

80265
2



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

ACADEMIA DE SAN CARLOS

“La Influencia de los Estilos Artísticos de los
Años 1945 a 1985 en la Fotografía”

TESIS QUE PARA ADQUIRIR EL TÍTULO DE
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
EN LA ESPECIALIDAD DE COMUNICACIÓN Y DISEÑO.

PRESENTA:
Alicia Fernández Camacho.

DIRECTOR DE TESIS:
Lic. José Luis Aguirre Guevara.

México, D.F. 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

***“ Qué gran variedad de placeres pueden
llegar a sentir aquellos que se complacen
observando el vasto mundo a través del
luminoso ojo de un objetivo.”***

P. Monier.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DEDICO ESTA TESIS

A MIS PADRES

Jorge[†] y Alicia.
Gracias por su amor y apoyo
a lo largo de mi vida.

A MIS HERMANOS

Jorge, Gabriel, y Vicky.

A MIS SOBRINOS

Gaby y David.

A LUIS ALBERTO

Gracias por su amor y comprensión,
y por su ayuda profesional como fotógrafo.

AL PROFESOR JOSÉ LUIS AGUIRRE

Agradezco su amistad y dirección en la
realización de este trabajo.

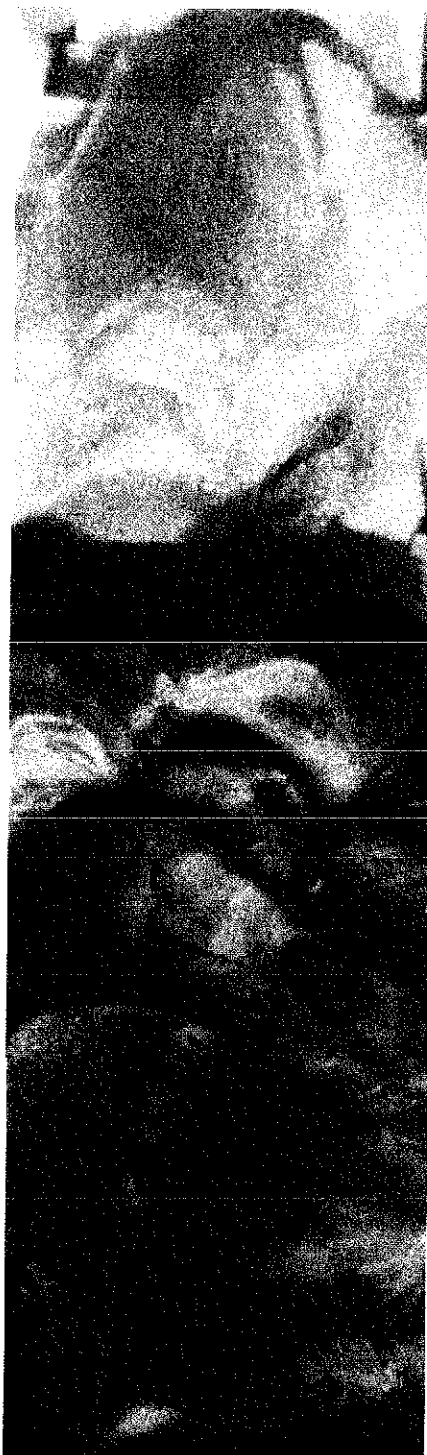
DESEO EXPRESAR MI AGRADECIMIENTO A

FRANCISCO, CHACHA, ELENA, ROSIUX, CARLOS, AMANDO, AMPARO, VICKY, JOSEFINA, LAURA, ADANELY; compañeros y amigos quienes, como siempre, han sido absolutamente generosos en su cooperación de trabajo y amistad.





LA INFLUENCIA DE LOS ESTILOS ARTÍSTICOS DE LOS AÑOS 1945 A 1985 EN LA FOTOGRAFÍA



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

*Foto: Alicia Fernández Camacho.
Sin Título, 1989.*



Foto: Alicia Fernández Camacho
San Carlos 11

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Figure 1



INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

1.- EL AVANCE DE LA FOTOGRAFÍA A PARTIR DE 1945.

1.1.- LAS DIFERENTES FUNCIONES DE LA FOTOGRAFÍA.

1.1.1.- Fotografía de Retrato.

1.1.2.- Fotografía de Moda.

1.1.3.- Fotografía de Bodegón.

1.1.4.- Fotografía de alimentos.

1.1.5.- Fotografía de Paisajes.

1.1.6.- Fotoperiodismo.

1.1.7.- Fotografía Deportiva.

1.1.8.- Fotografía Científica.

1.1.9.- Fotografía Espacial.

1.1.10.- Fotografía para el Diseño.

CAPÍTULO 2

2.- LAS CONDICIONES PARA EL DESARROLLO DE LA FOTOGRAFÍA ENTRE 1945-1985.

2.1.- Las revistas Life y Look.

2.2.- La célebre Playboy's.

2.3.- El Fotorreportaje.

2.4.- Avances Técnicos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



CAPÍTULO 3

3.- LA FOTOGRAFÍA SURREALISTA Y LA FOTOGRAFÍA ABSTRACTA

3.1.- EL DESARROLLO DE LA FOTOGRAFÍA SURREALISTA.

3.2.- EL EFECTO DE LA PINTURA ABSTRACTA EN LA FOTOGRAFÍA.

CAPÍTULO 4

4.- EL REALISMO FOTOGRÁFICO EN LA PINTURA Y LAS INFLUENCIAS EN LA FOTOGRAFÍA.

4.1.- EL NUEVO REALISMO.

4.2.- LA FOTOGRAFÍA EN LA VANGUARDIA ARTÍSTICA Y LA SECUENCIA FOTOGRÁFICA.

4.2.1.- La secuencia fotográfica.

4.3.- LA FOTOGRAFÍA DEL GLAMOUR.

CAPÍTULO 5

5.- LOS NUEVOS MOVIMIENTOS DE LOS AÑOS CINCUENTA.

5.1.- EL POP ART Y LA FOTOGRAFÍA.

5.2.- EL OP ART EN LA FOTOGRAFÍA.

CONCLUSIONES
BIBLIOGRAFÍA

31

31

43

52

52

61

67

70

80

80

91

97

102



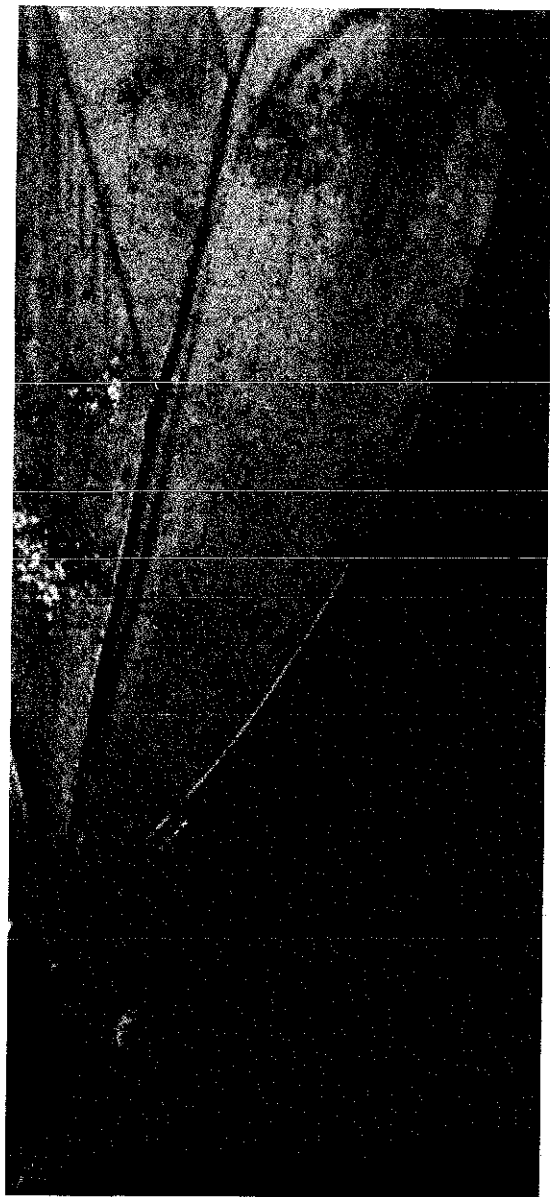


Foto: Alicia Fernández Camacho.
Alas. 1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN



INTRODUCCIÓN

El arte de la fotografía nos retribuye, tanto si se capta un instante memorable como si se experimenta con conceptos abstractos, ya que una fotografía nos permite expresar nuestra visión personal del mundo.

Hoy en día la imagen se ha masificado en todo el mundo y no es debido precisamente a la pintura. Actualmente, más del 90% de las imágenes que capta el ojo humano son de origen fotográfico, esto ha tenido consecuencia en la concepción de la imagen y de la iconografía. A pesar de ello, los estudiosos del arte no han profundizado en la historia de la fotografía como tal, es sorprendente si tomamos en consideración que la historia moderna del arte no existiría sino fuera gracias a la fotografía como medio de difusión.

La fotografía, puede contemplarse bajo las categorías estéticas establecidas para toda obra de arte. Es difícil excluir a la imagen fotográfica del campo artístico.

El presente estudio es meramente histórico no tiene la intención de entrar en polémica de si la fotografía es arte o no, sin embargo un hecho que la historia de la fotografía muestra al igual que la historia del arte, un cambio de estilos y que ésta en sus rasgos esenciales se desarrolla al mismo tiempo que la pintura.

Por su parte la fotografía ha influido en la pintura creando estilos, transformando, incitando y viceversa. Desde la existencia de la fotografía, la pintura ya no se ocupa del efecto entre cuadro y cuadro en el proceso de evolución de la historia del arte. A ello se ha sumado una nueva realidad: la realidad fotográfica.

A través del panorama histórico, el contacto e influencia del Arte Pictórico sobre el Arte Fotográfico, nunca fue tan estrecho como en la Posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Remontarse al inicio de este contacto desde el descubrimiento de la fotografía es un tema que no se trató hasta el año 1900.

El proceso fotográfico, constituye todo un reto, una revelación, un descubrimiento. El resultado final conserva toda su vali-



dez: la fotografía comunica lo percibido por el fotógrafo y provoca una respuesta en quien la contempla. Este sentido del diálogo por sí mismo es una inspiración.

La fotografía posee un vocabulario que hay que aprender antes de poder expresar claramente una idea.

La fotografía desde su aparición asume del arte la sensibilidad creativa, la visión, la síntesis de contenido y forma.

La tesis "La influencia de los estilos artísticos de los años 1945 a 1985 en la fotografía" abarca la evolución moderna de la fotografía e implicaciones de las diferentes corrientes artísticas como el surrealismo, abstraccionismo, etc. El tema será de utilidad, para aquellas personas que estén interesadas en los cambios operados en la fotografía a partir de la posguerra (Segunda Guerra Mundial) que se van dando paso a paso.

El trabajo se divide en cinco capítulos, en el primero se habla de las diferentes funciones de la fotografía, en el capítulo dos de las condiciones para el desarrollo de ésta desde la influencia de fotógrafos europeos que por causas de la guerra salen de sus países para irse a América y ahí se desarrollan influenciando a los fotógrafos de ese continente. Como surgen las revistas más famosas del siglo XX como Life, Look, Playboy, etc.

En los capítulos tres, cuatro y cinco se señala la influencia que tienen las corrientes artísticas en la fotografía.

También se menciona la fotografía del Glamour, en este campo de la fotografía lo que persigue el fotógrafo es reflejar en la película, con sensibilidad y buen gusto los aspectos más seductores y sensuales de una mujer. Este tipo de arte fotográfico nunca había alcanzado la popularidad ni la difusión que goza actualmente. Ha venido a sustituir a una buena parte del retrato femenino convencional.

Presento también en este trabajo, fotografías personales las cuales han sido creadas bajo la influencia de los diferentes géneros artísticos que aquí menciono.

La fotografía es un medio de comunicación, implica un asunto de actualidad, ya que la fotografía es un medio de comunicación que mueve el mundo.





Foto: Alicia Fernández Camacho
Danza. 1998

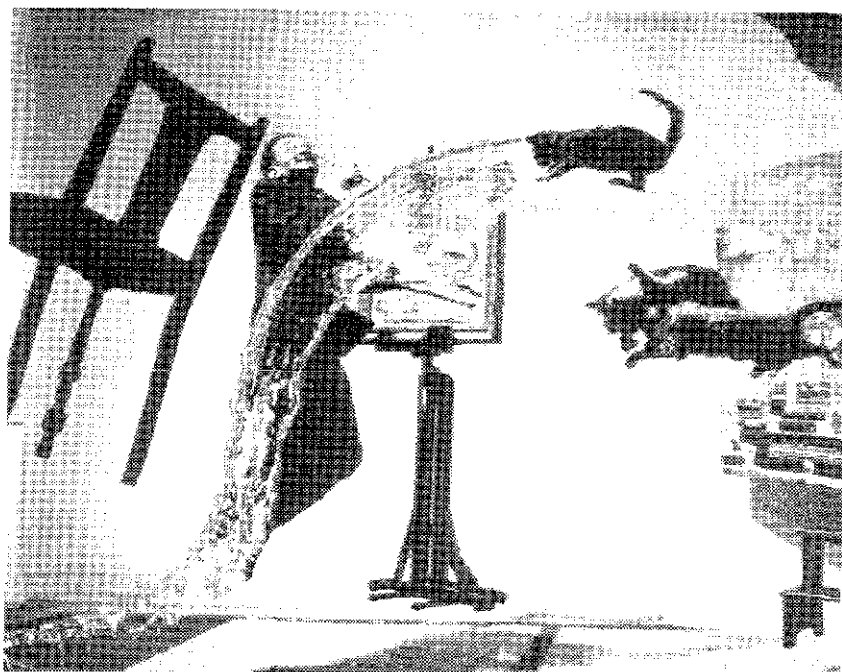
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO 1

CAPÍTULO 1

EL AVANCE DE LA FOTOGRAFÍA A PARTIR DE 1945.

I.1. Las Diferentes Funciones de la Fotografía.



Halsman Philippe Dali Atómico. 1948.

Desde el día de su aparición la fotografía ha originado controversias. La Fotografía es una técnica científica que se basa en fenómenos químicos y ópticos. La imagen final se genera por un proceso químico y después se registra en papel. Sin embargo a lo largo de los últimos

150 años se han creado muchas fotografías que son grandes obras maestras, surgidas de grandes fotógrafos que son calificados de artistas.

La fotografía tiene muchas facetas, puede registrar datos científicos, documentar acontecimientos que son noti-

cia, mantener vivos los recuerdos familiares. Constituye una herramienta vital, capaz de ofrecer a nuestra sociedad una utilidad práctica. Es también la forma de arte más practicada y popular de la historia.

I.1.1. Fotografía de retrato.

