

00265

10



UNIVERSIDAD NACIONAL
AVENIDA DE
MEXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
División de Estudios de Posgrado

Academia de San Carlos

Interpretación de la fotografía de autor como una
propuesta emergente en la Comunicación Gráfica.

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO
DE MAESTRO EN ARTES VISUALES**

Con orientación en
Comunicación y Diseño Gráfico

295621

PRESENTA:

Salvador Salas Zamudio

DIRECTOR

M. en A.V. MIGUEL ANGEL AGUILERA AGUILAR

México, D.F.
Agosto de 2001

UNAM - ENAP



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Gracias a Dios por todos los regalos que me ha dado.

A mis padres Ricardo y Oti con veneración y amor.

A mi hermano Ricardo por su ejemplo y ayuda.

A Alicita por su amor y comprensión.

A mis maestros: Miguel Ángel Aguilera, Jaime Reséndiz, Elia del Carmen Morales,
José Luis Aguirre y Laura Castañeda; por su apoyo y confianza.

G R A C I A S

Índice

Introducción.	7
1 Génesis de la fotografía.	11
1.1 La fotografía en la Bauhaus. <i>Hacia una gramática visual.</i>	26
1.2 La fotografía después de la Segunda Guerra Mundial. <i>La consolidación como un medio de expresión.</i>	33
1.3 La fotografía en México. <i>Un medio de registro histórico y una herramienta ideológica.</i>	42
2 La percepción de la imagen. <i>Entre nosotros y el mundo.</i>	51
2.1 La imagen visual. <i>El mundo a través de nuestros ojos.</i>	54
2.2 La imagen sonora. <i>El mundo a través de nuestros oídos.</i>	59
2.3 La imagen audiovisual.	60
2.4 La imagen fotográfica. <i>El mundo a través de la cámara fotográfica.</i>	62
3 El lenguaje. <i>Un medio de expresión del pensamiento.</i>	65
3.1 El lenguaje icónico.	68
3.2 El lenguaje de la imagen fotográfica de autor.	72
4 Propuesta fotográfica emergente en la Comunicación Gráfica.	79
Conclusiones	87
Bibliografía	91



Introducción

La fotografía como lenguaje visual tiene características técnicas y estéticas; como medio de expresión, genera signos visuales que provienen de la analogía y de la creación.

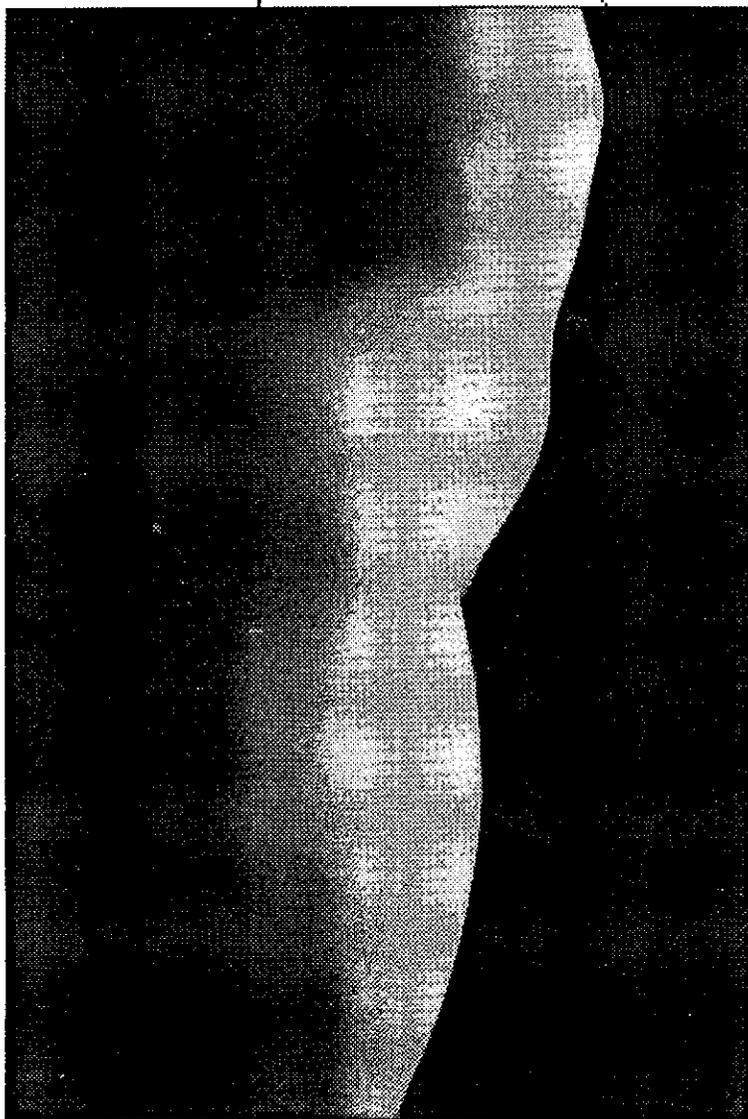
La fotografía es un arte de transferencias que nos permite trascender en el tiempo y en el espacio, tiene un lenguaje propio, cuya interpretación está determinada por el espectador e incluso por el género en el cual se asigne; por ejemplo, en la fotografía científica, la imagen constituye una analogía de la realidad. Es así como la asumen el fotógrafo y el espectador.

Bajo este principio se da por entendido que la imagen cumple una función documental, fundada en el logro absoluto de la objetividad y neutralidad, la imagen *captada* a través de la cámara no es producto de una selección ni de una interpretación. Menos aún implica una manipulación del mundo.

Más allá del contexto científico, el común de los espectadores en Occidente atribuyen objetividad a la imagen fotográfica. Por eso representa para ellos el medio de comunicación que rinde cuenta exacta del mundo, una analogía entre la imagen fotográfica y su referente, a diferencia de otros recursos que —suponen— están adulterados por la interpretación de quien los emplea.

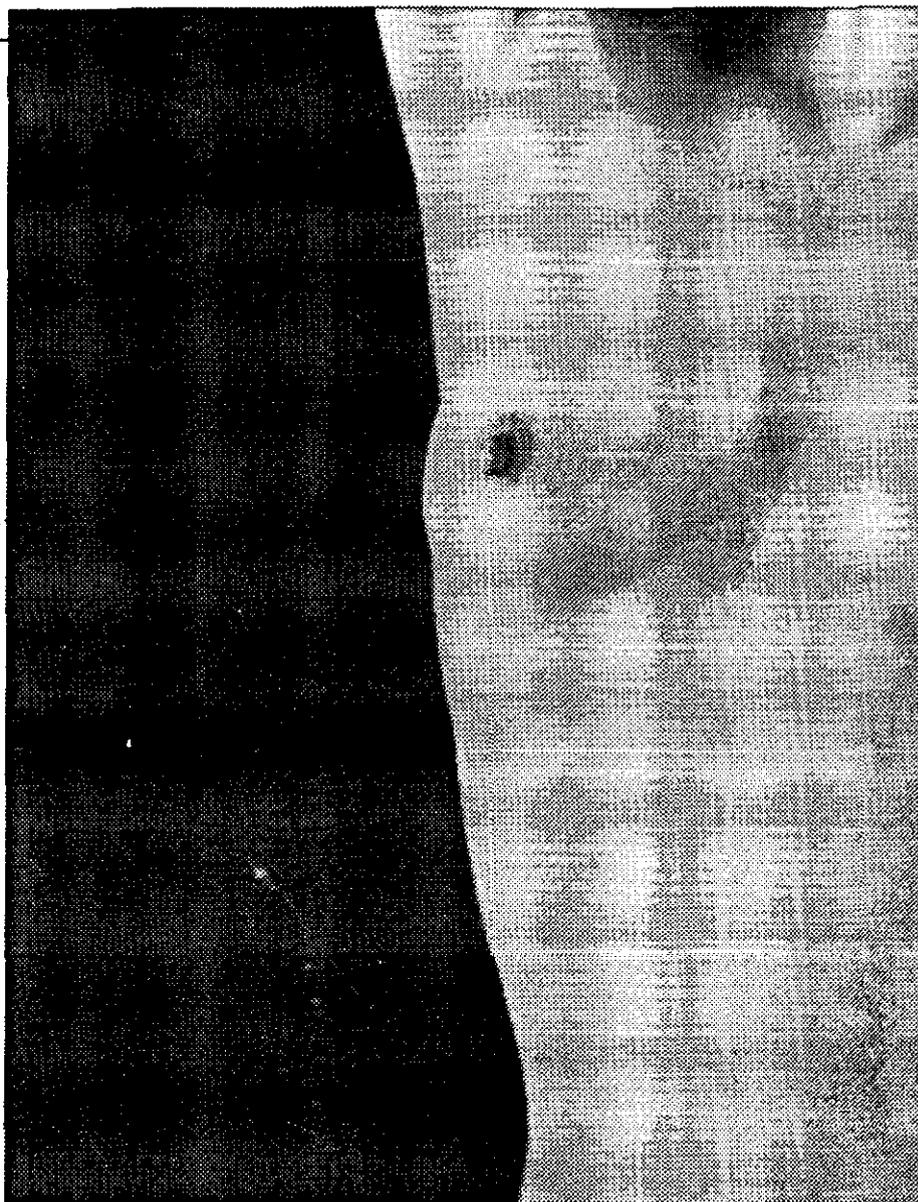
La fotografía permite reproducir la apariencia de lo real; pero también concede innovar *ver las cosas de diferente manera*. Este trabajo tiene como premisa el carácter subjetivo de la imagen fotográfica. Entender cómo *hablan* las imágenes fotográficas facilita al creador la elaboración de formas icónicas significativas. Es decir: reconocer en toda imagen la existencia de un discurso visual que permite reconceptualizar la relación del producto y el espectador en los siguientes términos: ambos comparten un universo de significación al cual se remiten en momentos distintos. El productor codifica el mensaje; el espectador lo interpreta.

Las imágenes se asumen como un vehículo de comunicación gráfica, es decir como un



Salvador Salas. *Sin título*. 1998.
Plata sobre gelatina

Salvador Salas.
Sin título. 1998.
Plata sobre gelatina.



8

medio que utiliza el emisor para codificar mensajes, como un objeto final, no como el resultado de un proceso técnico, se debe pensar en su contenido icónico, revelador de circunstancias. No es sólo un pedazo de papel que soporta una imagen, es una acción de contemplación ligada a modos de entender la realidad. La separación entre el producto y el proceso permite introducirnos a una relación específica con los signos, con el tiempo, con el espacio, con el sujeto, con el ser y con el hacer. Por lo tanto; la fotografía dista de la reproducción de la realidad por ser una serie de signos que nos permiten dar un gran número de usos y valores a la fotografía – usos y valores personales, íntimos, sentimentales, amorosos, nostálgicos, de duelo, entre otros –, usos y ritos anclados en los juegos del deseo y la muerte y que tienden a atribuir a las fotos una fuerza particular, convirtiéndolas en un verdadero objeto de fe, más allá de toda racionalidad, de todo principio de realidad. Es un vehículo que me permite manifestar e interpretar la realidad.

Los antecedentes de la fotografía responden a laboriosos ensayos previos de tipo óptico y químico, a movimientos sociales, políticos, culturales, dog-

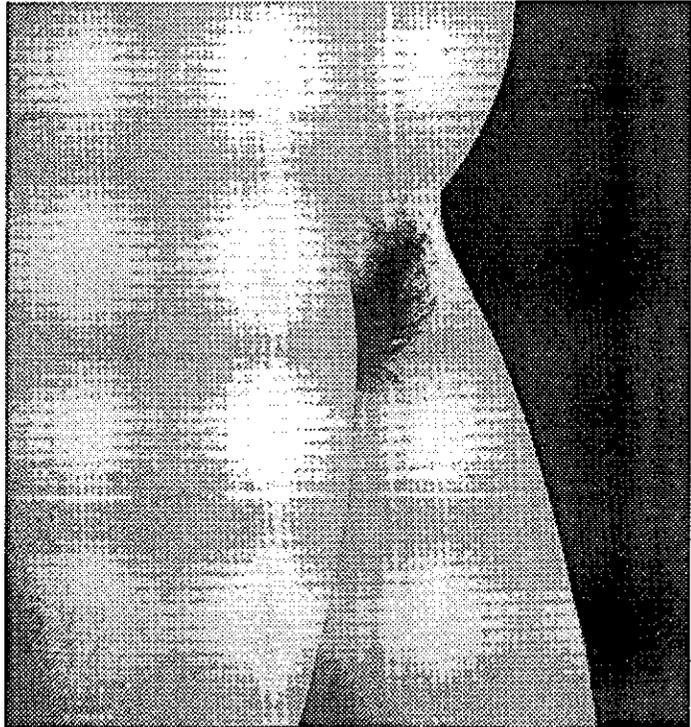
máticos y comerciales. No podemos olvidar la necesidad de expresión artística, que refleja los distintos lenguajes y donde su interpretación se basa en sus referentes. La interpretación del mundo, de los distintos lenguajes, de la fotografía nos permite comprenderlo; la fotografía muestra una realidad, invita al perceptor a realizar una reflexión para encontrar una serie de significados y sentidos, es decir su realidad.

La presente investigación da como resultado una serie de imágenes fotográficas de desnudo femenino, no sólo como un símbolo de fecundidad que siente la atracción de la tierra y oculta una fuente de energía sensual, el desnudo como un símbolo equívoco y de contradicción, de atracción y rechazo, como un conjunto de fantasías masculinas, de satisfacción alucinante, de deseos, necesidades, aspiraciones y miedos. El simbolismo del desnudo se desarrolla en dos direcciones, en la pureza física, moral, intelectual y espiritual; y la de la vanidad lasciva, la desnudez femenina tiene el poder paralizante, provocante que desarma el espíritu en beneficio de la materia y de los sentidos. Las formas de cuerpo, la belleza física, el encanto, la capacidad de seducción fomentan el erotismo y provocan una transformación inesperada y maravillosa, un delirio emotivo sensual.

La forma en que se comprende la desnudez determina significativamente nuestro modo de ver; no sólo las características del cuerpo, también los gestos, las poses y los elementos que acompañan al motivo. Cuando una persona se desnuda para ser fotografiada, no se transforma en un objeto que el fotógrafo utiliza para comunicar sus ideas y sentimientos; el cuerpo humano desnudo tiene identidad propia, conserva una contrariedad erótica en donde se encuentran una gama de experiencias: la seducción y la fantasía, la conquista y el abandono. Se piensa que por el hecho de mirar la foto de una persona desnuda se conoce más a fondo su identidad, en comparación con la observación del retrato de una persona vestida, pero en realidad lo que vemos es una forma natural que no presenta simplemente al cuerpo, lo relaciona con todas las estructuras de nuestra experiencia visual e imaginativa, nos confronta con pensamientos inconfesables y nos permite aceptar fantasías y deseos en una manifestación que emerge desde nuestro interior.

El cuerpo humano es una galería interminable de formas naturales, que permite experimentar una autoidentificación para tener conocimiento de un orden universal. El productor de mensajes visuales trabaja con este *objeto natural* al que desea responderle de una manera extraordinaria, esta respuesta deriva de su sexualidad y es complicada por la serie de actitudes y tabúes que han crecido alrededor del sexo en el mundo. Trabajar con este *objeto* es un reto que tanto pintores como escultores han enfrentado a lo largo del tiempo, contribuyendo a los cambios de actitudes morales, políticas, culturales, religiosas y en la construcción de arquetipos de belleza.

Si consideramos a la obra fotográfica como el resultado de la imaginación o de las fantasías de la conducta social y no al contrario, al comportamiento social como un reflejo de la fotografía, podemos decir que la moral no

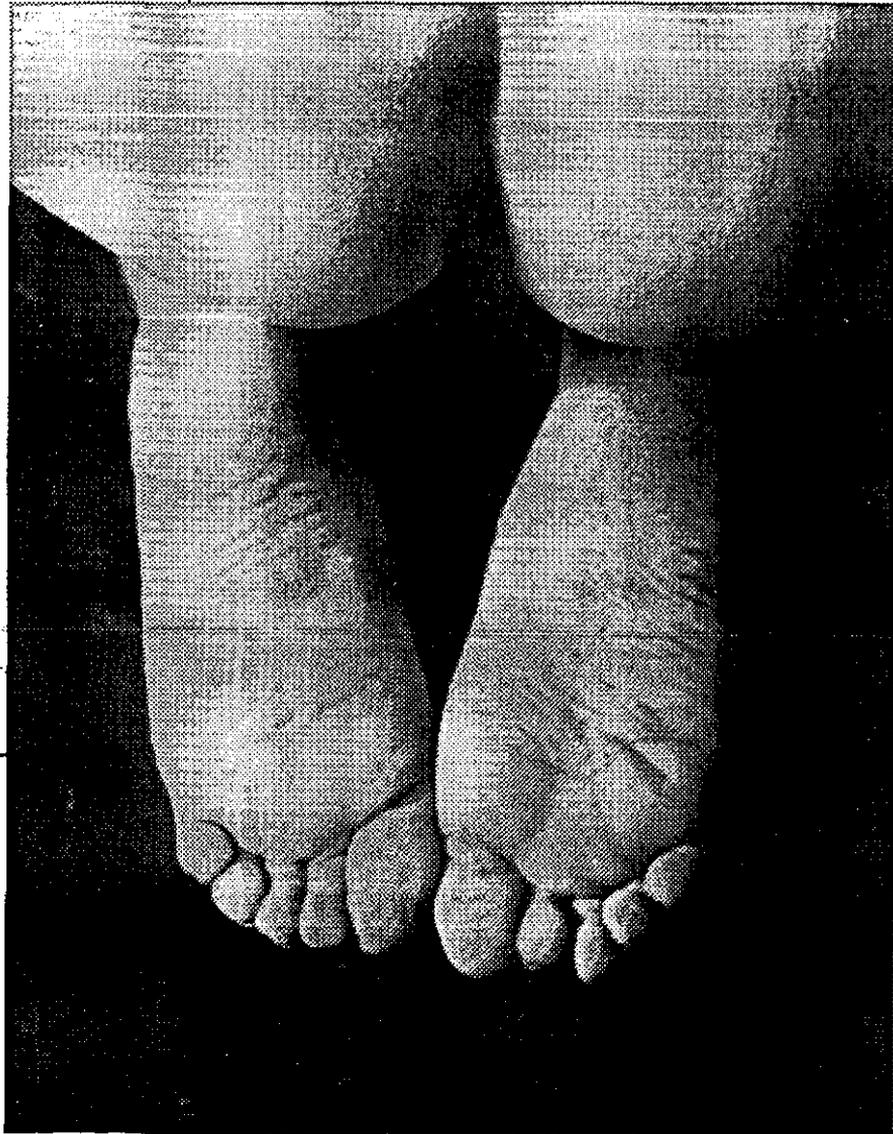


Salvador Salas. Sin título. 1998.
Plata sobre gelatina

encuentra sus límites en el arte. Esto no significa que el arte no desempeña un papel importante en la cultura y educación de los ciudadanos. Es necesario reflexionar sobre el efecto que produce la desnudez en los espectadores, desde su deléctabilidad o complacencia, el placer que causa percibir la obra no como una representación de personajes carentes de dignidad, que se comportan en forma indeseable.

El reto del fotógrafo es continuar trabajando con el desnudo, hablar al mismo tiempo para él y para su propia sociedad. El arte muestra lo que la sociedad esconde y la fotografía de desnudo puede producir placer en las emociones que resultan penosas para la sociedad; el trascender en el tiempo resulta del concepto o discurso que maneje, de la creatividad y originalidad para manifestarlo, de la factura o manejo de la técnica que colabore con la claridad conceptual o con la estructura del discurso. Esta constante tensión entre arte y moral, entre intención y habilidad provoca que se produzcan imágenes fotográficas propositivas como una propuesta emergente en la comunicación gráfica.

Salvador Salas.
Sin título. 1998.
Plata sobre gelatina



Génesis de la fotografía

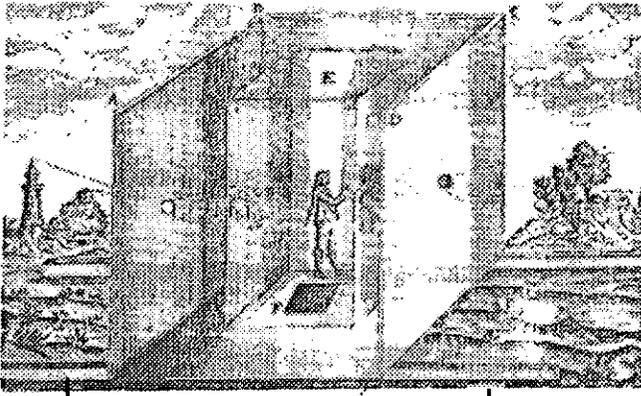
La historia de la fotografía está estrechamente ligada con los movimientos sociales y con el comercio. "Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto 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."¹ Cada grupo social produce formas definidas de expresión artística, que nacen de sus necesidades, de sus tradiciones y de sus fantasías, reflejándolas a su vez.

"Esta ventana, este vasto horizonte, aquellas negras nubes y el mar embravecido no son más que una imagen... los espíritus elementales no son tan hábiles pintores como buenos físicos: ya juzgaréis por su manera de obrar. Sabéis que la luz reflejada de los distintos cuerpos forma cuadros y que estos cuerpos se graban en todas las superficies pulidas, en la retina del ojo, por ejemplo, en el agua, en los espejos. Los espíritus elementales hemos procurado fijar estas imágenes fugaces. Hemos compuesto una materia muy sutil, muy viscosa y pronta en secarse y endurecer, con la que se hace un cuadro en un santiamén. Se recubre de dicha materia un trozo de lienzo que luego se presenta ante los objetos que se quieren pintar. El primer efecto del lienzo es el mismo del espejo. En él se ven todos los cuerpos vecinos y lejanos cuya imagen puede aportar luz. Pero lo que un espejo no puede hacer, lo consigue la tela, cuyo revestimiento viscoso retiene los simulacros. El espejo nos devuelve fielmente los objetos, pero no retiene ninguno. Nuestras telas también los restituyen fielmente y los conservan todos. Esta impresión de las imágenes es cuestión del primer instante en que la tela los recibe. Se quita enseguida y se coloca en un lugar oscuro. Una hora después, el barniz está seco y se tiene un cuadro tan precioso que ningún arte puede imitar su verdad y que el tiempo de ninguna manera puede estropearlo. El espíritu elemental se detuvo en algunos detalles físicos: primero en la naturaleza del cuerpo viscoso que intercepta y conserva los rayos; segundo, las dificultades de su preparación y empleo; tercero, el juego de la luz y de ese cuerpo disecado..."²

Estas líneas son un fragmento de una novela, *Giaphantie*, escrita en 1760 por Tiphaigne de la Roche, narra viajes imaginarios y explica el sueño de la

1. Gisèle Freud, *La fotografía como documento social*, pág. 7.

2. Marie - Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, pág. 14.



CÁMARA OSCURA PORTÁTIL
DE KIRCHER, 1646

humanidad por fijar las imágenes reflejadas; es el primer antecedente literario del "arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes...", definición de fotografía Leyón J. Casaves. Es necesario mencionar que este libro es producto de las fantasías de su autor y que así como otros inventos son resultado de la ciencia ficción, también la fotografía tiene su origen en los sueños. Roche no habla de la imagen óptica en una cámara. El conocimiento del principio óptico de la cámara oscura, de la cual se deriva la cámara fotográfica, se remonta a Aristóteles; la cámara oscura originalmente es una habitación sin luz, con un pequeño agujero en una pared a través del cual se proyecta una imagen invertida de la vista exterior en el muro opuesto o sobre una pantalla blanca.

Entre los siglos XI y XVI, numerosos escritos, como los del árabe Alhazen, Roger Bacon, John Peckham, Guillaume de Saint-Coud, Erasmus Reinhold, Reiner Germona Frisius, por citar algunos, describen la cámara oscura y su aplicación a la observación de eclipses, su empleo tiene antecedentes remotos y por su aspecto se presentan como *antepasados* de las cámaras fotográficas.

A pesar de estas referencias, el descubrimiento de la cámara oscura se le atribuye a Leonardo da Vinci, "Dos siglos más tarde, hacia 1515, el universal Leonardo Da Vinci da en sus apuntes una descripción minuciosa de la cámara oscura y no limita su utilización a la observación del sol."³ Su discípulo Cesare Cesariano, en 1521, publica la primer descripción de la cámara oscura, en una nota que complementa su traducción del tratado de arquitectura de Vitrubio. Entretanto, Girolamo Cardano propone la primera mejora importante en la cámara oscura: la inserción de una lente biconvexa en el orificio de la caja oscura, para hacer la imagen más nítida.

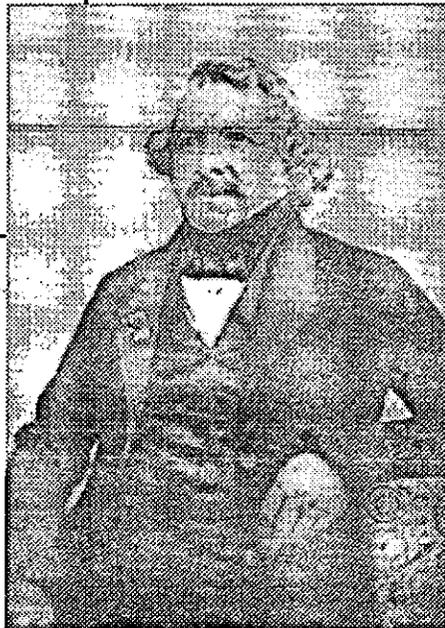
Daniello Barbaro, un noble veneciano, en su obra: *La práctica de la perspectiva* (1568) menciona que añadiendo diafragmas de varios tamaños se puede obtener una imagen más nítida. Egnatio Danti (1573), da a conocer otro perfeccionamiento que consiste en añadir un espejo cóncavo para *enderizar* la imagen invertida.

Al inicio del siglo XVIII el uso de la cámara oscura es parte de un conocimiento general, en la mayoría de las obras que tratan de óptica, pintura o esparcimiento popular se encuentran descripciones de este aparato. La evolución de la economía y el deseo de poseer el reflujo fugitivo proyectado por la luz, como si algún día ese reflujo fugitivo pudiera suplir al objeto, permite el desarrollo y construcción de un sin fin de tamaños y formas de cámaras.



NIEPCE, Punto de vista desde la
ventana del Gras, 1826.

DAGUERRÉ. 1844



3. Marie - Loup Sougez, *op. cit.*, pág. 19.

La aplicación de los principios científicos ayuda al desarrollo de la fotografía, ya que necesita de la función descriptiva y narrativa que hasta entonces le ha correspondido a la imagen fotográfica.

En 1725 Johann Henrich Schulze, observa el ennegrecimiento de las sales de plata debido a la luz, mientras trata de obtener fósforo, Schulze satura yeso con ácido nítrico que casualmente contiene algo de plata, Schulze hace el experimento cerca de una ventana abierta, a pleno sol, la mezcla de la parte de la botella que esta de cara a la luz se vuelve color púrpura, mientras que la parte que se encuentra de espaldas continúa blanca. Finalmente, cubre el frasco con letras de papel recortado; al cabo de poco tiempo observa que los rayos del sol por el lado en que bañan el vidrio a través de agujeros hechos en el papel, se escriben en el sedimento de yeso; Schulze no encamina su experimento hacia la fotografía, publica sus observaciones en 1727 bajo el título: *Descubrimiento de lo escotoforoso (portador de la oscuridad), o un notable experimento sobre la acción de los rayos del sol.*

La ayuda física que proporcionan la cámara oscura y cámara lúcida acerca a los hombres a obtener una supuesta *copia fiel* de la realidad sin la intromisión del lápiz. Sólo el *lápiz de la naturaleza* puede servir, surge la idea de que la luz fija la imagen en la cámara sin tener que dibujar a mano.

A finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX se desarrollan invenciones técnicas como el coque, el gas de alumbrado, la prensa hidráulica, el barco de vapor, métodos para fabricar papel, el telégrafo, la luz eléctrica y la fotografía. La primera persona que intenta registrar la imagen de la cámara valiéndose de la acción de la luz es Thomas Wedgwood; poco antes de 1800 comienza sus experimentos sensibilizando papel o cuero con nitrato de plata, encima coloca objetos planos o transparencias pintadas y expone el conjunto a la luz, pero se desalienta cuando tales *grabados al sol* no son permanentes, no encuentra la forma de quitar la sensibilidad a las zonas no expuestas a la luz.

Joseph Nicéphore Niepce, en 1816 logra fijar las imágenes, a las que llama heliografías, cuyos soportes o superficies emulsionadas son de varias clases, planchas de estaño o peltre, papel, cristal. Nicéphore escribe a su hermano Claude describiendo las imágenes negativas: "...coloqué la máquina en el cuarto donde trabajo según el procedimiento que conoces, querido amigo mío, y vi en el papel blanco toda la parte de la pajarera que se puede vislumbrar desde la ventana y una leve imagen de ésta que se hallaba menos iluminada que los objetos exteriores (...) esto no es más que un intento aún muy imperfecto. La posibilidad de pintar de esta manera me parece prácticamente demostrada. (...). Lo que habías previsto ha ocurrido, el fondo del cuadro es negro y los objetos son blancos, es decir, más claros que el fondo"⁴.

Joseph Nicéphore Niepce obtiene en 1826 una imagen fotográfica sobre una placa cubierta de un asfalto fotosensible, la fotografía no sólo le debe a Niepce las manipulaciones químicas, también realiza cámaras de madera de nogal, una serie de cambios como el diafragma, que dejó de ser un disco de cartón para convertirse en un iris, así como el empleo de aceite de lavanda en 1822, para eliminar por lavado las partes no expuestas de las capas bitu-



Retrato en Daguerrotipo de una mujer desconocida. 1840-1860. COLECCIÓN SOUTH AND HAMES, DEL INTERANATIONAL MUSEUM OF PHOTOGRAPHY.

4. Marie - Loup Sougez, op. cit., pág. 33-34.

minosas. En 1829 Niepce se asocia con Louis Jacques Mandé Daguerre, quien después de la muerte de Niepce continúa las investigaciones emprendidas.

Daguerre realiza sus primeras imágenes de naturaleza muerta, panorámicas de París y poco después retratos sobre una placa de cobre cubierta de pulida; para hacer estas placas sensibles a la acción de la luz, las coloca en una caja llena de cristales de yodo, los vapores forman yoduro de plata sobre la cara pulimentada, dándole un color dorado sensible a la acción de la luz; la toma fotográfica tiene que efectuarse en un plazo inferior a una hora. Se coloca entonces la placa en una caja de revelado, en su parte inferior se pone una copela con mercurio, que se calienta, los vapores hacen aparecer una imagen positiva, que se fija con sal marina (y más tarde con hiposulfito de sosa), pero al menor roce se estropea, se lava con agua destilada y se seca a la llama de un mechero de alcohol; el tiempo de exposición necesario al aire libre en los días claros es de tres a quince minutos.

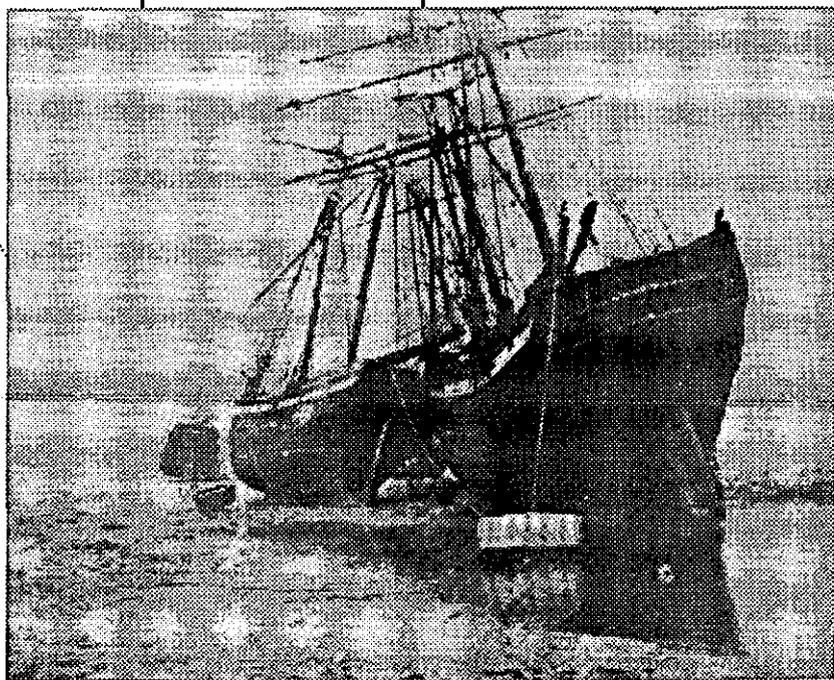
El método propuesto por Daguerre es el primer sistema que permite el positivado directo, el daguerrotipo ofrece una representación invertida, pero precisa, el sujeto posa durante largo tiempo, de tres a treinta minutos según la luminosidad, la placa refleja caras atormentadas debido a la baja sensibilidad de los materiales. En 1837 se produce el primer daguerrotipo permanente. El estado francés, convencido de la importancia de este invento, adquiere los derechos en una sesión de la Academia de Ciencias, el 19 de agosto 1839, publica el procedimiento para su libre uso. "Hecho frecuente de esa época: cuando se realizaban inventos, el Estado renunciaba a toda

monopolización y abandonaba el descubrimiento a la libre iniciativa de quien quisiera explotarlo... Ese invento, además, chocaba con dificultades jurídicas relativas a la patente, pues el procedimiento, en sí, era tan simple, que resultaba muy difícil protegerlo."⁵ El informe es un acontecimiento importante en la vida parisina, y todos los periódicos lo comentan con interés; las ventanas se llenan de experimentadores que intentan captar la imagen de una claraboya vecina o la perspectiva de una población de chimeneas. En las plazas de París, los físicos y sabios ponen en práctica, con éxito, las indicaciones del inventor, apuntando sus aparatos hacia los monumentos. "... Lo que ignoraba el orador era que, cinco días antes, el 14 de agosto, Daguerre había patentado el invento en Inglaterra..."⁶

Los rasgos sociales del siglo se registran en 1830 "El siglo XIX, (...), comienza

alrededor de 1830 (...), se desarrollan los fundamentos y los perfiles de este siglo, el orden social en que nosotros mismos estamos arraigados, el sistema económico cuyos principios y antagonismos perduran hoy todavía, (...) La burguesía está en plena posesión de su poder, y tiene conciencia de ello. La aristocracia ha desaparecido de la escena de los acontecimientos históricos y lleva una existencia meramente privada..."⁷

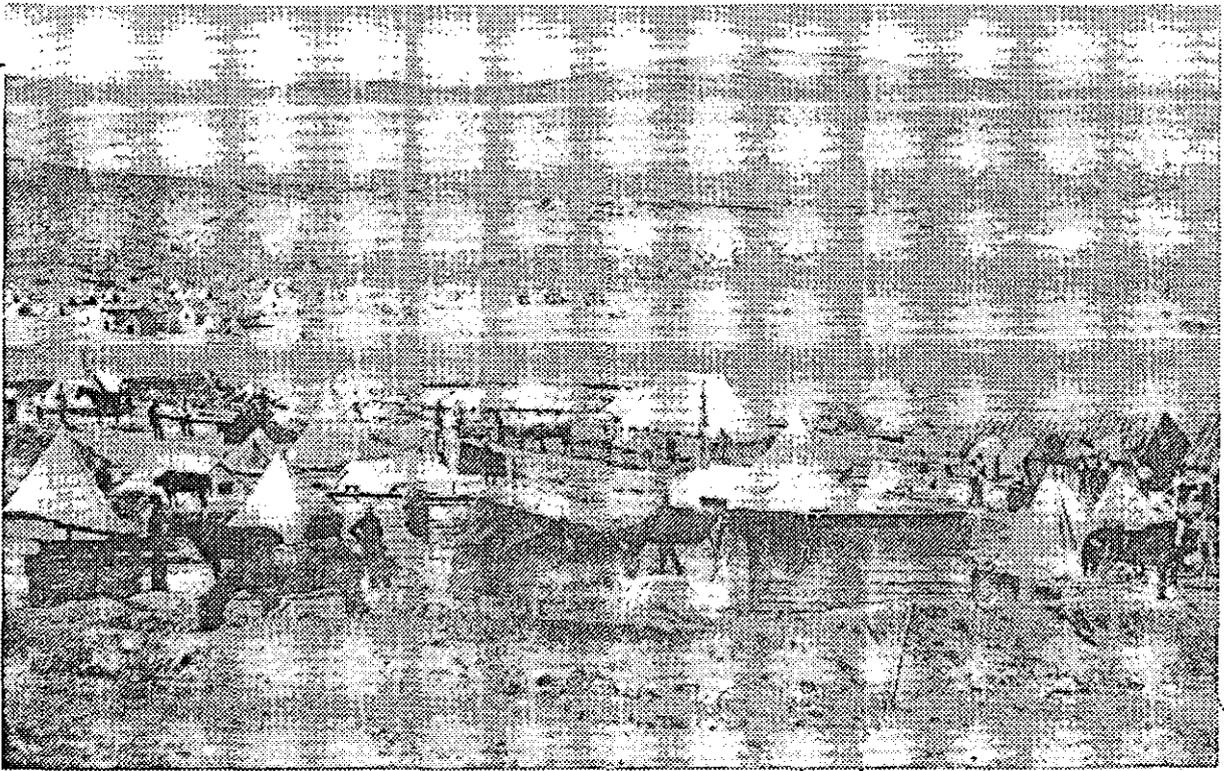
CALOTIPO, Veteros en Swansea, 1850.



5. Gisèle Freud, *op. cit.*, pág. 74.

6. Marie - Loup Sougez, *op. cit.*, pág. 56.

7. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*. Tomo III, pág. 6.



ROGER FRENTON , Regimiento de Dragones de la guardia , PUBLICADA EL 1º DE ENERO DE 1856. Coladón húmedo.

