obra de estos nuevos fotógrafos destacados es, en ese momento, representativa de dicho estilo: Manuel Carrillo, Blas Cabrera, Miguel Z. Cházaro, Reynaldo Fresse, Salvador Ortiz Badillo y otros.

En 1958, Enrique Segarra, que ya desde hacía unos años había impartido cursos a los nuevos socios, es nombrado director de la Comisión de Instrucción Fotográfica. Como maestro de fotografía, durante 22 años coloca los cimientos para los nuevos fotógrafos, algunos de los cuales más tarde formarán la Escuela Mexicana de Fotografía,

<sup>9</sup> "Galería de socios". Boletín del Club Fotográfico de México. Julio de 1951. pag 12-13.

entendiéndose ésta como la corriente actual de mayor importancia en este ámbito. Entre sus alumnos se encuentran: Enrique Bostelmann, Ángel Ituarte, Manuel Carrillo, José Lorenzo Sakany, Manuel Alvarado Veloz, Luis Zarabozo, Günter Sommer, Enrique Montes y Lázaro Blanco.

Así, de la misma forma que un hijo debe negar las reglas impuestas por el padre para buscar por sí mismo su propio camino. Los nuevos fotógrafos negaran la estética pictorialista imperante y terminaran por causar un distanciamiento con el club.

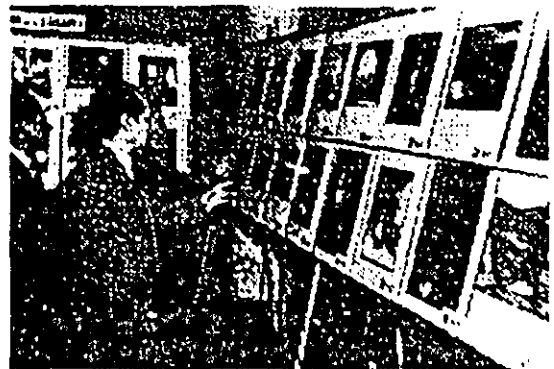
Segarra es elegido presidente del Club durante tres periodos consecutivos, de 1968 a 1970, y es precisamente durante su primer año que se puede hablar del mayor boom fotográfico en toda la historia del Club, con el mayor número de aceptados en la categoría de Honor: 14 socios. La tendencia se extiende hacia años anteriores y posteriores. Así, ingresan a la categoría de Honor: en 1965, Pedro Meyer; en 1968, Lázaro Blanco, Toshiro Watanabe, José Luis Neyra, Pedro Bayona; en 1971, Jesús Sánchez Uribe.

Los alumnos se convierten en maestros, precisamente en el momento de la apertura de mentes, de la rebeldía masiva del joven por el descubrimiento de nuevas realidades y nuevas respuestas. En 1968 el inconsciente colectivo se manifiesta en diversos países dando las mismas soluciones a los diversos problemas mundiales, en muchos lugares esta corriente es reprimida, aprisionándose el cuerpo pero no la mente. Las nuevas mentalidades hacen mella en la unidad del Club y como las armas para la independencia ya están dadas, los rebeldes terminan por generar un rompimiento conceptual y material del Club.

Pero el cambio no surgió como generación espontánea, sino que se gestó en un lento proceso, a veces imperceptible. Ya desde mayo de 1961 se empiezan a encontrar llamadas que piden un cambio en la concepción fotográfica del CFM, como la voz de Raúl Díaz González con su artículo *¿Hacia dónde vamos?* donde afirma: "Si analizamos fotos de hace 10 años o más, la fotografía

poético-romántica imperaba en un principio con un alarde de *detallismo fotográfico* que se ha dado por llamar *calidad fotográfica*. Es muy natural que haya cubierto la etapa inicial de las actividades del CFM, porque para que un artista puede llegar a la plenitud, a la cima de su arte, es necesario que primero sea técnico, académico, que domine los materiales con que va a trabajar y sus posibilidades. Ahora estamos viviendo la etapa de la fotografía del ambiente mexicano, del costumbrismo del pueblo, que se ha dado por llamar *fotografía humanista* ¿Que sería del CFM si en México no hubieran indios? (...) La tendencia más reciente en nuestros salones Fotográficos, esta inspirada por nuestra era de inquietud, cambios, movimientos ideológicos y adelantos científicos y mecánicos, esto se manifiesta en fotografías que expresan el sentir de su autor con masas, volúmenes, líneas, símbolos. En este modo de expresión ha quedado atrás el pecado del desenfoque, la virtud del encuadramiento. Este tipo de foto en la mayor parte de los casos y por la mayor parte de los jueces, no va a ser entendida, es un hecho, pero también es un hecho que el artista producirá sus obras de acuerdo a su ideología"<sup>10</sup>.

Figura 2.2. Francisco Vives recorriendo la exposición de Enrique Segarra (1951)



<sup>10</sup> Boletín del Club Fotográfico de México. Mayo de 1961. p.11. 19.

Segarra

En un principio este tipo de manifiestos fue permitido y aun aceptado dentro del Club. La experimentación como un divertimento o como una ayuda técnica era sin duda apoyada, o incluso cultivada mediante la creación de grupos experimentales. Sin embargo este tipo de manifestaciones todavía se consideraban al margen de la magna fotografía pictorialista, esto se observa al instaurarse de manera alterna concursos para este tipo de imágenes. Es al iniciar el año de 1962, cuando al tratar de familiarizarse con nuevas posibilidades de expresión, se busca una modernización en la producción artística del Club con la instauración de un tema de concurso "Distorsiones y desenfocados", lo que produciría cierta alarma en personas de inclinación purista. Lo anterior queda de manifiesto en el artículo *Meditaciones acerca de las tendencias fotográficas*, donde Reinaldo Fresse refuta la práctica de estas nuevas tendencias: "...en su afán de superarse y de destacarse de lo común y lo corriente, los fotógrafos están exagerando con los medios a su alcance, para caer peligrosamente en el amaneramiento abstraccionista, solo tienen mérito de estridentismo".<sup>11</sup>

Observamos así que existe una transición larga e inquietante que parte de los principios pictorialistas y que diverge en dos puntos principales: el expresionismo o realismo y la experimentación fotográfica enfocada a la abstracción.

Encontramos la semilla del realismo desde finales de los años 50's. El cambio es encarnado en la personalidad de Manuel Carrillo. Este fotógrafo que se independiza desde muy joven de su familia y viaja fuera del país, entra en contacto con diversas civilizaciones, situación que lo lleva a analizar diversas realidades sociales. Observa como los extranjeros al carecer de un folklore propio buscan el ajeno para satisfacer una necesidad artística. Al regresar al país y llenarse de la problemática social y espiritual propia, buscara él también

un medio donde poder vaciar su sentir, inicia así su carrera fotográfica en plena madurez, para ello acude a la institución de mayor prestigio, el Club Fotográfico de México, ahí será el incitador del cambio de intereses. Él afirmaría en su momento "cuando el fotógrafo o el artista en general pretende expresar algo que no ésta en él, algo que no procede de sus experiencias vitales, su obra es completamente superficial y falsa".<sup>12</sup> Así, su obra se presenta como una conjunción de conclusiones mentales sobre su patria y sobre sí mismo.

Segarra y el comparten créditos pues sus trabajos destacan a la par. Con un camino en común las primeras imágenes de Carrillo son muy parecidas a las de su profesor, paisajes campiranos, mestizos en sus labores, etc.

Figura 2.3. Manuel Carrillo, *Zapatero* (1961).



<sup>11</sup> *Boletín del Club Fotográfico de México*. Enero de 1962, p.18, 19.

<sup>12</sup> Pacheco, Cristina. *La Luz de México*. Consejo Editorial del Gobierno del Edo. de Guanajuato, México, 1988, p. 43



Figura 2.4. Sección Consultas dentro del Boletín del Club Fotográfico de México. Enero de 1952.

Posteriormente y debido a su profundo interés hacia la gente, su estilo se dirigirá a la realización de retratos, los cuales destacarán por la sensibilidad con que logró captar la personalidad y entorno que rodeaba al personaje. (fig.2.3.)

Segarra mientras tanto depura y si bien su acercamiento a la gente se denota genuino su estilización y dignificación no permite ver al ser humano mundano, rodeado de una cierta problemática social como lo presenta Carrillo. Su premisa básica no le permite interrogar y criticar, solo admirar y presentar de la manera más bella posible.

En el área de la experimentación, es probable que el incitador haya sido el mismo Segarra. Sus conocimientos lo llevaron a colaborar en varias publicaciones como la revista *Instantáneas* de Kodak y *Rotograbado* de Excélsior, además de contestar preguntas técnicas, en el Boletín del CFM durante varios años. Es ahí, en su sección "Consultas" donde se observa su tendencia a utilizar recursos técnicos para la mejora de sus fotografías, como en el artículo titulado *Corrección por medio de combinación de imágenes* publicado en enero de 1952. (fig.2.4.)

En sus escritos se pueden descubrir los inicios de sus tendencias experimentales,

cortes al encuadre, retoques, quemados y reservados, inversión del negativo para mejorar la composición, exposiciones múltiples para poder mejorar el cielo de un paisaje o hacer aparecer la luna en una toma nocturna. Poco después aparecerá en su obra el constante manejo de tramas tanto para disimular los posibles defectos de la ampliación como para "pictorializar" más la imagen, finalmente llegará a su máxima síntesis con el uso de películas de alto contraste, fotogramas y quimiogramas. (fig.2.5.)

Observamos como sus búsquedas van más allá que las de sus contemporáneos, como en su insaciable necesidad de expresión y embellecimiento no encontró limitantes para dar a sus obras el toque personal que las convierte en obras de arte. Esta misma clara concepción de la fotografía como expresión artística lo llevará en 1989 a luchar para obtener un lugar en los Jardines de Arte, los cuales eran exclusivos de pintores, grabadores y escultores. La fotografía como arte era ignorada por dichos artistas, que sin embargo la utilizaban como modelo en sus propias obras, este duro descubrimiento llevó a Segarra a obtener los elementos de presión suficientes para justificar el ingreso de la fotografía en terrenos puramente

*Segarra*

artísticos. Actualmente se puede encontrar a este "grabador con luz"<sup>13</sup>, vendiendo sus fotografías los sábados en el Jardín de San Jacinto y los domingos en Sullivan.

Su lucha por la aceptación de la fotografía en estos ámbitos continuaría cuando fue nombrado parte de la Comisión de Nuevos Valores, con lo que se han logrado admitir seis o siete fotografías más.

A pesar de su éxito de ingreso reconoce que la fotografía como arte continua no siendo muy apreciada en México, ya que la mayoría de sus clientes son extranjeros, entre los cuales más del 50 % son norteamericanos. Constantemente Segarra busca tácticas que aumenten el valor artístico de sus obras. Por ejemplo, para darles un valor de colección comenzó a numerar sus obras, haciendo cien impresiones de cada una e inutilizando posteriormente el negativo. Así la capacidad de reproducir una foto infinitamente quedó limitada, igualando su concepto a la del grabado o la escultura y aproximándose en gran medida al valor de pieza única del que se puede hablar en una pintura.

En el concepto de sus hijos, es el cartero que los domingos para descansar sale a caminar, así, mientras lo que más disfrutaba era generar su propia obra dentro del Club, lo que le daba para vivir era la fotografía publicitaria. En la actualidad el estudio que él creó, ubicado en Mixcoac, es propiedad de su hijo Enrique Segarra Alberu quien además de continuar desarrollándose en la rama publicitaria ha incursionado en la manipulación de imágenes digitales, contando para ello con el equipo de computo *Premier* de Kodak. Con dicho equipo Enrique Segarra padre ha scaneado algunas de sus copias fotográficas, obteniendo nuevos negativos de algunas de sus ampliaciones, sin embargo, siempre ha buscado que estos sean distintos del original, obteniendo posterizados y bajorrelieves gracias a los medios digitales. (fig.2.6.)

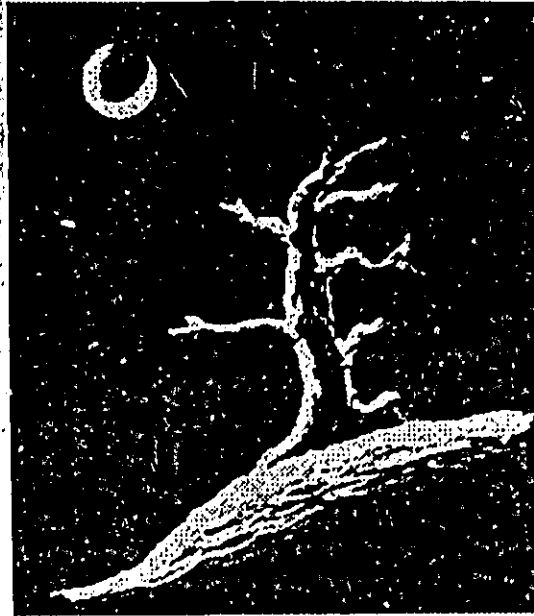


Figura 2.5. Enrique Segarra, *Quimiograma* [1961]

Figura 2.6. Enrique Segarra, *Luz en las Tinieblas* (postenzado).



<sup>13</sup> Según los estatutos que rigen el ingreso de artistas a los Jardines de Arte solo se podían recibir pintores, escultores y grabadores, por lo que Segarra aludiendo las locuciones latinas que forman la palabra fotógrafo (foto-luz, grafos-grabado) impugnó por que el no estaría violando los reglamentos si era admitido junto con los grabadores.

Su constante trabajo queda demostrado con su participación en más de 200 exposiciones en México, Estados Unidos y diferentes países de Europa, con sus cincuenta mil negativos relativos a la vida en México durante más de cincuenta años de fotógrafo y con un sinnúmero de premios a nivel nacional e internacional.

Una de sus más galardonadas fotografías ha sido "Luz en las tinieblas", que cuenta con más de 30 medallas en salones internacionales. En México decidió dejar de recibir trofeos y reconocimientos cuando llegó al número mil. Sin embargo continúa recibiendo los extranjeros, para prestigio ya no de él, sino del país que lo vio nacer.

En 1973 participó en la fotografía del libro *El paisaje humano de México* que publicó el Banco Nacional de México, el cual ganó el Primer Lugar Mundial de Libros Fotográficos en ese mismo año en Alemania, dentro del ámbito de libros pictóricos.

Entre los nombramientos ha los que se ha hecho acreedor destacan el de AFIAP, *Artista de la Federación Internacional de Arte Fotográfico* y el de *Honorable del Club Fotográfico de México*, otorgado por una Comisión de Honores, formada por tres socios fundadores del CFM e independiente a su categoría de honor.

Con motivo de sus 45 años como profesional de la cámara fue inaugurada, el 1o de junio de 1989, una exposición retrospectiva de su obra, llamada "A la vera del camino", en el Museo Mural Diego Rivera. En ese momento Segarra consideró a México como un país muy fotogénico, reflexionando que "lo único que hace falta es tener la capacidad de abstracción, que nos permita ver lo extraordinario en lo cotidiano; gran amor por sus sujetos, captarlos y presentarlos a la luz del artista que conoce y domina su técnica"<sup>14</sup>. (fig.2.7.)



Figura 2.7. Paulo Vidales, *Enrique Segarra* (1996).

## 2.2. Análisis de su obra fotográfica.

Antes de adentrarse en el análisis de una obra icónica cualquiera, es necesario definir ciertos conceptos y principios, con el fin de utilizarlos en el proceso de análisis. Conocer los mismos términos no solo admite hablar el mismo lenguaje sino que además permite profundizar de manera más precisa sobre ciertos aspectos.

El sistema elegido inicia entonces, con la exposición de una serie de definiciones sobre el proceso de comunicación, la configuración del mensaje visual y la evolución que el fotógrafo sigue para llegar a su etapa de madurez. Definiciones que en su conjunto buscan aclarar ciertos puntos considerados personalmente importantes, relacionados con el concepto del "tercer ojo", que el fotógrafo utiliza en la realización del mensaje.

Posteriormente, se definirá el concepto de composición icónica, subrayando los principios que la escuela Gestalt ha aportado en dicha área, lo cual, dará pauta para comprender, a lo largo del análisis, las interrelaciones que se establecen entre los elementos que componen una imagen. Se pretende a su vez hacer una distinción entre dichos elementos, de tal forma que a un mismo tiempo se analice cada uno de ellos

<sup>14</sup> *El Heraldo de México*, 3 de junio de 1989 p. 5-C.



Segarra

y se corrobore su empleo en la obra fotográfica de Enrique Segarra. De esta manera la presentación de los elementos compositivos se instaurará en el medio para la realización del análisis.

Se continuará enseguida con la utilización de un método deductivo para, partiendo del código fotográfico y pasando por el código pictorialista, delimitar el código propio del artista, lo que permitirá comprender y corroborar su aplicación en los diferentes temas de su obra. Finalmente, después de un análisis que corrobore la influencia que ha tenido el contexto social para la conformación de su código, se analizará el papel que su obra tiene en dicha sociedad, inclinándose por cumplir determinadas funciones específicas.

### 2.2.1. Elementos de influencia para la conformación del mensaje.

"La cámara no tiene sino un solo ojo, la lente. Sólo puede registrar un fragmento del mundo visual. El fotógrafo lleva con él el segundo ojo, éste es el ojo de la selección. El artista tiene un tercer ojo, el ojo de la imaginación creativa y este tercer ojo es el que puede penetrar en nuestro mundo interno".<sup>15</sup>

Se ha definido a la comunicación como un proceso de interacción humana (emisor, receptor) mediante el cual se transmiten significados (mensajes), en un contexto determinado.<sup>16</sup> El esquema de comunicación es el encargado de representar este proceso dividido en sus partes mínimas, buscándose de esta forma un análisis que logre hacer más comprensible el fenómeno de comunicación. De esta forma, el esquema de comunicación básico se encuentra constituido por los siguientes elementos: emisor, mensaje, canal, código, ruidos, retroalimentación, efectos, marco de referencia, contexto social, contexto cultural y receptor.

<sup>15</sup> Cit. pos. Fontcuberta en *Fotografía: conceptos y procedimientos una propuesta metodológica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p. 95.

<sup>16</sup> Adame Goddard, Lourdes. *Guionismo*. México, Diana, 1991, p. 10.

El emisor es la persona que motivado por determinado estímulo origina el mensaje. Puede ser un individuo, un grupo o una institución. En el caso de los grupos, hay dos tipos de emisores: reales y voceros. Estos últimos son aquellos que transmiten lo que otros piensan o indican y tienen la tarea específica de "dar forma" a los mensajes. Entre estos podemos encontrar a los comunicadores, diseñadores gráficos y fotógrafos publicitarios.

El *mensaje* es el estímulo que el emisor transmite al receptor, esto es, la idea comunicada. Podemos dividir a un mensaje en tres partes principales: su forma o manera en la que es configurado, su fondo o el contenido que trata de comunicar al que lo percibe, y su función, relacionada con el motivo de su realización. Estas tres "F" responden entonces al cómo, al qué y al para qué de dicho mensaje.

El *canal* es el medio por el cual viaja el mensaje desde el emisor hasta el receptor. Tiene que ver con la transmisión física del mensaje, con la ruta que sigue entre el emisor y el receptor. En comunicación gráfica dicho medio deberá partir de un estímulo visual, en el caso específico de la fotografía este puede ser su publicación o su exposición.

El *código* permite interpretar correctamente un mensaje. Son las reglas de elaboración y combinación de signos de tal forma que tengan un significado para alguien. Entonces, cuando el emisor va a enviar un mensaje tiene que llevar a cabo un proceso de codificación, es decir, convertir símbolos en mensajes.

En comunicación gráfica la configuración de un mensaje está regido primeramente por la capacidad y preferencias que tenga el autor para el acomodo de los elementos visuales, así como por las características particulares dadas por la técnica elegida para su realización. Se dice, que una vez dominada la técnica cualquier persona es capaz de producir un número infinito de soluciones creativas para la realización de un mensaje visual. Por otra parte es posible que muchas de estas soluciones generadas no correspondan con la función planteada para dicho mensaje. Un mensaje tiene siempre

---

un fin: decir, expresar, explicar, dirigir, instigar, aceptar, criticar, etc. Es para alcanzar este fin que se realizan un sin número de elecciones que persiguen reforzar y fortalecer las intenciones expresivas, a fin de conseguir un control máximo de la respuesta. La función será entonces el mapa que guíara las decisiones del comunicador gráfico hacia la consecución del mensaje.

Los ruidos son las distorsiones en la comunicación que interfieren con los efectos deseados en el proceso de la misma, este puede presentarse en el emisor, mensaje, canal o receptor. Cuando estos problemas se presentan en el canal se definen como ruidos físicos, en comunicación gráfica estos se deben principalmente por errores en su producción final, esto es, en el proceso de impresión, de distribución, por su mala colocación, utilización, etc.

Cuando aparecen entre emisor y receptor, pueden ser conocidos como ruidos semánticos, si existen problemas en el manejo de significados, o bien son psicológicos, si existen distracciones en el receptor al momento de tener contacto con el mensaje. Cabe recordar que el mensaje es emitido por el creador y modificado por el observador.<sup>17</sup> Así, el observador no siempre tendrá la capacidad de poder apreciar con claridad el mensaje, ya que se verá afectado por el tipo de necesidades que motivan su investigación visual, así como por su estado mental o anímico. Vemos lo que necesitamos ver, la visión no se traduce como un registro frío, sino que intervienen factores como la experiencia, el interés, las actitudes, las creencias, etc. Así lo que uno ve es una parte fundamental de lo que uno sabe.<sup>18</sup>

Por último, pueden aparecer ruidos si el contenido del mensaje no es de por sí claro. La retroalimentación y los efectos son los posibles resultados del proceso de la comunicación. La primera es la respuesta del receptor al mensaje enviado por el emisor, es una clase especial de mensaje ya

que involucra el efecto de un mensaje previo y como su nombre lo indica tiene como fin enriquecer o complementar el mensaje recibido. Los efectos a su vez, son los cambios en el comportamiento del receptor, que ocurren como resultado de la transmisión del mensaje. Mientras en la comunicación interpersonal estos son inmediatos y pueden reflejarse en la conducta y actitudes de los individuos, en la comunicación colectiva estos se presentan más bien a una nivel cognoscitivo.

El marco de referencia, el contexto social y el contexto cultural conforman el entorno ideológico en el que se desarrolla la comunicación. El primero tiene que ver con las experiencias y valoraciones propias del receptor, que lo llevan a interpretar y darle sentido a la realidad social. Mientras que los dos últimos comprenden al conjunto de circunstancias que rodean al fenómeno comunicativo desde un entorno social específico y por medio de conductas y predisposiciones compartidas por determinados individuos, las cuales terminarán por influir en su comportamiento comunicativo.

Finalmente el receptor es quien recibe el mensaje originado por el emisor. No se puede considerar al receptor como una masa homogénea, ya que cada individuo o grupo posee un contexto social y cultural propios y un marco de referencia que los diferencian entre sí.<sup>19</sup>

El comunicador gráfico y el fotógrafo deberá entonces estar en una constante situación de análisis de estos elementos para tratar de cubrir las probables deficiencias y buscar la mayor comprensión en el acto comunicativo, atento a posibles ruidos y restricciones que lo rodean, partiendo entonces de estos lineamientos para la concepción y estructuración del mensaje icónico.

Es idealmente durante la previsualización que el diseñador manipula al elemento visual en una serie libre de ensayos y es por tanto el momento en el que el comunicador

<sup>17</sup> Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen*. México. Gustavo Gili. 1992 p.123-124.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>19</sup> Adame Goddard, *op. cit.*, p.11-12.

*Segarra*

gráfico deberá hacer uso del conocimiento sobre las circunstancias que englobarán al acto comunicativo. En fotografía la previsualización es entendida como la imagen mental que ha concebido el fotógrafo al relacionarse con determinado motivo. Sin embargo muchas veces será hasta después de una serie de ensayos sobre encuadres, puntos de vista, iluminación, fondo, enfoque, distancia focal del objetivo, formato, etc. que el fotógrafo esté consciente de lo que espera conseguir del motivo y no antes. Esto dependerá en gran medida de la fase evolutiva en la que éste se encuentre dentro del ámbito fotográfico.

Según el prof. Enrique Galindo la fotografía de aficionado evoluciona a través de tres etapas: reproductiva, interpretativa y creativa. En la reproductiva el fotógrafo toma todo lo que hay a su alrededor, con el único propósito de conservar sus recuerdos, es una fase feliz y el 99% de los aficionados nunca pasan de ella. En la fase interpretativa se desarrolla el "ojo fotográfico", mediante la interpretación personal de lo que hay a su alrededor, haciendo uso de iluminaciones y ángulos especiales, en esta etapa se busca una mayor educación fotográfica asistiendo a cursos, leyendo revistas y libros. Por último en la fase creativa se usa la "imaginación fotográfica", esto es, en la mente se concibe la idea y se busca su consecución en una imagen fotográfica.<sup>20</sup>

Si se habla de que el fotógrafo debiera encontrarse en su máximo crecimiento fotográfico para poder explayarse en el medio, entonces podría entenderse fácilmente como el acto "eureka" no surge como un flujo incontenible de adentro del fotógrafo (o del diseñador en su caso), sino que va precedido de una serie de enjuiciamientos y decisiones basadas en los conocimientos de la técnica y en la experiencia acumulada en su uso.

Al momento en que la cámara fotográfica se convierte en prolongación del ojo, el "tanteo"

intelectual es considerado como factor válido en la toma de decisiones, se considera entonces que el fotógrafo ha adquirido su tercer ojo. Es decir, a medida que existe un manejo constante del medio, las capacidades de decisión y creación, se realizan de una manera cada vez más automática, hasta llegar a niveles semiconscientes, siendo estos los encargados de desglosar la información observada y aportar una solución. Así, más que intuitivas se le puede considerar a este tipo de decisiones como el último grado de comprensión y adquisición de un conocimiento, convirtiéndolo en parte de uno mismo a través de su constante reflexión y práctica.

De esta forma, el desarrollo del material visual no tendría porque seguirse considerando como dominado por la inspiración y amenazado por el método,<sup>21</sup> ya que al llegar a este punto ambos formarían parte de una misma esencia.

Por otro lado el hecho de observarse un método o planificación estricta en la proyectación de una fotografía publicitaria no querrá decir que este no existió en la toma de un paisaje donde para cumplirse con lo previsualizado por el fotógrafo, se tuvo que esperar hasta determinada hora del día y aun determinada estación del año para su realización o en la toma de un camino rural en el que se esperó pacientemente la llegada de transeúntes que aportaran un punto de interés, estas últimas, estrategias usadas por Enrique Segarra en algunas de sus tomas.

### 2.2.2. La composición como estructura del mensaje visual.

El acomodo de los elementos visuales es conocido en el ámbito de la comunicación visual como composición. En sus apuntes, Segarra define a una buena composición como un agradable arreglo de objetos, líneas y contrastes de colores para formar una armonía completa.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> "Las tres etapas en la fotografía del aficionado". Enrique Galindo. *Boletín del Club Fotográfico de México*. Julio de 1961. p. 37-38.

<sup>21</sup> Dondis, *op. cit.*, p.85

<sup>22</sup> Compendio y dibujos Enrique Segarra. *op. cit.*, p. 3.

La composición de los elementos visuales tiene una relación directa con la manera en que la visión del ser humano reacciona hacia determinados estímulos y tiene referencia explícita a la capacidad de sobrevivencia que genera su actividad.

Es por ello que, con la finalidad de saber como el hombre es capaz de organizar los estímulos visuales para llegar a una significación, es fundada en 1912, por Max Wertheimer en Alemania, la escuela de psicología Gestalt. Su principal argumento consistía en que el todo es diferente de sus partes. Así, mirar un cuadro en su totalidad no suministra la misma experiencia que cuando miramos un detalle del mismo, de la misma forma que será diferente el resultado si se analiza una sola obra de un autor o se engloba su trabajo en conjunto. No es posible cambiar una sola unidad del sistema sin modificar el total.

La percepción visual está basada en la discriminación. Un campo visual completamente homogéneo se define como *Ganzfeld* y en él la discriminación es nula. En el momento en que aparece cualquier elemento en el *Ganzfeld*, se da un proceso de discriminación entre figura y fondo. Cuando la figura y fondo son similares, la percepción es generalmente difícil. Esta falta de claridad gráfica podría ser originada por fusiones: de tono, de línea, de eje y de forma. Es mediante las herramientas de encuadre, enfoque e iluminación que el fotógrafo será capaz de elegir lo que será figura y lo que será fondo.

Los resultados de las experimentaciones de la psicología Gestalt se reunieron en una serie de leyes que trataron de resumir los principios básicos de las relaciones en la percepción visual.

*La ley de la proximidad* dice que entre más cerca se hallen dos o más elementos visuales, mayor es la probabilidad de que sean vistos como agrupados.

*La ley de la similitud* habla de que este agrupamiento o relación se dará con más frecuencia entre elementos visuales similares en color, forma, tamaño, etc.

*La ley de la continuidad* menciona que cuando este agrupamiento presente un menor número de interrupciones será percibido como líneas curvas o rectas.

*La ley de cierre* dice que las formas o líneas incompletas, pero fácilmente reconocibles tienden a ser vistas como completas, ya que el mecanismo perceptivo "añade" lo que falta.

*La ley de pregnancia* afirma que el ser humano tiende a organizar su entorno buscando en él estabilidad, equilibrio, significado, seguridad y que estos elementos son obtenidos con mayor facilidad cuando lo que se percibe es comprensible.<sup>23</sup>

La noción de información ha permitido reformular los principios gestálticos de modo más general, englobándolos en el *principio del mínimo*, en el que de dos organizaciones informacionales posibles la más sencilla es la que será percibida, esto es, la que implica para ser comprendida de una movilización de información menor.

Por tanto, todo campo psicológico tiende a la organización más simple de acuerdo a como lo permitan las condiciones dadas. Considerando que algo es simple cuando está constituido por un número pequeño de características estructurales y que el efecto depende del grado de simplicidad del todo en relación con sus partes.

#### 2.2.2.1. Los elementos compositivos.

Según Wocius Wong se distinguen varios grupos de elementos compositivos: conceptuales, visuales y de relación.<sup>24</sup> Los elementos conceptuales no existen en la realidad sino que se hacen presentes en el plano solo como una idea, es hasta que dichos elementos se hacen perceptibles que dejan de ser solo un concepto para convertirse en elementos visuales. Los elementos de relación por su parte rigen la interrelación de las formas en un diseño y sus principios básicos se fundan en las leyes Gestalt anteriormente expuestas. Se

<sup>23</sup> Fontcuberta, *op. cit.*, p 133.

<sup>24</sup> Wong, Wocius. *Fundamentos del diseño bi y tri-dimensional*. Barcelona. Gustavo Gili. 1991. p. 11.

*Segarra*

pretende, analizar estos elementos de manera individual para su mayor comprensión, sin olvidar que al interrelacionarse tenderán a modificarse simultáneamente unos a otros. A su vez estos se presentarán como elementos de apoyo para el análisis compositivo de la obra fotográfica de Enrique Segarra.

**a. El punto.**

El punto como concepto es una referencia a una posición en el espacio, pero carece de largo, ancho y grosor, por lo que no ocupa un lugar real en el espacio. Es el principio y fin de una línea y también se le encuentra donde dos líneas se cruzan. Es un elemento estructural tanto imaginario como real. En la realidad es el elemento visual más pequeño, mínimo e irreductible de la percepción visual. En la naturaleza, la redondez es su formulación más corriente. Cuando una gota de cualquier líquido cae, crea una marca de forma redonda.

Para ser considerado punto, este elemento deberá tener una forma simple y ser comparativamente pequeño.

Cuando actúa individualmente en un espacio, el punto nos atrae como un foco perceptivo, ejerciendo una fuerza de atracción sobre el ojo. La capacidad de su fuerza estará regida por su grado de aislamiento, localización, tamaño, color, etc.

En un plano determinado existen una serie de ubicaciones idóneas para que la localización del punto tenga una relación armónica con el conjunto y de acuerdo a ésta un determinado impacto visual.

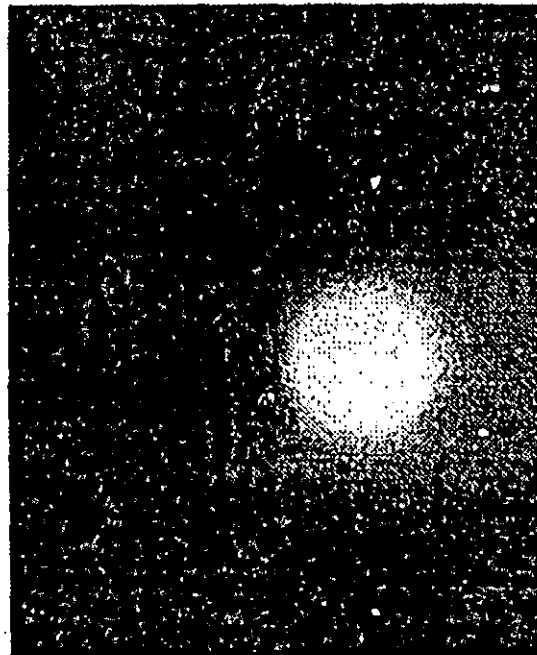
La primera ubicación donde se puede considerar a un punto en un estado armónico, es el centro del plano. Esta relación de coincidencia entre los ejes vertical-horizontal de construcción del plano y la ubicación del punto aportan a la composición un equilibrio, entendido éste como la sencillez estática que aporta seguridad y certidumbre al acto perceptivo. En el caso contrario se podría colocar al punto descentrado ubicándolo en un lugar carente de estabilidad, como resultado el punto generaría en el espectador una determinada tensión. La tensión es

considerada como una herramienta válida, siempre y cuando su uso refuerce el significado del mensaje visual.

El equilibrio aporta entonces un estado de relajación y reposo, debido a que dota de un cierto orden a la composición, mientras que la tensión es un estímulo complejo que capta la atención del individuo quien se esfuerza por recuperar el estado de equilibrio.

El diseñador o el fotógrafo tienen la capacidad de elegir cual de las dos posibilidades va más de acuerdo con el mensaje que se quiera decir, sin embargo cabe recordar que el orden y la complejidad no pueden existir el uno sin el otro. La complejidad sin el orden produciría una total confusión; por el contrario el orden sin la complejidad decaería en el aburrimiento.

Figura 2.8. Enrique Segarra,  
*En el ocaso*



En sus apuntes Enrique Segarra recomienda no colocar el punto de interés en el centro exacto del cuadro a menos que se desee dar un efecto estático a la fotografía y dice que la mejor forma para visualizar la colocación apropiada de éste punto es dividir al plano en tercios o quintos por medio de líneas, siendo la intersección de estas líneas el mejor lugar para el centro de interés. Menciona también que estos puntos son determinados por la "simetría dinámica" desarrollada por los griegos. Sin embargo, observa, "la localización exacta del centro de interés no tiene que ser exactamente medida ya que es una parte casual y determinante en el sentimiento, gusto o intuición del fotógrafo".<sup>25</sup> Esta "simetría dinámica" es también conocida en el ámbito del diseño como sección áurea y será explicada más adelante con mayor detenimiento.

Se puede encontrar en la obra fotográfica de Enrique Segarra un persistente uso de determinados puntos de interés que se convierten en una constante en su obra. En primer lugar el punto humano, ya sea como complemento del paisaje o como motivo envuelto en su contexto. "Las personas en las fotos de paisaje son muy importantes. Ellas atraen y dan vida y escala a la escena". Recomienda así, que las personas se vean a menos de  $\frac{1}{4}$  de alto del marco y que estén viendo hacia el centro de interés, no a la cámara, sino la fotografía parecerá un semi-retrato con el centro de interés dividido.<sup>26</sup>

El segundo punto es la mirada del individuo, utilizado principalmente en retrato, y el tercero la fuente luminosa, que al colocarse de frente a la cámara hace que los demás elementos se presenten como siluetas, generalmente se reconoce al disco solar como un punto redondo y luminoso que destaca y se contrapone a la oscuridad de la escena. Estos puntos en particular se

encuentran localizados en los tercios y quintos de la mayor parte de sus fotografías. Dos imágenes que ejemplifican claramente lo anteriormente expuesto son "En el ocaso" y "Curiosidad".

En la primera fotografía titulada "En el ocaso" (fig.2.8.) tanto en la imagen como en el título se presenta una constante lucha entre los dos elementos principales: un anciano en contraluz que inicia su camino en la parte inferior izquierda de la imagen y el sol que se encuentra terciado con respecto al extremo derecho, mientras su relación con los extremos superior-inferior casi coincide con el centro, sin embargo esta posición no molesta, posiblemente porque acentúa el movimiento del sol a punto de ocultarse detrás del horizonte. El título relaciona el momento en el que se encuentra simbólicamente tanto el sol como el anciano. Mientras la composición de la imagen coloca ambos puntos de interés en tercios y quintos.

En la segunda imagen "Curiosidad" (fig.2.9.) la mirada de la muchacha que se encuentra inmersa en una muchedumbre choca con la del fotógrafo que la capta en ese instante. De nuevo esta mirada se encuentra descentrada, en una relación de  $\frac{2}{3}$  de las orillas derecha e inferior de la fotografía. Es de mencionarse que ésta es de las pocas imágenes en las que la persona retratada mira directamente a la cámara.

Otras fotografías en las que se podría corroborar el uso y localización de estos puntos de interés son:

- "Los novios".
- "Esperando".
- "En la cima".
- "El vado".
- "Luz en las tinieblas".
- "Atalayas del monte".
- "El patriota".
- "El retiro".
- "Doña Rosa".

En su regla número 10 de composición, Segarra recomienda que una fotografía no debe de estar saturada, pues este exceso de objetos hacen al ojo extraviarse en cosas poco importantes.

<sup>25</sup> Compendio y dibujos Enrique Segarra. *op. cit.*, p. 6.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 13.

Segarra



Figura 2.9.  
Enrique Segarra,  
*Curiosidad*

Para que la foto tenga unidad tiene que estar ligada a un solo *punto* de interés. Sin embargo, menciona, cuando una foto contiene dos puntos similares puede tener unidad.<sup>27</sup> Esto último se explica gracias a *la ley de la similitud* anteriormente expuesta con la que se comprende que la mente relaciona los objetos unificando la temática, lo que no sucedería con dos objetos completamente diferentes. Así, dos objetos presentados fuera de contexto uno del otro ocasionarían una unidad rota, teniéndose una falta de claridad mental en el mensaje.

El hombre primitivo por medio de estas mismas reglas de agrupación y el principio de similitud contenido en su inconsciente, vio formas entre los puntos estrellados del cielo y formó en su imaginación las constelaciones. Así, de la misma forma que las unidades semejantes forman figuras y constituyen, a partir de atracciones y repulsiones, la unidad del conjunto, si un punto es multiplicado accidental o sistemáticamente en un espacio, su

interrelación lo convertirá en un nuevo elemento gráfico con el que se pueden lograr efectos de tonos o texturas.

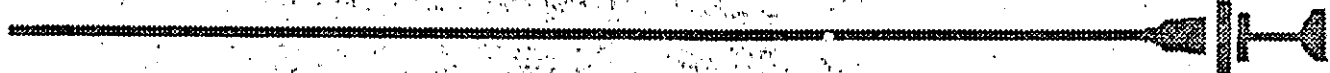
Esta capacidad de un conjunto de puntos fue aprovechada por los sistemas de reproducción mecánica para desglosar un tono continuo en un medio tono a través de un acomodo sistemático de puntos.

Este mismo principio en color tuvo gran importancia durante la corriente impresionista en la que fue usada por los pintores puntillistas como Seurat, quien exploró el fenómeno perceptivo de la fusión visual, utilizando en sus cuadros solo cuatro colores (amarillo, rojo, azul y negro), obteniendo mediante éstos toda una gama de matices, anticipándose al fotograbado en cuatricomía, medio de reproducción que con ciertas variantes es utilizado en la actualidad.<sup>28</sup>

En fotografía, la imagen fotográfica está formada por un conjunto de puntos en tono continuo, que no son más que las partículas de plata ennegrecida de las que está

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>28</sup> Dondis, *op. cit.*, p. 56.



compuesta la imagen contenida en la emulsión procesada. El tamaño de los puntos en la ampliación puede estar dado por diferentes variables: la sensibilidad de la película, ya que el tamaño de los haluros es directamente proporcional a su sensibilidad; el revelador utilizado, un revelador suave tenderá a granular menos la emulsión; la relación entre el formato de la película y su grado de ampliación; la textura del papel; el manejo de tramas; etc.

#### b. La línea.

La capacidad única de una serie de puntos para guiar al ojo se intensifica cuanto más próximos están los puntos entre sí, hasta llegar a formar otro elemento visual, la línea.<sup>29</sup>

La línea se percibe en la realidad como la separación o superposición de los objetos, esto es, en el borde de los mismos. También es reconocida en la diferencia de luces de un cuerpo. Por su definición una línea es una figura limitada por dos puntos, cuyo ancho es extremadamente estrecho y cuya longitud es prominente.

En fotografía la línea es percibida de una manera muy parecida a la realidad, con la singularidad de que el fotógrafo tiene la capacidad de seleccionar la definición de las líneas por medio del enfoque.

Como concepto, la línea se forma en la trayectoria de un objeto en movimiento o en la mirada de los actores que en el teatro crean direcciones espaciales. Los ejes estructurales de los objetos también pueden ser percibidos mentalmente como líneas. Considerada de esta forma, la línea tiene longitud pero no tiene ancho ni profundidad y nunca es estática ya que genera movimiento visual, por lo que tiene dirección y posición. Por su dirección se puede dividir en recta y curva. Mientras que por su posición puede ser horizontal, vertical o diagonal.

Cada tipo de línea genera diferente significación a partir de las experiencias propias del ser humano. Así, cuando la línea se presenta recta habla de rigor y decisión,

si es curva tendrá que ver con la femineidad y la plenitud, mientras que si es quebrada genera agitación y confusión. Por otra parte se relaciona a la línea vertical con la fuerza, dignidad y virilidad; a la línea horizontal con la calma, reposo y tranquilidad y a la línea diagonal u oblicua con la vitalidad, el movimiento y el cambio. En opinión de Segarra las líneas curvas son las que sugieren mayor gracia y belleza, siendo la línea en "S" la más bella forma de línea.<sup>30</sup>

Esta afirmación puede corroborarse al observarse en la arquitectura clásica la utilización, en capiteles y frisos, de bandas con grecas decorativas compuestas de líneas curvas en forma de ondas y espirales llamadas postas, fretes y volutas o de una manera mas general meandros y cuyo uso dio origen a un estilo cargado a la vez de gracia, movimiento y equilibrio, el jónico. Estilo que por cierto también llegó a hacer uso de la repetición de líneas idénticas con el fin de crear un ritmo, el cual tiene la capacidad intrínseca de aumentar considerablemente la intensidad del sentimiento expresado.