El carácter, su aspecto y la forma de vida de los demás han ejercido una fascinación, que ha generado el afán de dar



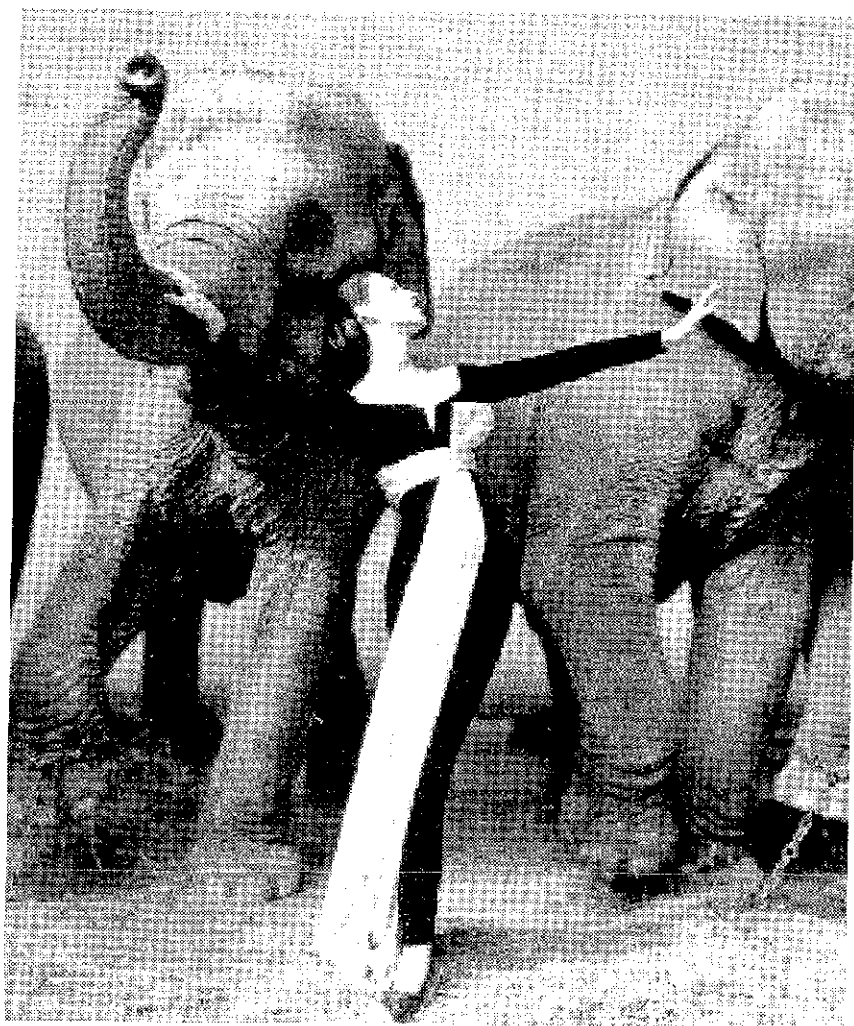
Richard Avedon. Brigitte Bardot. 1959.



a esas impresiones carácter definitivo es decir de hacer retratos.

El campo del retrato fotográfico es rico y variado, el retrato habla tanto del aspecto como de las ideas e impresiones del sujeto. El retrato es la rama de la fotografía que relaciona más "íntimamente" al fotógrafo con el fotografiado. Durante los momentos que un fotógrafo retratista esta en contacto con su sujeto sucede las cosas más inverosímiles, desde ser un amigo, hasta ser confundido con un "confesor".

El retrato cuando se realiza de forma solemne a invitación de una pintura resulta a veces pretencioso, mientras que una sencilla instantánea puede dar una autentica sensación de vitalidad y credibilidad. Es la propia naturaleza del me-



Richard Avedon. Dovima con elefantes. 1955.



Eve Arnold. Marlene Dietrich. 1954.

dio fotográfico la que impone estas exigencias.

Hoy el retrato de estudio que se diferencia de los retratos ambientales en que tienden a ser más deliberados, y más formalizados y más controlados.

Richard Avedon es uno de los mejores retratistas de esta época. Sus retratos a veces resultan perturbadores por las profundidades que re-

velan, en su aparente sencillez, rara vez resultan cómodos o tranquilizadores, él mismo destaca la importancia del estudio como medio para aislar a las personas que ha fotografiado. Un elemento importante es la composición el control del retrato, y no exige la participación del sujeto. Las fotografías de retrato llegan a ser memorables cuando en la reflexión y la sensibilidad han puesto una técnica y un estilo al servicio de las peculiaridades específi-



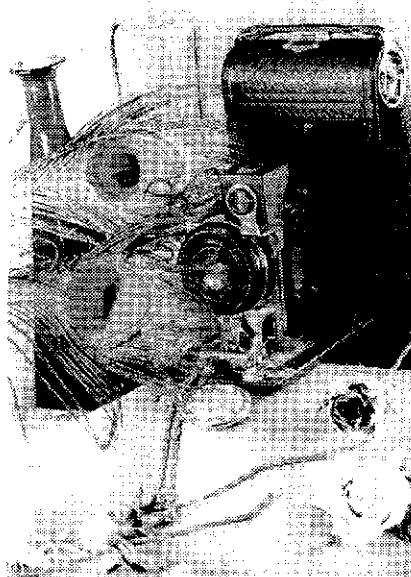


Hort P. Hort. Las veinticuatro horas del día. 1987.

cas del retratado. Un buen retrato debe revelar ante todo la personalidad del retratado.

1.1.2. Fotografía de Moda.

La moda es otro uso de la fotografía es el campo de la fotografía que está unido a los cambios de estilos y de intereses. La fotografía de modas aspira a vender accesorios, ropa y no existiría sin la base comercial de las revistas de moda, de la industria del vestido, de los modistos. Uno de los



Alicia Fernández Camacho
Sin título. 1997

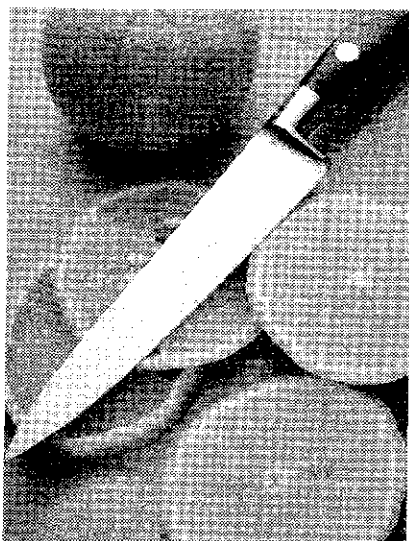
atractivos de este género es que exige un enfoque sensible e intuitivo no se presta fácilmente al análisis estricto.

El sentido del estilo en toda buena foto de moda se aplica al contenido de la foto como a su oportunidad. En el contenido se incluyen la selección de accesorios, ropa, escenario, él o la modelo, ambiente general, maquillaje, etc.

1.1.3. Fotografía de Bodegón.

La fotografía de bodegones es la esencia misma del trabajo de estudio, en el que el fotógrafo impone sus ideas a un objeto único o a un grupo de objetos. Es la imagen más controlada de todas, y exige un planteamiento riguroso. Sus motivaciones pueden ser personales o comerciales hasta evocar un ambiente, crea una imagen nueva de un objeto de uso diario por medio de una combinación elegida de objetos y de iluminación todo esto hecho cuidadosamente.

El bodegón es la forma en que la fotografía aparece más capaz de aproximarse a las bellas artes. Demanda una dedicación de tiempo y esfuerzo, por parte del fotógrafo, que exigen muy pocos campos de la fotografía. El fotógrafo ha de elegir los elementos que va incluir. Y poco a poco va creando un diseño, modificando gra-



Michael Freeman Sin título Sin fecha.

dualmente la iluminación, la composición, el color, etc., hasta conseguir el efecto deseado. En contraste con la fotografía espontánea y con casi todas las formas de fotografía, no se concibe el bodegón como una oportunidad, sino que se va construyendo poco a poco.

La flexibilidad de la fotografía de bodegón la convierte en medio favorito para la ilustración de conceptos en revistas, libros, fundas de discos, calendarios, etc. En contraste con la fotografía espontánea y con casi todas las formas de fotografía, no se concibe el bodegón como una oportunidad, sino que se le va construyendo.

David Hockney (pintor) ha experimentado en el campo de la fotografía ya que considera que el tiempo y el esfuerzo



Robert Stedman. Sin título Sin fecha.

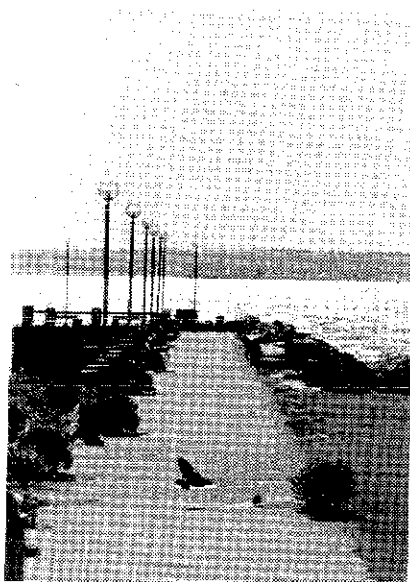
que dedica el artista son cualidades esenciales de la imagen... el bodegón fotográfico merece una observación más atenta que la mayoría de las otras formas.

1.1.4. Fotografía de Alimentos.

La fotografía de alimentos es una especialización dentro del trabajo de estudio tiene gran demanda en libros, revis-

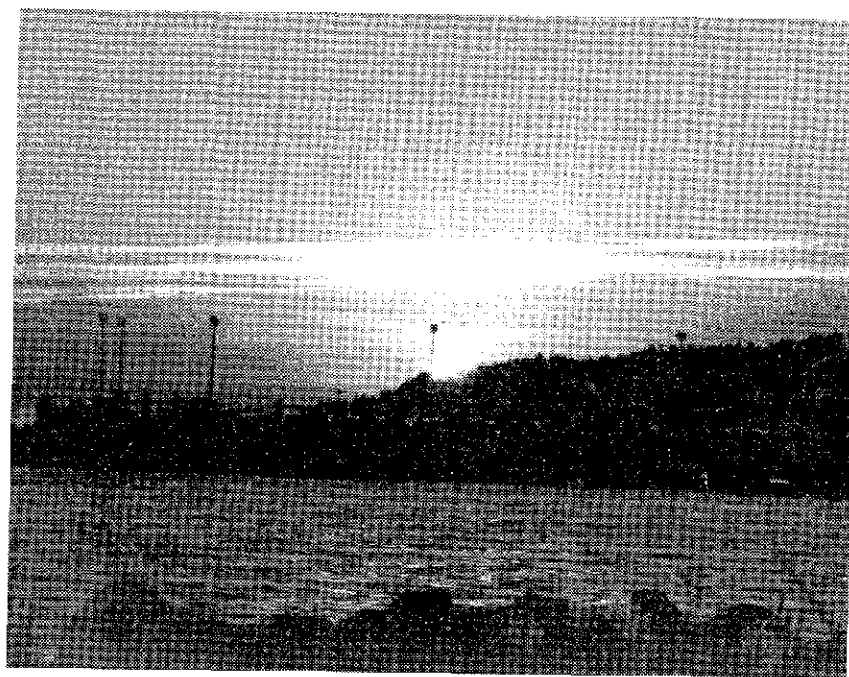
tas y publicidad exige un nivel de pericia por parte del fotógrafo tan elevado como el del cocinero el fin que se le da a la fotografía de alimentos aspira a presentar bebidas y platos de la manera más apetitosa y atractiva. Se aspira a aprovechar al máximo las características visuales de la comida y de su entorno entre estas características se encuentra el ambiente, la presentación, composición, color, textura.

1.1.5. Fotografía de Paisajes.



Alicia Fernández Camacho. La paloma 1990.

La fotografía de paisajes, el viento, olores, sonidos, la relación entre montañas distantes y rocas próximas; todos estos elementos constituyen el paisaje. Ansel Adams uno de los mejores fotógrafos de paisaje, llamaba "la manifestación personal". Este fotógrafo des-



Alicia Fernández Camacho. Sin título 1990.

taaba la importancia de lo que denominaba "visualización" es decir anticipar la toma incluso antes de preparar la cámara.

Una fotografía de paisaje oscila entre los extremos de ser figurativa (aspira a presentar una evocación fiel del tema que contiene mucha información sobre el mismo) o abstracto (aisla elementos gráficos del paisaje y tiende a ser mas subjetivo). La foto de paisajes se ha apoyado en las tradiciones de la pintura.

La vida silvestre y el paisaje son dos temas que suelen inspirar planteamientos diferentes. La foto de paisaje se tiende a captar como impresiones subjetivas, mientras que

la fotografía de fauna y flora incita a tratamientos detallados a pesar de ello la fotografía de vida silvestre, si bien debe ser más fiel a sus tomas, no tiene que ser un registro científico carente de inspiración.

1.1.6. Fotoperiodismo.



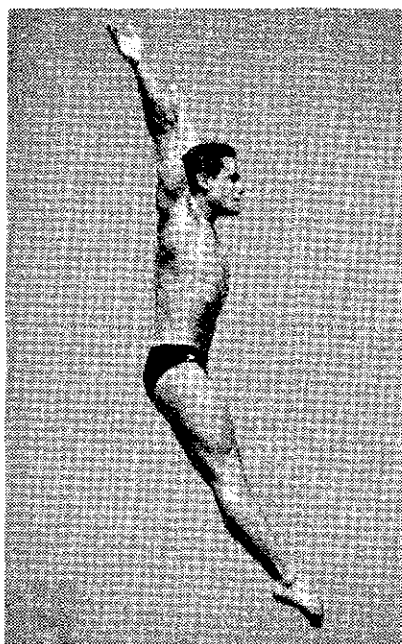
Dorothea Lange. Sin título. Sin fecha.



Romano Cagnoni.

Terror en la guerra en Biafra. Sin fecha.

La fotografía en el periodismo su evolución, de esta disciplina ha dependido de varios factores. La conciencia de estar informados y los problemas ideológicos derivados: leer la noticia como bien de consumo. Por otro lado, los avances de la tecnología fotográfica (cámaras portátiles, emulsiones más rápidas, lentes más luminosos, etc.) y en las tecnologías de los mismos medios (la trama, la fotomecánica, el hueco grabado, etc.).



John Zimmerman. Greg Luganis. Sin fecha.

El fotoreportaje tal como existe en la actualidad, debe mas al desarrollo de la cámara 35 mm que a ningún otro factor individual. Su campo rico y variado requería de una cámara rápida y discreta capaz de reaccionar con la misma rapidez que el ojo de un periodista, para llegar a ser uno de los campos fundamentales de la fotografía. Cuando Oskar Barnack se dio cuenta de las posibilidades de una cámara que utilizase película 35 mm con perforaciones que solo se usaba en cine inventó la cámara "Leica" y revolucionó la fotografía con cámara portátil. El fotoreportaje gráfico no ha retrocedido desde entonces.

"En el fondo de la foto de reportaje subyace un interés por la gente, esto en sí, amplía notablemente el ámbito del tema. Los individuos pueden ser temas por que son interesantes de por sí, porque son famosos o poco corrientes, o quizás por todo lo contrario, porque son características de alguna cualidad que el fotógrafo quiere mostrar..."(1)

1.1.7. Fotografía Deportiva.

La fotografía deportiva se basa en el momento mas que la luz, composición o contexto, el momento es la clave para captar la acción y el movimiento que da a una foto deportiva. La cualidad más esen-

cial para fotografiar la acción es la anticipación. La foto deportiva tal vez este más relacionada con el movimiento que ningún otro campo.

1.1.8. Fotografía Científica.



Michael Freeman Sin título. Sin fecha.