El racionalismo económico, va de la mano con la industrialización progresiva y la victoria del capitalismo, con el progreso de las ciencias históricas y de las exactas, con la percepción del arte, donde la mayor parte de los artistas son burgueses y le niegan a la fotografía un valor artístico, y sólo es considerada como un medio de creación por los artistas del término medio. El pintor francés Paul Delaroche exclama al ver las primeras fotografías: "A partir de hoy la pintura ha muerto... Declaró en una carta a Arago, que éste leyó en la Cámara, que (en la fotografía) la naturaleza queda reproducida no sólo con veracidad, sino además con arte..."⁸, un gran número de pintores cambia sus pinceles por aparatos para fotografiar; la fotografía, desde el punto de vista artístico, no se considera un arte independiente, ya que los fotógrafos realizan retratos y se juzga como un tema desarrollado por la pintura. Desde 1860 hasta 1890, se concibe a la fotografía como una alternativa al dibujo y a la pintura. Las primeras normas críticas son las mismas que se utilizan para juzgar al arte (pintura y dibujo), por lo tanto se considera que la cámara puede ser utilizada por los artistas, ya que puede captar los detalles con mayor rapidez y fidelidad que el ojo y la mano. Esta discusión estética prosigue, en 1862 la audiencia territorial de París reflexiona que los dibujos fotográficos no deben ser considerados como desprovistos de carácter artístico; aunque se sigue contemplando a la fotografía como un instrumento que ayuda a los artistas. Los cambios en la estructura de la sociedad influyen en los temas y en la técnica de expresión artística, el siglo XIX se caracteriza por el desarrollo del capitalismo y el progreso mecánico, que transforma los modos de expresión e influye en la evolución del arte. Se modifica la expresión de los rostros en los retratos y la técnica de la obra de arte.

La revolución liberal e industrial del siglo XIX surgen de la transformación social que provoca en Francia el crecimiento del capitalismo, donde la manufactura cede gradualmente su sitio a la empresa industrial, es decir, las máquinas sustituyen gradualmente al trabajo manual. El abaratamiento de la

Etienne Carjat,
Honoré Daumier, 1860.



mano de obra del artesano lo desplaza hacia el proletariado, cuyas condiciones de vida se caracterizan por una miseria extrema. El progreso de la industria y del comercio, provoca que la pequeña burguesía se convierta en sostén de la organización social. La burguesía media encuentra en la fotografía el medio de autorrepresentación conforme a sus condiciones económicas e ideológicas; su situación social determina el aspecto y la evolución de la fotografía, crea una base económica para que se desarrolle el arte del retrato accesible a las masas.

El 6 de enero de 1839, el periódico *Gazette de Francia* publica el descubrimiento de Daguerre, la noticia del invento asombra a William Henry Fox Talbot ya que él había desarrollado una técnica que le pareció idéntica a la de Daguerre. Talbot continúa con sus investigaciones y llega a un nuevo método que llama calotipo, más tarde *rebautizado* con el nombre de talbotipo.

El soporte sigue siendo el papel, lavado primero con nitrato de plata y ácido gálico, y se fija con bromuro potásico, para que el papel se vuelva transparente se baña en cera derretida. Con este negativo se pueden sacar las copias necesarias en un papel análogo. El talbotipo se caracteriza por sus amplias zonas claras y oscuras, la textura del papel le produce un efecto pictórico muy distinto a la imagen producida por un daguerrotipo. En Francia se practica poco la talbotipia, sus progresos son muy lentos debido a la divulgación incompleta; en Inglaterra Talbot se opone a su explotación sin poseer una licencia para ello, pero a causa de su facilidad de transporte, de manejo y sobre todo a su costo más bajo que el de los daguerrotipos, se despierta un gran interés y difusión por la talbotipia.

Para superar las dificultades de preparación de las placas de albúmina Scott Gracher propone el empleo del coloidón, una solución viscosa de algodón y pólvora disuelto en alcohol y éter, al que se añade yoduro de potasio. Se recubre la placa de cristal con este compuesto, se sensibiliza con un baño de nitrato de plata en el momento de la toma con un chasis. Los iones de plata se combinan con los del yoduro, forman dentro del coloidón un yoduro de plata sensible a la luz. Mientras la placa permanece húmeda se expone a la luz en la cámara, se revela en ácido pirogálico o sulfato de hierro, antes de que la capa de coloidón se seque. Para fijarla se utiliza el cianuro de potasio o hiposulfito. El tiempo de exposición varía de tres a doce segundos, dependiendo de la luz. Simultáneamente con la placa de coloidón o placa húmeda, se

Félix Toumachon (llamado Nadar)
En la barquilla de 1863.
"LE GEANT"



producen otras innovaciones técnicas en el diseño de lentes y en el proceso de impresión para copias. Gracias a este procedimiento el número de estudios fotográficos no deja de multiplicarse y el público puede obtener retratos a precio más accesible; el retrato en Francia, deja de ser privilegio de algunos círculos, con el desplazamiento social se somete a una democratización.

El papel salado produce imágenes nítidas y se utiliza una solución de nitrato de plata como sensibilizador, también en 1839, se utiliza el papel al bicromato de potasio, pero a causa de los tonos amarillentos que produce es poco utilizado y en 1842 se sensibiliza el papel, con ferroprosulfato potásico, que conocemos como cianotipia.

“Todo descubrimiento técnico origina siempre crisis y catástrofes. Desaparecen los viejos oficios y surgen otros nuevos. Su nacimiento, en todo caso, significa progreso, aunque las actividades amenazadas por ellos se vean condenadas al naufragio.”⁹ El nacimiento de la fotografía provoca una evolución en el arte del retrato, elaborado al óleo, en miniatura o al grabado, para satisfacer la demanda de la burguesía media; esta evolución se realiza con tal rapidez, que los artistas que trabajan éstas técnicas pierden casi todos sus medios de existencia, por lo tanto se dedican a la nueva profesión. La fotografía, en el umbral de su desarrollo, aunque tiene deficiencias técnicas, goza de un acabado artístico excepcional. “Esos primeros fotógrafos no tenían ninguna pretensión de hacer arte, trabajaban con la mayor frecuencia para sí mismos y sólo un restringido círculo de amigos conocía sus obras. Quienes en realidad manifiestan esa pretensión de hacer arte eran los comerciantes de la fotografía...”¹⁰

Si el valor artístico de la fotografía se discute, su veracidad no es puesta en duda, el testimonio de la imagen fotográfica es considerado como seguro y sincero. “... En su breve existencia, de 1850 a 1860, la fotografía sobre papel constituye la edad de oro de la fotografía francesa. Las querellas entre los partidarios del nítido, de los daguerrotipos, de lo borroso, y de los negativos en papel no cesaban... se concentraban en dos concepciones visuales opuestas... Las fotografías más sobrecogedoras son aquellas que, a merced de la imperfección del procedimiento, presentan algunas lagunas, como si fueran zonas de descanso para el ojo, para que este no se fije más que sobre el pequeño número de objetos.”¹¹

La industrialización se deja sentir en las esferas del arte, como la literatura; la transformación se hace notar primero en la prensa. El incremento de la publicidad, principal recurso del periódico, el aumento del formato, la reducción a casi la mitad de los precios de la suscripción. De éste modo la literatura, sobre todo la de los periódicos, se ve obligada a someterse al gusto del público con objeto de que no disminuya la cantidad de lectores. Para el escritor, la remuneración económica se convierte a en la medida de la mercancía literaria, y determina la producción literaria. Otros artistas, por su posición en medio de la sociedad burguesa, presentan el mismo problema. El productor se halla en relación directa con su comprador y tiene que adaptarse al gusto imperante de su cliente. “...La industrialización de la tecnología de la cámara



LE GRAY, La emperatriz Eugenia. 1860



ANGEL ALONSO MARTINEZ Y HERMANO. La columna. MADRID 1860 VISITE FOTO.

9. Gisèle Freud, *op. cit.*, pág. 35.

10. *Ibid.*, pág. 36.

11. Jean A. Keim, *op. cit.*, pág. 32.



Fotógrafo desconocido, LA BICICLETA 1890 COL. INSTITUT MUNICIPAL DE HISTORIA DE BARCELONA. VISITE.

Juan Manuel Espulgas. RETRATO DEL VIOLINISTA BARCELONA 1875 COL. INSTITUT MUNICIPAL DE HISTORIA DE BARCELONA CABINET.



ra cumple con una promesa inherente a la fotografía desde su origen mismo: democratizar todas las experiencias traduciéndolas en imágenes...¹²

La revolución burguesa trae consigo una instrucción democratizada, el arte deja de ser el privilegio de algunos nobles o grandes burgueses cultivados. La práctica del arte vuelve accesible a todas las clases sociales. De tal circunstancia se deriva, en el seno de la estructura social de los medios intelectuales franceses, una transformación decisiva. Alrededor del año 1843, cuatro años después de que la fotografía pasara al dominio público, aparece por primera vez en París una clase de proletarios intelectuales: la bohemia. La existencia de la bohemia en medio de la sociedad, se convierte en un fenómeno característico de la época. Éste grupo, formado por jóvenes de un origen social bajo, representa una generación que, se encuentra al margen de la sociedad, por su miseria social y su actitud intelectual, se halla en oposición con la clase burguesa reinante y con sus ideas artísticas. La política les corta la posibilidad de manifestar sus ideas, pues la mayoría de periódicos y gacetas tienen por lectores a ese público que tanto desprecian.

El progreso tecnológico de la fotografía prosigue, se desarrolla la técnica del papel a la albúmina, llamado así porque se prepara con clara de huevo, es inventado en 1850 por Blanquart-Eurard, por su parte Gustave Le Gray utiliza cera virgen para tapar los poros del papel y aumentar su transparencia, facilitando así el tiraje de pruebas. Estos procedimientos tienen el inconveniente de ser poco sensibles, lo que limita a los fotógrafos a trabajar con motivos está-

ticos. Ante el crecimiento de la industria fotográfica, algunos fotógrafos tratan de ofrecer una imagen más elaborada de los modelos, utilizan poses rebuscadas y un gran número de accesorios en sus retratos. Gaspard Félix Tournachon, conocido por el seudónimo de Nadar, declara: "El retrato es la aplicación más preciosa y al mismo tiempo la más delicada de la fotografía." La burguesía es la principal clientela del fotógrafo de retrato, y sobre todo los artistas y los intelectuales, que se sienten poco apegados a prejuicios y tradiciones. Las actrices tampoco dudan en exponerse a la reproducción de la placa sensible, las masas de la pequeña burguesía aceptan con desconfianza los progresos de la técnica.

La gente se queda fascinada cuando observa las primeras fotografías que Nadar fija en sus placas "... Son rostros que miran, que casi hablan, con una viveza impresionante. La superioridad estética de esas imágenes reside en la importancia preponderante de la fisio-

nomía; las actitudes del cuerpo sólo sirven para acentuar la expresión... El objetivo se sumerge en la misma intimidad de la fisionomía. La búsqueda de Nadar no tiende a la belleza externa del rostro; aspira sobre todo a que resalte la expresión característica de un hombre."¹⁴

12. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, pág. 17.

13. Jean A. Keim, *op. cit.*, pág. 38.

14. Gisèle Freud, *op. cit.*, pág. 41.

Considerando el nivel en que se encuentra la técnica fotográfica, el éxito del retrato depende en gran medida del esfuerzo del sujeto que se imprime en la placa. La expresión que se capta en la pose prolongada del modelo, es el principal motivo que convierte a éstas imágenes en obras de un encanto profundo y duradero. Las imágenes de Nadar junto con la de otros fotógrafos contemporáneos que trabajan en las mismas condiciones, como Carjat, Robinson, Le Gray, entre otros son representativos de la primera época de la fotografía. Los fotógrafos se encuentran unidos a sus modelos por vínculos personales y amistosos. "Lo que caracteriza esencialmente esa primera época es la conciencia profesional, la ausencia de falsas pretensiones, la cultura intelectual de quienes ejercían el oficio..."¹⁵

Por necesidades económicas los fotógrafos se ven obligados a adaptar su oficio al gusto de un público básicamente constituido por la burguesía rica; la fotografía se convierte en una mercancía, el valor de las obras se establece en función de billetes de banco, el elevado precio que se pide por un retrato asusta a la pequeña burguesía; comienza una segunda época del estilo fotográfico.

En 1850 la transformación social y económica de Francia repercute en la manifestación de necesidades de las clases sociales ascendentes. La política del emperador Napoleón alienta el progreso de la industria y el comercio, concede concesiones a los ferrocarriles. Nuevas empresas surgen en todas partes; crece el lujo de la burguesía, esta capa burguesa es la nueva clientela del retrato fotográfico, que con una seguridad material, pretende afirmarse mediante signos externos. El quehacer de la fotografía consiste en satisfacer este afán de representación.

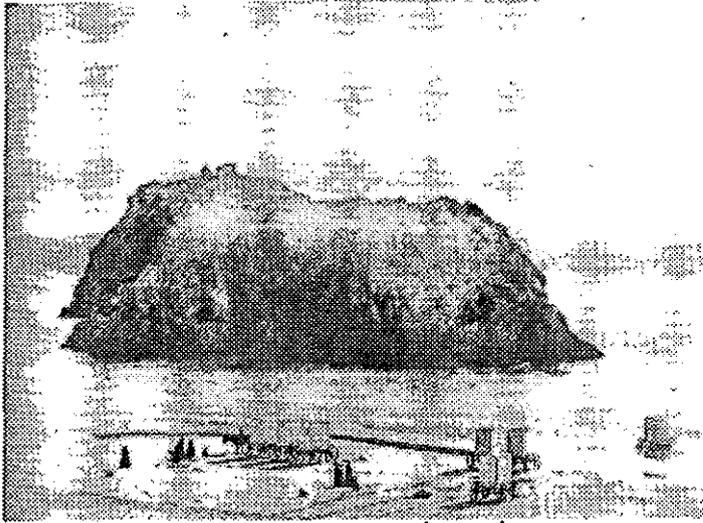
El burgués se vuelve vanidoso, exigente, arrogante y cree poder hacer olvidar, con formalidades externas, la modestia de su origen y la promiscuidad de la nueva sociedad de moda. Los nuevos ricos no hacen distinción en las imágenes, en la aplicación de materiales, de estilos. "París se adquiere un nuevo esplendor, un nuevo aspecto cosmopolita. Pero su grandeza es con frecuencia sólo aparente (...) se convierte otra vez en la capital de Europa, pero no en centro del arte y la cultura, como antes, sino en metrópoli del placer, en la ciudad de la ópera, de la opereta, de los bulevares, los restaurantes, los grandes almacenes, las exposiciones mundiales y los placeres corrientes y baratos."¹⁶

En 1855, la exposición del Palacio de la Industria incluye una sección de fotografía, por primera vez la exhibe ante un público numeroso, ya que la fotografía se mueve en una élite muy reducida, conformada por sabios y artistas. La fotografía ingresa a la vida de un público muy diverso que, en las exposiciones se concentra ante las fotografías de personalidades de la política, las finanzas, el espectáculo y el aparente mundo elegante, imágenes de gran formato, casi medio metro de altura, su realización demuestra una preocupación por el acabado y por el retoque. El empleo de grandes formatos y de la placa metálica no permite la reproducción, eleva el precio de las fotografías, sólo accesible para la pequeña clase de los ricos; Disdéri, quien ve en la fotografía un excelente medio de ganar dinero, vislumbra éstas deficiencias y comprende que el negocio sólo produce ganancias si se aumenta la clientela. Para esto es necesario obedecer a las condiciones de económicas de las masas; al reducir el formato, crea el retrato *tarjeta de visita*, que corresponde al tamaño actual de 6X9 cm. Sustituye la placa metálica por el negativo de vidrio, ya inventado con anterioridad, de éste modo

Antoni y Emil F. RETRATO DE NIÑO. BARCELONA 1890 VISITE.



15. Gisèle Freud, op. cit., pág. 43.
16. Arnold Hauser, op. cit., pág. 74.



JOHN DILLWYN LLEWELYN, NUBES SOBRE ST. CATHERINE'S TENBY, 1853 GALARDONADA CON MEDALLA DE PLATA.

APRIETA EL BOTON, NOSOTROS NOS ENCARGAMOS DE LO DEMAS 1890.



20

puede, por la quinta parte del precio habitual, realizar un cliché y entregar una docena de copias. Gracias a éste cambio de formatos y precios, se provoca la popularidad definitiva de la fotografía. Los retratos reservados para la nobleza y la burguesía rica, se vuelven accesibles para quienes viven con menos holgura; los ahorros del pequeño burgués pueden tranquilizar su necesidad de compararse con los ricos.

Inicia la moda del retrato fotográfico y se democratiza; ante la máquina todos somos iguales; los deseos de igualdad y representación de las diversas capas burguesas se ven satisfechas. La fotografía no es sólo un documento es también un símbolo de democracia.

La fotografía se convierte en una fecunda fuente de ingresos, la gente abandona sus oficios para dedicarse a la fotografía que oferta un éxito económico sin precedentes y que aparentemente reclama conocimientos escasos; basta con disponer de suficiente dinero para abrir un estudio fotográfico. El crecimiento económico posibilita la educación de las clases inferiores, pero el desarrollo intelectual es más lento, y el ciudadano medio que desea poseer una obra de arte, debe guiarse por la moda. El fotógrafo y la clientela carecen de educación, de modo que no puede hacer más de lo que hicieron sus antecesores, así que remeda la estética aceptada por las masas, adapta la producción, no sólo a las condiciones económicas de su clientela, también a su limitación intelectual.

Las imágenes muestran una falta de expresión individual en comparación con las de sus antecesores. Se presentan imágenes estereotipadas, de todos los niveles y profesiones de la burguesía donde la personalidad ha desaparecido casi por completo. El arquetipo de una clase social dominante desaparece al individuo; los accesorios que adornan el retrato distraen al espectador de la persona representada, que se ve obligada a que ejecute una pose, que lo convierten en un adorno de la imagen. La cámara democratiza el retrato de manera definitiva, ante la óptica fotográfica, burgueses y modestos empleados son iguales, el deseo de igualdad se ve satisfecho, el taller del fotógrafo se transforma en un teatro, lleno de accesorios, de columnas, de telones, de disfraces, de gestos, de representaciones en el rostro, el individuo se ve reducido a una pose, muecas que lo convierten en un accesorio del taller, las manos ejercen una función fundamental. Unos se retratan con la mano derecha sobre el pecho, otros la apoyan en la cintura o la colocan en el interior de la bolsa de su chaleco con ademán pensativo, hasta en las poses más sencillas y naturales se nota un hinchamiento interno "... se puede considerar que el autor de éstas imágenes es el propio retratado, quien impone al fotógrafo sus actitudes, sus poses, sus chistes, sus disfraces (...) intenta hacerse pasar por otro; es decir, se pone a sí mismo en estado de representación, exagera o disfraza su (verdadera) personalidad. Se mues-

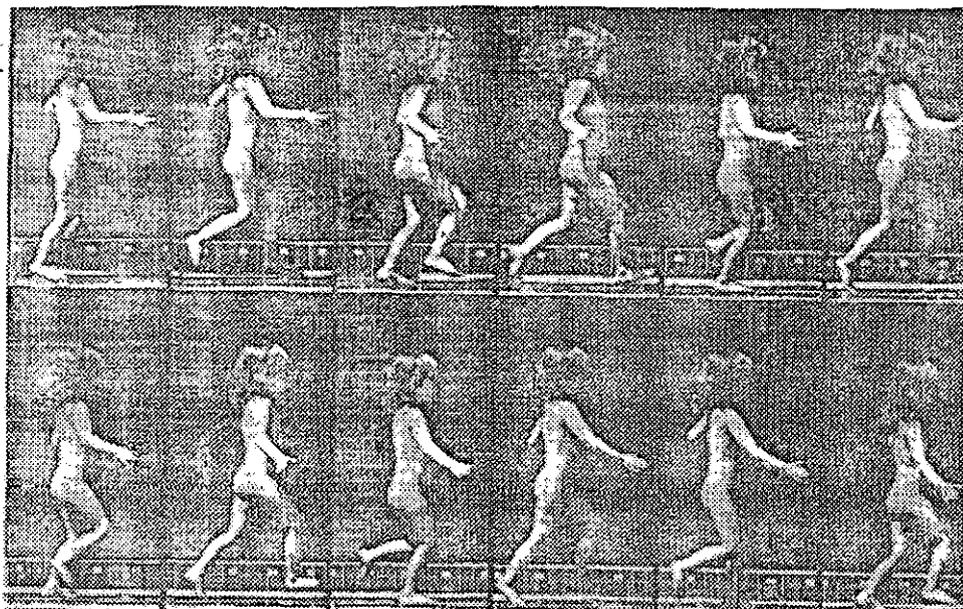
tra tal y como no es..."¹⁷. Este momento favorece a la comunidad, el arte se populariza, en medida de lo posible, por la fotografía.

La competencia estimula el desarrollo de los refinamientos técnicos cada vez mayores, adapta las exigencias económicas de la clase burguesa ascendente y se adapta a su gusto. El burgués espera que las fotografías sean imágenes idealizadas, "es la meta de casi todos los fotógrafos (...), para quienes una fotografía bella es la fotografía de algo bello..."¹⁸, se empeñan en ofrecer una apariencia agradable,

esto permite que surja la técnica del retoque, capaz de eliminar todos los detalles que la simple pose no puede esconder, como arrugas, pecas, lunares, entre otras; ésta práctica permite eliminar, en el retrato, todo lo que al cliente le resulte desagradable. El comprador exige que lo halaguen cuando es retratado. La boga del retrato fotográfico se explota, en su mayoría, por gente que sólo busca enriquecerse rápidamente y produce una mala reputación de la fotografía en el mundo artístico. El trabajo del fotógrafo de retrato cobra impulso en las últimas dos décadas del siglo XIX; se eleva la producción; en otros países de Europa y en América se intensifica aún más. Pero los adelantos técnicos que ocasionan el éxito del retrato fotográfico lo convierten en una técnica de reproducción mecánica, desaparece el espíritu individual, que en su inicio tiene la fotografía, se convierte en un oficio cada vez más impersonal; donde las tomas en estudio muestran fondos prefabricados de cartón, que se convierten en estereotipos copiados por la clase media. El retoque es un factor decisivo en el desarrollo de la fotografía, que no sólo refleja la realidad también las fantasías, con esto se abren las puertas a otras interpretaciones posibles; la fotografía como resultado de las expresiones artísticas, de la ciencia y de las necesidades sociales. Desde su inicio es objeto de discusiones, se considera a la cámara como un instrumento técnico que reproduce las apariencias de forma mecánica, pero también está latente la duda de considerarla como un instrumento que permite expresar una sensación individual.

El desarrollo industrial paralelo al progreso de las ciencias, donde se exige una exactitud científica y una reproducción fiel de la realidad en la obra de arte; provoca un impulso hacia la objetividad, estímulo que corresponde a la esencia de la fotografía. Una característica esencial en el modo de producción capitalista, consiste en el esfuerzo de una destrucción recíproca, los artistas niegan a la fotografía el derecho de obra de arte, mientras los fotógrafos la relacionan con el arte y no con la industria, estos debates esconden una competencia encarnizada; que crece con la propagación del oficio de fotógrafo. En 1864 se fundan cerca de veinticinco sociedades de fotógrafos, que se proponen organizar exposiciones, defender los intereses de sus miembros, vender clichés y crear empresas.

La fotografía surge del impulso científico y de las necesidades de expresiones artísticas. Saber si la cámara no es más que un instrumento capaz de presentar las apariencias o si se debe considerar como en medio de expresiones



EADWEARD JAMES MUYBRIDGE.
ESTUDIO DE MOVIMIENTOS DE UN
NIÑO 1873.

17. Oliver Debroise, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, pág. 53.
18. Susan Sontag, *op. cit.*, pág. 38.



CLARENCE WHITE Y ALFRED STIEGLITZ, MISS THOMPSON. COPIA DE PLATINO ENCERADA. 1907.

sión artística, es motivo de artículos y polémicas; incluso la Iglesia rechaza la invención.

El desarrollo de la industria, la transformación social, económica y el progreso de las ciencias provocan una transformación en la representación de la naturaleza y sus relaciones recíprocas. Se valora la naturaleza y la realidad, su consecuencia en el arte es un impulso hacia la objetividad, propiedad de la fotografía. El arte se interpreta en función a una exactitud de reproducción científica, fiel de la realidad; la fotografía se coloca al mismo nivel artístico que la pintura, se elogia el gusto exquisito del operador, la originalidad, la composición y la iluminación.

En 1855, surge una nueva tendencia artística cuyo nombre es el realismo, su teoría se basa en la estética positivista. "Sólo se puede pintar lo que se ve (...). Censuran la imaginación como algo no objetivo, como una tendencia subjetiva a la falsificación (...). La obra de arte ha de mostrar un contenido objetivo, obtenido directamente de la naturaleza que nos rodea"¹⁹. El fotógrafo puede corregir la realidad pero no transformarla.

La competencia induce al desarrollo de la técnica, en 1871 Richard Leach Maddox sustituye el coloidón por la gelatina, cuyo principio continúa aún vigente. Charles Bennetton, en 1878 calienta las emulsiones durante su preparación y las placas de gelatino-bromuro se vuelven más sensibles, lo que permite registrar la acción y el estudio del movimiento.

La fotografía encuentra en Inglaterra, Alemania, Austria y Suiza, adeptos entusiastas. Los artistas empiezan a ver en la fotografía *el origen de un nuevo arte*, y muchos la utilizan como modelo para sus retratos o paisajes. Conforme a la estética de aquella época (naturalismo), se producen imágenes fijas de la naturaleza de la manera más fiel posible; muchos pintores de la época producen sus cuadros tomando como base a una fotografía. Entre 1873 y 1880 William Willis, basándose en el fenómeno de las sales de platino, las cuáles reaccionan a la luz como las de plata, prepara su papel con cloroplatino de potasio, se expone normalmente y se revela en un baño muy caliente de ácido oxálico, produce imágenes con gran variedad de tonos además que brinda la posibilidad de elegir el grano y el color del papel, pero tiene un costo muy elevado.

Los avances técnicos como la placa seca, las pequeñas cámaras de manejo simplificado (las primeras kodak) contribuyen a una revolución fotográfica durante 1880. Se desarrolla una nueva clase de practicantes, los aficionados burgueses, nacida de las mutaciones sociales y políticas del último cuarto del siglo XIX. Sus imágenes registran a las damas de la sociedad paseando con sus perros, a los señores en sus bicicletas o practicando alguna actividad lúdica. El retrato se torna menos rígido y la utilización de otros objetos forman parte como elementos compositivos de la imagen.

Hacia 1888 en una exposición de Viena, nace un nuevo sistema de producción de la imagen fotográfica, el movimiento al que la historia ha dado el nombre de pictorialismo; el origen del término deriva de la expresión inglesa *photography*, en la que *pictorial* es un calificativo que proviene de la palabra *picture*, que significa imagen o cuadro y no pintura. El pictorialismo, cuya práctica se alarga durante décadas, no busca un mimetismo estricto entre una fotografía compleja y una pintura. Se trata de una relación de competencia, que empuja a la fotografía no a imitar la pintura, sino a colocarse en el mismo nivel, a reclamar el mismo prestigio, en considerar a la fotografía como una de las bellas artes.

Los seguidores del estilo pictórico aprecian el procedimiento a la goma bicromatada, porque que permite hacer intervenciones manuales sobre los

19. Gisèle Freud, *op. cit.*, pág. 69.

valores de la imagen. Aunque es una técnica que se utiliza desde 1858 y consiste en reemplazar la gelatina por goma arábica, se retoma porque permite el coloreado de imágenes; y por su gran riqueza de texturas al utilizar cualquier clase de papel. En este periodo el papel al gelatino-bromuro, emulsión sobre un papel recubierto con una película de plástico, que impide la absorción de los líquidos y permite un tratamiento más rápido utilizado desde 1874, hasta la época actual se ve desplazado por el papel a la goma bicromatada, lo que nos permite observar, que en la fotografía, se utilizan técnicas que al parecer son superadas por otras.

La fotográfica prosigue con su rápida expansión, la impresión que causa en la población es grandiosa, y su popularidad sigue creciendo. A finales del siglo XIX aparecen aparatos con una mayor facilidad de manejo, el slogan de venta de Kodak, en 1888 es: "...Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto. Al comprador se le garantizaba que la fotografía saldría sin errores. En el cuento de hadas de la fotografía la caja mágica asegura veracidad y elimina el error."²⁰ Las masas que visitan al profesional para retratarse, ahora lo hacen ellos mismos, la industria y el comercio de la fotografía adquiere un gran impulso y enormes ingresos.

George Eastman inventa la primera máquina de emulsionar y produce un papel negativo en rollo, que se vuelve transparente después de revelarlo mediante aceite de ricino. En 1886 aparece el American Stripping Film, también es un papel negativo en rollos, pero más transparente a fin de facilitar el tiraje de las pruebas. La fabricación de la película permite la expansión de la técnica, la fotografía pertenece a todos y existe para la gente, en todos los barrios urbanos, los retratistas fotógrafos que ya no pueden vivir del oficio, instalan tiendas de fotografía. Continúan ejerciendo su profesión, pero el público recurre a ellos sólo para eventos especiales, como fotos de recién nacidos, bautizos, bodas, etc.

A fin de siglo, los grandes almacenes producen fotografías aún más baratas por medio del *photomaton*, máquina totalmente automática que en pocos minutos entrega pruebas en papel, priva al fotógrafo de los ingresos que brinda la foto de identificación. Estos años marcan el origen del medio y se caracterizan por una serie de descubrimientos y hechos convergentes que dan pie al desarrollo de la técnica fotográfica moderna, y son el reflejo de la sociedad donde el retrato es el motivo más recurrente a fotografiar, por ser muy solicitado entre las clases medias y acomodadas.

En 1873 Eadweard James Muybridge y el profesor de fisiología y zoología Jules Étienne Marey, investigan las secuencias del movimiento. Para sus estudios utilizan una cámara revolver que dispara doce veces por minuto; en 1888 colocan en su cámara película continua, antecesora de la película cinematográfica, con la dificultad de que no se puede proyectar. Marey da a sus secuencias el nombre de cronofotografías; en éstas imágenes, la simultaneidad del espacio y tiempo se traduce en movimiento.

Alfred Stieglitz funda el movimiento Photo-Secession, en 1902, adopta la fotografía como un arte independiente. Algunos miembros de éste grupo son Gertrude Käsebier, Edward Steichen y Clarence H. White, entre otros. Camera Work es la revista oficial del grupo y en sus últimos números publica trabajos cotidianos que representan la ruptura con los temas tradicionales y el reconocimiento del valor estético en los objetos cotidianos.

LEWIS W. HINE TRABAJO DE NIÑOS EN LAS MINAS DE CARBÓN DE PENNSYLVANIA. 1911.



20. Susan Sontag, *op. cit.*, pág. 63.



HUGO ERFURTH, MUJER CON PAISAJE,
1901 COL. AGFA-GERAERT.

24

La comunicación visual se enriquece con la invención de la fotografía, da principio a una rama del periodismo; el reportaje fotográfico, el fotógrafo trata de captar acontecimientos sociales como construcciones, ceremonias políticas, la clase obrera aparece en estas imágenes ilustrando el desarrollo tecnológico de la época. Debido al creciente desarrollo industrial, es necesaria la demolición de barrios populares para construir fábricas, antes de la destrucción son registrados, con lo cual la fotografía adquiere un valor testimonial, convirtiéndose en un documento social; desde entonces se registran fotográficamente todas las actividades humanas, como un medio de reproducción de realidades visibles se asegura un lugar permanente en periódicos, revistas, carteles, folletos, etc. Por su carácter objetivo da una nota de

sorpresa y credibilidad, y por primera vez el ser humano se puede enterar de lo sucedido en su época leyendo y viendo. "La fotografía es el primer arte popular global y con criterios universalmente aplicables"²¹. La fotografía también se utiliza con fines científicos, como la radiografía, la fotografía aérea y submarina, la microfotografía y la astronómica.

A inicios del siglo XX, la Revolución Rusa, la sustitución del trabajo manual por la máquina, los avances científicos y técnicos, la amenaza de la bomba atómica y los movimientos artísticos, que reemplazan la tradicional visión objetiva del mundo provocan cambios políticos, económicos, sociales, técnicos y culturales.

La Revolución Industrial termina en 1910, éste año marca el inicio de grandes revoluciones artísticas, las concepciones funcionales y centradas en los materiales adquieren importancia. Munich, San Petesburgo y Moscú son centros intelectuales donde parten las nuevas corrientes artísticas.

La imitación de la pintura significa un ideal absoluto para los fotógrafos pictorialistas de 1910, que ven en el autocromo una nueva ocasión de aproximarse a la pintura de su época, la placa autocrómica esta formada por gránulos minúsculos de la fécula de patata, coloreados previamente con tinte y extendidos sobre una placa de cristal recubierta de barniz. Entre 1900 y 1918 constituye, para la fotografía, el paso de las tradiciones del siglo XIX a las innovaciones del siglo XX, "... el nacimiento de éste medio está históricamente conectado con la democratización de la sociedad, que se inicia con la revolución francesa. Los inventores de la fotografía estaban más interesados por encontrar un procedimiento mecánico de reproducción que crear un medio de expresión artística."²²

Embarcados en la modernización de la cultura italiana, a París, se le considera el centro del arte de vanguardia. Los fotógrafos futuristas (1913) sólo se ocupan del estudio de los movimientos irregulares, combinados y superpuestos unos a otros en la imagen, en el curso de la acción.

Los mensajes visuales se enriquecen con el desarrollo de la fotografía a comienzos del siglo XX, los artistas progresistas procuran una nueva estética, basada en las propiedades y características singulares de su medio de expresión, *la forma sigue a la función* se convierte en su lema. Los pintores pro-

21. Josef Müller-Brockmann, *Historia de la comunicación visual*, pág. 63.

22. Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX*, pág. 12.

gresistas se sienten libres de toda necesidad de producir imágenes representativas, y así nació el cubismo y el arte abstracto.

Esta estética funcional influye en la fotografía, los críticos comienzan a elogiar fotografías que parecen fotografías, carentes de manipulación que tanto domina la obra de los pictorialistas. El crítico de arte Sadakichi Hartmann, en una reseña que la Photo-Secession organizada en el Carnegie Institute, pide a los pictorialistas que trabajen de manera directa, es decir que el negativo sea absolutamente perfecto y que necesite poca o ninguna manipulación.

Por otra parte, la fotografía de vanguardia estadounidense se siente igualmente tentada por los vínculos entre la línea y la sensación, representar el tipo de fotografía directa y prácticamente documental, característica de la vanguardia estadounidense y denominada fotografía pura; utiliza la forma como vehículo de emoción, es una imagen de expresión directa. Este retorno al documento, puede parecer extraño, ya que se tiende a registrar acontecimientos científicos o políticos, pero en esa época el documento fotográfico es nuevo, moderno.

Esta etapa es considerada como modernidad, algunos fotógrafos sienten la necesidad de unirse a los grupos de vanguardia para trabajar en favor de la modernización. Se considera vanguardia a todos los movimientos políticos y artísticos, deseosos de avanzar por la vía del progreso. Al principio asociado con la izquierda progresista y con la revolución, el término se debilita, hasta que, a partir de 1930, se aplica a cualquier posición política. Los movimientos de vanguardia se interesan por las fotografías, no porque reprodujesen las formas de la pintura moderna, sino porque las consideran documentos modernos puesto que responden a las necesidades de los medios de comunicación de masas.

El entusiasmo por la vida moderna, la velocidad, la guerra y la revolución se dirigen contra la opresión social del arte, en el futurismo se condenan todas las formas de la imitación, la armonía y de buen gusto. Se exige un dinamismo donde se emplea la técnica fotográfica y que en las imágenes el perceptor observa.

La Primera Guerra Mundial (1914-1918), marca un cambio en transcurso del arte, los fotógrafos registran la faz de la guerra, grupos de soldados en las trincheras, imágenes del campo de batalla, tropas que se dirigen al frente y al alto mando del ejército.

Los movimientos políticos de finales del siglo XVIII en Francia, los adelantos científicos, tecnológicos e industriales, del siglo XIX, en Inglaterra repercuten en la forma de interpretar no sólo el arte, también al diario vivir. El conflicto bélico, ocasiona dificultades agrícolas y económicas, que impiden el desarrollo de las áreas humanísticas y contribuyen a formar escuelas e institutos politécnicos.



ANTON GIULIO BRAGAGLIA. JOVEN QUE SE MUEVE DE UN LADO A OTRO 1911

1.1 La fotografía en la Bauhaus.

Hacia una gramática visual.

En 1918, termina la Primera Guerra Mundial con la firma del Tratado de Versalles, Alemania queda derrotada, la mayor parte del pueblo alemán desea la paz, se propaga la insurrección, los obreros se declaran en huelga, forman comités de trabajadores y soldados, el pueblo se lanza a la calle exigiendo la terminación de la guerra, la caída de la monarquía y un nuevo orden económico social.

La primera revolución alemana es consecuencia de la improvisación, nadie está preparado para el día de la revuelta y la ausencia de ideas claras sobre lo que ha de ocurrir después. La fotografía hace cuenta de manifestaciones de socialistas y funcionarios, de diputados durante una arenga, voluntarios al mando militar, tropas alemanas que regresan a su patria, cancilleres, ministros y trabajadores armados durante el levantamiento. La historia del retrato fotográfico se inicia en Francia y luego se extiende al mundo entero pero los anales de fotoperiodismo adquieren impulso en Alemania.

La historia de la fotografía se puede recapitular en dos imperativos: el embellecimiento que proviene de las bellas artes, y la veracidad, que responde a un ideal de verdad al margen de los valores, el reportero gráfico, *fotoperiodista*, tiene la tarea de desenmascarar la hipocresía y combatir la ignorancia.

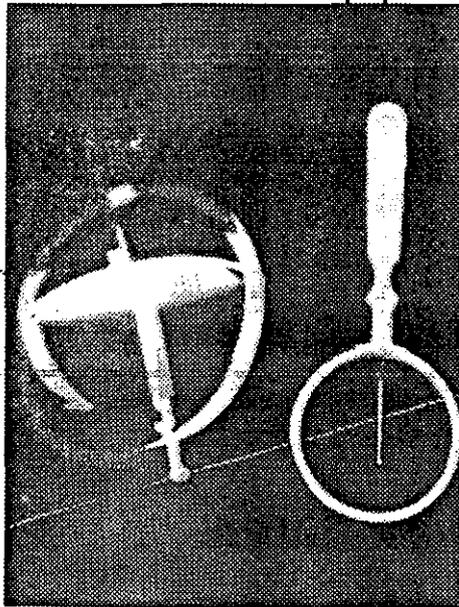
Se considera al fotógrafo como un observador imparcial; pronto se comprueba que nadie realiza un registro fotográfico igual a otro, la suposición de que la cámara produce una imagen objetiva e impersonal se traslada ante el hecho de que la fotografía prueba lo que hay y lo que el individuo ve; no es solamente un registro es una evaluación del mundo.