En fotografía la más importante de las líneas es la línea de horizonte puesto que es la línea referencial al estado de equilibrio en el ser humano, por tanto debe presentarse paralela al plano, a menos que se desee causar una sensación de inestabilidad en el espectador. Se dice también que la línea de horizonte no debe estar centrada exactamente pues esto produciría una división de la imagen en dos partes iguales, las cuales estarían en constante lucha por su predominio. Segarra dirá al respecto: "es usual acercar la línea de horizonte a la parte superior o inferior del plano, dependiendo de la importancia o el interés se dejará un mayor espacio al primer plano o al cielo. De la misma forma, que con el horizonte no se recomienda poner un objeto, como por ejemplo un florero, en el centro de la mira sino a un lado, con otros pequeños objetos en la mesa que permitan algún movimiento del ojo.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>30</sup> Compendio y dibujos Enrique Segarra. *op. cit.*, p. 17.



Estos arreglos inducen a movimientos diagonales, izquierda a derecha del ojo, que es el más deseable".<sup>31</sup>

Al componer una imagen se utilizan las líneas para conducir al ojo del espectador hacia el punto más importante de la escena. En Occidente los cuadros, de la misma forma que los libros, se leen de izquierda a derecha, pareciera entonces que el observador experimenta un cuadro como si lo abordara siempre desde la izquierda. Al abordarse un cuadro por la izquierda se crea ahí un segundo centro asimétrico, este centro subjetivo a la izquierda tiene la capacidad de soportar un mayor peso compositivo.<sup>32</sup>

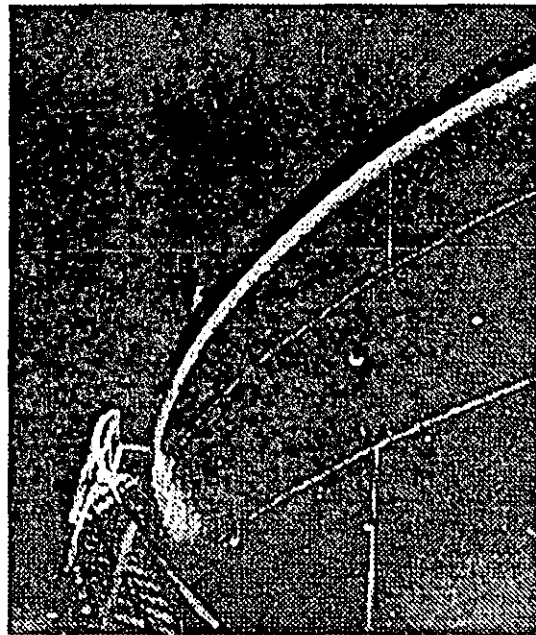
El uso de líneas de orientación oblicua es probablemente el medio más elemental y efectivo de obtener una tensión dirigida ya que se le percibe como desviación de una posición normal siendo así el principal recurso para distinguir la acción del reposo. Wölfflin observó que la dirección de la diagonal que va desde la parte inferior izquierda a la parte superior derecha se ve ascendente, la contraria descendente.<sup>33</sup> La línea descendente nos habla principalmente de una situación negativa, de degradación, decadencia y muerte. Mientras la línea ascendente se presenta como un movimiento positivo relacionado con la vida y la superación espiritual. Estas relaciones significativas presentan aun una mayor validez cuando Donis A. Dondis presenta el esquema básico de escudriñamiento de un plano, donde el primer movimiento se dirige al centro respondiendo a los referentes horizontal-vertical, para luego dirigirse a la esquina inferior izquierda desde donde parte hacia todos los puntos del plano.<sup>34</sup>

Es por todo lo anteriormente expuesto que se considera a la línea diagonal ascendente (izquierda-derecha) como la de observación preferente de una imagen.



Figura 2.10. E. Segarra, *El último refugio*

Figura 2.11. E. Segarra, *Siglo Veinte*



<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>32</sup> Arnheim, *op. cit.*, p. 19.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>34</sup> Dondis, *op. cit.*, p. 42.

Mantener al ojo recorriendo la imagen por medio de líneas de percepción, antes de salir de la fotografía, es sin duda uno de los objetivos de la composición. Buscando el cumplimiento de esta meta Segarra recomienda que caminos y arroyos deben de correr dentro de la foto y no fuera. "Con esto queremos decir que el camino o el arroyo deben desaparecer cerca del centro de la foto, y como regla debe de entrar en la foto en la parte inferior izquierda, pero no debe empezar exactamente en la esquina del marco. Esto contribuye a obtener el movimiento del ojo más adecuado de izquierda a derecha. Sin embargo, es recomendable dar variedad a las fotos saliendo de esta regla como con la composición en C".<sup>35</sup> Recomienda también la composición en "L", que con el lado izquierdo más alto podría ser utilizada con buenos resultados.

A continuación se analizará el uso de la línea en algunas de sus fotografías, consideradas personalmente significativas.

En "El último refugio" (fig.2.10.) se reconoce una composición en "S" formada por una cerca de madera que se mueve en zigzag por el cuadro, partiendo de la parte inferior izquierda y culminando en una cabaña.

En contraposición, en "Siglo Veinte" (fig.2.11.) se maneja una composición en "C", cuya línea está formada por una escalera metálica que da acceso a una construcción circular de tipo industrial. Como ya se ha visto, esta tendencia al manejo de letras del alfabeto como líneas compositivas dentro del plano no es una coincidencia, sino una estructura bien pensada que parte de la simplicidad y belleza obtenida en la construcción de los elementos tipográficos.

Figura 2.13 E Segarra. *Honor de Raza*



Figura 2.12. E. Segarra. *En la cima*



<sup>35</sup> Compendio y dibujos Ennque Segarra. *op.cit.*, p. 9.

Segarra



Figura 2.14. E. Segarra. *Luz en las Tinieblas*

En la fotografía llamada "En la cima" (fig.2. 12.) se reconoce franca y llanamente esa línea diagonal ascendente en el pasamanos, en la orilla de la escalera y por tanto en el ascenso de la anciana que culminará en una sombra vertical, utilizada aquí como un elemento de cierre el cual no permite al espectador salir de la imagen tan fácilmente. Otra dirección dentro de la foto son las líneas de la escalera que convergen en la ya mencionada línea principal.

El elemento de cierre se presenta en muchas de sus fotografías, por ejemplo en sus retratos, en los que la mayoría de las personas se presentan viendo hacia la izquierda de la imagen. En ellas, su propio rostro es el motivo principal, que al terminar de recorrerse no permite salir de la imagen

pues se presenta, a la vez, como una barrera mental y visual que impide continuar el trayecto izquierda-derecha. Esto queda perfectamente ejemplificado en "Honor de Raza" (fig.2.13.) cuya línea de entrada es el cigarro que sostiene el pescador en la boca, la línea de percepción continua a lo largo de sus rostro por su nariz y sus mejillas hasta concluir en su mirada cuya dirección lleva al espectador a salir de la imagen por el lado izquierdo en un intento por descubrir lo que el personaje mira, al encontrarse en el punto en el que se partió, se empieza el recorrido de nuevo, completando un movimiento circular, inverso a las manecillas del reloj, en el que la vista queda atrapada y en el que a cada recorrido se descubre una mayor cantidad de detalles.

Es también singular encontrar en su obra el manejo de sombras que hagan las veces de líneas guía en la composición. En la mayoría de sus contraluces encontramos a la fuente de iluminación de lado derecho, para que las sombras se produzcan hacia la izquierda y guíen la entrada del espectador.

Otras imágenes de interés para observar en el uso de la línea son:

- "Atalayas del monte".
- "El vado".
- "Meditación de artista".
- "Cambio de vía".
- "Esperando".
- "Estampa del pasado".
- "Haciendo arte".
- "Luz en las tinieblas". (fig.2.14.)

Esta última curiosamente publicada por primera vez en el Boletín del Club Fotográfico de México de manera inversa (fig.2.15.) a como se presenta actualmente<sup>36</sup> pareciera, de primera impresión, que la orientación actual fuera en contra de la línea de preferencia visual, sin embargo es solo presentada de esta forma, que el espectador es aprehendido por la imagen. Es decir, imaginando la impresión que causaría si el cortejo fúnebre caminara hacia la derecha, se tendría que la línea de percepción pasaría libremente a lo largo del cortejo para continuar su camino libremente hacia afuera de la imagen como en la figura 16, en cambio con ese grupo de gente caminando de derecha a izquierda el ojo que comienza a escudriñar la imagen por la parte inferior izquierda se topa con un elemento de cierre, el ataúd, que lo lleva a desviar su mirada a lo largo del cortejo hasta encontrar el punto de luz que esta detrás de la cruz. La salida del ojo por el lado izquierdo, como ya se había mencionado, incita a un nuevo recorrido de la imagen en un círculo inacabable. (fig.2. 14)

La línea es el elemento visual principal del dibujo, que encierra la información visual prescindiendo de toda información superflua, reduciéndola a lo esencial. Es en

algunas de las imágenes de Segarra realizadas en alto contraste que podemos encontrar esa capacidad de captar lo esencial de la escena en algunas pocas líneas. Líneas blancas producidas por un contraluz en el que se reconocen dos hombres ataviados con sombrero, charlando, sentados plácidamente en una calle del pueblo, es "Los Compadres" (fig.2.16.) una admirable fluidez de líneas certeras.



Figura 2.15 E. Segarra, Luz en las Tinieblas (invertida)

Figura 2.16. E. Segarra, Los Compadres



<sup>36</sup> Boletín del Club Fotográfico de México, Noviembre de 1960. Portada

*Segarra*

**c. El plano.**

La línea describe un contorno si termina su trayectoria en el mismo punto en el que empezó, esto es, si la línea se cierra sobre sí misma o bien, si se cruza con otras líneas a lo largo de su trayectoria. Así, un plano es considerado un elemento limitado por líneas que tiene largo y ancho, pero no grosor.

En diseño existen tres planos básicos: el cuadrado asociado con torpeza, honestidad y rectitud; el triángulo relacionado con acción, conflicto y tensión; el círculo que simboliza continuidad, protección y calidez. Es a partir de estos planos básicos que están construidas todas las formas naturales y artificiales que rodean al hombre.

Segarra realiza el círculo y el triángulo como figuras a tomar en cuenta en una composición debido a que proporcionan movimiento manteniendo al ojo girando alrededor del centro de interés, para lo cual recomienda evitar áreas brillantes o luminosas cerca de las orillas, excepto donde el ojo entra a la imagen, ya que las áreas oscuras alrededor del cuadro ayudan a mantener la vista en la fotografía, al formar un círculo imaginario,<sup>37</sup> un marco dentro del plano fotográfico. Es interesante profundizar en este concepto del marco dentro del marco.

La acción de encuadrar en el visor lo que se piensa obtener como imagen, es ya de por sí una manera de aislar el motivo fotográfico. La técnica de enmarcar al centro de interés por medio de puertas, arcos y arboles, es usada con este mismo fin. Al aumentar la sensación de estar asomado en una ventana se retiene la atención en el objeto, aislándolo con mayor fuerza del contexto que lo rodea.

Cuando en la vida diaria se observa alrededor se tienen muchas posibilidades de selección ya que las capacidades visuales son muy amplias, a lo que se suma el propio movimiento, tanto de los ojos como de la cabeza y el cuerpo. En cambio cuando se

encuentra uno frente a una imagen sucede algo distinto, porque ella está dentro de los límites de un plano, hay otra relación. El plano gráfico tiene leyes, tensiones internas, lugares que dan a los elementos una significación y una tensión diferentes. El encuadre es un cerco que en cierta medida protege el juego de las fuerzas de la imagen de la influencia entorpecedora del ambiente.<sup>38</sup>

En "Los Novios" (fig.2.17.) Segarra muestra una forma muy particular de enmarcar. En el primer plano existe un primer marco rectangular, formado por la puerta de entrada a un pasillo techado y que se aprecia culmina en una segunda puerta arqueada donde se puede apreciar al fondo el cielo y parte de la vegetación existente en el otro lado del pasillo.

Figura 2.17. E. Segarra, *Los Novios*



<sup>37</sup> Compendio y dibujos Enrique Segarra. *op. cit.*, p. 17.

<sup>38</sup> Arnheim, *op. cit.*, p.4

Este tipo de construcción, que fue utilizado frecuentemente en Haciendas, ya se aprecia raído por el tiempo, lo que se puede observar en la textura del primer marco perfectamente iluminado, mientras que el interior del pasillo se encuentra en penumbra lo que da pie para que las dos personas en su interior se presenten como siluetas al encontrarse contrapuestas a la luz de la segunda puerta.

En "Esperando" (fig.2.18.) entre tanto, el marco utilizado por Segarra y que rodea al sujeto principal esta formado por triángulos. Reconociéndose un primer triángulo en la parte superior izquierda todo de teja, otro entre este primer triángulo y la línea del techo de la fachada, un tercero en la parte inferior derecha, de teja también y que muestra menor nitidez que los demás, y por último dos pequeños triángulos que brotan del lado izquierdo: una parte del techo de la casa de enfrente y el otro de una cerca de maderos en la parte inferior izquierda. Esta sensación de encontrarse mas bien atrapado, que dota a la imagen este tipo de marco, se contrapone a la actitud de pasividad y tranquilidad del sujeto principal, un hombre que observa la calle desde la puerta de una simétrica casa provinciana.

En fotografía se relaciona también al plano fotográfico con el tipo de encuadre elegido. Los planos indican la relación de tamaño que se da entre el cuadro de la imagen y el sujeto u objeto que aparece dentro del cuadro. El tamaño que ocupa un sujeto u objeto en el cuadro de la imagen depende de tres factores: la distancia de la cámara respecto al sujeto u objeto, el tamaño real del sujeto u objeto y el objetivo que se utiliza (telefoto, normal o gran angular).<sup>39</sup> Entre los diferentes tipos de planos se puede hablar de panorámica o plano general, plano total, plano americano, plano medio, acercamiento y detalle.



Figura 2.18 E Segarra, *Esperando*



Figura 2.19 E Segarra, *El Patriarca*

<sup>39</sup> Adame Goddard, *op. cit.*, p.31.

Segarra

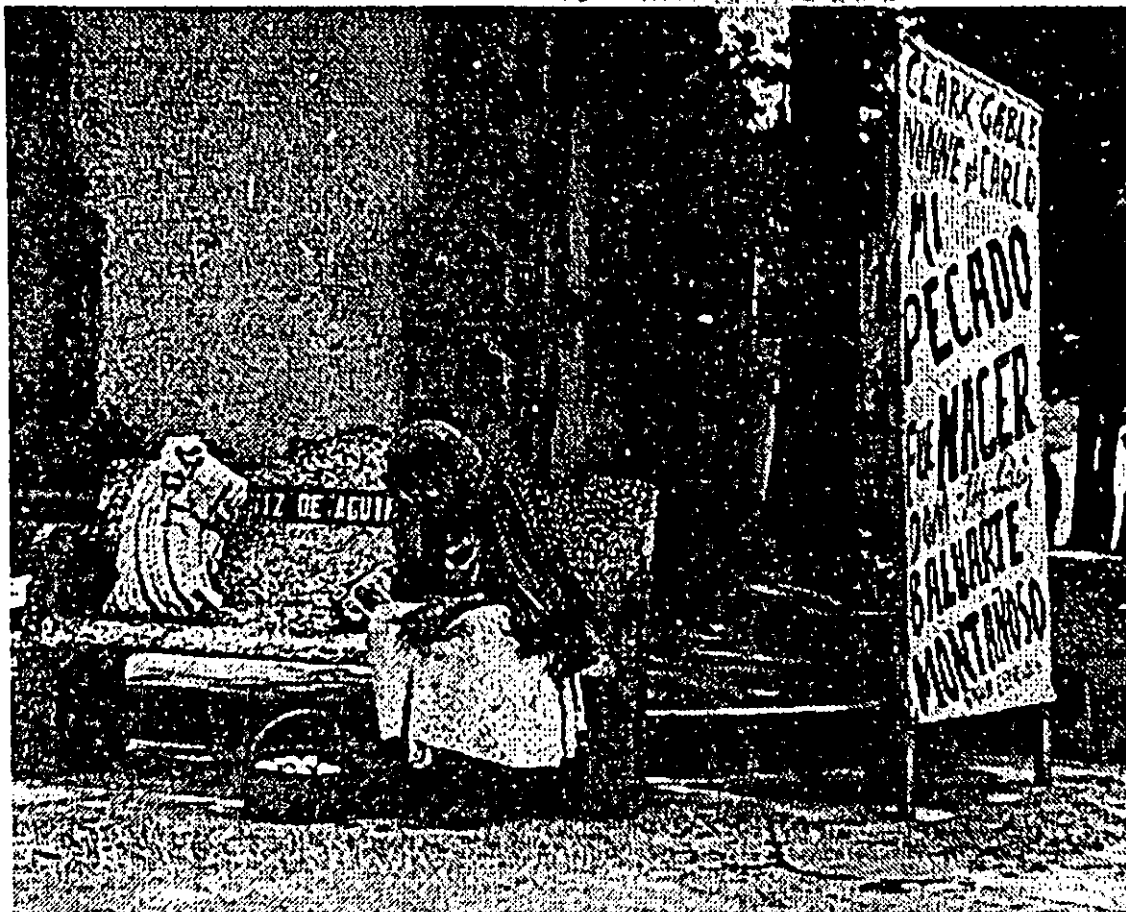


Figura 2.20 E Segarra, *Mi pecado fue nacer*

La forma del plano, relacionada con los límites externos de la imagen fotográfica, dependerá del formato de la película que se utilice, siendo la forma rectangular la más difundida, prefiriéndose a la cuadrada. Debido a lo anterior el fotógrafo tiene la opción de elegir hacer su toma de manera vertical u horizontal. Para Segarra la decisión estriba en la estructura horizontal-vertical del sujeto a fotografiar y en la posición de las líneas principales de la foto.

Por otra parte en su regla número uno de composición Segarra recomienda acercarse al sujeto lo suficiente como para tener al

punto principal llenando el marco, a menos que los alrededores sean también parte de la historia.<sup>40</sup>

En este caso el fotógrafo variará su formato horizontal-vertical si lo considera necesario para captar una mayor parte de la historia o bien para evitar que el espectador tenga la impresión de que una parte importante de la escena no está incluida en el formato y su vista salga del cuadro para buscarla, perdiendo su atención en la imagen.

<sup>40</sup> Compendio y dibujos Enrique Segarra. *op. cit.*, p. 3.

mente usa varias características uniloculares (con un solo ojo) para percibir la profundidad y la distancia.

El gradiente es el principal recurso del que hace uso la vista para captar la profundidad aparente y es en este principio en el que se basan muchas de las herramientas visuales relacionadas con la tridimensionalidad.

Un gradiente se define como el crecimiento o decrecimiento gradual de alguna cualidad perceptual en el espacio o en el tiempo. La gradación es una disciplina estricta puesto que exige no solo un cambio gradual sino que sea hecho de manera ordenada. Genera ilusión óptica y crea una sensación de progresión, lo que normalmente conduce a una culminación o una serie de culminaciones.<sup>43</sup>

• La disminución de tamaño es un gradiente de escala. La escala, que se produce por las relaciones que establecen entre sí los elementos visuales, es usada por medio de una disminución gradual para concebir a los objetos grandes como objetos cercanos y a los pequeños como lejanos. Por experiencia la mente sabe que ciertas cosas tienen determinados tamaños, entonces, si estos aparecen más pequeños de lo que se tiene conocimiento es porque están alejados, es así como la mente se explica este fenómeno.

• El gradiente de textura y ritmo<sup>44</sup> son otras formas de disminución de tamaño, pues con la distancia se aprecian con una estructura menor y más densa. El concepto mismo del espacio es de origen táctil y kinésico tanto como visual, por ello algunos autores, como James J. Gibson, consideran que estos gradientes son los que dan la información más segura e importante cualitativamente sobre la profundidad.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Wong, *op. cit.*, p. 43.

<sup>44</sup> El ritmo se logra a través de la repetición ordenada de cualquier elemento: línea, forma, tono, textura, color, etc.

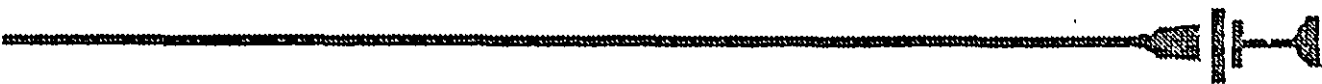
<sup>45</sup> Aumont, Jacques. *La imagen*. Paidós comunicación. España, 1992. p.42

• La perspectiva lineal es también un gradiente de tamaño pero este está basado en principios matemático-geométricos. En la perspectiva las cosas aparecen representadas como son percibidas por un sujeto en particular. El ojo del espectador o el objetivo de la cámara, idealmente fijos, constituyen el punto de vista desde el cual se aprecia una convergencia de los planos horizontales y verticales hacia el punto de fuga.<sup>46</sup> Sin embargo, existen diferencias importantes entre el ojo y el objetivo de la cámara. La anchura del ángulo de visión de la cámara es modificable, es decir lo que ve y registra depende de la distancia focal de su objetivo. Esta variable influye en la percepción de la perspectiva lineal de la imagen. Un objetivo de distancia focal corta (gran angular) empleado muy cerca de un sujeto intensifica la perspectiva debido a que logra captar en su amplitud lo que rodea al sujeto y al encontrarse éste tan cerca de la cámara lo demás se aprecia como más pequeño haciendo converger más las líneas que dan la idea de perspectiva; en caso contrario si se utiliza un objetivo de distancia focal larga (telefoto) el ángulo de percepción se cierra, la cámara se debe alejar para poder obtener el sujeto al mismo tamaño, cambiando entonces la relación entre objetos cercanos y lejanos, lo que disminuirá la sensación de perspectiva.

En la fotografía "Cambio de vía" (fig.2.21.) se percibe la sensación de profundidad con la convergencia de las líneas que forman las vías del tren de San Lázaro, también en el ritmo de los durmientes que parecen estar más cercanos conforme aumenta la lejanía y en la comparación entre el hombre que se aprecia a la derecha y el tamaño de los trenes que lo hace aparecer como un gigante si se piensa que los tres se encuentran en el mismo plano, así, en esta sola imagen vemos ejemplificada la perspectiva lineal, el gradiente de ritmo y el gradiente de tamaño.

<sup>46</sup> Visualmente el punto de fuga se forma en la intersección del eje óptico y de la retina.





Para ejemplificar se pueden tomar dos imágenes de Segarra: "El patriarca" y "Mi pecado fue nacer". En ambas se presentan situaciones parecidas, son dos ancianos de posición humilde, lo que se refleja en su vestimenta, ambos sentados en una banca con actitud de tristeza y cansancio. Las diferencias comienzan al observar al anciano de "El patriarca" (fig.2.19.), tomado en formato vertical de cuerpo completo (plano total), ocupa la mayor parte de la imagen su persona, existiendo poca información sobre el lugar en el que se encuentra por lo que pareciera no tener esto importancia, concentrándose toda la atención en el retratado.

Mientras la anciana (fig.2.20.) representada en formato horizontal y en un plano general permite ver con mayor detalle la calle y la banca en las que se encuentra, sus pertenencias, consistentes en un costal, una canasta y una bolsa de papel, y sobre todo un letrero a su lado que anuncia la exhibición de la película "Mi pecado fue nacer", este letrero que fue considerado por el fotógrafo parte de la historia de esta anciana, se presenta aquí más bien como una opinión personal del mismo hacia dicha situación. En este caso la decisión entre usar formato horizontal o vertical no fue determinado por las líneas predominantes de la escena sino por la cantidad de información que el fotógrafo consideró importante de ser registrada.

También se puede hablar de otros tipos de planos en el terreno fotográfico, planos relacionados con la "profundidad" de la imagen. Los diferentes planos en una fotografía se refieren a los diferentes objetos presentados a diversas distancias de la cámara y cuya superposición causan determinada sensación de profundidad en la imagen, así se habla de un primer plano, segundo plano, tercer plano, fondo, etc. Por ejemplo en "Los Novios" (fig.2.17.) se reconocen cinco planos principales: la puerta de entrada al pasillo, los personajes principales, la puerta de salida del pasillo, los arbustos y el cielo. Mientras en "Esperando" (fig.2.18.) se aprecian seis: el primer techo desenfocado, la cerca de

madera, la casa de lado izquierdo, la fachada de la casa con el sujeto en la puerta, el techo de esta casa que se une a la casa vecina y la casa del fondo. Como podrá observarse enmarcar no solo proporciona un mayor aislamiento del sujeto principal sino que puede aportar una mayor sensación de profundidad al aumentar la cantidad de planos utilizados.

La percepción de una imagen a través de sus diferentes planos lleva a enfrentarse a la misma, como al ir entrando por un corredor, partiendo desde el primer plano hasta llegar al fondo. La utilización del primer plano adquiere entonces una gran relevancia al ser este plano el que da la pauta de entrada a la imagen, por lo tanto, recomienda Segarra que no debe haber ningún objeto, como una cerca o unos arbustos, cruzando completamente el primer plano, ya que constituyen obstáculos mentales que impiden mirar el punto de interés cuando éste se encuentra en planos posteriores.<sup>41</sup>

#### d. El volumen.

El volumen puede definirse como el recorrido de un plano en movimiento, éste tiene posición en el espacio y está limitado en sus caras por planos. En el diseño bidimensional el volumen es ilusorio, realizándose la representación volumétrica de objetos o espacios con recursos bidimensionales.

"En la realidad cuando un objeto se acerca, el músculo ocular gira los ojos para seguir la pista del objeto. Este seguimiento hacia el interior se llama convergencia. Cuanto mayor es el ángulo de convergencia de los ojos, mayor es el esfuerzo del músculo. El grado de esfuerzo muscular indica el ángulo de convergencia, que el cerebro convierte en una indicación de la distancia del motivo".<sup>42</sup>

En fotografía la manera extrema de crear tridimensionalidad es por medio de la estereoscopia, sin embargo no es tan indispensable este recurso para obtener una sensación de tridimensionalidad ya que la

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>42</sup> *El arte de ver*. Cuadernos prácticos de Fotografía Kodak. Ed. Folio. México, 1980 p. 55.

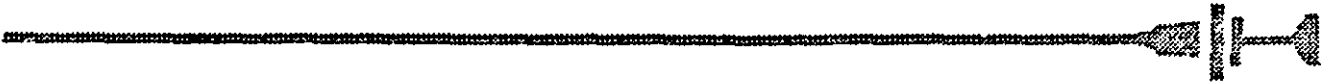


Figura 2.21. E. Segarra.  
*Cambio de vía*

Desde otro punto de vista, la perspectiva es considerada como una copia mecánica, ya que es lo que se obtiene cuando se traza sobre un vidrio la copia exacta de la realidad. Francastel interpretaría la preocupación por traducir científicamente la profundidad como un reflejo del espíritu racionalista que el renacimiento impuso en Occidente, así, consideraba a la perspectiva no como un método pasivo de representación de lo real sino como un código adoptado, es decir, un sistema de reglas que obligan a discriminar una serie de datos visuales.<sup>47</sup> Si se piensa que los fotógrafos al usar una cámara, síntesis mecánica de los códigos perspectivistas, están aceptado con ella la ideología que la forjó, la fotografía se presentaría como un medio tendencioso pues se vería forzada a producir imágenes racionalmente "reales". Sin embargo la fotografía se independizó a la larga de la tecnología que la generó, obteniendo imágenes que muestran su peculiar visión del mundo.

<sup>47</sup> Cit. pos. Fontcuberta en *Fotografía: conceptos y procedimientos una propuesta metodológica. op. cit.*, p.88

- La perspectiva aérea es un gradiente de tono debido a que la atmósfera altera el aspecto de la luz. Al aumentar la distancia, la atmósfera dispersa más la luz, haciendo que los objetos parezcan cada vez más pálidos, menos nítidos y menos contrastados.

Podemos observar este fenómeno en la fotografía "El arriero" (fig.2.22.) que representa un rebaño de ovejas transitando por un camino, a su paso van levantando una capa de polvo, que aporta una atmósfera nebulosa a la imagen y separa a estos elementos del primer plano, consistente en la silueta oscura de un árbol, que surge del lado izquierdo de la foto. Esta transformación de los objetos, que los convierte en un tinte grisáceo uniforme a medida que aumenta la distancia del observador, es debida a que el volumen del aire contiene partículas microscópicas en suspensión - vapor de agua, humos, polvo - que alteran progresivamente las tonalidades y los matices de los objetos. En fotografía este elemento puede ser disimulado o acentuado por medio de filtros.

Segarra



Figura 2.22. E. Segarra,  
*El arriero.*

• El claroscuro es también un gradiente de tono en los objetos y es causado por la dirección con que la luz incide sobre ellos. Se pueden observar el tono en su forma más pura cuando los colores primarios de la luz están mezclados equitativamente por lo que dan una luz blanca llamada luz acromática. Así, se observa una transición que va del blanco al negro pasando por una serie de tonos grises entre la zona iluminada de un objeto y la zona en sombra.

Para Donis A. Dondis el acto de ver implica una respuesta a la luz por lo que considera al carácter tonal como el elemento más importante y necesario de la experiencia visual, ya que habla de la presencia o ausencia de la luz.<sup>48</sup>

Es posible para el ser humano apreciar por separado matices y tonos de los objetos, debido a que el ojo cuenta con células sensibles especializadas en la percepción de cada una de estas manifestaciones del color. Así, aunque el tono forma parte de otro elemento visual, el color, es posible considerarlo de manera independiente.

La facilidad con que es aceptada la representación visual monocromática hace referencia de hasta que punto esta capacidad permanece en el inconsciente del ser humano, como una herramienta básica para la visión. Capacidad que por cierto actualmente permite la supervivencia de muchas especies, ya que entre los millones de criaturas vivientes que existen, solo unas pocas -algunos monos, aves, unos pocos peces e insectos- pueden distinguir el color.<sup>49</sup> De esta forma puede afirmarse que aun sin los matices cromáticos, el ser humano sería capaz de obtener la necesaria información sobre su entorno, esto se debe también en gran medida a que en la naturaleza se presentan cientos de gradaciones sutiles entre la luz y la oscuridad.

En las artes gráficas y en fotografía el registro de estos diferentes grados de luminosidad está muy restringido debido a la limitada capacidad del pigmento, tinte o sal de plata, al pretender simular el aspecto natural de los objetos.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Dondis, *op. cit.*, p.34

<sup>49</sup> *El arte de ver. op. cit.*, p. 47

<sup>50</sup> Dondis, *op. cit.*, p.62.



La superposición en la naturaleza entre tonos claros y oscuros permite apreciar diferencias tonales entre ellos y gracias a las capacidades del ojo estas variables entre tonos oscuros y claros se basa en valores mínimos de diferencia. Sin embargo, toda la escala de luminosidad que es capaz el ojo de percibir no existe en el mismo momento. Cuando el ojo esta viendo con luz de día, no percibe las escalas de iluminación más bajas y a la inversa. A pesar de estas limitantes el ojo puede percibir al mismo tiempo una escala de luminosidades 10 veces más amplia que la escala de una película fotográfica.

Así, la escasa cantidad de grises utilizables en fotografía, ocasionan que muchos de los objetos fotografiados sean presentados en un mismo tono, confundiéndose entre si en lo que ha dado por llamar fusión de tonos. Segarra utilizará filtros de color para ajustar el contraste en blanco y negro, herencia cognoscitiva de Gabriel Figueroa. Sin embargo a pesar de considerarse el filtraje como una gran ayuda técnica para disminuir la fusión de tonos, a lo largo del tiempo la tecnología se ha dado a la tarea de encontrar métodos que permitan controlar de manera más específica los tonos de la imagen fotográfica.

En los años treinta, la aparición de la célula fotoeléctrica supuso una opción para el cálculo sistemático de la exposición. Personal de la empresa fabricante de los fotómetros *Weston* estudio algunas opciones para prever la densidad del negativo, se propuso entonces un sistema de revelado variable, con el fin de controlar el contraste y la gama tonal. En 1938 J. Davenport concibió un método de producir negativos de contraste y de densidad constantes. Aprovechando los trabajos de Davenport, Ansel Adams y Fred Archer propusieron en 1941 la primera versión del Sistema de Zonas. El sistema se fundamenta en el concepto de "previsualización" de la escena a fotografiar, a fin de obtener un negativo que contenga la escala de grises desajada, mediante una traducción de las calidades de la iluminación de la escena al grado de

densidad del negativo. Presentándose así como un método riguroso y sistemático de control de la exposición.<sup>51</sup>

Segarra, de la misma forma que otros fotógrafos, ha utilizado este sistema de exposición, más no como un proceso estricto, puesto que la calibración del equipo y del proceso de revelado no fue seguido con toda la rigurosidad con la que había sido concebido. Más bien su concepto fue aprovechado durante el proceso de exposición, con la elección de la zona de grises medio.<sup>52</sup>

Gracias a la capacidad de su cámara *Leicaflex* de medir la luz en un ángulo de un grado, Segarra, podía fácilmente medir el área de lo que él deseaba fuera la exposición intermedia, muchas veces a costa de "falsear" la realidad. Esta supuesta falsedad se basa en la idea de que, en una exposición normal, la zona de densidad media de la película debe hacer referencia a un gris medio de la realidad. Por tanto, partir de las altas luces y no de un gris medio para obtener la exposición, como hacía Segarra frecuentemente, era considerado como una transformación de la realidad. Generalmente este tipo de exposiciones fueron usadas por el fotógrafo con el fin de obtener contraluces, al aumentar el contraste y llevar toda la escena a siluetas. Esta subexposición como regla dotará a su obra de una predominante de zonas oscuras, tendencia conocida como clave baja.

Se puede observar esta inclinación en su fotografía "La vaca sagrada" (fig.2.23.), en la cual es utilizado un mínimo de tonos blancos. En ella, se observa una embarcación anclada a un muelle, en la parte superior al fondo, el cielo aparece oscuro como si se acercara una tormenta, el barco visto de frente recibe rayos de luz solo por el lado izquierdo lo que produce brillos en la madera de su armazón, sin embargo, toda la parte de adelante y las velas se presentan en contraluz, el cuidadoso manejo de la exposición permite que se aprecien

<sup>51</sup> Fontcuberta, op. cit., p.151

<sup>52</sup> Conocida como zona V dentro de la escala de zonas utilizada en este método.

detalles en estas zonas de sombra a tal grado que se alcanza a leer el nombre del barco, el cual por cierto da nombre a la imagen.

- El gradiente de nitidez parte del enfoque de la imagen como una herramienta compositiva específica del medio fotográfico, la cual, está relacionada con la apreciación de una mayor claridad de detalles en los límites y la composición física de los objetos representados. Mientras en pintura, la zona de mayor definición se haya generalmente en el primer plano, en fotografía se puede encontrar a cualquier nivel, observándose a partir de ella un doble gradiente de claridad decreciente hacia adelante y atrás de la misma, esto es, una progresiva difusión.

En "Las Devotas" (fig.2.24.) es fácil observar uno de los posibles efectos que el gradiente de nitidez puede dar a la imagen. En este caso el uso de un enfoque selectivo, en el que una parte de la imagen queda nitida y el resto desenfocado, obliga al espectador a poner más atención en lo definido, colocando en el segundo plano de sus percepciones a los detalles y figuras posibles de ser reconocidas en el área sin nitidez. Las devotas en primer plano, perfectamente enfocadas, son un grupo de mujeres ataviadas con rebozo y tocado de flores que caminan dando la espalda al fotógrafo y siguen la figura de un hombre que cargando una cruz representa a Cristo en su procesión al calvario y el cual, localizado en el segundo plano de la imagen se percibe difuso.

La nitidez dependerá de las capacidades ópticas del objetivo de la cámara, de la elección de un diafragma determinado y de la distancia al objeto. Así, cuanto mayores son la longitud focal y la apertura del diafragma, y menor la distancia a que se enfoque la cámara, tanto más estrecha será la zona en foco, conocida como profundidad de campo.

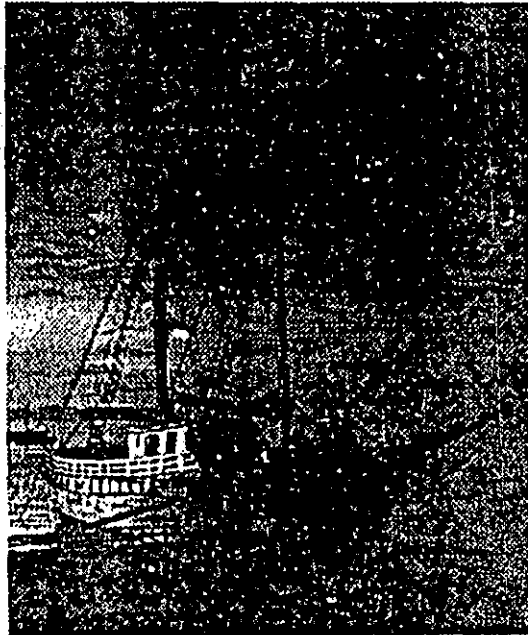


Figura 2.23. E. Segarra, *La vaca sagrada*



Figura 2.24. E. Segarra, *Las devotas*



Enfocar significa ajustar la separación entre el lente y el plano focal para que, dada una distancia entre el objeto y la lente se forme una imagen nítida en el plano de la película. Esta capacidad de enfocar se reconoce también en la visión humana con el constante movimiento del cristalino que aumenta o reduce la convergencia de los rayos luminosos, sin embargo, no es percibida tan fácilmente debido a la simultaneidad con que se lleva a cabo, así, cada vez que se voltea para mirar un objeto en particular este es automáticamente enfocado por el ojo.

Este asombroso sistema de autofocus del que esté dotado el ojo ya es posible de ser comparado con el de las modernas cámaras fotográficas que continúan en proceso de perfeccionamiento, muchas veces gracias al estudio de la bionica ocular.

Se puede realizar también una comparación en la nitidez obtenida por ambos medios y en cuyo caso el ojo tiene algunas "deficiencias". Por ejemplo, se queda atrás respecto a la posibilidad de la cámara de ampliar a discreción la profundidad de campo en una imagen, sin embargo el ojo compensa esta posible deficiencia con una gran velocidad en el movimiento del ojo, que permite un análisis rápido de las situaciones. El profesor de cine Jacques Aumont distinguirá como una de las mayores diferencias entre la imagen artificial fija y la retiniana, que ésta última solo es nítida en su centro, mientras la primera sobre todo en lo que se refiere a pintura clásica es uniformemente nítida, siendo explotada en todas sus partes por un ojo móvil.<sup>53</sup>

En cuanto a la capacidad de variar la longitud focal o utilizar aditamentos para mejorar la nitidez de ciertas zonas, ya sea lejanas o demasiado cercanas como en fotografía macro, el ojo es comparable con un objetivo normal, por lo que para soslayar estas dificultades deberá hacer uso de aparatos ópticos como telescopios y lupas que hagan factible de ampliar su capacidad de enfoque. Lo mismo sucederá si el ojo

sufre de anomalías que no le permitan un buen funcionamiento. La miopía y la hipermetropía serán cubiertos con el uso de anteojos que varíen el ángulo de incidencia de la luz antes de llegar al ojo.

Las dos últimas herramientas de representación dimensional ya no se basan en gradientes, sino en principios visuales generados en el ser humano al momento de enfrentarse con su realidad perceptual.

- La dislocación ascendente se basa en la idea de que los motivos más alejados suelen estar más altos en el campo visual, como una montaña o el cielo que se presentan generalmente más arriba del campo visual normal del hombre.

Figura 2 25 E Segarra, Arriando



<sup>53</sup> Aumont, *op. cit.*, p.67

*Segarra*

La dislocación ascendente se puede observar en "Ariando" (fig.2.25.) donde el pico del volcán se encuentra localizado en el ángulo superior izquierdo de la imagen vertical mientras el primer plano, consistente en un enorme maguey, surge por la parte inferior derecha.

El ojo demanda consistencia, cuando una persona esta tomando un objeto que se encuentra en posición elevada, el objeto tiene que quedar cerca de la parte superior del cuadro. Cuando se toma dirigiendo la foto hacia abajo el objeto debe estar cerca de la parte inferior. Cuando no se observa esta regla hay una incongruencia mental entre lo que se ve y lo que se piensa.<sup>54</sup>

• La yuxtaposición es el efecto visual que surge al observar como una figura oculta parcialmente a otra, dando la impresión de que esta última se encuentra detrás de la primera, por lo que se le concibe mentalmente más alejada del observador. La yuxtaposición puede ser un problema si ocasiona confusión entre lo que se encuentra atrás y adelante en una imagen, produciendo lo que se conoce como fusiones. Los objetos yuxtapuestos pueden fusionarse por puntos, por líneas de contacto o continuación, por tono y por color. El marco como parte de la imagen puede caer en este mismo problema al coincidir con el objeto fotografiado. Este tipo de efecto puede ser más pronunciado cuando se maneja blanco y negro donde el mayor riesgo es la fusión por tono.

Generalmente las fusiones se presentan cuando el fotógrafo al estar tan absorto en el objeto de primer plano aparentemente olvida el fondo, técnicamente surgen al utilizar profundidades de campo amplias, en las que las líneas y figuras del fondo pueden con mayor facilidad confundirse con el sujeto principal. La fusión puede destruir la profundidad y la perspectiva, desvirtuar las formas, así como crear confusión y distracción perceptual.

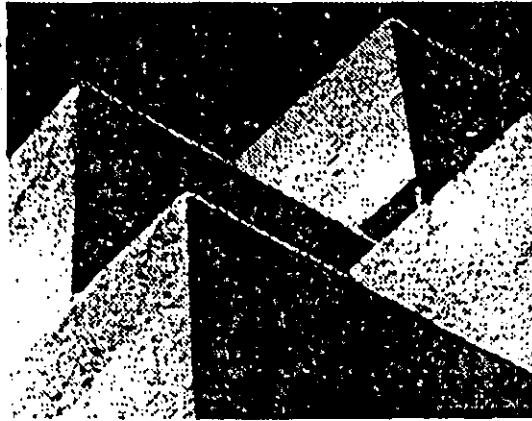


Figura 2.26 E. Segarra, *Angulos*

Figura 2.27. E Segarra, *Un momento*



<sup>54</sup> Compendio y dibujos Enrique Segarra. *op.cit.*, p. 13.