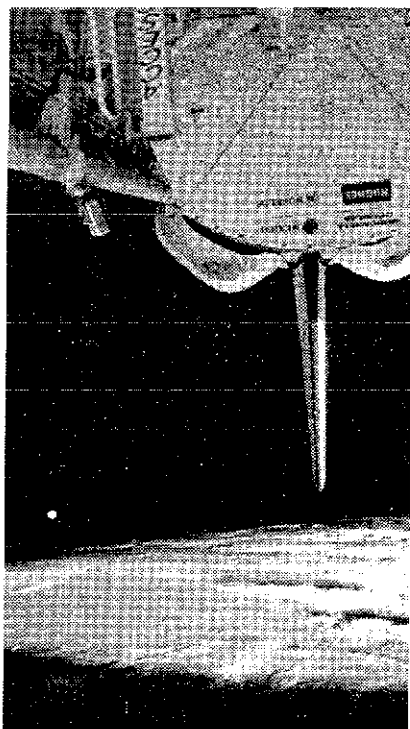


Alicia Fernández Camacho. Cristal. 1998.

La Fotografía Científica es usada por biólogos, médicos, geólogos, dentistas se cuentan entre los numerosos profesionales que recurren a este tipo de fotografía en su trabajo cotidiano. La foto científica es aquella que parte de una investigación y de ello se va sacar un resultado. Este género fotográfico tiene un sin número de ángulos y variantes, tanto como variadas metodologías puedan tener las diferentes áreas científicas. La creación de nuevas técnicas fotográficas como

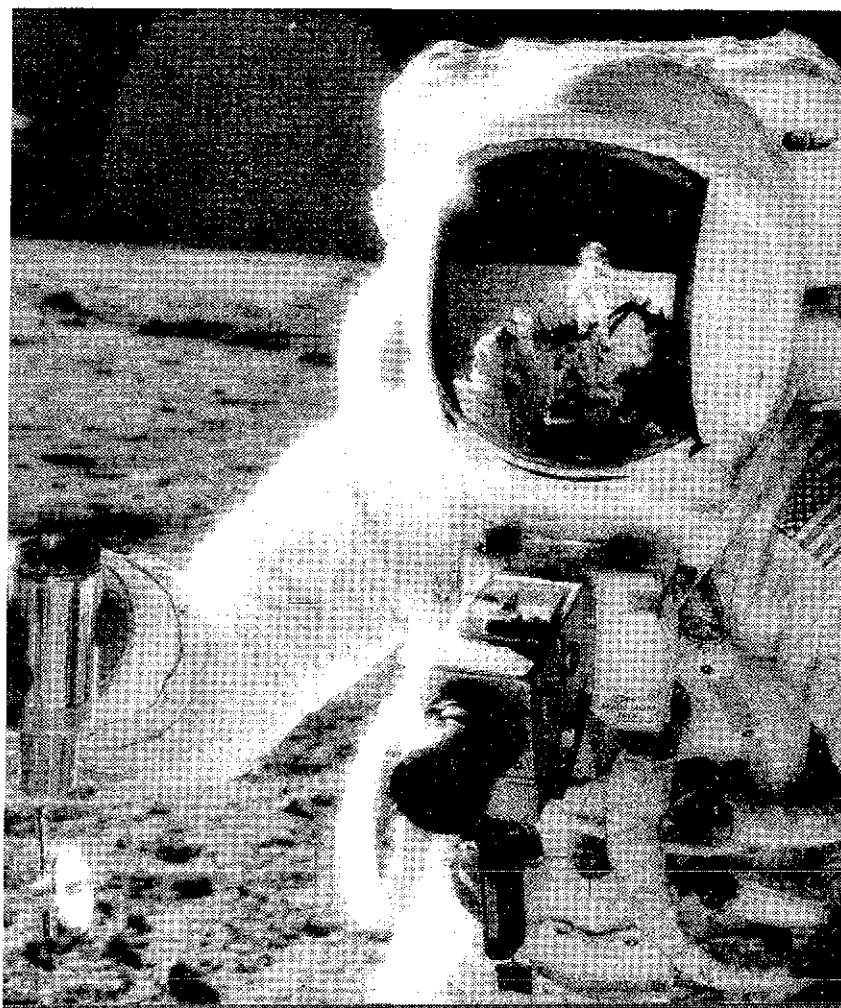
el flash electrónico (inventado por Edgerton) con la finalidad de poder captar sucesos que ocurren a gran velocidad.

La contribución básica de la fotografía en el ámbito de la ciencia es la aportación de información fiel y no sería esto posible obtenerlo por otros medios, ya sea porque nuestros órganos visuales no son capaces de registrar. La cámara fotográfica permite captar de una manera segura de fenómenos y situaciones registrándolo por medio del proceso



Dr. Neri Vela
La Luna y parte de la Tierra. 1985.

fotográfico, para un posterior procesamiento de estos resultados por parte del científico.



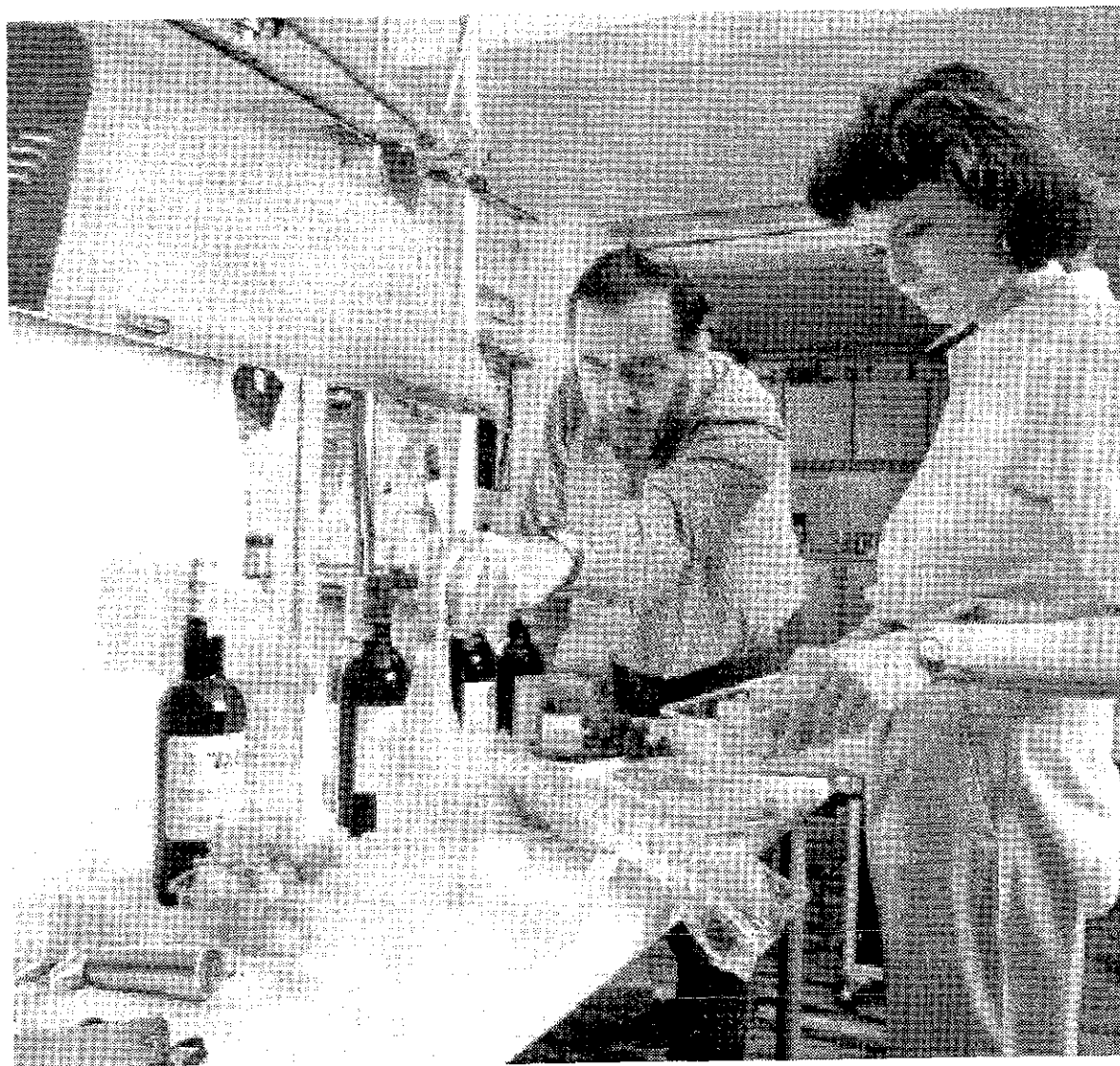
Charles Conrad. Apolo12. 1969.

Hoy en día se usa la fotografía científica con fines educativos, publicitarios y artísticos como fuente de inspiración como los fotógrafos Ernest Haas en el manejo de fotografía abstracta, usando la técnica de acercamiento o Andreas Feninger que ha registrado una gran variedad de imágenes usando la misma técnica que Haas que reproduce gráficamente en copias monocromáticas.

1.1.9. Fotografía Espacial.

Las Fotografías del espacio tomadas originalmente para informar científicamente, se consagran como un gran impacto visual. Astronomía y Fotografía juntas, constituyen una culminación científica. La fotografía espacial es en vivo y trascendental ejemplo de comunicación visual a nivel masivo.





Hugh Marshall Sin título. Sin fecha.

Este género fotográfico da evidencia de un nuevo límite y es prueba del notable poder como medio de avance para la humanidad.

La conquista del espacio representa grandes sacrificios y logros a beneficio del ser humano, ha permitido el progreso de la comunicación humana y de la experimentación cientí-

fica y militar.

1.1.10. Fotografía para el Diseño.

El uso de la Fotografía en el diseño. Los conocimientos necesarios para conseguir buenas imágenes fotográficas y utilizarlas con una máxima fuerza visual son esenciales para el diseñador gráfico actual. La asociación entre estos dos

géneros (diseño gráfico-fotografía) ha permitido la creación de algunos ejemplos de arte pictórico aplicado en este siglo XX. Para que sea un éxito esta asociación el director de arte debe estar consciente de las potencialidades y limitaciones no sólo del medio de la fotografía, sino del fotógrafo mismo y de cualquier persona implicada en la toma.



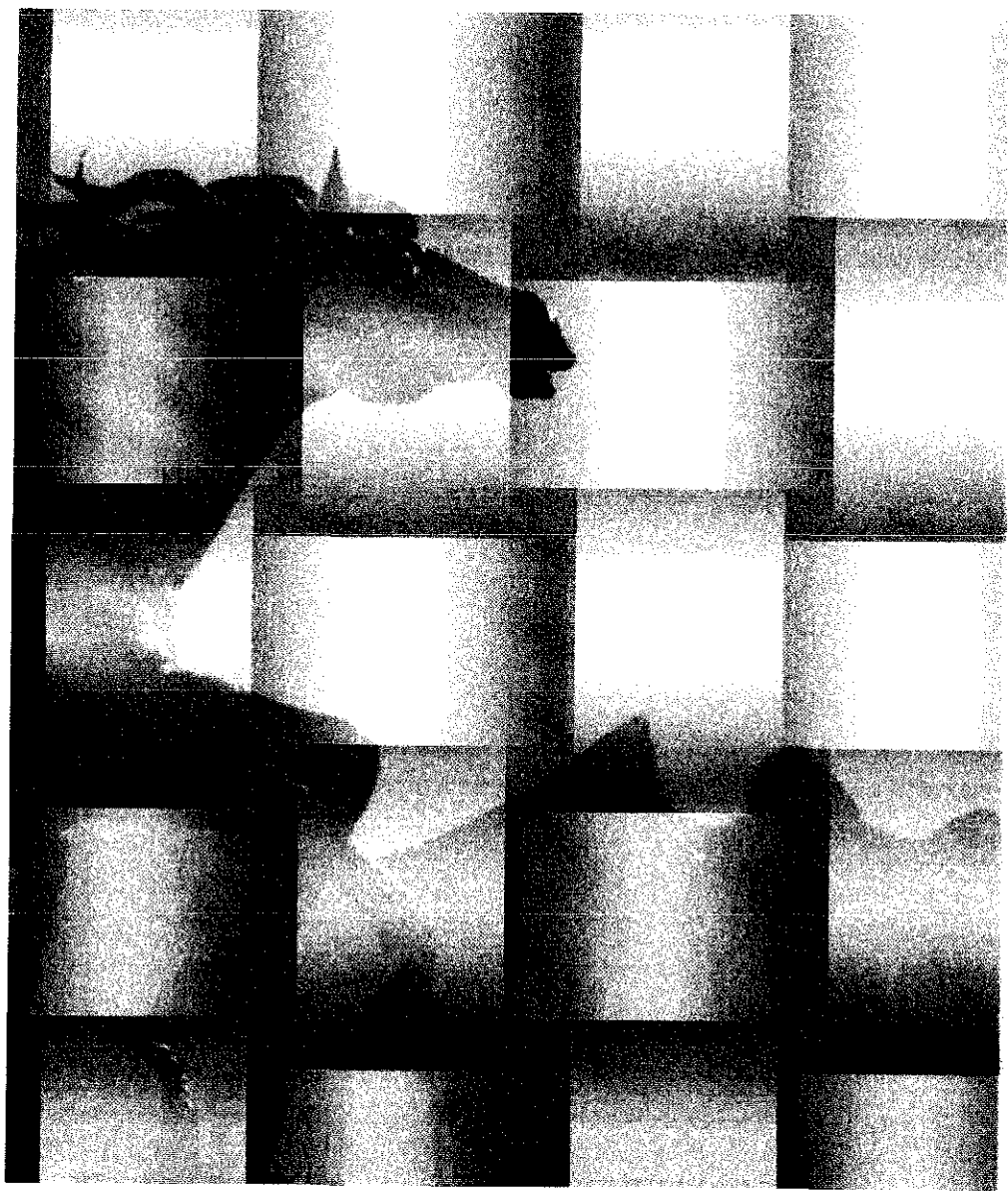


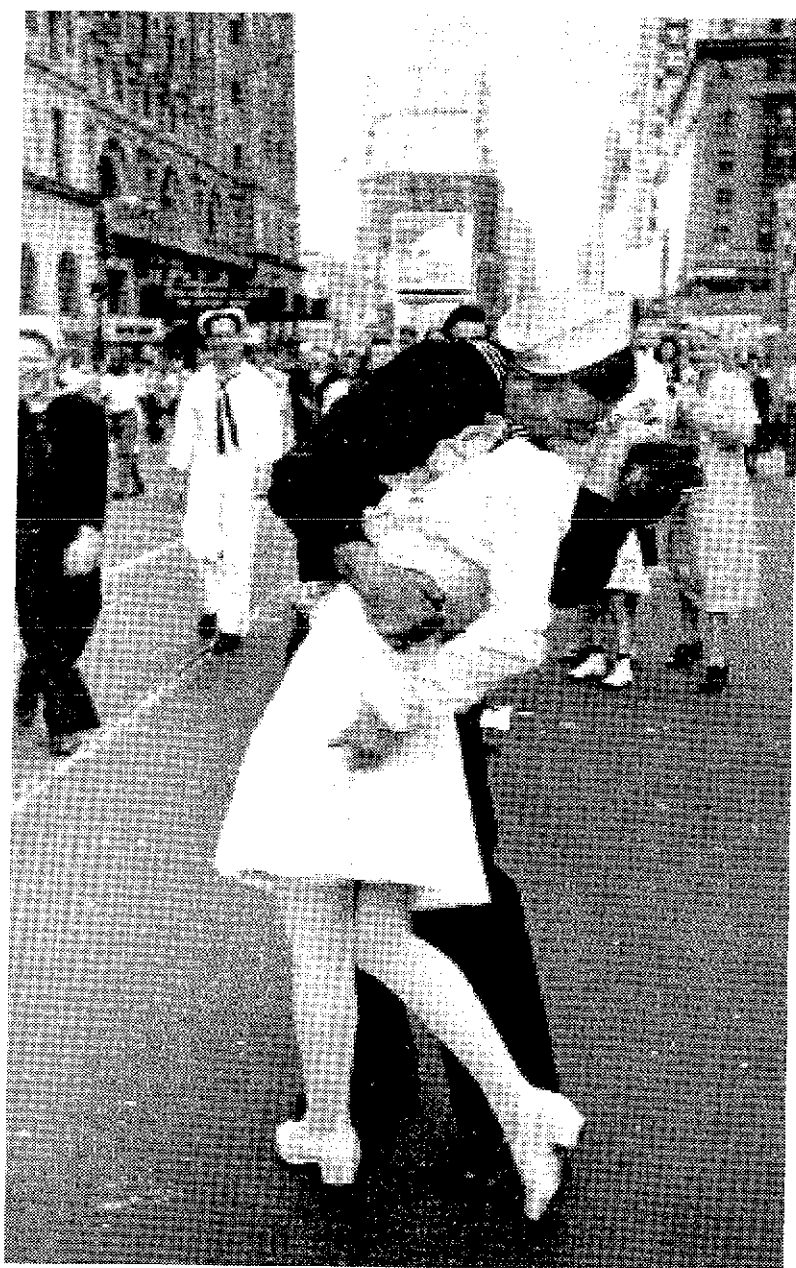
Foto: Alicia Fernández Camacho
Monte-Rey, 2002.