El espíritu liberal que prevalece en Alemania permite que las artes prosperen, del caos surge la esperanza de crear orden sobre la base de un arte nuevo. El arquitecto Walter Gropius hace un llamado por la unificación de las artes en el taller artesanal y funda en 1919, en Weimar la Bauhaus o *Casa de la construcción*; sus novedosas formas de enseñanza son una protesta contra la tradición en las academias de bellas artes y de artes decorativas, propone la unidad artística con base en la arquitectura y considera al medio ambiente como obra de arte total se apoya en la tesis *el arte puede transformar al hombre*.

La Bauhaus carece de una sección fotográfica, Laszlo Moholy - Nagy, maestro de la Bauhaus, es el introductor de esta disciplina en la institución, firmemente convencido de su valor, considera que es el medio de expresión que utiliza la luz. Basándose en ello, recurre al fotograma, fruto de la luz sin intervención óptica y con un rigor técnico que le distingue del carácter lúdico que Man Ray confiere a la misma técnica; Moholy - Nagy tiene una influencia decisiva en la fotografía, afirma que debe crearse "...un nuevo código de valores visuales que escupiese a la cara de la imagen armoniosa que había encubierto la decadencia, el engaño y la explotación."²³ Utiliza toda una gran gama de posibilidades en el desarrollo de su trabajo como la ampliación, el montaje, la doble exposición, los diversos puntos de vista, entre otras. Influye en los grafistas alemanes al combinar tipografía y fotografía en un conjunto coherente como medio de comunicación visual.

La Bauhaus propone una gramática básica de lo visual, *lenguaje visual*, basada en las formas geométricas: el triángulo amarillo, cuadrado rojo y círculo azul. La repetición de estas formas básicas y colores puros primarios manifiesta un interés por la abstracción y por subrayar los aspectos visuales que se describen como elementales, irreductibles, esenciales y originarios

MAN RAY. FOTOGRAMA 86. 1920 PARIS.



26

23. Ellen Lupton y J. Abbott Miller, *El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño*, pág. 38.

(forma visual). Convención que parte de un cuestionario que realiza Kandinsky dentro de la escuela, no es un estudio sobre la interpretación de estas formas o percepción de los colores. Parte de un análisis de formas, colores y materiales, orientado hacia una ciencia del arte, postulados teóricos que pretenden dar una solución a toda inferencia del texto (lenguaje visual). En un contexto diferente a la Bauhaus, estas formas y colores pueden asociarse de diferente manera, u otorgarles otro significado; no tienen una significación ni una correspondencia universal.

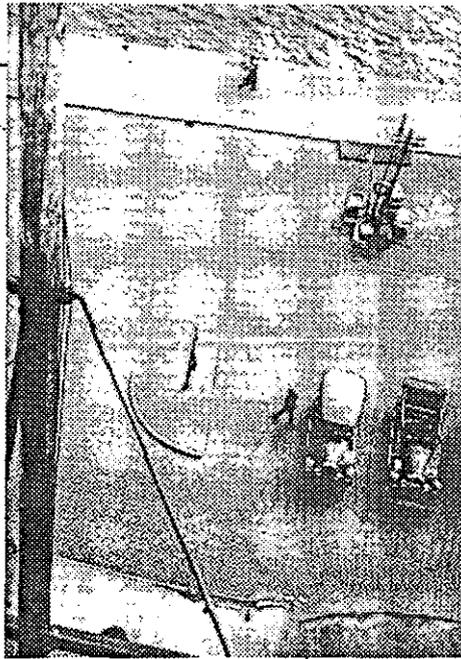
Para Paul Klee, Johannes Itten y Wassily Kandinsky, maestros de la Bauhaus, las formas geométricas y los colores puros son una escritura donde se puede analizar, teorizar y representar la prehistoria de lo visible. Las propuestas se realizan hacia una geometría sobria y angulosa se describe como una racionalización progresiva de la escuela, pero también demuestra un intento, del artista/artesano por liberar el elementalismo.

La Bauhaus es un lugar donde se juntan diversas corrientes vanguardistas que se dedican a la producción de tipografía, publicidad, productos, pintura y arquitectura, intenta identificar un lenguaje visual, un código de formas abstractas dirigido a la percepción inmediata, biológica, antes que al intelecto, la decodificación de la forma. El potencial lingüístico de la Bauhaus es ignorado, el proyecto de un lenguaje visual, se convierte en un vocabulario formal estático, aislado del lenguaje verbal. En 1925 pierde el respaldo del gobierno de Weimar y se traslada a Dessau, una ciudad industrial cerca de Berlín, donde se crea un curso de arte tipográfico y publicitario; a finales de la década, el uso de la forma geométrica abstracta se vincula con la producción de máquinas.

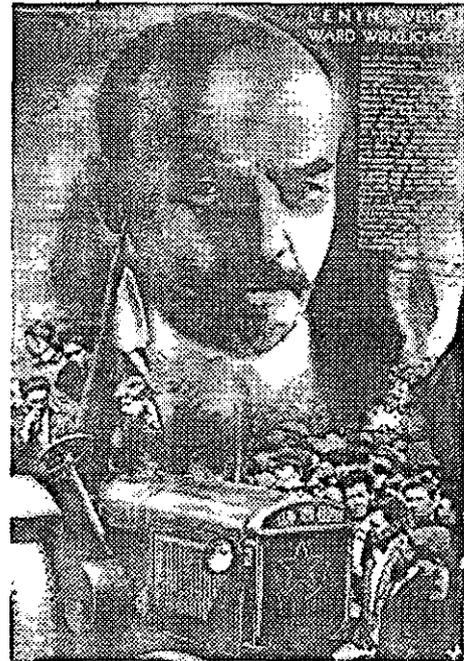
Los publicistas adoptan la imagen fotográfica, la combinan con ilustración y tipografía. Se desarrolla una ciencia de la persuasión, amalgaman textos e imágenes para influir en la psicología del espectador. Pretenden que las líneas, formas, colores y distribución de los elementos reflejen, en lo posible, el carácter del producto o el humor que se pretende producir en el lector. Desde este momento la publicidad se valora por el impacto que produce en el espectador.

En las grandes ciudades alemanas se publican revistas ilustradas a un costo bajo, debido al alto número de anuncios que se publican, la publicidad, sostén de una revista en la sociedad capitalista, se vale de la fotografía, que recurre a tomas aéreas, fotomontajes, y otras manipulaciones, entendiendo por manipulación al conjunto de distorsiones y variaciones producidas por diversas técnicas y procesos; pronto la fotografía y la publicidad adquieren popularidad entre la sociedad consumista que cree en la realidad de las apariencias.

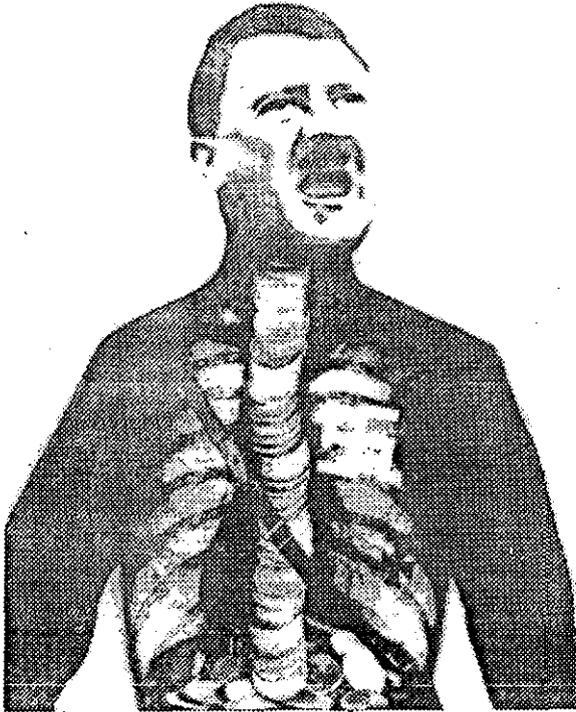
La práctica de pegar juntas imágenes separadas y dispares, formando una nueva entidad visual, es una de las aportaciones más importantes de los fotógrafos de esta época. Sin embargo, el término *fotomontaje* es inventado a finales de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas de Berlín necesitan un nombre para denominar la nueva técnica.



LASZLO MOHOLY-NAGY.
ESTOCOLMO 1930.



JOHN HEARTFIELD. LA VISION DE
LENIN SE HIZO REALIDAD 1934



JOHN HEARTFIELD. SE TRAGA ORO Y ESUPE CHATARRA.

En 1916, en Zúrich, surge la corriente dadaísta, como un movimiento literario, que enriquece al futurismo. Las declaraciones de los dadaístas, son concebidas como protestas contra la guerra y los valores sociales, dirigidas contra la fe superficial en el progreso, la moral, el pensamiento y la religión de la época. El movimiento Dadá, no emerge como una oposición a las corrientes artísticas de la época, ni se basa en un estilo formal, es un antagonismo contra los conceptos generales del arte y la sociedad. El Club Dadá de Berlín está conformado por Raoul Hausmann, George Grosz, Richard Huelsenbeck, Wieland Herzfelde, John Heartfield, Hannah Höch, Johannes Baader y Franz Jung, cuya contribución consiste en la creación del llamado *fotomontaje*, donde la combinación de fotografías recortadas transforma el sentido de la fotografía original, lo importante es la búsqueda de *nuevos significados*.

Los dadaístas berlineses utilizan las fotografías que pegan junto a recortes de revistas y periódicos, tipografías e ilustraciones, estructuran imágenes asombrosas y anárquicas. El fotomontaje pertenece al mundo de la tecnología, de los medios de comunicación masiva, a la reproducción mecánica.

va, a la reproducción mecánica.

Las contradicciones sociales, el estado de crisis, las sublevaciones populares, estimulan a vivir el arte y la cultura de un modo antiacadémico y no tradicional. La posición política es el odio y el desprecio al gobierno de la República de Weimar (centro histórico y cultural de Alemania). La fotografía en relación estrecha con esta postura político - social, se convierte en un arma para la lucha de clases.

La tecnología de la cámara democratiza a los hombres transformándolos en imágenes; ante el objetivo fotográfico todos los hombres somos iguales. Termina la época en que para tomar una fotografía se utilizan artefactos complicados y costosos, las cámaras de bolsillo invitan a cualquiera a tomar fotos.

El comercio permite la comparación y el nacimiento de valores que siguen las leyes de oferta y la demanda. La noción de imágenes buenas y malas, correctas e incorrectas toma cuerpo, con lo que la idea jerárquica arraiga fuertemente en el campo iconográfico. "Las imágenes no se cotizarán ya sólo por su valor virtual, por su eficacia mágica, o por el uso que pueden asumir en el contexto económico de la vida ordinaria, sino que tenderán a ser apreciadas con independencia a estos factores, como objetos de mayor o menor perfección intrínseca"²⁴.

Desde finales del siglo XIX, los editores de las revistas norteamericanas son los responsables de su producción y contenido, abren sus publicaciones a la publicidad y a la sociedad de consumo. La publicidad es única fuente de ingresos, dejan de pensar en el lector como lector, y piensan en él, como un consumidor de mensajes publicitarios. Aunque no es una concepción nueva, se recurre al doble significado de la imagen, que busca la trampa y la seducción, ocultas en cada uno de los fenómenos de la realidad. "La experiencia básica de los surrealistas consiste en el descubrimiento de una segunda realidad, que, aunque está inseparablemente fundida con la realidad ordinaria y empírica, es, sin embargo, tan diferente a ella que sólo podemos hacer

24. Juan Antonio Ramírez, *Medios de masa e historia del arte*, pág. 20.

aserciones negativas sobre ella (...) El sueño se convierte en paradigma de toda imagen del mundo, en el cual realidad e irrealidad, lógica y fantasía, trivialidad y sublimación de la existencia forman una unidad insoluble e inexplicable."²⁵ Esto se emplea en la publicidad y motiva a la experimentación fotográfica, que libera a la imagen, de la obligación de mostrar fielmente la realidad; e impulsa el uso de materiales, de encuadres y técnicas.

Durante la Primera Guerra Mundial, la fotografía se emplea como un instrumento estratégico; gran parte de la información publicada en la prensa es realizada por dibujantes que proporcionan apuntes directos o inspirados en fotografías. La noción de lo artístico, se entiende como un adjetivo que se aplica a los productos icónicos considerados de mayor calidad. La sociedad competitiva aprecia la iniciativa privada y el valor personal, las imágenes alcanzan mayor precio en el mercado y mayor consideración positiva entre los intérpretes cuando promueven los valores sociales.

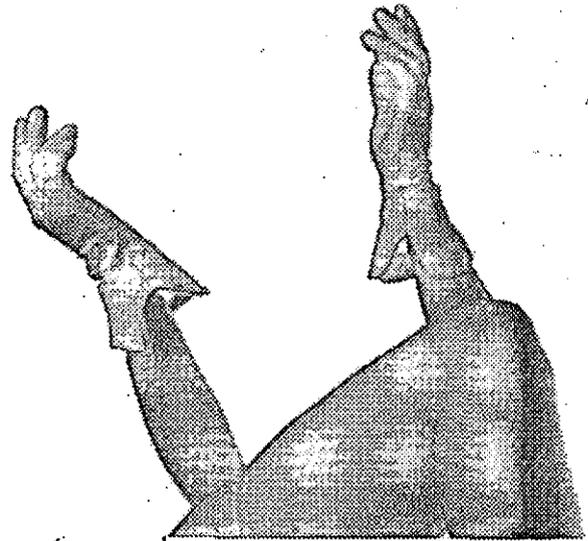
Las fotografías y fotomontajes que se realizan alrededor de 1920 se utilizan para ilustrar libros o revistas, se distinguen por la presencia constante del legado de la Primera Guerra Mundial, el paisaje urbano, la lucha de clases, la representación irónica de la burguesía y la contraposición de lo nuevo por lo viejo, reflejan una realidad disgregada y conflictiva; imágenes de políticos, generales prusianos, actores e intelectuales, circulan en manifiestos, periódicos, revistas y carteles, tanto en propaganda política como en publicidad comercial.

Restablecida la paz retornan las manifestaciones culturales y la fotografía no es ajena a estos cambios. Alejada de la corriente pictorialista y de la estética de salón, la fotografía produce otro tipo de imágenes, acordes a las transformaciones sociales de la posguerra. Se combinan diversos elementos como el documento fotográfico, la imagen publicitaria y la influencia de las corrientes artísticas, que provocan el desarrollo de la fotografía como un medio de expresión.

Los primeros trabajos fotográficos de Lazlo Moholy - Naghy son de inspiración constructivista, apuntan a la necesidad de construir una obra, colocan a la imagen fotográfica en la cultura industrial moderna, la sitúan en el mismo plano de las demás experiencias de escuela, que estudian nuevos materiales y estructuras destinadas a las condiciones de la vida moderna; Moholy - Naghy utiliza la fotografía como soporte para sus investigaciones antes de convertirla en el objeto de sus investigaciones, intenta introducir el término *tipofoto* para una imagen fotográfica combinada con tipografía.

La utilidad de la cámara se funda en su capacidad para registrar los acontecimientos, los hechos; en estos años una foto se considera prueba incontrovertible de un suceso, es posible distorsionar su contenido, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen. La fotografía es una opción posible de la imagen moderna, su poder radica en su capacidad objetiva, "Con el aparato fotográfico, disponemos del medio más fiel para obtener un comienzo de visión objetiva... antes de llegar a una eventual posición subjetiva."²⁶ Pero pese a la presunción de veracidad que le confiere autoridad o interés, el trabajo del fotógrafo no es la excepción de las relaciones dudosas entre arte y verdad, parte importante, en el encanto de las fotografías. Aún cuando los fotógrafos se proponen reflejar la realidad, siguen acechados por

JOSEF EHM, ESPACIO IMAGINARIO, 1936.



29

25. Arnold Hauser, *op. cit.*, pág. 300.
26. Jean - Claude Lemagny y André Rovillé, *Historia de la fotografía*, pág. 116.

imperativos tácitos de gusto y conciencia, toman grandes cantidades de fotos a sus modelos, hasta tener la certeza que han conseguido la expresión precisa que refleja su pobreza, dignidad o situación social.

Con la fotografía se busca cubrir la necesidad de registrar los hechos, lo auténtico; el *-documento-*, la sociedad tiene el deseo de estar informado sobre el mundo, se le atribuye, a la fotografía documental, la responsabilidad de exhibir la simple realidad, la verdad, los hechos sin adular. No existe la preocupación de considerar a la fotografía como arte, sino como un medio de comunicación. La fotografía es un arte utilitario, condicionado por la exigencia social de estar aunque sea parcialmente enterados de lo que sucede en nuestro entorno.

El fotograma o rayograma, utilizado por Man Ray en 1920 y donde Moholy - Naghy experimenta desde 1922, responde al deseo de registrar sólo el contorno de los objetos y en el caso de objetos traslúcidos, las texturas; de una manera simple utiliza el documento fotográfico para ilustrar una cosa precisa, la naturaleza no es más que material bruto a disposición del arte, un material que se tiene que ver a través del objetivo de una cámara fotográfica.

Herbert Bayer, dirige clases de grafismo en la Bauhaus de Dessau, por medio de la unión del dibujo y el retoque por pulverización con aerógrafo, introduce una sensación surrealista y expresa tridimensionalidad en sus fotomontajes, emplea formas abstractas y las integra con formas figurativas.

Así como en la vanguardia dadaísta de Occidente, surge el fotomontaje, en la Unión Soviética se origina el constructivismo, le proporciona un contexto social y político distinto, permite una interpretación diferente; muestra el enlace entre la política revolucionaria y el progreso industrial mediante la superposición de motivos, angulación del punto de vista y realismo en el detalle, Alexander Rodchenko es el máximo exponente de la fotografía, el collage y fotomontaje en el constructivismo soviético; mezcla metáforas de doble sentido con conceptos como el amor, la felicidad y el ideal de vida de la clase media, forzando pers-

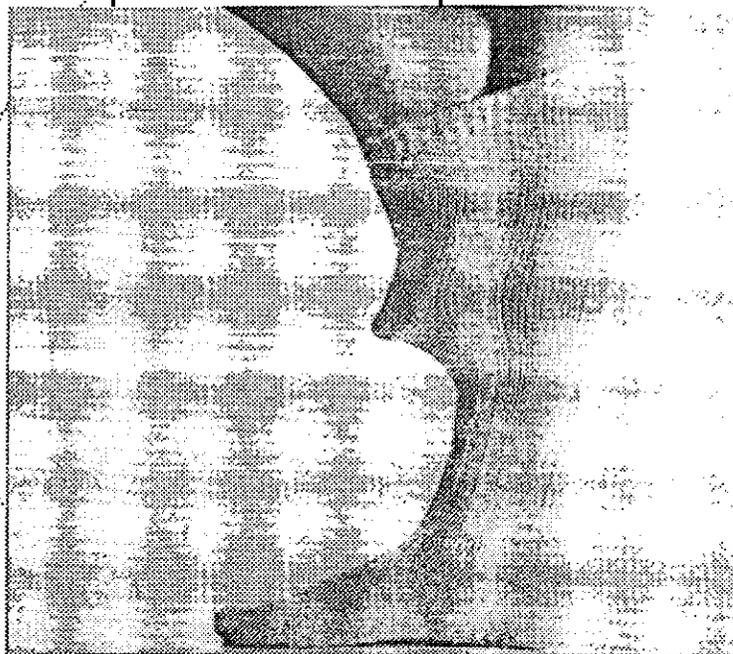
pectivas en tomas de picada y contrapicada.

Lissitzky, une la armonía de sus fotomontajes con sus ideas marxistas sobre la vida social, "...se encuentra entre los primerísimos diseñadores gráficos que reconocieron el potencial de la fotografía en la imprenta y en el diseño gráfico. Sentó las bases de los efectos de superposición con doble exposición y de la fotografía sin cámara ..."27.

Durante los años que separan las dos guerras mundiales, la fotografía americana se ve influenciada por el enfoque directo del tema, aportados por fotógrafos como Alfred Stieglitz, Edward Weston, Ansel Adams, y por los lenguajes visuales innovadores aportados por Paul Outerbridge Jr. y Edward Steicher.

En Norteamérica la verdadera crisis económica comienza en 1929, con el fin de la prosperidad de la posguerra, demuestra la falta de un plan internacional para la producción y distribución. La historia de los años treinta es la historia de un periodo de crítica social, de actitudes políticas radicales y de la

FOTOGRAFIA PUBLICITARIA.
LEOPOLDO POMES BARCELONA



convicción de que sólo una solución extremista puede servir de algo. La crisis de 1929 convierte a la fotografía en un documento testimonial social sobre la vida de las clases populares, da origen a la libertad de circulación de imágenes e ideas, retoma fuerza el periodismo fotográfico. La filosofía cultural predominante de esta época intenta hacer a la rebelión de masas responsable del enajenamiento y decadencia de la cultura moderna, y el ataque se hace contra ella en nombre de la inteligencia y el espíritu.

Desde los años veinte hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial son el reflejo de búsquedas y de manifestaciones artísticas, así como propuestas de uso y experimentación de la imagen fotográfica, el fotomontaje cada día se utiliza más por las fuerzas políticas de Europa y Rusia; donde los fotógrafos utilizan la imagen para fomentar sus ideales políticos y sociales, se oponen al individualismo, que entra en vigor por la especialización del capitalismo, y preparan sus imágenes con el deseo de transmitir sus ideas, se oponen a formas convencionales y clichés preestablecidos. La interpretación de la fotografía depende de la intencionalidad del discurso de sus productores.

El gobierno local de Dessau disuelve la Bauhaus en 1932, se traslada a Berlín y cierra, durante los años treinta, numerosos estudiantes y profesores emigran a E.E.U.U. y en 1938 un grupo de industriales de Chicago funda una escuela de diseño, Moholy - Naghy es director de la escuela llamada la Nueva Bauhaus, se enseña fotografía y diseño gráfico inspirados en la teoría de la Gestalt. La escuela cierra en 1945.

John Hearfield, utiliza el fotomontaje para expresar su afinidad con la política de izquierda y para expresar la dialéctica marxista, de una forma y contenido revolucionario, sus obras son de propaganda política en contra del fascismo.

La experimentación artística encuentra su alimento en Praga, Budapest, París, Londres y Berlín, en esta ciudad, la efervescencia creadora se ve interrumpida en 1933 por el Nazismo.

Con la llegada de Hitler; se bloquea la mentalidad democrática y la libertad de prensa en Alemania; la miseria es uno de los factores decisivos para que Hitler tome el poder y con las dificultades de la vida económica, se radicaliza la vida política. Los partidos nazis y comunistas, hacen alarde de organizaciones paramilitares. En Berlín son quemados públicamente los libros de los escritores más conocidos. Miles de personas, la elite intelectual y artistas deciden exiliarse en el extranjero. Los que no llegan a escapar a tiempo, son encerrados en campos de concentración. La prensa está amordazada y controlada. Todos los que han creado el fotoperiodismo en Alemania propagan sus ideas en el extranjero y ejercen influencia en la transformación de la prensa ilustrada en Francia, Inglaterra y Estados Unidos.

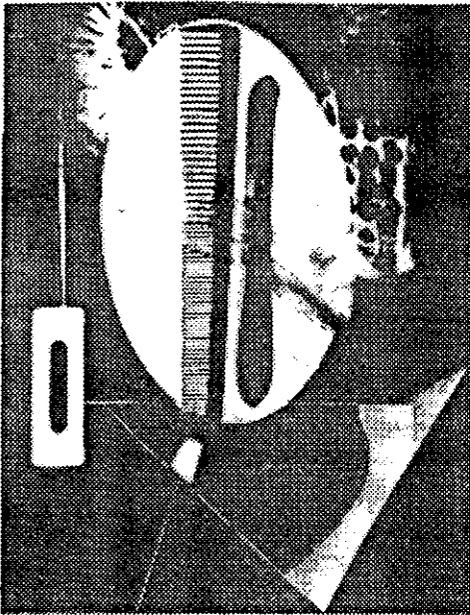
La elección de redactores de las revistas alemanas, se basa en criterios de fidelidad al Tercer Reich. Sólo se pueden publicar las fotografías que mandan los organismos oficiales. El hombre todo poderoso de la prensa ilustrada de los nazis es Heinrich Hoffmann, crea una agencia y una editorial, cuyo objetivo es la propaganda nazi, para esto se rodea de un estado mayor de fotógrafos, que son los únicos autorizados en tomar fotos de Hitler y de los acontecimientos oficiales.



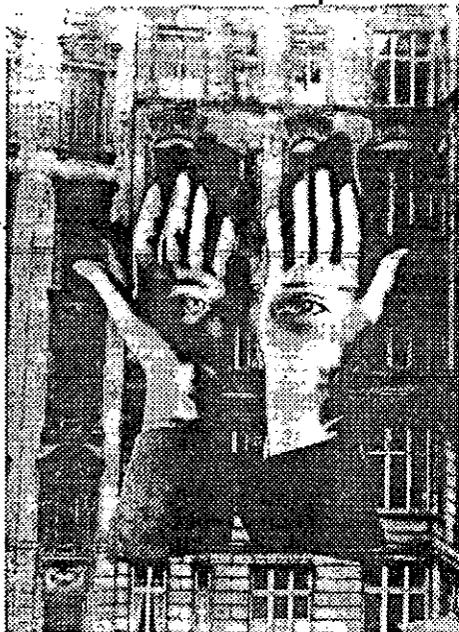
FOTO 32. KURT HIELSCHER, EN SAMLAND BERLIN 1924



LEWIS H. HINE, DISMINUIDOS EN UNA INSTITUCIÓN NUEVA JERSEY 1924



MAN RAY DEL PORTAFOLIO
LES CHAMPS DELICIEUX 1922
COL. MUSEO DE ARTES
DECORATIVAS PRAGA.



HERBERT BAYER,
EL URBANITA SOLITARIO 1930.

Cuando estalla la guerra, Hoffmann, por medio de una central fotográfica, controla todas las imágenes hechas en el frente, elige las fotos apropiadas para la propaganda alemana.

En Francia, marzo de 1928, surge la revista Vu, aporta un método de reportaje ilustrado con una gran cantidad de fotografías, transmite información del mundo, muestra diversos acontecimientos políticos y sociales, por primera vez el público francés recibe notas contra del nazismo; en 1936 los accionistas suizos deciden retirar su publicidad y en 1938 desaparece.

La Segunda Guerra Mundial significa un conflicto aún mayor que la Primera, dura mas tiempo, se propaga a territorios más extensos y es una contienda mas dura e implacable. Esta vez no se trata sólo de rectificaciones de fronteras o problemas coloniales: es el destino de la civilización lo que está en juego.

El fotógrafo es alguien en movimiento perpetuo, atraviesa un panorama de acontecimientos dispares donde su intervención es imposible a lo que ve, y da mas importancia al acto de foto-

grafiar. Aunque incompatible con la intervención física, la utilización de la cámara es una forma de participación; fotografiar es algo mas que una observación pasiva, es una manera de alentar o reprobar el hecho observado. Se pierde el interés de fotografiar las cosas tal y como están, de ser cómplice de cualquier cosa que vuelva algo interesante, digno de fotografiarse, incluyendo el dolor o el infortunio del otro; la cámara permite rechazar. El fotógrafo manifiesta su opinión gracias a la imagen impresa en un papel.

Desde hace mucho tiempo, los científicos del siglo XX tratan de hallar el modo de liberar la energía contenida en el núcleo del átomo. Posteriormente a la Primera Guerra Mundial, la física nuclear comienza a realizar importantes progresos, y en años anteriores a 1939 los investigadores descubren la posibilidad del empleo de la energía atómica en la fabricación de una bomba. En la mañana del 6 de agosto de 1945, la primera bomba atómica es lanzada por un avión sobre la ciudad nipona de Hiroshima; resulta imposible describir con palabras o cifras cuanto dolor y sacrificio, cuantas vidas humanas, miseria, sufrimientos y destrucción deja esta atroz contienda.

Las necesidades tecnológicas se inclinan al desarrollo de los medios de transporte como el automóvil; la bicicleta, es durante muchos años el transporte del obrero, ideal para trayectos cortos en zonas urbanas y en pequeños ámbitos campesinos; su bajo precio de adquisición, ligereza y economía de mantenimiento, hacen de ella el vehículo democrático por excelencia y el único que permite conocer, a ciertos grupos sociales, las transformaciones perceptivas propias de la velocidad. Paralelamente a esta extensión y privatización de la velocidad se opera un cambio similar en las técnicas militares, los estados se preparan para el conflicto final e involucran al conjunto de la población en la mentalidad bélica y divulgan sus nuevas armas con orgullo, como si se tratara de herramientas para el progreso de la humanidad.

1.2 La fotografía después de la Segunda Guerra Mundial.

La consolidación como un medio de expresión.

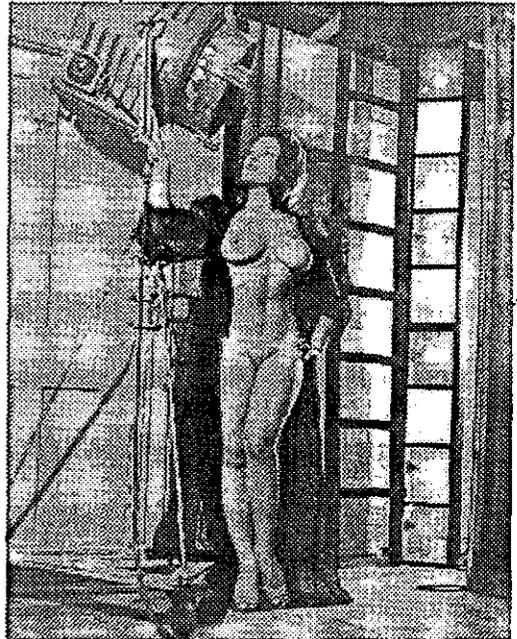
Los fenómenos de cada época transforman los hábitos perceptivos de quienes los viven, en todas las épocas cada grupo social hace una representación icónica del mundo, sujeta a sus propios cánones y convenciones; así en una Europa destruida por la guerra, surge un mundo de acontecimientos icónicos, resultado de un panorama desolador donde la escasez de material, la persecución de los vencidos y la censura asfixian a una sociedad tímida, deseosa de bienes de consumo, debido a que el mercado de provisiones está totalmente destruido florece la expresión individual, que el totalitarismo había intentado aplastar, en la pintura vanguardista florece el arte abstracto, y motiva algunos fotógrafos a expresarse, a través de composiciones no figurativas. Se presenta una situación similar a la que se vive durante el pictorialismo frente a la pintura de caballete, sin embargo la película sólo puede captar lo que tiene enfrente, se seleccionan y encuadran formas reales que asemejan una imagen abstracta.

Aparentemente ajena a cualquier propuesta creativa se desarrollan fenómenos históricos como la crisis de la sociedad aristocrática y el auge paulatino de las masas, el florecimiento de los estados capitalistas, donde la ley del máximo beneficio privado estimula el desempleo crónico y la inflación, consagrando la desigualdad y la injusticia; la mejora en las comunicaciones permite un acceso fácil y rápido a lugares alejados de las ciudades y de las concentraciones industriales, la contemplación directa de los países distantes y selváticos es posible para un mayor número de personas, es el inicio de un mundo acelerado donde el carbón, como materia energética básica, es suplantado por el petróleo y por la electricidad.

Los espectadores recrean situaciones producidas por imágenes en color; los trabajos de Leopold Mannes y de Leopold Godowsky en 1935 con la película *Kodachrome*, permiten la elaboración de diapositivas en color y siete años más tarde con la película *kodacolor* es posible obtener negativos en color y hacer las copias positivas deseadas; estos esfuerzos permiten el desarrollo de los procesos en color. Los procedimientos actuales parten del mismo principio, tres capas de emulsión sobre una misma película. La imagen fotográfica se transforma y modifica en múltiples vías de expresión; mediante las diversas técnicas de laboratorio e inmensa gama de innovaciones en materiales fotosensibles, el uso de la fotografía en color se extiende entre el público, especialmente bajo la forma de la película para diapositivas (*Kodachrome*), que se convierte en el material habitual para la fotografía publicitaria y reportaje; se emplea inmediatamente en la foto familiar y de turismo. En todas las publicaciones predomina la fotografía a color, desplaza cada vez más a otras formas de representación icónica.

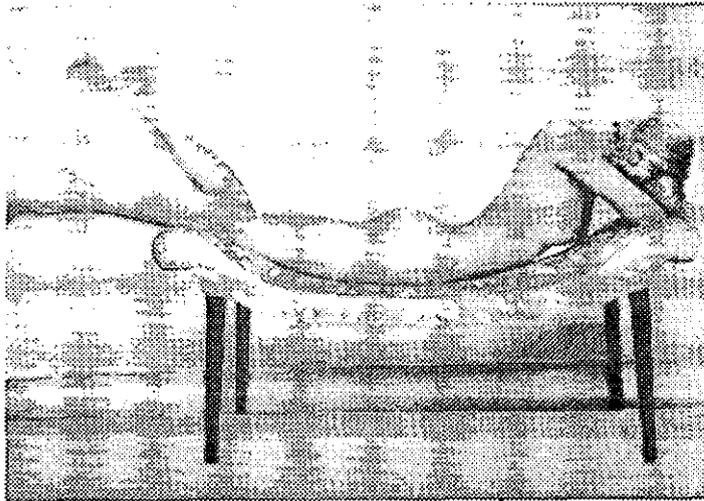
Durante los primeros años de la posguerra, la fotografía alcanza su mayor auge en Estados Unidos, la publicidad visual ofrece condiciones favorables para el empleo práctico de las fotografías. En contraste con la escuela norteamericana, que muestra preferencia por las diapositivas en color, la Europa de la posguerra centra su interés en el proceso negativo/positivo en color.

Surge la preocupación por la desaparición de la fotografía en blanco y negro, en 1947 Edward Weston escribe en *Modern Photography* al publicar algunas de sus fotografías en color de: "... no creemos en la muerte del blanco y negro (...). Quienes opinan que el color sustituirá algún día a la fotografía en blanco y negro no están en lo cierto. No tienen por qué competir una forma con otra. Son dos medios distintos cuyos fines son diferentes".²⁸



GEORGE HARRISON MARKS 1950.

28. Marie-Loup Sougez, op. cit., pág. 304.



NORMAN PARKINSON 1951.

La fotografía en color plantea al creador desafíos que reclaman soluciones exclusivas para el color.

La experimentación fotográfica, apoyada por un cúmulo de descubrimientos técnicos alcanza una técnica impecable, las numerosas combinaciones de imágenes con frecuencia en el negativo contribuyen a liberar, a la fotografía, de la aparente obligación de registrar la realidad imparcialmente, desconoce la neutralidad del fotógrafo y encuentra salida en la subjetividad de la imagen, que se transforma y perfecciona hasta "... que este medio o modo representativo llega a ser arquetípico de nuestra civilización."²⁹ La fotografía está presente en diversos medios de comunicación, establece vínculos estrechos con otros sistemas de representación y con modalidades lingüísticas y se convierte en elemento básico en el informe periodístico,

en libros, carteles, en las revistas que publican fotos y en la publicidad en general.

El perfeccionamiento de los recursos técnicos y el empleo de técnicas experimentales, contribuyen al desarrollo de diversos estilos de representación fotográfica y la inquietud de estudiar los resultados en busca de un denominador común. Otto Steinert propone "... considerar el criterio de una vivencia personal como requisito y punto de partida de todas las tendencias modernas en la fotografía creativa."³⁰ La importancia de esta concepción radica en subrayar la interpretación de la realidad mediante la imaginación subjetiva de la imagen, lo cual reconoce como principio las vivencias personales del productor. Steinert designa este fin como *fotografía subjetiva* y organiza tres exposiciones en Alemania (1951, 1952 y 1954).

Steinert explica sus postulados teóricos en torno al principio de la creación fotográfica:

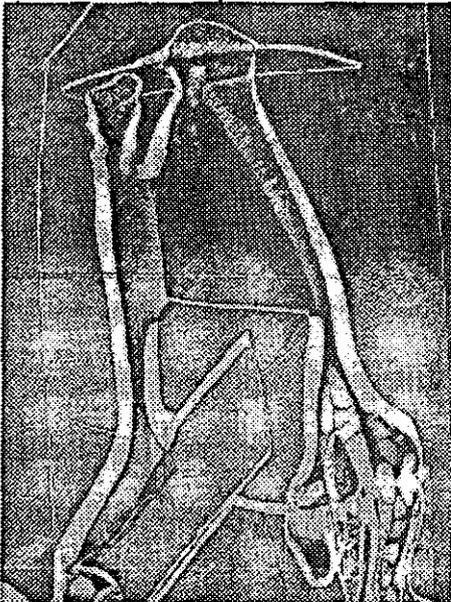
1. La elección del objeto y su aislamiento en la naturaleza;
2. la visión en perspectiva fotográfica;
3. la visión en reproducción foto-óptica;
4. la traducción a valores de tono fotográficos (y valores cromáticos fotográficos);
5. el aislamiento en el devenir cronológico mediante la exposición fotográfica."³¹

Con ésta visión estructurada Steinert describe el proceso de pensamiento de la fotografía moderna. Tiene gran importancia que considere la selección del motivo como nivel inicial del proceso creador, pues no puede negarse que en la preferencia por determinados sujetos se refleja la forma específica de expresión del autor. Señala que el motivo no es el que provoca el efecto que produce la imagen, sino la capacidad creativa del fotógrafo, los principios de la fotografía subjetiva son diferentes a las tendencias de la preguerra, basadas sólo en el entusiasmo del fotógrafo de reproducir la realidad sin la intervención de la perspectiva de interpretación personal.

El *aprehender* el motivo a fotografiar lo excluye de cuanto lo rodea en la naturaleza, desmaterializa los objetos y los libera de la tridimensionalidad de su existencia real, transformándolo, mediante medios ópticos, en una *reconstrucción* personal del fotógrafo sobre papel fotográfico. La visión en perspectiva fotográfica no corresponde a la del ser humano, al encuadrar y seleccionar la óptica, el fotógrafo determina la estructura de sus fotos; este requisito pone de manifiesto la concepción individual de cada creador, porque

34

HENRY HOLMES-SMITH.
GROWING-UP 1952.



29. Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, pág. 157.

30. Petr Tausk, *op. cit.*, pág. 136.

31. *Ibid.*, pág. 136.