Tratar de separar la figura del fondo por medio de la iluminación, el enfoque y el encuadre ayuda a evitar esta situación. Cabe aclarar que los conceptos de figura y fondo en fotografía son los mismos que los utilizados en el lenguaje de la imagen en general, donde la figura es considerada como el elemento positivo que domina la mirada, mientras el fondo es el elemento negativo que actúa con mayor pasividad. "Generalmente al blanco se le toma como espacio desocupado y al negro como espacio ocupado. De la misma forma los objetos texturados y convexos tiende a ser figura y los lisos y cóncavos fondo".<sup>55</sup>

Un buen uso de la yuxtaposición se puede observar en "Ángulos" (fig.2.26.) Imagen en la que se puede apreciar el fragmento de una construcción arquitectónica constituida por habitaciones rectangulares blancas, la iluminación lateral forma a partir de sus paredes una serie de triángulos de diferentes tonos, interpuestos unos a otros, la fusión habría aparecido sobre todo entre las paredes a la sombra de no existir un filo blanco debido a la luz que alcanza a iluminar los techos, de esta forma la pared oscura en primer plano se percibe independiente de la que se encuentra en segundo plano, mientras la pared en sombra del fondo casi llega a fusionarse con el gris del cielo. Un excelente ejemplo de fusión por líneas de continuación es "Un momentito" (fig.2.27.) en donde de la cabeza del retratado, un fotógrafo ambulante, surge la torre de la catedral de Guadalajara, el fotógrafo nos confunde pues la fusión no se aprecia tanto como un error, sino producida posiblemente para dar al personaje un contexto geográfico.

#### 2.2.2.2. Características de los elementos visuales.

Ver significa captar unos pocos rasgos destacados del objeto, unas pocas características notorias que determinan la identidad de un objeto percibido.<sup>56</sup>

Cuando los elementos conceptuales se hacen visibles están determinados por ciertas características: forma, color, escala y textura.

##### a. La forma.

Todo lo que pueda ser visto posee una forma específica que aporta su identificación principal en nuestra percepción. La teoría Gestalt define a la forma como un esquema de relaciones invariables entre ciertos elementos.

La forma es una de las características esenciales de los objetos que la vista capta y que esta relacionada en primer lugar con los límites de las masas. Los cuerpos tridimensionales están limitados por superficies bidimensionales, las superficies por bordes unidimensionales o líneas, la forma es dada por los límites de los sólidos.<sup>57</sup>

Las fijaciones sucesivas del ojo al enfrentarse con un objeto nuevo se limitan a las partes más provistas de información, estas partes que memorizadas permitirán reconocer el objeto en una segunda presentación. Posteriormente la percepción se ayudará de la cognición, para que al momento del reconocimiento, se realice la selección de la configuración más probable, recorriendo el repertorio de objetos simbólicamente representados en el cortex visual, anteriormente conocidos.<sup>58</sup>

Una silueta, en la que se pierde toda la información interna conservándose solo el contorno, es considerada como la forma más pura, ya que carece de toda insinuación de textura y color. Su uso aporta una configuración que lleva a la imaginación a recurrir a su propia experiencia para complementar los detalles.<sup>59</sup>

La mayor parte del trabajo de Segarra esta basado en la utilización de siluetas, con lo cual, como ya se dijo, se forza constantemente al espectador a terminar el rompecabezas perceptivo aportando las piezas faltantes.

<sup>55</sup> Arnheim, *op. cit.*, p.186

<sup>56</sup> *Ibidem*, p.29

<sup>57</sup> *Ibidem*, p.32

<sup>58</sup> Auviont, *op. cit.*, p.72

<sup>59</sup> *El arte de ver. op. cit.*, p.40.



*Segarra*

Este constante hacer pensar dota a su obra de un mayor interés, puesto que el espectador no se enfrenta con un mensaje digerido, sino con uno que requiere de sus conocimientos previos del mundo para ser concluido. De esta forma el observador se siente activo frente a la imagen debido el constante esfuerzo mental que le sugiere. En "El Retiro" (fig.2.28.) Segarra hace uso de la película de alto contraste para despojar de todas las características volumétricas a las figuras de dos guajolotes, corriendo posiblemente sobre una cerca, convertidas así en una silueta negra que se recorta sobre un cielo gris y en el que se observa un círculo blanco representando la luna.

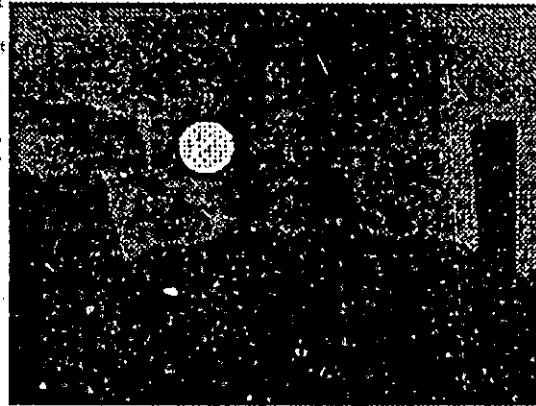


Figura 2 28. E. Segarra, *El retiro*

La forma como punto, como línea y como plano, originará diferentes tipos de figuras. Según Wuicus Wong estas formas podrán ser: geométricas, orgánicas, rectilíneas, manuscritas o accidentales.

Las figuras geométricas están construidas matemáticamente; las orgánicas están limitadas por curvas libres que sugieren fluidez y desarrollo; las rectilíneas tienen por contornos líneas rectas y curvas que no están relacionadas matemáticamente entre sí; las manuscritas son formas caligráficas, creadas a mano alzada; las accidentales están determinadas por el efecto de procesos o materiales especiales o bien obtenidas accidentalmente.<sup>60</sup>

La forma cuando se percibe como ocupante de un espacio, es llamada forma positiva. Cuando se la percibe como un espacio en blanco, rodeado por un espacio ocupado, se conoce como forma negativa. Estas variables, que en diseño son utilizadas como juegos perceptuales, en fotografía pueden ser reconocidas como pasos de un proceso fotográfico en el que generalmente el resultado final es una imagen positiva. La forma negativa, como resultado fotográfico final, podrá reconocerse cuando la imagen fue presa de procesos especiales en su obtención como en el caso del posterizado o la solarización.

<sup>60</sup> Wong, *op. cit.*, p.13.15.

#### b. El color.

La materia y la energía son los únicos componentes del mundo físico, ninguno de los dos posee cualidades cromáticas, es decir, el color de los materiales y de la luz visible es aparente, ya que sólo existe como experiencia sensorial del espectador.

Una sensación es el resultado de un estímulo adecuado recibido por un determinado órgano sensorial, en cuanto a la luz, el ojo es el órgano capaz de captar esa energía radiante electromagnética y traducirla en percepción.

La luz está dotada de una doble naturaleza, comportándose en ocasiones como partícula y en otras como onda. La longitud de onda es la distancia entre dos crestas sucesivas, así, la longitud de onda de la luz visible se encuentra entre los 400 y los 700 nanómetros.<sup>61</sup> Cuando son percibidas por el ojo las ondas que van de los 400 a los 500 nm se presentan como color azul, las que van de los 500 a los 600 nm, como verde y las de 600 a 700 nm, como rojo. Las demás percepciones cromáticas se derivarán de una combinación, en diferentes proporciones, de estas tres longitudes de onda.

<sup>61</sup> Un nanómetro equivale a la milmillonesima parte de un metro.

---

Cuando un material absorbe todo el espectro de luz, presenta la apariencia de negro, cuando la luz es completamente reflejada por él se ve blanco; las sensaciones cromáticas parten de la capacidad de algunos cuerpos de absorber solo una parte del espectro de luz, reflejando el restante. El color no es por tanto una propiedad física de los objetos, si lo es en cambio su capacidad de emitir, reflejar o transmitir las diversas longitudes de onda de la luz visible.

El color es entonces un fenómeno combinado, físico y psicológico, producido por la completa interacción de la luz, la forma en que afectan determinadas longitudes de onda a determinados objetos, las superficies de estos y la respuesta del ojo humano.<sup>62</sup>

La retina del ojo cuenta con dos grupos de células sensibles a la luz: los bastones (120 millones) y los conos (7 millones), cada uno de ellos conectados a células nerviosas. Los bastones reaccionan a todos los colores pero en la imagen mental que crean, no tienen capacidad de distinguir entre ellos, produciendo una imagen en blanco y negro. La respuesta de los bastones no solo determina la incidencia de la luz sino su intensidad, aunque el sistema visual no está equipado tanto para detectar intensidades sino cambios de intensidades. Los bastones son más sensibles a la luz que los conos y tienen una mayor adaptación a la oscuridad.

En cuanto a los conos existen tres tipos. Cada uno contiene pigmentos llamados yodopsinas, de colores rojo, verde y azul, y cada tipo de cono responde a la luz del color de su pigmento.<sup>63</sup> Cuando un haz de luz incide sobre un bastón o un cono, tiene lugar un cambio químico en la célula, que produce un impulso en la célula nerviosa unida a ella. Este impulso se desplaza por los nervios hasta el cerebro, donde unido

con las respuestas provenientes de otros bastones y conos, crea una percepción visual.

La percepción visual sólo es considerada como la formación de imágenes mentales de los objetos visuales que inciden en la retina, para poder completar el fenómeno de la visión, es decir, la interpretación, conocimiento y comprensión de lo percibido será necesario ayudarse de otras áreas cerebrales. La visión se aprende, por tanto, la memoria es la encargada de transformar la percepción en visión cuando dota a lo visto de significado.

Las tres dimensiones perceptuales del color son el matiz, el brillo y la saturación. El matiz es el equivalente del color mismo. Siendo los tres matices primarios el amarillo, el rojo y el azul. Cada matiz representa cualidades fundamentales: el amarillo es el color que se considera más próximo a la luz, se le relaciona con el intelecto y la alegría; el rojo es el más emocional y activo, tiene significados de peligro, muerte y calor; el azul es pasivo y suave, aporta al espectador sensaciones de tranquilidad y frialdad. Cuando se asocian las mezclas adquieren nuevos significados. El rojo, que es un matiz provocador, se amortigua al mezclarse con el azul y se activa al mezclarse con el amarillo, mientras el amarillo se suaviza al mezclarse con el azul.<sup>64</sup> Es de mencionarse que dichos matices primarios son independientes de los colores primarios de la luz: rojo, azul y verde.

El brillo como propiedad del color es el valor de las gradaciones tonales, es decir, la presencia de luz en el color. Es el equivalente al tono del cual ya se ha hablado y que fotográficamente sería registrado por la película monocromática.

La saturación o intensidad del color se refiere a la pureza del matiz en relación a su mezcla con blanco, negro o gris. Así tendríamos, si a un pigmento verde se le mezcla con blanco se aclara, si se mezcla con negro se oscurece y si se le mezcla con

---

<sup>62</sup> Enciclopedia Práctica de Fotografía España. Salvat, 1979. p. 568

<sup>63</sup> En base a la teoría de Young y Helmholtz, primera que explicó la forma en la que se percibe el color. Enciclopedia Práctica de Fotografía op. cit., p. 2923-2924

<sup>64</sup> Dondis, op. cit., p. 67

---

gris se apaga o se opaca. En los tres casos el matiz tiende a debilitarse con respecto al matiz original. El color saturado es simple, casi primitivo y ha sido siempre el favorito de los artistas populares y de los niños. Los colores menos saturados apuntan hacia una neutralidad cromática y son sutiles y tranquilizadores.<sup>65</sup>

Hablando en términos físicos, la teoría del color-luz desarrolló para su mayor comprensión dos esquemas principales de comportamiento del color: la síntesis aditiva y la síntesis sustractiva.

La síntesis aditiva parte de la combinación de haces de luz roja, verde y azul, que dan origen a la luz blanca. Dichos colores son conocidos como colores aditivos primarios y su mezcla dará origen a la imagen televisiva y de video.

Mientras que la síntesis sustractiva se basa en la absorción del color por medio de filtros de colores complementarios a los primarios aditivos: cian, magenta y amarillo. Consiste básicamente en que si un filtro cian transmite luces azul y verde, pero absorbe la roja, sustrae el rojo primario de la luz blanca. Las sustracciones combinadas de cada par de filtros producen uno de los aditivos primarios. Por ejemplo, el filtro cian sustrae la luz roja de la luz blanca, y el magenta sustrae la verde, cuando ambos se superponen, sólo queda luz azul. Los tres filtros de los colores primarios sustractivos superpuestos absorberán todo el color y producirán negro o intensidades diversas de gris, es decir densidad neutra.

En todos estos procesos, la función real de los colores primarios sustractivos consiste en controlar las luces roja, verde y azul a las que son sensibles los tres sistemas receptores del ojo.

La síntesis sustractiva es el principio de los sistemas de impresión, dentro del proceso de selección de color, en donde se utilizan los tres colores primarios sustractivos sobre la base blanca del papel, si bien en este caso es necesario imprimir el negro.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 68

En cuanto a fotografía probablemente el primer sistema viable de color haya sido inventado en 1891 por Gabriel Lippmann, en París, lamentablemente los fallos inherentes al sistema lo condenaron al olvido. Estos primeros intentos se basaban en el sistema aditivo de color, después se vieron remplazados por experimentos basados en la teoría sustractiva. Con dicho sistema, se inventó la cámara tricolor que a través de filtros de colores dividía la luz de una sola fuente en tres negativos diferentes en blanco y negro. Después cada uno se imprimía como una transferencia de tintes o carbrotipia, por su poca manejabilidad se buscaron otras alternativas.

En 1935, Leopold Mannes y Leopold Godowsky, en colaboración con *Eatsman Kodak Company*, descubrieron la fórmula para el proceso *Kodachrome* de positivo directo que se presentó como una solución viable al problema de la reproducción del color. El siguiente paso sería la película de copias que partiendo de los principios utilizados en las transparencias retornó al proceso negativo-positivo.<sup>66</sup>

Raquel Tibol en sus *Ensayos Fotográficos* define a las técnicas fotográficas de color como una innovación que el artista toma con ciertas reservas, debido al mayor costo y la manipulación más compleja que dicho proceso requeriría al ser realizado por él mismo. Por ello, el fotógrafo prefiere confiar el revelado a laboratorios comerciales, con lo que llega a perder parte de la manipulación de sus materiales y su poder de decisión queda coartado.

Sin embargo no podría afirmarse que ésta fuera la única causa para explicar la tendencia de una gran mayoría de fotógrafos considerados "artísticos", al recurrir para su expresión personal al blanco y negro.

Gabriel Figueroa diría al respecto que en las películas en color es más difícil lograr el dramatismo que hay en las imágenes en blanco y negro, un ejemplo pictórico será

<sup>66</sup> Hurlburt, Allen. *Diseño fotográfico*. Barcelona. Gustavo Gili, 1985. p. 83-84.

Guernica, obra de Picasso pintada en blanco y negro por requerir de una fuerza mayor.<sup>67</sup> El impacto expresivo del color que puede llegar a opacar las demás herramientas compositivas es la razón, según sus propias palabras, por la que Enrique Segarra, desarrolla pocas imágenes en esta técnica. Sus palabras denotan seguridad cuando afirma que se puede realizar una buena fotografía en color más fácilmente que en blanco y negro, arguye que en color no existirán nunca fusiones de tono, principal problema al que se enfrenta el principiante fotográfico y que lo fuerza a observar con más detenimiento y cuidado las escenas a fotografiar. Afirma, que la gente se deja llevar por el color más fácilmente y pierde el concepto de lo que es una buena fotografía y que es por este impacto que el color es utilizado actualmente como recurso preferente de la industria publicitaria.<sup>68</sup>

En cuanto a la durabilidad de este procedimiento técnico dice en tono de broma: *no se han logrado fijar los colores, una fotografía mía realizada en blanco y negro hace 50 años esta intacta, en cambio en una foto de un paisaje que realice hace solo 6 años ya se le desaparecieron las nubes, yo creo que se las llevó el aire, además, una copia en color requiere una mejor luz para verse bien.*<sup>69</sup> Esta última afirmación recuerda la menor capacidad de percepción que se le atribuye a los conos en situaciones de iluminación escasa.

El color es de suma importancia para el ser humano, pues le aporta datos importantes sobre su medio ambiente, siendo a veces el factor que determina su supervivencia. Los

<sup>67</sup> "El arte de Gabriel Figueroa". Artes de México. No. 2. Invierno de 1988. p. 41.

<sup>68</sup> En la actualidad se observa una tendencia de la industria publicitaria a retomar el uso del blanco y negro en sus imágenes, si bien algunas van acompañadas de pequeños toques de color o de un cambio general de los tonos neutros a tonos azules, pasteles, etc. Su uso hace referencia a lo sutil, lo elegante, lo clásico y la textura que logra destacarse mediante el claroscuro.

<sup>69</sup> Entrevista a Enrique Segarra López, 5 de febrero de 1996.

efectos psicológicos más importantes del color son que atrae la atención, tiene un fuerte impacto sobre la memoria, provoca ilusiones de tamaño, distancia, peso y volumen, asociándose con ideas y otras sensaciones como la temperatura, por lo que tiene la capacidad de crear atmósferas. Los colores con mayor poder de atracción son los cálidos intensos y los claros.

Así, los colores se recuerdan más que las formas. La experiencia del color se asemeja a la de la afectividad o emoción, mientras la forma requiere una respuesta más activa: examinamos el objeto, establecemos su esqueleto estructural,<sup>70</sup> relacionamos las partes con el todo, etc.

En la actualidad la teoría de los hemisferios cerebrales difunde el hecho de que el lado derecho del cerebro está dedicado a los sentimientos y a la imaginación, por lo que da preponderancia al estímulo del color, mientras el lado izquierdo, analítico y racional esta estructurado para enfrentarse al estímulo formal.

Fisiológicamente el impacto del color es debido a la composición de una zona de visión más precisa en la retina conocida como fóvea y que contiene 35,000 conos y ningún bastón, cada uno de los conos va conectado a una única célula nerviosa lo que aporta una alta resolución; fuera de la fóvea, cada célula nerviosa va conectada a varios conos con lo cual la resolución disminuye.

Para la mayoría de las personas, los colores rojos avanzan y los azules retroceden, está ilusión óptica es debida a que la longitud de onda corta no se enfoca con la misma posición del cristalino que la de onda larga. Para enfocar el rojo, el cristalino se acerca, mientras que para el azul se aleja. El fotógrafo puede aplicar este principio para sugerir profundidad utilizando objetos de colores cálidos como amarillo o rojo en primer plano y fondos de color frío, azul o verde.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Arnheim, *op. cit.*, p. 276

<sup>71</sup> Compendio y dibujos Enrique Segarra, *op. cit.*, p. 15

*Segarra*

Desde un particular punto de vista se considera al paisaje el tema mejor desarrollado por Enrique Segarra en la técnica del color, si bien se logran observar significativos retratos y escenas de provincia.

Cabe recordar que el porcentaje de imágenes en color realizado por el fotógrafo es mínima en comparación con su trabajo en blanco y negro, sin embargo, se presenta un ejemplo realizado con dicha técnica: "Recuerdos de ayer" (fig.2.29.).

En el primer plano de dicha imagen se observa un campo regado de flores amarillas, detrás de este se reconoce un sembradío de maíz, en el tercer plano se alcanza a ver una iglesia pintada de blanco con vivos amarillos, azules y rojos en la fachada, la cual se encuentra orientada hacia el lado izquierdo de la foto, finalmente destaca al fondo el pico nevado de un volcán sobre el azul del cielo.

Se pueden realizar una serie de observaciones interesantes en torno a los porcentajes de color presentados en la fotografía, el color predominante con poco más de un 50% del total del área es el azul, tanto porque el horizonte aparece en el tercio inferior de la imagen como porque la base del volcán adquiere tonos azulosos, el siguiente con 30% aproximado es un verde pajoso salpicado de tonos amarillos, cuyas pequeñas cantidades terminan por dar balance a la gran cantidad de azul, por cierto su color complementario, por último, el blanco es el color de los dos puntos de mayor interés en la imagen, la iglesia y la nieve que cubre al volcán, ambos puntos que de unirse con una línea perceptual darían como resultado una agradable línea diagonal ascendente.

### c. Escala y proporción.

La escala de un elemento visual se refiere específicamente al tamaño del objeto, sin embargo, este tamaño no podrá ser definido por sí mismo sino que requerirá de una asociación ya sea con una medida específica dentro de un sistema estandar (centímetros, pulgadas, puntos), o bien en relación al plano total del diseño y los

demás elementos visuales con los que comparte este espacio. Así la escala no es más que una comparación entre proporciones o medidas específicas entre las que se produce una asociación.

El ángulo de estimulación visual se acerca a los 180 grados, sin embargo, para el ojo sólo es posible enfocar detalles dentro de un campo de 3 grados. Debido a lo anterior, para analizar el entorno y comunicar al cerebro una imagen nítida, el ojo debe desarrollar una exploración incesante, como un continuo movimiento de *scaneo*. Debido a que el contraste es fuente de significados, continuamente está funcionando un proceso de verificación y medición de los datos obtenidos. El cerebro compara la información reciente con la información anterior, que está almacenada en la memoria de corta duración.

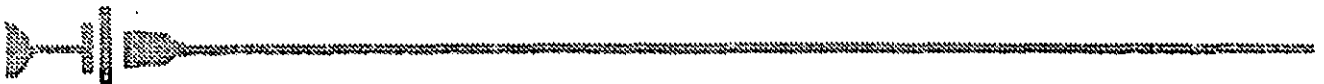
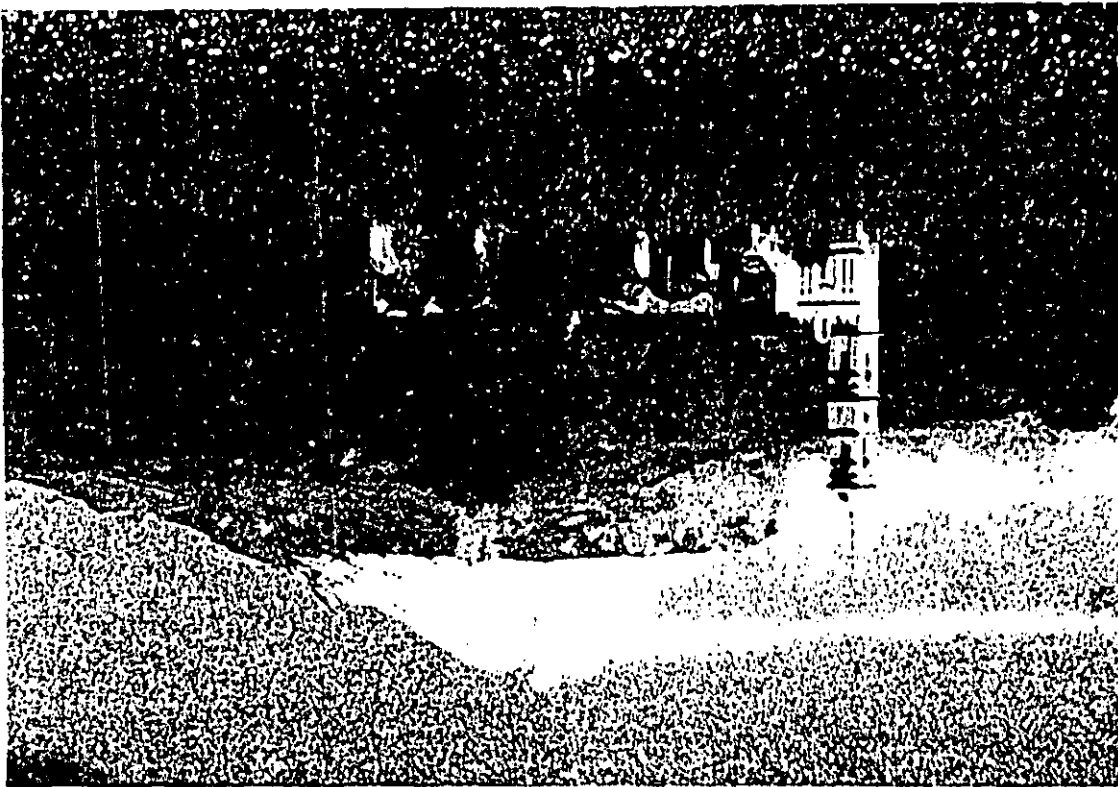
Al surgir constantes comparaciones entre ellos, todos los elementos visuales que se encuentran compartiendo una misma área, se modifican unos a otros. Así, todas las formas tendrán un tamaño, color y posición relativos, esto es, sus características propias no se considerarán invariables sino que dependerán de los elementos que los rodeen o de aquellos con los que puedan ser relacionados.

La visión, al realizar sus valoraciones basada en contrastes, puede caer en el error si las apreciaciones visuales que se le presentan son ambiguas, generándose con ello ilusiones ópticas.

No puede existir lo grande sin lo pequeño. Para hacer resaltar algo en la imagen se debe dotar a la misma de un elemento contrario, que al aportar puntos de confrontación subraye las diferencias haciendo sobresalir las cualidades del elemento. Por ejemplo, en fotografía para acentuar el tamaño de un edificio u otro objeto, éste requerirá tener el contrapunto de otro motivo de tamaño conocido. En este sentido el factor más decisivo en el establecimiento de la escala siempre será la medida del hombre mismo.

Con el color sucede algo parecido, pequeñas porciones de colores acromáticos en fotos

Figura 2 29 E Segura, Recuerdos de ayer.



---

de color intensificaran los matices de la imagen. De la misma forma, un objeto blanco parecerá más luminoso cuando este rodeado por negro que por gris; a la inversa, un objeto negro lo parecerá más rodeado de blanco.

En cuanto a un objeto de color, cuando se halla sobre un fondo de matiz similar, su saturación disminuye aparentemente, cuando se observa en un fondo neutro su saturación parece normal y cuando se coloca delante de un fondo cuyo matiz es el complementario al color del objeto, la saturación de este aumentará visualmente.

Los fundamentos de esta ilusión óptica se explican mejor cuando al observarse un objeto blanco o gris claro adelante de un fondo de color saturado, el color neutro del objeto adquiere al percibirlo una tonalidad del color complementario al del fondo. Por ejemplo, un objeto blanco sobre un fondo azul saturado parecerá de tonalidad amarillenta. Estos últimos efectos son debidos al fenómeno conocido como contraste simultáneo.

El contraste simultáneo está basado en el fenómeno de la posimagen o imagen persistente, que consiste en que cuando el ojo humano se ha fijado durante cierto tiempo sobre una información visual cualquiera, al sustituirla por un campo blanco, vacío, se observa la imagen negativa de dicha información. La posimagen negativa de un color produce el color complementario del mismo, a la larga el ojo ve el matiz opuesto no sólo en la posimagen, sino al mismo tiempo que esta viendo el color, impregnando a las superficies vecinas de este color. Este hecho es considerado por Donis A. Dondis como otra evidencia que indica la intensa necesidad del ser humano por alcanzar la neutralidad, un estado de reposo completo.<sup>72</sup>

Kandinsky observó que algunos colores parecen expandirse mientras que otros se contraen. Mientras que Goete afirmaba que un objeto oscuro parece una quinta parte

mas pequeño que uno claro de las mismas dimensiones.<sup>73</sup>

Estos efectos visuales forzan a la utilización del contraste de extensión, consistente en que al equilibrar los colores de una composición, para evitar que alguno de ellos predomine sobre los otros, se debe tratar a las áreas de color de tal modo que los espacios sean mayores cuanto más oscuro sea el color.

En sus apuntes Segarra aconseja no tener dos colores predominantes en una fotografía, utilizando proporciones de 80/20 o 90/10. Puede observarse como en su trabajo en blanco y negro, generalmente los tonos predominantes son los oscuros y como esta inclinación queda compensada con pequeñas áreas de blanco intenso.

Desde tiempos remotos el hombre se preocupó por encontrar proporciones armónicas para utilizarlas en sus obras de arte, la razón de esta búsqueda partió de la relación tan profunda existente entre arte y religión. La perfección, sinónimo de divinidad, solo podía ser obtenida mediante la armonía, que significaba el equilibrio pleno del cosmos.

En el siglo XIV, el boloñés Fibonacci, estudiando series crecientes de números, descubrió las leyes de la multiplicación de las células en el ser vivo, esas leyes que explican matemáticamente la evolución armónica de la concha del caracol y desembocan siempre en el número de oro.

El número áureo, proporción utilizada por los griegos en la construcción de sus templos y esculturas, es una relación que se halla en todos los esquemas que tienen propiedades armónicas evidentes, como en la construcción de organismos vivos, animales, plantas y el hombre, o en los objetos inanimados, tales como las formaciones cristalinas. Estos modelos naturales son considerados armónicos, porque sus partes están dispuestas entre sí según relaciones simples que son también las relaciones de estas partes con el todo.

---

<sup>72</sup> Dondis, *op. cit.*, p. 69.

---

<sup>73</sup> Arnheim, *op. cit.*, p. 281

Esta proporción 2:3 tan común en la naturaleza, es conocida por los matemáticos como espirales logarítmicas y se deduce de la serie de números llamada "progresión de Fibonacci" 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, etc., en la que cada valor es igual a la suma de los dos anteriores. Al hacer, en esta progresión de Fibonacci, la división de cada número por el que le precede, da como resultado el número áureo:  $34/21 = 55/34 = 89/55 = 1.618$ .<sup>74</sup>

De esta forma un rectángulo áureo es aquel en el cual la relación de su altura con su anchura es de 1.618 y por tanto es considerado armónico. Esta misma relación puede ser usada para ubicar bellamente un elemento visual en el plano, para el uso de tonos y colores en proporciones adecuadas, para elegir los tamaños de los elementos visuales, etc.

Hasta aquí queda de manifiesto la relación entre los conceptos proporción, como una constante comparación entre las características de los elementos circunscritos en un espacio gráfico y la escala, como una proporción cuya principal característica a analizar será el tamaño.

En fotografía, la escala de la imagen se relaciona con el incremento, conservación o disminución del tamaño del objeto representado con respecto a su tamaño real. Obtener el dato estricto de la escala utilizada esta ligada primordialmente con fines técnicos y científicos, como en fotografía médica, fotografía aérea, etc.

La disminución en la escala real del objeto es generalizada, ya que un equipo básico de formato medio o chico tenderá desde la toma a registrar las formas a un tamaño menor que el original. La utilización de la escala 1:1 que habla de que el tamaño del objeto y su registro en el negativo son iguales, se refiere a la conservación del tamaño, lo que puede obtenerse con cámaras de formato grande o con accesorios en cámaras de formatos menores que

permitan un mayor acercamiento al motivo. En cuanto a un incremento en el tamaño del objeto en el negativo con respecto al original, éste puede lograrse con la utilización de accesorios de acercamiento, en este caso ya muy especializados, que permitieron registrar el objeto desde muy cerca por lo que se aprecia más grande de lo que en realidad es.

Aunque el reconocimiento de la escala se realice por regla de una comparación entre el negativo y el original, también se puede hablar de escala cuando en este factor interviene al grado de ampliación del negativo. Esta variable podría permitir que de un negativo determinado se consiga no solo una ampliación al tamaño real del objeto original sino hasta un aumento del mismo como se puede apreciar en posters y monumentales. Es cierto que existen límites en el grado de ampliación de un negativo, pero estos límites serán más notorios mientras más pequeño sea el negativo del cual se parta. Se habla de una capacidad de ampliación entre 10 y 40 veces el negativo dependiendo del formato, el tipo de película, la sensibilidad y el manejo de éste, en este sentido también sería importante tener en cuenta la distancia mínima a la cual será observada la imagen.

La invención de la ampliadora que dotó al negativo fotográfico de la capacidad de ser agrandado solo puede llegar a una valoración plena remontándose al inicio de la era fotográfica. En los principios tecnológicos los formatos fotográficos estaban determinados por la cámara utilizada, de tal forma que en 1900 cuando se necesitó realizar fotografías de mayor tamaño, se fabricó una cámara gigantesca en Chicago llamada Mamut con la que fue posible tomar una foto de <sup>75</sup> dos y medio metros de ancho a un tren.

En definitiva, la capacidad de reproducción que se obtuvo con la invención del negativo no habría estado completa sin la invención de las ampliadoras con las que se incorporó la posibilidad de manejar formatos de

<sup>74</sup> Bouillot, Rene. El objeto y su imagen; fotografía industrial y publicitaria. Barcelona. Hispanoamericana. 1981. p.41.

<sup>75</sup> Hurlburt, op cit. p. 18



película pequeños y baratos, en cámaras más ligeras y prácticas. El uso de la ampliadora no solo dotó al fotógrafo de mayor comodidad sino también de la posibilidad de controlar la luz y modificar la imagen mientras la luz pasa del negativo al positivo, base de la mayor parte de los efectos especiales fotográficos.

Como ya se había mencionado, en la obra de Segarra la escala final de las imágenes, que parten en su mayoría de negativos en 35mm, es de 50 x 60 cm. En estas fotografías el grado aproximado de ampliación del negativo es de 20 veces. Estas imágenes finales dotan a su trabajo de una cierta monumentalidad sobre todo en sus retratos, al observar cabezas gigantes de medio metro de largo, en las que la escala resultante en la ampliación con respecto al motivo original, llega a rebasar el doble.

#### d. La textura.

La textura se refiere, en un principio, a las características de la superficie de una figura. Toda figura tiene una superficie y toda superficie tiene ciertas características propias relacionadas con variaciones diminutas en el material del que está compuesto. La luz, al incidir sobre una textura, puede producir una impresión visual de dicha estructura, con lo que surge un fuerte sentimiento asociativo entre estos dos elementos, que sin embargo pueden ser manejados de manera independiente.

El dibujante, el diseñador y el fotógrafo, por medios diversos, han manejado a la textura como un elemento visual carente de veracidad sensitiva, pero que, sin embargo, tiene la capacidad de simular la impresión visual que le dio origen.

Es así, como la textura puede ser clasificada en dos categorías principales: la textura táctil y la textura visual.

La primera es el tipo de textura que puede ser apreciada por el tacto. Esta textura se aleja del diseño bidimensional acercándose a un relieve tridimensional.

Este tipo de textura puede ser encontrado en el ámbito fotográfico en la textura de la superficie del papel. De esta forma, se

reconocen el papel brillante de un liso excepcional<sup>76</sup>, el papel mate y el semimate de superficie milimetricamente rugosa, por lo que al tacto se presume con cierta suavidad y el papel filigrana, seda u otros que tratan de semejar con su superficie las texturas de diversos materiales. En este sentido solo existe una constante a mencionar en el trabajo de Enrique Segarra, y es que no se aprecia en él el uso específico de estas herramientas para aportar en sus imágenes textura táctil.

Entre tanto la textura visual es el elemento que trata de duplicar las cualidades de otro de los sentidos, el tacto. Sin embargo es estrictamente bidimensional, solo puede ser vista por el ojo, aunque es capaz de evocar sensaciones táctiles.

Figura 2 30 E Segarra, *El voto*



<sup>76</sup> Es considerado el liso como una textura, puesto que aporta una sensación específica y diferente a la que produciría cualquier otro tipo de superficie.

Para su mayor comprensión se puede clasificar a la textura visual en tres tipos: la textura decorativa, que es utilizada como un complemento del que se puede prescindir sin afectar con ello a la figura; la textura espontánea en la que figura y textura forman parte de un solo elemento por lo que es imposible separarlas; y la textura mecánica que sin estar subordinada a la figura se presenta debido al medio empleado en su obtención.<sup>77</sup>

Aun cuando en la clasificación de W. Wong, las texturas derivadas del medio fotográfico son de tipo mecánico, principalmente al hacer referencia a la granulosidad de la imagen, si se trata de profundizar en las posibilidades de este medio se pueden encontrar mas opciones al referirse a los otros tipos de textura.

Así, dentro del medio fotográfico se puede considerar como textura decorativa a la textura derivada del uso de tramas al momento de la ampliación. Texturas que parten de las posibilidades de ciertos materiales de permitir el paso de la luz realizando en ella ciertas modificaciones. Este tipo de materiales pueden ser traslúcidos o semiopacos, entendiéndose estos últimos como materiales porosos que permiten el paso de la luz por sus poros y lo impiden en su material sólido reproduciendo entonces su propia estructura física en la ampliación. Como tramas se pueden utilizar telas, plásticos, vidrios, papel, metal, etc.

Segarra utiliza con frecuencia pantallas de acetato de manufactura norteamericana, que representan texturas plumeadas, granulosas o imitación tela. Observamos este uso en "El vado", (fig.2.30.) imagen ya de por si impregnada de texturas: las piedras, el agua, el pasto, el vestido de la mujer, etc. Este tipo de texturizaciones aportan una expresión de suavidad y ensoñación a la imagen por la difusividad con que la dotan. Mientras que el efecto de plumeado utilizado en otras de sus imágenes remiten algunos tipos de grabados.



Figura 2.31. E Segarra, *La red*

Figura 2.32 E Segarra, *Las tres gracias*



<sup>77</sup> Wong, *op. cit.*, p.83.

La textura espontánea en fotografía se presenta, más que nunca, como la estructura intrínseca de la que está compuesta la forma. Es la textura propia de los objetos fotografiados aprehendida por el milagro fotográfico. Pero en la obra de Segarra es algo más. En este sentido observamos como el fotógrafo hace uso de este tipo de textura para presentar fotografías tramadas desde la toma. Mediante el uso de "tramas naturales", vidrios enjabonados, redes de pescar, mayas metálicas, aprovechadas mediante un determinado encuadre al momento de la toma, y que aportan una textura diferente a sus imágenes, por ejemplo en "La red". (fig.2.31.)

Por otra parte se observa como ésta textura espontánea se llega a convertir en el motivo mismo de algunas de sus fotos. Como en "Las tres gracias", (fig.2.32.) en la que capta un detalle en el tronco de un árbol, estas formas orgánicas creadas por los caprichos naturales y en las que fueron reconocidas formas femeninas entrelazadas en un conjunto informe.

También es encontrado en "Diseño" (fig.2.33.), fotografía que partiendo de la textura del agua y del juego de la luz al toparse con las ondas es convertido en un patrón, gracias a su reducción de tonos por el uso de película de alto contraste.

Quando hay textura real coexisten las cualidades táctiles y ópticas, sin embargo son experiencias independientes que pueden o no sugerir una a la otra según las circunstancias, generalmente, suele corroborarse el juicio del ojo con el de la mano. La visión se realiza de una manera distante, lejana, el tacto es íntimo, la textura es tocar y evocar una variedad de sensaciones y sentimientos producidos al tocar esa textura. Las prohibiciones condicionan con el tiempo al niño a no tocar disminuyendo su experiencia sensitiva y sensual llegando a una experiencia táctil mínima e incluso un temor al contacto.<sup>78</sup>

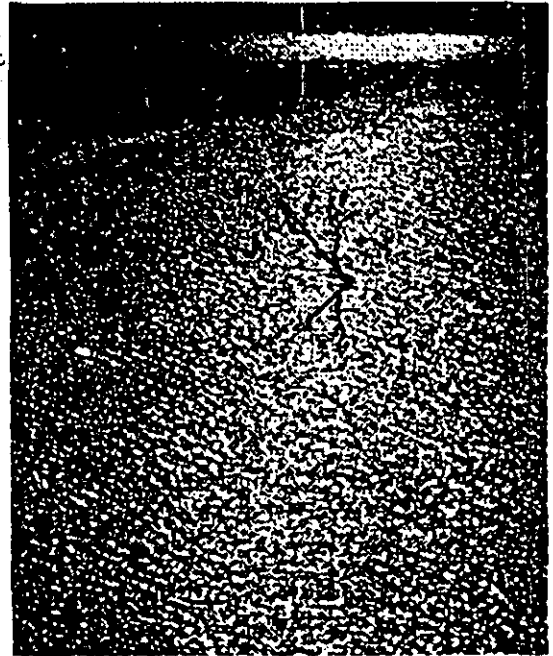


Figura 2.33 E Segarra, *Diseño*

### 2.2.2.3. Los elementos de relación.

Como ya se había mencionado W. Wong a definido a los elementos de relación como aquellos que gobiernan la ubicación y la interrelación de las formas en un diseño; algunos son percibidos, como la posición y la dirección, mientras otros pueden ser sentidos como el espacio y la gravedad. Con objeto de una mayor comprensión se han relacionado anteriormente varios de estos conceptos con los de algunos elementos visuales. Así el concepto de posición se ha vinculado con el del punto, el de la dirección con la línea y el movimiento, al concepto espacio con el de plano, forma y volumen, y por último a la gravedad con el equilibrio. Por lo cual el lector deberá remontarse a dichos textos en caso de querer retomar estos conceptos, con excepción del movimiento y el equilibrio que a continuación se exponen.

<sup>78</sup> Dondis, *op. cit.*, 70.

*Segarra*

**a. El movimiento.**

El movimiento es el más intenso foco visual de atención para cualquier individuo. Esta respuesta tan intensa y automática ante el movimiento, surge en el animal y en el hombre como una reacción de supervivencia que implica tanto la percepción del peligro, como la posibilidad de obtención de una presa. Así el movimiento, al manifestar un cambio en las condiciones del medio, exige al ser humano una reacción inmediata. Por eso mismo los acontecimientos atraen más a los seres vivos que las cosas.

En la realidad un acontecimiento no se percibe como tal, sino que se observa a las cosas padeciendo un cambio, siendo el tiempo la dimensión en la que se desarrolla dicho cambio. El tiempo de exposición, controlado por el mecanismo de obturación, será en la cámara fotográfica el que permita tener un control por parte del fotógrafo al momento de captar el movimiento.

La imagen fotográfica, aun cuando nos pueda hablar de movimiento, es considerada una imagen inmóvil en contraposición a la imagen cinematográfica recreación del constante fluir de la vida. No es la imagen misma la que incluye al tiempo como elemento, sino la imagen en su dispositivo, la fotografía antes de ser una representación de la realidad es una aprehensión de tal situación luminosa en tal lugar y en tal momento.

En sus inicios esta misma imagen fotográfica se vio limitada técnicamente para captar el movimiento: en un principio por la poca sensibilidad del material fotosensible y la escasa luminosidad de los objetivos fotográficos, factores que determinaban tiempos largos de exposición, posteriormente esta imposición estaría determinada por la incapacidad mecánica de dotar de una mayor velocidad a los obturadores. De esta forma se observa en los pioneros de dicha técnica una preferencia "forzada" por tomas carentes de movimiento, encontrándose entre los primeros retratos a personas muertas, las únicas que ante tan largos tiempos de exposición podían mantenerse sin respirar, ni pestañear. Es solo al observar algunas

imágenes en las que el fotógrafo se atrevió a presentar personas caminando por las calles, en las que se logra apreciar lo "defectuoso" de la imagen, la cual registraba a las personas como una serie de estelas fantasmales, barridas por completo sobre un fondo inmóvil.