TESIS CON
PALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO 2

CAPÍTULO 2

LAS CONDICIONES PARA EL DESARROLLO DE LA FOTOGRAFÍA ENTRE 1945-1985



Alfred Eisenstaedt Dia V, 1945.

La fotografía como la conocemos hoy, ha sido el resultado del esfuerzo de muchas generaciones desde Aristóteles, quien observó los efectos del rayo de luz, pasando por Leonardo De Vinci, para encontrar un perfeccionamiento en la técnica con Daguerre y Fox Talbot, quienes encontraron paralelamente cómo imprimir la imagen, y a partir de ellos son escalonados los nuevos encuentros y posibilidades que este medio ha alcanzado desembocando en el arte de nuestro tiempo.

Después de la Segunda Guerra Mundial, resurge el interés por la cultura, el conocimiento de otros pueblos y su forma de vida. Las condiciones favorables para la industria ligera despertaron el interés por la publicidad a gran escala. Las revistas ilustradas ofrecieron buenos espacios para ello, lo cual influyó favorablemente al aprovechamiento social de la fotografía activa. Todo esto desarrolló las revistas fotográficas, como las revistas *Modern Photography* (1946) en





Henry Cartier-Bresson. Campo de prisioneros en Dessau, Alemania. 1945.

Estados Unidos aparecen también revistas fotográficas profesionales, que se ocupan solamente de consejos para aficionados como la revista (Suiza) CAMARA (1958). Esta forma

de apoderarse del "Momento Decisivo" como Cartier-Bresson dijo, procede en gran parte del reportaje gráfico.

La fotografía inaugura los

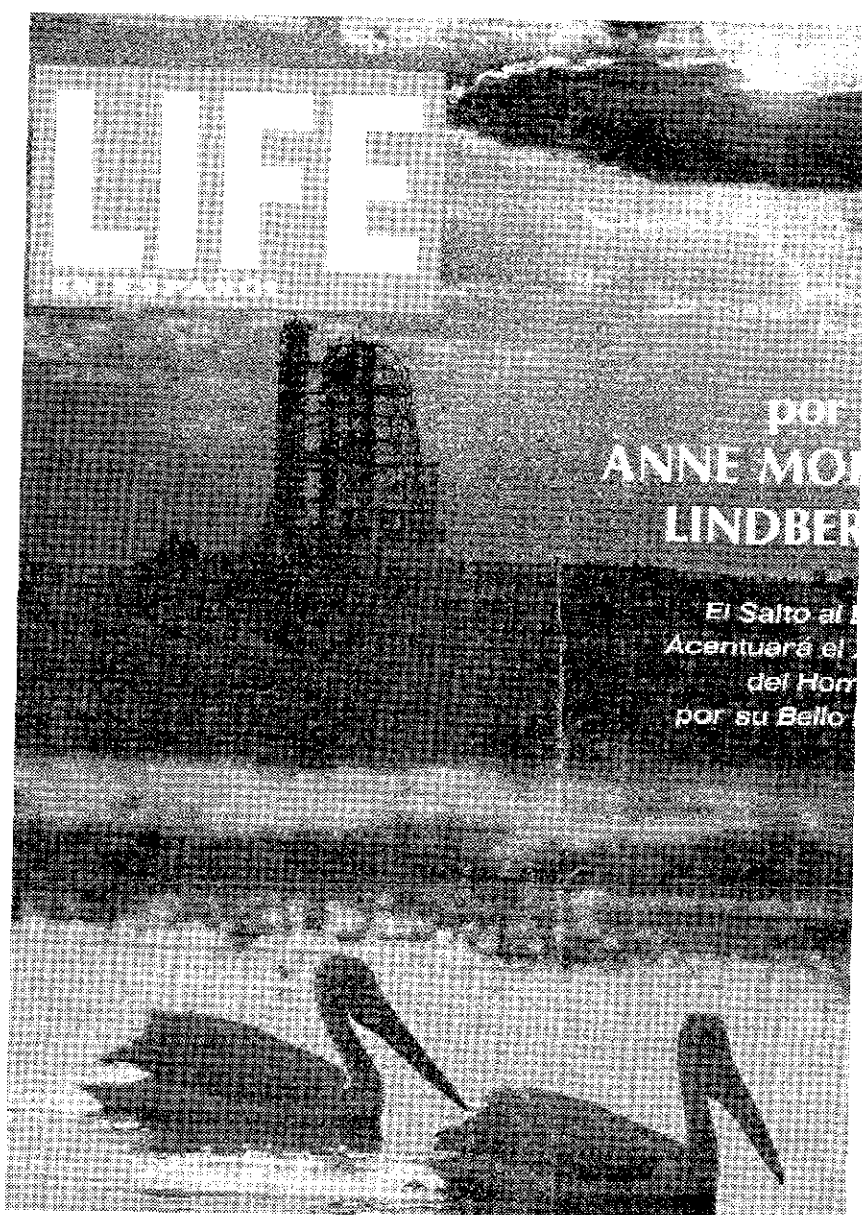


Robert Capa. Soldados de infantería en Trojana, Italia. 1943

mass media visuales cuando el retrato individual se ve substituido por el retrato colectivo. Al mismo tiempo se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación. El mundo en imágenes funciona de acuerdo a los intereses de quienes son los propietarios de la prensa, la industria, los gobiernos, las finanzas.

Todos los que habían creado el fotoperiodismo moderno en Alemania propagaran sus ideas en el extranjero y ejercieron una influencia decisiva en la transformación de la prensa ilustrada en Francia, Inglaterra y Estados Unidos.

El fotorreportero Felix H. Man (seudónimo de F. Hans Baumann) empieza su carrera en la Primera Guerra Mundial este fotógrafo supervisa la producción de otros fotorreporteros de talento como Robert Capa, Kurt Hulton (seudónimo Kurt Hübschmann), Ina Bondi, etc., dieron la medida de lo que era el excelente fotoperiodismo inglés. Fueron a todas partes: al Castillo Real a reuniones políticas, tabernas, estaciones ferroviarias, y quirófanos volviendo con fotos vividas en su mayor parte sin poses. Aunque las copias y reproducciones consiguientes carecieron a menudo de claridad y de definición, el material produjo gran impacto.



Life en español. Vol. 33. No. 8, 21 abril 1969.

Estados Unidos rápidamente adopta un estilo fotoperiodístico basado en la prensa ilustrada Alemana y en la revista francesa Vu. Lucien Vogel funda esta revista en 1928, editor, pintor y dibujante efectúa sus comienzos en el periodismo en 1906 encargándose de la dirección artística de la re-

vista Fèmina. Unos años después dirige Art et Dècoration. Las revistas de modas de Lucien Voguel se caracterizaban por un gusto refinado y sus ideas liberales. Ya a partir del primer número de Vu, Vogel rompe con la clásica fórmula de la foto aislada, tal como la practicaba L'Illustration, una

de las revistas más antiguas de Francia. Vogel se rodea de excelentes escritores, colaboradores y periodistas capaces. El primer número de Vu. Vogel lo anuncia así "concebido dentro de una nueva mentalidad y realizado con nuevos recursos, Vu aporta en Francia un nuevo método: el reportaje ilustrado mediante informaciones mundiales..."(2).

Cuando Lucien Vogel muere en 1954. Henry Luce que había fundado la revista norteamericana Life dijo "sin Vu, Life no hubiese visto la Luz", rindiendo así un homenaje al hombre que había creado la primera revista moderna en Francia basada en la fotografía. Las revistas después de la Segunda Guerra Mundial empezaron a manejar en mayor cantidad la imagen fotográfica, varias revistas nacieron apoyadas en estas imágenes para sus reportajes dando un gran desarrollo a la fotografía.

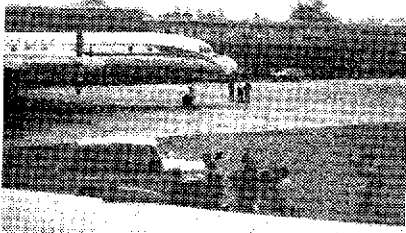
2.1 Las revistas Life y Look.

La primera edición de Life apareció el 23 de noviembre de 1936. Fundada por Henry R. Luce. Nace en 1898, de educación calvinista y puritana, hace estudios en Yale, haciendo de él un conservador cuyas ideas se reflejaban en sus publicaciones. Su vida, la de un joven pobre que en unas cuantas décadas se convierte en



A LA HABANA'

LIFE



Life en español Vol. 33.
No. 8, 21 abril 1969

uno de los mayores magnates de la prensa norteamericana.

La redacción de la revista se dividía en 17 departamentos principales: asuntos domésticos, libros, deportes, naturaleza, música, ciencia, moda, editoriales, etc. Su éxito fue único y su fórmula se vio imitada más o menos por todo el mundo.

Life no fue la primera revista norteamericana enteramente compuesta por fotografías, ya en 1896, el New York Times había publicado un suplemento semanal fotográfico. Otros periódicos habían seguido su ejemplo, pero ninguno había logrado el éxito de Life.

Una de las primeras portadas de esta revista fue una fotografía industrial realizada por una de las mejores fotoreporterías que ha tenido este género Margaret Bourke, sobre la construcción de un gran dique en Indiana, Estados Unidos. La nota de esa portada no

enfocaba la construcción de la misma, sino la vida de los operarios de ese dique, al igual que sus familias que vivían en ciudades temporales del desierto. Eso no era lo que habían encargado los directores de la revista, y así estos escribieron a manera de introducción.

“Los editores de Life esperaban fotos de construcción. Lo que obtuvieron fue un documento humano sobre la

vida en la frontera, que cuando menos para ellos, constituyó una revelación”. (3)

Life publicaba todos tipos de fotos: informaciones procedentes de diversos lugares, que eran aportadas en su mayor parte por agencias de noticias, y los de notas especiales que eran miembros del equipo.

Una profunda influencia en los creadores de la revista



Life en español Vol. 33. No. 12, 16 junio 1969.





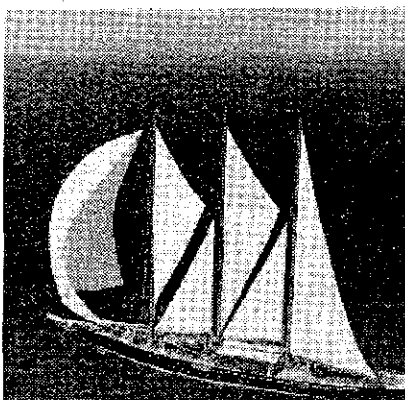
Life en español Vol. 33. No. 10,
19 mayo 1969.

Life fueron las revistas alemanas de los años treinta y más tarde la revista francesa Vu. Dicho estilo les sirvió para contar historias enteramente de series de fotos. Las fotografías de Erich Salomon (1886-1944) dieron un toque personal a la fotografía de información. Su carrera se desarrolló entre 1928 y 1933 con una cámara "Ermanox", manejable y que permitía fotografiar de noche y en interior sin flash, logró aquel tipo de foto viva, sacada sin que los protagonistas lo percibieran, que paso a la historia con el nombre de "fotografía cándida". A partir de 1930, Salomon utiliza la novedosa cámara "Leica", aún más manejable que la "Ermanox".

Finalmente los progresos de la fotografía, las nuevas técnicas de impresión. Sobre todo

en la fotografía de color, así como la transmisión de fotos por belino (reproducción de una imagen mediante el belinógrafo. Aparato empleado para la transmisión a distancia de imágenes fijas, a través de los circuitos telefónicos ordinarios) desempeñaron un papel importante en la creación de la revista fotográfica moderna.

Gradualmente las publicaciones se van abriendo a la publicidad y al desarrollo de la sociedad de consumo sus fun-



Life en español Vol. 33. No. 10,
19 mayo 1969.

ciones se fueron transmitiendo. La publicidad se convertía en la única fuente de beneficio, dejaron de pensar en el lector

como lector, y comenzaron a pensar en el lector de los anuncios que publicaban las revistas. Los editores ya no se limitaban a ser productores de su propia mercancía, textos e ilustraciones, sino que se volvían vendedores de imágenes publicitarias, y de ese modo, terminan siendo parte del sistema de "marketing" en Estados Unidos.

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

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

En Norteamérica, las revistas se hallaban enteramente financiadas por la publicidad y sus beneficios dependen de ella. El papel predominante de la publicidad va ligado a la transformación de una Norteamérica agrícola en una nación industrial. Con la creación de nuevas industrias y de métodos de exploración rentables. Varios bienes de consumo se estandarizaron y produje-



Robert Capa. Campaña en Sicilia 1944

ron en gran cantidad. La multiplicación de carreteras y vías férreas creaban una aproximación entre productores y consumidores.

El equilibrio entre la palabra y la imagen varió sensiblemente en favor de las ilustraciones; de lo contrario, muchos lectores no habrían podido con todo el material ofrecido en una revista antes de la aparición del número siguiente.

Para 1955 se había hecho la experiencia, todavía válida hoy en día, que las fotos de acontecimientos como por ejemplo: una boda real, resultaban mucho más atractivas para una revista que las fotos de la vida cotidiana en consecuencia, los fotógrafos dedica-

dos a tales temas necesitaban más tiempo para su trabajo, lo cual, a su vez, llevó a una ampliación de plantillas de fotógrafos en diversas empresas, editores de revistas ilustradas. El semanario *Life* alcanzó al final el número de 30 fotógrafos y algunas revistas europeas como *Stern* contaban temporalmente con un equipo de 15 a 20 reporteros gráficos. Por otra parte, las diversas redacciones como *Time*, *Look*, etc., requerían cada vez más de la colaboración de fotógrafos "free lance", y en especial aquellos dedicados a la fotografía "live" (fotografía del momento).

En la misma época, la revista ilustrada y bastante similar a *Life* llamada *Look*, fue fundada por John Cowles y los hermanos Gardner. La primera edición fue hecha en enero de 1937. Se apoyaba más en notas generales que en la cobertura de noticias.

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

Ese enfoque se presta a formular manifestaciones vigorosas, y una clara exposición.