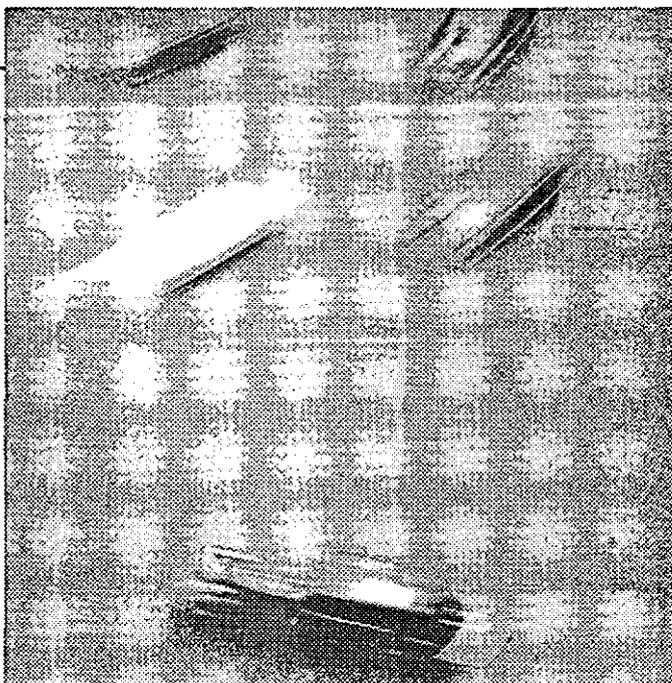
distintos fotógrafos captan un mismo objeto de modo diferente.

Steinert considera la traducción del mundo cromático real a la escala de valores tonales del blanco y negro de una fotografía, como un método de abstracción del que dispone el fotógrafo como medio de configuración adicional, para acentuar la interpretación subjetiva. El aislamiento del motivo del tiempo constituye un importante elemento en la actividad fotográfica, porque un instante determinado muestra una cualidad del motivo independiente de un ciclo completo.

Las opiniones de Otto Steinert reflejan que, aparte del dominio de los medios de configuración fotográfica, para la práctica creativa de la fotografía, es necesario el valor de la expresión individual de la vivencia; no niega la importancia de la habilidad técnica, pues reconoce que sólo es capaz de transformar su vivencia personal en fotografía aquel que puede traducir su idea creativa mediante una técnica adecuada.

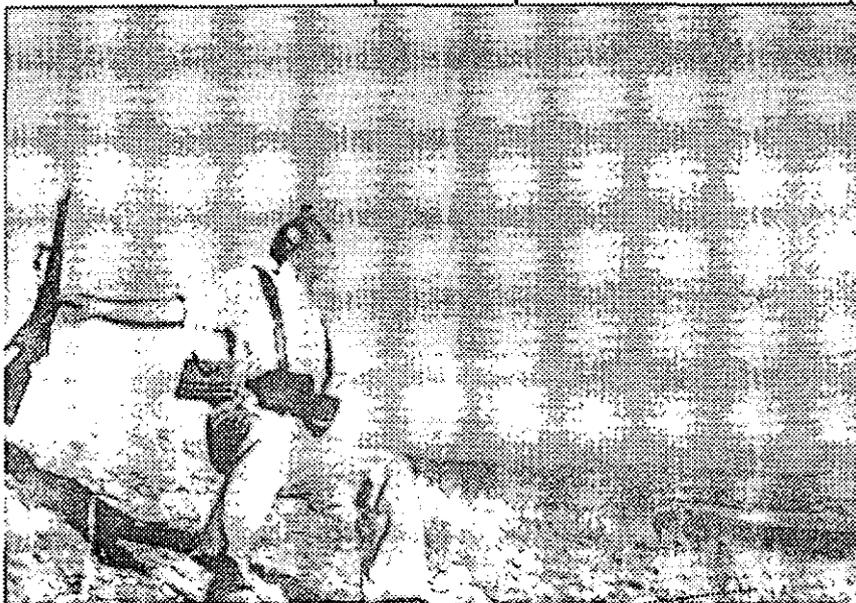
Paralelamente al desarrollo de la fotografía en las vanguardias y participando en la nueva objetividad, durante los primeros años de la posguerra, surge el interés por las formas de vida, la cultura y el nivel de conocimientos de otros pueblos. La fotografía, un amplio campo de manifestaciones creativas, refleja esta actitud ante la vida. Se perfila una tendencia denominada como *Human Interest* o *Live Photography*, que consiste en apoderarse del instante decisivo, procede del reportaje gráfico y es imposible etiquetarlo en un solo género, las características básicas son que además de la información ilustrada tenga una carga de expresión formal.³² Los trabajos de Henri Cartier-Bresson, Robert Capa y David Seymour son los más representativos de ésta corriente. El trabajo documental de contenido antropológico no sólo refleja las costumbres y festejos de las sociedades, también sucesos extraordinarios; hechos que jamás han de regresar. Es la base para la publicación de fotos en las revistas ilustradas que por el gran número de ediciones semanales provoca que se propaguen no sólo reportajes de actualidad, también temas cotidianos. A partir de este momento el equilibrio entre la imagen y la palabra varía a favor de la iconografía y especialmente para la revista son preferidas las fotos de sucesos extraordinarios a las de la vida cotidiana.

Así como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que ya con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial había asignado una sección de fotografía, otros museos y galerías de arte deciden establecer secciones o coleccio-



OTTO STEINERT. SCHLAMMWEIHER 2, 1950.

ROBERT CAPA. MUERTE DE UN MILICIANO REPUBLICANO 1936.



32. Marie-Loup Sougez, *op. cit.*, pág. 392.

nes fotográficas. En diversos países las galerías privadas venden fotos, con lo que aumenta el número de coleccionistas de fotografías. La consolidación del mercado y la creación de galerías especializadas promueve la fotografía de autor. "... Ello vuelve a cuestionar lo que parecía ser la esencia misma de la fotografía, su carácter de *imagen multiplicable*."³³ Se recurre al uso de procedimientos antiguos, numeran y limitan las impresiones. La actividad de los museos promueve que el público acepte la foto como una creación, la obra fotográfica deja de lado su valor como representación figurativa y se convierte en material de creación gráfica. Se establece una distinción entre la fotografía de autor, utilizada por los artistas plásticos, como un lenguaje gráfico y los fotógrafos que procuran reproducir la realidad y repetir estereotipos establecidos por los medios publicitarios.

La fotografía se emplea cotidianamente en la prensa, los fotógrafos que no pertenecen a una empresa de prensa, se ven obligados a vender sus imágenes a las agencias, y el productor no puede controlar la publicación de sus fotos. La fotografía no es solamente una manera de ganar dinero, a través de la imagen, es un recurso que permite expresar nuestros propios sentimientos e ideas sobre los problemas de la época. No obstante, pocos son los fotógrafos que tienen la posibilidad de expresar sus puntos de vista. Bastan a menudo muy pocas cosas para dar a las fotos un sentido diametralmente opuesto al que pretende el productor. La objetividad de la imagen es una ilusión, los textos que las comentan o el retoque pueden alterar su significado.

El uso de la imagen fotográfica es un problema ético desde el momento en que puede servir para falsificar los hechos. "Durante las dos guerras mundiales, la prensa alemana, al igual que la prensa de los aliados estaba llena de fotografías trucadas. Se publican preferentemente, fotos estimulantes y muy escogidas"³⁴. La respectiva censura no sólo suprime las fotos que perjudican a la defensa, como fábricas camufladas o fortificaciones, también las imágenes que muestran las destrucciones y sufrimientos causados por sus propios ejércitos en los países enemigos. Los fotógrafos no registran en sus imágenes los horrores de la guerra, causados al adversario, la censura evita despertar la conciencia y que la guerra pierda popularidad, principalmente entre los receptores norteamericanos. No se publican las fotos que perjudican el esfuerzo bélico. Los fotógrafos son adoctrinados al grado que ellos mismos se censuran porque están

convencidos que la guerra es una causa justa y no registran escenas desfavorables a los países que representan.

Al concluir la Segunda Contienda Mundial y restablecida la paz, resurgen las manifestaciones culturales; la fotografía se democratiza en relación con los constantes perfeccionamientos técnicos, y continúa la preocupación por las cuestiones sintácticas "... se abre camino a veces adscribiéndose deliberadamente a determinada corriente, pero sobre todo utilizada como medio de expresión por los adeptos de ciertos grupos..."³⁵; de esta forma los fotógrafos participan en estos movimientos influyendo a los otros medios de producción no solamente con sus ideales culturales, políticos o sociales, también con sus herramientas y recursos de expresión, nacen los códigos cinematográficos y fotonovelísticos.

HENRI CARTIER-BRESSON SRINAGAR,
KASHMIRA 1948.



33. Marie-Loup Sougez, *op. cit.*, pág. 425.

34. Gisèle Freund, *op. cit.*, pág. 148.

35. Marie-Loup Sougez, *op. cit.*, pág. 364.

La guerra de Vietnam, conflicto que se desarrolla entre 1961 y 1975, enardece a la opinión pública norteamericana. La fotografía y la televisión contribuyen a despertar conciencias. "En Norteamérica no hay censura. Durante las dos guerras mundiales los fotógrafos se habían censurado así mismos porque creían que luchaban por una causa justa".³⁶ Las fotografías que aparecen en las publicaciones revelan la miseria y el sufrimiento de Vietnam, imprimen la atrocidad de esa guerra en la que el gobierno norteamericano interviene sólo para mantener las fuentes de ingreso de materias primas que se encuentran en el sudeste asiático.

Cada uno de los medios de comunicación presenta sus propias cualidades significativas, la historia de la comunicación visual se encuentra con un gran número de posibilidades de expresión. "Desde sus comienzos en los años cuarenta la televisión había avanzado a pasos agigantados. En 1949, Norteamérica cuenta con 69 emisoras; hacia 1970, con más de 800. La televisión es un rival formidable para las revistas. Por muy fugaz que sea la imagen en la pequeña pantalla, comunica a veces en el mismo momento en que se presentan los hechos."³⁷ El tiempo que el ciudadano medio pasa mirando imágenes aumenta considerablemente, la televisión fenómeno típico de la posguerra, causa un fuerte impacto en Europa. A partir de los años cincuenta ofrece nuevas posibilidades de expresión, traspasa a grandes velocidades.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los fotógrafos se interesan por las formas no figurativas, pero la fotografía carece de un requisito esencial de la expresión abstracta, la liberación de la forma con respecto a su referente material. Por medio del objetivo de la cámara, la luz sólo puede impresionar en la capa fotosensible de la película aquello que existe realmente, aunque sólo sea por breves instantes. La representación primaria de la realidad tampoco se puede destruir mediante técnicas de cuarto oscuro, sólo se puede transformar. El fotógrafo es capaz de retratar situaciones de efecto formal con contenido difícilmente identificable, esto no significa que libera su trabajo de la dependencia del mundo material. "...A pesar de que los resultados fueron fenotípicamente muy parecidos a los cuadros abstractos, se trataba una vez más de la aplicación del principio del objeto encontrado, pero ya no en forma de visiones oníricas como hacía el surrealismo, sino en formas descubiertas por el fotógrafo."³⁸ La creatividad del fotógrafo influye sólo parcialmente en los resultados, casi todo depende de las características del objeto que actúa como portadora de la forma abstracta. A medida en que surgen nuevas tendencias en los géneros fotográficos, la distinción entre fotografía documental y de autor, se hace menos clara. Desde 1950, algunos fotógrafos se inclinan hacia la imagen introspectiva mientras otros lo hacen hacia el documento social o a la científica.



HUYNH CONG. LA GUERRA DE VIETNAM (DETALLE) 1972.



EDWARD WESTON DUNAS 1955.

36. Gisèle Freund, *op. cit.*, pág. 148.

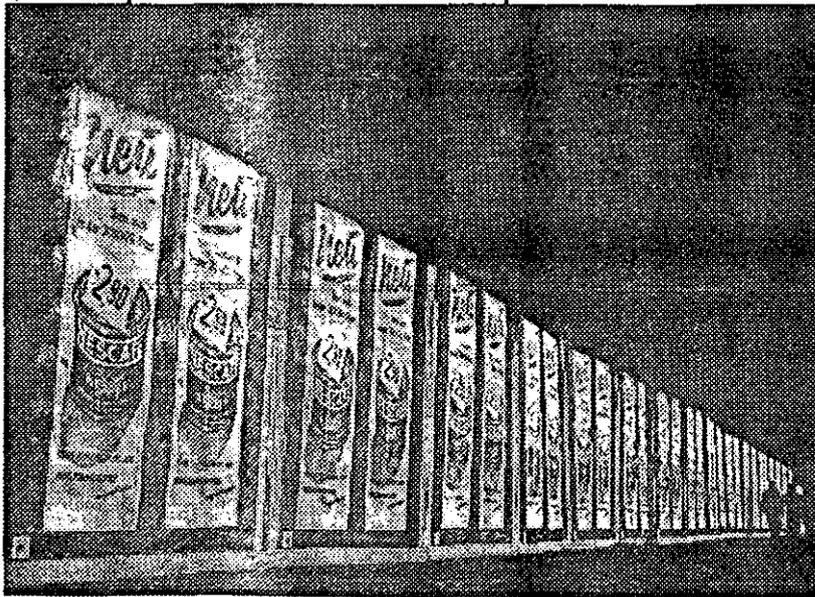
37. *Ibid.*, pág. 132.

38. Petr Tausk, *op. cit.*, pág. 127.

La imagen *manipulada*, con fines estéticos ha tenido gran aceptación a partir de los años sesenta; imágenes cada vez más abstracta que recurren las técnicas utilizadas en los primeros años de la fotografía y donde el color empieza a vencer los prejuicios de su aplicación en el género de autor.

Se difunde la fotografía de aficionados y provoca que la clase media o popular deje de asistir al estudio para retratarse, las celebraciones sociales son registradas por la cámara de un amateur. La fotografía de retrato persiste para algunos profesionales, cuando se desea expresar la individualidad de la persona retratada, donde el retratado se gusta a sí y desea gustar a los demás. Algunos fotógrafos buscan la creatividad del retrato social o psicológico, donde el ideal de belleza de moda resulta superfluo, estas imágenes ponen al descubierto el trasfondo psíquico de la fisonomía, es necesario encontrar una solución diferente para cada persona. "...La imagen se ha desvalorizado desde que cientos de millones de aficionados aprietan el disparador cada día, sin que importe que en la mayoría de los casos siga existiendo una gran diferencia entre la calidad de la foto de aficionado y la del profesional."³⁹ La mayoría de los fotógrafos que se dedican al retrato psicológico, se especializan en personajes famosos, para informarse extensamente antes de retratarlos en un ambiente típico para ellos y con la mayor sencillez posible; también eligen modelos marginados de la sociedad parisina y americana, lisiados, prostitutas, travestis, o seres deformes por el conflicto mundial, para reflejar la tendencia a una nueva estética; captar la esencia del modelo. La utilización del ambiente característico es también propio de otra corriente moderna de la fotografía, el retrato con símbolos. A diferencia del retrato psicológico, aquí el efecto conseguido no se reduce a la expresividad del rostro, sino que gran parte del significado está en los símbolos manifiestos.

El uso de la fotografía en la publicidad, en 1950, corresponde a la sociedad del momento, es un medio de vida para muchos fotógrafos, esta vertiente se desarrolla al mismo tiempo en París y en los Estados Unidos; la publicidad es el símbolo del mundo entero, se establece como una ciencia de la motivación en los Estados Unidos, no sólo utiliza la imagen fotográfica, también el *slogan*, para imponer patrones de conducta, estereotipos de belleza y valores sociales. La publicidad, se dirige a un público heterogéneo, se basa en las medias de gusto y evita soluciones originales, destruye las características culturales propias de cada grupo étnico, somete a la fotografía la ley de la oferta y la demanda, da al público *lo que desea* siguiendo las leyes de una economía fundada en el consumo y sostenida por la acción persuasiva de la publicidad, sugiere al público lo que debe desear, suministra información sobre el presente y con ello entorpecen la conciencia histórica, se proyecta para captar el nivel superficial de nuestra atención, empleándose en los diversos soportes de comunicación para incitar a la compra; por medio de rasgos visuales genera la síntesis más sugestiva, una promesa de sueños y emociones que la dura vida cotidiana no puede satisfacer. Es proyectada bajo condiciones de alejamiento, entre el productor de imágenes y el público; incluso se recurre al uso de imágenes concebidas para otros fines y circunstancias.



ROBERT HAUSSER, NESCAFE 1956.

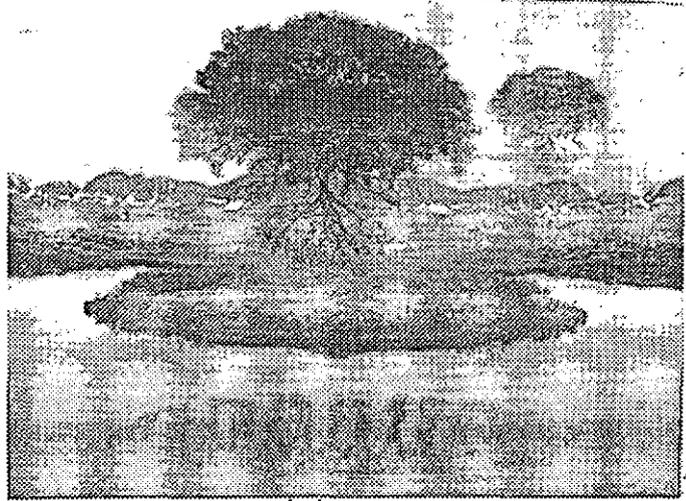
39. Gisèle Freund, *op. cit.*, pág. 158.

La masificación de los bienes de consumo, el mecanismo de uso y desperdicio, dan paso, en los años cincuenta, a situaciones sociales que provocan una reacción neodadaísta y, tras el predominio del expresionismo abstracto habilitan el entorno real como temática artística. Bajo el lema de identificación de arte y vida, el movimiento neodadá busca la inclusión del mundo banal de la producción y el consumo en el proceso de la configuración artística. Esta tendencia recurre a la fotografía como punto de partida, que se convierte en partes integrantes de una obra o como un medio de expresión que se sustenta en juegos ópticos y de luces que configuran formas inciertas con objetos tan familiares como un envase de refresco; por una parte critica el mundo del consumo y al mismo tiempo encumbra la banalidad. Los fotógrafos del pop-art registran composiciones de aspecto grotesco, fenómenos casuales, paisajes urbanos y escaparates de los países altamente industrializados; captan los iconos visuales de la cultura popular contemporánea, anuncios y otros productos de los medios de masas que se ignoran hasta entonces. La figura humana se registra desnuda en decorados geométricos e iluminación efectista, donde se convierte en un estereotipo del fetiche erótico. En Estados Unidos se denomina como nuevo realismo y más tarde se renombra como pop-art.

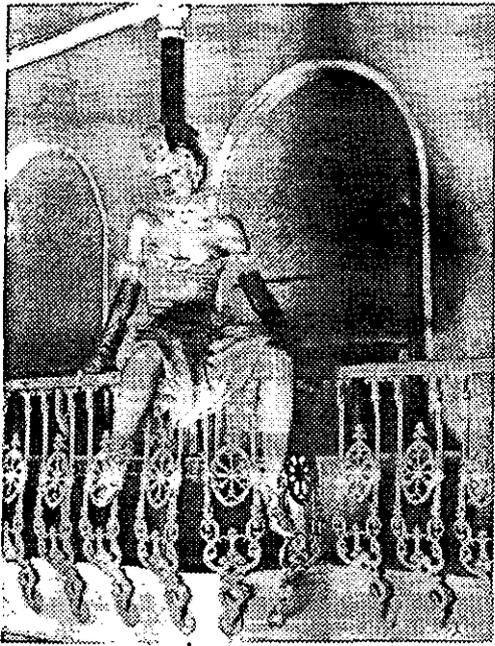
El desarrollo de una variante de la pintura abstracta geométrica etiquetada como op-art en 1964; se basa en composiciones que el ojo del espectador sintetiza como impresiones cromáticas y estructurales con movimiento rítmico. Los fotógrafos recurren a la sobreposición de una trama sobre el negativo de impresión o a la proyección de la trama sobre el objeto a fotografiar.

Desde los años sesenta, la fotografía se asienta sólidamente en la sociedad, con la seguridad técnica y conceptual que muchos imprimen en su trabajo, existe una unificación internacional de temas y de tendencias con cierta semejanza frente a la producción norteamericana. La predilección de la fotografía en color, persigue una estética refinada, se inspira en la espontaneidad ingenua, en la producción simple y en la ordenación de los datos de la realidad. Libera de accidentes las formas y recurre a zonas de coloración uniforme, para desembocar en una imagen que se basa en una armonía de pocas líneas y plastas de color. La presencia de los colores en las imágenes es más importante que la función estética de las formas; se emplean filtros y luces de colores al realizar la toma fotográfica. De este modo, el color justifica dos tendencias diametralmente opuestas, por una parte la necesidad de consumir la presencia falsa de los objetos, y por otra la propuesta creativa.

La influencia del surrealismo contribuye para que el fotomontaje vuelva a jugar un papel importante; la técnica de combinación de fragmentos de fotos se mejora mediante el dibujo y el retoque, con lo que se logran composiciones de aspecto unitario. La técnica de cortar y pegar se complementa con la impresión de varios negativos en el momento de ampliar. El fotocollage es un procedimiento que permite plasmar las visiones oníricas del fotógrafo. Al iniciar el trabajo, el fotógrafo no tiene una idea exacta del resultado final, idea que se va formando en el curso del proceso, en el que las visiones del subconsciente guían la forma de representación surrealista. La década de los sesenta, representa un resurgimiento para el fotomontaje, los fotógrafos reto-



JERRY UELSMANN SIN TITULO 1969.



JAMES WEDGE SIN TITULO 1975.

man su uso, y aunque muchos lo abandona más tarde, otros todavía lo emplean y hacen una teorización sobre sus conceptos. Las nuevas tendencias del fotomontaje contemplan búsquedas esteticistas y conceptuales, alejándose del fotomontaje político. El fotomontaje contemporáneo tiene como fin la creación fantástica. En los Estados Unidos Jerry Uelsmann, mediante el fotomontaje, crea paisajes imposibles, en los que a menudo se integra la figura femenina. El público acostumbrado a emitir juicios de valor según la calidad, obliga a un manejo técnico impecable.

En los años setenta surgen modificaciones del arte abstracto, el arte *minimalista* nace contra el culto de la emoción y la expresión individual del abstraccionismo. Presenta relaciones de claridad lógica, excluye toda ilusión o metáfora, los artistas minimalistas desarrollan una forma de expresión cuyo lenguaje está reducido a estructuras básicas de simplicidad sintética. Se representan elementos simbólicos de la actualidad, como una serie de casas, liberándolas de elementos adicionales superfluos, ofreciendo una forma abstracta. En la fotografía, cambian las condiciones de la representación abstracta, puesto que en ella lo real existe como una relación necesaria.

A finales de la década de 1970 los fotógrafos basan su obra en los escritos de semiología que escriben Umberto Eco y Roland Barthes. En sus imágenes reflejan un sentido irónico ante la vida, la alta sociedad y todo lo que juzgan hipocresía. Utilizan los arquetipos de los medios de masas, de los anuncios y de la sociedad en general para denunciar su artificialidad; fotos de muñecos de plástico y maniqués para denunciar el trato de la mujer en la sociedad. Estos fotógrafos que pertenecen al postmodernismo denuncian todo tipo de situación social, estereotipos de familias, el consumismo, la cotización de obras de arte, la mitología, la estética del pobre frente a la realidad de la pobreza. Todo en forma irónica y cínica.

Los fotógrafos, consideran que ya no es suficiente la reproducción exacta del realismo, por lo tanto, eligen objetos en los que, con la exactitud de la reproducción, pueden resaltar o insinuar alguna dimensión mágica. Para designar esta concepción se elige el nombre de *realismo mágico*, en el campo de la pintura se emplea como sinónimo del concepto de nuevo realismo. Esta tendencia estilística muestra puntos de contacto con el surrealismo, como el interés por el detalle, donde la identificación de los objetos no constituye el motivo central de la foto y son susceptibles de recibir una *interpretación mágica*, los resultados se diferencian en el sentido de que los motivos no pierden expresamente su identidad original.

En el realismo mágico las cámaras de los fotógrafos vuelven a registrar personajes solitarios o anormales de la subcultura urbana de los Estados Unidos, en busca de una mágica individualización y alineación con respecto a su entorno.

En 1980, el consumo de película en blanco y negro baja, sin embargo, los hechos no dan la razón a quienes predicen su desaparición total. El color es un recurso que abre las alternativas



FRANCO FONTANA. IMAGEN MIGMATICA.

de experimentación, el fotógrafo no se enfrenta a dos procedimientos desigualmente eficaces, se encuentra entre dos medios de expresión igualmente satisfactorios, con alcances distintos.

La fotografía experimenta diversos perfeccionamientos tecnológicos, emplea nuevas herramientas útiles para la construcción de mensajes. Actualmente está experimentando cambios, gracias a la introducción de la computadora. La nueva herramienta, permite buscar otras posibilidades de creación gráfica y ayuda a manipular la imagen a un bajo costo.

La fotografía rebasa los límites de la objetividad por medio del encuadre que recorta y aísla; la perspectiva fotográfica difiere de la visión humana, la aparente neutralidad de la imagen fotográfica que selecciona una pequeña extensión y la transforma en valores de gris y, la velocidad con que fija la realidad movidiza contribuyen a que la imagen fotográfica entre al mercado del arte, de la enseñanza superior, de la cultura en general y permanezca en el universo de los museos.

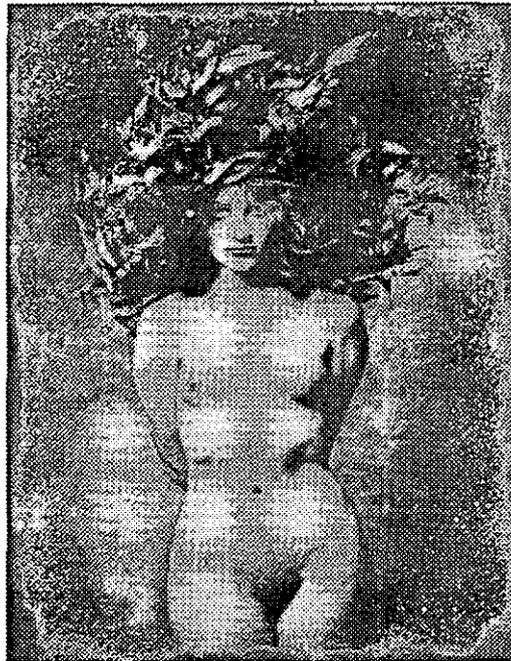
En su momento la fotografía libera a la pintura de la obligación de reproducir la realidad, actualmente otros medios de comunicación exigen a la fotografía de la necesidad de capturar objetivamente la realidad, para continuar su trabajo en la interpretación de la realidad con propuestas que responden a las necesidades de expresión. Algunas obras se distinguen por su calidad documental, su sentido artístico o por su creatividad. "...Entre las actuales tendencias, cabe distinguir dos grandes corrientes: los fotógrafos para quienes la imagen es un medio de expresar, a través de sus propios sentimientos, las preocupaciones de nuestro tiempo. Se sienten aludidos por los problemas humanos y sociales, viven comprometidos. Para otros, la fotografía es un medio de realizar sus aspiraciones artísticas."⁴⁰

La antigua querrela entre pintores y fotógrafos para decidir si la fotografía es un arte, es un problema falso. No se trata de reemplazar a la pintura por la fotografía, sino de clarificar las relaciones actuales entre la pintura y la fotografía, así como con otros medios de expresión, y evidenciar que no solamente el desarrollo de los medios técnicos, surgidos de la revolución industrial, contribuyen al nacimiento de nuevas formas dentro de la creación de imágenes.

En la actualidad la fotografía se afirma como un medio de creación artística, no sólo porque venden imágenes a precio elevado o porque se exponen en galerías y museos. Sino porque la fotografía abre nuevas perspectivas de interpretación, propone y comparte principios con otros medios de expresión, como la capacidad de detener el tiempo o la manera en que vemos la gama de luces y sombras que se capturan en la emulsión fotográfica en el momento en que la luz incide sobre el material fotosensible; la luz en sí misma exige que la miremos como una creadora de formas que descubre la belleza de la imagen negativa.



GILES BERGUET 1995
SIN TITULO.



DAVID PENPRASE 1997.

40. Gisèle Freund, op. cit., pág. 171.

1.3 La fotografía en México.

Un medio de registro histórico y una herramienta ideológica.

En sus inicios las imágenes fotográficas se realizan como objetos alejados de la práctica artística. El paso del tiempo modifica el valor de algunas fotografías; la clasificación y reagrupación de imágenes con base a criterios estilísticos modifican sus argumentos iniciales y sus alcances reales. Transforman los principios de los fotógrafos y les atribuye un *ojo artístico* cuando en el fondo desean registrar o manifestar su carga ideológica hacia un hecho o acontecimiento histórico, lo que no significa que carezcan de talento. Imágenes concebidas para ser publicadas en prensa, son desviadas e impresas en otros soportes de comunicación visual, que limita o discrimina su interpretación; ante las fotografías surgen numerosas posibilidades de lectura, que imponen nuevos sentidos a la imagen. "Sólo algunas dejan de ser pura información visual y pueden ser aprehendidas en la perspectiva de la creación artística. Esta es la ambigüedad de este medium fotográfico, ..."41.

Las primeras cámaras fotografías son adquiridas en París por comerciantes franceses. Se introducen en México a finales de 1839; a diferencia de otros avances tecnológicos, la cámara fotográfica se establece rápidamente en las costumbres mexicanas. "...el 26 de febrero de 1840 se anunciaba la rifa de un aparato diseñado por el inventor francés Louis Daguerre: un equipo completo de daguerrotipo y 80 láminas de plaqué. Estos materiales fueron al parecer, los primeros en pisar tierra mexicana a tan solo seis meses de su descubrimiento, ..."42.

Durante el siglo XIX la fotografía mexicana está inmersa en las ideas productivas y alientos franceses; Francia es un país fascinante para la imaginación mexicana; no sólo en la arquitectura se trata de imitar, también en sus costumbres y esto se refleja en la producción de imágenes fotográficas. Los daguerrotipistas se ponen al servicio de las clases sociales ascendentes, se lanzan a la tarea de fotografiar a quien esté dispuesto a pagar su precio elevado; hacendados acaudalados o señoritas son fotografiados en el estudio improvisado de un cuarto de hotel. Ellas llevan rebozos de seda, mantillas españolas y ellos visten chaparreras de piel, chaleco con botonadura de plata y el indispensable sombrero de ala ancha entre las manos.

El daguerrotipo se desarrolla en México de 1840 a 1847 "El primer daguerrotipista mexicano se llamaba Joaquín María Díaz González... estudiante de pintura de la Academia de San Carlos, abrió en 1844 un efímero estudio en la calle de Santo Domingo, en el que realizaba miniaturas al óleo y daguerrotipos..."43

El alto precio de los daguerrotipos y los escasos compradores obligan al daguerrotipista a ambular en busca de clientela en las regiones más prósperas; estos fotógrafos de paso contribuyen al desarrollo de la profesión al importar adelantos técnicos, instalar estudios que son ocupados por fotógrafos locales formados a su lado. En 1850 se establecen los primeros estudios en forma permanente, la instauración del estricto e inédito protocolo imperial son actos de representación para reafirmar las actitudes sociales que contribuyen al rápido desarrollo de la fotografía en México, entre 1864 y 1867 se inauguran en la ciudad más de veinte estudios fotográficos que se dedican a la tarjeta de visita y tarjetas imperiales.

El daguerrotipo pierde popularidad con la llegada de otras técnicas como el ambrotipo, "negativo falto de exposición que aparece como una imagen positiva (...). Los efectos son parecidos al del daguerrotipo, pero en cristal que resulta más barato..."44 y el ferrotipo que, "... Permitía obtener pruebas positivas directas a partir de un negativo. El procedimiento consistía en extender una capa fotosensible de coloidón por ejemplo, en una capa delgada de metal (...). Se conseguía una imagen positiva única, poco frágil y

41. Olivier Debroise, *op. cit.*, pág. 25.

42. Rebeca Monroy Nasr, *México en el tiempo*, pág. 19.

43. Olivier Debroise, *op. cit.*, pág. 38.

44. Paloma Castellanos, *Diccionario histórico de la fotografía*, pág. 21.

barata (...). A veces cuando están protegidos como el daguerrotipo se puede llegar a confundir con los ambrotipos..."⁴⁵; utilizadas entre los años de 1848 y 1860, gracias a sus bajos costos las clases populares tienen acceso al retrato fotográfico. Su escasa calidad contribuye a que se sustituyan por otra técnica que presenta mejoras en el tiempo de exposición; el coloidón húmedo que consiste en "... una especie de barniz (algodón-pólvora), disuelto en alcohol y éter (...), recubría la placa de cristal con este compuesto, la sensibilizaba con un baño de plata y en el momento de la toma la colocaba en un chasis especial..."⁴⁶; induce un mayor auge comercial en la fotografía y permite la producción en serie de la misma imagen. El coloidón húmedo provoca un cambio radical en la práctica de la fotografía, la exactitud de la reproducción, la rapidez y el bajo precio lo convierten en la técnica utilizada hasta 1870, que se introduce el procedimiento gelatino-bromuro.

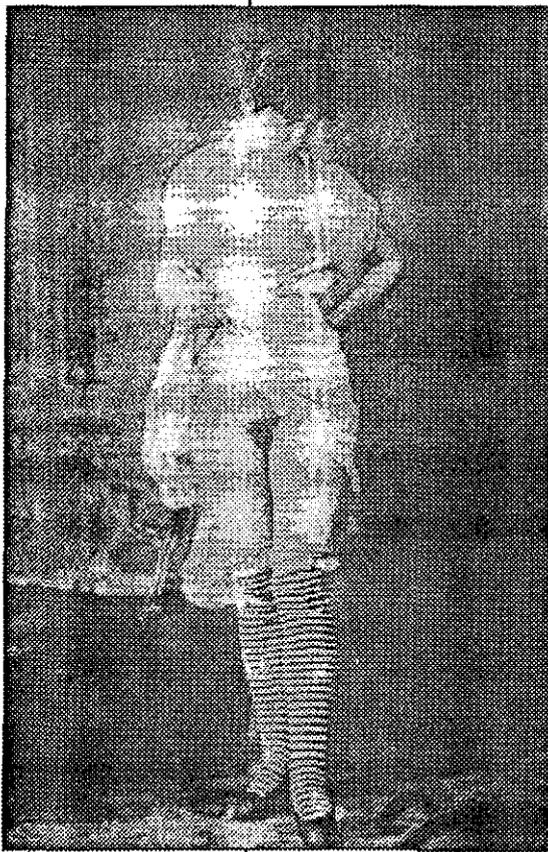
El daguerrotipo, el ambrotipo, el ferrotipo, la albúmina y el coloidón húmedo, son considerados como objetos personales, verdaderas joyas; su contemplación es privada, son guardados en estuches de cuero, forrados de satín o terciopelo, con un acabado en color a imitación de las miniaturas al óleo; se presenta un gran interés por el objeto compuesto (imagen y marco).

El retrato fotográfico se afirma como un objeto de veneración, de culto, que se le confiere una serie de valores subjetivos, de orden sentimental, por medio del álbum familiar ingresa a los hogares de la burguesía, tiene su lugar de honor en la sala, desencadena innumerables relatos íntimos, colecciona anécdotas familiares y tiene entre sus páginas una genealogía familiar completa. La burguesía invierte un enorme potencial sentimental y económico en las imágenes del álbum familiar, con la esperanza de sobrevivir, aunque sea como imagen temporal y vencer la desintegración. Cuando la tarjeta de visita facilita la circulación de imágenes y ofrece la oportunidad de obtener varias copias, el álbum se convierte en el núcleo de la memoria de una sociedad narcisista en éxtasis ante nuevos poderes. Los fotógrafos del periodo turbulento de la guerra entre México y Estados Unidos en 1847, son considerados como retratistas que se encuentran cerca de los campos de batalla y toman imágenes de soldados que envían a sus familias, vistas de las ciudades sitiadas o parcialmente destruidas. La producción de retratos domina la profesión hasta 1880.

El fotógrafo mexicano del siglo XIX pertenece a la clase acomodada, con las posibilidades económicas para adquirir en el extranjero sus sofisticadas herramientas de trabajo, las cámaras tienen poca difusión debido a su alto precio, al que hay que agregar fletes y aranceles. La fotografía no sólo asombra a la aristocracia y a la nueva burguesía que copian modelos europeos, también impresiona a las sociedades rurales que profesan un culto por la fotografía; convierten a las imágenes en héroes personales, en objetos de fe y devoción, investidas en valores míticos, se confunden con otras reliquias y adquieren un estatus de emanación de lo ausente, de presencia por lo desaparecido, lo lejano. Rápidamente la cultura popular acoge la fotografía, la coloca en el altar doméstico, entre veladoras, ramos de flores y figuras de santos.



ANÓNIMO SIN TÍTULO 1855
DAGUERROTIPLO ESTEREOSCÓPICO.



ANÓNIMO
SIN TÍTULO 1880.

45. Paloma Castellanos, *op. cit.*, pág. 90.
46. *Ibid.*, pág. 60.



OCTAVIANO DE LA MORA 1890 TARJETA BUDOIR ALBUMINA.

El editor francés Julio Michaud es el primero en difundir series de estereoscopias de paisajes y monumentos mexicanos entre 1870 y 1880; varios estudios de fotografía abren un departamento estereoscópico. Las imágenes estereoscopias introducen en el país en forma paralela a las tarjetas de visita, la producción fotográfica a gran escala. A partir de 1880, la producción se intensifica, y surgen empresas que se dedican exclusivamente a este *entretenimiento*; en su gran mayoría estadounidenses y pueden considerarse antecesoras de las agencias gráficas, que proliferan en los primeros años del siglo XX, durante la Revolución. El mecanismo de fusión de dos imágenes ligeramente desfasadas ya se presenta desde antes del desarrollo de las técnicas fotográficas, aunque sólo con carácter de curiosidad de feria, conocido como las linternas mágicas; los daguerrotipistas en sus inicios lo aplican a su instrumento para realizar imágenes *galantes*, la estereoscopia tiene un éxito sin precedente y se utiliza en la producción de vistas de monumentos, paisajes naturales y escenarios célebres.