"Ya en 1860, Herschell había vaticinado que llegaría el día en que las fotografías requerirían exposiciones de tan solo una fracción de segundo (para las que acuño precisamente el término de "instantáneas") y que esa posibilidad sustentaría el principio de un nuevo medio restituidor de la ilusión de movimiento. A finales del siglo pasado los obturadores estaban en condiciones de permitir velocidades de hasta 5000".<sup>79</sup>

En 1872 el gobernador del estado de California, contrató al fotógrafo Eadweard Muybridge para tomar una secuencia fotográfica de uno de sus caballos de carreras, con el fin de demostrar que existía un momento durante el galope en el que el caballo tenía las cuatro patas en el aire, lo cual resultó cierto. A partir de esta experiencia Muybridge emprendió como incansable tarea la de registrar sujetos en movimiento, hasta que en 1887 realizaría un compendio de su trabajo en un libro al que tituló *Locomoción animal*, y en el que también se incluían estudios de personas corriendo, barriendo y practicando esgrima, entre otras muchas actividades.<sup>80</sup>

Dichos estudios terminarían por sentar las bases para la fotografía de acción y deportiva al demostrar a los fotógrafos las grandes capacidades que la fotografía ofrecía para la congelación del movimiento. Increíblemente, es hasta que todo signo de acción desaparece de la imagen, con la congelación del movimiento como una realidad técnica, cuando los signos cinéticos o elementos gráficos que sugieren movimiento al espectador, como el barrido, paneo, efecto zoom, etc., serán aceptadas como herramientas válidas de expresión, dejando de ser consideradas errores o defectos del medio.

<sup>79</sup> Fontcuberta, *op. cit.*, p.110

<sup>80</sup> Luz y Tiempo, *op. cit.*, Tomo 2, p. 274.



Figura 2.34. E. Segarra,  
*Tnliando.*

La visión, ya educada a este respecto, terminará aceptando como una síntesis icónica del barrido a las líneas de acción, elemento gráfico tan utilizado actualmente en los *comics*.

Sin embargo, se puede afirmar que para provocar en el observador sensaciones de acción no es imprescindible el uso de estas herramientas tan exclusivas del medio fotográfico.

Cabe recordar que en la antigüedad, sobre todo en las esculturas clásicas griegas, esta sensación de actividad era inducida mediante la representación del lapso inmediatamente anterior a la conclusión del movimiento, instante conocido como "momento pregnante". Al observar un momento pregnante el espectador percibe insistentemente la tensión del sujeto, por lo que para recuperar mentalmente el equilibrio ausente, su imaginación concluye la acción interrumpida, dotando a la imagen de una cierta movilidad. Esta tendencia que lleva a la experiencia a completar la actividad en una imagen, determinará la necesidad de dejar en la foto suficiente espacio al frente de cualquier objeto en movimiento tal como un coche, locomotora, animales corriendo, etc. Asombrosamente sucede algo parecido

con el retrato, en el cual la persona fotografiada debe de estar encuadrada con una área libre mayor hacia donde va la mirada que en la zona detrás de su nuca.<sup>81</sup>

Este consejo por parte de Enrique Segarra se debe a que la mirada también aporta un determinado movimiento, que parte de los ojos del retratado y concluye (de ser posible) en el objeto observado por éste.

El reconocimiento por parte del fotógrafo del momento pregnante, ha llegado a convertirse en una característica admirada, que lleva consigo no solo una capacidad de reacción, observación y experiencia al momento de enfrentarse a los acontecimientos, sino sobre todo una capacidad de síntesis para lograr captar el "instante decisivo", en relación a lo cual Cartier-Bresson afirmará: "Para mí, la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, del significado de un suceso y de la precisa organización de formas que den a este suceso su mejor expresión".<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Compendio y dibujos Enrique Segarra. *op. cit.*, p.17

<sup>82</sup> Cartier-Bresson, Henri. *Cit. por Fontcuberta, Juan. Fotografía: conceptos y procedimientos una propuesta metodológica. op. cit.*, p.110

*Segarra*

En general puede afirmarse que el movimiento no es el principal ingrediente en la obra fotográfica de Enrique Segarra López, puesto que la mayor parte de sus imágenes representan paisajes tranquilos y gente en calma. En sus escenas es más fácil reconocer al movimiento como momento pregnante que en barridos y paneos. Así, se llega a observar este instante inmóvil pero cargado de energía en:

- "Cuetero".
- "El retiro".
- "El vado".
- "El patriota".
- "Trillando" (fig. 2.34.)

Es esta última la que más remite a la idea de movimiento. Representa la silueta de un hombre de campo realizando sus labores, se le observa justo en el momento en el que arroja paja al aire, el sol a sus espaldas produce que la paja se muestre como un conjunto desordenado de pequeñas líneas oscuras flotando en el aire, la firmeza en la figura del hombre contrasta con la inestabilidad de la paja a punto de caer.

La acción de movimiento se acepta en la información visual estática de una manera psicológica y cinestésica<sup>83</sup>, el mundo paralizado y congelado no es natural para la experiencia humana. La sensación de movimiento en la visión se presenta por una comunicación de los bastones y conos sucesivos por los que va corriendo información, relativa a la dirección y velocidad del movimiento.

Una instantánea, que es la captación del instante, sería imposible de verse al natural, solo la foto permite apreciarlo. Por el lado contrario, el difuminado de una silueta que habla de un registro de duración larga, tampoco puede verse en la realidad, en ambos casos el dispositivo fotográfico permite "ver tiempo".<sup>84</sup>

<sup>83</sup> La cinestesia es el sentido por el que se perciben el movimiento muscular, el peso, la posición, etc.

<sup>84</sup> Aumont, op. cit., p. 176.

En el cine y la televisión no existe un movimiento natural tal y como se conoce, tampoco éste forma parte del medio que lo produce ¿cómo puede explicarse entonces esta ilusión óptica?

Existen dos teorías que tratan de esclarecer dicho fenómeno: la "persistencia retiniana" que se basa en la "lentitud" del ojo por olvidar la imagen percibida con anterioridad, y la del "movimiento aparente" basado en las relaciones cerebrales que se establecen entre acontecimientos distintos realizados con poco espacio temporal entre ellos. Si bien esta última ha demostrado mayor validez científica en los últimos tiempos, lo importante es comprender que estos fenómenos permiten que exista una continuidad perceptiva entre la secuencia de imágenes. Por ejemplo, una película cinematográfica es en realidad una serie de imágenes inmóviles que se presentan al espectador en una secuencia sucesiva y a una velocidad de 24 imágenes por segundo, el cerebro es el encargado de completar la información desapareciendo los saltos de percepción entre una imagen y otra. Con lo que la sensación de movimiento se presenta como real.


En cuanto al movimiento surgido del constante escudriñamiento del ojo al enfrentarse a toda la información visual que se le presenta, éste dependerá del empleo de los elementos visuales. De tal forma que idealmente el ojo será guiado en las direcciones requeridas por el contenido.

#### **b. El equilibrio.**

La psicología ha definido a la motivación como el desequilibrio del organismo que provoca la acción para restaurar la estabilidad. El ser humano trata de organizar constantemente las fuerzas de oposición a su alrededor para obtener el mejor equilibrio posible. Pero el equilibrio total es una utopía, éste solo se puede obtener parcial y temporalmente.

Fisiológicamente para el hombre es extremadamente importante permanecer vertical en cualquier circunstancia, pues esto le proporciona un grado razonable de

---



certidumbre al sentir todo su cuerpo en una relación de equilibrio con su entorno. Es debido a lo anterior que la referencia visual horizontal-vertical se presenta como la más fuerte y firme en el hombre. Sin embargo el equilibrio del hombre no es estático, sino cambiante y cada variación en su posición se verá nivelada con un contrapeso.

El peso en diseño se define como una fuerza de atracción para el ojo y es el factor primordial que determina el equilibrio de una imagen. El peso de una figura dependerá de su ubicación, tamaño, color, forma, grado de aislamiento, plano en el que se encuentre dentro de la imagen, etc.

En un plano, lo colocado en el centro pesa menos, mientras lo colocado en la parte superior y en el lado derecho pesa más. En general, los elementos situados en áreas de tensión tienen más peso que los elementos equilibrados. En cuanto al tamaño, cuanto más grande sea el objeto mayor será su peso.

Con referencia al color, el rojo es más pesado que el azul y los colores de alta luminosidad más que los oscuros, así para que una superficie negra compense a una blanca debe ser de mayor tamaño. Esto se debe en parte al efecto de irradiación que hace que una superficie luminosa parezca relativamente mayor.<sup>85</sup>

La forma regular, es más pesada que la irregular y si la forma se aísla aumentará considerablemente su peso.

Desde el punto de vista de la física, el equilibrio es el estado de un cuerpo en el cual las fuerzas que operan sobre él se compensan mutuamente.<sup>86</sup> Iconicamente los pesos de los elementos se contrarrestan para que parezcan arraigados al sitio en donde están colocados. En este sentido hay dos tipos de equilibrio: el simétrico y el asimétrico. Una importante diferencia entre los dos radica en que el diseño simétricamente equilibrado es pasivo,

mientras que el asimétrico es más dinámico ya que este espacio se convierte en parte activa de la presentación visual.

Aunque todos los elementos visuales tienen un centro de gravedad técnicamente calculable, no hay un método de cálculo tan rápido, exacto y automático como la sensación intuitiva inherente en las percepciones del hombre.

Langfeld afirmaba: "si a uno se le pide que divida en dos partes iguales una recta perpendicular sin efectuar mediciones, casi invariablemente se le marca demasiado arriba. Si la recta ya está dividida, es con dificultad que uno se convence de que la mitad superior no es más larga que la inferior, el equilibrio se consigue con mayor peso en la parte inferior".<sup>87</sup>

De esta forma y según la teoría Gestalt, el centro de equilibrio en una imagen se encontrará colocado 3 grados arriba de su centro real. En el equilibrio asimétrico este centro óptico se convierte en punto de apoyo y la imagen se comporta como un subibaja, el cual para mantenerse en equilibrio deberá colocarse al más pesado de los dos niños más cerca del punto de apoyo en comparación al niño más ligero.

Este principio físico de palanca en el que el peso aumenta proporcionalmente a su distancia al centro de equilibrio, también es válido en la dimensión de profundidad, esto es, cuanto más lejos del observador se ubiquen los objetos en el espacio pictórico, mayor será su peso.

A este respecto Segarra recomienda que para balancear masas grandes se haga con cosas pequeñas y que en la imagen la masa grande deberá estar cerca del centro.<sup>88</sup>

En su fotografía "Amarga espera" (fig. 2.35.) se ejemplifica perfectamente este principio, en ella se encuentran tres elementos principales que compiten y se equilibran mutuamente.

---

<sup>85</sup> Arnheim, *op. cit.*, p. 11-12

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>87</sup> *Cit. pos.* Arnheim, en *Arte y percepción visual: op. cit.*, p. 16

<sup>88</sup> Compendio y dibujos Enrique Segarra, *op. cit.*, p. 7

*Segarra*



Figura 2.35 E Segarra.  
*Amarga espera*

La imagen se refiere a la historia de un hombre cuyo jacal estaba localizado cerca del volcán Parícutín cuando éste hizo su erupción en 1943, así la imagen muestra al fondo el volcán despidiendo humo y en los primeros planos al hombre sentado en una rústica banca hecha de troncos, con su montura preparada, esperando el momento para abandonar su hogar.

El juego de los tres elementos: el caballo, el hombre y el volcán, termina en un equilibrado conjunto de fuerzas. El elemento mayor es el caballo blanco, que ocupa una gran área en la parte central derecha de la foto, la dirección de su cuerpo de cola a cabeza lleva hacia la izquierda donde se encuentran los otros dos elementos, en el segundo plano se observa al hombre de perfil, sentado y mirando hacia la derecha, por último en medio de ambas figuras (la del caballo y del hombre) se aprecia el volcán al fondo.

La enorme figura del caballo, al frente, se equilibra con el hombre, más pequeño, cubierto con un gabán oscuro, mientras que en el aspecto tridimensional ambas se

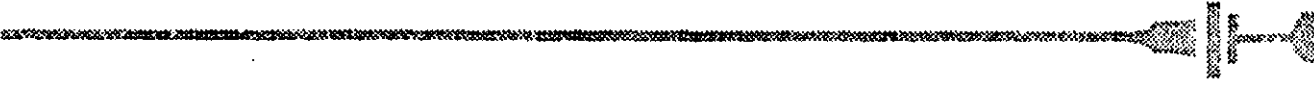
equilibran con la pequeña y lejana figura del Parícutín. Aquí observamos como un motivo pequeño por el tamaño pero importante por su significado, situado sobre un punto fuerte, equilibrará perfectamente una masa enorme colocada más cerca del centro de la imagen.

El peso de un elemento en la imagen puede ser totalmente psicológico; si un ser humano minúsculo en el encuadre, se halla perdido en un espacio inmenso puede equilibrar todo el resto de la imagen si está correctamente situado.<sup>89</sup>

Como ya se ha dicho toda fotografía debe tener idealmente un centro de interés. Las imágenes más reconocidas a lo largo de la historia se destacan por tratar con fuerza un tema específico, ya sea la belleza o utilidad de un objeto creado por el hombre, las formas armónicas de un objeto natural, un paisaje, o bien un momento decisivo. Una imagen no debiera ofrecer varios centros de interés de igual importancia, pues esto

<sup>89</sup> Bouillot, *op. cit.*, p. 45.





dispersaría la atención. Los elementos secundarios de una imagen deben servir para reforzar y equilibrar la composición pero no deben rivalizar con el tema principal, de esta forma, podrán enriquecer la obra al momento en que la percepción después de haber analizado los elementos principales descienda a niveles inferiores descubriendo detalles en las unidades de organización más bajas.

La necesidad de que el mensaje tenga únicamente un centro de interés se basa principalmente en que el receptor puede procesar información sólo en cantidades limitadas, de esta forma si el diseño es demasiado complejo, podría resultar una sobrecarga de estímulo.

Cuando el mensaje observado no se encuentra equilibrado, la percepción del mismo pasa del reposo a la tensión, este fenómeno dentro del área del diseño no ha sido considerado como bueno o malo, sino que su valor es dado por el uso, basado en la manera en que puede esta situación reforzar el significado del mensaje. Lo que sí puede ser considerado malo en la creación de un mensaje es que éste se encuentre en un punto intermedio entre equilibrio y tensión, ya que esta ambigüedad incitará al ojo a hacer un esfuerzo para comprender la intención compositiva y el significado del mensaje sin lograrlo.<sup>90</sup>

### 2.2.3. Temas y contenidos de su obra fotográfica.

Se aconseja un triple enfoque de acercamiento al momento de enfrentarse al análisis de lo que una imagen fotográfica comunica, ya que la fotografía nos habla de la realidad, nos habla del fotógrafo y nos habla de sí misma.

"Así como encontramos elementos en la imagen fotográfica signos de la realidad exterior o signos de una realidad interior, existen signos genuinamente fotográficos, introducidos por el propio medio. Ruidos o parásitos que podrían ser utilizados

intencionalmente como herramientas para la expresión creativa. Estos ruidos son inherentes al medio y cuando el operador se esfuerza en disimularlos acerca su trabajo al de fotografía documental mientras si los acentúa para supeditarlos a un discurso personal e incluso para erigirlos en protagonista central del acto, los aleja".<sup>91</sup>

#### 2.2.3.1. El código fotográfico.

La capacidad de detalle y exactitud que proporcionaba la imagen fotográfica fue, al momento de su descubrimiento, una de las características que mayor impacto causó en el público que la contemplaba. Esta supuesta objetividad de la que dotaba a cada imagen obtenida y que fue la causante de que el dibujo y el grabado perdieran su prestigio informativo, determinó que se creara a su alrededor una ideología "fotográfica", hablándose desde entonces de fidelidad fotográfica, memoria fotográfica, realismo fotográfico, etc.

Su amplio éxito consistió en ofrecer ventajas únicas en el proceso de obtención de la imagen: la rapidez o economía de tiempo, la facilidad de operación o economía de esfuerzo y la simplicidad de sus principios o economía de destreza. Esta manera tan sencilla y directa con que la cámara aprehende la realidad plasmándola "tal cual" en la emulsión, es otra de las condiciones que convierten a la imagen fotográfica en sinónimo de objetividad. Su origen mecánico-automático predispone al espectador a interpretar a la fotografía como un producto directo de la realidad. Ésta *veracidad histórica* se basa en la limitante fotográfica de tener como referente a algo que forzosamente existió, algo que se encontraba frente a la cámara la cual captó su presencia mediante principios óptico-químicos. Sin embargo esta relación de la fotografía con la verdad carece de *veracidad perceptiva* ya que el sistema fotográfico tiene características diferentes a las de la percepción humana.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> Dondis, *op cit.*, p. 42

<sup>91</sup> Fontcuberta, *op cit.*, p. 26-27

<sup>92</sup> *Ibidem.*, p. 128-129.

---

Se dice que la fotografía es el medio de representación visual que más depende de la técnica, sin embargo las reglas no tienen porque amenazar al pensamiento creativo, así como la gramática y la ortografía no impiden a la escritura su desarrollo literario. Hasta los más fervorosos defensores de la objetividad fotográfica han reconocido que los márgenes de control por parte del fotógrafo, le permiten reaccionar de forma distinta a cómo lo harían otros y así, interpretar de una forma "personal" una determinada escena. Este repertorio técnico de opciones introduce la posibilidad de expresión.

Las herramientas de expresión del lenguaje fotográfico se basan en las diferencias perceptivas entre la visión humana y la cámara, entre éstas se reconocen: la elección del tema; el aislamiento; el encuadre; el ordenamiento de los elementos visuales mediante la composición; la pérdida de la visión binocular y la visión dentro de la perspectiva fotográfica con la elección de los objetivos; los grados de nitidez graduables, el enfoque, desenfoque y flou; la transformación de los tonos reales a la escala de tonos o colores fotográficos; el grado de granulación de la imagen; el control del contraste; los signos cinéticos como luminogramas, estroboscopios y efectos zoom; la invención de sistemas netamente fotográficos como solarización, separación de tonos, bajorrelieve, fotomontaje y otros. Estas últimas, herramientas basadas en la manipulación posterior de los elementos fotográficos y que se podrían englobar en una parte del acontecimiento fotográfico que se ha dado por llamar "pos-visualización".

La pos-visualización es la capacidad que tiene el fotógrafo de poder alterar la imagen final ayudado, generalmente, por la existencia de un sistema positivo-negativo. En la actualidad, esta posible modificación de una imagen fotográfica ya no requiere exclusivamente de procesos fotográficos, la digitalización de imágenes ha aportado a la pos-visualización capacidades nunca antes imaginadas.

### 2.2.3.2. El código pictorialista.

Expresamos y recibimos mensajes visuales a tres niveles: simbólicamente al usar el vasto sistema de símbolos codificados que el hombre ha creado arbitrariamente y al que adscribe un significado; abstractamente al reducirlos a sus componentes visuales y elementales básicos, realzando los elementos más directos en la confección de mensajes; representacionalmente, con aquello que vemos y reconocemos desde el entorno y la experiencia.<sup>93</sup>

Así el nivel simbólico en el terreno fotográfico presenta las apariencias visibles pero con un sentido que va más allá de las mismas, sugiriendo al espectador la imagen conceptual por medio del conjunto. El simbolismo requiere de un código estructurado, por lo que es necesaria una cierta educación del público para que el mensaje sea claro. Son imágenes en las que la profundidad del mensaje contiene la misma esencia que los ritos y mitos creados por el ser humano a lo largo del tiempo. Como ejemplo Gerardo Suter y Lourdes Almeida.

El abstraccionismo es, partiendo de su significado, la ausencia de la existencia material. En éste nivel se reconocen dos tendencias: el abstraccionismo mental o surrealismo y el abstraccionismo formal. El primero se basa en que la apariencia real y visible permite ver solo la parte externa y en el supuesto de que todo tenga una parte psíquica también debe exhibirse para lograr la totalidad de la imagen. El surrealismo hace uso de las teorías psicológicas para penetrar hacia el mundo del inconsciente. Como ejemplo Katy Horna.

Entre tanto el abstraccionismo formal es una simplificación, pura, general y abarcadora. Es el punto medio entre la génesis de un símbolo y el reconocimiento de lo representado. Es una gráfica subjetiva en la que quedan expuestas las fuerzas visuales elementales, la composición, el diseño. Dirigiendo el mensaje primordialmente al subconsciente. Como ejemplo Julio Galindo.

---

<sup>93</sup> Dondis, *op. cit.*, p.83

---

Finalmente partiendo de lo representacional podemos clasificar a la fotografía como: documental, realista, y pictorialista.

El documental es el género de la representación gráfica, objetiva y llana de la apariencia visible y se presenta respetando íntegro el medio con una concepción purista en su tratamiento. Ejemplo: Héctor García, Pedro Valtierra.

El realismo parte del documental pero se presenta con un sentido crítico, enfocando psicológicamente lo que presenta por medio de una dramatización en la representación de las emociones humanas y tiene como condición conmovedora. Como ejemplo Walter Reuter, Yolanda Andrade.

El pictorialismo es la representación no de la verdad visible sino de su idealización, acudiendo constantemente al tema bucólico, con un sentido poético y un toque artificioso. Aunque para efectos de clasificación se ha considerado al pictorialismo dentro del nivel representacional, cabe aclarar que es un paso intermedio entre éste y el simbólico, puesto que nos habla de una realidad imaginaria en la que los objetos presentados bellamente comienzan a cobrar nuevo sentido. Ejemplo: Enrique Lechner y Enrique Segarra.

Es importante remitirse a los orígenes de la corriente pictorialista de tal forma que se comprenda de forma amplia la mentalidad que la engendró.

En 1837, Victoria I, con tan solo 18 años, asumió el trono de Inglaterra que pasaba en esos momentos por una aguda crisis política. Su reinado, el más largo en la historia del país, fue conocido como la Inglaterra Victoriana y simbolizó el esplendor del imperialismo británico. Sin embargo, una parte de la sociedad inglesa adoptó cierta postura negativa con respecto a la producción industrial. Inglaterra, que había sido el primer país europeo en crear una estructura industrial, estaba sufriendo las consecuencias de dicho desarrollo en el plano social, ecológico e incluso estético. La industria había reemplazado al artesanado,

sustituyendo su creación artística y personal por un producto seriado, dirigido solo a satisfacer el mal gusto que iban adquiriendo las nuevas clases sociales, como la obrera, que no tenía otras expectativas más que el consumo.

Es en medio de esta situación ideológica, entre 1850 y 1870, que un grupo de fotógrafos británicos buscando que su obra tuviera el reconocimiento de "artística", trataron de impregnar a la fotografía tanto del contenido como del estilo que caracterizaba a la pintura, desarrollando para ello numerosos procesos de manipulación. Este movimiento se encargó de recrear escenas alegóricas portadoras de un mensaje moral y didáctico, basadas en la poesía popular, las leyendas históricas y bíblicas. Su mayor influencia en pintura fue el movimiento prerrafaelista, cuya actividad buscaba volver a la pureza de la pintura religiosa italiana anterior a Rafael, ofreciendo a la humanidad algo espiritualmente útil sin perder la fidelidad a la naturaleza. Con la aparición de nuevos avances técnicos la fotografía "artística" perdió interés desembocando en una fotografía mucho más interpretativa y naturalista, el pictorialismo.

Se llama pictorialista a una imagen en la que el contenido importa menos que su atractivo estético. En un principio se buscaba que el detalle fuera reemplazado por la difusión y la manipulación del tono, evitándose además temas desagradables y mundanos. Los pictorialistas estaban decididos a no plegarse a las tradiciones impuestas por la fotografía "artística" y de esta manera demostrar que la fotografía podía ser un arte por sí misma. Su principal táctica consistía en buscar la belleza en la propia imagen, no en el motivo.

En 1869 el fotógrafo profesional inglés H.P. Robinson escribió y publicó el libro *Efectos pictóricos en fotografía*, sin embargo será hasta 1891 con la Exposición Internacional de Viena que se considerará al movimiento como una fase específica dentro del desarrollo fotográfico, reafirmando su

---

postura en 1894, con el 1er. Salón de Fotografía Pictorialista organizado por el Foto Club de París.<sup>94</sup>

El movimiento fotográfico pictorialista, terminó reuniendo recursos técnicos y operativos que le permitieron desarrollar fantasías que en un principio le parecían vedadas. Con el tiempo se convirtió en un movimiento muy amplio que englobaba tendencias y conceptos muy diversos, incluyendo el naturalismo y el impresionismo. Fue una corriente que ante todo anticipó la reacción a los efectos deshumanizadores de la ciencia, la tecnología y la industrialización.

En 1917 los fotosecesionistas de Norteamérica, que se habían convertido en los más adelantados del movimiento pictorialista, cerraron tanto la galería 291 como la revista *Camera Work*, con estos dos acontecimientos quedaba confirmado que el pictorialismo había dejado de ser un movimiento de vanguardia.

A partir de ese momento el pictorialismo como corriente fotográfica fue considerada como una incongruencia de acuerdo a la naturaleza "realista" de la fotografía, una contraposición a sus objetivos y ante todo un retroceso en la evolución de la imagen. La consigna del purismo no admitió el uso de medios auxiliares de control, que permitían al artista poner en cada una de sus obras, algo de su personalidad y temperamento.

"Cuando sus detractores tachaban a su obra de artificiosa y de poco fotográfica no advertían que tal crítica preestablecía para la fotografía una *esencia* determinada, fija, inmutable. Esta afirmación intelectualmente represiva suponía un claro obstáculo para expandir los límites creativos del medio. En realidad no se trataba de discernir qué era la fotografía sino que podía ser".<sup>95</sup>

Enrique Segarra es considerado un fotógrafo pictorialista siempre en busca de hacer las cosas bonitas más bonitas. Si bien el

objetivo de embellecimiento es una constante en su obra, éste se realiza por diversos medios. El amplio tratamiento y temática de sus imágenes se demuestra al observar sus fotos industriales, abstractas, de interés humano y su constante manipulación de los materiales.

Él afirma que de manera consciente no ha pertenecido a ninguna corriente en específico y que sus fotografías fueron tomadas porque le llamaban la atención, sin importar ni analizar la escuela o tendencia a la que podrían pertenecer.<sup>96</sup>

Es probable que el uso de efectos en su obra se haya extendido poco a poco empezando por la mejora de sus imágenes hasta llegar a la completa manipulación del medio para manifestar lo que deseaba.

Figura 2 36 E Segarra, *El cigarro*



<sup>94</sup> "Orientación fotográfica". *Boletín del Club Fotográfico de México*, Junio de 1954, pag 44-45.

<sup>95</sup> Fontcuberta, *op cit.* p.58

<sup>96</sup> Entrevista a Enrique Segarra López, 5 de febrero de 1996.

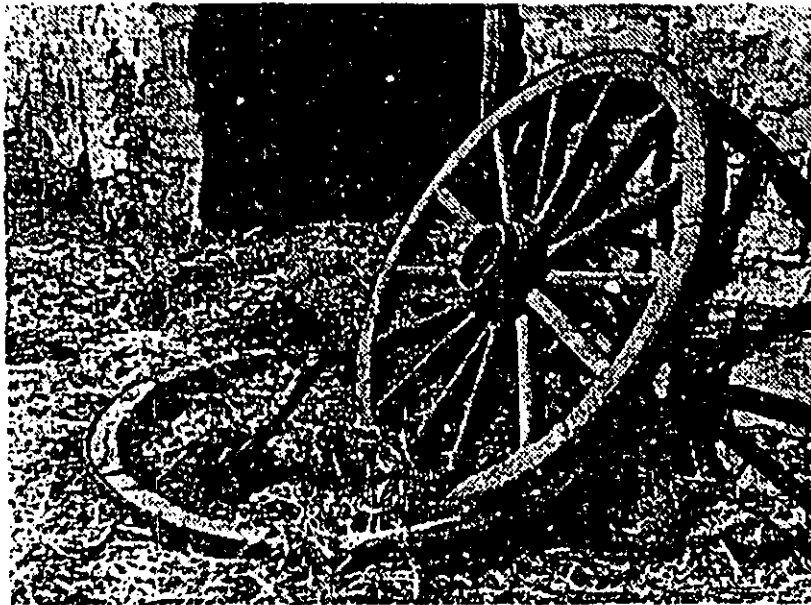
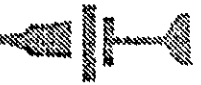


Figura 2 37 E Segarra.  
*Estampa del pasado*

Segarra va definitivamente en contra de la fotografía purista, debido a la multiplicidad de trucos usados en sus imágenes, desde el momento de la toma y hasta completar el ciclo fotográfico con la impresión.

En el primer paso del proceso hará uso de la teatralización de las escena a fotografiar, entendida esta como la manipulación de sus modelos cambiándolos de ambiente o complementando su vestuario, siempre con la idea de acrecentar la expresividad de la toma. Se puede descubrir estas puestas en escena en la portada del Boletín del CFM publicada en agosto de 1955, esta fotografía de Segarra es una toma nocturna que presenta un charro encendiendo un cigarro, la teatralización de esta imagen también es captada por en ese momento, ya que en la pagina 28 del mismo boletín se menciona: "Al observar el cigarro se nota que tiene ceniza y no se comprende porque se esta encendiendo lo que ya está encendido". (fig.2.36.)

Las innumerables anécdotas de las que impregna sus imágenes también aportan referencias sobre esta previa preparación a la toma, como en la imagen "Estampa del pasado" (fig.2.37.) en la que el fotógrafo

previsualizó la unión de estas dos ruedas de carreta, una rota y la otra íntegra, que se encontraban en distintos sitios. El fotógrafo, asistente a una excursión fotográfica, las juntará para la realización de la toma para después volverlas a separar, con el fin, como el mismo lo explica, de que nadie más las fotografiara. Estos cambios de lugar se observan válidos puesto que el contexto no cambia, los acomodados se realizan de tal forma que el resultado es natural. Pareciera el *objet trouve* que siempre estuvo ahí, en espera de que una cámara fotográfica registrara su armonía.

El fotógrafo siempre se encontraba preparado para este tipo de mejoras, algunos de sus amigos lo recuerdan en sus andanzas fotográficas, cargando accesorios y ropa que pudiese necesitar para complementar personalidades e imágenes. No en todas las ocasiones el fotógrafo echaba mano de estas herramientas auxiliares, en situaciones fuera de su control sus mejores aliados eran su paciencia y su capacidad de observación, que le permitían esperar el momento adecuado para el disparo.

---

Es esta misma espera la que no permite a las imágenes resultantes desprenderse de una cierta falta de objetividad, desde un punto de vista purista. Solamente desaparece esta tendencia "artificial" en sus imágenes de "interés humano", como él mismo las nombra, más cercanas al fotoperiodismo, las cuales por cierto no considera sus mejores obras.

Es posiblemente su mentalidad de fotógrafo publicitario lo que lo motiva a cambiar las situaciones de su estado natural a otras, en las que sin embargo no hay una pérdida de naturalidad y sí un enriquecimiento comunicativo. Este recurso es completado con su uso personal de la exposición, el retoque, el fotomontaje y el manejo de tramas, y llegará a sus últimas consecuencias con la reducción de sus imágenes de tono continuo en película de alto contraste. Pionero en el uso de estos trucos, se atrevió a ver más allá que la mayoría de sus contemporáneos fotógrafos, encasillados en cánones normativos y rígidos.

### 2.2.3.3. Los temas recurrentes.

"La fotografía tiene que ser sobre algo, y el tema es siempre más extraordinario que la fotografía misma".<sup>97</sup>

El ser humano está rodeado de un mundo lo suficientemente atractivo y fascinante como para que le incite a realizar algo con él. Los escritores han tratado de explicarlo en libros, otros lo han hecho a través de imágenes, ya sea pintándolo o fotografiándolo. Los motivos van desde plasmar la belleza de un paisaje, reconocer la cotidianidad de un objeto, dar rienda suelta a inquietudes sociales o encontrar situaciones tan divertidas como para ser inmortalizarlas. Cualquier tema puede ser una buena excusa y su elección dirá ya algo de los intereses del fotógrafo.

### a. Retrato

En el ser humano la representación de sí mismo ha sido una tendencia cambiante pero presente en todos los tiempos, que se manifiesta estrechamente relacionada con el desarrollo de la conciencia individual.

Las reglas icónicas en la representación de un retrato fotográfico han variado, como ya se ha podido apreciar en el primer capítulo, pero la búsqueda en general de un resultado satisfactorio, en el que se obtenga algo más que un registro frío, se presenta como una constante. En este sentido, un retrato ideal es aquel que pone de manifiesto algunas de las cualidades intangibles que se reconocen como parte de la singularidad de un ser humano.

Tibol explicará la diferencia entre fotografía de identificación y retrato, al afirmar que la primera denomina y en el segundo de los casos los signos se acumulan, se interrelacionan hasta configurar un relato.<sup>98</sup>

El retrato se puede clasificar como retrato formal y retrato informal.

Los retratos de estudio se relacionan comúnmente con los retratos formales ya que tienden a ser más deliberados, más formalizados y más controlados. Mientras el retrato informal se piensa como aquel en el que no existe una proyectación, captando a la persona en su ambiente natural lo que generalmente facilita la caracterización al propiciar que el sujeto se sienta cómodo, adoptando una expresión y pose propias, además de crearse una asociación por medio de objetos y lugares familiares.

En lo personal se utilizará la definición de retrato informal, refiriéndose a él como el registro de un instante captado de manera espontánea, en el cual el fotógrafo no se introdujo o interfirió en la situación que estaba presenciando. A partir de esto podría hablarse de retrato informal dentro de un estudio cuando el fotógrafo, sin imponer ideas o estereotipos permite al retratado acomodarse libremente en un espacio que a

<sup>97</sup> Arbus, Diane. *Cr. pos.* Tibol en *Episodios fotográficos*. México. Libros de proceso, 1989. p. 23

<sup>98</sup> Tibol, Raquel, 1989. *op. cit.*, p. 49.

través de constantes acoplamientos, el individuo hace suyo. El fotógrafo será entonces el observador minucioso que registrará las expresiones propias del individuo, a quien permitirá expresarse con libertad. Si bien la consecución de un retrato informal en un estudio es poco común, no lo es tanto su contrario un retrato formal dentro de un ambiente natural.<sup>99</sup> En este caso el retratado, inmerso en su contexto, puede verse presionado por las ideas preconcebidas del fotógrafo y abandonar su personalidad propia en aras de cumplir los estereotipos del retratista.

Así se observa que la mayor diferencia entre retrato formal y retrato informal no es el lugar en el que se realiza sino las intenciones y expectativas del fotógrafo.

Por otra parte, existen tres aproximaciones básicas que determinan la interrelación entre fotógrafo y sujeto a fotografiar: en el primer caso el retratado es plenamente consciente de su papel y colabora con el fotógrafo para lograr la fotografía planeada, así el fotógrafo se presenta con pleno control de la situación; en una segunda situación, la presencia del fotógrafo por parte del sujeto es semiconsciente, pues el sujeto sabe que el fotógrafo está ahí pero está absorto en una actividad y no está seguro del momento preciso en que se realizará la foto; por último, la situación en la que el sujeto no está consciente de la acción del fotógrafo hacia su persona, el fotógrafo deberá entonces adquirir gran habilidad para decidir el momento preciso del disparo.

Los retratos que presenta Segarra son ambientales, esto es, los personajes son registrados en su contexto, sin embargo se hace notar que en la mayoría de las imágenes observadas se carece de la informalidad característica de la fotografía cándida.

<sup>99</sup> Ambiente natural no se refiere necesariamente a escenarios naturales, sino en sí a un entorno que es propio para el individuo, el lugar donde vive, trabaja o se desenvuelve de alguna manera y que por tanto está impregnado de su personalidad.



Figura 2 38 E Segarra. *El artista*

Figura 2 39 E Segarra. *El hachiquero*



Segarra



Figura 2.40. E. Segarra.  
*El cuetero*

El acercamiento tanto físico como psicológico al sujeto, las actitudes del retratado y en algunos casos las tomas en contrapicado tan difíciles de realizar sin pasar desapercibido revelan que el retratado al momento de ser fotografiado era consciente de ello, se concluye así que existió, si no necesariamente una cooperación por parte del retratado, si un permiso para obtener su imagen por medios fotográficos, variando el tipo de aproximación de lo consciente a los semiconsciente. Se percibe en las imágenes cierta confianza entre sujeto y fotógrafo lo que posiblemente propició que los retratados aparezcan naturales, observándose relajados, meditabundos o ausentes y en general tratando de ignorar la presencia del fotógrafo.

Entre las doce fotografías seleccionadas como retrato se presentan en plano total:

"El artista". (fig.2.38.)

"Meditación de artista". (fig.2.59.)

"El patriarca". (fig.2.19)

Las tres tienen en común que los sujetos presentados de cuerpo completo están sentados, se observa su ropa, destacando

la posición del cuerpo y las manos, se logra apreciar parte del lugar que los rodea, sin perderse por la lejanía la expresión de su rostro. Las primeras dos tomas son de Diego Rivera, su principal diferencia es que en "Meditación de artista" el personaje se observa ausente, pensativo mientras en "El artista" sonríe. No es de extrañarse entonces que "Meditación de artista" imagen en la que Diego se presenta como el hombre intelectual y reflexivo, haya sido elegida para ser utilizada en los posters de Bellas Artes, en los que se pretendía representar al más conceptual forjador del movimiento artístico posrevolucionario.

En la última imagen "El patriarca", ya mencionada anteriormente, asombra no solo la capacidad del fotógrafo para captar la expresión del individuo, sino ciertas similitudes en el manejo de las manos y el ángulo de la toma que la vinculan con "Meditación de artista". Una mano cerca del mentón otra sobre la pierna deteniendo algo, un sombrero, una libreta. La gran diferencia es la dirección del cuerpo, uno sentado hacia la derecha otro a la izquierda y por supuesto el conjunto de las personalidades que con composiciones parecidas nos



hablan de realidades completamente distintas. Cabe destacar que esta última imagen al observarse presumiblemente realizada sin el conocimiento y/o consentimiento del retratado, se convierte en la única de las imágenes de retrato donde se podría asegurar una genuina indiferencia hacia la presencia de la cámara.

También son tres los planos medios:

"El tlachiquero". (fig.2.39.)

"Un momentito". (fig.2.27.)

"El cuetero".(fig.2.40.)

Se observa como los planos medios son utilizados por Segarra para hacer destacar la ocupación de la persona retratada. Recuerda, con estas tres imágenes, los tipos mexicanos de Cruces y Campa.

"El tlachiquero" es un hombre con el sombrero de paja raído y camisa blanca, abrazando un guaje, si bien el guaje es una recipiente usado para la recolección del aguamiel no es esta su exclusiva utilización. Así la información sobre la actitud del personaje quedaría en el aire de no ser por el título de la imagen.

En "Un momentito" el personaje mira directamente hacia la cámara, mirada excepcional con respecto a la mayor parte de la obra de Segarra; si bien esta actitud se relaciona con la del fotógrafo ambulante al momento de realizar una toma, incluso se percibe movimiento en su brazo derecho con dirección a su cámara fotográfica, la cual se aprecia como un trofeo a su lado. Llama la atención un marco con trabajos anteriores anexado a la cámara a modo de muestrario, la toma en contrapicada aporta suficiente información para imaginar o bien reconocer el lugar donde desarrolla su trabajo.

"El cuetero" es uno de los pocos que se presenta en formato horizontal. La ubicación de las manos extendidas al momento de prender la mecha, para poder dejar escapar al juego pirotécnico con mayor facilidad y menor peligro, es la justificación para la elección del formato. La mayor parte de la información la dan las manos, la mirada del sujeto se dirige hacia ellas. El humo y la actitud habla de lo que va a suceder.



Figura 2 41 E Segarra, *El molinero*

Figura 2 42 E Segarra, *Doña Rosa*



Segarra



Figura 2.43 E. Segarra,  
*Haciendo arte*

Las siguientes imágenes son acercamientos, este tipo de toma se caracteriza porque la cara ocupa la mayor parte del encuadre. Si bien en la utilización de este plano es válido realizar el corte a la altura de la barbilla Segarra prefiere hacer el corte incluyendo el cuello. Otras similitudes entre los tres retratos serán: la posición del rostro hacia la izquierda en tres cuartos, la iluminación en picada y por último, la inclusión en el encuadre de un accesorio sobre la cabeza del retratado que terminará por proporcionar mayor información sobre su trabajo y su condición social, revelándose también como un factor cultural.

Las imágenes son:

"Honor de raza". (fig.2.13.)

"El molinerito". (fig.2.41.)

"Doña Rosa". (fig.2.42.)

En las dos primeras imágenes se aprecia una ligera toma en contrapicado lo que determina un engrandecimiento perceptivo de los personajes, el título de la primera fotografía "Honor de raza" denota como dicho engrandecimiento fue utilizado como

un recurso para dignificar la figura del hombre que se observa con un cigarro en la boca y ataviado con un sombrero de paja que se alcanza a ver desenfocado al fondo. Su mirada y las líneas de expresión en su rostro hablan de cierta reciedumbre, si bien, no se sabe hasta que punto esta última impresión se da en mayor medida influenciada por la interrelación establecida con el título.

"El molinerito" es un niño sonriente, la blancura de sus dientes contrasta con lo oscuro de su piel. Se nota sudoroso por lo que se concluye que el costal abierto que lleva sobre su cabeza le sirve para protegerse del sol, podría pensarse que es una extraña protección, sin embargo al redondear la información con el título de la imagen, todo toma un contenido más claro. El singular sombrero denota de esta forma un particular estilo de vida.

En el retrato de "Doña Rosa" se aprecia una anciana con un tocado hecho a partir de un rebozo enrollado en la cabeza, a la manera tradicional de ciertas regiones del país, su rostro tranquilo expresa, al contrario de lo

---

que podría pensarse, cierta fuerza de carácter, hablando la imagen en mayor grado de experiencia que de cansancio. Esta imagen fue utilizada en el folleto turístico de Oaxaca y Doña Rosa es la alfarera que creó el método para la obtención del barro negro, actualmente una de las mayores tradiciones artesanales en dicho estado. Se observa de esta forma como esta misma imagen apreciada dentro de este contexto habrá adquirido una connotación aun más positiva relacionada con creatividad, arte, cultura, tradiciones, etc. Con este ejemplo se comprueba como una información que complementa cierta imagen tenderá a influir en las apreciaciones del público.