También se tiende a dar demasiado énfasis a los textos de epígrafes. John R. Whiting realizó un experimento elocuente. Transcribió por su orden y sin fotos respectivas los epígrafes de un típico ensayo ilustrado de *Life*. El resultado fue una nota sobre una personalidad, una nota algo telegráfica, pero totalmente coherente y rápidamente comprensible para la cual las fotos eran adornos como lo señala Whiting, a menudo es el epígrafe lo que se recuerda cuando uno cree que está informando a alguien sobre una foto aparecida en una revista.

Importantes y notables fotógrafos han sido tomados por encargo ordenado por las revistas. Mientras trabajaba para *Life* W. Eugene Smith hizo una serie sobre la vida en una aldea española, 17 de ellas se publicaron en la edición del 9 de abril de 1951. Los directores de *Life* después agregaron con propósitos promocionales una carpeta de reproducciones a página completa con 8 fotos no utilizadas. Aparecían presentadas sin texto, por su propio valor y no como parte del ensayo. E. Smith capta fotográficamente la atmósfera de la aldea y la personalidad de sus habitantes. Aunque estas imágenes son particularizadas, son también universales porque lo retratado es la cultura mediterránea.





Hermann Claasen. Neumarkt, primer ataque del día. 1944.

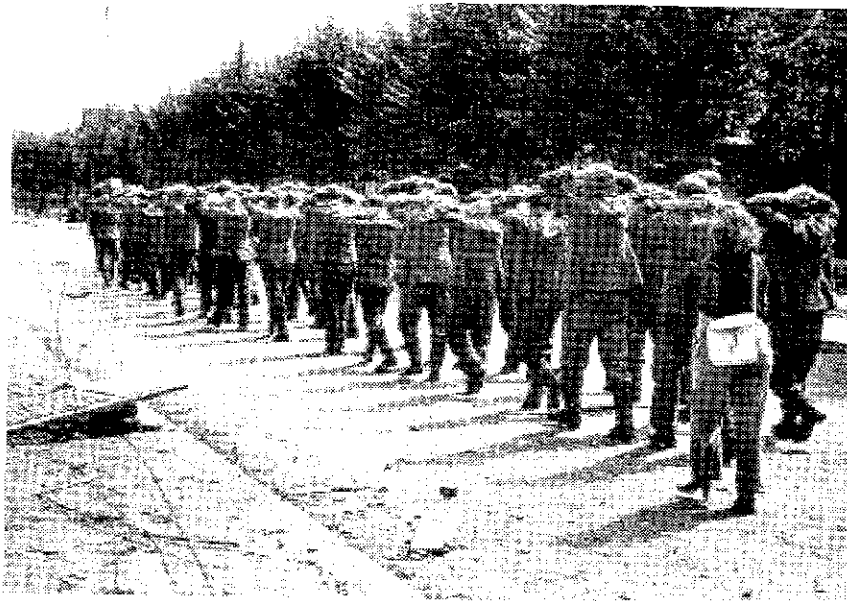
“La fotografía es un medio de expresión poderoso, debidamente empleada, es un gran poder para nuestro mejoramiento e inteligencia; mal empleada, puede encender muchos fuegos inoportunos. El fotoperiodismo, debido al enorme público al alcance de las publicaciones que lo usan, influye más sobre el pensamiento y la opinión del público que ninguna otra rama de la fotografía...” (4)

En la Segunda Guerra Mundial las fotos más persuasivas y dramáticas fueron tomadas por fotógrafos de revistas o bajo su influencia. La evolución de la fotografía en aquella época la importancia de las grandes revistas ilustradas, que disponían ya de amplios círculos de lectores. El interés por

informaciones auténticas, capaces de mostrar condiciones de vida concretas sobre los familiares que combatían en el frente, creaba una creciente necesidad de reporteros gráficos de guerra.

La guerra que estuvo más cerca del ser humano sin duda fue la de Vietnam debido a fotógrafos y operadores de televisión los medios de comunicación hicieron sentir esta guerra. Los horrores que vivían los soldados y el pueblo de ese país nunca habían sido llevado en forma tan gráfica y apasionada, particularmente por las fotos de Larry Burrows, estuvo nueve años en zona de combate y perdió la vida cuando el avión en que viajaba fue derribado sobre Laos en 1971.

Este tipo de comunicación que llevó Life a Estados Unidos y demás países fue todo un acontecimiento las masas lo leyó. A finales de los años sesenta, Life, igual que otras revistas como Holiday o Look se encontraron en gran-



Robert Capa. Marcha hacia el campo de prisioneros, Francia 1944





Woody Allen. Sin fecha.

des dificultades. Una de esas razones fue la inflación; el papel, la impresión, etc. Todo lo que necesita para producir una revista ilustrada, se encareció considerablemente. Para el año 1971, se calculaba un aumento de gastos de 135% con relación al año anterior, los propietarios de las grandes revistas norteamericanas tomaron, enérgicas medidas. Life cerró oficinas en Norteamérica y en el extranjero, redujo el número de empleados y suprimió la edición en castellano, en México fue prohibida después del movimiento estudiantil de 1968 por mostrar lo que había ocurrido en Tlatelolco, tiempo después se suprimió la edición internacional.

El 9 de diciembre de 1972, el International Herald Tribune lanzaba el siguiente ti-

tular en su primera página: "Life Magazine ha muerto a la edad de 36 años". Todos los medios de comunicación anunciaban la desaparición del semanario ilustrado más importante (el último número salió el 28 de diciembre de 1972) con el final de Life, terminaba toda una época del fotoperiodismo interrumpiendo en 1972, el motivo dado fue la competencia de la televisión y motivos financieros.

Una nueva generación de fotógrafos se da en los años cincuenta en Italia aparecen los llamados "paparazzi" (su nombre se originó de un personaje que hacía Marcelo Mastroianni en una película llamada la "La Dolce Vita" de Fellini.). Comienzan en revistas de escándalo volviéndose muy populares. Dichos fotógrafos para sorprender a la gente en su vida privada recurren a los teleobjetivos, alcanzando un perfeccionamiento extremo para espiar. La ciencia espacial los perfeccionó aún más, la prensa sensacionalista la "Regenbgentresses" (prensa del arco iris, como la llamaban en Alemania) existen en todos los países. Este tipo de prensa cuenta con millones ávidos por todo el mundo. Lo que hace es dar a conocer hechos escandalosos, y de la vida íntima de gente celebre.

Este género de fotógra-

fos, especialistas del reportaje escandalosos, en muchos casos hace fotos sin el consentimiento de las personas implicadas.

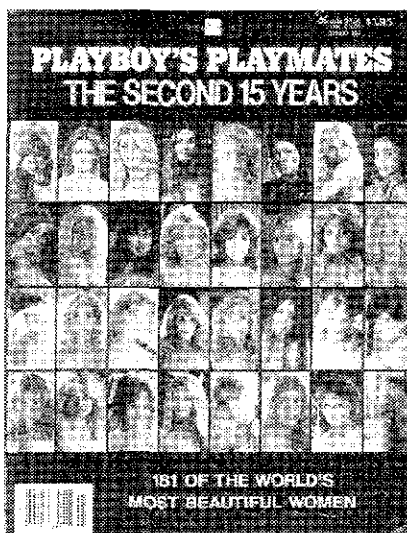
2.2 La célebre Playboy's.

En los años treinta se podían comprar en cualquier puesto de periódicos, revistas de desnudos bajo la marca: "Naturismo". A partir de los años cincuenta comenzaron a multiplicarse revistas de ese género. La celebre revista, Playboy, se debe a Hugh M. Hefner, el primer número sale en Estados Unidos en 1953 (diciembre) no llevaba fecha. Hefner desde un principio introdujo la idea de la playmate, sé hacia la portada con la fotografía de la muchacha del mes desnuda. Una de las primeras playmate fue Marilyn Monroe, sus formas voluptuosas inspiraron la selección de todas las chicas que le sucedieron.



Copyright 1993 by Playboy.





Copyright 1984 by Playboy

Playboy se dirige a hombres y en 1972 llegan a constituir la cifra de seis millones y medio de lectores. Su enorme éxito consiste en la combinación de dos aspiraciones de las clases medias americanas; el deseo sexual y el deseo de promoción social (al estudiar a Playboy, existe la seguridad de una promoción social se siguen sus consejos, sobre la manera de vestirse por ejemplo). Al hablar de sexo ilustrado, consiste ante todo la atracción de Playboy. Hasta que punto esa revista pasa por respetable, se nota la cantidad de escritores y periodistas célebres que con sus textos y entrevistas contribuyen a su publicación, personalidades como Jean Paul Sartre, Alberto Moravia. Hasta la iglesia católica recurre a Playboy para hacer proselitismo. En efecto, el padre Joseph Lupo de Pekesville, Maryland, perteneciente a

la orden de los trinitarios, puso en 1971 un aviso de una página entera en la revista para reclutar muchachos "conscientes de su deber social". El éxito fue inimaginable.

Playboy inc. Fundó diversos tipos de negocios como: hoteles, clubes y una editorial. Ha invertido capital en películas, casas discográficas, lanzo ediciones de Playboy en Europa.

Pero entonces empiezan a nacer revistas que copian su fórmula, hacen su aparición Playman en Italia. Penthouse en Inglaterra, que también saca desde 1971 la primera edición norteamericana, y Lui en Francia en 1971, dieciocho años después del lanzamiento de Playboy.



Henry Cartier - Bresson
Rue Mouffetard. París. 1958.

2.3 El fotorreportaje.

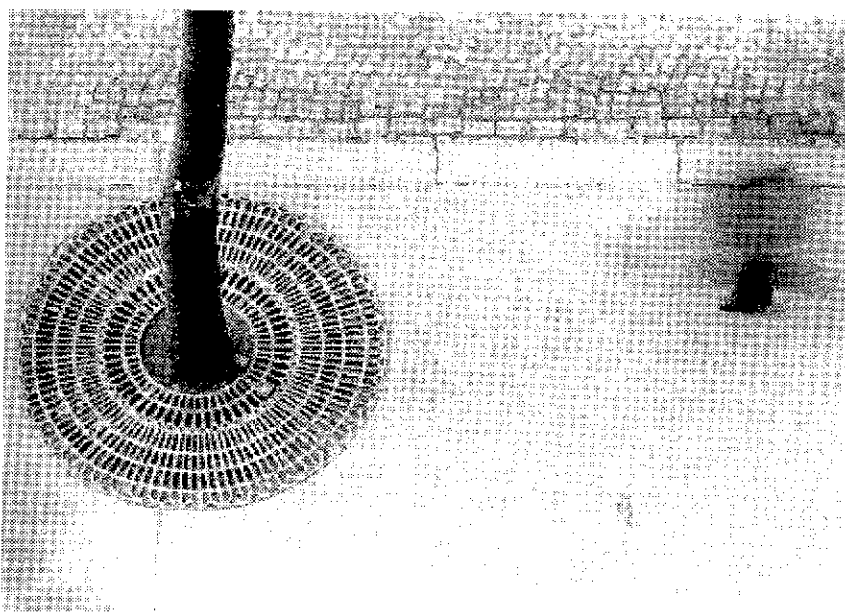
Las diversas redacciones, cada vez más necesitaban fotoreporteros (trabajando como "free-lance") en especial que manejaran la fotografía "Live" (fotografía del momento) es la fotografía de actividades cotidianas, esta circunstancia representaba un importante impulso para el desarrollo de este género fotográfico.

Después de 1945 cuando comenzaron a cristalizar los diversos estilos de representación fotográfica y de aprovechamiento experimental, también hubo tentativas de estudiar todos los resultados obtenidos, por diversos que fueran, en busca de un denominador común. Una contribución fundamental en este sentido fue el intento de Otto Steinert de considerar el criterio de una vivencia personal como requisito y punto de partida de todas las tendencias modernas en la fotografía creativa.

"Esta forma de abordar la fotografía moderna puede parecer al principio muy genérico, puesto que con ella es posible reducir al mismo denominador común tanto una composición de apariencia abstracta con una dinámica fotográfica Live". (5)

La importancia de la concepción de O. Steinert estaba en la acentuación de la inter-





Otto Steinert. Un pie-atón. 1950.

pretación de la realidad mediante la imaginación subjetiva de la imagen, lo cual presupone como fuente unas vivencias emocionales a este fin Steinert también da el concepto de "fotografía subjetiva".

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

Dentro del círculo fotográfico hubo un continuo crecimiento de fotógrafos dedicados preferentemente a la foto "Live"; aparecieron lentamente diferentes tendencias de espe-



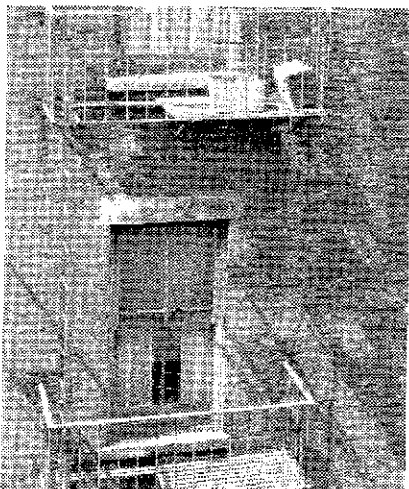
Edward Steichen. Gloria Swanson. 1926.

cialización en una determinada temática, donde cada cual podía plasmar mejor su personalidad. Por ejemplo algunos reporteros les atraía los motivos sociales, otros donde se desarrollaban acontecimientos de trascendencia mundial.

Diez años después hubo

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

El valor de la exposición de Steichen es incalculable. Queda demostrado que también la selección, precisamente la forma de conjuntarlas, fue un acierto creativo, puesto que con ello se inició el "arte de exponer" en el campo de la fotografía. Esta nueva forma de exponer resultó positiva desde el punto de vista artístico, también satisfizo necesidades sociales. Así "The Family of



Edward Steichen. Cajas risueñas. 1921

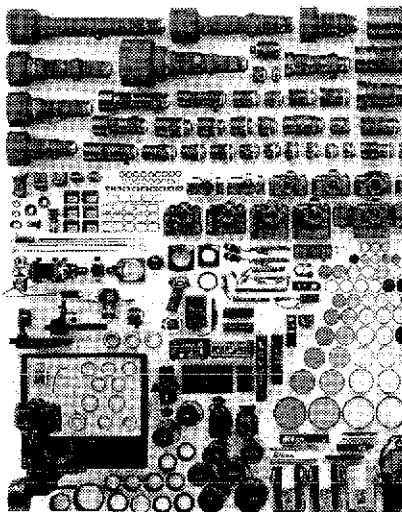
Man" fue capaz de atraer la atención de nueve millones de espectadores, incluso de aquellos círculos de personas que no suelen asistir a un museo o a una galería de arte.

En este aspecto se trataba de una importante difusión de la cultura visual, en cuanto a los fotógrafos mismos, la acción de Steichen significó una categorización de las posibilidades de la fotografía "Live" la cual apoya al género periodístico. (Antes de esta gran exposición, en el año 1942 hace una exposición "Road to the Victory", y en el año 1945 "Power in the Pacific").

La fotografía a partir de los años cincuenta y setenta ha seguido creciendo más o menos por los mismos caminos, pero aumentados de la comercialización y dentro de lo que ha entrado también, el mundo de la moda, junto con sus com-

plicados y modernos arreglos de fotografía de estudio.

Como consecuencia de la exposición "The Family of Man", galerías, museos, etc., se empezaron a interesar en la fotografía artística. A partir de las exposiciones surgen publicaciones de monografías de obras de famosos fotógrafos.



Cortesía de Nikon



Nat Finkelstein. Warhol Factory. 1964/1967.