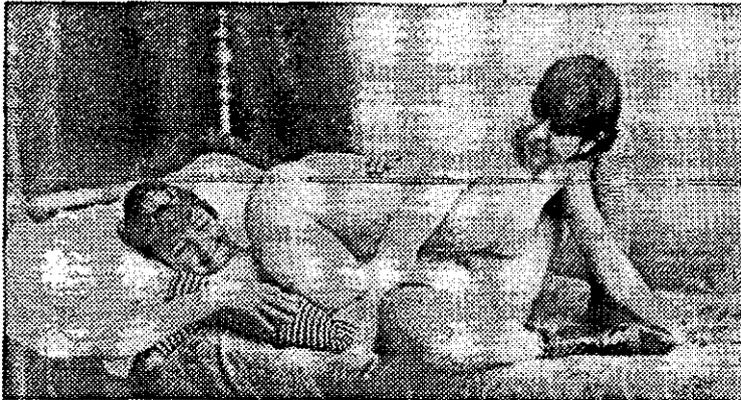
El discurso del retrato pone de manifiesto la identidad del retratado, pero también sus contrarios y la transformación del sujeto. De 1855 a 1872, la fotografía es utilizada por el gobierno

para identificar a los presos, prostitutas, enfermos mentales, cocheros, sirvientes, periodistas y vagos, que recurren a poses o vestimentas de la alta sociedad; a pesar de que en los retratos de identificación se establecen reglas, contra la línea estilística del retrato social. Los retratos anónimos de las tarjetas de visita y de los ferrotipos populares entre 1900 y 1920, muestran poses y *vestimentas graciosas*; Jean Francois Chevrier y Jean Sagne proponen, en 1984, una lectura original de la foto, donde el retratado es el *autor* del (auto) retrato, que intenta hacerse pasar por otro, para lo cual impone al fotógrafo sus poses y disfraces, que los identifica justamente como lo que no es. Las tarjetas de vistas advierten el gusto fantasioso por el disfraz, y la ambigüedad, la desaparición de sí mismo bajo la apariencia de otro. El fotógrafo sedentario comparte con su clientela el estatus y modo de vivir, los estudios ocupan edificios enteros, con salas de exhibición para presentar vistas y retratos de gente famosa, cómodos recibidores donde se le enseña, a la distinguida clientela, catálogos de poses, decorados y escenografías. El fotógrafo atiende al cliente, lo dirige, aconseja, compone detalles del atuendo y cabello; los más prósperos tienen a su servicio especialistas dedicados a retocar y a colorear o iluminar. El retrato comercial es el género por excelencia de este periodo, el retrato costumbrista tiene gran auge en el extranjero, idealiza y descontextualiza a los personajes; la fotografía de temas arquitectónicos encuentra

en Guillermo Kahlo a uno de sus destacados representantes, y en Hugo Brehme el paisaje cobra un aspecto campestre de gran calidad.

La fotografía es una empresa de tipo familiar, su aprendizaje se produce en el estudio mismo, según la costumbre del artesano, el saber se transfiere del marido a la esposa, de padres a hijos y de maestro a asistente, no hay escuelas ni academias que dediquen su enseñanza a este *arte*. Estas prácticas se prolongan hasta las primeras décadas del siglo XX.

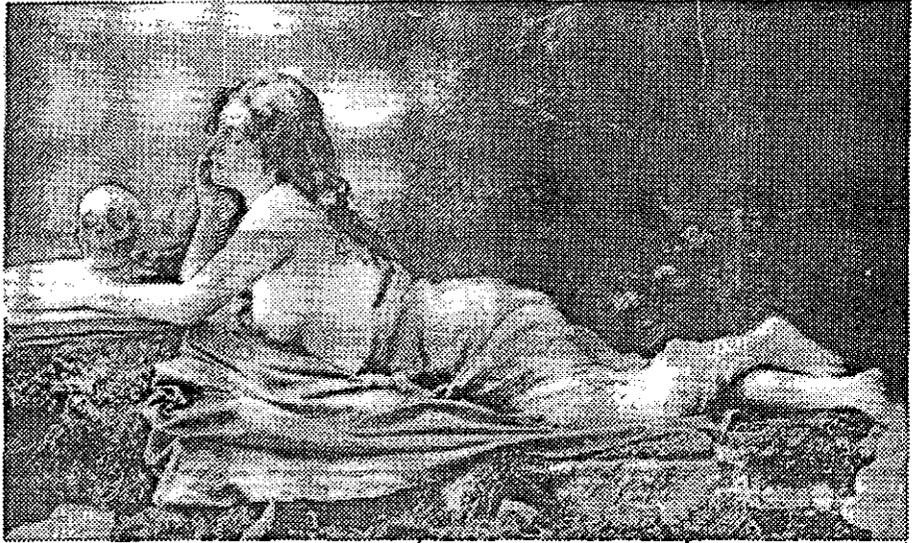
Considero que durante el porfiriato, mientras el pueblo se encuentra opri-



ANÓNIMO 1885.

mido por el despotismo del gobierno, la fotografía de registro tiene un lugar destacado, ya sea para dar seguimiento a la construcción de puertos, del Ferrocarril Nacional e incluso para reconocimiento de las tierras despojadas a los legítimos dueños, heredadas de sus antepasados, o como archivo de las haciendas del país, donde la mayoría de la gente vive como peones o refugiados. México un país agrario atrasado, sin industria, con un comercio pobre y un subsuelo desconocido e inexplorado, con grandes extensiones de tierra fértil, clima subtropical y bosques vírgenes; lo convierten en un paraíso para los inversionistas (explotadores) extranjeros, que tiene una visión folklórica de los indígenas y en general del país que toman posesión.

En 1890, la fotografía ingresa a la prensa mexicana por iniciativa de Rafael Reyes Spíndola, convencido porfirista y fundador de *El Universal*, *El Mundo Ilustrado*, *El imparcial* y *El Mundo*; en esta etapa la fotografía no reemplaza las antiguas ilustraciones grabadas o litografiadas, las complementa. Los publicistas son los primeros en tomar conciencia de su importancia, movidos por la competencia, recurren a la técnica moderna para anunciar sus productos. La imagen fotográfica se incluye a manera de viñeta enmarcada



ANÓNIMO 1900.

por una orla art nouveau, como un recuadro sobrepuesto a una ilustración gráfica manual, o bien como un dato informativo en un collage; la fotografía destaca por su aparente realismo, objetividad e imparcialidad.

En una sociedad en gran medida analfabeta y poco letrada, los periódicos de Reyes Spíndola, le dan cada vez mayor importancia a la fotografía y ocupa más espacio.

Pese al control, a la censura y a la represión, la verdad de aquel régimen de aparente paz, libertad y democracia se manifiesta en el país y en el extranjero; surgen los partidos liberales, formados por pequeños burgueses que comienzan a publicar un periódico llamado *Regeneración*, editado por los hermanos Flores Magón, antecedente de *El hijo del ahuízote*.

Tras tantos años de opresión al pueblo, estalla la Revolución mexicana, El descontento, el hambre y la represión es el paisaje que se registra en las placas de los fotógrafos en el México de 1910. Peones, campesinos, hombres sin escuela, sin armas; combaten al ejército de la dictadura, bien armado, alimentado y pagado, pero acostumbrado a combatir huelguistas, organizado para reprimir al pueblo, a gente sin armas. Durante más de dos meses se enfrentan los rebeldes a las tropas porfiristas, *los pelones*.

Desde la marcha de Francisco I. Madero entre Ciudad Juárez y la ciudad de México, la fotografía juega un papel definitivo; su presencia en el conflicto armado se vuelve indispensable, no sólo porque el medio se utiliza en las estrategias propagandísticas del siglo XX, es también una herramienta esencial para el registro de acontecimientos; la prensa internacional obliga a los fotógrafos a organizarse; esto impulsa a Agustín Víctor Casasola a agrupar a varios fotógrafos en un solo organismo y a fundar en 1911, la Agencia Fotográfica Mexicana; lo que permite una multiplicación sin precedente de la imagen.

La Revolución no termina con el exilio de Díaz y la llegada de Madero a la presidencia de México. Los líderes rebeldes, Villa, Zapata, Carranza, Orozco y Obregón, contratan fotógrafos para divulgar sus hazañas y aumentar a su prestigio; "...la historia de la fotografía de la Revolución mexicana es, antes que nada, una historia de la piratería de imágenes, y estos piratas no siempre estuvieron detrás de las cámaras"⁴⁷.

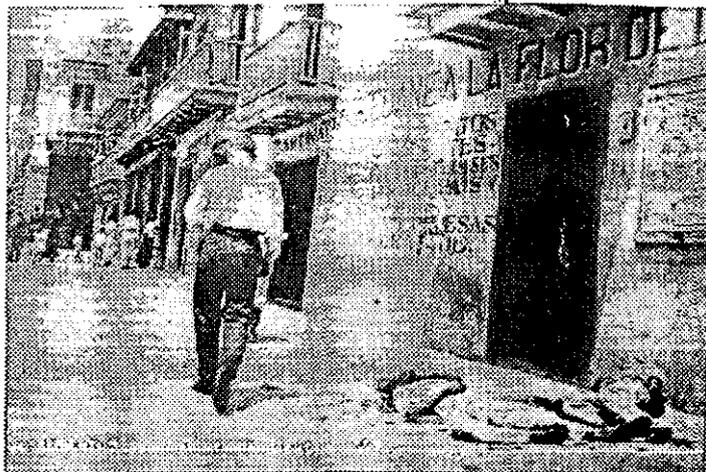
Las imágenes de la Revolución mexicana son violentas, a diferencia de las dos Guerras Mundiales, el desprestigio del movimiento armado por parte de Estados Unidos, quienes preparan una intervención en nuestro territorio, es un factor fundamental en la publicación de estas imágenes. A partir de este momento se inicia la era de la fotografía de prensa en México.

Época de contraste social, con la promesa de un nuevo régimen que plantea cambios sociales, políticos y culturales; los años veinte atraen a fotógrafos extranjeros que transforman la visión de fotógrafos nacionales como Manuel Álvarez Bravo y Lola Álvarez Bravo. Los reporteros gráficos cambian la realidad social y cultural, impulsan una nueva forma de capturar la noticia; la fotografía transforma el diario vivir, no sólo como un instrumento misterioso cuyo mecanismo escapa al común de la gente, las imágenes que se producen provoca el impulso a las revistas ilustradas: *Artes y Letras*, *La Ilustración*, *La semana Ilustrada*, *El Tiempo Ilustrado*; que junto con los periódicos son los principales consumidores de imágenes fotográficas, ponderan la importancia de la fotografía, desde el desarrollo del medio tono.

La imagen fotográfica refleja una momentánea inmovilidad del receptor y de lo fotografiado; así ante la imagen fotográfica el tiempo se detiene. En 1921, el álbum histórico gráfico, publica las fotografías reunidas en el archivo Casasola, en las dos décadas anteriores; se le atribuyen a las imágenes fuertes connotaciones históricas y sociales, que colocan a la imagen fotográfica como un medio de registro histórico y como una herramienta ideológica.

Pocos fotógrafos mexicanos siguen los pasos de los extranjeros, mitad arqueólogos, mitad aventureros, se distinguen por una mirada entusiasta, casi amorosa hacia las ruinas prehispánicas, con el intento de penetrar en sus misterios y revelar sus secretos. Los arqueólogos del siglo XX utilizan la fotografía para documentar sus investigaciones, las facilidades que ofrece la técnica como cámaras portátiles, revelado e impresión industrial, provocan que la mayoría de los archivos fotográfico - arqueológicos sean de poca calidad, prácticamente inútiles después de algunos años.

Un contexto de vanguardia es el mexicano, donde artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco y Tina Modotti, influyen en la fotografía, que busca la sencillez de formas y abstraer al objeto de su contexto. Un ejemplo de esta corriente vanguardista es el trabajo de Edward Weston, que elimina las referencias externas, se concentra en un solo objeto, para buscar el mejor ángulo y el más sencillo; muestra el realismo y el abstraccionismo fotográfico originado por la influencia de los artistas del renacimiento mexicano. En 1923, Weston visita Teotihuacan, con Tina Modotti; toma una imagen de la Pirámide del Sol al atardecer; una imponente masa compacta de piedra, de textura granulosa, que se vuelve un ícono, un emblema en el periodo mexicano del fotógrafo de California. La composición descentrada, la insistencia



GUILLERMO BLUMENKRON. MEXICANOS MUERTOS. CALLE DE LERDO VERACRUZ 1914

47. Oliver Debroise, *op. cit.*, pág. 221.

en el volumen achatado y las pesadas diagonales, marcan un hito en la representación fotográfica.

Weston propone una nueva manera de abordar la fotografía de monumentos prehispánicos, insistiendo en la geometría. Una tendencia que se deriva del cubismo, codificada en los años veinte por la novedad del art-déco. Paralelamente a la fotografía de monumentos prehispánicos, desde el álbum fotográfico realizado por Désiré Charnay en 1859, numerosos fotógrafos se han interesado en los monumentos, las iglesias y los conventos coloniales, no sólo como ejemplo de la arquitectura civil de la época, la exaltación de la etapa colonial responde a los intereses conservadores, reafirma los lazos del país con la madre patria y las fuerzas de la iglesia.

La búsqueda de los años veinte establece una síntesis y significación sencilla y depurada que entrelaza la herencia de la cultura popular y las referencias de la cultura antigua; la figura humana deja de ser central y la forma abstracta prevalece en la representación fotográfica. No obstante haberse consagrado como arte en las grandes metrópolis, la fotografía en México, permanece ajena a la valoración estética o al menos ligada a funciones de la vida social y al documento fotográfico;⁴⁸ que provoca una evaluación crítica desde un punto de vista histórico, dejando de lado la interpretación estética; el fotógrafo participa activamente consciente o inconscientemente del momento histórico, y contribuye a legar un testimonio del proceso en que vive. Una herramienta indispensable en el reconocimiento geográfico y en las investigaciones científicas es la fotografía, contribuye a situar en una perspectiva histórica a la burguesía; sin embargo, su importancia se establece como instrumento de verificación y comprobación, ninguna noticia es verdadera si no está validada por una imagen.

En la década de los treinta la fotografía de autor se basa en composiciones abstractas, detalles y fragmentos en orden geométrico.

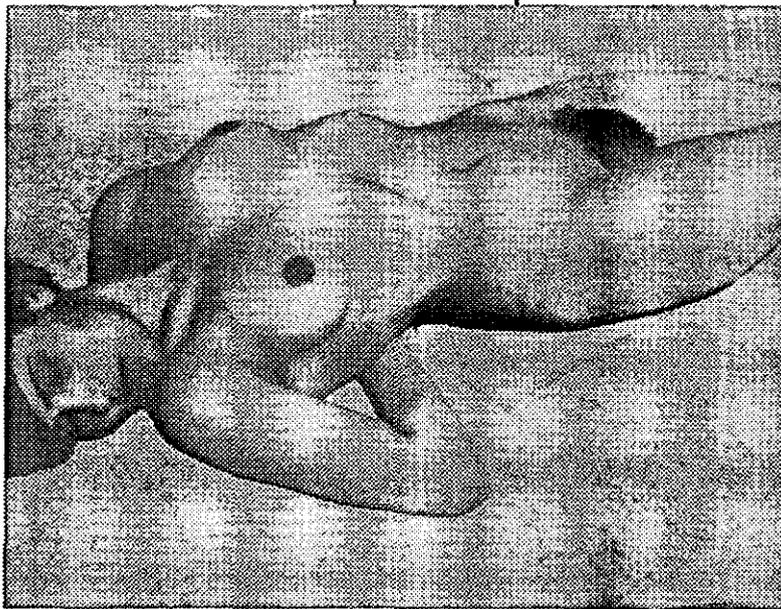
A finales de los años veinte, la profesión de fotógrafo retratista entra en crisis, por lo menos en la capital y en las principales ciudades de la república, las clases acomodadas adquieren cámaras portátiles, y los fotógrafos de estudio dedican su práctica a los sectores menos favorecidos o a cubrir los requerimientos oficiales de las fotografías para credenciales con los formatos: infantil, mignon y pasaporte; con la intención de una revalorización del retrato se practica la iluminación, no como una costumbre popular que debemos apreciar desde la perspectiva kitsch, o como recurso de la fotografía suburbana, esta actividad se practica en los grandes estudios donde los fotógrafos recurren a colorear y a retocar retratos, como un proceso de búsqueda, con la intención de encontrar el placer estético; este recurso se prolonga hasta la llegada y masificación del Kodacolor entre 1950 y 1960.

A mediados de la década de los años treinta, la revista *Futuro*, instituida por Vicente Lombardo Toledano, como órgano de la Universidad Obrera de México, utiliza el fotomontaje para ilustrar marchas, manifestaciones y huel-



EDWARD WESTON. PIRAMIDE DEL SOL, TEOTIHUACAN 1923.

EDWARD WESTON 1923.



48. Juan Antonio Ramírez, op. cit., pág. 23.



NACHO LOPEZ 1957. CALLE BALDERAS CON AYUNTAMIENTO.

48

ADRIANA CALATAYUD POLIPTICO (DETALLE) 1998.



49. Rebeca Monroy Nars op. cit., pág. 22.

gas. Las imágenes se realizan con materiales provenientes de diversas fuentes periodísticas, resaltando fragmentos de fotografías, recortando partes y subrayando otras; el autor, de las imágenes, Enrique Gutman, las incluye en doble página en busca de un mayor impacto visual.

En 1937, José Pagés Llergo, funda *Rotofoto*, una revista al estilo norteamericano, de contenido político que ocurre en el territorio nacional. Es una publicación de fotógrafos, donde las imágenes se presentan a plana completa y la calidad de la impresión es notable; ofrece una serie de innovaciones gráficas, tanto en la presentación y el diseño, como en la lectura visual. Gustavo Casasola utiliza la entrevista fotográfica a manera de las futuras fotonovelas, estas imágenes seriadas muestran, casi cinematográficamente la personalidad de los entrevistados; figuras destacadas del momento político. Las fotografías que observamos en los años treinta y cuarenta son anecdóticas, incomprensibles para una historia cuyos referentes se han perdido; el periodismo tiene gran auge, es la época de

oro de las revistas ilustradas. Las imágenes contienen elementos de gran sentido del humor, críticas mordaces enmarcadas en composiciones y fundamentos estéticos novedosos.

En los años cincuenta la censura obliga que el discurso de la imagen periodística comparta sus ideas con el régimen oficial. "Son principalmente dos jóvenes, pertenecientes a ésta década los que se deslindaron y continuaron con un estilo gráfico más crítico: Nacho López y Héctor García, quienes se convirtieron en los continuadores de un periodismo agudo y mordaz y vieron mayores frutos de su trabajo en la prensa nacional después de detonado el movimiento estudiantil de 1968"⁴⁹.

En los años sesenta Carlos Jurado utiliza la técnica de la *estenopeia* o *jurdotiplota* que consiste en tomar imágenes con una cámara de cartón sin lentes, con un pequeño orificio a manera de las primeras cámaras. Los resultados no pretenden tener la calidad de la fotografía moderna, son una crítica contra la tecnología sofisticada y costosa de este siglo.

La maestra Kati Horna también realiza una crítica al medio, con secuencias narrativas de imágenes a manera de *fotonovelas*. En los setenta el trabajo fotográfico tiene una intención social, pretende denunciar injusticias sociales, económicas y políticas; se preocupa por presentar imágenes de la miseria mexicana, la función social de la fotografía obliga a la utilización de la cámara como una arma *idealizada* de concientización, donde los fotógrafos aplican valores cualitativos morales a sus imágenes, valores eminentemente subjetivos, para contextualizar la miseria, reflejando niños de la calle con rostros expresivos o indígenas *posando* para la foto, como parte del folklore nacional, sin mostrar las condiciones que engendran esta clase social explotada.

El interés por la imagen fotográfica y la necesidad de renovar el imaginario histórico de los mexicanos, a finales de los setenta, refleja la inquietud de

los fotógrafos en torno a la dicotomía entre forma y contenido de la imagen; condenan el formalismo ante la necesidad de mostrar, revelar o señalar las crudas realidades de Latinoamérica; "... uno de los mayores logros fue la concepción de la fotografía como un ente propio con límites y alcances ajenos a otras manifestaciones plásticas"⁵⁰. Los productores mexicanos encuentran en la foto al medio para recrear su mundo interior, buscan el placer estético y enfatizan la creación; replantean el contenido de las imágenes que se confrontan con experiencias europeas o norteamericanas. "Lázaro Blanco, por su parte, apelaba a la limpieza formal, la precisión tonal, la sintaxis compositiva, etcétera, como medios de transportar la realidad al soporte fotográfico"⁵¹, cuando los elementos de fondo o contenido y de forma se complementan en la imagen, es posible que trascienda en el tiempo.

A finales del siglo XX los productores de imágenes fotográficas continúan con la experimentación "... utilizan a la fotografía por sus propiedades mágicas, en el sentido de que revela y proyecta fantasías inconfesables, sirve para descubrir (desvelar) lo más íntimo."⁵² Recurren al uso de materiales instantáneos como elementos de ensamble, instalaciones fotográficas, composiciones artificiales e irrealles; emplean a la fotografía como instrumento y participe en el performance.

La mutación de las herramientas de trabajo, la revolución del medio fotográfico de su origen fotoquímico hasta su estadio electrónico, metamorfosis del grano de plata en pixel enriquecen el vocabulario del fotógrafo. El uso de la computadora se inserta en el proceso de producción no solo como un recurso para la solución de problemas, que sustituye las técnicas tradicionales. Su divulgación y asimilación entre el público termina con el mito de la objetividad fotográfica para edificar una sensibilidad y un pensamiento nuevo.

El desarrollo de los medios de comunicación y de la tecnología, la inmediatez en la transmisión de mensajes visuales, nos obligan a cuestionar la función de la fotografía, su valor como documento gráfico, a reflexionar sobre la fotografía como un arte de creación. Los avances técnicos y tecnológicos generan cambios no sólo en la construcción de mensajes, también en su interpretación, en su lectura y en su percepción; todo cambio origina transformaciones, su nacimiento significa progreso y las actividades evolucionan, obligan al productor a experimentar y a proponer discursos a través de sus imágenes ya sea por medios analógicos, digitales o híbridos, a ampliar y actualizar sus métodos de trabajo, no sólo con habilidades técnicas y tecnológicas, con el corazón para acercarnos cada vez más a la creación.



Salvador Salas, *Proceso de producción*, 1999. Color.

50. Rebeca Monroy Nars, *op. cit.*, pág. 22.
51. Olivier Debroise, *op. cit.*, pág. 18.
52. *Ibid.*, *op. cit.*, pág. 288.

La percepción de la imagen. Entre nosotros y el mundo.

El hombre en sus esfuerzos de comunicación experimenta diferentes recursos entre los cuales podemos mencionar a la comunicación mímica, gráfica, verbal, escrita y la comunicación audiovisual; de la misma forma utiliza diferentes lenguajes; el oral, el escrito, el pictográfico, el mímico, entre otros, esta serie de lenguajes se basa en sus respectivas imágenes.

Múltiples son las definiciones de imagen que se dan a través del tiempo, Platón habla de imágenes como sombras y de fantasmas representados sobre las superficies de las aguas, producidos por los cuerpos opacos tersos y brillantes. Otra definición nos permite entender a la imagen como: "Figura, representación y apariencia de una cosa... la representación mental de una cosa percibida por los sentidos... representación mental de una necesidad empleando medios llamados códigos (contenedores de información) almacenada mentalmente utilizadas en el momento en que se presente la estimulación..."⁵³. Etimológicamente "...imagen (del latín imago) o icono (del griego eikon). De una y otra raíz, se obtienen las ideas de representación y reproducir por un lado, y la de semejanza (a través del concepto de retrato), de otro."⁵⁴ Estas definiciones ponen de manifiesto que hay un número considerable de tipos de imágenes, aunque todas las definiciones nos refieren a una representación física o mental de un modelo original, que se encuentra entre lo real y lo ficticio.

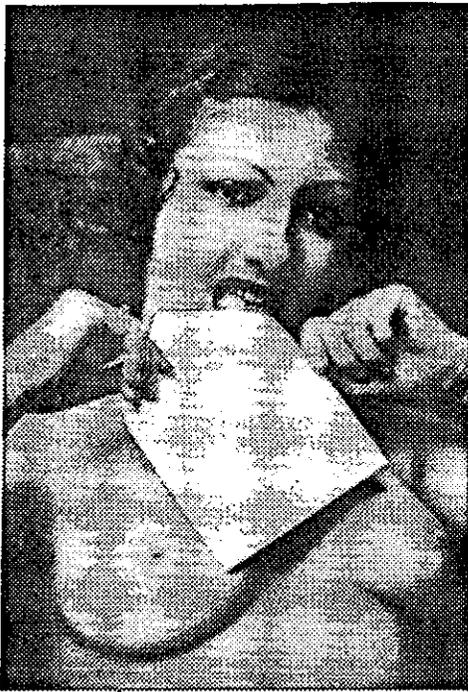
Existen tantas clases de imágenes como canales integran el sistema sensorial humano. Toda percepción, incluso las captadas por el sistema nervioso, implica una sensación y una aprehensión, las cuales producen un desciframiento y una comprensión a nivel intelectual, a la vez que provocan una experiencia a nivel psicológico, éste proceso no sólo se refiere al registro de imágenes ópticas, también a la percepción sensorial de imágenes mentales.

De lo anterior podemos entender como imagen a la percepción por alguno de nuestros órganos de los sentidos, es necesario distinguir entre sensación y percepción. Estos órganos son receptores de estímulos y sólo nos dan sensaciones, las cuales se transforman en percepciones en el cerebro. Por lo cual podemos hablar de imágenes producidas por el sentido del oído, olfato, gusto, tacto, kinestésico, de la vista, entre otros. El objeto imagen se puede estudiar como imágenes mentales, que interesan a la psicología cognitiva e imágenes construidas sobre significantes tridimensionales o bidimensionales, como en las artes visuales y en éste caso a la fotografía; que en el presente documento nos enfocamos a analizar, ya que la imagen producida por la visión corresponde a nuestra área de estudio, las Artes Visuales.

La percepción es el acto o función cognoscitiva mediante la cual interpretamos los estímulos; es la primera facultad de la mente, así también es la primera y más simple idea que tenemos por la reflexión. En las percepciones,

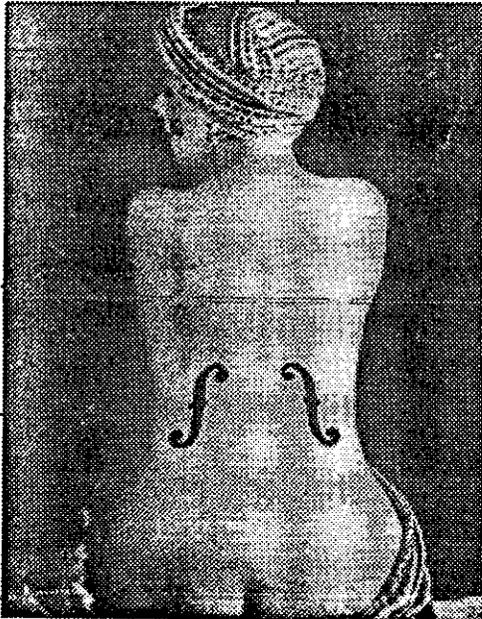
53. Carmen María Caso Gutiérrez, *La expresión plástica formal en el diseño*, pág. 109.

54. Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, pág. 22.



ANÓNIMO VOILA DEUX JOLIS SEINS ROUNDS ET 1910 POSTAL.

52



MAN RAY. 1924.

aun cuando sean producidas por movimientos provenientes de las cosas externas, nosotros las referimos a las cosas que suponemos sean sus causas, cuando sólo *sentimos* los movimientos que resultan de ellas.

La percepción es un acto complejo que incluye diversas sensaciones, presentes y pasadas, como también su referencia al objeto. Se subraya la acción del pensamiento o el entendimiento, así como un acto que permite aprehender. Es una interpretación de estímulos que permite la construcción de significados.

La realidad se puede representar por medio de imágenes aprehendidas en un soporte físico (fotografía, video, grabación sonora, entre otros) para subsistir, la imagen simula, representa, comunica, fija y conserva el instante. Nuestro entorno está formado por objetos físicos e imágenes que entre ambas forman y son nuestra realidad individual.

Las sensaciones "...son los canales básicos por los que la información sobre los fenómenos del mundo exterior y en cuanto al estado del organismo llega al cerebro, dándole al hombre la posibilidad de orientarse en el medio circundante y con respecto al propio cuerpo."⁵⁵ Las sensaciones permiten, al hombre, percibir señales y reflejar las propiedades o características de los *motivos* del mundo exterior, vinculan al hombre con el mundo.

Filósofos idealistas enuncian que no son las sensaciones las que nos permiten establecer conciencia con el mundo, sino la facultad del pensamiento racional, consubstancial con la naturaleza e independiente de la información que llega del exterior. En estos criterios se basa la filosofía del *racionalismo*, su esencia radica en que la conciencia y la razón son el atributo primario e inexplicable del *espíritu* humano. "Nunca percibimos al mundo exterior sino en razón del nuestro propio."⁵⁶

Los filósofos idealistas como Berkeley, Hume, E. Mach y psicólogos como Juan Müller Helmholtz formulan la teoría sobre la *energía específica de los órganos de los sentidos*, donde todos los órganos de los sentidos reciben a través de influencias externas impulsos que estimulan sus procesos. Cada órgano de los sentidos tiene su propia energía específica, que se manifiesta ante influjos procedentes del mundo exterior y por lo tanto no reflejan las influencias exteriores, se estimula por ellas; "... los órganos de los sentidos no unen al hombre con el mundo exterior, y por el contrario, lo separan del mismo... el hombre no puede percibir el mundo objetivo y la única realidad son los procesos subjetivos que reflejan la actividad de los órganos de los sentidos, y estos crean subjetivamente los <<elementos perceptibles del mundo>>..."⁵⁷; la sensación es un proceso activo. Este concepto es la base de la teoría *reflector* de sensaciones, donde éstas reflejan la realidad con un carácter activo y selectivo; es decir los órganos discriminan estímulos de interés y atención.

Las sensaciones son el reflejo de estímulos sueltos, fuentes principales de la información que el hombre recibe del mundo interno y externo y la percepción incluye el conocimiento de la existencia del objeto. La percepción es la combinación y síntesis de diversas sensaciones así como la integración de estímulos *percibidos* en experiencias pasadas. La percepción tiene como soporte el funcionamiento mancomunado de los órganos de los sentidos y la síntesis de sensaciones sueltas en complejos sistemas de conjunto, donde los nervios conducen la imagen o propiedades de la forma al cerebro y se regis-

55. A.R. Luria, *Sensación y percepción*, pág.9.

56. Werner Wolf, *Introducción a la psicología*, pág.52.

57. A.R. Luria, *op. cit.*, pág.12.

tran los estímulos procedentes del exterior, pero el cerebro no es sólo una máquina registradora, al mismo tiempo interpreta el sentido de las impresiones, la percepción no es totalmente ajena a la imaginación.

El proceso perceptivo "... surge como resultado de una compleja labor analítico-sintética, que destaca unos rasgos esenciales y mantiene inhibidos otros que no lo son, y combina los detalles percibidos con un todo concienzado."⁵⁸

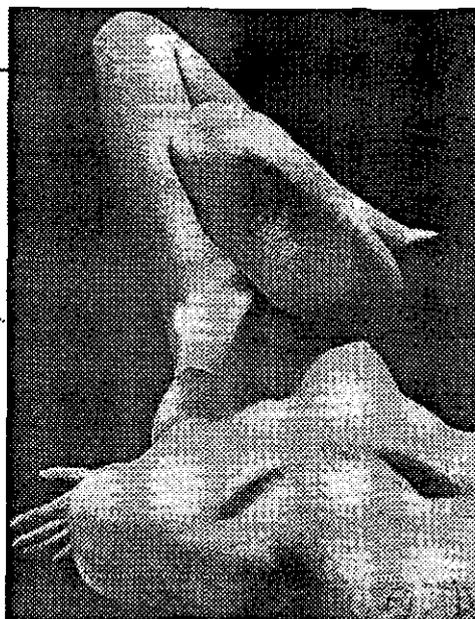
Se pueden distinguir dos grupos de teorías de la percepción: las que insisten acerca de la importancia de los factores o condiciones objetivas y las que reiteran la importancia de factores o condiciones subjetivas.

Al primer grupo de teorías pertenece la psicología de la forma (Gestalttheorie), que es sustancialmente una teoría de la percepción, estudiada por un grupo de psicólogos alemanes, creadores de una tendencia conocida por el nombre de Escuela Gestalt de psicología o psicología de las imágenes; las tesis principales de dicha tendencia, se basan en que la percepción no es un proceso de asociación de elementos sueltos, sino la percepción de la estructura completa. La psicología de la forma determina leyes de organización, como la proximidad, semejanza, dirección, etc.

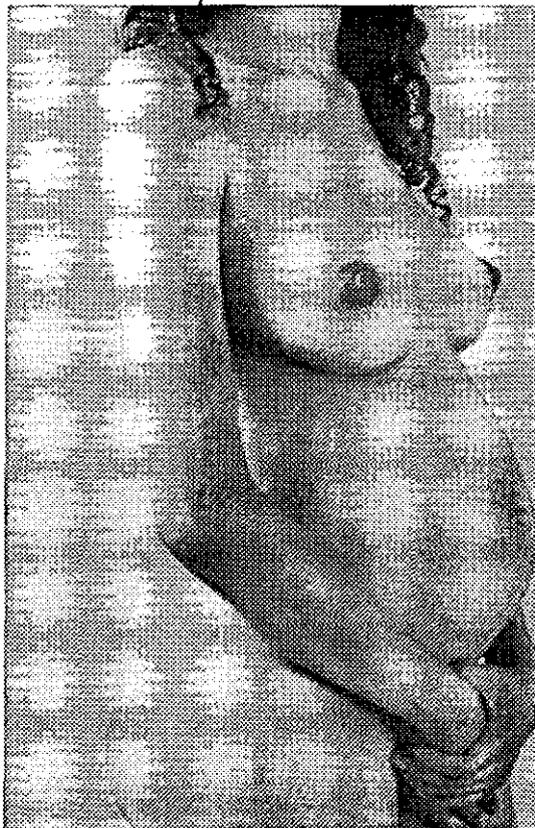
El segundo grupo de teorías se enfoca al aspecto subjetivo de la percepción. Estas doctrinas no recurren a la noción de la conciencia y a la consideración introspectiva; se sustentan en un estado de preparación o predisposición del sujeto, que se vale de indicios a partir de los cuales reconstruye el significado del objeto, el otro rasgo fundamental es que está constituida por probabilidades y no por certezas. Las percepciones constituyen hipótesis que el organismo adelanta en determinadas situaciones y que son confirmadas, abandonadas o modificadas conforme a la situación misma.

La imagen, que los platónicos llaman icono, la *imagen material*, tiene un carácter de inmediatez, de un aparente reflejo de la realidad y su percepción es fruto de un acto codificado que tiende a eliminar la distinción entre la realidad de la imagen y la imagen de la realidad. El icono permite un grupo de interpretaciones válidas, este campo se puede cerrar por el univocismo, aunque también es posible abrirlo desmesuradamente por el equivocismo. Se puede dar un tipo de interpretación abierto que aspire a lograr cierta unidad. De esta manera no se exige una única interpretación como posible válida, ni tampoco se deja abierto hasta el infinito el ámbito de las interpretaciones. Habrá algunas que se acerquen más a la intención del autor y otras que se alejen de ella.

Hablar de la imagen es hacerlo de un texto, entendiendo por texto aquello que va más allá de la palabra y el enunciado. Las imágenes son textos hiperfrásticos, que requieren el ejercicio de la interpretación, donde no hay un solo sentido, es decir, donde hay polisemia. Permite buscar el sentido vinculado a la intención del autor o del texto frente a la intención del lector, en la interpretación convergen tres cosas: el texto (con el significado que encierra), el autor y el lector. El lector o intérprete decodifica el contenido que el autor produce en su texto.



CHARLES ROFF 1970.



Salvador Salas.
Proceso de producción,
1999.
Color.

58. A.R. Luria, op. cit., pág.60.

2.1 La imagen visual.

El mundo a través
de nuestros ojos.

Las ondas luminosas reflejadas por un objeto/sujeto llegan a nuestros ojos, impresionan la retina y se produce una imagen invertida que se endereza al llegar al cerebro, donde además se relaciona con diversas asociaciones y recuerdos. La percepción de la imagen visual es más compleja que los mecanismos neurofisiológicos que la preceden, la visión es el comienzo de una serie de pasos destinados a elaborar, organizar y transformar el objeto; ver es mirar, identificar las cosas y reconocer el lugar donde se encuentran; la percepción visual se produce cuando procesos fisiológicos se convierten en construcciones mentales que no se confunden con la realidad objetiva.

La percepción visual está determinada por la combinación y contraste de experiencias, expectativas, intereses y actitudes del sujeto; esto en conjunto es la experiencia visual, la cual se concibe como una dialéctica entre sujeto y realidad, entre las propiedades de los objetos y las intenciones del observador. Para la teoría de la percepción, mirar es un proceso activo y selectivo, una actividad de tipo exploratorio, dirigida hacia una parte de la imagen o escena y gracias a miradas sucesivas se obtienen una visión completa de la imagen. El sujeto traza un *mapa cognitivo* de la imagen en función de sus conocimientos e intenciones, es decir información que identifica y busca. La imagen visual son los elementos que percibimos por medio del sentido de la vista de toda representación que mantiene relación con nuestro entorno físico

o con la realidad y estilo de transmitir el mensaje por parte del productor, toda imagen encarna un modo de ver; nuestra percepción o apreciación depende de nuestro propio modo de ver, de nuestros intereses y de nuestra cultura.