Las restantes imágenes son detalles:

"Manos de artista". (fig.2.43.)

"Haciendo arte". (fig.2.44.)

"Mal paso". (fig.2.45.)

Estas tomas no utilizan el rostro humano como elemento principal en la fotografía sino que tratan de comunicar la expresión humana a través de manos y pies. Se justifica su inclusión en el género fotográfico del retrato porque se logra determinar con dichos elementos la personalidad de un individuo en particular.

En "Manos de artista" y "Haciendo arte" se trata de manos trabajadoras que a diferencia de las realizadas por Tina Modotti no representan el trabajo arduo del hombre en sus labores, sino que son manos alfareras captadas en el proceso de convertir el barro en vasija. En este sentido las manos significan capacidad para crear, para transformar los materiales, convirtiéndose en una veneración al artista-artesano, valorándolo como pieza importante dentro de la riqueza cultural del país.

Hay diferencias significativas entre estas dos imágenes, en la primera se reconoce la virilidad de las manos y por tanto su fuerza, su firmeza, el formato vertical va de acuerdo con la forma adquirida por el barro, mientras en la segunda las manos son femeninas sin ser débiles o delicadas, sus arrugas denotan ser de una persona mayor y el formato horizontal permite percibir la redondez de la vasija a punto de ser terminada. Formato

vertical-horizontal, vasija en forma de triángulo-oval, hombre-mujer, claro-oscuro son las principales contraposiciones en estas imágenes.

Los pies de "Mal paso" se refieren a un largo camino andado, de pobreza y trabajo duro. También hablan de un accidente y una forma muy particular de afrontar sus consecuencias. Al verlos impacta tanto la rudeza a la que han sido sometidos como la singular curación que presentan.

La información anexa que se tiene sobre los dueños de estas pies y estas manos, hacen afirmar que Segarra al momento de enfrentarse con una situación de retrato se abría a todo tipo de posibilidades para la solución de este problema comunicativo, acumulando en ocasiones dos o mas soluciones satisfactorias para un mismo individuo. Así las manos de "Haciendo arte" pertenecen a Doña Rosa, mientras que los pies de "Mal paso" son del molinerito.

Figura 2.44 E Segarra, *Manos de artista*



Segarra



Figura 2 45. E. Segarra.  
*Mal paso*

El manejo del retrato en la obra de Segarra presenta ciertas constantes importantes de mencionar, si bien vale aclarar que invariablemente podrán encontrarse multitud de excepciones a dichas tendencias a lo largo su obra.

Básicamente usa cuatro tipos de encuadres: el plano total o cuerpo completo, utilizado preferentemente en personas sentadas y donde hace notar las actitudes corporales y la vestimenta; el plano medio, cuyo corte es a la cintura, con el que logra hacer destacar las actividades del individuo; el acercamiento, que podría afirmar es el que más le inspira pues pretende captar con su uso la personalidad del retratado mediante la expresión de su rostro; por último el detalle, que simplifica el concepto de personalidad, al permitir que una parte del cuerpo hable de sus dueños.

En sus imágenes destaca la luz que llega siempre del lado superior izquierdo de la fotografía y se posa en el rostro del personaje, cuya mirada se dirige hacia esa dirección. Existe también una propensión hacia el uso de la toma contrapicada, así como una preferencia por el rostro a tres cuartos encuadrados en un formato vertical.

Ante todo Segarra respeta al individuo tratando de dignificarlo, incluso en las situaciones más críticas. No se mofa, tampoco enjuicia, solo reflexiona y embellece al tratar de mostrar en sus representados los valores más positivos del ser humano y mas específicamente del mexicano.

Debido a que el retrato es una interpretación plástica y psíquica del modelo según es concebida por el artista, al final sus retratos, al igual que toda su obra, terminan siendo un retrato de sí mismo.

#### **b. Naturaleza muerta.**

El término naturaleza muerta o bodegón fue tomado prestado de la pintura en la que hacia referencia a aquellos cuadros, que desarrollados por pintores flamencos naturalistas y realistas a partir del siglo XVII, se caracterizaban por dotar de categoría estética a cosas que anteriormente nunca la tuvieron: frutas, vasijas, comida y demás elementos considerados de orden inferior. Esta reivindicación de lo común y lo inerte, partió de una necesidad academista que basaba la exaltación plástica en la representación de las calidades de la

materia. Convirtiéndose el bodegón en un modelo didáctico de gran eficiencia que permitía al alumno ensayar a un mismo tiempo la composición de la imagen, al tener la libertad de experimentar infinidad de ángulos, y las habilidades efectistas de texturas y claroscuros.

De acuerdo a la distancia hay dos extremos en el arte representativo: la visión de lejos con un papel importante de la perspectiva y por el otro la visión de cerca que insiste en la presencia de los objetos y sus cualidades de superficie.<sup>100</sup>

Esta admiración por la fidelidad en la representación de materiales determinó el gran éxito de este género pictórico al ser retomado por el medio fotográfico, en el que un grupo de objetos: un trozo de metal, un poco de seda, una naranja, logran dar la impresión acertada de como es cada cosa al tocarla. Debido a lo anterior se puede afirmar que una de las características intrínsecas a dicho género fotográfico es el presentarse acompañado de una gran nitidez.

El fotógrafo utiliza a la cámara como un instrumento de precisión con el que registra las microestructuras, las cuales pueden ser difíciles de percibir a simple vista o bien han pasado desapercibidas para la mayoría de los que miran sin observar. De esta forma el fotógrafo demuestra su sensibilidad al pararse ante lo que nadie se detiene y descubrir la belleza de los objetos, ya sean creados por el hombre o que formen parte de la naturaleza.

Si bien el objetivo primario es convertir a los objetos banales y cotidianos en elementos estéticos, esta conversión exige además del descubrimiento de formas y estructuras, la transmisión de las sensaciones que un objeto ha producido en aquel que lo observa. La extracción de nuevos significados en aquello que se encuentra alrededor y la creación de una simbología a partir de una determinada combinación de objetos son estrategias comunicativas tanto válidas como deseables para que dicha transmisión se logre.

<sup>100</sup> Aumont, op cit p.115.

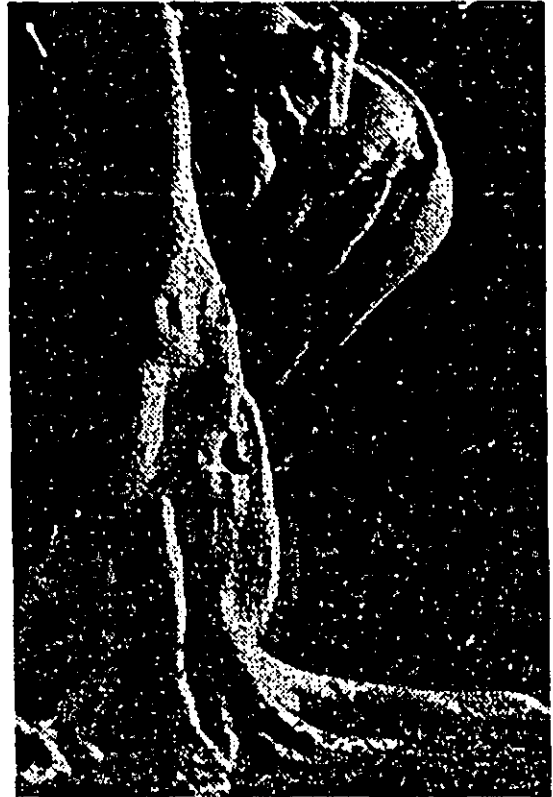
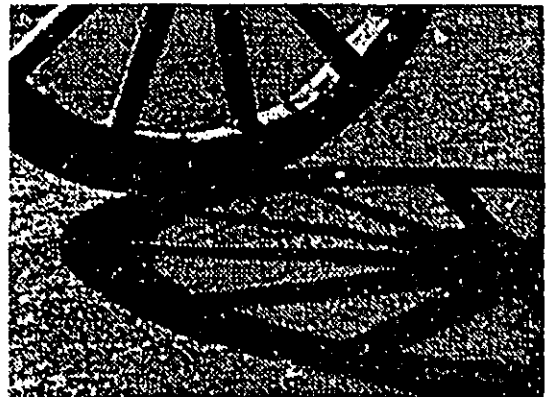


Figura 2 46 E Segarra, *Dantesca*

Figura 2 47 E Segarra, *Proyección*



*Segarra*

Los objetos tienen la gran virtud de no moverse, así, existe un máximo control de la situación por parte del fotógrafo, quien tiene todo el tiempo para iluminar o cambiar de lugar a los objetos para implantarles un nuevo orden o incluso para cambiarlos de contexto. En este sentido la ideología surrealista valorará en mayor medida la conservación de la situación en la que los objetos hayan sido encontrados. El *objet trouvé* que habla de una aleatoria realidad de contenido enigmático, se definirá surrealísticamente como bello. "Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser con un paraguas sobre una mesa de disección".<sup>101</sup>

En contraposición existirá el objeto acomodado y recontextualizado, por tanto revalorizado, que habla de una posible realidad, una realidad creada en la imaginación del fotógrafo y recreada para la toma fotográfica.

Se presentan cuatro naturalezas muertas que ejemplifican la manera en la que Segarra da tratamiento a este género dentro de su obra:

"Las tres gracias". (fig.2.32.)

"Dantesca". (fig.2.46.)

"Proyección". (fig.2.47.)

"Estampa del pasado". (fig.2.37.)

De estas imágenes, las dos primeras se afirman sin duda como *objets trouvés* capturados gracias a la mirada curiosa del autor. En dichas imágenes se captaron objetos naturales, troncos de árboles, en los que dejando volar la imaginación se logran descubrir figuras orgánicas dentro de un contexto claramente expresado por el título. La textura es realizada mediante el manejo de la luz.

De las imágenes restantes no es comprobable, a simple vista, que el autor haya realizado cambios en las condiciones iniciales del objeto, sin embargo por el simple hecho de ser objetos móviles se reconoce esta posibilidad. Posibilidad creciente al recordarse la tendencia de Segarra por perfeccionar todo aquello que a

la vista le parecía perfectible. De esta manera si las informaciones externas a la imagen comprueban que en "Estampa del pasado" las dos ruedas aparecieron juntas primero en la mente del fotógrafo para luego hacerlo físicamente al momento del disparo, no se sabe hasta que punto la rueda de "Proyección" fue movida para crear una sombra más agradable, más ideal.

En estas últimas imágenes la rueda de madera hace referencia al pasado. Su estructura por sí misma la convierte en un elemento compositivo que enriquece la imagen, con el círculo como símbolo de eternidad y el ritmo interno de la radiación que se rompe mediante la asimetría del encuadre horizontal.

Es de mencionarse que los objetos por los que el autor se interesa a lo largo de su obra son tan diversos que superan en mucho los ejemplos tomados.

#### c. Paisaje.

La toma de paisajes puede producirse motivada por el simple deseo de recordar un lugar visitado. Prueba de ello son la gran cantidad de fotografías realizadas por turistas a lo largo del mundo, quienes pretenden por medio de estas imágenes comprobar su presencia en determinado lugar. Estas fotos, que actúan como un auxiliar en la memoria del viajero, permiten revivir ese feliz encuentro que se da entre el sujeto y el paisaje. De ahí se derivara, como ya se ha mencionado en el primer capítulo, el enorme desarrollo que tuvo en su momento la tarjeta postal.

En la actualidad la toma de paisaje se ve fortalecida con la creciente difusión de revistas de viajes que, mediante la presentación de agradables fotografías y descripciones de lugares, exhortan a viajar o bien, compensan la incapacidad de hacerlo mediante el placer estético que proporciona admirar dichas imágenes.

Es en este último tipo de imágenes y en aquellas que podrían ser consideradas como artísticas, en las que se busca conseguir algo más que una documentación del sitio, pretendiéndose en cambio lograr con la imagen una poderosa evocación del lugar y su ambiente.

<sup>101</sup> Ducasse, Isidore. *Cit. pos. Kiegieland en Fotografiar*. España. Circulo de Lectores. 1982. p. 180.

Se dice que las mejores fotos de paisajes nacen de una profunda respuesta humana a la naturaleza. Sin embargo es precisamente esa respuesta el mayor obstáculo con el que se enfrenta el fotógrafo. Generalmente las personas que contemplan un paisaje se forman una impresión global de la escena, donde lo visual solo es una parte que se percibe en conjunción con el viento, los sonidos, los olores, la temperatura, etc. Esta situación no permite en el observador determinar con exactitud cuales son los elementos dentro del paisaje que le atraen. El fotógrafo por tanto debe tratar de desligarse de sus demás sentidos, sin hacerlos totalmente hacia un lado, para lograr traducir dichas sensaciones de una forma meramente visual.

Con el uso de la cámara, la visión panorámica que tenemos queda inconclusa, la principal manera de compensar esta diferencia será encontrar un detalle que pueda resumir la esencia del lugar. En algunas ocasiones son las personas, quienes al estar realizando ciertas actividades inmersas en el paisaje, las que ayudan a transmitir el contenido y carácter de la escena. Es importante recalcar que si es posible advertir la expresión de cualquier persona que se halle en la fotografía, esta persona se convertirá automáticamente en el asunto principal de la misma, dejando por ello de ser un paisaje.

Una toma de paisaje busca, mas que agradar con su contemplación, provocar en quien la mira la impresión de estar realmente ahí.

El aspecto del paisaje se ve afectado por los efectos naturales como son las estaciones del año, el clima, la hora del día, etc., de esta forma un mismo paisaje registrado a diferentes horas o en diferentes épocas del año aportará diferentes sensaciones. Las sensaciones que determinado paisaje produzca en el espectador determinaran en él una cierta identificación con el mismo, esto es, al paisaje se le atribuirán estados de animo propios que entablaran una dialéctica con los estados de animo del observador siendo así rechazados o aceptados por éste. Un paisaje se considerará entonces un estado del alma.



Figura 2.48 E Segarra, *Atalayas del monte*

Tomando en cuenta que el paisaje fue para Segarra un tema motivante en los inicios de su carrera fotográfica, puede considerarse a este género fotográfico como su preferido. Sin embargo y esto es de observarse, tanto la cantidad como la difusión de sus fotos paisajísticas ha sido opacado por el tema *costumbrista*<sup>102</sup>.

Se presentan cinco paisajes de su autoría:

"Diseño". (fig.2.33.)

"Atalayas del monte". (fig.2.48.)

"Amanecer brumoso". (fig.2.49.)

"Arriando". (fig.2.25.)

"Recuerdos de ayer". (fig.2.29.)

<sup>102</sup> Si bien dicho término tiene un origen literario, al referirse a un estilo que describía las costumbres de un país, aquí se ha retomado para referirse a la imagen fotográfica que persigue los mismos fines.

*Segarra*

Las tres primeras imágenes son contraluzes realizados en blanco y negro, en ellas el elemento lumínico se convierte no solo en personaje, sino en el protagonista de la escena: es la luz la que produce esa multitud de brillos en el agua de "Diseño"; es la luz del sol la que se observa detrás de la rama de una de las dos "Atalayas del monte" y produce una especie de aura en su contorno; es la luz la que se filtra entre las hojas de los árboles para posarse sobre el caminante solitario de "Amanecer brumoso".

También se identifica a los árboles como elementos en común, quienes por cierto llegan a adoptar ciertas posturas humanas en su registro. Se admira la fuerza del árbol que se resiste a la corriente que ha invadido su espacio vital o los vigías que emergen majestuosos junto al volcán nevado, para por último, presentarlos como únicos acompañantes en un despoblado camino.

En la tercera imagen "Amanecer brumoso" a diferencia de las dos anteriores se observa el elemento humano, lo mismo sucederá en "Arriando" y "Recuerdos del ayer" si bien en esta última el elemento humano está simbolizado por la iglesia. El elemento humano aquí no solo es una referencia de tamaño que nos hace apreciar la grandeza del paisaje, sino que "humaniza" la foto, en el sentido de que sin su presencia el paisaje daría la impresión de ser una casa deshabitada, vacía, sin vida.

Se observa como en blanco y negro existe una tendencia a utilizar el contraluz, en tanto que en color hay una predominancia a la luz lateral, como en la original a color de "Arriando" en la cual la suavidad de los matices azules y sepias aportan un ambiente seco, desértico. En "Recuerdos de ayer" los colores se presentan más saturados, con una mayor vivacidad. Se observa sobre todo en estas dos últimas imágenes la introducción de primeros planos para acrecentar la profundidad de la toma y se reconoce otro elemento consentido dentro de su obra, el volcán, como símbolo de inmensidad, grandeza y dominio.

En los paisajes mostrados anteriormente se observa un predominio del elemento natural sobre el humano, sin embargo en la obra fotográfica de Segarra también se puede identificar lo contrario, la presencia humana convertida en el elemento más activo de la escena. Si bien esta presencia se encuentra simbolizada por construcciones y transportes que la evidencian, lo que denota como el proceso de industrialización iba dejando huella en el paisaje.

Es comprensible, el paisaje es el elemento natural sobre el que los individuos se adaptan y es después de este proceso de adaptación, que la conjunción de paisaje y cultura determinan un nuevo orden visual que da origen a otro tipo de paisaje.

Las fotos seleccionadas tratan de dar ideas claras de las relaciones entre las estructuras naturales y las artificiales construidas por el hombre. Así puede hablarse del hombre domador de la naturaleza, el hombre en comunión con la naturaleza o la obra del hombre que impregna todo.

Figura 2 49 E Segarra, Amanecer brumoso





Figura 2.50 E Segarra,  
*Tormenta sobre el puerto*



Son consideradas dentro de este tipo:

"La vaca sagrada". (fig.2.23.)

"Tormenta sobre el puerto". (fig.2.50.)

"Cambio de vía". (fig.2.21.)

En "La vaca sagrada" y "Tormenta sobre el puerto" los motivos principales son barcos anclados al puerto, si bien la diferencia principal estriba en que mientras en el primero se presenta un tradicional barco pesquero ocupando casi la totalidad del marco vertical, en el segundo se reconoce un barco carguero, la amplia toma horizontal permite ver una buena parte del muelle y los relámpagos en el cielo. La diferencia de iluminación también es notable: en el primero un contraluz, con una luz posterior a tres cuartos del sujeto, con la que logra iluminar parte de su costado izquierdo, el segundo en cambio es una toma nocturna en la cual la luz propia del barco y la del muelle son las fuentes de iluminación.

Por último se presenta "Cambio de vía" donde el paisaje, en formato horizontal, se aprecia ya completamente urbanizado observándose en primer plano las vías y al fondo trenes despidiendo humo por sus chimeneas lo que contribuye a ambientar mas la escena a contraluz.

#### d. Arquitectura.

Si bien la arquitectura podría englobarse dentro del genero del paisaje se prefirió presentar por separado para una mayor claridad.

La arquitectura fue el tema pionero de la fotografía, debido principalmente a los largos tiempos de exposición requeridos, los cuales determinaban que aun los arboles registrados aparecieran borrosos por la acción del aire en sus copas. De hecho los profesionales de entonces creían que la fotografía tendría que limitarse siempre a temas inmóviles.

Los motivos en arquitectura, debido a que cambian relativamente despacio, atestiguan de un modo particular el paso del tiempo. Sus usos van desde la reproducción de nuevas construcciones hasta la de restos arqueológicos, realizándose el trabajo tanto en exteriores como en interiores.

Todos los edificios se construyen con un fin determinado ya sea que se trate de una función tan simple como brindar refugio o albergar un proceso industrial, hasta aquellas con las que se pretende laurear a algún monarca o Dios. Por otra parte un edificio es el producto de una época y refleja

*Segarra*

la forma de vida, las técnicas de construcción y la ornamentación que caracteriza dicha época. Así al observar un edificio se reconocen tanto los principios utilitarios que lo motivaron, como la representación de un determinado ideal estético, el fotógrafo, tendrá la obligación de analizar a un mismo tiempo ambas finalidades.

De esta forma, la fotografía de arquitectura ira de la documentación, como el registro más objetivo posible donde se busca la reproducción exacta, exigente y estricta, al aspecto subjetivo, donde las fotos arquitectónicas suelen ser interpretaciones personales sobre lo que comunica el edificio.

Este tema exigirá al fotógrafo dar vida a las construcciones, ya sea al reproducir su volumen, su textura o sus relaciones con el entorno.

Es poco el trabajo de Segarra en este ámbito, sin embargo lo que asombra es el manejo de este tipo de imágenes que rebasa el concepto de documentalismo, concentrándose en la forma, la estructura y el diseño de las construcciones rozando con ello lo abstracto:

"El último refugio". (fig.2.10.)

"Siglo veinte". (fig.2.11.)

"Ángulos". (fig.2.26.)

Las imágenes han sido ordenadas de acuerdo al grado de abstracción que presentan, así en "El último refugio" logra reconocerse aun un ambiente no solo provinciano sino inhóspito, la casa, cuya función no rebasa el de vivienda, ocupa la mayor cantidad de espacio no permitiendo observar el entorno a detalle, son las líneas de entrada a la imagen que llevan al espectador directamente a la puerta de la casa, su simplicidad de estructura que sin embargo aporta una gran profundidad, así como las texturas realizadas por una iluminación lateral suave, las que dan carácter a la imagen.

"Siglo veinte" es una imagen geometrizada en la que a primera vista cuesta trabajo reconocer el tipo de construcción de la cual se trata, el gris del cielo al ser de un tono tan parecido al de la nave industrial, así

como el blanco de los intersticios entre los elementos de construcción de la misma, aportan una impresión de imagen en tonos negativos que se disuelve al reconocer en el lado inferior izquierdo de la imagen una escalera metálica blanca. Existe también un aplanamiento de la imagen debido tanto a la gran nitidez en todos los planos, como a la acción de la luz que no aporta la suficiente información al respecto, solo ese rayo de luz en la cúspide de la escalera que cae sobre el borde de la construcción da algunos indicios de la existencia del volumen, si bien la información definitiva a este respecto será aportada por la escalera misma, su curvatura y sus peldaños. Esta foto podría reconocerse como un vestigio de sus fotografías de industrias a nivel técnico y/o publicitario, sin embargo es el tratamiento y no el motivo el que permite a Segarra estar de un lado u otro de la cerca artística. El aislamiento del elemento por medio del encuadre obliga al espectador a olvidarse de su referente real, para dar paso a una muy particular estética de la forma.

Lo mismo podrá decirse de "Ángulos" donde los edificios se reducen a triángulos superpuestos, cuyos diferentes tonos permiten descubrir la textura que los conforma y donde la estructura podría reducirse fácilmente a la escala de gráfica.

#### **e. Tradiciones y acontecimientos mexicanos.**

Para una mayor comodidad de análisis se han dividido a las imágenes restantes en dos tipos: las tradiciones y acontecimientos mexicanos y las escenas campiranas y provincianas, si bien ambas podrían englobarse dentro del llamado periodismo gráfico.

El periodismo gráfico esta compuesto por dos diferentes especialidades: la fotografía de prensa, que es el resumen gráfico de un acontecimiento, la cual se caracteriza por la densidad informativa de su contenido y la transmisión esencial de una situación; y por el otro lado, el reportaje gráfico, que tiene por lo general un carácter más analítico y reflexivo, siendo considerado un ensayo en imágenes. En esta última especialidad el

fotógrafo tendrá más tiempo para realizar su trabajo, contando además con mayor libertad para plasmar su propio punto de vista.<sup>103</sup>

El primer tipo de imágenes a tratar pueden considerarse dentro del rubro de fotografía de prensa, pues se caracterizan por cubrir algún tipo de acontecimiento, entendiéndose dicho término como aquel que incluye todas aquellas situaciones en las cuales las personas se reúnen para participar en ceremonias, celebraciones, ritos, desfiles o bien aquellos hechos que salen de lo común. En estas ocasiones el fotógrafo tiene una mayor facilidad para captar a las personas, pues éstas tienen menor tendencia a sentirse agredidas o invadidas en su intimidad, debido a que en ese momento se visualizan como parte del acontecimiento.

Esta necesidad de tener un registro de los acontecimientos tiene sus antecedentes en el cuadro histórico el cual en su momento tuvo una doble misión: ilustrativa y decorativa. Ilustraba a los ciudadanos sobre hechos importantes o significativos de la historia y buscaba hacerlo de una manera monumental, bella, creando con dicho tratamiento un culto a la patria. Con el surgimiento de la instantánea fotográfica se contó con la posibilidad de captar momentos únicos e irrepetibles en la historia y la supuesta ausencia en su manipulación hizo derivar su función ilustrativa en función documental.

Sin embargo la supuesta objetividad de la cámara no existe, aun cuando se dice que la vida continua su curso porque el fotógrafo no la intercepta. La verdad es que solo el fotógrafo decide cuando parar la vida que fluye y esta sola situación ya le imprime cierta subjetividad a la toma.

No hay dos personas que fotografíen un mismo acontecimiento de la misma forma lo cual habla de una personalidad y unos intereses que quedarán registrados en el material fotosensible. La fotografía, por su parte, hará algo más que convertir la mirada

del autor en una fotografía, las cualidades inherentes en la cámara constituyen ya de por sí un tratamiento.

Por último, habrá que reflexionar sobre el hecho de que aun cuando el fotógrafo no intervenga en un acontecimiento o no tenga control sobre él, bastara su sola presencia para que las cosas ocurran de manera diferente.

Independientemente de la interminable discusión objetividad vs subjetividad, el fotógrafo buscará mediante la imagen obtenida dar testimonio de lo que le rodea, para ello deberá usar a fondo su capacidad de observación, su paciencia, sus reacciones rápidas y su experiencia en este tipo de situaciones. El saber que esperar le aportará una cierta visualización del tema.

Es de mencionarse que la interpretación histórica dada a las imágenes no es suficiente para asegurar su persistencia, pues de las imágenes creadas con propósitos documentales solamente han sobrevivido las que han demostrado poseer una función estética equiparable al menos a su carácter documental.

Se han separado en cuatro rubros los acontecimientos registrados por la lente de Segarra: acontecimientos cívicos, naturales, poco comunes y tradiciones religiosas.

Se puede afirmar que los tres primeros tipos de acontecimientos proporcionan una información nueva o fuera de lo común, una ocurrencia, un acontecimiento inusual, que despiertan la curiosidad del espectador y estimulan el intelecto. Entran dentro de lo que Segarra llama fotos de "interés humano" las cuales se consideran poco significativas dentro de su obra. De tal forma que solo se presenta un ejemplo de cada tipo.

De los acontecimientos cívicos se puede decir que llevan implícito un sentimiento de amor y respeto a la patria, como en este caso el mismo título lo corrobora.

"El patriota" (fig.2.51.) es un paletero que subido en la rueda de su carrito de paletas contempla un desfile, la foto esta tomada en el "momento decisivo" en el que aparece la bandera nacional y el hombre se quita el sombrero respetuosamente.

<sup>103</sup> Langford, Michael. *Enciclopedia completa de la fotografía*. Madrid. Hermann Blume Ediciones. 1983. p. 324.

De los acontecimientos naturales se ha elegido "Amarga espera". (fig.2.35.) que como ya se ha mencionado su principal referencia es la erupción del volcán Parícutín en Michoacán.

De los acontecimientos poco comunes se presenta el "El aventón" (fig.2.52.) donde un grupo de soldados se observan subidos en el techo de un camión foráneo y solo uno de ellos va "de mosca" en la parte posterior del vehículo, la toma vista desde atrás podría referirse a un conflicto armado o a un particular tipo de escolta, sin embargo el título aclara la situación disminuyendo la expectación del observador. En esta imagen más que en ninguna otra se manifiesta la capacidad que tiene un pie de foto de cambiar el sentido de una imagen.

El interés por las tradiciones tiene sus antecedentes en los cuadros populares o folklóricos de origen flamenco y holandés que respondían en su momento al cultivo del sentimiento nacionalista. Folklore es una palabra compuesta por "folk" que significa pueblo y de "lore" que significa saber. De tal forma que el folklore puede definirse como la ciencia de la cultura tradicional en las clases medias y populares, cuyas tradiciones vienen a manifestarse a través de sus típicas costumbres, sus artes populares, música, danza, etc.

El pueblo mexicano se ha caracterizado por la infinidad de tradiciones heredadas, principalmente por la cultura española impuesta en la conquista y modificada a partir de los orígenes prehispánicos. Los misioneros enviados a establecer la religión cristiana hicieron uso de la implantación de ritos y costumbres, que dieran bases sólidas al conjunto de creencias y dogmas nuevos, de tal manera que la doctrina por ellos dada fuera capaz de prevalecer gracias a su transmisión de padres a hijos. La presencia de dichas tradiciones aun en la actualidad es mas notable en la provincia mexicana donde otro tipo de influencias no han tenido la suficiente fuerza como para debilitarlas.



Figura 2 51. E. Segarra. *El patriota*



Figura 2 52. E. Segarra. *El aventón*



Figura 2.53 E Segarra.  
*Ojos de la noche*

En "Las devotas." (fig.2.24.) queda representada la procesión, que escenifica durante la Semana Santa el proceso realizado a Cristo y su crucifixión.

Las fiestas del Día de Muertos con sus peregrinaciones, sus tumbas decoradas y los familiares en vela se observan en "Ojos de la noche". (fig.2.53.) y "Curiosidad." (fig.2.9.). Si bien en esta última se centra toda la información en la mujer que descubre la presencia del fotógrafo, el enfoque selectivo permite solo adivinar otras presencias a su alrededor lo que hace concluir que se trata de un evento masivo sin tenerse mayor información al respecto, es solo la información externa la que aclara la incógnita.

"Ojos de la noche" en cambio, es clara con respecto a las informaciones presentando una toma general de la situación que resume el ambiente, las actitudes y aun los sentimientos externos a la situación que quedan representados con los observadores de la esquina superior derecha. Pareciera que en dicha imagen la presencia del fotógrafo paso completamente inadvertida, asombra que la única iluminación de la que

se valió fueron las velas capturando con ello la esencia del momento.

Otra manifestación religiosa se reconocerá en "La manda". (fig.2.54.) que es el cumplimiento de una promesa hecha a Dios a cambio de un favor recibido, esta puede ser desde una oración, una ofrenda, un exvoto, etc. En la imagen el agradecimiento se convierte en un rito que incluye, por lo que se puede observar, el ofrecimiento de flores y la quema de incienso, la imagen recuerda el culto a los muertos pero la toma cerrada no esclarece más el asunto.

Por último la muerte es un acontecimiento al que el mexicano se enfrenta de una manera social muy específica, una parte del proceso, el cortejo fúnebre que marcha rumbo al cementerio queda magistralmente captado en "Luz en las tinieblas". (fig.2.14.) donde se observan una gran cantidad de simbolismos: el día oscuro, lluvioso, triste; el féretro blanco del niño muerto que habla de inocencia; la pobreza y resignación de la comitiva y por último, la luz detrás de la cruz que va al frente de la procesión como símbolo de esperanza y que por cierto da nombre a la imagen.

*Segarra*

#### f. Escenas campesinas y provincianas

A menudo el tratar de cubrir los acontecimientos relevantes se impide una cobertura fotográfica más profunda, el reportaje fotográfico es sobre todo el resultado del formato menos urgente del periodismo descriptivo. La base de esta fotografía es el interés por los seres humanos, ya sea que los individuos atraigan la atención del fotógrafo por sus características poco comunes o al contrario por ser representativos de alguna cualidad que el fotógrafo desea transmitir.

El fotorreportaje está basado en un interés curioso y a menudo interpretativo por las acciones y actividades humanas, en las cuales la interacción de las personas con la sociedad que las rodea, con su ambiente y con otros individuos, se vuelve el motivo principal. De esta forma si el retrato hace psicólogo al fotógrafo, el reportaje lo convierte en sociólogo.

El primer grupo de imágenes presenta actividades diarias, donde lo importante no son las actividades del individuo en sí, sino una belleza especial que se descubre en el contexto que las rodea.

En "Esperando" (fig.2.18.) es la geometría de las formas triangulares que envuelven al protagonista. En "El vado" (fig.2.30.) es el puente de piedras redondas que exige de la mujer con la niña en brazos un equilibrio preciso al atravesarlo. En "El sol sale para todos" (fig.2.55.) es el nombre de la cantina y el aspecto general de la misma, tan pintoresca en su multiplicidad de detalles, la saturación de letreros, las texturas, situación que dio origen a varias imágenes de la misma en donde lo que cambiaba eran los personajes incluidos en la escena, por cierto una de las imágenes considerada a ojos extranjeros más carismática.

Por último "La oración" (fig.2.56.) donde una manifestación religiosa común es reducida gracias a la película de línea en siluetas en las que asombrosamente se reconoce un hombre hincado entre las bancas formadas de una Iglesia. Uno se pregunta al observar esta simplificación si es realmente una Iglesia, si son en realidad bancas y si el

hombre de verdad rezaba, sin embargo eso no importa, ya que la síntesis de la imagen cuenta con el apoyo de un título que la valida.

Presenta también una serie de imágenes que parecieran una relación de los personajes más significativos dentro de las situaciones comunes de la vida en provincia, incluyendo las labores del campo. Así se observan hombres trabajando en sus faenas diarias presentándose los cuadros como una colección de tipos u oficios populares "El arriero" (fig.2.22.), "Trillando" (fig.2.34), "El caporal" (fig.2.57.).

Figura 2 54 E. Segarra, *La manda*





Figura 2.55 E Segarra.  
*El sol sale para todos*

Se reconoce una preferencia por los contraluces que se conservará en todas sus imágenes de "reportaje" como en "El caporal" ejemplo clásico que permite apreciar la capacidad de una silueta de comunicar las características más importantes del personaje: el sombrero de ala ancha, el fuste en una mano, el caballo detenido con la otra, la firmeza en la postura, el caballo de perfil (de otra forma sería difícil reconocerlo) y al fondo el dramatismo del cielo.

También se identifican personajes característicos en las calles del pueblo como "Los compadres" (fig.2.16.) contraluz reducido a película de línea y "Los novios" (fig.2.17.) también un contraluz cargado de gran profundidad.

Existe además un individuo que por si solo atrae constantemente la lente de Segarra, el anciano, ya sea como símbolo de cansancio, de camino andado, de falta de esperanza, o de conclusión de una historia. Siendo éste el personaje que más trabajo le cuesta embellecer como se puede observar "En el

ocaso" (fig.2.8.), "En la cima" (fig.2.12.) y "Mi pecado fue nacer" (fig.2.20.).

Un último tipo de fotos sobre la vida en provincia, poco desarrollado pero existente, serán los animales domésticos ya sea que sirvan como un pretexto gráfico con el cual jugar como en "El retiro" (fig.2.29.), o que se les dote de valores humanos como en "Cochina vida", donde la expresión "feliz" del puerco se contrapone en una especie de ironía con el título (fig.2.58.). Otros animales podrán observarse dentro de su obra como en una especie de caza fotográfica, en la cual se dignifica el animal salvaje, el venado, la cebra montes, animales inmersos en su ambiente natural.

Este supuesto reportaje de la provincia mexicana realizado por Segarra, no fue más que un pretexto comunicativo que permitió al autor simbolizar por medio de imágenes fotográficas los valores del mexicano: patriotismo, honor, resignación, trabajo, fe, inocencia, dignidad, religiosidad, entre muchos otros.

*Segarra*

Finalmente es de mencionarse como asombran en la obra de Segarra su paciencia y capacidad de observación, su sed de experimentación tanto en la toma como en la impresión y su sensatez en la organización de los elementos visuales. La falta de reconocimiento de su obra en su propio país se descubre en la ideología que manifiesta su obra, contraria a las actuales líneas de expresión fotográfica.

Sus fotos recuerdan a la mirada del extranjero asombrado ante la cultura del mexicano, sin embargo haciendo a un lado el folklorismo tan extendido en este ámbito, trata de ser una mirada entre iguales e incluso con una cierta admiración al motivo. Le gusta el control para lograr una perfección formal sin embargo domina la instantánea al reconocer el orden en la espontaneidad. Es de esta forma que Segarra plasma su mundo interior ideal, el mundo exterior solo es el pretexto para expresar el mundo interior.

La visión de Segarra no se va hacia los extremos, ni se inclina por la búsqueda del origen prehispánico, ni por la crítica de las estructuras sociales, su manera de ver es descubridora de la forma, es la alabanza hacia el mexicano, el de clase media, el provinciano, mestizo, trabajador y profundamente enraizado en sus valores culturales y religiosos, también es la del paisaje límpido, inmenso, apenas invadido por la presencia humana o bien, es una admiración de lo más puramente humano, lo hecho por el hombre.

Manuel Alvarez Bravo podría considerarse su contrario, visión educada y poco solemne que se identifica con los valores políticos de izquierda y la sublimación de los valores indígenas, tan buscados y laureados después de la Revolución, mientras Enrique Segarra engendra el espíritu capitalista, cuya expresión se basa en un tecnicismo de punta, olvidando en sus imágenes los orígenes y concretándose al mexicano de su tiempo enraizado en el campo. La otra realidad de su tiempo: la problemática citadina, la retrataría Nacho López.



Figura 2 56 E Segarra. *La oración*

Segarra sólo capta lo "bonito" para venderlo a los ojos del extranjero por medio de folletos turísticos. Su obra fotográfica es más parecida en este sentido a la del comunicador gráfico que a la del artista. Segarra es inductivo busca el arte mirando hacia afuera va de lo universal a lo particular, "sin Salones Internacionales perdimos de vista lo que es fotografía a nivel internacional"<sup>104</sup>. Alvarez Bravo en cambio mira hacia adentro, de manera deductiva, buscando en lo particular lo universal, buscando la fuerza que surge del compromiso con lo propio.

A la larga su punto de vista es más sencillo y comprensible para la gran masa que lo que puede ser la obra de Alvarez Bravo. Su lenguaje lo pone en un nivel medio, donde no hay ataques, elitismos o políticas, donde el pobre existe con cierto garbo, con cierto

<sup>104</sup> Entrevista a Enrique Segarra López, 5 de febrero de 1996.



orgullo lo que le permite ser un motivo fotográfico y donde su dignidad se salvaguarda con sus tradiciones y sus valores. Borges dijo "ser es ser fotografiado" haciendo alusión a la capacidad de la cámara de hacer patente, enfatizar, confirmar la existencia, ya que una fotografía es el resultado de la decisión del fotógrafo que considera que un suceso o escena son dignas de ser registrados.

La obra de Segarra se opone al objetivismo pues desde la toma y hasta la imagen final impregna de sus conceptos, sus preferencias y sus ideas a la foto. Es una foto "suya" en toda la expresión de la palabra.

Actualmente la lucha subjetividad-objetividad dentro del terreno fotográfico inclina de nuevo su balanza hacia lo subjetivo como lo hizo en otros tiempos. El viejo dicho de que "los hijos detestan a sus padres y adoran a sus abuelos" tal vez permita revalorar la fotografía pictorialista madre al fin de todas las manipulaciones y experimentaciones utilizadas en la fotografía sintética moderna. Joan Costa definiría esta contraposición como la lucha entre dos actitudes: la sumisión y la subversión. En el que desde la perspectiva de la creatividad y de la fotografía como productora de imágenes, la postura sumisa reproduce las apariencias de la realidad visual con la mayor objetividad, tratando de re-presentar los hechos como podrían haber sido vistos directamente en la realidad. Mientras que la actitud rebelde afirma que la realidad no es única sino que existen otras posibles realidades, lo imaginario se opone a lo real generando una subversión.<sup>105</sup>

#### 2.2.4. El contexto en su obra fotográfica.

"Las formas fundamentales de todo ser son el espacio y el tiempo, y un ser concebido fuera del tiempo es tan absurdo como lo sería un ser concebido fuera del espacio".<sup>106</sup>

<sup>105</sup> Costa, *op. cit.*, p. 8.

<sup>106</sup> Engels Federico. Cit. pos. García Joya en *Hecho en Latinoamérica. op. cit.*, p. 15.



Figura 2.57 E. Segarra, *El caporal*

Figura 2.58 E. Segarra, *Cochina viva*



---

El tema elegido es importante sólo en función de lo que se quiere decir, detrás de cada imagen existe una idea principal que la generó, siendo el tema tan solo el vehículo portador de esa idea. Al tratar de reproducir la naturaleza, los fotógrafos reproducen también las ideas del mundo que caracterizan a una determinada época y a una determinada realidad social.

La pintura, la literatura, la música y la moda han sido, entre muchas otras, perfectas manifestaciones de las clases sociales dominantes en determinados lapsos de la historia. Estas relaciones entre artistas y clases sociales dominantes son causadas por la fuerza de este determinado estrato, en la sociedad. Dicho estrato impone una serie de condiciones alrededor del acto artístico para instigar a la realización de expresiones conservadoras, esto es, no peligrosas para el sistema establecido.

Siendo la imagen el medio ideal para la expresión de la fuerza social dominante en el mundo occidental del siglo XX, los fotógrafos y los diseñadores gráficos se han convertido en los encargados de dotar de imagen al capitalismo desarrollado. Así observamos un mayor desarrollo fotográfico en los centros principales del capitalismo, como Norteamérica y Japón.

Los tiempos heroicos de la fotografía finalizan alrededor de 1890, cuando Eastman industrializa y comercializa en forma masiva los procesos fotográficos, con lo cual los fotógrafos se multiplican y paralelamente a la expansión de la gran industria empiezan a surgir los clubes fotográficos.

El termino "club" es un anglicismo con el cual se describe a los grupos que se organizan con fines culturales o de esparcimiento, personas con tiempo sobrante para dedicarse a una actividad que consideran atractiva, aunque ésta no tenga que ver con sus demás actividades. En las grandes masas la practica de este *hobby* se debe a un principio lúdico, puesto que relaja las tensiones cotidianas aportando recuerdos de lo vivido, además de favorecer

al desarrollo personal como producto de la libertad de creación del hombre.

Entre las principales funciones de un club se encuentran: fomentar el individualismo a través de la competencia, la cooperatividad por el desarrollo de objetivos comunes y la búsqueda de reconocimiento.

Por otro lado la capacidad de expresión de un individuo se basa en el desarrollo de un sistema previo de pensamiento y percepción, que a su vez está determinado por un sistema básico de vida. En otras palabras, el particular punto de vista que el artista tenga sobre todo aquello que lo rodea determinará las opiniones y criterios propios que pretenda confrontar con el mundo.

Así, dentro del autor se reconocen dos fuerzas expresivas: la originalidad, no como meta deseable por sí misma sino como identificación con su yo interno, singular, único y con sus peculiares intereses y preocupaciones existenciales; en contraposición, existe un miedo a parecer distinto a los demás lo que origina un temor al aislamiento y al rechazo. El equilibrio entre lo que yo busco y lo que nosotros buscamos será el punto de partida para el desarrollo de una corriente de pensamiento o una corriente artística.