La influencia de artistas "Pop" de mediados de los años sesenta como Andy Warhol y Robert Rauschenberg, también ha sido decisiva en el desarrollo de la fotografía, quienes la utilizaron como un medio más, dentro de sus mezclas artísticas.

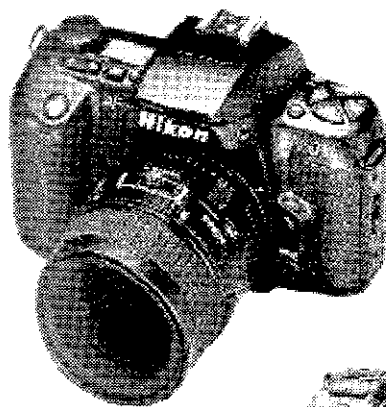
2.4 Avances Técnicos.

Para el desarrollo de la fotografía artística, en el análisis de las condiciones de esta, hay que tener en cuenta, el estado de la técnica, en los años setenta y ochenta hacer fotografías era más fácil que en años atrás. Las nuevas técnicas electrónicas, entre ellas el enfoque, la exposición y el flash de la cámara completamente automáticos, permiten a casi todo el mundo manipular correctamente una cámara. Las películas son a su vez suficien-

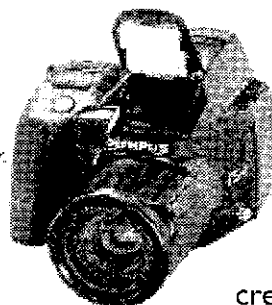


temente sensibles para captar la luz más débil o los colores más brillantes. Sin embargo, los fotógrafos de todas las edades y niveles de experiencia todavía aspiran a hacer buenas fotografías: combinar todas las posibilidades que ofrece una cámara, una escena, la luz y la propia inspiración para crear imágenes agradables e interesantes.

La aparición de la célula fotoeléctrica en los años treinta ayudó al fotógrafo para calcular de forma sistemática la exposición. Personal de la empresa fabricante de los fotómetros Weston, como W. N. Goodwin jr. Estudió el medio de prever las diferentes densidades que se obtendrían en las distintas áreas del negativo. Otro ingeniero H. P. Rockwell, propuso un sistema de revelado variable para controlar el contraste y la gamma. Dos profesores de fotografía de los Angeles "Art Center School", Ansel Adams y Fred Archer, en 1941 dieron la primera versión del sistema de zonas. La divulgación del nuevo método tuvo lugar a través de una serie de conferencias de Adams en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. El sistema de zonas es acaso el método más riguroso y sistemático de control del proceso fotográfico, su eficacia ha quedado demostrada como herramienta para una comprensión y dominio de las



*Libro el Placer de Fotografiar.
Eastman Kodak Company.*



variables y mecanismos del binomio exposición y revelado.

Se perfeccionaron todavía más las construcciones de las cámaras el interés se concentraba en las cámaras reflex de un solo objetivo (SLR, "Single Lens Reflex"). La industria fotográfica de Dresde aportó los primeros trabajos en este campo. La implantación del visor reflex permitía trabajar con la misma rapidez que con un visor directo, a lo cual había que añadir la ventaja de una observación del motivo sin formación de paralaje. Ante todo se intensificó en el Japón la construcción de cámaras reflex de objetivo único, en este País la casa "Asahi Optical Company" que ya en 1951 logró su "Asahiflex". Después de este prototipo, la industria fotográfica japonesa fue la que lanzó al mercado la mayoría de las innovaciones.

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

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

Eliot Elisofon, fotógrafo de "Life", experimentó con el uso de filtros de color sobre el objetivo o sobre la misma fuente luminosa. Fue asesor en Hollywood con el propósito de distorsionar el color para obtener un efecto emocional (el film "Moulin Rouge": 1953, de John Huston se obtuvo con ese efecto).

Prácticamente todos los fotógrafos han trabajado con





Polaroid Sin fecha.

las técnicas del color aunque la complejidad del proceso y el gasto del material ha sido un impedimento para la libre experimentación, exploran al máximo las posibilidades estéticas.

El inventor Edwin Herbert Land a petición de su pequeña hija, en el verano de 1943 esta le pidió ver las fotos ahora mismo, Land que no era un padre normal y corriente. Empezó a pensar en un sistema que permitiera visualizar las fotos justo después de disparar la cámara. En 1932 descubrió un método para fabricar láminas polarizantes industrialmente y cinco años más tarde fundó una empresa, la "Polaroid Corporation", para producirlas en serie e investigar posibles mejoras y aplica-

ciones prácticas. En un principio se dedicó a filtros polarizadores para cámaras fotográficas, el negocio prospero durante la Segunda Guerra Mundial al encargarle el ejército norteamericano láminas para fabricar con ellas lentes de sol y aparatos de puntería.

En 1947, ante la Sociedad Óptica Americana, presentó oficialmente su "proceso fotográfico en un solo paso". El 26 de noviembre de 1948 salió al

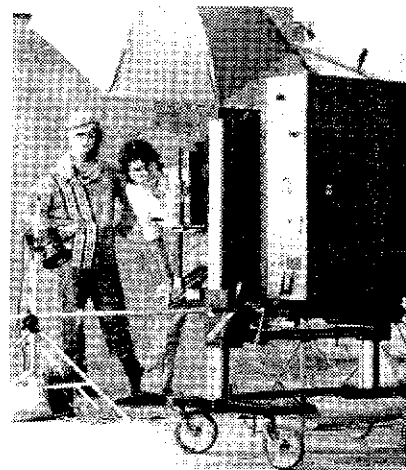


Polaroid Sin fecha.

mercado la primera "Polaroid Camara Land" con un rollo tipo 40 con una sensibilidad de 100 ISO. Que proporcionaba copias de tono sepia, 56 cámaras salieron al mercado se vendieron el mismo día. Un éxito tan instantáneo como el propio producto.

Durante los años siguientes el sistema experimentó continuas mejoras, en 1961 sustituyeron el negativo, hasta entonces opaco, por uno transparente, lo que permitía realizar copias y ampliaciones. En 1963 se presentó la nueva película de color "Polacolor" en 1972 se logró reunir el negativo y el positivo en una sola hoja llamada sx-70 facilitó el desarrollo de la primera cámara instantánea plegable.

Aunque, en su aspecto comercial, la fotografía instantánea nació con el propósito de ganarse al público consumidor, sus ventajas fueron usadas por varios sectores profesionales. La medicina y la investigación científica en general descubrieron en la cámara "Polaroid" la inmediatez que habían deseado. Pero quienes mejor aprovecharon las posibilidades del sistema fueron los propios fotógrafos profesionales, ya sea en el área de la pu-



Polaroid. Sin fecha.



bilidad o en la moda: usando este tipo de comprobar en el acto si han realizado correctamente todos los ajustes, tanto en la composición de la cámara pueden ver la fotografía, como en la iluminación y la elección de los parámetros técnicos (tiempo de exposición, enfoque, etc.). Una vez realizada la fotografía con "Polaroid" ve los pros y contras de la fotografía proceden a tomar la foto definitiva con una película convencional.

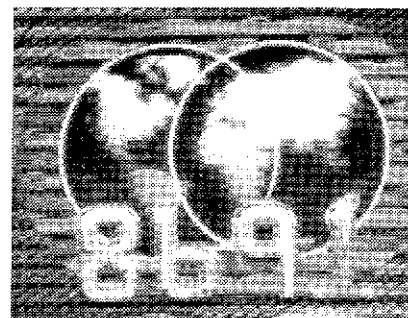
En 1991 moría Edwin Herbert Land a la edad de 81 años, 42 años después de la presentación de su invento. Hoy la palabra "Polaroid" la gente la conoce como fotos de revelado instantáneo.

Mucho más reciente y de mayor porvenir es la holografía. El científico inglés Dennis Cabor con sus trabajos emprendidos en 1948, anticiparon con el nombre de holograma (del griego holos todo) la idea de una imagen total. En la Universidad de Michigan en 1962,

Leith y Upmicks lograron un holograma perfecto utilizando rayos láser.

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

Los últimos avances tecnológicos en el campo de la informática y de su aplicación a la imagen digitalizada (infografismo según un neologismo más o menos afortunado) nos

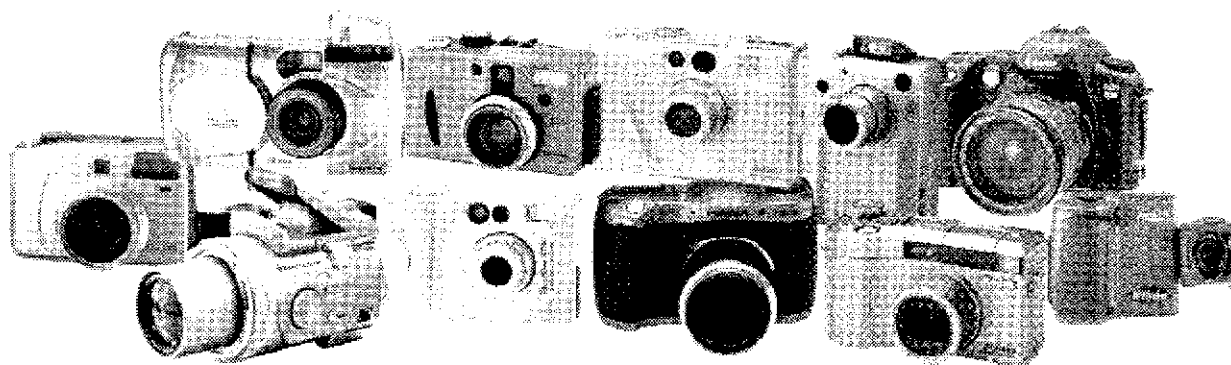


Holograma de una tarjeta de crédito.

hacen vislumbrar cambios revolucionarios.

En 1976, se celebraron los 150 años de la invención de la fotografía. La fotografía se inició modestamente. Al poco tiempo se convirtió en una gran industria que se infiltró por todas partes. Como medio de comunicación, la fotografía es accesible a todos. Al mismo tiempo a cambiado la visión del arte.

La fotografía ha sido el punto de partida de los "mass media" que hoy desempeñan una función como medio de comunicación. Sin ella no hubiese existido el cine, ni la televisión.



Revista Photographic Junio 1996





Foto: Alicia Fernández Camacho.
El espacio. 1999.

29

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO 3



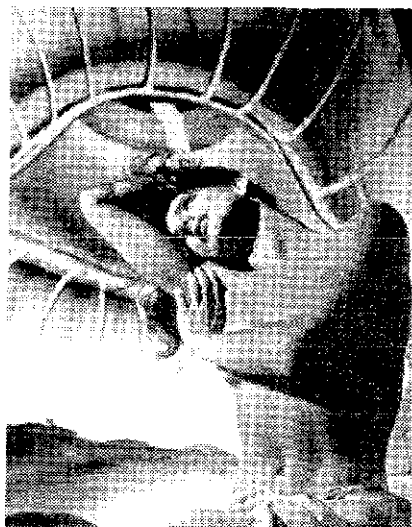
CAPÍTULO 3

LA FOTOGRAFÍA SURREALISTA Y LA FOTOGRAFÍA ABSTRACTA

3.1 El Desarrollo de la Fotografía Surrealista.

El Surrealismo fue uno de los movimientos literarios y artísticos más importantes del siglo XX. Encabezado por André Breton, intentó lo que nunca antes se había propuesto movimiento alguno: alcanzar con las armas del arte, la poesía y la imaginación la libertad del ser humano.

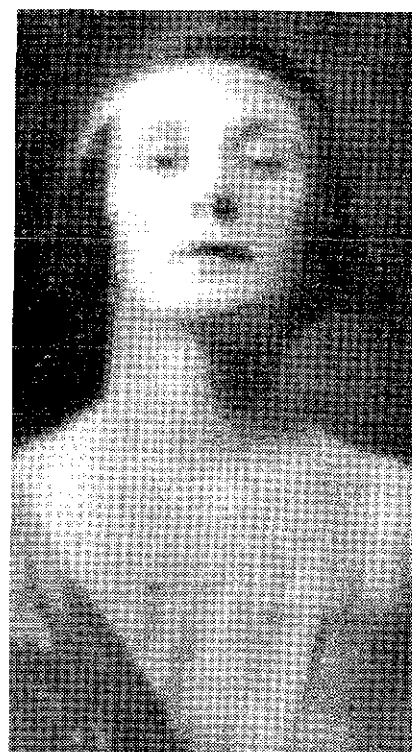
El Surrealismo surge y se desarrolla durante la etapa llamada entre guerras, esto es a finales de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Segunda Guerra (1939-1945), como una consecuencia lógica y de reflexión de un proceso de transformación social derivado de una contienda bélica, la guerra europea, Primera Guerra Mundial, en donde el grueso de una generación de jóvenes va ser carne de cañón donde se juegan los intereses



Philippe Halsman. Bailarina. 1946.

políticos y económicos de las grandes potencias capitalistas.

Los años veinte, van a ser el escenario obligado de muchos cambios en todos los órdenes de la vida y en la conformación de la humanidad de acuerdo con los requerimientos del siglo XX, por ese entonces empezaba a cobrar su



Arnold Genthe. Anna Pavlova. 1925.

verdadera identidad. Así en ese lapso se llevarán a cabo muchos cambios sociales en todos los órdenes, en el intento de definir y lograr un nuevo





Herbert Bayer.
Soledad del ciudadano 1932

código de conducta moral, a través de la literatura, de la filosofía, del arte, de la pintura, de la fotografía, del cine.

Un antecedente del Surrealismo es el movimiento Dadaísta, creado en Zurich en 1916, en el que militaron Tristan Tzara su máximo exponente, Hugo Ball, Marcel Duchamp, entre otros. La pintura tuvo una vez la finalidad de registrar la apariencia de las cosas paisajes, animales, etc., que las personas no podían llegar a conocer por sus propios ojos. Hoy esa tarea ha sido emprendida por la fotografía y el cine, es lograda de manera incomparablemente mejor y más perfecta que lo que la pintura haya llegado nunca a obtener.

El Dadaísmo es la reacción ante todo intento de ne-

gar lo objetivo, que ha sido la fuerza motriz tras los impresionistas, los expresionistas, los cubistas.

Los dadistas dicen: "mientras en el pasado se invertían grandes cantidades de amor, tiempo y de esfuerzo en pintar una persona, una flor, un sombrero, una sombra proyectada, etc., nosotros sólo cogemos un par de tijeras y cortamos todo lo necesario en cuadros o en fotografías. Si necesitamos cosas de tamaño pequeño no las representamos, sino que cogemos el objeto mismo, como puede ser una navaja de bolsillo, un cenicero, etc. cosas simples que en los museos de arte antiguo están bellamente pintadas. Pero aún así, sólo están pintadas." (6)

Y, así tenemos que el surrealismo surgió hacia 1920-23 como una derivación tardía del dadaísmo sienta sus reales en los medios intelectuales de la época.