La imagen visual es lo que generalmente llamamos forma, en éste sentido, no es sólo una forma que se ve, sino una figura de tamaño, color y textura determinados. En ésta investigación nos referimos a imagen visual con los términos *imagen* o *icono* hablar de la imagen es hacerlo de "...un soporte de la comunicación visual en el que se materializa un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo) susceptible de subsistir a través del tiempo y que constituye uno de los componentes principales de los medios masivos de comunicación (fotografía, pintura, ilustraciones, esculturas, cine, televisión)"⁵⁹. La imagen se encuentra en un espacio material, un papel, un lienzo o un conjunto de señales eléctricas, el espectador entra en contacto con ella con o sin su autorización y es necesario interpretarla *correctamente* para entender y responder al mensaje, la fotografía de una mujer desnuda se interpreta y estudia de manera diferente por un médico dermatólogo que por un artista visual; la imagen adquiere un significado dependiendo del receptor, sus intenciones y contexto. La imagen puede ser estática o móvil. La imagen estática, como la fotografía fija, exige en

el espectador una actitud de análisis visual y de estudiosa búsqueda, produce mayor estabilidad que el objeto real, porque encuadra lo que se espera que el receptor observe, se pueden acentuar elementos o cualidades del

JOHN DIETRICH 1998.



59. Abraham M. Moles, *La imagen*.
Comunicación funcional, pág. 24.

objeto a representar, recurriendo a diversas estrategias de comunicación visual o a técnicas de representación gráfica; la imagen es fugaz y se transmite como un todo gracias a la observación; mediante la aplicación de las diversas técnicas de composición se puede dirigir el interés en determinadas motivaciones icónicas.

La imagen proporciona información; para esto se basa en los elementos morfológicos que la constituyen y son: el punto, la línea, plano, textura, tonalidad, volumen y color; en algunos casos se apoya en la palabra para complementar y puntualizar algunos datos o para contextualizar a la imagen; se abre a campos semánticos dispares como: ojo, retina, mente, pantalla, figura, representación. Lo que explica que una teoría de la imagen se ajusta a diversas realidades produciendo un conjunto de ideas ordenadas en torno a ellas.

La producción de imágenes trae consigo una diversidad de técnicas de creación y en consecuencia la posibilidad de uso de materiales. Su configuración implica una actividad consciente en la que intervienen factores objetivos, pero también elementos subjetivos e intersubjetivos que se determinan a partir de una serie de aspectos ontológicos, epistemológicos, lógicos y axiológicos. Donde se supone el manejo de los códigos morfológicos, cromático, tipográfico y fotográfico, así como las leyes o reglas de combinación e integración de éstos.⁶⁰

Los aspectos sintáctico, semántico y pragmático de la imagen –significación– se establecen en las distintas corrientes filosóficas y artísticas que se dan a lo largo de la historia y que generan los distintos estilos en todas las manifestaciones del arte, que no son ajenas a los factores ideológicos dominantes. Estos aspectos afectan a la imagen misma y a su interpretación, las distintas interpretaciones obligan a un diálogo permanente intersubjetivo, sin embargo requiere de un mínimo objetivo establecido por las reglas del lenguaje, sea el de las palabras, el de las formas o el de los colores, entre otras.

Hablar de imágenes es hacerlo de un soporte en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo y que presenta la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo; es accesible al observador que pueda captarla o que se inserte en el canal donde se transfiere con o sin el consentimiento del emisor, convierte al receptor en testigo del acto del emisor para establecer una aparente relación con la realidad o con un conjunto de experiencias subjetivas. Su producción responde a intereses individuales o colectivos, su pertenencia en el campo de lo simbólico la sitúa como mediación entre el espectador y la realidad o la ficción, donde la imagen se determina por la totalidad de experiencias que el receptor tiene en relación con el referente o de la clase de referentes a lo largo de su vida. El tratamiento de imágenes por computadora y el desarrollo de sistemas de exploración (scanners), provoca un nuevo paso en la interpretación de la imagen, no sólo se localiza en el mundo de los sueños, de la ficción o de un reflejo de la realidad, la relaciona con el mundo material, con cualquier aspecto físico del mundo posible de percibir y que la computadora nos permita reconstruir y transformar; resultado lúdico de tecnología, experimentación y necesidades de expresión.

Encontramos a las imágenes en museos, donde axiomáticamente son sagradas argumentando su belleza o importancia histórica, también las



JOEL-PETER WITKIN MUJER
MASTURBÁNDOSE EN LA LUNA,
NUEVO MEXICO 1982.

60. Luz del Carmen Vilchis, *Diseño
Universo de conocimiento*. Pág. 57 - 58.



Salvador Salas, Proceso de producción, 1999. Color.

encontramos en los muros de la ciudad, en las hojas de las publicaciones, Abraham Moles las clasifica dependiendo su semejanza con la realidad, propone una distinción en términos cualitativos que corresponden: a) grado de figuración de una imagen como la idea de representación de objetos o seres conocidos intuitivamente por medio de nuestra vista como pertenecientes al mundo exterior; noción ligada al concepto de verosimilitud de *exactitud fotográfica*. b) grado de iconocidad como opuesto al grado de abstracción y que hace referencia a la calidad de la identidad de la representación con el objeto representado. Una distinción primordial se establece entre imágenes figurativas y abstractas, las primeras contiene información acerca de otros objetos, situaciones o temas, distintos de su materialidad, a través de una operación de sustitución al poner una persona o cosa por otra. Moles propone una escala de abstracción creciente a partir de la semejanza con lo denotado; esta escala es relativa, ya que cada cultura tiene sus modelos de lo real y en todo caso su propia escala de iconocidad. La iconicidad no es simplemente el nivel figurativo o uno de los atributos de la imagen como lo propone Moles. Es un texto visual con un campo potencial de análisis. c) grado de complejidad se basa en el número de elementos que conforman a la imagen; considero que donde no es suficiente considerar solamente el número de elementos, es necesario incluir en este terreno las competencias del espectador

como el tamaño o grado de ocupación en el campo visual, las relaciones sintácticas de los elementos que conforman a la imagen, las distintas cualidades técnicas como contraste, iluminación, nitidez, grosores de la trama, el grano, entre otras, presencia o ausencia del color y la dimensión estética, donde interviene factores como el gusto. Esta investigación no pretende distinguir las diferentes escalas temporales y culturales de relación con la realidad, pero diferenciar algunas características de la imagen facilitan su comprensión.

La teoría de la forma (*Gestalttheorie*), uno de los aportes esenciales al conocimiento de imágenes, sustenta que la percepción del todo es una entidad diferente y mayor a la suma de las partes, oponiendo la forma al fondo. Donde la forma de conjunto es el universo que rige el papel y la función de las partes que no existen sino a partir de esta misma forma, por lo tanto la forma es el sentido de la imagen. La Gestalt propone postulados para una teoría de la forma visual:

- a) El todo es diferente a la suma de sus partes.
- b) Una forma es percibida como un todo, independientemente de las partes que la constituyen.
- c) Ley Dialéctica: Toda forma se desprende sobre un fondo al que se opone. La mirada del espectador decide cual elemento visual pertenece a la forma o al fondo.

d) Ley del contraste: La percepción de una forma depende del grado de contraste entre fondo y forma. A mayor contraste mejor percepción.

e) Ley de cierre: Tanto mejor será una forma, cuanto mejor cerrado esté su contorno.

f) Ley de completación: Si un contorno no está completamente cerrado, el espectador tiende a cerrarlo.

g) Noción de pregnancia: La pregnancia es la cualidad que caracteriza la dirección de recorrido visual de la forma, que es la dirección que la forma ejerce sobre el movimiento de los ojos.

h) Principio de invarianza topológica: Una forma resiste a la deformación que se le implica, y lo hace dependiendo de su pregnancia.

i) Principio de enmascaramiento: Una forma resiste a las perturbaciones (ruido, elementos parásitos) a las que está sometida. Esta resistencia será mayor si la pregnancia de la imagen es más grande.

j) Principio de Birkhoff: Una forma es más pregnante, cuanto mayor es el número de ejes de dirección que posee.

k) Principio de proximidad: Los elementos del campo perceptivo que están aislados tienden a ser considerados como grupos o como formas secundarias de la forma principal.

l) Principio de memoria: Las formas son mejor percibidas por un organismo cuanto mayor sea el número de veces que se presente a ese mismo organismo.

m) Principio de jerarquización: Una forma compleja será más pregnante en la medida en que la percepción esté orientada de lo principal a lo accesorio; es decir, que sus partes estén mejor jerarquizadas.

Las imágenes se disponen como elementos del medio ambiente, donde el creador no permanece distante, su idea se cristaliza en un pedazo del mundo o de los sueños que se presentan como mensajes transmitidos. Son experiencias que se transmiten por la imagen misma y el espectador. La imagen se convierte en un texto susceptible de decodificar y contextualizar.

Al interpretar el texto – imagen por medio de la contextualización se busca su comprensión; dado que la imagen es susceptible de diversas interpretaciones. Se abre el campo de validez de estas interpretaciones, a significados unívocos, al conjunto de significados en un sentido completamente diverso.

Ubicar a la imagen en un contexto evita la incompreensión que surge al descontextuar; su contextualización permite buscar las intenciones del autor, ubicarla en un momento histórico según las condiciones psicosociales o culturales del público a quien va dirigido el mensaje.

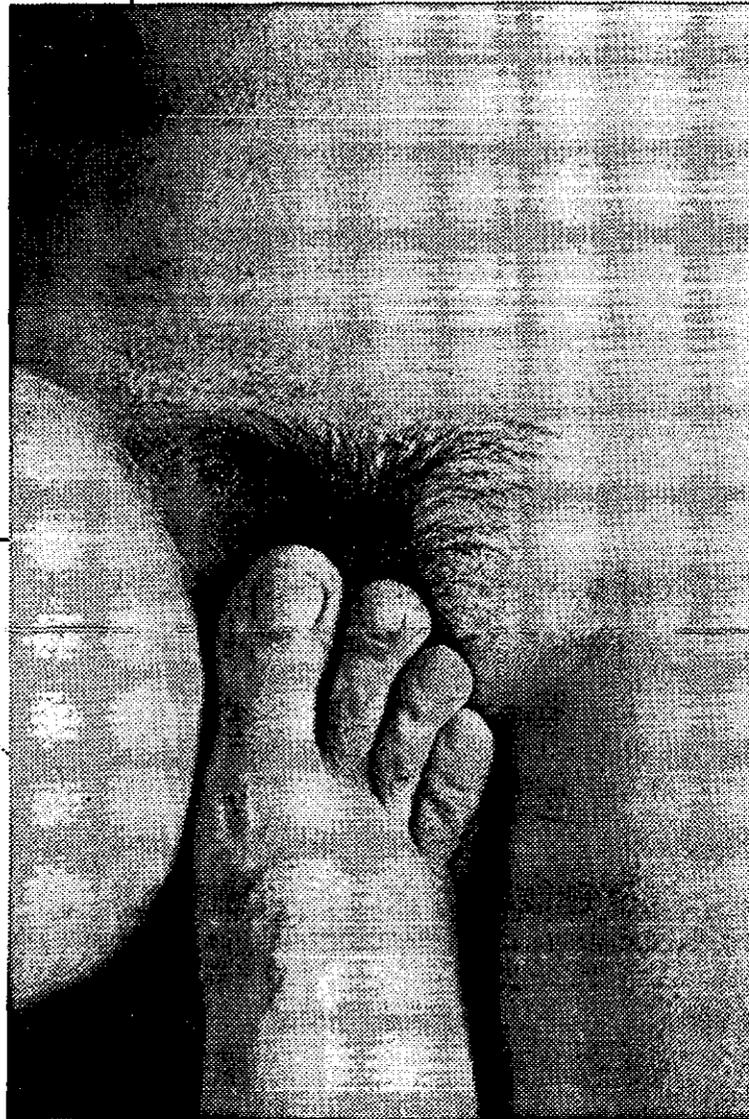
En el acto de interpretar convergen el autor y el espectador, la imagen es el terreno donde se dan cita, y la intención del autor puede ser rebasada por la imagen al encontrarse con la nuestra. Nosotros la hacemos decir algo más. No *habla* en abstracto, la estamos interpretando en una situación concreta.

La imagen simbólica es al mismo tiempo una revelación y un ocultamiento, implica una experiencia subjetiva y social, el simbolismo icónico parece separarse del mimetismo, cambiar la réplica y la copia. En el Renacimiento la imagen mimética alcanza el punto más alto de la voluntad de imitación, el trazo cristalino que reproduce fielmente las apariencias de los objetos, constituye el ideal de la representación.

La diferencia entre imagen simbólica e imagen mimética no radica, como supone Moles, en su grado de iconocidad, no se funda en la escala objetiva que va de la ostentación del objeto como imagen, al iconocidad cero de representación algebraica o lingüística. La imagen simbólica no es aquella

que se ubica entre la copia fiel y la representación arbitraria. La escala de iconocidad es una aspiración a establecer una referencia donde hay juicios de analogía socialmente constituidos. El mimetismo es una construcción de la cultura, una creencia en la representación donde reposan una fe y una moral colectiva o institucional. La imagen simbólica se ubica en la representación mimética o arbitraria, el simbolismo no depende de la creencia social respecto al esquematismo o el realismo del iconizante, radica en la imaginación colectiva y personal del perceptor. La imagen simbólica rebasa el mimetismo, no porque sea más esquemática o menos analógica, sino porque es portadora de una multitud de significados que rebasan el principio simple de la copia y la apariencia explícita.

La antigua Grecia y el Renacimiento creen en la imagen mimética y confían en su honradez para representar la realidad. La imagen clásica nos permite acceder al mundo externo, se moviliza en el territorio de lo verídico, la imagen actual no sólo copia el mundo, pueden simularlo, sustituirlo y nos permiten dar conocer nuestro mundo interno como productores emisores o al percibirlo.



Salvador Salas,
Proceso de producción,
1999. Color.

2.2 La imagen sonora. El mundo a través de nuestros oídos

El sonido es un agente físico que posee una enorme capacidad de evocación, impulsa y excita la imaginación; consiste en vibraciones mecánicas de puntos materiales, que al propagarse en el medio circundante llegan al oído y perturban su equilibrio provocando la sensación sonora; la acústica nos muestra que todo fenómeno sonoro se debe a la propagación de ondas en el medio que nos rodea, una pequeña parte de nuestro cuerpo presenta una sensibilidad particular a esas ondas, es la membrana del tímpano situada en la entrada del oído la que transforma esas ondas en sensaciones sonoras.

Nuestro sentido auditivo es menos preciso al discernir la dirección de un sonido y a definir el objeto que lo produce, pero nos permite diferenciar numerosos sonidos; sus componentes más importantes son: la palabra, la música, el ruido, e incluso el silencio. Gracias a su altura relativa podemos clasificar al sonido en agudo y grave, o establecer una escala ascendente o descendente. La escala está relacionada con la frecuencia y con la intensidad.

Con lo anterior podemos decir que el sonido tiene tres cualidades: la intensidad, la frecuencia y el timbre; la intensidad es la cualidad de la sensación sonora que nos indica la diferencia entre un sonido débil y uno fuerte, depende de la amplitud del movimiento vibratorio que origina el sonido. Desde el punto de vista físico la intensidad del sonido se mide de dos maneras: como intensidad absoluta la cual expresa la energía sonora en unidades de potencia o de presión y la intensidad relativa, conocida como altura, nos permite distinguir un sonido agudo de uno grave, y se expresa mediante escalas que toman como unidad de medida la intensidad absoluta en el umbral audible. La frecuencia es la cualidad física particular de los fenómenos periódicos, que se producen varias veces idénticos a sí mismos, significa una sucesión de ciclos o un conjunto de éstos, se mide por segundos o fracciones de segundo, es la noción física que corresponde al ritmo. El hombre puede hacer música utilizando los medios que la naturaleza le ha concedido, o bien los instrumentos que ha ideado; puede haber composiciones vocales, instrumentales, o bien vocales e instrumentales.

El timbre es la cualidad de la sensación sonora que permite establecer la prominencia de los diferentes sonidos y ruidos. Los sonidos producidos por un mismo instrumento tienen un timbre igual o similar cualquiera que sea su altura e intensidad, sin embargo dos sonidos de igual altura e intensidad ejecutados por instrumentos distintos serán inconfundibles, pues su timbre será diferente. Cada instrumento, al igual que las voces, tienen su propio timbre, lo que significa que los sonidos producidos por cada uno de ellos poseen un carácter propio e inconfundible.

Gracias al sonido se producen imágenes en la mente de los oyentes que permite crear mensajes; estudios clínicos indican que la música posee una influencia benéfica sobre el nivel de perturbación, hipersensibilidad y tono afectivo de los receptores. En los programas audiovisuales ayuda a atraer la atención y aumentar el nivel de concentración, sirve como agente para reducir al mínimo los efectos de los estímulos indeseables del ambiente que pudieran distraer la atención del receptor. La música es un mensaje no verbal, es un lenguaje sin palabras.

2.3 La imagen audiovisual

El lenguaje oral tiene como consecuencia la comunicación auditiva, los lenguajes pictográfico, escrito y mímico generan la comunicación visual; al conjunto armónico de estos dos tipos de comunicación se le conoce como comunicación audiovisual.

El medio audiovisual es toda expresión o manifestación, en el que se producen imágenes visuales y auditivas, para transmitir un mensaje común; en su difusión se emplean aparatos mecánicos y/o eléctricos, y las imágenes se pueden obtener por medios manuales o electrónicos.

La imagen audiovisual es el resultado de la unión de una imagen visual con una imagen sonora, es un excelente medio de comunicación por su gran capacidad descriptiva; por esta razón es un medio muy utilizado en el ámbito de la enseñanza y gracias a esta relación mutua que permite desarrollar la creatividad, es muy recurrido su utilización con fines comerciales. Gracias al uso de efectos y recursos tecnológicos que han propiciado su desarrollo, los medios audiovisuales comparten elementos de las artes gráficas y plásticas, en su producción se logra un derroche de imaginación en búsqueda de la funcionalidad y el placer estético.

El medio audiovisual tiene y desarrolla un lenguaje cuyos elementos dan forma y sentido al medio en sí; los programas audiovisuales contienen y se estructuran en base a un lenguaje que permite ser utilizado tanto en el teatro, el cine, el multimagén, el multimedia; es decir en todos los medios audiovisuales.

La comunicación audiovisual se ha convertido en el símbolo del mundo moderno, que permite hacer un vínculo entre el soporte visual y el receptor; de tal manera que la claridad o eficacia de esta comunicación depende en gran medida del comunicador visual, que utiliza elementos creativos y motivantes para llamar la atención, recurriendo tanto a la saturación de mensajes como a la sublimación de éstos. Los mensajes audiovisuales, hoy en día, son simplificados, cargados de simbolismos; el público al que se dirigen es muy amplio y la forma estética de éstos debe estar sustentada en una idea; el tratamiento visual y la producción de imágenes ayudan a que el trabajo del comunicador sea claro. En este medio se desenvuelven todas las áreas del diseño, la elección de uno o la combinación de estas técnicas audiovisuales depende principalmente de la funcionalidad, pero intervienen factores como el gusto, el estilo y la decisión de un cliente.

En una secuencia de imágenes hay un simbolismo propio en cada una de ellas, que puede transformar el contenido de las imágenes que preceden o que las siguen, e incluso transformar la esencia del mensaje; ya que la relación simbólica entre imagen e imagen constituye el sentido de la narración.

El movimiento es una clara provocación a la vista, atrae poderosamente nuestra atención, en esta sociedad cada día más dinámica la imagen en movimiento ocupa un lugar significativo. La sensación de movimiento se puede dar en diferentes niveles; el primero corresponde al movimiento visual u óptico, el cual es producido por las líneas de tensión y ejes de dirección de una imagen fija.

El segundo corresponde al movimiento físico, el cual es relativo ya que requiere de un elemento de referencia para determinar el desplazamiento de la imagen producida. El movimiento no se confunde con el espacio recorrido ya que este es pasado y el movimiento es presente; es un acto de recorrer, desplazarse, o cambiar el punto de referencia con relación a un elemento.

En la imagen visual móvil el movimiento remite a un cambio, la proyección de imágenes en movimiento permite al espectador introducirse a la

cuarta dimensión, la del tiempo. Esta imagen permite la representación del movimiento, utilizando medios escénicos, de proyección o pantalla y multimedia de escritorio o escénico. La imagen visual móvil, producida por un medio audiovisual escénico es aquél en el que el movimiento y el tiempo se perciben de una manera física, participando tanto sujetos como marionetas y objetos.

Los medios de proyección o pantalla producen una imagen luminosa frente a una superficie, la información visual se encuentra en un material translúcido o por medio de una cinta de video. El registro de las cosas está realizado en función de vistas sucesivas o fotografías tomadas en intervalos regulares de tiempo. Haciendo pasar rápidamente estas fotografías se produce la ilusión de movimiento; se trata de un fenómeno psicológico en el que interviene la persistencia de imágenes en la retina; en el vídeo la imagen es realmente espacio temporal.

El multimedia de escritorio o digital se basa principalmente en programas de cómputo en conjunción con un video, tal es el caso de los programas como *Animator*, *3D Studio*, *Corel Move*, entre otros. El multimedia escénico es la presentación de dos o más medios audiovisuales que producen un mensaje en común y se aplica en exhibiciones de galerías, conciertos, eventos de entretenimiento, etc.

2.4 La imagen fotográfica

El mundo a través de la cámara fotográfica

Las fotografías son el resultado de experiencias capturadas y la cámara es la herramienta ideal para producirlas. Fotografar permite establecer una relación con el mundo por medio de imágenes fotográficas, objetos frágiles que suministran conocimiento sobre el pasado y el presente; son fragmentos del mundo que envejecen, desaparecen, se vuelven valiosas, se compran se venden y se reproducen. "Cada fotografía es un momento privilegiado transformado en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar"⁶¹.

El poder de credibilidad de la imagen se revela en la fotografía, tiene la dudosa reputación de ser la más realista y accesible de las artes que pretenden reflejar la realidad o parecerse a ella; las imágenes fotográficas representan una evidencia.

Una fotografía se puede distorsionar, pero siempre hay la sospecha de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen, se considera prueba innegable de un suceso; no obstante la inferencia de veracidad que le otorga autoridad, interés, fascinación a las imágenes fotográficas. El trabajo del productor de imágenes fotográficas no es una excepción de las relaciones equívocas entre arte y verdad. Aún cuando los productores se proponen reflejar la realidad, se ven influenciados por juicios de gusto y conciencia. Las imágenes fotográficas significan conceptos, interpretarlas implica una lectura; en apariencia no necesitan ser decifradas, como si lo que vemos al contemplarlas no son símbolos que necesitan analizarse, sino indicios del mundo al que significan, y que podemos percibir su significado a través de ellas, aunque sea indirectamente. Las fotografías son textos (vehículos de significados), emitidos por un autor y recibidos por un lector o intérprete; el autor imprime un mensaje y una intencionalidad en la imagen, que posee un contenido, un significado. Pero tiene un doble aspecto de connotación y denotación, de sentido y referencia.

El carácter aparentemente no simbólico, objetivo, de las imágenes fotográficas

hace que el observador las mire no como imágenes, sino como una especie de ventana al mundo. Las críticas se refieren a la visión, no a la producción de imágenes, sino al mundo. Lo que percibimos al mirarlas son conceptos transcódificados respecto al mundo exterior. Son imágenes y no ventanas, ellas traducen diversas situaciones, dan la oportunidad, de pensar conceptualmente; de contribuir a descubrir una verdad oculta, preservar un pasado en extinción, transformar el presente en pasado, por medio de ellas



Salvador Salas, *Serie desnudo*
1999. Color

61. Susan Sontag, *op. cit.*, pág. 27-28.

podemos crear otro mundo, son un museo liviano y portátil que transforman el pasado en objetos de consumo.

La imagen fotográfica promueve la nostalgia, secciona el momento y lo congela, atestigua el paso del tiempo; no sólo en una fracción, también en un fragmento de espacio; la cámara atomiza la realidad, niega la interrelación, la continuidad, refiere a cada momento un carácter de misterio. Un lapso de tiempo se vuelve discontinuo, una cosa se separa de otra mediante el encuadre. Una fotografía de autor es la unidad en un aparente infinito, no sólo por el número ilimitado de fotografías que pueden tomarse de un objeto, cada fotografía tiene múltiples significados, tantos o más como espectadores perciban la imagen. Ver algo en forma de fotografía es contemplar un objeto de fascinación potencial, nos permite pensar, sentir, intuir qué hay más allá; cómo debe de ser la realidad si lo que vemos es su apariencia. Las fotografías invitan al espectador a deducir, especular a fantasear; es un espacio para la expresión y experimentación, para la crítica y la reflexión ya sea para transmitir nuestras intenciones y percepciones del mundo o al decodificarlas tratar de comprenderlas, son textos que encierran un pensamiento y un sentimiento.

La cámara es un aparato que aparentemente registra todo, los modelos descubren sus intimidades; la cámara elimina las fronteras morales y las inhibiciones sociales, libera al fotógrafo de toda responsabilidad ante la gente fotografiada. Al fotografiar se registran experiencias nuevas o se descubren nuevas formas de mirar, permite mostrar y ver que hay otro mundo y que ese mundo existe dentro de éste.

La cámara permite registrar lo desconocido. ¿Pero lo desconocido para quién? Para el fotógrafo, para el espectador o para lo fotografiado. La cámara nos transforma en *turistas* de la realidad de otras gentes y de nuestra propia realidad.

La industrialización de la tecnología fotográfica cumple con la promesa de democratizar todas las experiencias traduciéndolas en imágenes. Marchas, modas, guerras y deportes son semejantes: la cámara los iguala. "La fotografía ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos"⁶². La cámara nos permite transformar el mundo en imágenes, que son a la vez pseudopresencia y un signo de ausencia. La percepción del deseo, de quienes ven y tienen en la foto lo inalcanzable, las fotografías expresan una actitud sentimental y mágica, son intentos de alcanzar y poseer otra realidad. El resultado del acto fotográfico es una imagen, un objeto delgado, rectangular, es adjudicar importancia al objeto, sujeto o suceso fotografiado, el fotógrafo decide que fotografiar, determina a qué le da valor y trascendencia; decide lo importante y lo trivial, lo bello y lo feo, y lo transforma en una foto, equivalente a otra fotografía.

Las fotos son cosas que pertenecen a la categoría de los *objetos encontrados*, de los fragmentos del mundo; fluctúan entre el arte y la magia de la realidad. Son fantasías e información; se les confiere la autoridad de documen-



Salvador Salas, Serie desnudo
1999. Color

62. Susan Sontag, *op. cit.*, pág. 21.

to, se describen como una referencia, lo cual convierte a un álbum fotográfico en un libro de citas. Las fotografías proporcionan historia instantánea, sociología instantánea, participación instantánea. Como el coleccionista, el fotógrafo es impulsado por una pasión que se vincula al pasado, transforma la realidad en antigüedad, y las fotografías mismas son antigüedades instantáneas. El productor de imágenes fotográficas trasciende la naturaleza mecánica de la cámara para estar a la altura del arte, ya sea por las pautas formales o por el fragmento del mundo revelado, lo fotografiado.

La fotografía de autor es una imagen creada, separada del lugar y el instante en que apareció o se construyó y preservada por unos momentos o unas décadas; estimula la imaginación ya sea por medio del recuerdo o la expectación. Incorpora un modo de ver y al percibirla o apreciarla encarna nuestro propio modo de ver. Las imágenes que en un principio evocan la apariencia de algo ausente y que pueden sobrevivir al objeto que representan, dependen de la visión específica del *hacedor* al momento de registrarlas. Por medio de la cámara el autor, aísla las apariencias instantáneas pero también destruye la idea de que las imágenes son atemporales, porque las fotografías también *envejecen*. La imagen del género de autor se vincula tanto con la realidad como con las fantasías y la ficción.

La imagen de la fotografía de autor simula, es decir, finge ser lo que no es y tener lo que no tiene; es esencialmente signo y metáfora de ausencia. "El juego entre presencia-ausencia, que es inherente a las imágenes, teje un entramado especialmente equívoco en la imagen fotográfica, debido a que hay un prejuicio ante cualquier fotografía: la ilusión de la objetividad. La objetividad como mito de realismo..."⁶³. Esa aparente realidad universal permite que la imagen fotográfica vuelva a hacer presentes los objetos, las personas y los ambientes ausentes que están o estuvieron en otro espacio y tiempo. La imagen de autor nos permite estar fuera del tiempo real en una dimensión ambigua que sustituye al acontecimiento, a la persona o la cosa, pero no solo sustituye crea situaciones, fantasías, deseos y sensaciones.

Muchas personas temen a la reprobación de la cámara, desean la imagen idealizada; una foto donde luzcan mejor que nunca. Así algunos fotógrafos basan su trabajo en el hecho de que algo debe ser más bello en la foto que en la vida real, no es sorprendente que otros fotógrafos tengan preferencia por lo no fotogénico; porque la cámara no se limita a ofrecer una nueva posibilidad de aprehensión visual, cambia la visión del mundo, permite transformar sucesos y seres humanos en cosas y cosas en seres humanos.

En la fotografía de autor descubrimos una estructura, una ordenación formal o una organización del conjunto, los elementos que la conforman no se presentan como un fruto del azar, sino como una disposición intencionada; es decir posee una intención expresiva o estética. Emerge en éste género la voluntad de estructurar el contenido en busca del discurso visual, del mensaje que conmueve al espectador y que convierte a la imagen en un espacio compartido de reflexión y comunicación entre autor y perceptor.

Salvador Salas, *Serie desnudo*
1999. Color



63. Joan Costa, *La fotografía. Entre sumisión y subversión*, pág. 78.

El lenguaje. Un medio de expresión del pensamiento

Los primeros tiempos de la historia del hombre corresponden a la comunicación mimica o imitativa, que consiste en el empleo de gestos o hechos mími- cos que tienden a imitar las cosas o situaciones diarias de la vida, en este periodo se emplea la pantomima y la danza, signos y muecas que más adelante formarían parte de un código; las características anatómicas indispen- sables para emitir la voz, alcanzan su pleno desarrollo en el hombre de cro- magnon.

La comunicación gráfica se inicia con las pinturas rupestres, pasa por los códigos hasta llegar a lo que actualmente manejamos; la comunicación escri- ta corresponde al periodo neolítico y parece que todos los pueblos experi- mentan las mismas fases evolutivas al perfeccionar este sistema de comuni- cación: escritura pictográfica, ideográfica y fonética, la fase final la constitu- ye la invención del alfabeto.

Desde la Segunda Guerra Mundial, la comunicación se convierte en un caso particular de estudio, donde la ingeniería de comunicaciones procura que los mensajes se reciban con mayor exactitud y rapidez posible. Sin embargo históricamente el proceso se da en forma irregular en la medida que aparecen los distintos inventos que a su vez dan nacimiento a nuevas formas de expresión. Algunos descubrimientos contribuyen al desarrollo de la comunicación, como la electricidad y la mecánica. Inventos como el telé- grafo, el teléfono, el fonógrafo, la fotografía, la radio y la computadora son la base para su perfeccionamiento. El lenguaje como instrumento de comuni- cación hace factible el entendimiento social.

Al uso de signos que hacen posible la comunicación le llamamos lengua- je. Todas las sociedades humanas, desarrolladas o primitivas fomentan un sistema de signos para establecer comunicación entre los individuos; la capa- cidad del hombre para producir formas o sonidos, para reconocerlos cuan- do otros los producen es la materia prima del lenguaje. A una comunidad que usa el lenguaje oral común se la conoce como comunidad lingüística, y una lengua es ininteligible para los miembros de otra comunidad lingüística distinta.

El lenguaje, desde los inicios de la civilización, se manifiesta de distintos modos y con diversos grados de complejidad; es una facultad del ser huma- no y un producto social; se desarrolla en dos fases: la primera corresponde a la intuición, donde se imita el comportamiento y la segunda que pertene- ce a la convivencia, donde se aprenden la lógica y la gramática. El lenguaje es intuitivo porque el hombre lo aprende sin conocer las reglas para su expre- sión y se desarrolla en la convivencia social. No obstante, este aprendizaje

no se puede realizar sin las posibilidades biológicas y mentales. Por otra parte, aunque el individuo tenga la facultad para emplear un sistema de comunicación, éste no se puede efectuar sin que se establezcan las relaciones humanas; por lo tanto para establecer un proceso de comunicación es necesario la facultad humana para hacerlo y las condiciones sociales para desarrollarlo.

El lenguaje, un medio de expresión del pensamiento que permite la manifestación de nuestras ideas y establecer vínculos entre los seres humanos, un hábito del cuerpo y un juego entre personas; es el instrumento mediante el cual se inicia y refuerza el comportamiento humano en sociedad, es el medio necesario de comunión. El hombre por medio del lenguaje conserva y transmite sus ideas o conceptos, el significado de estas expresiones se deriva en el contexto físico, social y cultural. El lenguaje no es una entidad física con existencia independiente, es un conjunto de expresiones que al ser percibidas adquieren un significado. La gramática, el significado y la forma cambia constantemente, por lo tanto el lenguaje está en un frecuente cambio.

La Gramática general y razonada, llamada Gramática de Port-Royal, plantea enunciar ciertos principios que obedecen todas las lenguas y que ofrecen la explicación de su uso; trata de definir el lenguaje del cual las lenguas particulares son casos particulares. Los lenguajes tienen un planteamiento común, de permitir a los hombres *significar*, hacer conocer unos a otros sus pensamientos. El lenguaje tiene por función representar al pensamiento; las expresiones son signos y comparten una analogía con el contenido que transmiten. Al distinguir en una proposición un sujeto de un predicado o bien al plano de la forma, se rompe su unidad, puesto que cada uno de estos términos sólo puede definirse en relación con el otro.

En el proceso de la comunicación podemos considerar tres momentos importantes: elaboración, difusión, y lectura de los mensajes; cada uno puede tener intenciones distintas o compartidas, donde una mayor participación permite el perfeccionamiento y democratización de cada momento. En el proceso de comunicación están presentes: emisor, código, mensaje, medios y recursos, referente o marco de referencia y perceptor; estos elementos son válidos por su carácter relacional, que les permite interactuar entre sí.

Los estudios de la comunicación así como su evaluación parten, casi siempre, del punto de vista e intereses del emisor, porque la mayoría de los mensajes se construyen a partir de las intenciones de este, proposiciones destinadas a controlar la conciencia del perceptor, considerado como un depositario de conceptos. Propuestas emergentes de comunicación permiten el desarrollo de investigaciones en función de la realidad de perceptor y no del impacto de los mensajes, así como la comprensión de situaciones sociales para ampliar la conciencia, favorecen al pensamiento crítico y al análisis de mensajes para confrontarlos con nuestra existencia. Contribuyen a un abandono de las formas retóricas vigentes, de frases hechas y de la repetición de esquemas culturales, sociales, políticos, económicos y estéticos que no corresponden a nuestra propia realidad.

El código permite que la elaboración de un mensaje no sea arbitraria; en el proceso de comunicación la emisión de sonidos o de imágenes no asegura que los mismos se convierten en mensajes; la condición fundamental es que tales emisiones respondan a reglas sociales de elaboración. Llamamos código a las reglas del discurso, es decir, son las normas para estructurar un signo y de combinarlo con otros, es el conjunto de reglas de elaboración y combinación de signos en sentido general. Los elementos pertinentes de los

códigos se denominan signos y sus propias condiciones posibilitan la articulación de mensajes; los mensajes son el discurso; cada uno de ellos es un fragmento del discurso, todo proceso de comunicación se hace dentro de un determinado lenguaje, el cual consiste en un código y las inflexiones que en el uso concreto son posibles.

Llamamos referente o marco de referencia a la *realidad* que se presenta en el mensaje; su entendimiento implica una previa comprensión de esa realidad. Para la interpretación de un mensaje lo ubicamos en un *marco de referencia* previamente conocido por el receptor y en donde el emisor se adapta. El marco de referencia corresponde al contexto donde se ubica tanto el emisor como el receptor del mensaje; es el elemento de la realidad vivencial de cada una de estas figuras y que aparece en el mensaje. El mensaje tiene diversas interpretaciones dependiendo del contexto donde lo ubiquemos o se presente así como de las referencias del receptor.

El significado de un grupo de formas y/o sonidos es lo que se comunica a la mente del receptor. Aunque el emisor puede elegir las formas o sonidos con la intención de producir un significado determinado, el significado efectivo está en la mente del receptor más que en la del emisor; que percibe al mismo tiempo otros sonidos y formas, dicho significado se deriva en parte de lo que percibe y en parte del contexto físico.

La distinción entre lenguaje, lengua y habla obedece a razones didácticas; es muy difícil referirse a una u otras sin implicar a las demás. El individuo emplea el habla para comunicarse mediante el uso de una lengua. Esto es posible debido a la facultad humana de comunicación, al instrumento lenguaje que le permite lograrla. El lenguaje es la facultad desarrollada por el hombre para comunicarse con sus semejantes, los seres humanos, en su relación social emplean el lenguaje como instrumento para comunicar a otras personas lo que piensan y lo que sienten.

La lengua es un sistema, un conjunto de arreglos con tendencia al equilibrio y a la organización interna, una convención supeditada a la geografía, situación social, cultural, política y generacional. El habla utiliza la correspondencia que se establece entre imágenes auditivas y conceptos; discurre en lo concreto, en la vida de todos los días, donde se pueden generalizar formas que con el transcurso del tiempo resulten válidas para todos los que participan en una misma comunidad de hablante.

Los lenguajes plástico, cinematográfico, fotográfico, literario y musical, entre otros emplean sus propios códigos o convenciones; es necesario que el receptor, reconozca el código y lo utilice para responder al estímulo. De tal forma que el lenguaje no es sólo un medio de comunicación, un intercambio de señales basadas en un código, es una manera de pensar, de estructurar y de interpretar un contenido. Estas funciones: elaboración, transmisión, comprensión y distribución de un mensaje son las manifestaciones que tiene el hombre de expresar al exterior sus propias vivencias.

3.1 El lenguaje icónico.

La representación visual, que comienza envuelta por un aura mágica religiosa en las cuevas de la prehistoria, alcanza su máxima intensidad y efectividad en la época actual; la imagen instrumento indispensable para el mantenimiento del sistema político-económico capitalista, incita al consumo indiscriminado, permite la ampliación de mercados, mitos políticos, alimenta sueños eróticos e ideales colectivos, pero también es un espacio para la crítica, para la reflexión y un lugar donde convergen modos de ver, de sentir, de expresar, de percibir.

En el capítulo anterior definimos a la imagen como una representación visual, un soporte de comunicación donde se materializa un fragmento del universo perceptivo (entorno visual) susceptible de subsistir a través del tiempo. En esta definición consideramos a la representación, como "...una función del lenguaje en general, como lo que tiene como función el estar en lugar de otra cosa a través de una representación, de ofrecer de nuevo pero transformado en signo lo que ya existente en la vida o imaginación."⁶⁴ A la materialidad como el aspecto de fabricación de la imagen y su independencia con los objetos representados. Las imágenes tienen características que nos permite establecer diferencias cualitativas como cuando las observamos en conjunto y en apariencia tienen movimiento, conocidas como móviles o cuando las *descubrimos* aisladas y reconocemos como fijas.