Un estilo artístico surge como un conjunto de claves visuales comunes y reconocibles en todas las obras de dicho estilo. Reconociéndose la individualidad en las obras de cada artista y al mismo tiempo formando parte de un grupo con un estilo único, coherente e interrelacionado. Así las preferencias de método engloban al conjunto mientras que las variantes de la técnica identifican la individualidad estilística. Las obras clásicas de dicho estilo serán aquellas en las que el autor logre la síntesis de las claves visuales con su máximo refinamiento.

No obstante, para que todo un grupo de realizadores visuales comience a producir expresiones comunes será necesario una profunda influencia de lo que está ocurriendo en el entorno social, físico, político y psicológico, entorno crucial para

todo lo que se hace o se expresa visualmente.<sup>107</sup>

Esto se relaciona directamente con el concepto del Inconsciente colectivo desarrollado por el psicólogo suizo Carl Gustav Jung, el cual manifiesta que la capacidad de mantener una psicología e ideología similares es la principal fuerza de cohesión que permite al hombre sentirse parte de un determinado grupo.

La ideología norteamericana se reconoce, tanto en su función como en su forma, como la mentalidad que engendró al Club Fotográfico de México, determinando ciertos principios en su ideología. Aunque en general, estas reglas estilísticas ejercieron en el Club más una influencia que un control.

A partir de la traducción y publicación del artículo *¿Artista...artesano?* de Gisele Freund en abril de 1954, surge una exhortación por parte del en ese momento presidente del CFM, Rene Cacheaux Sanabria para buscar información fotográfica en autores europeos y no solamente norteamericanos. La reflexión al respecto será complementada más tarde por Enrique Galindo cuando afirma "Cuando miramos las creaciones fotográficas tenemos la impresión de haberlas visto alguna vez. La influencia norteamericana podría ser una especie de barrera que ha venido obstaculizando un libre desarrollo de tendencias más mexicanistas en el arte fotográfico. Existe una pereza mental que nos impide visualizar otros caminos. Los principiantes en arte necesitan de ciertas normas para guiarse. Un crítico ultramodernista, no tolera la fotografía de paisaje sujeto a las más elementales leyes de composición, que para él representan un amaneramiento, una falta de libertad de expresión, una esclavización a las tradicionales reglas académicas, sin embargo no todos estamos preparados para romper estas reglas."<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Dondis, *op. cit.*, p. 153

<sup>108</sup> "Orientación fotográfica". *Boletín del Club Fotográfico de México*. Agosto de 1954, pag 40-41.

La pregunta sería, si el CFM logro darse cuenta de su mentalidad con inclinaciones norteamericanas ¿que fue lo que impidió salir de estos cánones establecidos que terminaron generando un obstrucción a su creatividad?

Para Carlos Jurado el club, formado en su mayoría por personas de buena posición, se presenta como una consecuencia directa de un sistema consumista. "Su propósito ha sido poner en practica, la tecnología y los sistemas que han colocado en el mercado grandes empresas fotográficas. El Club Fotográfico de México fue desde un principio dependiente de las grandes empresas en este ramo, que a lo largo del tiempo le han impuesto normas técnicas y hasta conceptuales limitativas. La obsesiva dedicación al perfeccionamiento técnico puede traducirse como una respuesta fiel a los manuales de dichas empresas".<sup>109</sup>

La influencia norteamericana y la dependencia tecnológica se presentan así como las principales razones que propiciaron un estancamiento en la ideología fotográfica dentro del club. El fotógrafo pierde parte de su autonomía, cuando se convierte en simple usuario de los medios técnicos puestos a su disposición. Los mismos medios dictan reglas generales para obtener imágenes acordes con el código establecido, el uso "incorrecto" del aparato ocasiona errores en las imágenes obtenidas, un rompimiento del código. La manipulación de la imagen se reduce al máximo siendo reemplazada por el automatismo.<sup>110</sup>

Muchos de los fotógrafos que mas abiertamente manifiestan su desdén por la técnica son los que mejor la conocen. Este desdén surge como una reacción al desmesurado protagonismo que le otorgan muchos aficionados considerándola en ocasiones la única responsable en la elaboración de una buena fotografía. Si se recuerda que el papel principal del club debido a sus políticas internas fue la de dar

<sup>109</sup> *Memoria del 1er Coloquio Nacional de Fotografía*. México, INBA, Gobierno del Edo. de Hidalgo, CMF, 1984, Comentario Carlos Jurado, p.85.

<sup>110</sup> Fontcuberta, *op. cit.*, p 114.

capacitación a sus miembros, entonces se comprenderá como el proceso de enseñanza-aprendizaje exigía una primordial valoración de la técnica para posteriormente convertirla en un instrumento de expresión. Los fotógrafos que rebasaban su etapa de instrucción se enfrentaban con limitantes impuestas por la técnica al querer transformar a la fotografía en una cuestión de ideas, por lo que optaban por negarla. Pero a la técnica no es necesario negarla pues solo se da a notar si está defectuosa. Su verdadera importancia radica en, partiendo de la idea, buscar la técnica más adecuada para plasmarla y no a la inversa. Sin embargo, desde mi punto de vista, el automatismo reflejado en la búsqueda de una técnica minuciosa fue solo una de las tantas razones que determinaron la decadencia del club. Se dice que el estilo surge de manera natural a partir de la combinación entre cierta forma de ver el mundo y la confianza en uno mismo, ambas cosas tardan en madurar, por lo que al llegar es fácil abandonarse al estereotipo y muchas veces este abandono no se deberá tanto al síndrome de producto terminado, sino a que el público exige que se persevere en la misma línea de trabajo.

Raquel Tibol analizando porqué el pintor, dibujante y escultor tienen un camino más directo hacia lo artístico que el fotógrafo, responde la cuestión haciendo alusión al porcentaje de indeterminación y de alternativas que ellos tienen a su alcance. "La conversión de una fotografía en arte es más difícil, porque hay una relación inversa entre la dependencia automática y el significado artístico. Cuanto más se aleja de la dependencia automática más artística se vuelve una fotografía. Si al fotógrafo le preocupa menos la fidelidad del objeto que el logro de significados, estará en el camino de lo artístico."<sup>111</sup> Sin embargo aclara que liberar a la fotografía del automatismo no significa rechazar las innovaciones técnicas, ya que éstas multiplican las posibilidades de conocimiento de la realidad, siendo

<sup>111</sup> Memoria del Primer Coloquio Nacional de Fotografía. op. cit., Tibol Raquel, p. 23.

considerada a la realidad algo más que un simple reflejo naturalista.

Segarra dirá al respecto: "con la cámara automática ha llegado a tener más valor la fotografía como fotografía, la composición, el punto de vista, como desarrolles el tema, que la fotografía como técnica. Porque la fotografía se ha vuelto tan automática que a cualquier persona le das una cámara solo le dices que apriete el botón y el 99% de las fotos las toma bien expuestas".

Como puede observarse este automatismo tan criticado por la falta de libertad con la que condiciona al fotógrafo, para Segarra puede significar lo contrario, un auxiliar para el fotógrafo, quien hasta cierto punto despreocupado por la técnica tiene más libertad para concentrarse en la imagen.

Por otro lado el automatismo no es inherente en la obra de Segarra, él es gran admirador del desarrollo tecnológico, pero lo rebasa, no permite que este lo condicione. Es un rebelde, conoce las reglas y es por su mismo conocimiento que se da el lujo de romperlas. En cada toma pone en alto su capacidad de elección, previsualiza y es capaz de cambiar esta visualización varias veces después de la toma en su búsqueda por un mayor enriquecimiento. Esta capacidad de rompimiento del código le ha llevado a experimentar incluso con las modernas técnicas de digitalización y obtener nuevas propuestas. Dichas propuestas no pueden ser consideradas como resultado de un experimentar por el simple hecho de hacerlo, sino más bien son debidas a que su mente abierta le permite la asimilación del nuevo medio y la adaptación del mismo a su código personal.

En cuanto al sistema de pensamiento norteamericano difundido dentro del Club, éste estaba relacionado con el desarrollo capitalista que este país imponía sobre todo el continente, mediante modelos de imperialismo tecnológico, económico e ideológico.

Las políticas generadas en el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) demostraron un crecimiento en la economía con el auge de

la industria azucarera, el establecimiento del Banco del Ejército, el Agrícola y Ganadero, la fundación de la Comisión Nacional del Maíz, la creación de la Secretaría de Recursos Hidráulicos y la construcción de Ciudad Universitaria, pero detrás de estos logros se ocultaba un peligroso aumento en la deuda externa, un enriquecimiento ilícito de funcionarios y una aproximación a la política norteamericana de intervencionismo estatal en la economía.<sup>112</sup>

Sus sucesores Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos tratarían de resolver la crisis económica heredada del régimen anterior sin conseguirlo, por lo que se gestaría un disgusto y agitación social creciente que desembocaría en las represiones sociales acaecidas en el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz.

Como se puede observar el optimismo imperante durante la época de los 40's, debido al supuesto progreso y a que todas las artes estaban contagiadas del compromiso social elogiado públicamente por el movimiento muralista, decayó radicalmente hasta convertirse en inconformidad por parte del pueblo. La forma de pensar cambió y las tendencias capitalistas fueron repudiadas por achacárseles el origen de los problemas del país. El club impregnado por dichas tendencias comenzó a ser presa de críticas que hicieron mella en su base.

Lo que uno cree ejerce un control tremendo sobre lo que uno ve. El club formado en su mayoría por industriales, comerciantes, profesionales, banqueros y hombres de negocios, con una situación económica y social predominante, sus socios no fueron capaces de criticar el sistema que los engendró y no tanto por compromiso sino porque desde su punto de vista era el correcto. "La clase social dominante cree siempre que su manera de ver es objetiva, es decir, que corresponde al orden del mundo".<sup>113</sup>

<sup>112</sup> Velador Castañeda, Oscar. *Historia Universal S.XVII-S.XX*. México. UNAM. 1998. p. 174.

<sup>113</sup> Fischer, *op. cit.*, p. 156.

El momento del derrocamiento de las reglas impuestas significó negar la estructura sobre la cual se había cimentado la asociación y determinó, de hecho, el término del auge del Club Fotográfico de México como la institución con mayor poder y prestigio, no solo fotográfico, sino político, económico y social.

"Siempre y en todas partes, la forma, la estructura o la organización ya alcanzadas se resisten a las novedades, y en todas partes el nuevo contenido hace estallar los límites de las formas antiguas y crea otras nuevas."<sup>114</sup> Las nuevas opciones de expresión fotográfica partieron de las anteriores, contraponiendo sus ideas propias como las adecuadas, siendo adecuadas cada una a determinado momento histórico. La lucha de generaciones se presenta así como la apertura a nuevas realidades o a nuevas formas de expresar la realidad.

El que un fotógrafo se oriente hacia contenidos de determinado tipo, esta condicionado por las características de la realidad a la cual esta ligado y la posición personal que tome respecto a ellas. La foto comprometida definida como aquella que busca dar testimonio a través de la supuesta denuncia, se presentó como la expresión ideal para mostrar la nueva realidad latinoamericana. Este tipo de fotografía, reconocida en el 1er Coloquio Latinoamericano de Fotografía, estaba cimentada en las constantes luchas sociales del pueblo latinoamericano que buscaba una mayor solidez política.

Los desertores del club retomaron el valor de la fotografía en cuanto ésta cumplía una función de crítica, a la larga esta concepción, de la misma forma que su predecesora, provocó un estancamiento en la divulgación de formas más libres ajenas a cualquier dogmatismo, la fotografía social paso de una moda a una enfermedad.<sup>115</sup>

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>115</sup> *Memoria del 1er Coloquio Nacional de Fotografía op. cit.*, Carlos Jurado, p. 85.

#### 2.2.4.1. Posibles funciones en su obra fotográfica.

"Como cualquier otro tipo de imagen, la fotografía puede servir para suministrar información y potenciar nuestra capacidad mnemotécnica, como en su función científica o bien para suministrar placer estético potenciando nuestra experiencia sensible en su función artística".<sup>116</sup>

Uno de los elementos que humaniza al hombre es la posibilidad de rebasar sus necesidades materiales, proyectándose hacia el exterior con un impulso creativo que transforma su entorno y produce lo que se conoce como cultura. Puede ser considerada a la obra de arte como la más sublime de las manifestaciones culturales. "Está manifestación puede ser tan libre, profunda y verdadera como sea la necesidad de expresión que la motive y la conciencia que el individuo tenga de las circunstancias que lo condicionan".<sup>117</sup>

El hombre crea el arte para decir lo que no puede expresar por otros medios. Su contenido, relacionado con el anhelo humano de realización espiritual, va más allá de la presentación de los objetos que lo forman. El arte se presenta como una síntesis analítica de la realidad, que se alcanza mediante una significación simbólica y en la cual se reconoce el sentimiento de lo universal en lo particular.

Los generadores de arte son aquellos productores de imágenes que logran comprometerse plenamente con ideas superiores y logran expresarlas de una manera única y personal.

Durante el proceso el autor se adentra en una realidad determinada y la comprende mejor que el espectador, porque la conoce directamente, su reto es transmitir esas vivencias con igual intensidad y comunicar sus propias emociones y conceptos ante esa realidad. El emisor del mensaje se presenta como un intermediario entre la

realidad que quiere mostrar y el receptor, así, una fotografía se convierte en una interpretación de lo que el operador hace que la cámara vea, por tanto la cámara verá con los mismos impedimentos que éste. Las apreciaciones del emisor podrán así variar el resultado empobreciéndolo o enriqueciéndolo de acuerdo a su madurez perceptiva y comunicativa.

Al momento de la recepción la imagen tendrá dos tiempos básicos de significación: la inmediata y la mediata. Primero se reconocen los elementos que componen la imagen artística, se descubre el significado dado por el autor a dichos conceptos después se asimila el concepto rechazándolo o aceptándolo. Los conceptos captados por el receptor cambiarán de acuerdo al efecto que le causen, siendo rechazados cuando se esté educado con conceptos distintos.<sup>118</sup>

La expresión artística, para la consecución del proceso, requiere de un enriquecimiento esto es, que la comunicación de los datos produzca en el espectador una "experiencia". Esta experiencia se dará si el fotógrafo consigue por medio de su obra estimular la imaginación del espectador, revelándole algo, lo cual se sumará a sus propias vivencias aportándole una visión profunda de algunos aspectos de la vida.

Para Enrique Segarra López la fotografía no puede ser arte, sino que debe serlo. Se observa en esta afirmación como su obra fue motivada primordialmente por la función artística de la fotografía. Sin embargo, este fin estético puro por gratuito y gratuito por puro, se generó también a la par de fines utilitarios. La utilidad, un valor poco apreciado en el mundo filosófico, es un concepto peleado con el arte. En este sentido no será cuestión sencilla explicar como la obra de Segarra se presenta a la vez como arte y como generadora de conceptos dirigidos a la consecución de fines mundanamente específicos.

<sup>116</sup> Fontcuberta, *op. cit.*, p. 28.

<sup>117</sup> *Memoria del 1er Coloquio Nacional de Fotografía op. cit.*, Comentario Agustín Martínez Castro, p. 88.

<sup>118</sup> *Memoria del 1er Coloquio Nacional de Fotografía op. cit.*, Saúl Serrano, p. 81.

---

En mayo de 1952, José Turu Carol, presidente del Club, anuncia la organización del Primer Salón Internacional de Arte Fotográfico en México. Al mes siguiente asentará con mayor firmeza el objetivo de este evento y su relación con la ideología de la asociación.

Al respecto Enrique Segarra opinará "Puede decirse que los concursos que hemos hecho hasta la fecha son entre familia, y como todas las familias tenemos nuestras ideas, que a nosotros nos parecen muy buenas, no pedimos pareceros a nadie. ¿Pero no estaremos equivocados en varias reglas que estamos considerando inquebrantables? la respuesta nos la dará el tiempo, junto con la experiencia y el criterio necesario para poder juzgar determinada obra, sin llevar en nuestra mente prejuicios muchas veces equivocados..."<sup>119</sup>

Así en primera instancia la organización del 1er. Salón Internacional de Arte Fotográfico se presentaba como una oportunidad para girar los ojos hacia afuera, para comparar lo realizado en el país con la producción fotográfica mundial.

La organización de un evento de esta envergadura requería no solo de dedicarle gran cantidad de esfuerzos, sino de un respaldo monetario fuerte, de tal forma que éste solo fue posible gracias a que detrás de los motivos ideológicos se escondían fuertes motivos económicos.

El 19 de noviembre de 1952 se publica en el Excelsior un artículo titulado "400 fotografías realizan intensa campaña turística en favor de México". En dicho artículo se comenta la manera en la que el 1er Salón Internacional de Arte Fotográfico, organizado del 15 de noviembre al 15 de diciembre, generará turismo al país. "...20,000 invitaciones han sido distribuidas, tanto en el país como en el extranjero. Los participantes, hombres de posibilidades económicas, desearán visitar el país al que consideran campo fotográfico excelente".

Desde luego dicha campaña turística condicionó a que ningún socio del club

---

<sup>119</sup> "Consultas". *Boletín del Club Fotográfico de México*. Octubre de 1952, pag 12.

podiera generar fotos que en forma alguna desprestigiaran a México.

En agosto de 1953 el presidente del Club, José Turu se declara abiertamente en apoyo a la industria turística, en una ponencia titulada *La fotografía es un eslabón poderoso para desarrollar el turismo*. En dicho documento menciona la compatibilidad de los objetivos propuestos por el presidente de la República Miguel Alemán de respaldo al turismo y el desarrollo fotográfico: "Una fotografía en un folleto de propaganda turística, habla más que la lectura de un libro de viajes, una foto habla al instante y penetra a los ojos del viajero..."<sup>120</sup>

No es de extrañarse entonces que Segarra, quien en ese momento destacaba dentro del club, fuese invitado por el doctor Del Río Cañedo a trabajar en Turismo, que entonces dependía de la Secretaría de Gobernación. El contrato estipulaba que al fotógrafo se le proporcionaría una camioneta, un ayudante y sueldo, a cambio de 15 días de viajes al mes por toda la República y el procesamiento de las imágenes obtenidas en dichos viajes en el laboratorio del fotógrafo, todo esto para la formación de un archivo fotográfico con el fin de proporcionar imágenes de México a las agencias de viajes, a las revistas y a otros interesados. El proyecto también incluía hacer folletos de todos los estados, sin embargo, solo se realizaron cinco o seis.

Increíblemente, al mirar a lo largo del archivo de Segarra no se alcanza a percibir una diferencia notable entre las fotografías realizadas por el interés propio del autor y las realizadas, a partir del anterior acontecimiento, para ilustrar folletos de viaje.

Solo es posible concluir que el estilo fotográfico de Segarra permaneció invariable conservándose la función artística sobre la función ilustrativa. Es probable que esto se debiera a tres situaciones principales: en primer lugar, a que dentro de su obra la capacidad estética había llegado al punto máximo de su desarrollo, por lo que ésta

---

<sup>120</sup> "Editorial". *Boletín del Club Fotográfico de México*. Agosto de 1953, pag 9.

*Segunda*

impregnaba todas las imágenes salidas de sus manos; en segundo lugar, la libertad que impero en este trabajo, a diferencia del desenvolvimiento que como fotógrafo publicitario experimentaba con sus demás clientes, los cuales imponían un sinnúmero de limitantes en el desarrollo creativo de las imágenes; y por último por la coincidencia entre los valores expresados en su obra y los que se deseaba mostrar al público extranjero al que iba dirigido. De hecho es probable que hubiera sido invitado porque su fotografía ya de por sí expresaba lo que al gobierno mexicano le era deseable mostrar sobre el país.

La fotografía turística tiene como finalidad motivar al espectador a conocer un determinado lugar, con este fin se busca realzar las cualidades y atractivos del lugar disminuyendo los defectos, vendiendo la imagen de un lugar cien por ciento placentero. La fotografía publicitaria necesita agrandar para vender, utilizando formas estilizadas para mostrar una realidad idealizada.

Estas necesidades que rigen a la fotografía publicitaria no se contraponen, por el contrario se complementan, con los principios de la corriente pictorialista. El fotógrafo fue capaz de captar la información sin olvidar la belleza que podía encontrar en dichos motivos, gracias a que había aprendido a interpretar esta belleza mediante códigos pictorialistas.

Su obra, por otra parte, puede ser considerada un registro, embellecido, pero excipiente de ciertos estratos de la sociedad en la que se desenvolvía, por lo que la fuerza imperceptible del tiempo la ha convertido en un documento histórico de gran relevancia.

Los documentos fotográficos del pasado son mucho más "reales" y específicos que la memoria de uno, permiten que la fotografía invada el dominio del tiempo y altere las características del pasado. Uno ya no sabe hasta que punto los recuerdos parten de lo vivido o de lo fotografiado. La foto, en este sentido, puede ser un rescate del pasado, la observación de una imagen puede evocar

una serie de recuerdos que sin el estímulo de la fotografía se habrían perdido.<sup>121</sup>

Los testimonios o documentos que hablan del pasado, se pueden dividir en dos grandes grupos: los voluntarios y los involuntarios. Los primeros buscan directamente cubrir hechos que por su importancia son dignos de estudio, para analizar el desarrollo de la civilización a través del tiempo. Los segundos no fueron hechos por dicha preocupación. Se basan en cambio en la perdurabilidad como valor fotográfico sin la necesidad de conservar la imagen con intenciones históricas.

Finalmente el carácter de histórica termina siendo dado a una foto no por el autor sino por el observador o interprete que mira a la imagen con cierta intención, buscando determinada información en la imagen. Todas las fotografías son testimonio, el fotógrafo sin proponérselo se convierte en un historiador, entregando constantemente material de meditación y análisis, aquí la aportación personal del fotógrafo al proceso es lo que enriquece, así, al mismo tiempo que la información presentada, el autor externa su punto de vista sobre el acontecimiento presentado, considerándolo importante desde el momento en el que decide registrarlo.

Hasta aquí se han analizado las posibles funciones de una imagen fotográfica de acuerdo al contexto en el que se ha producido, también de una forma muy breve la función fotográfica de acuerdo a los fines específicos del autor y no tan específicos como en su función histórica, por último, se pretende reflexionar sobre la función de una imagen fotográfica después de su producción, esta dependerá del contexto en el que se circunscriba y que aportará un sentido preciso a su existencia.

Raramente las fotografías son percibidas aisladas, ya impresa, la imagen pasa a tener su lugar como otro objeto inserto en esta realidad, por lo que comenzarán a actuar sobre ella otros enunciados verbales e

<sup>121</sup> Memoria del 1er Coloquio Nacional de Fotografía. op. cit., Comentario Carla Rippey. p. 77.



icónicos insertos en su entorno. Esta interacción estará de acuerdo con la dialéctica de todas las cosas, que afectan y son afectadas mutuamente, convirtiéndose así en simples piezas de estructuras significativas más complejas.

La fotografía congela el movimiento en el espacio y en el tiempo, para que la imagen registrada empiece otra trayectoria en el espacio y en el tiempo ahora como un objeto. La imagen como objeto ya está descontextualizada, esto es, está abstraída de su punto de origen, ahora se le puede alterar. Se le puede agregar un texto o agruparla con otras imágenes que le impongan una forma particular de lectura, que le incorporen valores. En fin, la imagen como objeto es altamente vulnerable a una manipulación que, si se efectúa, interviene en sus capacidades discursivas.<sup>122</sup>

Por ejemplo, las fotografías publicadas en revistas ya no son tales, sino que son una reproducción de las mismas y aunque conserven muchas de sus características y continúen comunicando gran parte de su contenido, se han perdido o modificado muchas de sus cualidades iniciales: su formato, su gama tonal, su estructura de tonos continuos substituida por una discontinua, su color, la calidad de su superficie, etc.

En este sentido, las fotografías de Segarra generalmente conservan sus cualidades de artísticas al ser circunscritas actualmente en contextos que realzan dichas características. De esta forma, sus fotos pueden ser encontradas vendiéndose en el Jardín del Arte, expuestas en galerías, publicadas en artículos periodísticos que hacen referencia a su trabajo fotográfico, en casas de coleccionistas Y extranjeros amantes de la imagen o como obsequios para distinguidos diplomáticos.<sup>123</sup> etc.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>123</sup> En mayo de 1993, la comunidad estudiantil mexicana de residentes en Boston obsequió al entonces presidente Carlos Salinas de Gortari una de las cien originales del retrato de Diego Rivera, durante su visita al Instituto Tecnológico de Massachusetts. *El Universal*, Primera Sección, 29 de mayo de 1993, pag. 22

Sus imágenes, en gran medida por la incursión del color en la publicidad, han perdido su función propagandística no se les observa ya ilustrando folletos turísticos, si bien el retrato de Diego Rivera, "Meditación de artista", aun es utilizado en el cartel del Museo Mural Diego Rivera, la imagen fotográfica más ampliamente difundida de su obra. (fig.2.59.)

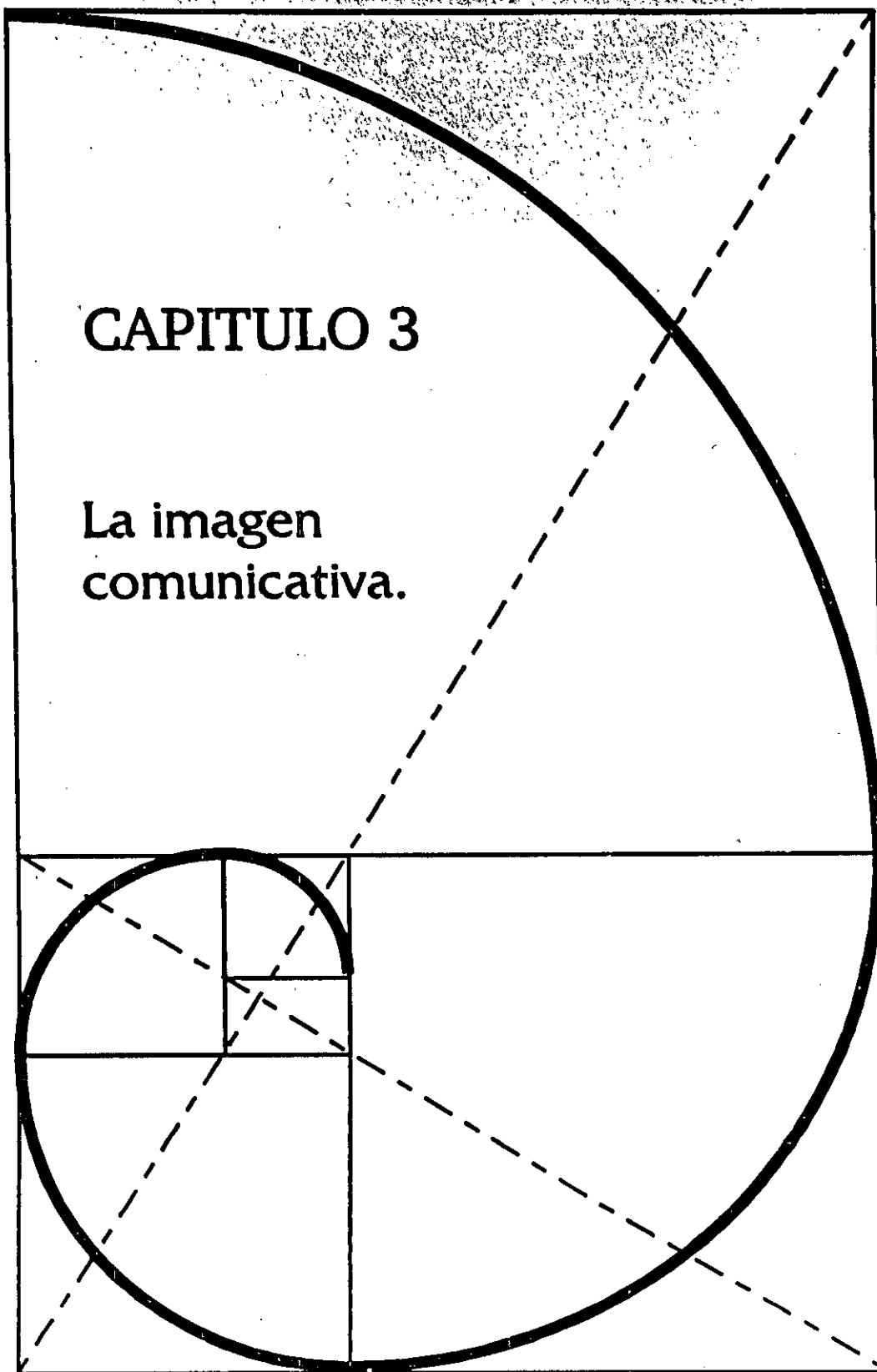
Para un comunicador gráfico la obra de Enrique Segarra es una fuente icónica valiosa que puede ser retomada en diferentes ámbitos: la vida en la provincia, el turismo, la difusión de las tradiciones y el pasado mexicano. En general cualquier soporte, sea un folleto, un cartel o un audiovisual, que pretenda hablar de las raíces culturales que conforman la idiosincrasia mexicana puede hacer uso de su obra.

Figura 2.59 E. Segarra. *Meditación de artista*



# CAPITULO 3

La imagen comunicativa.



## **CAPITULO 3**

### **LA IMAGEN COMUNICATIVA**

"No se ama lo que no se ve,  
sino que se ve aquello que se ama"  
Régis Debray

#### **3.1. Introducción al análisis del fenómeno icónico actual.**

Hasta este momento se ha analizado, tanto histórica como sintácticamente, a la imagen fotográfica y pre-fotográfica, ambas inmersas en un ámbito predominantemente artístico. Por ello es necesario profundizar en el análisis de la imagen artística, para corroborar o bien negar su relación con otro tipo de imagen, la cual se presenta, en la actualidad, como resultado de un proceso de comunicación gráfica.

Si bien este análisis fue iniciado al final del anterior capítulo, se pretende continuar con el mismo, mediante una exposición de las principales características de cada medio icónico, esto con el fin de obtener conclusiones, que no solamente validen, sino también enriquezcan, el análisis compositivo de la obra fotográfica de Enrique Segarra López.

La imagen fotográfica se presentará entonces, como guía y señuelo para exponer a la imagen en sus áreas comunicativa, publicitaria y artística. Es sin duda en los dos primeros aspectos, en los que se localiza el campo de acción del diseñador y el comunicador gráfico, actualmente condensados en la Universidad Nacional Autónoma de México, con la Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, por lo que dichos términos serán considerados homólogos; después de todo el comunicador gráfico, deberá hacer uso del diseño de mensajes icónicos, para la conclusión efectiva del fenómeno comunicativo, mientras que el diseñador gráfico, deberá tener muy en claro lo que se pretende comunicar, mediante el soporte gráfico que se le ha asignado resolver.

#### **3.2. El diseño gráfico.**

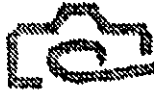
De manera global, el diseño puede ser considerado como una estrategia mental, que permite organizar y planificar la consecución de una idea. En la práctica, al buscarse la consecución de un determinado propósito, el diseño consistirá en la selección de materiales y elementos que garanticen, al conjuntarse en una determinada organización, la satisfacción de ciertas necesidades, tanto funcionales como estéticas, tomando en cuenta los medios de producción disponibles.

De esta forma, puede definirse como diseño a todo el conjunto de actos de reflexión y formalización material, que intervienen en el proceso creativo de una obra original, la cual se presentará como un modelo o prototipo destinado a su reproducción, producción y/o difusión, por medios industriales.<sup>1</sup>

Si dichos actos van encaminados a la creación de objetos técnicos, se hablará de diseño industrial; si es para la proyección de edificios, de diseño arquitectónico; si lo que se considera es la visualización de una representación teatral, será llamado diseño escénico; mientras que si se refiere a la concepción y desarrollo de toda clase de mensajes visuales destinados a las artes gráficas, será conocido como diseño gráfico.

El aspecto visual es cubierto de manera específica por el diseño gráfico, de tal forma que si lo creado busca ser una prótesis para el ser humano, el diseño gráfico se presenta

<sup>1</sup> Costa, Joan et Fontcuberta, Joan *Fotodiseño*  
Barcelona, Enciclopedia del diseño CEAC 1990, p. 3.



como una prolongación de la comunicación interpersonal, en el cual mediante otros medios visuales se pretende sustituir el tono de voz, los gestos, actitud, vestimenta y movimientos corporales del interlocutor, que aportan en la realidad el 80% del total del mensaje al receptor, convirtiéndose además, al ser asimilado por el observador, en una continuación de su pensamiento y memoria visual.

A partir de lo anterior, deberá negarse rotundamente la tendencia a considerar al diseño gráfico, como una serie de mecanismos, que buscan solo embellecer o adornar los mensajes visuales, sino que pretende dotarlos de aquella peculiar configuración, que habrá de permitirles mejorar su función útil.

Al fijar la morfología de algo, también se le asigna su fisiología. El diseño no trata la forma por la forma, sino que la asigna en función de la utilidad que ésta ha de proporcionar.

En el presente, el diseño y por tanto la comunicación gráfica, se presentan como herramientas importantes dentro del sistema industrial capitalista, no obstante, esta importancia no será atribuida a dichos medios, sino hasta después de los cambios acontecidos durante la Revolución Industrial.

### 3.2.1. El surgimiento del diseño gráfico.

Si bien, desde siempre a lo largo de la historia, la oratoria y la representación gráfica han asumido, con la mayor impunidad, las tareas de persuasión local de pueblos iletrados, no es hasta Grecia, cuando el comercio comenzaría a utilizar esta técnica en su provecho, tendencia que terminara superando, en la actualidad, los dos pilares tradicionales del poder público: el temporal o político y el espiritual o eclesialístico.<sup>2</sup>

Son considerados antecedentes históricos del diseño gráfico, la escritura lapidaria

griega y romana, esta última, cuya representación más importante es la columna de Trajano, de donde partiría el desarrollo de la familia tipográfica romana. También el comercio en Roma, dará pie al surgimiento de la identidad corporativa, con el uso de sellos, timbres, contratos y fachadas con símbolos alusivos al tipo de venta. En la Edad Media, este tipo de expresiones serían nullificadas, en cambio se desarrollaría el libro, como algo más que un almacén de conocimientos, convirtiéndose en objeto cultural. Del siglo IX al XI el estado y la Iglesia alternan el empleo de símbolos gráficos, portadores de valores ideológicos, capaces de mover masas enteras a la guerra durante la época de las Cruzadas. Cabe recordar que los mejores símbolos de identidad, tanto por su impacto como por su síntesis visual, surgen en regímenes políticos totalitarios, otro ejemplo de este tipo se presentará durante la 2a. Guerra Mundial, con la suástica nazi.

En el siglo XIV aparece la xilografía, primer sistema de impresión que dará pie a la difusión de la estampa como expresión ilustrativa y propagandística. Esta primera invención, dará la pauta para el perfeccionamiento en 1440, de la tipografía móvil de Gutenberg, la cual a su vez impulsaría al libro como producto gráfico, fomentando el desarrollo del diseño gráfico como tal. En un principio el libro impreso adoptará el formato, la composición y la encuadernación del libro manuscrito, sin embargo, los editores renacentistas experimentarán otras posibilidades, como la creación de nuevos tipos, nuevas formas de diagramar y de componer la página impresa, hasta llegar al diseño de monogramas editoriales, en los que basarían posteriormente su identidad corporativa.

Si en el siglo XV la imagen empieza a valorarse como complemento del texto, en el siglo XVII la sugestión visual será ya considerada como un elemento subjetivo, que estimula los incentivos de compra, con lo que el mensaje publicitario rebasará, por primera vez, el mero reconocimiento del producto. Esa misma burguesía, impulsora

<sup>2</sup> Satué, Ennc. *El diseño desde sus orígenes hasta nuestros días*. Madrid. Alianza Editorial. 1988. p.19.

del valor añadido al producto, reclamará el derecho a ser informada de los asuntos políticos y económicos, tras lo cual se iniciaría la publicación periódica de hojas sueltas informativas; el lapso entre un tiraje y otro fue disminuyendo paulatinamente, hasta que en 1609 se producían diariamente. Con el cartel y el panfleto, el periódico se convierte en un vehículo de información rentable para la nueva burguesía.

A pesar de todos estos adelantos en el área gráfica, el auténtico nacimiento del diseño gráfico moderno, no se realizaría sino hasta la década de 1910 a 1920, durante la cual las vanguardias artísticas que se suceden, crean las condiciones conceptuales objetivas para conformar un nuevo repertorio de formas, que el diseñador gráfico recogerá con plena consciencia, elaborando con él su primer cuerpo teórico. Para una disciplina que se encuentra en la búsqueda de su identidad, la adopción de las formas abstractas, el uso psicológico del color, la revolución de la tipografía, del collage y del fotomontaje representará no solo la base de nuevos repertorios lingüísticos, sino también sus propuestas teóricas más firmes.<sup>3</sup>

En este sentido destacan por sus aportaciones al medio dos corrientes: la bauhaus y el surrealismo. La primera, por su impulso a nivel pedagógico e intelectual, que logró modernizar y depurar una actividad, hasta ese momento, realizada con sistemas de organización espontáneos, además de revalorarlo, al conceptualizarlo no solo como una herramienta comercial, sino como una expresión y manifestación cultural de su época.

En cuanto al surrealismo, cautivó al pensamiento publicista, al atreverse a escharbar en la fuentes del subconsciente humano, lo cual fue aprovechado por las estrategias publicitarias de consumo, así, el efecto sorpresa utilizado en las obras surrealistas, fue aprovechado para captar la atención del transeúnte o el espectador y lograr depositar en su inconsciente sus nada desinteresados mensajes.

<sup>3</sup> *Ibidem.* p. 124.

Será en Europa, después de recibir y digerir estas experimentaciones plásticas y conceptuales, en conjunción con las teorías psicológicas de la percepción Gestalt, la evolución del diseño tipográfico y la utilización de la fotografía en la comunicación de carácter publicitario, que se daría la pauta para la profesionalización del diseño gráfico. Profesionalización impulsada por los intereses del orden capitalista creciente.

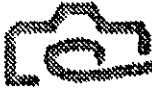
### 3.2.2. El diseño gráfico como profesión.

Al convertirse en un profesionalista al servicio de los intereses de otros, el diseñador gráfico se aleja conceptualmente de su papel de artesano, si bien los rasgos esenciales del dibujante comercial, su antecedente artesanal inmediato, se conservaron casi íntegros. Lo anterior se observa, cuando entre las cualidades que se esperaban en el egresado de la carrera de Comunicación Gráfica se encontraban: la calidad en la ejecución manual del soporte gráfico, la creatividad en el manejo de los elementos gráficos y la capacidad para producir diferentes elementos necesarios en un mensaje visual siendo a la vez proyectista, ilustrador, tipógrafo, etc.<sup>4</sup> todas ellas características observadas en el proceso artesanal.

Una primera diferencia, entre el diseñador gráfico como profesional y el dibujante comercial, fue que el primero, al quedar desligado de la responsabilidad productiva y/o de distribución, perdió su conocimiento directo del usuario.

El sistema moderno de comunicación gráfica determina que los futuros receptores del mensaje ya no sean personas conocidas,

<sup>4</sup> Esto ya no es tan válido en la actualidad, puesto que las carreras de Diseño y Comunicación Gráfica, las cuales tendían a globalizar el proceso de diseño, han sido unificadas en un plan de estudios que tiene como principal rasgo, la búsqueda de una especialización por parte del alumno, en alguna área específica: audiovisual y multimedia, diseño editorial, fotografía, ilustración, simbología y diseño de soportes gráficos tridimensionales.



sino una masa imaginaria y anónima llamada el público, al que se le atribuye un supuesto comportamiento estandarizado. Las necesidades comunicativas, son entonces complementadas por información inferida a partir del cliente o de ser posible, por datos obtenidos mediante estudios de mercado, los cuales deben ser asimilados racionalmente. Nace de esta forma el acto creativo como una acción abstracta y aislada, en la que ya no es posible, como en el artesanado, una captación intuitiva, ni una retroalimentación, que al permitir reconocer directamente aciertos y errores, enriquezca el proceso comunicativo. Solamente en algunos casos, estudios posteriores determinan los cambios a seguir en las estrategias de comunicación, los cuales generalmente, si son realizados, llegan a surgir fuera de contexto y tiempo.

De esta forma, el diseño comienza a renunciar a su naturaleza intrínsecamente artesanal, evolución que como todo en la Revolución Industrial pasa de lo artesanal a lo industrial. En un principio fue la incursión de la imprenta que ya no exigía el manuscrito, después la fotografía que permitía abstenerse de ser un buen ilustrador, en la actualidad es la computadora la que permite retocar una imagen, realizar un original mecánico o un *dummy* de manera perfecta sin necesidad de habilidades manuales específicas. La computación, en conjunto con los sistemas que parten de su uso, se presenta como una herramienta que abre una dimensión nueva tanto para el diseño gráfico, como para la conciencia humana en general.

El diseño esta cambiando, su disgregación en especializaciones habla de una mayor división del proceso, ya sea por el desarrollo de grandes campañas publicitarias o por la monopolización de la publicidad en unas cuantas compañías.

Se observa como el diseño, al alejarse del concepto de artesanía, también se aleja del concepto de arte tradicional.

El reconocimiento público de la habilidad gráfica que el artista posee para plasmar sus ideas, es lo que sostiene el concepto de arte tradicional, en el diseñador gráfico la destreza manual, de que antes se enorgullecía, esta siendo sustituida por otros medios. Además, la sociedad considera saldada la participación del autor material del mensaje, mediante una recompensa material, convirtiéndose el que requería cubrir esta necesidad comunicativa, en el emisor efectivo de dicho mensaje. Sin embargo, este proceso de separación arte-diseño, se ve "saboteada" cuando el producto diseñado es expuesto en galerías de arte, lo que demuestra que aun cuando el diseño evolucione a expensas del avance tecnológico y el utilitarismo remunerado, es por sí mismo una manifestación cultural.

Así, el diseño gráfico brota al amparo de la historia del arte y de los sistemas de reproducción, entre ellos la fotografía; los cuales trataron de cubrir la ampliación de los grupos receptores durante la Revolución Industrial.

Nace además aceptando la condición efímera de su contenido el cual, sin embargo, se pretende sea dotado de la mayor cantidad posible de atributos eficaces, comprensibles y persuasivos, que faciliten la completa percepción del mismo.