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

Esta iconografía visionaria intenta revelar verdades in-

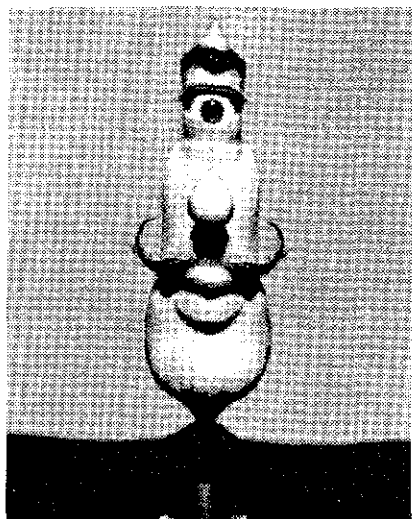
conscientes que hasta la llegada del surrealismo eran consideradas inaccesibles, a menudo de una obra enteramente personal, a la vez, constantes en la naturaleza humana: la libre asociación y los sueños." (7)

El Surrealismo despierta los sentidos ocultos del inconsciente, según su máximo exponente, el poeta alemán André Breton, quien publica el manifiesto surrealista en 1924 y dice: "El surrealismo es el automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente, como por escrito o de cualquier manera, el funcionamiento natural del pensamiento".

Tal planteamiento dio origen a este movimiento artístico. Conforme a varios historiadores del surrealismo, las consecuencias de la guerra trajeron fuertes problemas de conciencia individual, ya que en un estado generalizado de privación material, dejó a triunfadores y dominados con la seguridad de que fue absurda su participación en esta lucha.

También mencionan que el principio básico de esta corriente, es la expresión directa del inconsciente. Y que buscaron encontrar la exploración de este en todos sus aspectos: locura, sueños, estados de alucinación, miedo a la muerte, ubicándose concretamente en





Philippe Halsman. Ciclope. 1954.

los "instintos oscuros del alma".

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

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

A comparación de Dadá, el surrealismo "realzaba el arte" pero sin destruirlo, construye, mencionaba Bretón que los surrealistas más que herederos directos del Dadá se limitaron sólo a establecer con esto las relaciones pasionales y breves. Esta corriente pretendió desentrañar el sentido últi-

mo de la realidad, de una realidad más amplia o superior, sacar a flote el funcionamiento real del pensamiento con la ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral.

En la pintura, "la búsqueda del surrealismo consciente se traduce en la más radical oposición del abstraccionismo y



Man Ray. Kiki 1926

en la experimentación de la anécdota fantástica y simbólica, por lo que debe cerrar una clave, nunca deberá ser gratuita, los fieles del surrealismo en pleno resurgimiento abstraccionista, insistieron en la vía muerta de la pintura formalista". (8)

El surrealismo no sólo está caracterizado por una gran diversidad de manifestaciones artísticas, sino también por

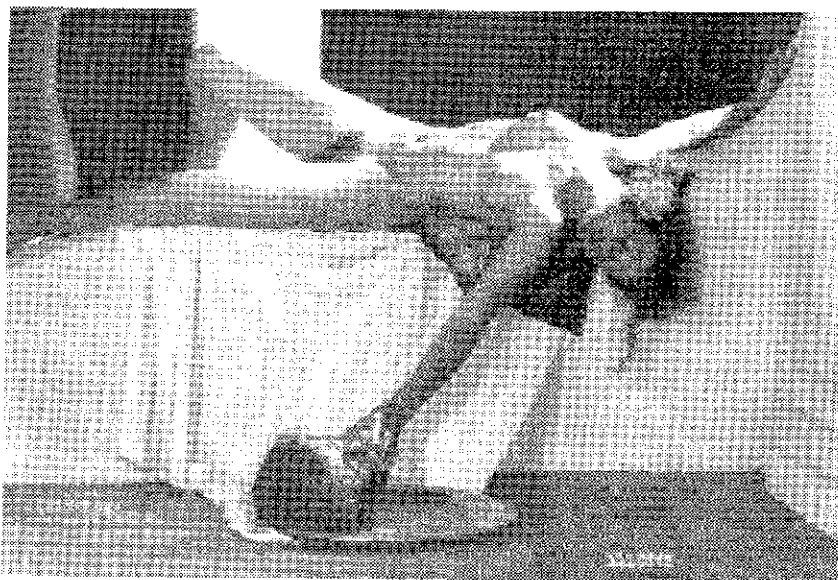
una sorprendente vivacidad, ya que sus influencias continúan hasta ahora. En esta continuidad de arte surrealista que perdura hace más de cincuenta años, se descubren claras evoluciones, las cuales respetan el principio fundamental de la actividad artística surrealista, basada en la explotación de las casualidades y del subconsciente.

Procedente del Dadá, Man Ray (seudónimo Emmanuel Radensky (1890-1976) nació en Philadelphia fue escultor, pintor, escritor y fotógrafo, es conocido por sus fotografías de gente prominente del arte de avanzada y literatura que residían en París durante la época entre guerras.

Artista integral y multidisciplinario, inseparable de la figura de André Breton, amigo de Marcel Duchamp su relación de amistad influyó en las obras de Man Ray en el uso de los objetos cotidianos o encontrados (objets trouvés) (M. Ray los utilizaba como una forma de manifestar su oposición al sistema capitalista).

M. Ray experimentó con dos técnicas fotográficas que habían sido poco exploradas: la solarización y los rayogramas, estas son fotografías sin cámara. Produjo imágenes reuniendo objetos sobre una hoja de





Drtikol Frantisek. Pribram bohemia 1961.

papel sensibilizada y luego expuesta a la luz Man Ray redescubre el procedimiento por azar, bautiza esas fotografías inspirándose en su propio nombre con la intención de dar cabida en su obra al sueño, el deseo y el juego, como una forma de hacer visible “el modelo interior” propuesto por Breton con elemento insustituible del arte surrealista.



*Revista Muy Interesante.
Fotografía de Manuel Álvarez Bravo*

La manifiesta voluntad del artista por expresar el sueño, lo condujo a aciertos indiscutibles en el ámbito del lenguaje fotográfico y también a darle a sus imágenes un carácter onírico y mágico que cautivó a los miembros del movimiento.

Los surrealistas supieron elaborar y apreciar fotografías anónimas o de autores ajenos al movimiento dado que para ellos no tenía importancia alguna el creador de la obra sino su amor a la “poesía oculta” en las cosas desechadas por la civilización. Los surrealistas encontraron para sus interpretaciones, fotos antiguas, revistas, etc., las cuales usaron para publicarlas en sus revistas del movimiento, se publicaron cuatro fotografías de Eugene Atget, sin duda la únicas reproducidas en vida de este pionero independiente. Los surrea-

listas le reconocían la prioridad de la visión surreal de lo cotidiano, que Atget recopiló en su serie de escaparates parisinos.

Un tema de la fotografía surrealista, poco divulgada fue la introducción del desnudo femenino en situaciones insólitas, ya que se le alegaba, si la representación fotográfica del desnudo se presta a obscenidad, por su realismo, no así la representación pictórica.

Es conveniente mencionar al checoslovaco Frantisek Drtikol (1889-1961) que se dedicó exclusivamente al desnudo fotográfico. Sus desnudos de los años veinte, muy artificiosos y de tendencia “Arte Decó”, reflejaban el gusto de la época.



*Edward Steichen.
Marlene Dietrich. 1935.*



La gran escuela de la creatividad Bahaus, cuenta entre sus maestros a Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946) quien luego emigraría a Estados Unidos huyendo del empuje nazi en 1928, Moholy Nagy a título personal, empezó a desarrollar, hondas investigaciones en materia de fotografía. La Bahaus carecía de sección fotográfica y Moholy fue el introductor de esta disciplina en la institución. Gran teórico de la fotografía, convencido del valor artístico de la foto, la consideraba el medio de expresión de la luz; utilizó todas las posibilidades técnicas, montaje, "vista de pájaro", doble exposición, ampliación, etc. Moholy N. dejó la Bahaus a fines de 1928 pero siguió su labor fotográfica influyendo notablemente en los fotógrafos alemanes.

Otros dos grandes fotógrafos surrealistas fueron Edward Steichen, el mexicano Manuel Alvarez Bravo y la húngara Katy Horna. Esta estudiante de fotografía que contaba tan solo con 19 años de edad viaja a Berlín en donde junto con otros artistas como Robert Capa, y Andre Friedman profundizó su formación vanguardista del arte. En la Bauhaus experimentó con el arte del montaje fotográfico. En 1933 la Bauhaus fue clausurada por el gobierno nazi y, huye a Francia y allí se en-

rola en el movimiento surrealista y cimenta sus ideales literarios.

Katy Horna agrupó visualmente sus trabajos en series de acuerdo a distintas intenciones. Unas como premoniciones de guerra (Lo que va al Cesto, 1938) con relatos fantásticos (Una noche en el sanatorio de muñecas, 1963), realidades imposibles que se concretan en una imagen o en una estructuración serial (Fetiches de Nov, 1962)

Llegaría A México donde residiría hasta su muerte. Siempre fiel a su concepto de trabajadora de arte, se dedicó a la tarea docente en las principales escuelas de arte como la Academia de San Carlos en la capital mexicana.

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



Manuel Alvarez Bravo.
Tienda de Aves. Sin fecha.



Manuel Alvarez Bravo.
Figuras en el Castillo Sin fecha.

blicitaria y de moda.

Para un pintor surrealista el aprovechamiento del azar implica el juego casual que enriquece absurda y extrañamente la visión. Para el fotógrafo mexicano Manuel Alvarez Bravo (1904-) sus obras no son compuestas para



crear "lo absurdo", como hacen los típicos fotógrafos surrealistas como Man Ray, sino que al descubrir un especial punto de vista, enfoca su máquina y produce una realidad externa que es fantástica. Las fotografías de Álvarez B. son algo mágico, absurdo, desoladoras, pero eminentemente sugerente.

Breton se llevó fotografías de Manuel A. Bravo para su exposición en París en 1939 en la Galérie Renou el Colle. El ojo de Álvarez Bravo identificado con el de la cámara, posee la sensibilidad del ojo surrealista, pero no en los subterfugios. La excelente foto *Parábola Óptica* tiene el misterio, la encarnación de un sueño. El escaparate de un almacén, "la óptica moderna", está enfocado de tal manera, que los ojos que anuncian la mercancía parecen reproducidos en los vidrios como el reflejo de fantasmas de otros mundos.

En algunas de sus obras no las más frecuentes Álvarez Bravo cae en el hechizo propiamente de factura surrealista. Compone la atmósfera como en retrato ausente un cuarto desoladoramente vacío donde un vestido de mujer echado sobre una silla, parece esperar en vano.

Su arte es maravilloso

cuando sabe evocarnos sin mistificación, pero con gran talento pasional en la visión. La atmósfera sensible en la que está bañado todo el país. La celebre fotografía de un almacén de cajas de muerto para niños, enfiladas una encima de la otra, con una escalera diagonal cerca de ellas, que rompe el balance de la composición, unida a "lo más dispar": una enorme bocina de fonógrafo que emerge de una de las cajas abiertas. El fondo de la capacidad poética de Álvarez Bravo remite al eterno y único drama: la vida y la muerte. Por algo Breton decía. "Ese poder de cancelación de la vida y la muerte es, sin duda alguna, el cebo de que dispone México."

Luis Buñuel vino a enriquecer el ambiente cultural y artístico de México; marca el inicio del cine surrealista en este país. Su película *Los olvidados* (1950) atrapa y desconcierta al espectador. Las imágenes de esta película, sustituta de una realidad diversa atrapa por la cámara, que funcionan en el cine como las metáforas en la palabra, son elementos clave de la expresión surrealista y sobre todo, el recurso fundamental del primer surrealista del medio, Luis Buñuel, quien junto con Salvador Dalí introdujo a la difusión masiva *Un perro andaluz* (1927) obra de confirmación al Manifiesto Surrealista.

Aun empleando sólo parcialmente medios surrealistas en el cine (como lo hicieron Jean - Luc Godard, Jean Cocteau, etc.) constituyen a pesar de todo claras pruebas de un hecho tácitamente aceptado en otros campos: la fotografía y sus consecuencias han arrebatado otra parcela de terreno a la pintura.

En la mayoría de los casos, los filmes tenían la foto fija como precedente de sus medios surrealistas: exposición múltiple, montaje y "close up" (gran acercamiento) ya habían sido ensayados. Pero incluso sin tales técnicas los fotógrafos lograron una y otra vez captar imágenes que muestran aspectos surreales; mucho antes de que surgiera una pintura que se sirviera de tal denominación.

Para la aplicación de influencias surrealistas fueron importante las estructuras ricas en detalle (texturas). El origen de este conocimiento fotográfico fue el nuevo realismo de la segunda mitad de los años veinte. Durante los primeros años de la posguerra. Desde entonces tales experiencias habían sido traducidas en una técnica de trabajo fotográfico universitario aplicable en el marco conceptual de surrealismo. En esencia se trataba de "objets trouvés" (objetos encontrados), ahora des-



cubierto en estructura de superficie.

En la primera mitad de los años cincuenta el fotógrafo Brassai sorprendió con una serie de fotografías sobre signos que los pordioseros habían rascado en las paredes junto a las puertas de sus casas, para información de sus colegas. Tales ideogramas fueron reproducidos dimensionales. Si los fotógrafos influidos por el surrealismo ya estaban entusiasmados en los primeros años por los cuadros y carteles naïf su sentido impresionante de la vida cotidiana quedó ampliada por estos primeros dibujos que forman parte del estilo naïf primitivo, que por su insignificancia habían pasado inadvertidos por mucho tiempo. En ocasiones el resultado de la extraña coincidencia de influencias casuales eran las figuraciones de la estructura de la superficie donde la influencia del tiempo tiene un papel muy importante en los procesos de alteraciones de tales caligrafías.

Entonces el sensible ojo fotográfico podía descubrir dentro de ese sistema de grietas y diferentes formas de hendiduras unas disposiciones que el fotógrafo agrupaba según su inspiración. Con una adecuada exposición fotográfica la visión fue acrecentada todavía más en el sentido de que la mani-



Philippe Halsman.
Desnudo-calavera de Dalí. 1950.

festación del objeto que por lo general sólo mostraba una sección apenas era reconocible para el contemplador de la fotografía, por lo que tenía que entregarse por completo a la concepción del fotógrafo. El sujeto surrealista encontró aquí una nueva valorización.

Algunas figuras de apariencia surrealista surgieron también como productos secundarios de actividades humanas. Así, algunos fotógrafos descubrieron en los restos de las talas de bosques unas visiones completamente irreales.

Con sus nuevas tecnologías la moderna industria aporta en medida creciente nuevos tipos de desechos. Así, los restos de materias plásticas de prensas de inyección pueden formar figuras irreales, semejanza de las obtenidas de la

fundición de plomo, y aquí es donde algunos fotógrafos descubren los "objets trouvés" que reflejan el consumismo industrial.

La fotografía surrealista se manifestó también en los arreglos artificiales utilizados como modelo para fotografías de ediciones oníricas.

Al mismo tiempo se conoció en París la exigencia de Dalí en los años veinte, de que una pintura surrealista debía tener como reflejo de una visión paranoica, la exactitud de una foto en color. Según la interpretación del cronista del surrealista Waldberg, la paranoia significaba para Dalí un delirio asociativo de carácter interpretante con estructura sistemática. De esta actividad crítico paranoica de Dalí surgió luego un método de conocimiento irracional, resultante de registrar críticamente las visiones y asociaciones de imágenes oníricas nacidas del subconsciente.

Un pintor ha de esforzarse en reproducir la idea que tiene con las cualidades propias de una fotografía en color, muestra que este principio es también aplicable a la actividad fotográfica. El propio Dalí colaboró a menudo con diversos fotógrafos, y de esta cooperación con la fotografía nació por ejemplo un autorretrato





Philippe Halsman Mona Lisa Dalí. 1953.

de Dalí con siete muchachas desnudas en el fondo que están colocadas de tal forma que muestran una calavera o la fotografía donde Dalí está frente a un cuadro, él en posición de tres cuartos, una silla que está flotando, varios gatos volando. Estas fotos son obra de Philippe Halsman.