Los lenguajes que representan o expresan realidades mediante imágenes visuales se llaman icónicos y se establece la comunicación visual. El desarrollo de la comunicación visual permite la vinculación de diversas disciplinas, donde destacan las teorías de comunicación y significación en el campo de lo diseñado, la semiología como la ciencia que estudia los sistemas de signos, lenguas códigos y señales en el ámbito social, la semiótica como la ciencia que estudia el significado de los signos, la hermenéutica como una herramienta para entender los lenguajes; entre otras disciplinas. Esto nos permite analizar a la comunicación visual desde puntos de vista distintos, algunos estudios dependen de los elementos gráficos que se utilizan, como son los sistemas de información tipográfica y sistemas de información pictográfica. En la imagen fotográfica encontramos estos elementos, aunque las imágenes que se analizan y proponen como resultado de la presente investigación corresponden a los sistemas de información pictográfica, donde la imagen transmite una serie de mensajes susceptibles de ser interpretados, y por lo tanto comprendidos. Cada imagen es un discurso, un texto, elemento significativo de un todo donde el perceptor forma parte de este todo. En cada discurso se encierra un pensamiento, un llamado a la acción y un sentimiento, oculta algo en el mismo acto de revelar. Pero ese algo se *encuentra* en sí mismo, en el propio discurso, en el yo perceptor participante,

intérprete y en las intenciones del emisor.

Concebimos a la teoría de la imagen como un lugar de reflexión en torno a la problemática de la significación icónica donde es difícil negar su trascendencia práctica. Esto nos permite afirmar que existe un *saber interpreta-*

Salvador Salas, *Serie desnudo*
1999. Color



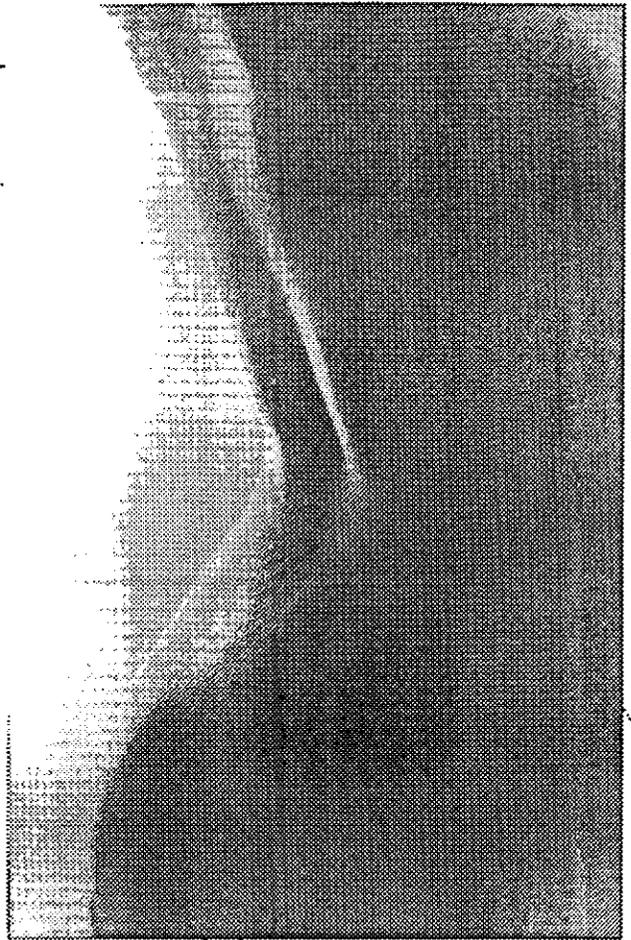
64. Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*,
pág. 57.

tivo y un *saber productivo* de imágenes. Comprender como hablan las imágenes no capacita en su fabricación, dotadas de alto poder comunicativo (significativo). Pero permite una búsqueda y una crítica a los medios que recurren a la imagen figurativa de manera redundante, desprovista de interés, o poco expresiva al negar que todo discurso, todo texto visual, trae consigo una serie de significaciones connotativas. Nos brinda la posibilidad de realizar propuestas visuales con base en una estrategia discursiva susceptible de producir un saber en relación con el universo de la significación, donde el perceptor es capaz de inferir una serie de interpretaciones.

El lenguaje icónico se establece por medio de superficies significativas, que significan algo, cuya finalidad es que ese algo se vuelva imaginable para nosotros. Mientras el ojo registra la superficie, toma cada uno de los elementos y establece una relación temporal entre ellos. También es posible que registre a un elemento ya visto y transforme el *antes en después*; este registro establece relaciones *cargadas* de significados entre los elementos de la imagen. Las dimensiones espaciales se reconstruyen mediante el registro de significado. El lenguaje icónico tiene la característica de no ser lineal; es decir, la ruta que siguen nuestros ojos al percibir los signos puede ser en forma simultánea o dirigida por la *estructura* de la imagen, el perceptor detiene o comienza su lectura de acuerdo a sus intereses o intenciones. No es suficiente con una mirada al soporte de comunicación visual, porque el significado aprehendido es superficial; si deseamos conferirle profundidad debemos permitir que nuestra visión se desplace sobre la superficie, a fin de reconstruir las dimensiones abstraídas. El significado de la imagen es la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen y la manifiesta en el observador. Por lo tanto, las imágenes no son un conjunto de símbolos denotativos, es un conjunto de símbolos connotativos; las imágenes son susceptibles de análisis.

El ser humano tiene la capacidad de evocar, representar o referirse a situaciones, objetos o seres, mediante una relación entre el significante y el significado contenida en el signo. La semiosis como la posibilidad del uso de signos; es el proceso en el que los elementos formales cumplen la función de signos; este concepto permite explicar la configuración del mensaje visual y su comportamiento social como un objeto de significación a partir de tres posibles dimensiones: La sintáctica, se identifica por la posible relación formal entre los signos, engloba las reglas de organización y composición que determinan las combinaciones de los elementos visuales fundamentales, alcanza su más específica y concreta manifestación en la diversidad de los estilos que se manifiestan en la comunidad visual. Es en última instancia, la relación sistematizada de los signos visuales entre sí; en la obra predomina la composición o acomodo de sus componentes; pondera la relación entre los elementos de la imagen. En las definiciones semióticas, este aspecto se reconoce por reglas sintácticas, estudio de la estructura interna de la parte significante del signo con independencia del significado transmitido, e incluso en el caso de que se suponga que existan signos que no transmitan significados.

La semántica como la relación posible entre los signos visuales y el significado de acuerdo con la función que realizan. Se establece una relación



Salvador Salas, SIN TITULO 1998.
Plato sobre gelatina

entre los signos y su significado que da lugar a una condición polisémica en la que los excedentes de sentido constituyen la característica principal de los mensajes. El emisor, como transmisor de mensajes pierde importancia, el énfasis se traslada al mensaje y como es leído.

La pragmática estudia la relación entre los significados y los intérpretes, tiene como valor dominante la expresión del significado. La obra acentúa los efectos sobre el perceptor, contiene las posibles relaciones de los signos con los intérpretes en las cuales se encuentran. El estudio de la pragmática se realiza en dos vertientes: la pertinencia y potencialidad de las expresiones (describe los vínculos entre la necesidad, el mensaje y lo diseñado) y la segunda se interesa en las actitudes del intérprete y el significado como consecuencia (analiza los vínculos entre los perceptores, receptores o usuarios del diseño y los objetos de comunicación visual).

El florecimiento del lenguaje visual ha permitido el desarrollo de la dimensión sintáctica, es así que un signo se caracteriza mediante sus relaciones con otros signos y con los perceptores en las denominadas reglas de formación, que determinan las relaciones independientes y permisibles de los elementos de un conjunto visual, y las reglas de transformación que determinan los complejos visuales que pueden obtenerse de los conjuntos visuales básicos.

Lo anterior nos permite apoyar la clasificación elemental de los signos por niveles de sistematización: "... signos indécicos, aquellos que pueden significar una sola idea u objeto (un cuadrado); signos caracterizadores; aquellos que pueden significar una pluralidad de cosas y por ello combinarse de diversas formas que expliquen o restrinjan al alcance de su explicación (un hombre); y los signos universales; aquellos que pueden significar cualquier cosa cuyas relaciones son abiertas a cualquier signo y tienen implicaciones universales (una flecha)..."⁶⁵. Aunque es necesario recordar que la imagen es un texto que no se produce por la suma de los significados parciales de los signos que lo componen, sino a través de su funcionamiento textual, dotado de un significado y de una función íntegra y no descomponible, resaltando la relación contextual que liga entre sí las partes del discurso. El texto requiere de una intervención analítica que parte de una serie de hipótesis interpretativas.

En el lenguaje icónico es posible la repetición de patrones y estereotipos que esconden un mensaje; la producción de autor permite romper estos esquemas y proponer relaciones espaciales, el acto del lenguaje icónico es fruto de una estrategia significativa que parte de las intenciones del emisor pero también existe una lectura que parte de las intenciones del receptor. La percepción se concibe como un proceso activo en el que se involucra la totalidad de la persona, se combina la relación existente entre las estructuras cognitivas planteadas por el sujeto y el marco en que estas se ejercen. En todo acto perceptivo se involucra el sujeto perceptor con su pasado, presente, futuro como proyecto, deseos e intenciones; proyecciones, prejuicios y expectativas que se generan en un entorno cultural. Las configuraciones visuales dependen del contexto, de su ubicación espacial, lo que supone que las figuras icónicas adquieren su valor en función de las intenciones del perceptor y del contexto.

El texto visual no es una máquina semántico-pragmática (un objeto de sentido que incluye, de manera implícita, las instrucciones para su uso), que prevé, anticipa o inscribe en su materialidad el comportamiento del destinatario. En el texto interviene una doble interacción estratégica: el sujeto al producir el texto formula una hipótesis; el lector procede a traducir esa hipótesis y realiza una serie de inferencias entorno al discurso.

65. Luz del Carmen Vilchis, *op. cit.*, pág. 40

"En la lectura de la imagen, se distinguen tres niveles de atención: instintivo, descriptivo y simbólico"⁶⁶. El nivel instintivo, se realiza en el momento en que se nos presenta la imagen; dependen elementos como el color, la forma, la expresión y evocación. En esta fase, el ojo hace un recorrido visual por la imagen y transmite las primeras impresiones al cerebro. En el nivel descriptivo el ojo analiza los elementos que componen la imagen; nuestro cerebro recibe información referente a ésta, como la descripción de los objetos, de los ambientes y para esto se aplican los mecanismos de percepción y estructurados en nosotros. El objeto de la imagen se identifica por un conocimiento previo. En el nivel simbólico se da lectura a cada uno de los elementos contenidos en la imagen, de esta manera éstos se convierten en signos, para después convertirse en un código. Así pues, un objeto es primeramente él mismo y después todo lo que representa como símbolo, es decir un arsenal de imágenes mentales.

Rudolf Arnheim propone una tricotomía entre los valores de una imagen y su relación con la realidad: valor de representación, donde la imagen representa cosas concretas. Ejemplo la imagen de una mano representa una mano; en el valor de signo la imagen representa un contenido cuyos caracteres no refleja visualmente, el significante visual mantiene con su significado una relación arbitraria; por ejemplo la imagen de una mujer en una puerta representa la entrada al baño de mujeres. El valor de símbolo, cuando la imagen representa cosas abstractas, el valor simbólico de una imagen se define pragmáticamente por la aceptación social de los símbolos representados; de esta forma una mujer significa maternidad, fragilidad pero también tentación.⁶⁷

Por lo tanto en el texto, encontramos tres niveles de significación: el nivel superficial, obvio, de sentido común, espontáneo, casi intuitivo, el arbitrario que se establece por una convención social y el simbólico, que apela a la inteligencia, a la comprensión de situaciones reales o ficticias, un significado cognoscitivo. Simultáneamente transmite sentimientos y emociones; suscita tristeza, dudas, alegría, admiración, etc.; aquí radica su significado expresivo. Las imágenes son universos simbólicos susceptibles de ser analizados de manera cambiante a medida que cambia el lector que les atribuye significados por medio de una comprensión. El lenguaje de la imagen admite una relación polisémica donde más allá del signo expresado por formas figurativas como un par de piernas o unas caderas, es posible encontrar símbolos diversos. La relación simbólica de la imagen se conceptualiza como un lugar que invita a la reflexión, con un enfoque multívoco que abre las posibilidades de entendimiento y análisis. Esta interacción con las producciones simbólicas nos permite un acercamiento con la creación, no sólo como autores, también como perceptores. El mundo de las imágenes contemporáneas no es un mundo de apariencias, la comunicación visual permite reflexionar y dar sentido a las imágenes.

La imagen habla, grita se proyecta al que la escucha al verla, no consiste en una simple descripción de un observador neutral, es un razonamiento donde interviene el contexto del receptor, los mismos símbolos tienen diferente significado para un médico, un fotógrafo o para un sociólogo. La lectura de la imagen se basa en una serie de inferencias, donde el emisor entra en un universo cultural simbólico, cuestionan su pensar cotidiano y le permite pensar más allá de su horizonte de comprensión.

66. Marcelo Giacomantonio, *La enseñanza audiovisual*, pág. 4.

67. Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*.

3.2 El lenguaje de la imagen fotográfica de autor

Las fotografías alteran, amplían y nos enseñan un código visual. Son una gramática de la visión, nos dan la sensación que podemos almacenar una parte del mundo en una colección de imágenes. Las fotografías son objetos livianos, fáciles de transportar y almacenar, pero también son una interpretación del mundo; independiente al relativo acto de fotografiar, indiscriminado, promiscuo, prohibido, permitido o imperceptible.

El acto fotográfico se ha transformado en una forma de diversión, en un rito social y familiar; en una defensa contra la ansiedad que sufren los obsesionados por el trabajo y un instrumento de poder; se relaciona con las actividades modernas como el turismo; con la actitud actual de participar tomando una foto cuando nos enfrentamos con un objeto; como un modo de certificar una experiencia; en el instante en que se aleja un miembro de la familia, la imagen fotográfica restablece simbólicamente la vida familiar. El registro de las celebraciones es el primer uso popular de la fotografía; las fotografías conceden el disfrute de un pasado, ayudan a tomar posesión donde la gente se siente insegura, proporcionan el rechazo de experiencias en busca de lo fotogénico, al convertirlas en una imagen.

En estos ámbitos la fotografía se practica en busca de algo novedoso para causar impacto. Un ejemplo son las fotografías de atrocidades o las pornográficas; una vez que se han visto algunas fotos, se crea una *anestesia*, el sobresalto ante las imágenes se desgasta con la repetición. La saturación de imágenes ha popularizado lo atroz volviendo ordinario lo *horrible*, haciéndolo familiar, inevitable; la fotografía contribuye a adormecer la conciencia tanto como a despertarla. Una fotografía del siglo pasado que conmovía, quizá hoy nos conmueva porque es una fotografía del siglo pasado; "... el tiempo termina por elevar casi todas las fotografías, aún las más torpes, al nivel del arte."⁶⁸

La fotografía nos permite tomar conciencia de un suceso o experimentar el deseo y el placer. Diferentes normas conducen a las fotografías que despiertan la conciencia o contribuyen a formar nuestras aspiraciones. Las imágenes que despiertan la conciencia están ligadas a situaciones históricas; cuando más generales son tiene menos posibilidades de eficacia. El deseo no tiene historia, se experimenta a cada instante, inmediatamente y por presencia. La *realidad* de la cámara oculta más de lo que muestra, nos acercan a la experimentación del deseo y del placer incluso al unir el presente con el pasado.

La imagen fotográfica requiere de interpretación por parte del perceptor, su experiencia se expande al terreno entrecruzado de signos y símbolos; el *problema de la verdad*, no pertenece sólo al ámbito científico, se refiere al contexto del perceptor, que reconstruye el mensaje a partir de sus experiencias; de este modo se modifica el concepto de verdad. El conocimiento obtenido mediante fotografías fijas consiste en una serie de inferencias sobre las imágenes. "Si las fotografías son mensajes, el mensaje es transparente y misterioso a la vez"⁶⁹. La imagen resultado del acto fotográfico presenta una aparente realidad en fragmentos fijados por un instante; representa un corte en el tiempo y el espacio, interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, fracciona, elige, extrae, aísla; el espectador percibe detalles que interpreta según su propio contexto o el lugar donde se ubique a la imagen. Una fotografía se manifiesta diferente en una galería, en la sección deportiva de un periódico o en las páginas de una revista de modas. Cada una de estas situaciones sugiere usos y significados diferentes. Una característica de la fotografía es el proceso mediante el cual su uso se modifica y es suplantado por otro. La foto retorna la memoria de una experiencia de corte radical de la continuidad,

68. Susan Sontag, *op. cit.*, pág. 31.

69. *Ibid.*, pág. 121.

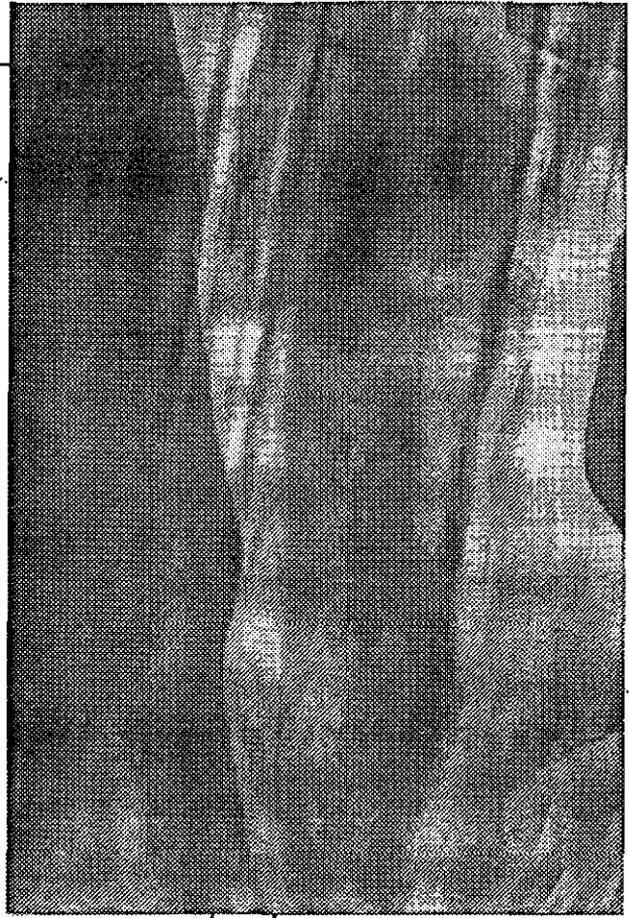
pone al perceptor en un contexto. Este corte temporal y espacial instantáneo permite entrar en una temporalidad nueva y simbólica.

La fotografía de autor es el resultado de un acto de conocimiento preciso, consciente o como una búsqueda intuitiva. Se presenta como una forma de conocimiento, la imagen existe en la mente de su creador antes y durante la exposición del material fotosensible, que le permite trascender la literalidad. Una fotografía permite expresar lo que uno siente sobre lo que está fotografiando, es como lo define Ansel Adams, una expresión auténtica de lo que uno siente sobre la vida en su totalidad.

Existe una diferencia entre la fotografía como *expresión personal* y la fotografía como *registro fiel*. Esta diferencia radica básicamente en la intención del productor, por un lado tenemos la fotografía de autor que pretende crear otra realidad y por el otro con la que se intenta captar la realidad, ambiciona ser un *espejo fiel*. Aunque ambas nos muestran *la realidad* como no la habíamos visto porque percibimos imágenes que se asemejan al mundo y nos informan sobre él; expresan la *otra realidad* que revela la fotografía, oculta, que se descubre y publica el temperamento individual por medio de la cámara.

Incluir las fotografías funcionales, realizadas con propósitos prácticos, por encargo comercial o como recuerdos, en la corriente de fotografía de autor, no es que se rebaje la fotografía como arte sino que las intenciones del fotógrafo son diferentes. En casi todos *géneros fotográficos* la intención del fotógrafo es importante, pero cuando se contempla una foto, se transforman en objetos de análisis. La imagen fotográfica de autor es un objeto de reflexión por excelencia; el perceptor participa, interactúa, reconstruye el mensaje; la imagen tiene un carácter de inmediatez y un aparente reflejo especular de la realidad. Se establece un *diálogo* en el cual los interlocutores participan de igual manera y se abandona la situación meramente contemplativa del intérprete. El interés nace de las intenciones del observador, que interactúa con la imagen, con la influencia de una serie de valores que proceden del yo espectador y que no están necesariamente contenidos en la imagen, esta interactividad facilita un *diálogo* abierto con el espectador que participa y comparte la *dinámica creativa, democratiza la información y la experiencia* artística.

En el siglo XIX, se reflexiona entorno a la fotografía como un arte y los argumentos se basan en que la fotografía alcanza este rango porque al igual que la pintura, busca la belleza, logra mentir y es un medio de creación individual. En 1920 Strand escribe que para los productos de la cámara pertenecer o no a la categoría de arte es irrelevante.; Moholy - Naghy considera *sin importancia* alguna que la fotografía produzca arte o no. Los fotógrafos de los años cuarenta declaran que lo que hacen es descubrir, registrar, observar imparcialmente, presenciar, explorarse a sí mismos, cualquier cosa menos arte. A pesar de los esfuerzos por liberar el fantasma del arte, algo permanece; enmarcamos fotografías y las presentamos en museos o galerías, muchos fotógrafos prefieren las imágenes en blanco y negro, pues las consideran menos voyeuristas y menos imitativas que en color. La fotografía de autor es un medio de creación, que aísla el espacio tiempo y lo transfor-



SALVADOR SALAS SIN TITULO 1998.
Plata sobre gelatina



Salvador Salas. Proceso de producción, 1999. Color

ma en una percepción visual, excluyendo otras percepciones, sus resultados son una forma de visión selectiva, históricamente es una sucesión de controversias duales como la placa directa contra la placa adulterada, la fotografía de analógica en oposición a la fotografía digital y cada una de estas discusiones son una forma de debate sobre la relación de la fotografía con el arte.

Cuando las fotografías se aíslan del contexto práctico en el cual se realizan originalmente para contemplarlas como obras de arte y preferir una fotografía a otra, significa no sólo que la fotografía se considera formalmente superior; también expresa que el espectador prefiere esa modalidad, o respeta esa intención, o que ese tema le intriga. Los abordajes formalistas de la fotografía no son suficientes para explicar el poder de lo fotografiado ni el interés que nos impone la distancia temporal y cultural. Una fotografía no siempre depende de su relación temática, su evaluación no obedece solamente de la subjetividad de la visión; aunque es cierto que existe un vacío para la evaluación de las imágenes fotográficas que provoca una inestabilidad en el gusto fotográfico.

Desde la época de Stiglitz se evalúa a la fotografía bajo los preceptos de: iluminación impecable, habilidad de composición, claridad temática, precisión focal, perfección de calidad de impresión. Estos criterios son esencialmente técnicos. La fotografía es más que una serie de pasos mecánicos, la fotografía se puede analizar bajo otros criterios, que Susang Sontang lo define como *visión fotográfica*, esta posición libera a la fotografía, como arte, de las normas de la perfección técnica; abre la posibilidad de una aceptación global donde ningún tema o técnica es suficiente para descalificar una fotografía.

Los parámetros de evaluación de la fotografía de autor son reducidos, en algunas ocasiones se fundamentan en aspectos formales basados en la composición, otras en lineamientos técnicos y los más frecuentes consisten en juicios vagos de gusto como la sutileza, interés o novedad para causar impacto. Esta pobreza de la crítica obedece, a que éste género fotográfico propone un proceso de imaginación, plantea nuevos esquemas formales o cambios en el lenguaje visual y mediante ella el fotógrafo expresa su propia realidad al espectador.

Las fotografías cuentan con un interés característico, incluso ligado a su valor estético, proveniente de las transformaciones que el tiempo les impone y que escapan de las intenciones de quienes las hicieron. La pátina del tiempo otorga a las fotografías un aura "... El hecho de que las fotografías de color no envejecan como las de blanco y negro quizá explica en parte la situación marginal que el color ha sufrido hasta hace muy poco en el gusto fotográfico..."⁷⁰

La fotografía como lenguaje se desarrolla en dos etapas: cuando imitamos el comportamiento social al atribuirle, poder de credibilidad; y como en el caso de la fotografía de autor, cuando le asignamos un poder simbólico y nos permite transmitir o percibir valores emotivos, formar parte activa en el proceso creativo, no sólo al producir, también al percibir e interpretar a la imagen, convirtiéndonos en coautores del mensaje. Los valores que le otorgamos a la imagen fotográfica no se basan en la confianza y equivalencia con el mundo, la imagen rebasa las intenciones del autor; al circular en el espacio social borda su fuerza significativa y la participación del lector es indispensable en la conformación del significado; resultado de la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen por el productor y la manifiesta en el observador. La interpretación del mensaje parte del análisis del discurso,

70. Susang Sontag, *op. cit.*, pág. 151.

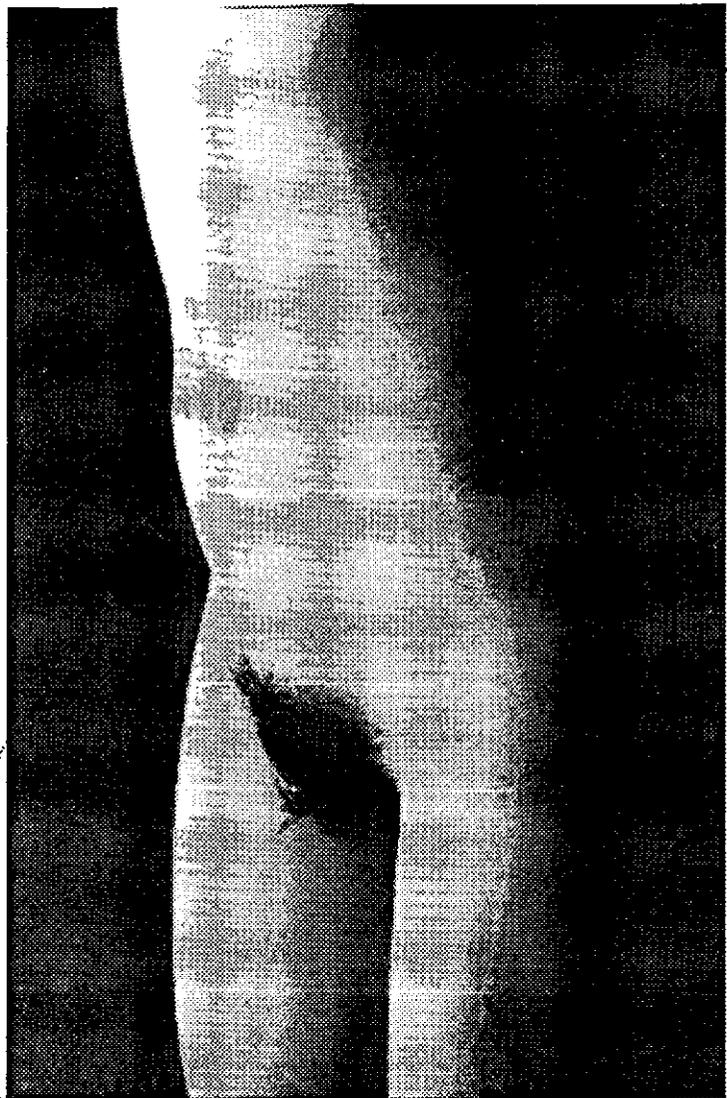
donde el perceptor ordena las sensaciones, busca una lógica, un sentido y le adjudica un significado, contextualiza los símbolos y se apropia del mensaje, independiente al valor de *verdad*.

Críticos y teóricos de la fotografía sostienen diferentes posiciones en relación con el principio de realidad e imagen fotográfica. A lo largo de su historia la fotografía se ha considerado como una copia fiel de la realidad, un *espejo de lo real*, que genera un discurso de mimesis; una *semejanza* entre la foto y su referente. En sus inicios la fotografía es considerada una analogía de la realidad, una imitación y la más perfecta *verdad*; su papel es conservar los vestigios del pasado y ayudar a las ciencias en su esfuerzo por aprehender la realidad del mundo. Se utiliza como un *instrumento* de registro documental de lo real. Esta capacidad la obtiene de su naturaleza técnica y de su procedimiento mecánico, su desarrollo técnico y tecnológico se orienta a un perfeccionamiento de las capacidades miméticas del médium. La foto es concebida como un espejo del mundo, se entiende como la manera en que la naturaleza se representa así misma. La fascinación del descubrimiento apunta hacia la ilusión del automatismo natural. Tal reflexión presupone la ausencia de la intervención y, por lo tanto la ausencia de la interpretación. A finales del siglo XIX algunos fotógrafos tratan de oponerse a estos principios de semejanza y de realidad, de verdad y de autenticidad, pretenden hacer de la fotografía un *arte*, y proponen como resultado el denominado pictorialismo, manipulan a la foto para que imite a la pintura y con esto se apoya el discurso del mimetismo.

La imagen fotográfica se remite a su referente, necesariamente debe haber una *cosa real* ante el objetivo y sin la cual no hay fotografía. Philippe Dubois señala a la fotografía como la huella de una realidad; una representación con semejanza física del signo con su referente, perteneciente al orden de *índex*, en una relación ineludible de los signos con su objeto de referencia. El referente fotográfico es la realidad que se encuentra frente al objetivo de la cámara y que la fotografía no puede negar que ha estado allí. La imagen indicial está dotada de un valor singular determinado por su referente y a su vez es una huella de la realidad, que remite a un referente determinado; las fotografías se parecen a los objetos que representan, funcionan como testimonio, atestiguan la existencia de un objeto a través de una serie de códigos: trucaje, pose, objeto, fotogenia, estética y sintáxis. A través de las cualidades de la imagen indicial se desprende la dimensión esencialmente pragmática; es decir la relación entre los significados y los intérpretes, con valor dominante de la expresión del significado. Las fotografías no tienen significado en sí mismas, su sentido es exterior a ellas, se determina por la relación con su referente. "La foto *índex* afirma ante nuestros ojos la *existencia* de aquello que representa, (...) pero no nos dice nada sobre el *sentido* de esta representación..."⁷¹. El realismo fotográfico señala un retorno hacia el referente. Esta referencialización inscribe al médium en el campo de la pragmática donde la foto se torna inseparable de su experiencia referencial, es un signo que requiere para su conservación una relación física con el objeto. El objeto se representa a sí mismo, mediante la luz que refleja y la imagen no es más que el rastro del impacto de esa luz sobre la superficie fotosensible.

Aunque no podemos olvidar que la fotografía es tan maleable y tan falible como un rastro o una huella, que puede ocultar su relación con lo real; la retórica de la imagen se puede encaminar a la seducción: las gotas de una bebida refrescante o las gotas de sudor sobre un cuerpo desnudo; elementos fruto del retoque o del maquillaje que incitan al deseo y fomentan una exigencia que no se da en la realidad. La fotografía de autor es una huella en

71. Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, pág. 50.



SALVADOR SALAS SIN TITULO 1999.

la medida en que las imágenes se producen por la acción de los rayos luminosos sobre la película fotográfica, pero entre el modelo y el soporte intervienen una serie de dispositivos operativos y tecnológicos que obedecen a relaciones culturales e ideológicas. Antes y después del registro sobre el material fotosensible están presentes actitudes culturales, que dependen de las decisiones humanas como la elección del tema, el tipo de cámara, de película, de papel de impresión, el software de tratamiento de la imagen, los medios de publicación o distribución, entre otros; que desacreditan a la fotografía como un registro fiable, la credibilidad no descansa en las cualidades intrínsecas de la tecnología.

Por medio de la fotografía, el autor revela su propio espacio, un espacio neutro, ambiguo, tan ilusorio como actual, el lugar de la incertidumbre que alienta a sembrar dudas, destruir certezas, aniquilar convicciones para edificar una sensibilidad y un pensamiento nuevo.

La capacidad de descontextualización de la foto de autor y su descontextualización misma modifica su valor de uso y pulveriza la noción de que la fotografía es prueba de algo, demuestra su propia ambigüedad. "... Realizar una fotografía requiere de adoptar todas estas decisiones y dotarlas de un contenido expresivo, o sea, construir una retórica. Pero en el límite, la elección de una entre diversas posibilidades representa una pequeña dosis de manipulación: encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación..."⁷². En el género de autor, la foto no es sólo una muestra del pasado ya sea próximo

o lejano, la fotografía permite la descontextualización del referente, establecer una distancia entre lo visible, lo intocable y el pasado. Esta separación temporal del referente con la imagen hace de la foto una representación diferida, donde no es posible ninguna simultaneidad entre el objeto y la imagen, "... el objeto desaparece en el mismo instante en que se saca la fotografía."⁷³

En el siglo XX se insiste en la idea de transformar la realidad por el médium fotográfico. Es decir, entendemos a la fotografía como una transformación de la realidad. La fotografía de autor oculta un análisis, una interpretación, ofrece una imagen determinada por el ángulo de visión elegido, por la distancia respecto al objeto, por el encuadre, por la óptica utilizada y reduce las tres dimensiones del objeto a una imagen bidimensional. Es una transcripción de las cualidades visuales del objeto, se produce en un instante y a partir de un punto de vista único, fija un aspecto de la realidad por medio de una selección arbitraria; las transcribe en un código cromático o en una escala de grises y las proyecta en el plano. "Es lo mismo que una lengua, un asunto de convención y un instrumento de análisis y de interpretación de lo real."⁷⁴

Para el fotógrafo que produce imágenes que corresponden al género de autor, la cámara es un instrumento de análisis y crítica, presupone una doble existencia, por un lado, de un sujeto que observa y, por el otro, la sociedad

72. Joan Foncuberta, *El beso de Judas*, pág. 126.
73. Philippe Dubois, *op. cit.*, pág. 87.
74. *Ibid.*, pág. 38.

que es observada. La fotografía establece el puente entre el sujeto que toma la foto y el objeto, lo real como los hechos y las cosas tangibles, el mundo físico que interactúa con nuestro yo pero que es totalmente independiente. Una doble realidad que converge en la fotografía. La cámara no es un agente reproductor neutro, es una máquina que permite producir efectos deliberados; mediante la cámara no se obtienen objetos inocentes o realistas, por la codificación que implica, la foto se convierte en un medio revelador de la verdad interior, alcanza su propia realidad interna. La imagen se analiza como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada, portadora de apariencias y de valores absolutos por convención. Nos seduce por la proximidad con lo real, nos infunde la sensación de poner una aparente realidad al alcance de nuestras manos; "... lo real se funde con la ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es la producción de realidad"⁷⁵.

El principio del siglo XXI enmarca una revolución de nuevas actitudes y formas de pensamiento, en las artes visuales se acentúa una reflexión en relación con la realidad y una crisis por la verdad. La fotografía de autor se inserta en las artes visuales como una ficción que se presenta como verdadera. Se descarta la convención, que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia, y que limita a la imagen fotográfica a ser sólo un testimonio de aquello que ha sucedido, un soporte de evidencias, para trascender como un medio de creación; una categoría del pensamiento, un lugar de coincidencia entre productor y receptor por medio de signos, que no necesariamente mantienen una relación de conexión real o de contigüidad física con su referente.

La producción de fotografías de autor permite romper esquemas y proponer relaciones espaciales, el lenguaje fotográfico participa en una doble interacción estratégica entre el productor y el emisor. Estas imágenes tienen un funcionamiento textual, dotado de un significado y de una función íntegra y no descomponible, resaltando la relación contextual que liga entre sí las partes del discurso y requiere de una intervención analítica que parte de una serie de hipótesis interpretativas por parte del perceptor.

El autor puede recurrir a valores simbólicos, que invitan a la reflexión, con un enfoque multívoco para abrir las posibilidades de entendimiento, análisis y placer. Esta interacción con las producciones simbólicas nos permite un acercamiento con la creación, no sólo como autores, también como perceptores por medio de un autocuestionamiento.

Las fotos se asemejan a los objetos, a las personas, a las situaciones, pero este analogismo figurativo no es indispensable; la fotografía consiste en la explotación de las cualidades únicas del medio; trasciende la imagen como estricto soporte de información para devenir como obra, esto es, un objeto dotado de una riqueza de valores genuinos de forma y de contenido con un valor autónomo y *significante*.

El género de autor brinda la posibilidad de experimentar con los recursos expresivos o estéticos, así como el aprovechamiento del programa de la cámara fotográfica, como por ejemplo el registro del movimiento, o la exposición múltiple, permite también la experimentación con la óptica, alteraciones del material fotosensible ya sea durante el proceso de revelado o de impresión así como los cambios físicos como recortarlas, rasgarlas, agredidas con sustancias químicas, sin olvidar las posibilidades que brinda la manipulación digital.

75. Joan Foncuberta, *op.cit.*, pág. 184.

Propuesta fotográfica emergente en la Comunicación Gráfica

La fotografía de autor es un medio que nos permite producir imágenes para presentar otras realidades, inspiradas en una disconformidad especialmente curiosa, abierta y propositiva. La aceptación de otras realidades visuales se define por la disposición de admitir otras posibilidades mas allá de lo empírico. La actitud del productor de imágenes que corresponden al género de fotografía de autor, es de un inconformismo innovador, no pretende imitar la realidad con el objeto de retener su fantasma bajo la idea de objetividad, de literalidad descriptiva, de conservar un recuerdo de lo vivido o mostrar fielmente aquello que los ojos del fotógrafo han visto como sucede en el género de la fotografía científica.

79

La realidad está constituida por lo cotidiano y empírico, lo que acontece ante nuestros sentidos en la dimensión espacio-temporal exclusivamente individual, donde el individuo es el personaje principal que se limita a su campo de sensaciones y a su flujo temporal. Las otras realidades comprenden una macrodimensión indefinida e inmensa que se opone a la conformidad con una dimensión de la realidad sólo por aquello que los ojos ven y que la memoria visual retiene, los campos perceptivos se extienden para ver *otras cosas* o ver de *otra manera*, estimulan el acceso al terreno de la experimentación y expresión creativa.

Las fotografías de autor son símbolos que necesitan descifrarse, indicios del mundo al que significan, emanan magia, seduciendo a sus observadores al proyectar esta magia aparentemente indescifrable; significan conceptos abstractos, son discursos que han sido codificados en situaciones simbólicas. La imagen simbólica representa las cosas que no son directamente perceptibles por ellas mismas, ni lo son por medio de otros sistemas de significación.