### 3.2.3. El proceso del diseño gráfico.

El diseño parte de una necesidad comunicativa en la que un editor, una agencia de publicidad, un anunciante o directamente una empresa, expone y examina con el diseñador, sus propósitos comunicativos. Durante esta fase el diseñador busca recabar información, como el público al que irá dirigido el mensaje, el contexto que rodeará al proceso de comunicación, los tiempos requeridos, las experiencias que se hayan tenido al respecto y los costos que se pretenden cubrir, de tal forma que partiendo de dicha información pueda proporcionar presupuestos y recomendar los medios de producción adecuados.

<sup>1</sup> Ricard, André. *Diseño ¿porqué?* Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1982. p. 186-187.

Una vez aceptada la propuesta, se pueden considerar en el trabajo gráfico dos puntos de referencia, uno al inicio y otro al final, conocidos como el boceto y el *dummy*.

El boceto es el esbozo preliminar del mensaje gráfico, similar en muchas de sus características al apunte del artista, por ser intencional, inacabado, legible, pero con ausencia de detalles. Es una visualización de la idea lo más exacta y tangible que sea posible, para que permita revelar las lagunas de la idea pensada, pero a su vez de rápida y fácil plasmación, para realizar constantes adaptaciones y adecuaciones prácticas. Es un modelo que sirve para ser visto, discutido y ajustado y que por tanto en el siguiente paso perderá su funcionalidad.

El boceto es un tanteo provisional, mediante el cual se puede verificar la fiabilidad de la solución propuesta, ya que el hecho de poder transferir lo imaginado a lo gráfico, es ya una primera comprobación.

Posteriormente al boceto se le someterá imaginariamente a situaciones distintas, que determinen si la idea es factible y operativa.

Un paso intermedio entre el boceto y el soporte impreso será el original o *dummy*, que simula, en casi todos sus detalles, lo que la idea anteriormente bocetada habrá de ser cuando se imprima. Es el montaje íntegro en él que se reúnen de forma detallada, todos los componentes del mensaje, sin dejar casi lugar a interpretaciones.<sup>6</sup> En ocasiones requiere de un acabado perfecto, pues se utiliza como original mecánico, siendo reproducido directamente por medios fotomecánicos para, partiendo de ahí, realizar el proceso de impresión. En caso contrario el diseñador deberá, a partir del *dummy*, generar un original mecánico, en el que se especifiquen los datos técnicos para su reproducción: el formato, los cortes, suajes y dobleces en el papel seleccionado, el color y número de tintas, los tramados y la selección de color, todo esto enfocado al sistema de impresión utilizado, tomando en cuenta en algunos casos la paginación y encuadernación posteriores.

<sup>6</sup> Costa et Fontcuberta. *op. cit.*, p. 16.

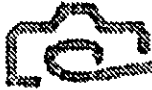
Hasta aquí de manera muy sintética se presentan cuatro etapas en el proceso de diseño: la acumulación de datos sobre el problema, el surgimiento de posibles ideas en el bocetaje, la elección y perfección de la idea más adecuada, obteniéndose el original o *dummy*, y su producción, guiada por el original mecánico.

El análisis del proceso se torna sencillo y claro al mirarlo desde fuera, mediante las acciones realizadas por el diseñador, sin embargo, al tratar de mirarlo desde dentro, es difícil explicarse los acontecimientos que se suceden en el cerebro del creativo y hacer ejemplificable el surgimiento de una idea, cuestión aun difícil para el mismo diseñador el cual vive en carne propia el fenómeno de creación. Esta cuestión hizo surgir la teoría que Christopher Jones explicó como el método de caja negra, en la que el diseñador es capaz de producir resultados en los que confía y a menudo tienen éxito, pero no es capaz de explicar como llegó a tal resultado.<sup>7</sup>

Este método es esquematizado por Joan Costa de la siguiente manera: el diseño gráfico se inicia con la formulación de un pliego de condiciones técnicas, a la entrada del proceso y termina con un mensaje material a la salida. El mensaje de entrada y el mensaje de salida son radicalmente diferentes: el primero es un propósito y el segundo es un objeto físico; el proceso intermedio es la transformación del propósito en un mensaje.

El proceso del diseño gráfico constituye un conjunto de interacciones en el interior de la "caja negra" entre los tres elementos fundamentales: el plan mental que el diseñador gráfico elabora a partir del pliego de condiciones, conforme a su cultura personal y profesional, su sensibilidad y su capacidad creativa; los medios técnicos de que dispone para su adaptación a los fines, y el proyecto material que es la cristalización paso a paso del resultado del proceso del

Rodríguez Morales, Luis. *Para una teoría del diseño*. México. Ed. Tilde, 1989, p. 35.



diseño, esto es del boceto al original impreso.<sup>8</sup>

Es una interrogante el cómo estas interacciones que se realizan en el cerebro, desembocan repentinamente en una solución comunicativa. En esencia recuerdan a la inspiración artística, en la que mitológicamente el artista espera paciente a que las musas bajen del Olimpo para incitarlo a crear. Puede afirmarse que existe, por parte de diseñadores y comunicadores gráficos, una cierta preferencia por esta metodología, si es que se le puede llamar de esa forma, debido en primer lugar, a esta semejanza con el proceso artístico, pero sobre todo, debido a los requerimientos reales en los tiempos de producción del diseño, los cuales determinan, finalmente, una constante fluidez de soluciones creativas.

Es importante reconocer que no cualquier diseñador tiene intrínsecamente la capacidad de encontrar soluciones mediante el método de la caja negra, en general los diseñadores que la utilizan, se caracterizan por permitir que sus procesos creativos se realicen sin inhibiciones, acudiendo constantemente a las experiencias anteriores con el fin de enriquecer su trabajo. Así cada acto de creación trae consigo un incremento en las experiencias que aumentan a su vez el potencial creativo. Para un diseñador que comienza a desarrollarse en el terreno profesional, será importante entonces apoyarse en otro tipo de herramientas, que le ayuden en el problema de obtener ideas creativas, las cuales a su vez solucionen determinadas situaciones comunicativas.

### 3.2.3.1. El acto creativo.

Las bases de la esencia humana son su capacidad de raciocinio y de creación. Desmond Morris en su libro *El mono desnudo* explica, como la capacidad de aprendizaje del hombre se volvió superior a la de otros animales gracias a la prolongación de su niñez, etapa que se caracteriza por la acumulación de

conocimientos por medio de la observación y el juego. Jugar es manipular objetos, realizar cambios en dichos objetos, imaginar nuevos objetos, suponer situaciones inexistentes, crear mundos imaginarios, crear es suponer, es preguntarse ¿que pasaría si...?

Crear es entonces jugar con los elementos comunes para obtener algo nuevo de ellos, es aportar algo imprevisto a lo ya conocido, es innovar. En la realidad algo realmente innovador sería incomprendible para la mayoría, ya que una innovación se caracteriza por ser algo fuera de lo normal. Juego, creación y trabajo son tres términos que se rozan constantemente en sus límites, pues a partir del desarrollo del primero parten los dos últimos que idealmente deberían de culminar en una misma actividad.

El acto de crear encierra un misterio en sí mismo, pues es un fenómeno que el racionalismo occidental no se ha podido explicar del todo, debido principalmente a sus bases intuitivas.

La intuición esta considerada como una forma de conocimiento directo e inmediato de la realidad, obtenido sin la ayuda del razonamiento y que parte fundamentalmente de la combinación de vivencias e instinto. Vivencias que a nivel inconsciente proporcionan un constante juicio de datos, que son utilizados como relevo para la inteligencia, cuando algo excede a su capacidad de comprensión.

De esta forma las ideas creativas no surgen como resultado directo de un proceso racional y sistematizado, a pesar de ello, si requerirán del razonamiento para ordenar los recursos que les permitirán actuar eficazmente sobre una situación. La innovación no puede surgir de la nada, requiere de un bagaje de conocimientos que la sustenten.<sup>9</sup>

En un primer momento el desafío de crear algo hasta entonces inexistente, provoca un cierto malestar, que trata de cubrirse mediante el encuentro con la solución. Cada

<sup>8</sup> Costa et Fontcuberta, *op. cit.*, p. 23.

<sup>9</sup> Ricard, *op. cit.*, p. 115.



nueva situación creativa es un volver a empezar que se desarrolla como una serie de titubeos vacilantes en que todo parece posible en un instante y se desvanece al siguiente, hasta llegar al momento en que todo halla su coherencia. La inquietud inicial y el desgaste mental que provoca el proceso de creación son compensados por el placer que produce su culminación, satisfacción motivadora que es buscada afanosamente por todo aquel que la ha sentido.

Aspirando a convertir el acto creativo en una operación sistematizable surgen los métodos, los cuales pretenden obtener un resultado deductivo mediante un recorrido específicamente estructurado. En este caso la metodología se presentará como intento de racionalización de un fenómeno intuitivo.

### 3.2.3.2. Metodología.

De acuerdo al Profesor Luis Rodríguez Morales, existen dos tipos de causas que llevan al diseñador a acudir a un método: las causas exógenas al proceso de diseño, las cuales se derivan del contexto tanto social como de producción de la actividad proyectual, y las endógenas, que son las que derivan del enfrentamiento entre el diseñador y los problemas de comunicación planteados.<sup>10</sup>

#### Exógenas

- El cliente pretende asegurar la efectividad del mensaje, puesto que el costo que le está reportando su producción solo será justificable mediante una ganancia o beneficio que pueda ser considerado redituable. Este tipo de presiones obligan a la racionalización de los procesos de diseño, exigiéndose una base sólida que fundamente las propuestas de diseño con argumentos lógicos. Así los métodos y las técnicas desde el punto de vista del cliente aseguran el éxito del proyecto.
- A nivel sociocultural, con el uso de un método, el diseño adquiere una concepción científica, estatus que expone

la capacidad del diseñador para demostrar que las soluciones alcanzadas son las adecuadas y no otras. Esto es, al mismo tiempo que se justifica el ser del mensaje, se justifica la existencia de la profesión.

- En la toma de decisiones, los métodos se convierten en una ayuda, al recrear una clara estructura que ligue ordenadamente los objetivos de comunicación y los posibles medios para alcanzarlos. Esto permitirá también, de ser necesario, la creación de un lenguaje único, que fortalezca la capacidad de comunicación entre los diferentes individuos que intervienen en el proceso de proyectación, realización y producción de un mensaje icónico.
- En general un método, al fragmentar las acciones a lo largo del proceso de diseño, permite que las personas externas a dicho proceso sean capaces de comprenderlo, ya sea para evaluar su grado de avance, como para apropiarse de él. De hecho la metodología en gran parte ha sido desarrollada por profesores de diseño en busca de herramientas válidas para su pedagogía.

#### Endógenas

- Un problema complejo de comunicación, puede generar una gran cantidad de información que debe ser ordenada, jerarquizada y comprendida por el diseñador antes de iniciar la etapa de bocetaje, de tal manera que pueda ser considerada al momento de resolver el soporte gráfico. El método será un valioso auxiliar para poner orden en el caos, de tal forma que dicha información sea capaz de visualizarse.
- El diseñador puede llegar a sentir miedo cuando, tratando de resolver un problema gráfico, se enfrenta a la hoja en blanco. Miedo que puede a la larga derivar en angustia, la cual terminaría por inhibir la actividad creativa. La inseguridad en la que cae el diseñador en ese momento puede aminorarse si se cuenta con un método como una herramienta de apoyo, que lo guíe a la consecución de la forma.

<sup>10</sup> Rodríguez Morales, *op. cit.*, p. 22.



Se han desarrollado una infinidad de métodos los cuales tienen en común enumerar una serie de pasos lógicos y prácticos que dan origen a un procedimiento determinado, el cual idealmente culminará en la creación del mensaje idóneo para cubrir una necesidad comunicativa específica.

Se ha retomado del libro *Teoría del diseño* el método propuesto por Hans Gugelot que presenta seis etapas principales y el cual desde mi punto de vista se presenta a la vez conciso y descriptivo:

1. Etapa de información. Recolectar toda la información posible sobre la compañía para la que se va a diseñar: prioridades, tipo de productos, sistema administrativo, etc. Se estudian productos similares en el mercado.
2. Etapa de investigación. Sobre las necesidades del usuario, contexto del producto, aspectos funcionales, métodos de producción posibles. Se obtienen requerimientos.
3. Etapa de diseño. Exploración en búsqueda de nuevas posibilidades formales, estudio tipológico.
4. Etapa de decisión. El diseño se presenta al cliente o a los diferentes departamentos involucrados presentando estudios de costo/beneficio.
5. Etapa de cálculo. Se ajusta el diseño a normas y estándares de materiales y producción.
6. Construcción de prototipo. Se evalúa con respecto a los objetivos iniciales.<sup>11</sup>

Existen pros y contras que se pueden analizar a partir de la utilización de un método, en un proceso de índole creativa. El principal elemento negativo es la rigidez impuesta por la estructura lineal del método, que al restringir la imaginación, no permite el surgimiento fluido de ideas que colaboren en

el proceso de innovación. Por el lado positivo, el diseño depende de la profundidad de visión que se posea sobre cierta problemática y cualquier investigación tenderá a aumentar ésta. En la realidad una idea que puede parecer improvisada, encierra un amplio bagaje de información aprovechada de manera inconsciente. Al uso de un método se le achaca la posibilidad de provocar una saturación tal de información que produzca, al cerrar el circuito, un choque eléctrico cerebral mejor conocido como idea.

Por último cabe aclarar que el método no debe ser utilizado de manera dogmática por el diseñador, pues éste ha sido ideado para ser una ayuda y no una carga. El creativo tendrá siempre la libertad de adaptarlo a su propia personalidad y a la del problema en particular.

### 3.2.4. La interacción de los elementos en el diseño gráfico.

De la misma manera que no pueden compararse las diferentes manifestaciones artísticas a lo largo de la historia, ya que los motivos que las produjeron no fueron los mismos, los mensajes gráficos surgidos a partir de un proceso de diseño no pueden ser considerados mejores que otros, solo pueden ser considerados efectivos o faltantes de efectividad. La evolución del diseño gráfico no parte de una superación sino de una adaptación. No se busca que un cartel dado sea mejor que uno de Toulouse-Lautrec solo se trata de que sea tan "útil" como aquel lo fue, en su momento. La utilidad estará basada en su capacidad para cubrir una necesidad informativa intencionada, la cual puede ser: política, religiosa, comercial o cultural.

Independientemente de los propósitos e ideas que conducen a la concepción del mensaje y de los condicionantes técnicos impuestos por el cliente, el diseñador elegirá siempre entre un conjunto muy amplio, pero definido, de elementos fundamentales con los cuales el mensaje será estructurado.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 37.

El espacio gráfico es la base sobre la cual se realizará el trabajo de diseño y debe poseer en cada caso unas medidas y proporciones precisas conformes a determinadas premisas de orden creativo, normativo y técnico. Sobre este soporte material, podrán entonces colocarse, a elección, determinados elementos los cuales pueden clasificarse de la siguiente manera:

- Elementos icónicos que puede ser un esquema, diagrama, pictograma, viñeta o ilustración obtenidos mediante el dibujo, la pintura, el grabado, la caricatura, la cartografía, la fotografía y la informática.
- Elementos gráficos que complementan y enriquecen el soporte mediante líneas, orlas, recuadros, fondos, franjas, formas geométricas, tramas y texturas.
- Elementos semióticos, esto es, que parten de signos codificados como los señaléticos, emblemáticos, ideográficos, de identidad, numéricos y tipográficos. En conjunción con los signos tipográficos, se encontrarán las variantes textuales que partiendo de la información escrita de titulares, *slogans*, subtítulos, llamadas, pies de foto y otros textos, retoman la tipografía empleada y la transforman mediante ciertos tratamientos: rotulación a mano, caligrafía, mecanografía, letra transfer, logotipos, impresión láser, fotocomposición, entre muchos otros.<sup>12</sup>

Así el diseñador tendrá una función integradora al realizar una distribución global de textos, imágenes, elementos gráficos y espacios. El receptor seguirá el itinerario visual predeterminado por el orden de los elementos, que al ser dotados también de variables visuales como forma, orientación, tamaño, valor y color, multiplican hasta el infinito las combinaciones posibles.

<sup>12</sup> Costa et Fontcuberta, *op. cit.*, p. 18-19.

### 3.2.4.1. La conjunción Imagen-texto.

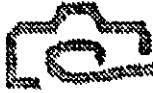
En esencia el mensaje icónico es un sistema bimedia, combinación de las dos formas fundamentales de la comunicación visual: la imagen y el texto. Esta continuidad debe ser aprovechada de tal forma que la imagen muestre lo que el texto expone.

Imagen y texto son básicamente dos modos de comunicación, el primero parte de un lenguaje visual, el segundo de un lenguaje verbal que es por extensión un mensaje escrito. Cada uno es especializado y no puede ser substituido por el otro.

La imagen tiene un alto poder connotativo ya que puede significar varias cosas diferentes a la vez, mientras la palabra denota, designa, poseyendo de manera general un solo significado; la imagen es pregnante pues se impone al espectador de una sola vez, percibiéndose de manera global e instantánea, el texto es discursivo requiere tiempo y esfuerzo para ser descifrado; la imagen, si representa algo, lo hace con carácter analógico e isomórfico, esto es, se parece a lo que representa, las palabras están basadas en convenciones abstractas, que corresponden a un código funcional de signos inventado por el hombre y no tienen parecido morfológico con lo que designan; debido a lo anterior la imagen es empíricamente comprensible, mientras que leer requiere un aprendizaje previo, un proceso de alfabetización.

Aunque en la práctica, aquello que se manifiesta por la imagen nunca es exactamente lo mismo que en el texto, al transmitir simultáneamente el mismo contenido pero de forma distinta se busca una redundancia de la información. Los textos explican las imágenes a fin de comprenderlas, las imágenes ilustran a los textos para hacer que su significado sea imaginable.

Así, la imagen es utilizada, tanto para convencer, por la fascinación visual que emocionalmente motiva un cambio, como para ilustrar, mostrando conocimientos por medios icónicos, a manera de apoyo didáctico. Al reforzarse recíprocamente



ambos medios, lo que se pretende comunicar será más explícito, expresivo, convincente y atractivo.<sup>13</sup>

Cada tipo de ilustración, mantiene una personalidad única que al ser aprovechada por el mensaje respalda las intenciones del mismo, por ejemplo al recurrirse a la caricatura, será con fines críticos, irónicos, simbólicos, infantiles, etc. mientras que al incluirse un esquema, el contenido pretenderá ser lógico, racional, directo, metódico. En este sentido la principal característica de la fotografía será el realismo, que aunque este concepto ya haya sido rebasado todavía se promueve a nivel documental e incluso publicitario.

En la mayoría de los soportes gráficos hay una subordinación de la imagen al texto, pero cuando el protagonista del mensaje es la imagen y el texto esta supeditado a ella, tan solo comentándola, subrayándola o identificándola, la imagen ya no es ilustración, sino mensaje.

### 3.2.4.2. La fotografía en el diseño gráfico.

En algún momento del proceso, el diseñador o con mas frecuencia el director de arte que se encarga de globalizar la comunicación visual de determinado soporte, deberá elegir entre los diferentes tipos de imágenes a su alcance, en algunos casos lo que convertirá una imagen en adecuada será su grado de ilustratividad, en otros su capacidad para ampliar, precisar o conferir sentido a lo escrito, en cualquiera de los casos también se utilizara para dotar de atractivo al contenido. Si bien la fotografía se presenta como uno de las opciones mas costosas, su capacidad para describir y para transmitir atmósferas, llega a determinar su elección. El costo se justifica entonces al ser considerada como la única solución satisfactoria.

El director de arte podrá elegir, de acuerdo al presupuesto y los tiempos previstos, entre obtener una fotografía adecuada en un banco de imágenes y la contratación de un

fotógrafo profesional para la realización de la toma. Para el desarrollo de cualquiera de las dos el director de arte deberá tener muy en claro que es lo que espera obtener, de tal forma que tenga capacidad para realizar una búsqueda productiva entre los archivos y divisiones de un banco de imágenes o bien para elegir al fotógrafo, que a través de su portafolio de muestras y sus métodos de trabajo propios, demuestre ser el más idóneo.

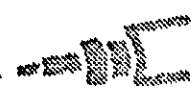
En su caso, el éxito de los bancos de imágenes reside en que una misma imagen puede ilustrar la verbalización de diferentes ideas, es el texto quien suele delimitar el mensaje polisémico de la imagen, es decir, es la leyenda o el enunciado literario lo que concreta el mensaje de una pieza verboicónica.<sup>14</sup>

Cuando se ha decidido por la realización expresa de la imagen, la interrelación fotógrafo-director de arte se presenta de forma muy parecida a la ya descrita entre el cliente y el diseñador. El director de arte expondrá sus ideas al fotógrafo anexando generalmente un boceto de lo que se pretende obtener, donde se aclarará de forma verbal el tratamiento o énfasis especial sobre ciertos detalles de la imagen, el fotógrafo deberá entonces plantear preguntas específicas que le ayuden a cubrir los huecos en la información, además de dar su punto de vista sobre el boceto con el fin de enriquecer la idea preliminar. El boceto definitivo se obtendrá mediante un proceso de constantes modificaciones y aprobaciones entre el cliente, el director de arte y el fotógrafo, determinándose finalmente como guía de la toma. Los últimos detalles al momento de la toma serán cubiertos por el fotógrafo que de esta forma demostrará su profesionalismo a nivel técnico, compositivo y conceptual.

El fotógrafo entonces con su equipo de trabajo: ayudantes, especialista en modas, en comidas o en decoración, maquillistas, deberá desarrollar la idea hasta hacerla palpable en una imagen fotográfica.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 132.



De hecho su trabajo puede extenderse en la obtención de los objetos adecuados para la toma, la renta de accesorios, la elección de modelos, la localización de exteriores, el pago por el derecho para toma de imágenes, la administración del transporte, alojamiento y comidas. También puede desligarse de ellas especificando dichos términos en el contrato y dejándolas en manos del director de arte, el diseñador o el cliente directo.

Al momento que la imagen fotográfica ya ha sido producida, es incluida en el soporte gráfico diseñado anteriormente, realizando, de ser necesario, algunas modificaciones finales en el conjunto. Aquí es importante recalcar que aun cuando la fotografía tiene la capacidad de presentarse como una imagen con identidad propia y que puede funcionar de manera independiente, al ser incluida en un mensaje gráfico es presentada en conjunción con elementos escritos y gráficos que la modificaran de acuerdo a las interrelaciones establecidas.

El diseñador, como fotógrafo, hace uso de la imagen fotográfica como elemento visual, ya que esta capacitado para concebir un diseño fotográfico y dar las instrucciones necesarias al fotógrafo para conseguir los efectos requeridos. El fotógrafo, como diseñador, surge en su acción de disponer los elementos gráficos y hacer uso de los elementos fotográficos en base a ciertas finalidades de comunicación visual.<sup>15</sup> La imagen ya sea plástica o fotográfica comparte los mismos principios de composición icónica, lo que la convierte en un soporte gráfico por sí misma.

Los usos que dan a la fotografía propagandistas, pedagogos, artistas, científicos, periodistas y diseñadores gráficos, entre otros, no permiten unificar criterios para definir con facilidad la naturaleza del medio. La cantidad de aplicaciones fotográficas parten de metas completamente distintas en su empleo, sin embargo, se pretende aquí englobarlas en tres principales tipos:

- la fotografía periodística y científica cuyo uso es primordialmente documental e ilustrativo;
- la fotografía publicitaria que es pseudodocumental y creativa,
- la fotografía artística la cual es intrínsecamente creativa.

Se dice que es creativa ya que hace uso al máximo de aquello que Otto Steinert llamaría "los elementos de la creación fotográfica":

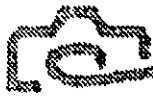
1. La elección del sujeto y el acto de aislarlo de la naturaleza "encuadre" (segmentación de la realidad) y "composición" (disposición y ordenamiento de los elementos visuales).
2. La visión dentro de la perspectiva fotográfica (deformaciones ópticas, basculaciones, descentramientos.)
3. La visión de la representación foto-óptica (definición o poder de resolución, desenfoque, flou) y control de parásitos óptico-mecánicos (reflejos internos, aberraciones ópticas)
4. La escala de tonos y colores fotográficos traducción tonal hasta reducción a línea (separación de tonos, solarización, posterización).
5. El aislamiento de la temporalidad debido a la exposición fotográfica, representación del movimiento, signos cinéticos (barrido, efecto zoom, estroboscopia, etc.)<sup>16</sup>

Las anteriores pueden ser consideradas manipulaciones innatas al medio, sin embargo, con la incursión de la fotografía al diseño gráfico se experimentaron otro tipo de variaciones, que externas al proceso fotográfico dieron pie a nuevas formas expresivas.

Este conjunto de distorsiones y variaciones partió del fotomontaje, que surgido del collage de los cubistas y de los *papiers collés* de Malevic, trataba de dar una apariencia subjetiva forzando los elementos psicológicos o emocionales de la imagen. Esta manipulación, a diferencia del proceso fotográfico, es realizado más que en la elección de variables a nivel técnico, a un nivel intelectual sobre el papel.

<sup>15</sup> Costa et Fontcuberta, *op. cit.*, p. 97.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 133.



Así cuando el diseñador busca sacar un mayor jugo a la imagen fotográfica obtenida por medios tradicionales, la modifica de acuerdo a sus intenciones comunicativas, puede para ello: recortarla, colorearla, doblarla, rasgarla, quemarla, convertirla en objeto tridimensional, recontextualizarla y volverla a fotografiar.

Aun al momento de su reproducción existen posibilidades de manipulación de la imagen fotográfica, gracias al cambio de variables en alguna de las cinco fases del proceso fotomecánico: selección, tramado, película, color y soporte. "Aunque el sistema de selección de colores está organizado para conseguir una solución visual, la resistemización de sus varios componentes ofrecen muchas soluciones y esta modificación sustancial del sistema supone para el diseñador una herramienta adicional para la creación de nuevas imágenes."<sup>17</sup>

Esta manipulación de los medios no solo parte de la libertad creativa del diseñador, sino que es motivada al tratar de producir un cierto impacto en el psique del espectador, este será conseguido gracias al asombro del tratamiento, la belleza en la conjunción de los elementos, el atractivo de lo novedoso y lo inverosímil. Con la manipulación de la imagen fotográfica se descubre la naturalidad ficticia de la imagen publicitaria, oculta generalmente tras la fotografía espontánea, simulada pero creíble. Ficción que se descubre en la puesta en escena, la pose o expresión del modelo, la ambientación, la construcción de un escenario o de un objeto, la iluminación y el ángulo de toma.

Actualmente un 60% de las formas de expresión publicitarias recurren a la fotografía para transmitir una información visual. El éxito de la invasión fotográfica al universo iconográfico se basó no solo en sus características de veracidad, exhaustividad mostrativa y realismo, sino sobre todo en su capacidad emocional y la

sensualidad que genera. "Lo imaginario del deseo nace de esa tensión, de la distancia entre lo visible y lo intocable"<sup>18</sup>

### 3.3. La comunicación gráfica como necesidad social.

Existen cuatro áreas importantes de desarrollo del diseño gráfico: diseño de identidad (marcas, logotipos, identidad corporativa, envases, empaques), diseño de información (carteles, folletos, anuncios), diseño del entorno (señalizaciones, stands) y diseño editorial (revistas, libros, catálogos, periódicos). En cualquiera de estas áreas los soportes gráficos buscan satisfacer "necesidades de comunicación", comunicar es la función primordial de los productos creados.

Se puede definir como necesidad al deseo de saciar una carencia, el cual motiva a una determinada acción que buscará cubrir dicha insatisfacción.

La antropología clásica divide a las necesidades en dos: primarias y secundarias. Las primeras se refieren al aspecto vital, pues de su satisfacción depende la existencia del ser humano. Las necesidades secundarias son sociales, aunque algunos autores las llaman creadas, ya que emergen de las relaciones entre los seres humanos y le son impuestas al individuo, el no satisfacerlas equivaldría entonces a la disgregación del individuo con respecto a su núcleo social.<sup>19</sup>

En un principio el surgimiento de la sociedad tuvo como fin la búsqueda y producción en grupo de diversos satisfactores los cuales mediante la recolección de frutas, la caza, la defensa del territorio, etc. cubrían las necesidades primarias. Sin embargo, cuando un grupo social comenzó a producir más de lo estrictamente necesario para vivir se convirtieron en primarias las necesidades dirigidas a obtener bienes materiales, pues

<sup>17</sup> Cit pos. Zimmermann en *Foto-diseño*, op. cit. p. 132.

<sup>18</sup> Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*. España, Paidós Comunicación, 1986, p. 86.

<sup>19</sup> Rodríguez Morales, op. cit., p.63.

la satisfacción de las necesidades dependió del poder adquisitivo del individuo. A la larga ésta enajenación capitalista, culminaría con una manipulación de las necesidades. Así, el fin de la producción no es ya la satisfacción de las necesidades, ni el desarrollo múltiple del individuo, sino que éste "comienza a valer por lo que posee y no por lo que es."<sup>20</sup>

Esta manipulación de las necesidades apareció a partir de la Revolución Industrial, cuando la producción fue teniendo cada vez mayor capacidad, de tal forma que la acumulación de excedentes obligó al empresario a crear una demanda forzada, un conjunto de posibles usuarios al que hay que convencer, para que adquieran y usen aquello que quizás en realidad no necesitan, a partir de ese momento, surgirán la comunicación gráfica, como promotora de "innecesarias" necesidades en el receptor del mensaje y la publicidad, como englobadora de éste fenómeno de convencimiento.

Se observa en lo anterior un proceso estricto, en el cual el hombre va adecuando su entorno a su forma de vida y en el que a la larga, las estructuras que sustentan este entorno artificial llegan a imponer sus propias normas, condicionando la forma de vida del hombre. De tal forma que termina por crearse un círculo vicioso en el que el hombre se encuentra supeditado, dependiente totalmente de las cosas creadas por él y que lo han despojado de su autosuficiencia primitiva.

A pesar de esta obligada adecuación, de esta falta de libertad por parte del individuo, se reconoce en este proceso evolutivo un cierto progreso dirigido entre muchas otras áreas, a la abolición del esfuerzo físico para la satisfacción de necesidades.

Como es de reconocerse todo ser vivo deberá partir de un esfuerzo físico para obtener el alimento del que extrae la energía vital, energía que a su vez le permitirá

continuar con el ciclo. Esta exigencia al esfuerzo físico nunca ha sido aceptada por el hombre como ineludible, de tal forma que a lo largo del tiempo éste ha ido implantando estructuras como las clases sociales, la esclavitud, la servidumbre, el proletariado, que le permitan, al menos al grupo en el poder, redimirse de esta ley. Los etnólogos consideran este hecho "signo de civilización" pues a los pueblos que continúan en estado primitivo no se les reconocen estos fenómenos.<sup>21</sup>

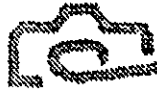
Así la implantación de la Industria es considerada sociológicamente como un progreso más en la evolución de la humanidad, y no solo al suplir al hombre en tareas fatigosas, sino al aplicar los conocimientos científicos en la tecnología y al posibilitar que los bienes industrializados sean asequibles a la mayoría. El precio del progreso es pagado en la actualidad por el proletariado cuya lucha pretende romper la explotación del hombre por el hombre, pero una verdadera mejora para su condición no se dará hasta que no se cambien los términos y se complete el hasta ahora parcial aprovechamiento de la máquina por parte del hombre. Será hasta ese momento en que los futurólogos sociales podrán ratificar su teoría sobre la implantación de la "sociedad del ocio".

### 3.3.1. El fenómeno social de la comunicación.

Como ya se había mencionado en el primer capítulo, la necesidad de comunicación surge en el ser humano desde su génesis y tal vez antes, ya que es posible observar como las necesidades comunicativas en los animales son cubiertas mediante sonidos propios o acciones determinadas, codificadas principalmente por procesos instintivos, así como por la instauración de reflejos condicionados. Este tipo de aprendizaje primario utilizado por los animales será complementado en el hombre con una cierta cognición que le permitirá, al

<sup>20</sup> Cit. pos. Fromm en *Para una teoría del diseño*, op. cit., p. 64.

<sup>21</sup> Ricard, op. cit., p. 89-90.



relacionarse con otros sujetos, evocar un significado en común. Así para la realización de un acto comunicativo, emisor y receptor deberán partir de haber tenido algún tipo de experiencias similares, evocables para ambos. A partir de esta exigencia que se presenta como el principal problema para concretar la comunicación dirá J. Antonio Paoli "es curioso que aunque nunca hayamos compartido nada aparentemente, los fenómenos se repiten en el mundo y podemos evocarlos en común".<sup>22</sup>

Se evoca algo en común a pesar del tiempo, del contexto social y del medio utilizado para la transmisión de mensajes, sin embargo estas variables terminan por imprimirle un nuevo sentido a lo comunicado. Al final siempre es una cultura determinada, asimilada por la mente única del individuo, lo que le permite a éste percibir su realidad de una manera particular.

La comunicación intenta ampliar esta percepción de la realidad, tanto al tratar de mejorar las relaciones humanas, como al generar información que le permitirá posteriormente al individuo, al retomar estos datos de su ambiente y estructurarlos de una manera determinada, utilizarlos como guías de acción. La información amplía la capacidad de elección, porque aumenta los conocimientos.

Los objetos generados en la comunicación gráfica tratan de cubrir con la máxima economía de medios y esfuerzos las necesidades de comunicación e información de la sociedad capitalista convirtiéndose de esta forma en el medio para cubrir las demás necesidades: compraventa, cultural, de salud, etc.

Se observa así como los mensajes rara vez tendrán un propósito singular, el contenido manifiesto no es en absoluto el contenido importante. Por ejemplo en publicidad el contenido importante estará basado en mantener el equilibrio del sistema capitalista

y por tanto de la economía, revelará entonces que es necesario vender por lo que su esencia será la de convencer de que lo antes comprado ya no cumple su cometido. Esto es, a partir de sus intereses particulares generará una información que pretenda lograr cambios en el público, cambios que deriven en una mejor conservación de sus principios.<sup>23</sup>

### 3.3.2. El papel de la publicidad.

La publicidad se define como un conjunto de técnicas dirigidas a atraer la atención del público hacia el consumo de bienes o servicios. En un primer momento el publicista determina los argumentos que se pretenden transmitir al público, de tal forma que estos se concreten en mensajes gráficos o verbales, los cuales serán difundidos a través de los medios de comunicación masiva: prensa, radio, televisión, cine, carteles u otros.

La atención del receptor se obtendrá al despertar su curiosidad, crear interés, suscitar deseos, impulsar a la acción, inculcar ideas, difundir conocimientos, orientar, crear o modificar opiniones.

En sus comienzos la publicidad tuvo una función puramente informativa: daba noticias de las mercancías ofrecidas, sus lugares de venta y precios, en ocasiones sus características, pero de lo informativo paso a lo formativo. Formando consciencias favorables a los intereses del sistema productivo en vigencia.

Una actividad innecesaria en tiempos de producción artesanal, por estar ésta dirigida a un público pequeño e individualizado, se hace imprescindible con la concentración industrial y el agrandamiento del mercado. Surge así la publicidad como una fuerza equilibradora entre producción y consumo. "La publicidad promueve dos aspectos básicos del circuito económico: la circulación de las mercancías y con ella, la producción de la plusvalía, búsqueda central de la

<sup>22</sup> Paoli, J. Antonio. *Comunicación e información: perspectivas teóricas*. México, Ed. Trillas, 1983, p. 11.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 57.



producción capitalista. A mayor rapidez de consumo, más rápido es el retorno de la inversión y de las ganancias".<sup>24</sup>

Primero crear la necesidad de consumo, después la rapidez de este consumo y ambas logradas de tal forma que sean sentidas por el comprador como una decisión propia y no como algo impuesto. El truco consistirá en motivar al posible consumidor rodeándolo de cierta idea de libertad en su elección de compra, haciéndolo olvidar que deberá elegir siempre entre un número limitado de opciones. Como filosóficamente lo explicaría Jean Paul Sartre "siempre puedo escoger, pero debo saber que si no escojo, igualmente escojo".<sup>25</sup>

La publicidad se erige entonces en ciencia de la motivación, valiéndose para ello de una extensa manipulación de la imagen y también del slogan.

En la actualidad la densidad de imágenes publicitarias obliga a la instauración de una competición entre ellas para, aunque sea por breves instantes, lograr captar la atención del espectador. El receptor tiene acceso diariamente a una cantidad de mensajes mayor de la que le es posible digerir. Así, el primer obstáculo que debe vencer el mensaje es el de ser seleccionado de entre todos los demás mensajes, pasando esta prueba preliminar el receptor lo aceptara o rechazara de acuerdo a los valores y creencias que influyan en su interpretación.

En este sentido es más fácil explicar algo o convencer a una persona en la comunicación interpersonal, por la gran cantidad de retroalimentación que se genera, que mediante los medios masivos de comunicación. Para compensar esta carencia, la publicidad realiza una constante inversión en estudios mercadológicos que buscan aumentar la eficacia de dichos medios.

<sup>24</sup> Guinberg, Enrique. *Publicidad: manipulación para la reproducción*. México. UAM, 1984. p. 35.

<sup>25</sup> Cit. pos. Ricard en *Diseño ¿por qué? op cit.*, p. 24.

La publicidad, en su papel de formadora del hombre consumidor contemporáneo, se reconoce en dos sentidos: primero, por la presentación de las mercancías como objeto de necesidad y deseo, traduciendo la necesidad de consumo del sistema en una necesidad del individuo; y la segunda de manera indirecta, a través de los contenidos de los medios masivos, en los que se presenta un estereotipo de hombre como el adecuado, correcto, exitoso, hombre envidiado por todos que se ajusta a los lineamientos impulsados por la publicidad. De tal forma que se presiona al individuo para que, comprando alguna cosa, se transforme o transforme su vida, con el fin de asemejarse a dicho estereotipo.

La publicidad se nutre de lo real: ropas, alimentos, coches, cosméticos, cosas deseables por sí mismas, sin embargo se centra no en el producto sino en la imagen de sí mismo resultante de la utilización del producto. La fascinación radica en la envidia, la envidia en lo que el espectador podría llegar a ser. "La publicidad se centra en las relaciones sociales no en los objetos".<sup>26</sup> No promete placer sino felicidad. La felicidad de ser envidiado por otros, que es una forma solitaria de reafirmación.

En la realidad se presenta como un sistema tan complejo, que aun cuando el sistema de comunicación visual dejara de existir, los estímulos que lo impulsan estarían lo suficientemente activos en el ser humano como para mantener sus necesidades consumistas. Después de todo el hombre actual sufre una serie de tensiones que encuentran un escape seguro en dichos medios artificiales. De tal forma que si el espectador, condicionado por el sistema, se siente marginalmente insatisfecho con su papel dentro de la sociedad, buscará refugio en el dinero, símbolo de la capacidad de tener y por añadidura de ser, como si la personalidad del sujeto se ampliara con sus posesiones.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 146-147.



El pertenecer a una posición social privilegiada dota al individuo de una sensación de tranquilidad y confianza, borrando la ansiedad básica con la que juega la publicidad, el temor de que al no tener nada no eres nada. Se incrementa entonces la autoestima, se compra un pedazo de ego. Pero el presumir de cierta posición es exigente, pues pide continuamente su demostración ante sí mismo y ante los demás. Esta circunstancia propiciara el surgimiento de una de las mejores herramientas publicitarias de las que se ha hecho uso, invertir al producto de un signo de estatus, olvidando de ser necesario su término de utensilio.

Otro de los principales motivos que llevan al consumo es romper con la rutina, cambiando lo nuevo por lo viejo, esta renovación que puede parecer inocente en sí misma se contrapone muchas de las veces a un intenso temor al cambio en niveles más profundos de la personalidad. Esta conversión de las necesidades afectivas también es reconocida cuando el ser capaz de comprar equivale a ser sexualmente deseable, esto generalmente en la mentalidad masculina. Mientras que la mujer actuará en contra de sus sentimientos de vacío y soledad, enfocándose a su belleza personal. Básicamente dos caras de la misma moneda.

Finalmente el realizar una compra aportará por sí mismo la obtención de nuevos estímulos, como el "cerrar un buen trato" que produce una satisfacción personal, una autovaloración.

Al mirar hacia atrás se observa como "las necesidades son de los individuos, pero su desarrollo y los medios para satisfacerlas son histórico-sociales".<sup>27</sup>

La mayor parte de los autores aquí citados consideran a la publicidad como un gran mal de la humanidad, en el mejor de los casos como un mal necesario, pero ninguno califica como falta de ética su proceder, pues queda en claro que los términos que impulsaron su desarrollo fueron estos, la falta de ética sería entonces no cumplir con

su cometido. La publicidad no engaña, ya que el cumplimiento de sus promesas no está estructurado para ser corroborado a un nivel real sino en el de las fantasías. La correspondencia entre las ilusiones que se ofrecen para un futuro que nunca llega y las ilusiones del consumidor, estancado en su presente insuficiente, es el beneficio único y palpable obtenido durante el proceso.

La comunicación gráfica concibe su misión solo como un acto informativo y estético, olvidando afrontar su responsabilidad comunicativa, la cual podría limitar la demagogia usada en terrenos publicitarios. Es de cuestionarse hasta que punto si ya existe en ella una ética para con la forma, debiera existir para con el fin.

### 3.3.3. La comunicación gráfica como proceso estético.

El diseñador para ser capaz de dar una respuesta adecuada a la demanda debe manejar cinco niveles:

- a. Funcional, soluciones para obtener eficiencia en las relaciones objeto-uso.
- b. Ambiental, toma en cuenta la relación objeto-contexto físico.
- c. Estructural, clarifica las necesidades de los materiales empleados.
- d. Constructivo, prevé los medios de producción a utilizar.
- e. Expresivo, aporta soluciones estéticas.<sup>28</sup>

Del resultado de la tensión generada entre los primeros cuatro aspectos, lo económico y la tradición, surge la forma, que se apoya en el factor estético como un agente unificador de estas tensiones. Pero la forma no se convierte en la suma de los factores, sino en la síntesis de los mismos.

Socialmente al diseñador se le confiere, en el proceso de sintetizar la forma, el poder de manejar una determinada estética como la adecuada, imponiendo el buen gusto visual al público y dirigiendo, por medio de la educación estética que genera, posteriores

<sup>27</sup> Rodríguez Morales, *op. cit.*, p. 72.