El fotógrafo del género de autor selecciona los motivos a fotografiar, aplica sus propios criterios estéticos, epistemológicos, sociopolíticos, entre otros; bien puede crear imágenes científicas o comprometidas políticamente, su valor no está en ser una cosa, sino en la información que contiene su propia superficie; lo valioso es la información, no la cosa.

El autor produce, procesa y se abastece de símbolos; crea objetos que no se consumen como tales; contienen información y por lo tanto deben ser mirados, leídos, interpretados; como superficies simbólicas de acuerdo con los principios e intenciones del perceptor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



Salvador Salas, Serie desnudo 1999.
Color

Salvador Salas, Serie desnudo 1999.
Color



76. Yves Zimmermann, *Del Diseño*, pág. 112.

La comunicación gráfica difiere del lenguaje oral, las palabras son signos del lenguaje, es decir elementos de sustitución que no poseen relación casual con lo que significan, las imágenes son representaciones, elementos analógicos de lo real representado y por ello, conservan una relación perceptivo-casual con aquello que representan.

Esta capacidad de representar es fundamentalmente diferente a la de designar o nombrar. Cuando comparamos una pintura, un mapa, una caricatura, un esquema y una caricatura, nos percatamos que, aún tratándose de un mismo fin -la representación de las cosas por medio de una imagen fija- y de un mismo canal receptor, cada uno de estos modos de representación se expresa por medio de un lenguaje visual propio y específico; lo que cada una de ellas pueden comunicar es esencialmente diferente. Esta propuesta fotográfica emerge de la comunicación gráfica, como el resultado de un proceso de diseño, donde Yves Zimmermann, a través de una interpretación etimológica de las palabras diseño y designio, considera que "...designar es la elección de los signos a los que se asigna ser los elementos constitutivos de la seña del objeto, (...) designio es una intención de signo"⁷⁶.

Esta serie de imágenes es resultado de la premisa que la fotografía de autor es un medio de expresión que toma sus orígenes en aquellos rasgos que definen al medio: su carácter técnico, su aptitud para congelar el instante y el conjunto de elementos visuales no analógicos como resultado de la tecnología y de la experimentación. El concepto de imagen fotográfica como reflejo de la realidad, no corresponde a estas imágenes ya que se muestran elementos icónicos que no estaban en la realidad fotografiada y son originados por la técnica fotográfica.

Al privilegiar el aspecto analógico de imagen fotográfica se limita la búsqueda a otros niveles, circunscribe la producción a la representación figurativa y nos aleja de la connotación simbólica. Las intenciones que originan esta producción de fotografías del género de autor es investigar imágenes no analógicas a la realidad, como un método de búsqueda de otras realidades, de expresión del pensamiento y de experimentación del medio fotográfico. Este género permite buscar posibilidades no descubiertas dentro del programa de la cámara; explorar imágenes ya sea en el exterior y responder a los principios del *objeto encontrado*, o en su pensamiento y en sus sentimientos, para construir su imagen.

Al *descifrar* las imágenes fotográficas del género de autor indagamos en las intenciones del fotógrafo, de nosotros mismos como perceptores y en el contexto cultural. Las intenciones del autor se reducen a: "En primer lugar, la intención es codificar el concepto que el fotógrafo tiene del mundo, transformando esos conceptos en imágenes. En segundo lugar, su intención es utilizar la cámara para este fin. Tercero, su intención es mostrar las imágenes así producidas, para que las imágenes lleguen a ser modelos de las experiencias, del conocimiento, de los valores y de las acciones de otras personas. Cuarto, su intención es preservar esos modelos lo más posible. En resumen, la intención del fotógrafo es hacerse inmortal en la memoria de otras personas, informando a esas personas mediante las fotografías..."⁷⁷

La decisión de producir imágenes fotográficas de desnudo femenino, responde a que el cuerpo es una forma natural que no presenta simplemente al

cuerpo, lo relaciona con todas las estructuras de nuestra experiencia visual e imaginativa.

Las artes plásticas han hablado siempre desde y con el cuerpo. En todas las épocas el cuerpo ha sido un tema del arte, permite que el objeto, resultado de la creación artística, acaricie nuestros sentidos en una sensación inmediata, abra nuestro espíritu y ponga en tensión nuestro intelecto para percibir la forma. El uso de la imagen corporal hace su aparición en el instante en que los comunicadores visuales sienten la necesidad de identificarse e identificarnos con la obra. Observar la imagen de un cuerpo nos provoca sensaciones humanas, emociones carnales que despiertan el deleite sensual del espectador.

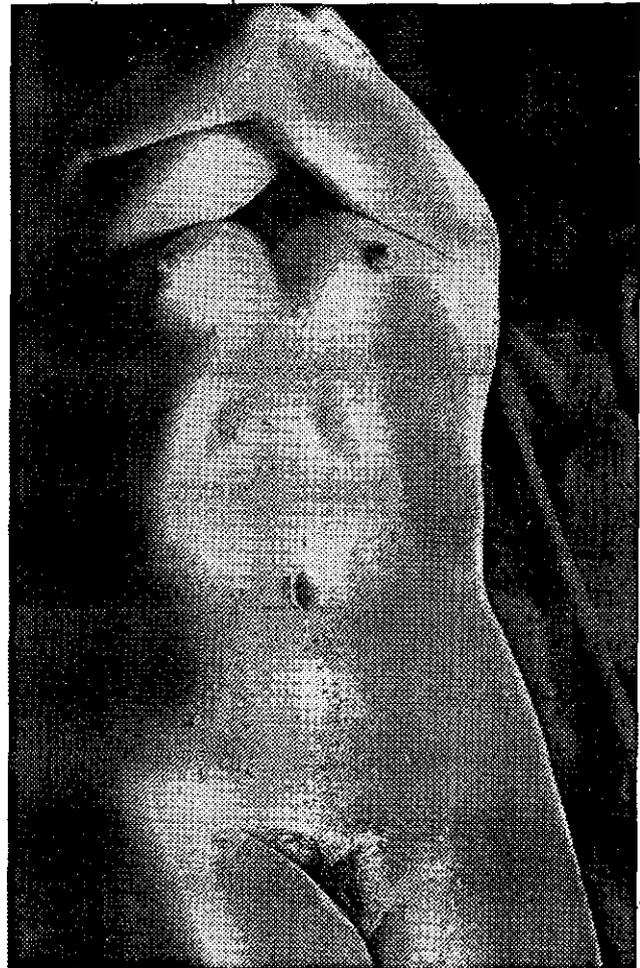
Aunque no todo vehículo de comunicación que utiliza la forma corporal puede ser considerado erótico, porque su carga emotiva rebasa el entendimiento; cuerpos deformes, amputados, cercenados y grotescos, figuran en los escenarios de la comunicación gráfica, colaboran en el nacimiento de la creación artística y provocan que se estremezca nuestro ser.

Estas imágenes pretenden enaltecer el cuerpo femenino, son resultado de la admiración y de la controversia entre libertad y despojo, abandono del cuerpo y del espíritu. No pretenden dotar a la mujer de los mismos impulsos que los hombres, o atribuirle los mismos deseos y las mismas fantasías. En éstas imágenes están presentes los recuerdos, la continuidad de la ternura, caricias, palabras, penetración, susurro, la metamorfosis que produce un cuerpo de mujer desnudo. Hacen permanente el instante y satisfacen el espacio ausente, reemplazan la presencia física, como una huella de la fantasía por el erotismo táctil, de los olores, de la cercanía y del deseo de ruptura. Invitan a la reflexión y a la experimentación en busca de otras realidades de expresar los pensamientos.

Esta serie de nueve imágenes revelan al desnudo femenino; no únicamente en el plano biológico o como el motivo que anima la carne, invitan a que el espectador se establezca en el plano del espíritu para captar el sentido de los símbolos. Nada debe tomarse al pie de la letra, pues la letra mata y el espíritu vivifica.

Descubre la combinación y contraste de experiencias, expectativas, intereses y actitudes del productor, concebida como una dialéctica entre sujeto y realidad, entre las propiedades del soporte de comunicación y las intenciones del observador. Se divisa una huella de indagación persistente, una búsqueda constante, íntima, milimétrica, de la forma esencial. La extirpación de lo superfluo, el sacrificio de un detalle para destacar otro, la renuncia a la objetividad del todo, para transmitir el mensaje. Persiguen la unión de lo subjetivo y lo objetivo, la comunicación entre obra y espectador, aspira a que la obra se acerca a la representación y se aleja de reproducción de la realidad, para jugar con nuestros sentidos, influir en nuestras emociones y admite que es necesario la interpretación del mensaje.

Al contemplar éstas imágenes pretendo que surja una sensación de vida, de pulsaciones, movimiento y asombro; donde se combine lo concreto y lo imaginario, se perciba la distancia del tiempo y la energía de la obra, es el



Salvador Salas, Serie desnudo, 1999.
Color

77. Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, págs. 42-43.

espacio que me identifica con la sensualidad del cuerpo, con las pasiones que produce y con las historias que narra. Con la virtud de todo cuerpo: ni únicamente espiritual, ni únicamente corporal.

Cada espectador, tiene diversas experiencias, y por lo tanto interpretaciones distintas en una misma imagen, aunque comparten códigos del lenguaje visual, la organización del mundo perceptual es diferente, por la valoración de su carga emotiva. En la propuesta visual interviene en forma definitiva la experiencia previa sobre lo que simboliza lo representado, las fantasías conscientes e inconscientes que se canalizan a través de la captación del mensaje visual, la carga de frustración que nos envuelve como individuos, los procesos de identificación y proyección que potencialmente son objeto la imagen; y que contribuyen a reconocer, en la fotografía de autor, la existencia de un discurso visual nos permite situar al espectador como intérprete capaz de contextualizar y producir un saber en relación con el universo de la significación en un plano simbólico individual y compartido.

La desnudez femenina tiene el poder paralizante, su simbolismo se desarrolla en dos direcciones, que se utilizan como conceptos básicos en esta producción; en la pureza física, moral, intelectual y espiritual; y la de la vanidad lasciva, provocante que desarma el espíritu en beneficio de la materia y de los sentidos.

En numerosas tradiciones, desde las más primitivas se le describe como una síntesis del mundo, un modelo reducido del universo. Numerosos autores desde los sabios de los Upanishads hasta los teólogos cristianos y los investigadores alquimistas han señalado las analogías y correspondencias que se encuentran entre los elementos del compuesto humano y los elementos que componen el universo, entre los principios que gobiernan el movimiento del ser humano y los que rigen el universo. El cuerpo toca los tres planos cósmicos: al terreno con los pies, a la atmósfera con el busto y el celeste con la cabeza. Participa de los tres reinos, mineral, vegetal y animal.

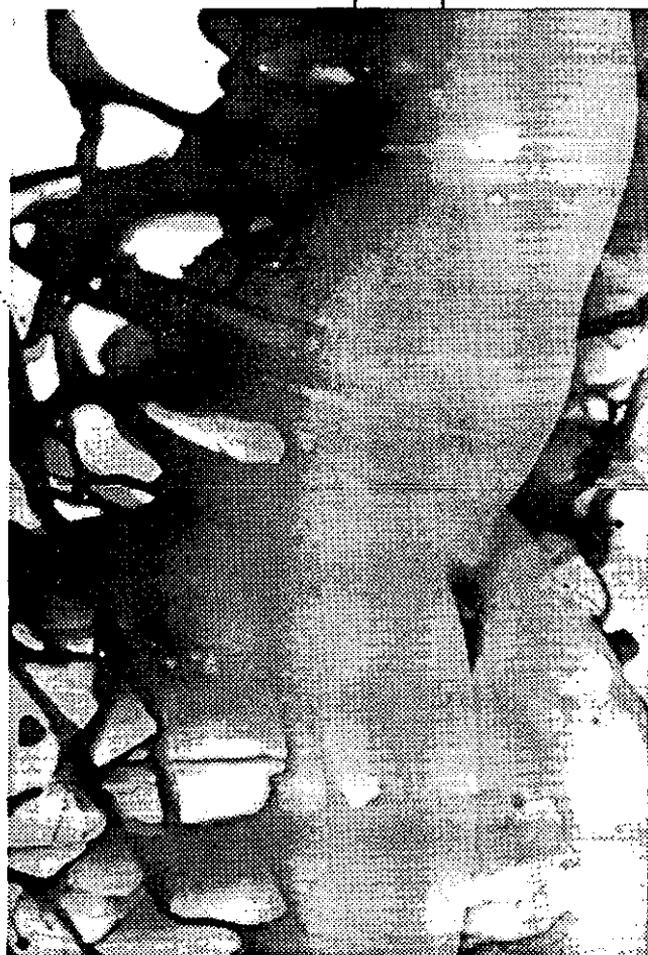
En la cultura china los atributos del cuerpo corresponden a una combinación de elementos. Los componentes jamás son conocidos ni como únicamente espirituales ni como únicamente corporales. Toda naturaleza es pues el producto de una cierta dosificación y de una combinación armónica. La medicina china reconoce nueve aberturas en el cuerpo humano, los dos ojos, las dos orejas, los dos orificios nasales y la boca, que se consideran *yang*, más las dos aberturas inferiores que se dicen *yin*.

Nueve imágenes porque el número nueve en los escritos homéricos tiene un valor ritual. Démeter recorre el mundo durante nueve días a la busca de su hija Perséfone; Leto sufre durante nueve días y nueve noches los dolores del parto; las nueve Musas han nacido de Zeus en nueve noches de amor. Nueve es la medida de las gestaciones y las búsquedas fructuosas y simboliza el coronamiento de los esfuerzos, el término de la creación.

Los ángeles están jerarquizados en nueve coros o tres triadas: la perfección de la perfección, el orden en el orden, la unidad en la unidad.

Cada mundo está simbolizado por un triángulo, un pubis, una cifra ternaria: el cielo, la tierra, los infiernos.

SERIE DESNUDOS 1999.



Nueve es la totalidad de los tres mundos, es el número de la plenitud del yang. Nueve es también la medida del espacio chino: número de las regiones donde se cocieron los nueve cuerpos de los pastores que formaron las 18 provincias Chinas.

Si para Dante, como para muchos otros, nueve es número del cielo, también es el de Beatriz, que en sí misma es símbolo del amor. Por ser el último de la serie de las cifras, anuncia a la vez un fin y un nuevo comienzo, es decir una transposición a un nuevo plano. Se encuentra aquí la idea de un nacimiento y germinación, al mismo tiempo que la de muerte. Representa la plenitud del cuerpo femenino, la integración total en cuerpo y espíritu. Virtud como una cualidad de aptitud, de facultad, de capacidad, un atributo, una condición y una característica de la mujer que todos llevamos dentro.

La interpretación de la imagen se hace como resultado entre la interacción entre los estímulos externos, el medio fotográfico. Los ruidos -inferencias entre el mensaje obtenido y el mensaje imaginado por el fotógrafo "(...) el azar, que en cierto modo interviene la fotografía de creación, (...) se convierte en elementos expresivos o estéticos importantes, y otras veces que incluso el mismo mensaje surja de lo inesperado"⁷⁸. Estos elementos aleatorios forman parte de la estructuración de mensajes, ya que cuando el fotógrafo está parado en un punto de vista particular respecto al cuerpo desnudo, y la cámara le permite escoger entre innumerables y diferentes puntos de vista. Descubre la multiplicidad y la equivalencia de los puntos de vista en la relación con su desnudo y el acto fotográfico no concluye con apretar el botón del obturador, es el inicio de la producción que permite la manipulación en el laboratorio o por medios digitales. La metodología para la creación de imágenes de autor varía, dependiendo de las habilidades, intención del mensaje o preferencias del productor.

Es necesario analizar la imagen fotográfica de autor como un lenguaje gráfico donde la interpretación de cada receptor le da sentido. Pero "... si el análisis de contenido del discurso verbal quiere aplicarse al análisis de imágenes, lo que estaremos haciendo no será un análisis de contenido, sino una descripción en palabras de un mensaje no verbal, sino visual. Si en cambio, lo que se pretende descubrir es el contenido simbólico, se cae en el riesgo del subjetivismo en una lectura entre líneas..."⁷⁹. Las fotografías de autor no son fragmentos de la realidad visual, son distinguibles los rasgos del autor y lo que percibimos son signos con pocos referentes en el mundo de la realidad visible que sólo se encuentran en la fotografía. Esta serie de interpretaciones e inferencias que el espectador puede hacer a una imagen fotográfica de autor, la convierte en un objeto para el deleite y disfrute visual.

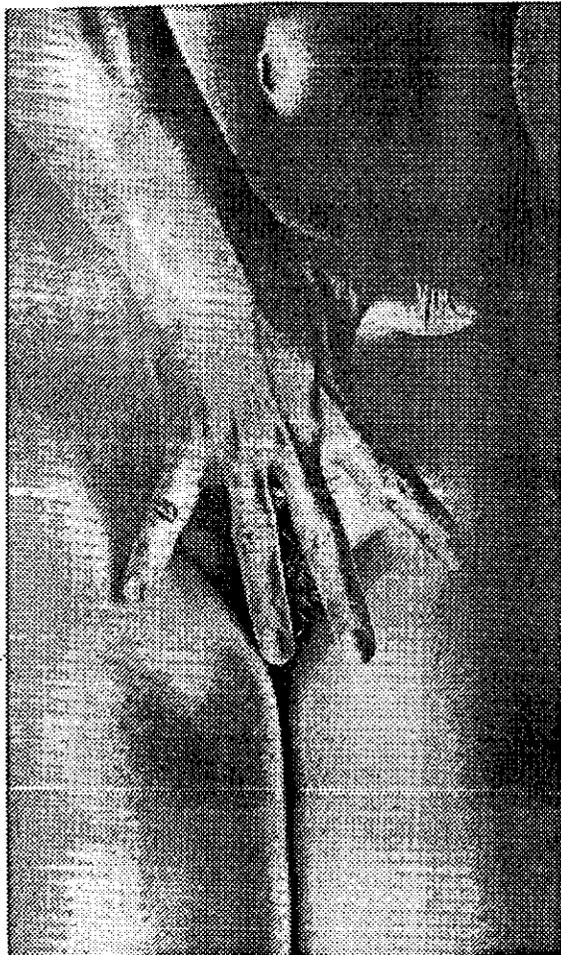
La fotografía de autor cada día se acerca más a la creación y se aleja de la reproducción de la realidad. Juega con nuestros sentidos e influye en nuestras emociones.

El camino para llegar a una apreciación de la fotografía de autor es a través de la educación en el juicio estético, donde se interrumpa la monopolización del arte por una minoría. Hoy arte progresivo y creador significa arte complicado. Es imposible, para todos, apreciarlo e interpretarlo de igual manera y medida, pero la participación de las grandes masas puede aumentar en beneficio de las mismas.



Salvador Salas, Serie desnudo 1999.
Color

78. Joan Foncuberta, *op.cit.*, pág. 135.
79. *Ibid.*, págs. 137-138.



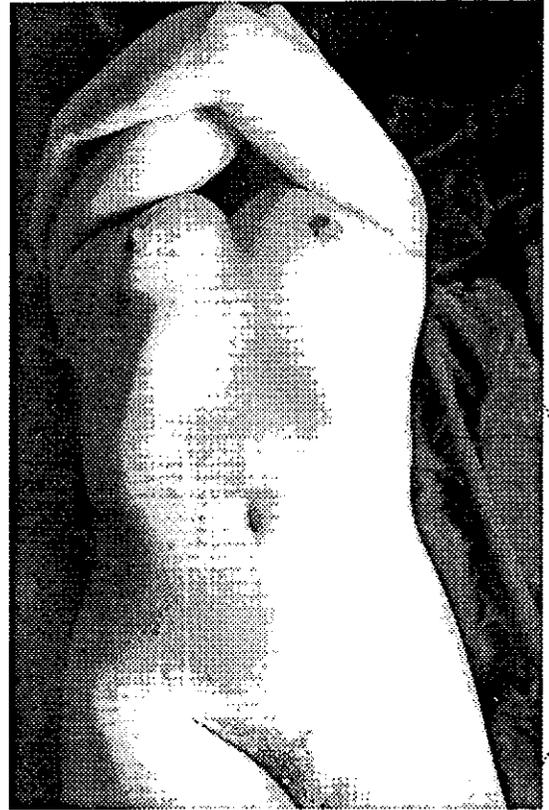
Salvador Salas, *Serie desnudo* 1999.
Color

Salvador Salas,
Proceso de producción, 1999.
Color





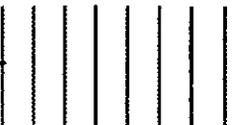
Salvador Salas,
Proceso de producción, 1999.
Color



Salvador Salas,
Proceso de producción, 1999.
Color



Salvador Salas,
Proceso de producción, 1999.
Color



Conclusiones

Este trabajo nos otorga la oportunidad de negar algunas de las hipótesis iniciales, pero también nos permite validar otras como reconocer que en toda imagen fotográfica del género de autor existe un discurso, sus elementos visuales permiten situar al espectador como intérprete capaz de contextualizar y producir un saber en relación con el universo de la significación. La interpretación es resultado de las experiencias e intenciones del espectador, pero también depende del uso y contexto en el cual se presente la imagen. Para su comprensión es necesario decodificarla y contextualizarla.

Al estudiar la historia de la fotografía dilucidamos algunos aspectos de la historia de la sociedad actual. Nos percatamos de la influencia social que tiene la fotografía de autor al dar otros valores a la imagen, no sólo por su calidad estética o por el entendimiento de que las fotografías sean objetos antiguos que envejecen o porque hacen permanente el instante y satisfacen el espacio ausente al reemplazar la presencia física; la fotografía de autor propone condiciones sociales a través de la creación de propuestas visuales y al representar la realidad de otra manera, como *la ve y la siente* el productor, como *la desea expresar*. Tradicionalmente entendemos a la fotografía como elemento de conocimiento, como un espejo de la realidad y como obra de arte; un medio para un fin o una creación; esta deducción parte de situaciones históricas, políticas, culturales y sociológicas donde contextualizamos a la fotografía; porque ha sido comparada con una ventana a través de la que se puede contemplar la vida sin tener en cuenta la estructura, la transparencia y el color de los cristales. Esta analogía, pone a la fotografía como un mero instrumento de observación, como un cristal que es en sí indiferente y sólo sirve como medio para la reproducción.

La fotografía no sólo reduce distancias geográficas, también reduce distancias psicológicas, el hombre se transforma en mujer, monstruo, sacerdote, exótico, soldado o animal, posa en estado de representación, exagera o disfraza su verdadera personalidad con artificios de la puesta en escena. La ambigüedad de la fotografía la convierte en un instrumento para la representación que adopta la forma de la realidad nos permite acercarnos a la creación del autor.

La fotografía de autor es una estructura formal independiente, una identidad coherente y significativa completa, que nos permite representar un suceso o acción pero también nos permite comunicar. La fotografía parece dirigirse a un público concreto, histórica y sociológicamente condicionado, pero al mismo tiempo parece como si no hubiera querido tener noción en abso-



Salvador Salas.
Serie desnudo, 1999.
Color

luto de la existencia de un público. La participación del espectador que le permite interpretar y disfrutar íntegramente de la imagen, es una alternativa que no tiene nada que ver con la intención del autor cuando crea su obra. Incluso la obra más acusada de tendencia política y moral puede ser considerada como mera estructura formal, aunque todo producto artístico, incluso cuando su creador no lo haya ligado a intenciones prácticas de ninguna clase, contiene una expresión ideológica. El fotógrafo impregna su obra con su sensibilidad e ideología. No cabe la neutralidad pura.

La apreciación de imágenes fotográficas de autor no exige un documento histórico o una pureza técnica de registrar el detalle o la fidelidad tonal; reclama la satisfacción estética, la belleza formal que señale los valores expresivos, la poesía de la imagen fotográfica; no sólo la manifestación de rarezas en busca de una autenticidad o expresión personal.

El acto fotográfico no es el resultado del encuentro entre un suceso y una cámara, es una forma de participar, un acontecimiento que se atribuye, el fotógrafo para interferir, aprobar, invadir o ignorar silenciosamente la continuación

del hecho observado, objeto o persona. Una vez concluido el acontecimiento la fotografía aún existirá, otorgándole una especie de inmortalidad. La cámara contribuye a formar otro mundo: el mundo de las imágenes.

El mensaje puede ser analizado desde la intencionalidad del emisor, pero no debe quedar al margen la presencia del receptor en el proceso de comunicación. En los mensajes está presente la intencionalidad del emisor y la del receptor.

La fotografía como una propuesta emergente en la Comunicación Gráfica conlleva a la revisión del sistema de valores que la ideología impone, como cánones de belleza o patrones de conducta, pretende la búsqueda de nuevas sensaciones y realidades. La belleza no aparece más que en relación con un esquema inteligible de tipo discursivo, lo que implica que los mecanismos mentales que provocan la sensación de belleza ante una imagen no tienen que ver con una serie de imposiciones físicas y subjetivas. La fotografía de autor tiene la función de investigación, de imaginación, de creación, selección, jerarquización y la motivación de una serie de inferencias que parten del creador y del receptor de forma independiente.

El *medium* fotográfico permite utilizar procedimientos que se consideraban superados y obsoletos, como una contestación ante el desarrollo tecnológico. Lo que antes era un accidente ahora es un efecto voluntario. Los defectos se convierten en signos intencionales, valoraciones antiguas que superan las estimaciones técnicas como la máxima resolución, fiel traducción

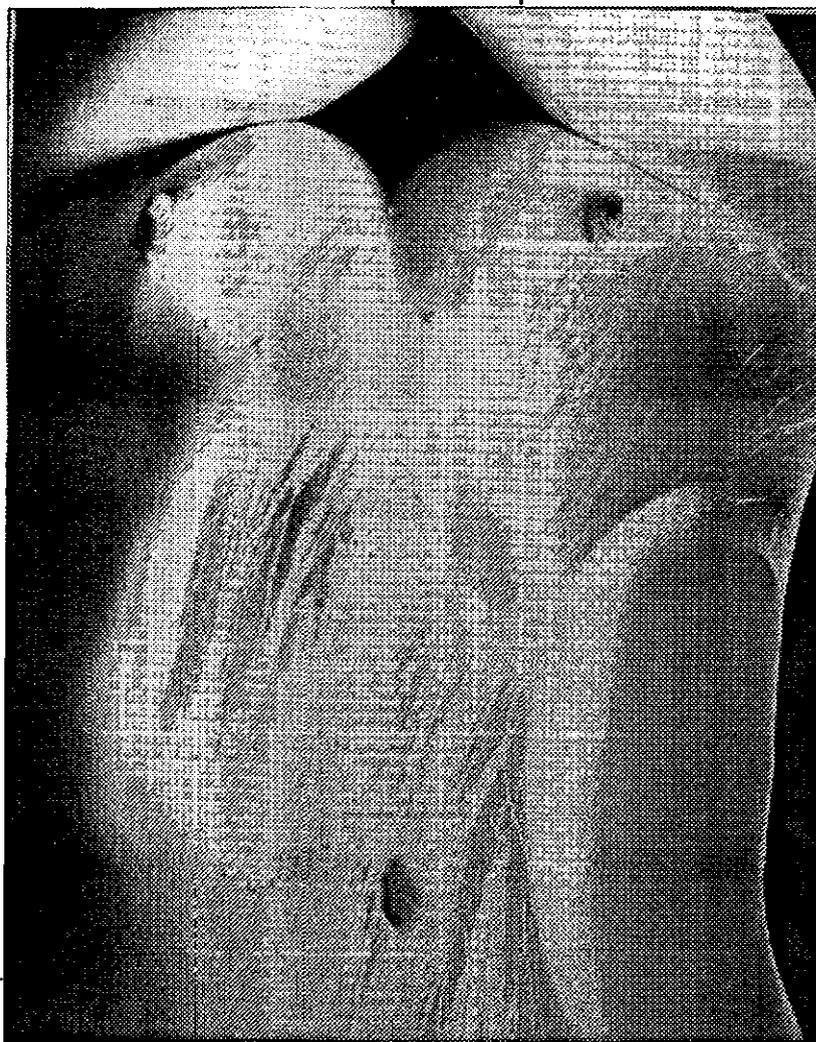
de la escala tonal, entre otras y que sumía a los fotógrafos en un medio óptico mecánico. Estas creencias comunes y tópicas alrededor del realismo y la perfección técnica poco a poco pierden vigencia, y las desviaciones a los procedimientos convencionales no son consideradas defectos. Las propuestas resultado de estas alteraciones no tiene la intención de perfeccionar en código de representación o reproducción, lo cuestionan.

La fotografía encarna el mito de la retención del recuerdo, del tiempo, de la realidad: La fotografía de autor rescata los signos visuales propios de la técnica fotográfica, liberan a la fotografía de su dependencia al modelo de la realidad. El origen de éstos signos nos permite establecer una taxonomía: signos de origen óptico, signos lumínicos, cinéticos y químicos. Estos signos no analógicos no pertenecen a nuestra percepción visual de la realidad y corresponden a signos específicamente fotográficos; el medio técnico y su aplicación creativa los convierte en elementos de expresión. La coexistencia de estos signos abstractos con los analógicos es propia y específica de la forma del discurso fotográfico; el productor de imágenes de autor los puede utilizar y combinar como un medio que emerge en la comunicación gráfica; en la totalidad de sus capacidades técnicas y estéticas para aportar nuevas realidades visuales.

Las fotos son cosas que pertenecen a la categoría de los objetos encontrados, de los fragmentos del mundo; fluctúan entre el arte y la magia de la realidad. Son fantasías e información; se les confiere la autoridad de documento, se describen como una referencia, lo cual convierte a un álbum fotográfico en un libro de citas. Las fotografías proporcionan historia instantánea, sociología instantánea, participación instantánea. Como el coleccionista, el fotógrafo es impulsado por una pasión que se vincula al pasado, transforma la realidad en antigüedad, y las fotografías mismas son antigüedades instantáneas. El productor de imágenes fotográficas trasciende la naturaleza mecánica de la cámara para estar a la altura del arte, ya sea por las pautas formales o por el fragmento del mundo revelado, lo fotografiado.

El género de la fotografía de autor pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias, navega en el espacio ambiguo que sustituye las experiencias. En el contexto cultural de los medios de comunicación, los conceptos de verdad y falsedad pierden validez; todo puede ser falso o verdadero, confunden al público entre realidad y ficción, entre vida y representación. En esta propuesta fotográfica se busca un discurso visual, donde sus conceptos permiten situar al espectador como intérprete capaz de contextualizar y producir un saber en relación con el universo de la significación. En función

Salvador Salas,
Serie desnudo, 1999.
Color



con sus intenciones. La fotografía de autor expresa su carácter investigador y creativo, como una forma de creación de imágenes, que nace en el límite de las imágenes del arte.

Este trabajo abre las puertas a futuras investigaciones y reclama la necesidad de proponer una taxonomía de la imagen fotográfica: retrato, identificación; reportaje, científica, comercial, amateur, didáctica y de autor; clasificación que se origina de las intenciones del fotógrafo, del espectador y del fotografiado; y de alguna manera contribuye con la epistemología de la comunicación gráfica.

- ACHA, JUAN. El arte y su distribución, UNAM. México,
- ACHA, JUAN. Introducción a la teoría de los Diseños, Editorial Trillas, 1990.
- BARONI, DANIELE. Diseño Gráfico, España, Folio, 1986.
- BARTHEL, TOBIAS M. Fotografismo publicitario internacional, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona,
- BARTHES, ROLAND. La semiología, Buenos Aires. Editorial Tiempo Contemporáneo. 1976.
- BEUCHOT, MAURICIO. Tratado de hermenéutica analógica, Editorial UNAM Facultad de Filosofía y Letras, Dirección general de asuntos del personal académico, México, 1997.
- BOUILLOT, RENE. El objeto y su imagen. Editorial Hispano Europea, Barcelona, España, 1981.
- CASO GUTIÉRREZ, CARMEN MARÍA. La expresión plástica formal en el diseño, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México 1992.
- CASTELLANOS, PALOMA. Diccionario histórico de la fotografía, Editorial Istmo, Madrid España 1999.
- CHEVALIER JEAN, GHEERBRANT ALAIN. Diccionario de símbolos, Editorial Herder, Barcelona España 1995.
- CENTRO DE LA IMAGEN. Ojos franceses en México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 1996.
- COSTA, JOAN. La fotografía entre sumisión y subversión, Editorial Trillas, México, 1991.
- DAUCHER, HANS. Visión Artística y Visión Racionalizada, Barcelona, México, Editorial Gustavo Gili.
- DEBROISE, OLIVIER. Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México, México, Consejo Editorial para la Cultura y las Artes, 1994.
- DONIS, A. DONDIS. La sintaxis de la imagen, Editorial Gustavo Gili, S.A. de C.V., México, 1992.
- DUBOIS PHILIPPE. El acto fotográfico, De la Representación a la Recepción, Ediciones Paidós, Barcelona, 1986.
- FLUSSER, VILÉM. Hacia una filosofía de la fotografía, Editorial Trillas, México 1990.
- FONTCUBERTA, JOAN. El beso de Judas, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- FONTCUBERTA, JOAN. Fotografía: Conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- FONTCUBERTA, JOHN/ COSTA, JOAN. Enciclopedia de Diseño, Ediciones CEAC, S.A., Barcelona.
- FOTO BIBLIOTECA. Enciclopedia focal de fotografía, Editorial Omega, SA., Barcelona, España, 1975.
- GERMANI, FABRIS. Fundamentos del Proyecto Gráfico, Barcelona, Editorial Don Bosco, 1973 (Nuevas Fronteras Gráficas).

GIACOMANTONIO, MARCELO. La enseñanza audiovisual, Editorial Gustavo Gili, 1997.

GILLAM SCOTT, ROBERT. Fundamentos del Diseño, Buenos Aires, Editorial Víctor Lerú, 1976.

GONZALEZ REYNA, SUSANA. Manual de redacción e investigación documental, Editorial Trillas, México 1990.

HAUSER, ARNOLD. Historia social de la literatura y del arte, tomo III, Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1988.

HUNG, MARSHALL. Diseño Fotográfico, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1990.

HURLBURT, ALLEN. Diseño Foto/ Gráfico, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, España, 1985.

INSTITUTO NACIONAL DE LAS BELLAS ARTES, Edward Weston, La mirada en la ruptura, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de la imagen, México 1981.

KEIM, JEAN-A. Historia de la fotografía, Editorial Oikos-tau, S.A. Francia, 1971.

INSTITUTO DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. México en el tiempo, No. 31, Editorial México desconocido, S.A. de C.V. México 1999.

LANGFORD, MICHAEL. Tratado de fotografía, Editorial Omega, S.A. Barcelona, España, 1975.

LEMAGNY, JEAN - CLAUDE, ROVILLÉ, ANDRÉ. Historia de la fotografía, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, España, 1988.

LURI, A. R. Sensación y percepción, Ediciones Roca, S.A. Barcelona, España, 1994.

MICHEL, GUILLERMO. Una introducción a la hermenéutica, arte de los espejos, Editorial Castellanos, México, 1996.

MOLES, ABRAHAM A. La imagen. Comunicación funcional, Editorial Trillas, S.A. México, 1991.

MONROY NASR, REBECA. México en el Tiempo, No. 31 julio agosto. La fotografía mexicana. Revista de historia y conservación, Editorial Conaculta, INHA. Año 5, México, 1999.

MUNARI, BRUNO. Diseño y Comunicación Visual, Barcelona, Gustavo Gili, S.A. 1982.

MÜLLER-BROCKMANN, JOSEF. Historia de la Comunicación visual, México, Gustavo Gili, S.A. 1998.

PAOLI, J. ANTONIO, La comunicación, México, Editorial Edicol, 1977.

PARIENTE, F. JOSE LUIS. Composición fotográfica, Sociedad Mexicana de Fotógrafos Profesionales, A.C. México, 1990.

PIERRE, BUORDIÉU. La Fotografía un Arte Intermedio. Editorial Nueva Imagen, México, 1979.

PIGNATARI, DECIO. Información, lenguaje, comunicación, Quito, Editorial. Ciespal, 1971.

- PORCHER, LOUIS. La Fotografía y sus usos pedagógicos, Editorial, Kapelusz, Buenos Aires, Argentina, 1977.
- QUAIL, DENIS MC. Sociología de los Medios Masivos de Comunicación, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969.
- RENAU, JOSEP. Fotomontador, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- PRIETO, CASTILLO, JOSE LUIS. Estudios de lingüística y Semiología Generales, Editorial Nueva Imagen, México.
- RODRIGUEZ MORALES, LUIS. Para una teoría del Diseño, editorial Tilde Azcapotzalco. UAM, 1989.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. Medios de masas e historia del arte, Madrid. Editorial Cátedra. 1988.
- SANABRIA, MARTIN FRANCISCO. Estudios sobre comunicación, Editorial Nacional, Madrid, 1975.
- SANCHEZ, VAZQUEZ ADOLFO. Las ideas estéticas de Marx, Ediciones Era. S.A. México, 1965.
- SONTAG, SUSAN. Sobre la fotografía, Editorial Edhasa, Barcelona España, 1981.
- SOUGEZ, MARIE- LOUP. Historia de la fotografía, Editorial Cátedra, S.A., Madrid España, 1981.
- SPENCER, D.A. Diccionario focal de tecnología fotográfica, Editorial Omega, S.A., Barcelona España, 1979.
- SWANN, ALAN. Como Diseñar Retículas, Colección Manuales de Diseño. Barcelona España, Gustavo Gilli, 1991.
- TAUSK, PETR. Historia de la fotografía en el siglo XX, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1978.
- TOSTO, PABLO. La Composición Áurea en las Artes Plásticas. Buenos Aires Argentina, Háchete, 1958.
- TURNBULL. Comunicación Gráfica. México, Trillas, 1990.
- WOLFF WERNER, Introducción a la psicología, Fondo de Cultura económica, S.A. de C.V. México, 1986.
- VILCHIS ESQUIVEL, LUZ DEL CARMEN. Diseño, Universo de conocimientos, UNAM ENAP, División de Estudios de Posgrado, México 1999.
- VILLARREAL MACIAS, ROGELIO/ PEREZ ORONZ, JUAN MARIO. Fotografía, arte y publicidad, Federación Editorial Mexicana, S.A., México, 1979.
- ZIMMERMANN, YVES. Del Diseño, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1998.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS. Pensar la imagen, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1992.