<sup>28</sup> Ibikeni, p. 39.

apreciaciones visuales. En realidad este poder de decisión queda limitado por la estética imperante, pues al haber sido utilizada en anteriores mensajes forma ya parte del léxico estético, determinando las interpretaciones de un cierto grupo. Por tanto, la utilización de una completa innovación estética por parte del diseñador, redundaría en una falta de comprensión del público al cual se dirige. Las innovaciones sí pueden existir, pero deben madurarse a lo largo de un proceso de pedagogía comunicativa, por llamarle de alguna forma.

La comunicación gráfica además de generar la forma de acuerdo a las funciones que el mensaje pretende cubrir, busca utilizar una estética que logre satisfacer en el ser humano la necesidad hedonista de apreciación visual. Placer que el hombre inscrito en la naturaleza satisface por medio del paisaje natural y que el ciudadano debe encontrar en la arquitectura, los objetos, los mensajes audiovisuales y los gráficos. El placer estético partirá de una exaltación de los sentidos en el yo interno primitivo del hombre, que al generar sensaciones puras impregnan a la percepción de magnetismo y magia. En el fenómeno estético cada elemento de la imagen tenderá a una empatía interna, por ejemplo, el balance encuentra su redundancia en un estado de equilibrio interno, los colores en emociones, la textura y lo figurativo en un placer memorable, etc. Esta identificación de lo externo con lo interno será experimentada por el observador como una sensación de gozo.

La estética además de impregnar al mensaje gráfico de esta magia perceptiva, parte de elementos subjetivos de creación, con lo cual, lo acerca al concepto de arte, dicho término queda descartado al no ser el mensaje producto de vivencias personales experimentadas libremente y al no satisfacer ninguna necesidad subjetiva inmediata. El comunicador gráfico no "siente" como un artista.<sup>29</sup>

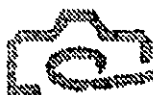
<sup>29</sup> Villarreal Macías, Rogelio. *Fotografía, arte y publicidad*. México. Federación Editorial Mexicana. 1979. p. 46-47.

### 3.4. La imagen artística.

Para Occidente la filosofía se inicia con la Grecia clásica y tiene su origen en las preguntas que el hombre se formula acerca de la naturaleza del mundo que lo rodea. Las respuestas dadas en diferentes áreas fueron agrupadas en tres principales disciplinas: la lógica, la ética y la estética. Esta última, que proviene del término griego *aísthesis* que significa sensibilidad, fue la que se ocupó del estudio de lo bello, incluyendo en su estudio el análisis del fenómeno artístico.

Antiguamente lo bello era identificado con otros conceptos, por ejemplo con lo bueno. fue el filósofo alemán Emmanuel Kant el que independizó al valor estético, transformándolo en una finalidad en sí mismo. Según Umberto Eco es a partir de ese momento que la estética se centra en el análisis del juicio estético, desinteresándose por delimitar el canon universal de lo bello. Para Kant, por muchos considerado el fundador de la filosofía moderna, la esencia de la sensación estética, es la complacencia desinteresada. Esta característica sin embargo no coincide con la plena consciencia que se tenía en otras épocas, del valor instrumental de la obra de arte, como parte integrante del ritual. En realidad el filósofo solo se refiere a una situación tardía en el desarrollo de las funciones sociales del arte, en la cual cierto desinterés encubre un interés efectivo. El arte no puede negar su finalidad social.

Se considera que la utilidad del arte radica en ser un auxiliar en el proceso evolutivo del ser humano, ensanchando y enriqueciendo con sus creaciones la percepción de la realidad. Esto puede corroborarse cuando se observa que las primeras manifestaciones de las ideas y los hechos englobados en la historia universal, fueron manifestaciones artísticas, así, en la historia del arte se reconocen los signos precursores del cambio de mentalidad a través del tiempo. Esto se debe posiblemente a que este tipo de imagen se alimenta de fuentes de energía



"inferiores", menos vigiladas, más libres y menos controladas por el sistema.<sup>30</sup>

El arte es un conocimiento intuitivo de la realidad, que conlleva a expresar los sentimientos y pensamientos de una época, a cuestionarlos constantemente como válidos y por tanto a abrir nuevas propuestas en el sentir y el pensar de dicha sociedad. La obra resume, comunica y tal vez juzga al mundo en el que ha sido concebido. Se puede realizar una alegoría de la función del arte en la sociedad y la función de los sueños en el ser humano, los cuales, afirman ciertas teorías psicológicas, procesan información a niveles semiconscientes mediante el uso de símbolos. También el arte hace uso del símbolo.

La creación de sistemas simbólicos es inherente a la condición humana, los animales tienen respuesta a signos y señales pero jamás a símbolos, en los que cada forma simbólica informa del mundo sin reducirse a imitarlo. En el arte, el lenguaje, el mito y la religión esta implícito lo simbólico, sistemas que junto con la ciencia y la historia constituyen la esfera de lo humano.

El signo estético es autónomo a su significación, pero es inseparable a ésta. En el arte se reconoce junto a la función estética la función comunicativa. Así, el arte visual se presenta como una forma muy específica de comunicación, su particularidad consiste en ser un mensaje universal interesado en "acercar el alma al espíritu"<sup>31</sup>, mientras que los soportes creados por el diseño gráfico contienen mensajes particulares que, con fines utilitarios específicos, buscan comunicar una información dada para que el público la experimente. Este es su servicio o desde un punto de vista negativo su servidumbre.

<sup>30</sup> Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. España. Paidós Comunicación, 1992. p. 102.

<sup>31</sup> Esta expresión reconoce en el término alma al ser presente, imperfecto, mientras el espíritu es la capacidad total de ser, por tanto el alma será más perfecta cuanto más cerca este del espíritu.

### 3.4.1. El fenómeno artístico.

Dentro del fenómeno artístico se pueden percibir la incidencia de dos personalidades: el autor y el espectador. El primero parte para su acción de un compromiso que le hace concebir al arte como misión, convirtiéndose en el filtro por el cual una determinada experiencia histórico-social es transformada en una manifestación armónica y comunicable. En realidad dicho traje o forma de expresarse sobre dicho tema, descubre a tal grado la personalidad y espiritualidad originales del artista que éste más que aportar un punto de vista personal sobre la realidad, se revela a sí mismo en la obra. El artista es un rebelde que quiere cambiar el mundo por el suyo interno, valiéndose para ello del pensamiento creador y la acción expresiva.

Así en un mismo acto se vacían: el tema como intención objetiva del autor y el estilo personal como presencia subjetiva del autor. Lo comunicable podría ser considerado como el pretexto que le permite al artista autoexpresarse, sin embargo no lo es, ya que los objetivos que el artista persigue incluyen la reinterpretación de su obra.

Al terminar el proceso de creación la obra vive solo en las interpretaciones que de ella se hacen. El autor solo es un provocador que partiendo de un estímulo particular genera posibilidades interpretativas.

Al hablar de la imagen en particular, las posibles interpretaciones se multiplican por sí mismas: una palabra puede tener hasta dos o tres significados, pero estos pueden ser localizados en un diccionario, son enumerables. Una imagen tiene 5.000.000 versiones potenciales, ninguna de las cuales puede imponer su autoridad.<sup>32</sup>

Será en el segundo protagonista, el espectador, en quien recaerá el papel de interpretar fondo y forma de la obra artística. Interpretar consiste en comprender el punto de vista del creador sobre la experiencia expresada en su obra y sobre la manera de ser expresada, básicamente consiste en cerrar al mismo tiempo el circuito comunicativo y el estético.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 52.

La interpretación de una obra artística esta condicionada por la pluralidad de los principios perceptivos, cognoscitivos, intuitivos y sensibles, influidos a su vez por las realidades biopsicosociales que encarnan los espectadores. Su capacidad de interpretar, al estar determinada por su particular mirada, se reinvierte hacia dentro reflejando en la interpretación su propia personalidad.

La posibilidad de que a cada observación surja una interpretación distinta cuestiona la validez de tan diversas interpretaciones, al respecto Eco dirá: "no existe interpretación exclusiva ni definitiva, como tampoco existe una provisional o aproximativa".<sup>33</sup>

A pesar de que las estructuras básicas que sustentan cualquier tipo de interpretación son comunes a todos los individuos, por lo que se consideran igualmente válidas, se le adjudica al crítico una mayor maestría interpretativa. Esto se justifica no en la esencia de la interpretación, sino en que gracias a su mayor disposición, capacidad de penetración y grado de sensibilidad, el crítico es capaz de relatar sus experiencias de interpretación que si bien son subjetivas se presentan de manera tan enriquecedora que obtienen validez por su originalidad y eficacia.<sup>34</sup>

En la actualidad la toma de conciencia del fenómeno interpretativo fue aprovechada por el arte para reformar su escala de valores. Anteriormente su valor radicaba en el mensaje, la obra artística por si misma; se concentró después en la pretensión comunicativa del artista-emisor; para finalmente, en el arte contemporáneo, dar primacía a las diversas lecturas del público receptor.

También en gran medida los cambios que redefinieron al arte, se debieron al rompimiento del concepto de obra única, que generaron los medios masivos de comunicación y cuya primera manifestación

fue la fotografía. "Se había caído en vanas sutilezas para decidir si la fotografía debía ser o no un arte, pero nadie se preguntaba si esa invención no transformaba al carácter general del arte".<sup>35</sup>

En el nuevo arte se exalta lo incontrolable; el azar erigido en principio con el *objet trouvé* y el *happening*; lo inexistente, con lo onírico surrealista y la recomposición del espacio cubista; lo instantáneo de la obra efímera en el *performance* y el arte corporal; la revalorización conceptual, con la recontextualización objetual que encarna la poética del *ready made*; lo inconcebible con la alabanza mercadológica del *pop-art*. "Por primera vez en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres".<sup>36</sup>

Los rompimientos mas significativos se observan a principios de siglo, a nivel de la forma, del contenido y de su difusión, encarnados en las personas de Picasso, Duchamp y Warhol.

Pablo Ruiz Picasso cuestionó la forma al realizar una conversión del placer emotivo que producía el naturalismo, a otro de carácter intelectual, el cubismo. A partir de ese momento el arte exigirá, para su disfrute, descifrar las intenciones profundas de la forma, lo cual solo podrá ser obtenido recorriendo de nuevo el proceso creativo que le dio lugar.

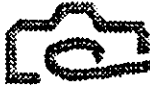
El dadaísmo de Marcel Duchamp, pretendió por su parte independizar al arte del sistema industrial y consumista, exhibiendo en primer lugar el papel fetichista de los objetos para, en consecuencia, retirar de la obra artística sus cualidades de mercancía. Al contrario Andy Warhol la impregna hasta el exceso de características mercantilistas de reproducción, producción y mercadotecnia, esa manera tan libre de retomar las piezas del sistema terminaría también por criticarlo.

<sup>33</sup> Eco, Umberto. La definición del arte. Mexico. Ed. Roca. 1991. p. 33.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>35</sup> Cit. pos. Benjamin en *Vida y muerte de la imagen*. op. cit., p. 109.

<sup>36</sup> Berger, op. cit., p. 41.



El arte busca cuestionar el sistema que le rodea, se opone a los objetos, a las formas tradicionales y huye de la imagen vendible, al mismo tiempo enseña a amar a los objetos, enriquece la forma de la imagen vendible e incluso termina dependiendo de la venta para su subsistencia.

En este terreno la compraventa de arte se basa en el impacto generado por la novedad y lo inesperado. El impulso de diferenciarse suele ser considerado más importante en el artista cuanto más se dependa del producto de vanguardia para destacar en el medio. "El artista para llamar la atención y atraer la clientela tiene que construir un acontecimiento".<sup>37</sup>

Observándolo fríamente el fenómeno vanguardista se basa en los mismos principios utilizados por la publicidad para dar validez al concepto de moda. Por tanto se afirma que éste fenómeno apoya desde sus niveles más íntimos al orden establecido por una sociedad evasivamente consumista, lográndose domesticar de esta forma al pensamiento crítico nacido durante las primeras vanguardias artísticas.

Sin un sentido profundo que la sustente, la búsqueda de lo nuevo termina siendo vacía, lo original se convierte en el todo se vale y la lucha contra las normas se realiza en un lugar donde éstas no existen. El arte termina siendo una acción nihilista enfocada a la obtención indiscriminada de nuevos estímulos que cuestionen constantemente a los anteriores. La experimentación origina lo desacostumbrado, un producto de vanguardia que apenas producido se desgasta y se satura por lo que debe renovarse, exigiéndose con ello la creación de un nuevo producto de vanguardia.

Umberto Eco validará la existencia del fenómeno vanguardista al afirmar que existe una capacidad pedagógica en esa sucesión inacabable de lenguajes. Partiendo del concepto de hábito como una acción mecánica que permite al individuo el

desarrollo de la espontaneidad en áreas más importantes, expone el papel social del hábito como conservador y a la larga estancador de las ideas, dentro de una determinada estructura general.<sup>38</sup> De tal forma que el arte de vanguardia, con su incesante revisión de las formas, su replanteamiento continuo de los modos de ver el mundo y lo mutable como principio físico que impregna al hombre, lo exhorta a adquirir un nuevo hábito: no habituarse jamás.

El espectador debe mantenerse al día para no perder de vista la infatigable evolución comunicativa que el arte promueve, pues los cambios no han sido capaces de esperar a que el público se acostumbre a una solución para pasar a otra. El arte, sin tener consciencia inmediata de ello, se ha hecho interprete de una tendencia general de su propia cultura. A la larga se verá si el arte a ayudado o no a producir un hombre capaz de moverse con plástica adaptabilidad a un mundo nuevo.<sup>39</sup>

### 3.4.2. La estética fotográfica

Las representaciones se pueden clasificar en tres tipos: el icono, que se basa en la semejanza entre el referente y el signo; el símbolo, en el que la relación referente-signo se basa en convenciones y el índice, que nos habla del referente al ser una continuidad física del mismo.

El realismo al que tiende la imagen fotográfica al presentar a los objetos que registra con un efecto de mimesis, podría generar una confusión con respecto a la verdadera naturaleza de la representación fotográfica. La fotografía es una huella de lo real, puesto que nace de la luz reflejada por un objeto, al imprimirse sobre la película, y su realismo es una simple ilusión, pues la imagen es codificada por el aparato fotográfico, transformando la realidad. Así, la fotografía es un índice no un icono y se

<sup>37</sup> Debray, *op. cit.*, p. 134.

<sup>38</sup> Eco, *op. cit.*, p. 217 y 218.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 220-221.



encuentra emparentada con el humo; como indicio de fuego; la sombra, indicio de presencia; la cicatriz, indicio de herida; la huella digital, indicio de manipulación.<sup>40</sup> Se observa como una característica del índice es manifestar la existencia del referente sin implicar necesariamente su parecido.

La representación fotográfica como índice señala al referente, llamando la atención sobre él, por otro lado, al estar tan ligado a la existencia real del objeto, atestigua su existir de manera física y particular, a diferencia del icono y del símbolo en los que no se reconoce tal lazo.

La imagen fotográfica no se presenta de manera simultánea como la televisión, sino que se produce con un retraso, el objeto, tal y como ha sido registrado por la cámara, desaparece en el instante mismo en que se saca la fotografía, y la imagen, realizada de una sola vez al momento del disparo, se convertirá en su recuerdo. Este factor de totalidad al momento de su obtención, se contrapone al de la pintura, la cual se construye progresivamente.

El índice fotográfico por si mismo no explica, no interpreta, no comenta, solo muestra de manera pura y llana. Solo dice "eso ha sido" no dice "eso quiere decir".<sup>41</sup> El sentido que se le da es externo, pues la fotografía como huella solo se da al momento del disparo, antes y después de ese momento se reconocen en el proceso fotográfico gestos absolutamente "culturales" que la dotaran de significado.

Es importante observar que lo fetichista de una foto se basara en ser un signo que "emana" directamente del ausente, un testimonio que representa su proximidad física, su poder radicara entonces en el valor de ser huella no de ser semejante.

Son tres elementos los que conforman la obra fotográfica: signo, significado y forma.

Signo lo que se fotografió, significado lo que se expresó por medio del signo y forma la manera utilizada para hacerlo.<sup>42</sup> Muchas imágenes son estrictamente informativas pues dan prioridad al signo, sobre la forma y el significado.

Para la obtención de significados estéticos el fotógrafo debió hacer a un lado su intención de "fotocopiar" la realidad, como en el pictorialismo, con el que la fotografía fue capaz de afirmar su vocación de expresar. Sin embargo la fotografía se ha encontrado con grandes obstáculos en el camino para integrarse al ámbito artístico, como su origen técnico-tecnológico, la creencia de la exactitud como característica intrínseca del medio y su capacidad de reproducción.

El fenómeno artístico parte de la realidad como proveedora de estímulos, percepciones e impresiones del artista, quien los retoma al elaborar una concepción subjetiva, creativa, basada en un proceso psíquico con el cual visualiza la obra. Dicha visualización, sustentada en una determinada ideología que el artista manifiesta de manera consciente e inconsciente, da forma a la obra a través de una determinada técnica.

La técnica fotográfica basada en principios óptico-mecánicos y la posterior simplificación del proceso, que daría pie al nacimiento del fotógrafo aficionado, hizo dudar de la capacidad de expresión del medio, afirmándose que sus estándares definidos no permitían ningún tipo de intencionalidad. Así las imágenes fotográficas fueron consideradas, por su automatismo, como objetos de poco valor que cualquiera tenía capacidad de producir.

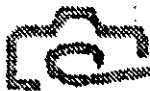
Para Moholy-Nagy en cambio, éste instrumento técnico-mecánico de ilimitadas posibilidades, era el único capaz de superar el culto anacrónico y fetichista del "trabajo hecho a mano" valor añadido al arte

<sup>40</sup> Dubois, *op. cit.*, p. 48.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.81.

<sup>42</sup> *Enciclopedia Planeta de Fotografía, op. cit.*, p.3406.





tradicional y que el profesor no compartía en absoluto.<sup>43</sup>

Cabe recordar que habilidad y arte son sinónimos solo desde la superficialidad de sus significados. Estéticamente el artista utilizará a la técnica para plasmar la idea, la conjunción entre técnica e idea es en sí lo que pretende ser relevante, por tanto el ser laureado solo por la habilidad técnica al producir la forma equivaldría a igualar el concepto de arte al de artesanía.

En general, los fotógrafos que optan por negar la técnica, lo hacen porque se dan cuenta de que el impacto de la forma ha terminado por opacar al significado, por que tratan de apoyar a la fotografía como una cuestión de ideas. Si como en cualquier arte se considerara a la técnica solamente como una servidora cuyo uso permite la expresión del artista, en lugar de ensalzarla como la creadora automática de la imagen, sería mucho más fácil mantenerla en su estricto orden de herramienta. Es necesario comprender que idea y técnica no surgen al mismo tiempo, sino que la idea es quien impone sus condiciones a la técnica.

En segundo término y retomando el concepto de la fotografía como índice, puede afirmarse que ésta no se caracteriza por la exactitud con la que es capaz de registrar a su referente. Así, ha sido erróneo dar preponderancia a la exactitud sobre otras posibilidades de la imagen fotográfica. Es más, la exactitud se presenta como un distractor dentro de la apreciación artística fotográfica, ya que la percepción de lo artístico se basa en las sensaciones, mientras que el reconocimiento de un elemento en la imagen dirige la atención a la memoria, por lo que desvía el camino dirigido al placer estético hacia el placer que provoca el "reencuentro" con algo ya visto. Como lo diría Henry Peach Robinson: "El arte de la fotografía no está en la exactitud; comienza una vez que ésta ha sido alcanzada".<sup>44</sup>

Por último puede considerarse a la capacidad de reproducción el eslabón final que fue necesario romper para, partiendo de nuevos paradigmas, admitir en la fotografía su naturaleza estética. Cuestión muy difícil si se considera que debió negarse la "cualidad de presencia única" como característica intrínseca de las creaciones del espíritu.

Cuando finalmente la fotografía es aceptada en el terreno artístico, comenzará una evolución en su estética, la cual ha tratado de resumirse en cuatro diferentes tendencias expresivas:

1. Se caracteriza por el descubrimiento de los objetos y de lo que estos comunican mediante la nueva visión instaurada por la fotografía.
2. En ella el mundo exterior deja de ser la materia prima de la fotografía, ahora lo es el mundo interior del fotógrafo.<sup>45</sup>
3. Se observa una actitud irónica en el fotógrafo que busca re-valorizar al objeto, dotándolo de un significado distinto al que las convenciones sociales le han asignado.
4. Se desarrolla un nihilismo como reacción a la sofisticación del conceptualismo y se busca una purificación de la imagen por medio de la simplicidad y la negación a presentar intenciones ocultas.

Cada una de estas tendencias artísticas consideraba que había sobrepasado a la anterior y que había ido más allá de cuanto se conocía anteriormente. Así cada tendencia se mantenía relacionada por imitación o por contradicción con la precedente, lo cual se consideraba un progreso, por la constante evolución estética, y a la vez una pérdida, por la negación y olvido de las formas anteriores.

Es posible resumir la historia de la fotografía al mirarla como una constante interrogación acerca de su esencia, pregunta que continúa abierta por suerte o por desgracia.

<sup>43</sup> Satué, *op. cit.*, p. 157.

<sup>44</sup> *Cit. pos.* Peach en *La imagen, op. cit.*, p. 22A.

<sup>45</sup> Es en esta tendencia en la que podemos reconocer la obra fotográfica de Enrique Segarra López

### 3.5. Conclusiones.

Las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo, por tanto la imagen no existe a lo largo de la historia como un concepto único, sino que se ha ido modificando en una continua evolución determinada por los cambios políticos, económicos, sociales y técnicos, de tal forma que la idiosincrasia de la imagen ha ido siempre a la par de la idiosincrasia que la genera. Retomando a Regis Debray pueden reconocerse tres momentos en la historia de lo visible: la mirada mágica, la mirada estética y la mirada económica. En el que la primera se caracteriza por el tipo de inspiración que la motiva, la cual proviene de los dioses, su forma se basa en la repetición a través del canon y el resultado es un objeto de creencia, un ídolo, un tótem o algún otro tipo de manifestación que intenta cambiar el mundo "exterior". La mirada estética por su parte va inspirada por una fuerza interna del artista, la forma se basa en la tradición impuesta por el academismo y da por resultado un objeto artístico calificado por el buen gusto, el artista habla de su mundo "interior" por medio de la representación del mundo "exterior", es posible retomar la obra artística de Enrique Segarra para ejemplificar dicha fórmula. En la última, que es la mirada contemporánea, la inspiración viene de afuera, su forma esta regida por la búsqueda de la innovación y al referirse a productos conlleva una posibilidad de consumo, para ello trata de cambiar los conceptos internos que el hombre tiene del "exterior", como ejemplo, la iconografía desarrollada en las campañas publicitarias de Benetton y Coca-Cola.<sup>46</sup>

Durante la transición entre la mirada estética y la mirada económica se sitúa la invención de la imagen fotográfica, en la cual se sintetizaron los principios artísticos del Renacimiento, así, la mirada estética dio pie a la imagen fotográfica, la cual como nueva concepción icónica produjo a su vez cambios profundos en la concepción artística. Ambos,

fotografía y arte contemporáneo aportarían las bases para el desarrollo del diseño gráfico como profesión y el cual se colocaría como pieza esencial de la mirada económica.

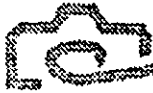
Arte, fotografía y diseño comparten las mismas bases icónicas, y estas dos últimas al ser manifestaciones culturales y utilizar para sus fines un lenguaje expresivo propio pueden ser también consideradas artísticas, si logran aportar nuevos puntos de vista sobre la realidad.

De manera específica la mirada fotográfica se convirtió en una extensión valiosa de la mirada del hombre en todos los ámbitos, siendo capaz de cubrir necesidades de tipo: científico, social, histórico, artístico y publicitario. Adoptando métodos y procesos de diseño si se trata de fotografía publicitaria o recurriendo a procesos artísticos si es concebida para tal fin. Además la fotografía al ser retomada por la comunicación gráfica para ilustrar y recrear sus textos informativos dotará al diseño del impacto simbólico y sensible de la imagen.

Si bien en México desde sus inicios la fotografía fue impulsada por la industria y la mentalidad extranjera que determinaba su estilo, se observara una mayor evolución propia después de la Revolución Mexicana cuando se afirmer los valores mexicanos y se enriquezcan con las influencias de grandes intelectuales y artistas extranjeros que visitaron el país o fueron asilados en él debido a la constante actividad bélica en Europa.

Enrique Segarra López es el fotógrafo en el que se puede observar esta evolución, la cual, como cualquier manifestación, se observa condicionada por su contexto, vivencias y gustos propios, siendo precisamente eso en lo que se funda parte de su riqueza. El autor utilizaría al pictorialismo, influencia estadounidense, para producir imágenes de raíces profundamente mexicanas, tanto en sus temas como en sus formas. Los usos básicamente artísticos dados a su material podrían cuestionar la validez de analizar sus

<sup>46</sup> Debray. *op. cit.*, p. 181.



técnicas compositivas para enriquecer el área de la comunicación gráfica, sin embargo es de recalcar que cualquier soporte icónico, al presentarse con una organización estructural autónoma, conserva los principios compositivos de la imagen. Para el comunicador gráfico es primordial entonces comprender y controlar dichas relaciones internas ya sea en una fotografía, un empaque o una página de periódico, puesto que la ubicación de los objetos dentro de un espacio ocasiona siempre efectos de composición sean los deseados o no.

A lo largo del análisis es posible reconocer que la metodología empleada por Enrique Segarra para la realización de su obra, se basa en conocimientos profundos de composición y en el aprovechamiento de variables antes, durante y posteriormente al momento de la toma: antes, con la puesta en escena, el encuadre bien cuidado, la luz lateral o el contraluz; durante, con subexposiciones, velocidades altas para evitar vibraciones, diafragmas medios aprovechando la mayor calidad del objetivo; posteriormente, con grandes ampliaciones, uso de tramas, película de línea, virados selectivos, etc. El desarrollo de su "tercer ojo" se reconoce en su descubrimiento de formas y motivos, y en su capacidad para reconocer el mejor momento para el disparo.

La, hasta cierto punto, reciente negación del pictorialismo como corriente válida dentro del ámbito fotográfico, no ha permitido aun reconocer los aportes que esta corriente heredó al mundo fotográfico mexicano, educando las miradas y proporcionando las técnicas a los conformadores de la Escuela Mexicana de Fotografía y dando las bases para el desarrollo de nuevas generaciones interesadas en retomar del pictorialismo su libertad de variación, de expresión y de experimentación. Es importante además revalorar el papel del Club Fotográfico de México como institución que apoyó a la evolución fotográfica del país: al mejorar el nivel técnico del fotógrafo mexicano, ampliar su visión mediante el conocimiento compositivo de la imagen, aumentar la

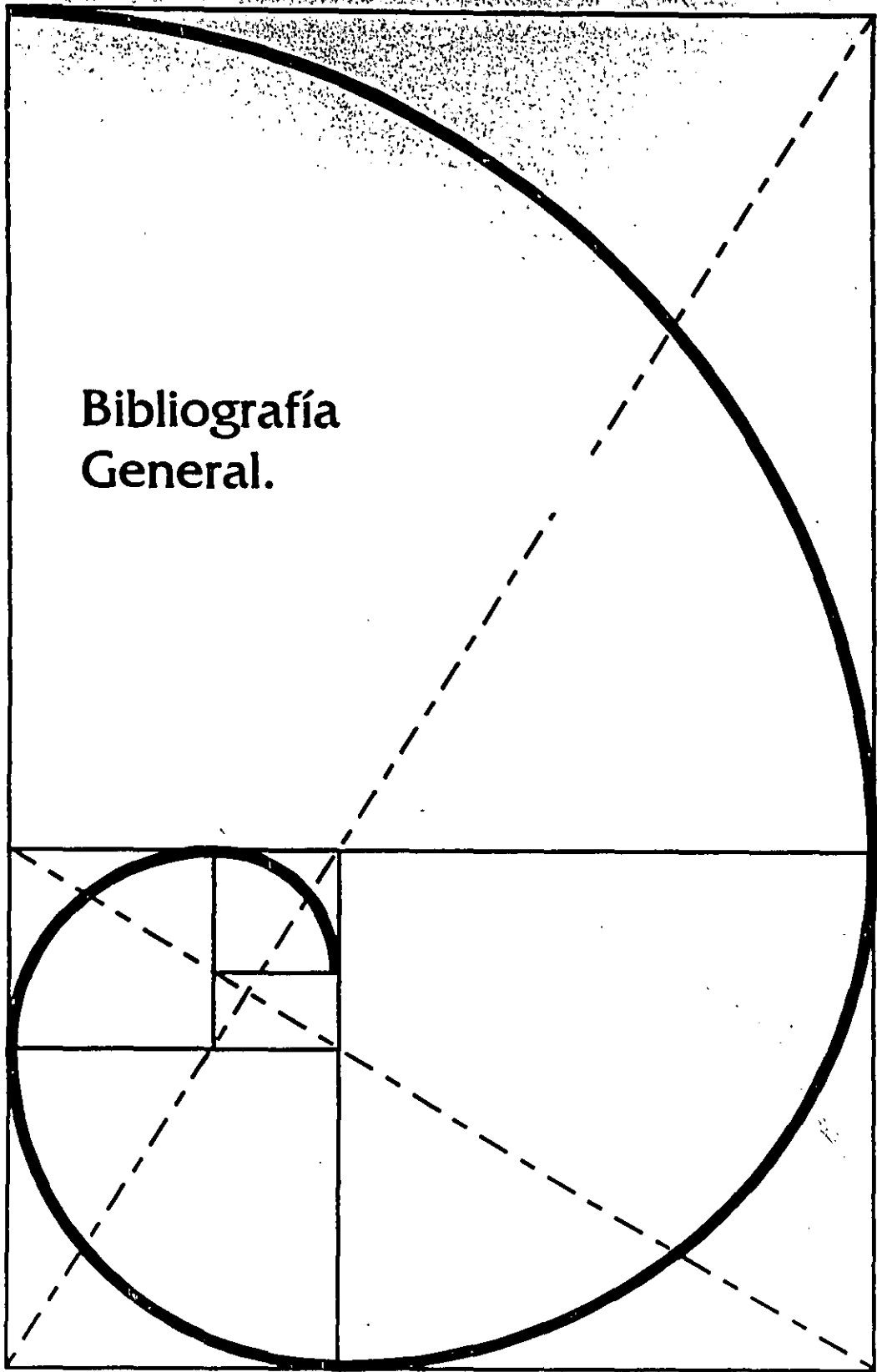
difusión del medio a nivel nacional e internacional, incrementar su desarrollo económico, afirmarlo en su tarea artística y estimular su incursión en la publicidad.

Enrique Segarra por su parte, como fundador, alumno, artista, profesor y exdirector de dicha institución empatiza con ella en historia y principios fotográficos, hablar de Enrique Segarra es hablar del Club Fotográfico de México, hablar de revalorar a uno es forzosamente revalorar la obra fotográfica del otro.

La fotografía se presenta en su obra, como prueba material de un punto de vista particular: de un hombre, una clase social, una ciudad, una época, un desarrollo, una historia. Pareciera que el fotógrafo tuvo como intención conservar un tiempo para preservarlo de su propia pérdida.

Enrique Segarra López ha codificado y comunicado su concepto del mundo mediante fotografías y es probable que esta manera propia de comunicarse lo vuelva inmortal en la memoria de muchas personas. Pretender llegar a conclusiones con respecto a lo que ha querido comunicar a través de su obra es reconocer que, de la misma forma que el fotógrafo, tratando de ser objetivo, capta la realidad dando una opinión personal del acontecimiento, el análisis aquí presentado va impregnado del particular modo de ver de la persona que interpreta su obra fotográfica. Esta tesis se presenta como un intento de diálogo, un intento por verbalizar como ve él las cosas y como su punto de vista puede enriquecer el nuestro.

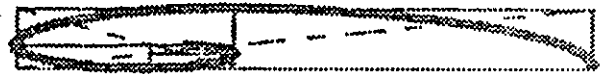
**Bibliografía  
General.**





## ***BIBLIOGRAFÍA GENERAL***

- Acha, Juan.  
"Introducción a la Teoría de los Diseños".  
Ed.Trillas. México, 1990. 179 pp.
- Acha, Juan.  
"Expresión y apreciación artísticas".  
Ed.Trillas. México, 1993. 240 pp.
- Adame Goddard, Lourdes.  
"Guionismo".  
Ed. Diana. México, 1991. 103 pp.
- Arnheim, Rudolf.  
"Arte y percepción visual".  
Ed.Universitaria de Buenos Aires.  
Argentina, 1976. 410 pp.
- Aumont, Jacques.  
"La imagen".  
Paidós Comunicación. España, 1992.  
336 pp.
- Bayona, Pedro et al.  
"Minutas Fotográficas"  
Cuadernos de las Opciones Técnicas no. 2  
UNAM. México, 1991. 133 pp.
- Berger, John.  
"Modos de ver".  
Ed. Gustavo Gili. España, 1975. 177 pp.
- Bouillot, Rene.  
"El objeto y su imagen: fotografía industrial y  
publicitaria"  
Ed Hispanoeuropea. Barcelona, 1981.  
164 pp.
- Canales, Claudia.  
"A propósito de una investigación sobre la  
historia de la fotografía en México"  
Boletín del INAH. Epoca III No. 23.  
México, julio-septiembre. 1978.
- Casanova, Rosa y Debroise, Olivier.  
"Sobre la superficie bruñida de un espejo".  
Fondo de Cultura Económica. México, 1989.  
111 pp.
- Constantine, Mildred.  
"Tina Modotti: una vida frágil". Fondo de  
Cultura Económica. México, 1979. 211 pp.
- Costa, Joan.  
"La fotografía entre sumisión y subversión".  
Ed.Trillas. México, 1991. 171 pp.
- Costa, Joan y Fontcuberta, Joan. .  
"Foto-diseño".  
Enciclopedia del diseño CEAC. Barcelona,  
1990. 260 pp.
- Debray, Régis.  
"Vida y muerte de la imagen".  
Paidós Comunicación. España, 1992.  
317 pp.
- Debroise, Olivier.  
"Fuga mexicana: un recorrido por la  
fotografía en México"  
Ed.Consejo Nacional para la Cultura y las  
Artes. México, 1994. 223 pp.
- De Fleur, Melvin L.  
"Teorías de la comunicación de masas"  
Ed. Paidós. México. 1980. 349 pp.
- De Jesús Hernández, Manuel.  
"Los Inicios de la Fotografía en México:  
1839-1850"  
Ed.Hersa. S.A. México, 1985. 167 pp.
- Doeffinger, Derek.  
"El arte de ver"  
Ed.Folio. Serie Kodak cuadernos practicos  
de fotografía. Barcelona 1980. 95 pp.
- Dondis, Donis A.  
"La sintaxis de la imagen"  
Ed. Gustavo Gili. México, 1992. 210 pp.
- Dubois, Philippe.  
"El acto fotográfico de la representación a la  
recepción".  
Paidós Comunicación. España, 1986.  
191 pp.



Eco, Umberto.  
"La definición del arte".  
Ed. Roca. México, 1991. 285 pp.

Fernández, Justino.  
"Estética del Arte Moderno y Contemporáneo"  
Instituto de Investigaciones Estéticas,  
UNAM. México 1962. 363 pp.

Fernández Ledesma, Enrique.  
"La gracia de los retratos antiguos".  
Ediciones Mexicanas. México, 1950.  
156 pp.

Ferraz Fayos, Antonio.  
"Teorías sobre la naturaleza de la luz".  
Ed. Dossat. España, 1974. 341 pp.

Fischer, Ernst.  
"La necesidad del arte".  
Ediciones Península. Barcelona, 1978.  
270 pp.

Flusser, Vilém.  
"Hacia una filosofía de la fotografía".  
Ed. Trillas. México, 1990. 78 pp.

Fontcuberta, Joan.  
"Fotografía: conceptos y procedimientos una propuesta metodológica"  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1990. 204 pp.

Freund, Gisele.  
"La fotografía como documento social".  
Ed. Gustavo Gili. México, 1993. 207 pp.

Garibay S., Roberto.  
"Breve Historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas".  
UNAM. México, 1990. 51 pp.

Giedion, Sigfried.  
"El presente eterno: los comienzos del arte"  
Ed. Alianza Forma. España, 1988. 637 pp.

Gómez Mendoza, Ma. de Lourdes.  
"Análisis de la fotografía mexicana para la realización del diaporama: El Labrador de San Hipólito".  
México, D.F. 1995. ENAP. UNAM. 149 pp.

González Blackaller, Ciro; recopilación y adaptación J. Daniel Ramírez S.  
"Nueva Síntesis de Historia Universal".  
Ed. Numancia México, 1992. 200 pp.

Guinberg, Enrique.  
"Publicidad: manipulación para la reproducción". UAM. México, 1984. 360 pp

Hauser, Arnold.  
"Historia social de la literatura y el arte I"  
Ed. Guadarrama. Madrid, 1969. 452 pp.

Hurlburt, Allen.  
"Diseño foto/gráfico".  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1985. 127 pp.

Ivins, W. M.  
"Imagen impresa y conocimiento"  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975. 233 pp.

Kiegeland, Burkhardt.  
"Fotografiar".  
Círculo de lectores. España, 1982. 240 pp.

Langford, Michael.  
"Enciclopedia Completa de la Fotografía".  
Hermann Blume Ediciones. Madrid, 1983.  
432 pp.

Maas, Ellen.  
"Foto-album, sus años dorados: 1858-1920"  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982. 196 pp.

Marshall, Hugh.  
"Diseño fotográfico".  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1990. 144 pp.

Pacheco, Cristina.  
"La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos".  
Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Guanajuato. México, 1988. 355 pp.

Paoli, J. Antonio.  
"Comunicación e información: perspectivas teóricas".  
Ed. Trillas. México, 1983. 138 pp.

Ricard, André.  
"Diseño ¿porqué?"  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982. 240 pp.



Rodríguez Morales, Luis.  
"Para una teoría del diseño".  
Ed. Tilde. México, 1989. 125 pp.

Satué, Enric.  
"El diseño gráfico desde los orígenes hasta  
nuestros días".  
Alianza Editorial. Madrid, 1988. 500 pp.

Segarra, Enrique.  
"Mejores fotos a través de buena  
composición".  
30 pp.

Sontag, Susan.  
"Sobre la fotografía"  
EDHASA. España, 1981. 217 pp.

Sougez, Marie-Loup.  
"Historia de la fotografía".  
Ed. Cátedra. Madrid, España, 1988. 479 pp.

Stelzer, Otto.  
"Arte y fotografía".  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. 264 pp.

Tausk, Petr.  
"Historia de la fotografía en el s. XX".  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978. 249 pp.

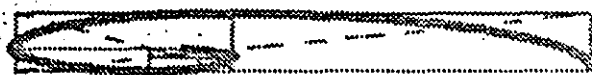
Tibol, Raquel.  
"Historia general del arte mexicano"  
Ed. Hermes. México, 1964. 248 pp.

Tibol, Raquel.  
"Episodios fotográficos"  
Libros de proceso. México, 1989. 318 pp.

Velador Castañeda, Oscar.  
"Historia Universal S.XVII-S.XX".  
UNAM. México, 1988. 251 pp.

Villarreal Macias, Rogelio.  
"Fotografía, arte y publicidad".  
Federación Editorial Mexicana. México,  
1979. 49 pp.

Wong, Wucius.  
"Fundamentos del diseño bi- y tri-  
dimensional"  
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1991.  
7a. edición. 204 pp.



Woodford, Susan.  
"Grecia y Roma".  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1985. 140 pp.

\*\*\*

"Boletín del Club Fotográfico de México"  
1950-1962.

"Enciclopedia Arte Contemporáneo".  
Vol. 4, Historia del Arte Mexicano.  
SEP/Salvat. Tomo 16. México 1986.

"Enciclopedia Planeta de la Fotografía"  
Ed. Planeta. España, 1982. IX tomos.

"Enciclopedia Práctica de Fotografía"  
Ed. Salvat. España, 1979. 12 tomos.

"Hecho en Latinoamérica".  
Memorias del 1er. Coloquio Latinoamericano  
de Fotografía. INBA-SEP, México, 1978.  
100 pp.

"Hecho en Latinoamérica".  
Memorias del 2o. Coloquio Latinoamericano  
de Fotografía. CMF. México, 1982. 376 pp.

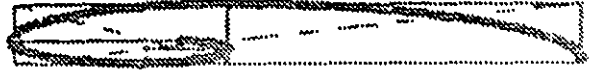
"Lecciones de Historia de México"  
segunda parte. Secretaría de Educación  
Pública. México, 1994. 103 pp.

"Luz y tiempo".  
Fundación Cultural Televisa. México, 1995.  
3 tomos.

"Memoria del 1er Coloquio Nacional de  
Fotografía".  
INBA. Gobierno del Edo. de Hidalgo. CMF.  
México, 1984. 148 pp.

"Memoria del Tiempo, 150 años de la  
fotografía"  
Museo de Arte Moderno. Consejo Nacional  
para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional  
de Bellas Artes. México, septiembre-  
noviembre, 1989. 93 pp.

"Romualdo García"  
Ed. Museo de Arte Contemporáneo de  
Monterrey, MARCO, MPBA, México, 1993.  
59 pp.



## REVISTAS

"Artes de México"  
El Arte de Gabriel Figueroa. Revista trimestral  
No. 2. IBM de México. México D.F. Invierno  
1988.

"Artes Visuales"  
Revista trimestral no. 12. Museo de Arte  
Moderno. México, octubre-diciembre, 1976.

"Cuartoscuro".  
Año IV. No. 20. Septiembre-Octubre de  
1996.

"Fotozoom".  
Año 21. No. 247. Abril 1996

"Luna córnea".  
No. 3, México, 1993.

"México Desconocido".  
No. 164. Octubre 1990.

"Muy Interesante"  
Especial no. 7. Foto y vídeo. México, 1993.

"Nuestra Imagen".  
Año III. No. 19. Enero 1994.

"Photo Visión"  
Manuel Alvarez Bravo un estilo, una estela.  
No. 4. España, abril-junio, 1982.

"Reflex".  
Año I. No. 4. Julio-Agosto 1995.

"Revista de la Escuela Nacional de Artes  
Plásticas"  
UNAM vol. 1, no. 2, México, D.F. diciembre,  
1985.

"Revista de la Escuela Nacional de Artes  
Plásticas"  
UNAM vol. 2, no. 6, México, D.F. diciembre,  
1987.

"Tiempo Mensual"  
Año LI, Vol. C, No. 2651. México, D. F. junio.  
1994.