También el surrealismo se manifestó desde los años veinte hasta los cuarenta en la moda y dio origen a las más ingeniosas y extravagantes imágenes jamás creadas en el arte de la alta costura, inspirada en las extrañas representaciones que sacuden la imaginación del espectador con la fuerza de visiones alucinatorias. Los artis-

tas surrealistas experimentaron con fotografía y cine. En la pintura y las artes gráficas, esta experiencia evoluciona de manera cíclica pues también tomaron la imagen de la moda para sus pinturas y en un momento determinado llevaron la moda más allá del nivel del mero estilo a una importante expresión de cultura.

La fotografía publicitaria, a través de sus diferentes manifestaciones surrealistas (subconsciente y creación casual), atrajo la atención del potencial del consumidor. Es posible que de una extraña coincidencia, pueda nacer la fotografía surrealista, como en las obras de Brasai. Entre otros casos puede ser algo preparado buscando la magia surrealista como en las obras de P. Halsman (so-

bre Dalí). Fotomontajes, enfoques dobles, "quemar" imágenes, etc.

Para todo fotógrafo son importantes los objetos para conseguir combinaciones casuales o intencionadas, procedimiento que fascinó desde los años treinta al fotógrafo Herbert Leist. "El proceso creativo en la preparación de un modelo artificial también podía discurrir de forma que la primera idea surgiera en contacto directo con la realidad, es decir, con el "objet trouvé". En este caso, el fotógrafo le venía por pura casualidad la idea de cómo la disposición natural podía perfeccionarse mediante una intervención adicional. Esta combinación de un "objet trouvé" con una visión material la utilizó, Emilia Medková



Michael Langford. Sin título. 1982.

en su retrato visionario. Completó la silueta de un perfil humano que había reconocido de forma asociativa en un trozo de papel mediante la adición de un ojo artificial." (9).

ca escena emergía de una suave neblina.

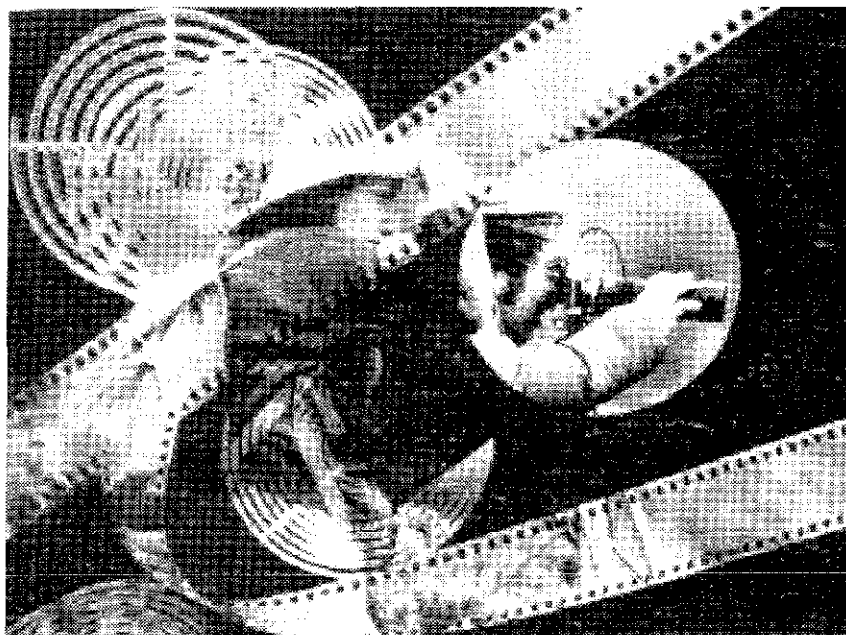
La técnica de encolar y recortar fue sustituido por el sistema de sobrecopiar varios negativos. El fotocollage se

subconsciente la representación, surrealista. En los últimos tiempos el fotomontaje se ha ido acercando cada vez más a los experimentos del cuarto oscuro. La alineación de la realidad que se consigue de esta forma, acentúa todavía más el efecto surrealista.

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

El fotógrafo Allan A. Dutton fija su atención en elementos modernos. Así nació el montaje de desnudos, como un carro de época en medio de una escena silvestre. En otra obra el mismo fotógrafo montó una serie de imágenes de efecto fuertemente erótico en un espacio rodeado por paredes rústicas, con lo que la concepción general resulta bastante irreal.

Donde mejor se expresa la corriente del surrealismo en la fotografía, es en el fotografo, nace al finalizar las Primera Guerra Mundial. Tal como lo entendemos, es la reproducción, una forma por medio de la técnica fotográfi-



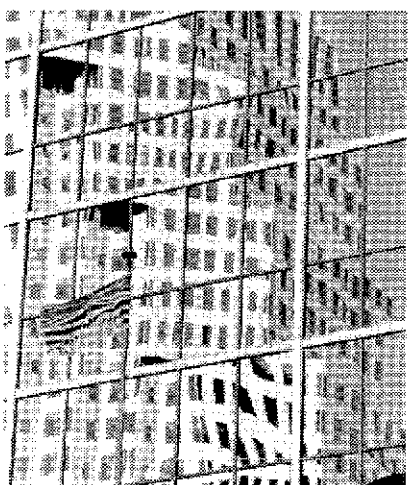
Michael Langford. Sin título. 1982

El fotomontaje juega un papel muy importante en las influencias posteriores del surrealismo. La intervención del retoque y el dibujo mejoraron la técnica de la combinación de fragmentos de fotos, logrando composiciones de aspecto homogéneo, unitario. Este estilo lo prefirieron todos aquellos fotógrafos que eran al mismo tiempo dibujantes. La granulosidad artificial de los fotomontajes facilitaba el empalme invisible de las distintas partes y además contribuía a la impresión de que toda la oníri-

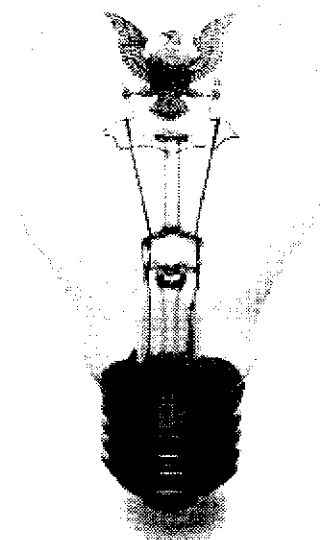
convirtió en un procedimiento rápidamente realizable, de tal modo que el fotógrafo podía realizar las visiones oníricas nacidas de su fantasía. Por el contrario, el montaje de elementos parciales de diversos negativos en el proceso del positivado resultaba más laborioso. Muchos fotógrafos preferían esta técnica ya que durante el trabajo podían dejar sus visiones influir libremente en la colocación y selección de nuevos elementos. El fotógrafo en el curso del proceso va formando con las visiones del



Alicia Fernández Camacho Sin título 2001.



Alicia Fernández Camacho Sin título. 1999



Michael Freeman Sin título. Sin fecha.

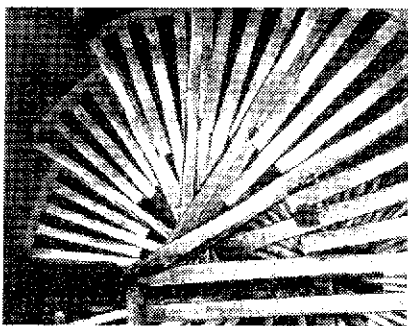
ca, forma que imprime su carácter específico a un proyecto publicitario. El fotografismo no es más que un sustituto a un fenómeno sometido a los caprichos de la moda. Su origen viene del Dada, sus representantes alemanes fueron los pintores y caricaturistas George Granz y John Heartfield quienes inventaron el fotomontaje. Una forma del fotografismo moderno, es el fotograma: en su género es el diseño más libre que existe, y en numerosos ejemplos constituye una forma de expresión artística que testimonia una perfecta seguridad.

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

Ya no se puede decir como se hacía tradicionalmente

que la pintura ejecutada a mano sea la única representante de la fuente artística. Parece que el fotograma nos conduce hacia una nueva representación óptica realizada ya no con la ayuda de los pinceles, el color, la tela, sino por un sistema de reflexión, de planos de iluminación. El fotomontaje es la realización de una imaginación sin fronteras, es decir, una creación humana independiente, libre, de las formas naturales. El fotomontaje logra un efecto superior al fenómeno natural por el contraste consciente buscando entre la foto en relieve y la superficie blanca o coloreada. Ni la pintura ni el dibujo permiten obtener ese efecto.

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



Alicia Fernández Camacho Chicle 2001.

consciente debe liberarse en actividad artística sin la menor influencia por parte de las barreras conscientes de la lógica. Era completamente indiferente que un pintor, bajo el signo del surrealismo, creara un cuadro con fantasías abstractas o bien una escena que ha primera instancia fuera realista con un trasfondo de contenido irreal. El espectro de los temas abarca desde sutiles insinuaciones de experiencias psicosomáticas, pasando por imaginaciones erótico – fantásticas, hasta llegar a provocaciones conscientes de los convencionalismos burgueses.”(10)

La disposición del “objet trouvé” las dimensiones mayores o que no podía ser aislado de su entorno resulta más ventajoso en una fotografía que en una pintura. Si el cronista del surrealismo, Marcel Jean comparaba al poeta con un “modesto aparato para registrar las voces interiores”, las cámaras fotográficas podían emplearse como medio expresivo ideal para retener casuales

“objets trouvés”. Se aprovechaba la reproducción de tales motivos, las propiedades típicas de la fotografía, en especial la fidelidad documental de la foto se convertía entonces en la existencia real de un en-

se tomaba de forma más estricta en el marco del surrealismo que en la fotografía, donde el arte de ver constituía el requisito decisivo de una utilización adecuada. Debido a ello, los fotógrafos surrealistas



Jean Dieuzaide. Dalí en el agua. Cadaqués. 1951.

cuentro casual “el arte de ver” era suficiente para crear, para realizar esta obra creadora. Este principio constituye el camino entre el espíritu fotográfico moderno y la concepción surrealista.

Como es natural la elección de ángulo de visión correcto como factor principal

no se alejaron de su forma de ser, de su medio de realización como sucede en otras corrientes artísticas. El surrealismo, para muchos fotógrafos significaba el primer encuentro con “el arte de ver”, que posteriormente emplearon con éxito para otros fines no sólo fotográficos (de efecto surrealista).

10 Tausk. op cit., pp 169.



Durante los primeros años del surrealismo se fotografiaron "objets trouvés". Surgen dos grupos de fotógrafos; uno formado por pintores surrealistas que acudieron a la cámara debido a su admiración



Weegee. Nikita. Jruschov. 1959

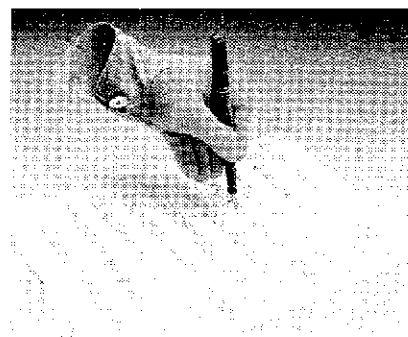
por el encuentro casual; el otro englobaba a los fotógrafos con influencia directa del surrealismo. Los representantes del primer grupo utilizaron la cámara como instrumento de registro puro. A diferencia de ellos, los del segundo acentuaban el efecto original de los "objets trouvés" por medio de la perspectiva según fuera cada caso. Gracias a la inventiva de esa gente, la valorización surrealista de los "objets trouvés", fue modificada y desarrollada con el tiempo en el campo de la fotografía. Había también otros medios estilísticos en la técnica fotográfica como efectos de iluminación, reflejos, y etc. utilizados para la

composición de carácter surrealista.

Hay pintores surrealistas que no conciben que una cámara pueda rivalizar con ellos: "a pesar de ello resulta innegable que el surrealismo si lo comprendemos de forma simplificada, en el sentido de que unos objetos reales se presentan en una conexión contradictoria en cuanto a su sentido y finalidades propias, con lo que resultan "alineados" se da en la calle. Y entonces es algo que puede ser fotografiado y debemos fotografiar si, creemos merece la pena ser fijado, por que un tal estado de desfiguración y trastoque no acostumbra a perdurar. Vuelve a ponerse en orden, a menudo sólo dura unos breves instantes". (11)

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

En la década de los años ochenta, un número de artistas ha utilizado la fotografía como medio para plasmar sus ideas. Este campo se ha abierto, pues, las experiencias nuevas que le han proporcionado un carácter realmente insólito en la mayor parte de las ocasiones, y no deja de ser significativo el hecho de que muchos de los nuevos artistas fotógrafos sean o hayan sido, al mismo tiempo, pintores y escultores.

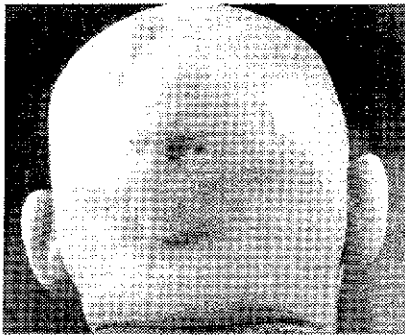


Michael Freeman.
Mano desmembrada. 1991.

Este factor hace que en sus obras se aprecie toda una serie de connotaciones que también corresponden al ámbito pictórico, escultórico: el interés por el espacio, la composición, los colores empleados y, fundamentalmente, la adopción de unos formatos nada habituales en la práctica del fotógrafo tradicional y, en cambio, muy próximos a esos grandes tamaños que hoy en día prefieren la menor parte de pintores. Los temas también han variado substancialmente respecto a los escogidos por los fotógrafos precursores. Así, muchos de estos artistas crean auténticas "escenificaciones" que después captan con sus cámaras. Ya no les interesa la fotografía como mero documento de la realidad, sino que ven en ella la posibilidad de crear mundos de ficción extraordinariamente ricos.

Los jóvenes artistas fotógrafos poseen en la actualidad conocimientos importantes que se rematan a la década de

11 Barthel M. Tobias. *Fotografismo Publicitario*. pp 19.



Georgii Petrussov.
Caricatura de Rodtchenko. 1933-34

los veinte e inicios de la siguiente, cuando se produjo un verdadero “renacimiento” de la fotografía.

Quizás uno de los motivos por los que tantos jóvenes artistas eligen la fotografía para crear sus obras, reside en la versatilidad de su lenguaje. Ya sea a través de técnicas nuevas inventadas y experimentadas por algunos, o al desarrollo de las ya existentes, pero con enfoques muy personales, han

surgido obras realmente sorprendentes por su marcado carácter individual.

Body Webb llegó al mundo de la fotografía a través de las fotos preparatorias para sus piezas tridimensionales. En su obra fotográfica, realizada en cibachrome, crea ficciones mediante montajes muy impresionantes. Grandes volúmenes de extrañas configuraciones que parecen hacer referencia al globo terráqueo, se relacionan con un pequeño ser humano. En ellas, la desproporción de elementos y los colores empleados remiten un tanto a soluciones surrealistas.

El trabajo de Ouka Lele provoca una sensación de irrealidad, es como sumergirse en un mundo plenamente onírico. Tanto si integra a personas como si no, sus naturalezas

muertas presentan un mundo de ultratumba. Los colores son exaltados y muy contrastados, aspecto que confiere un carácter muy peculiar a sus fotos.

Otra artista a quien también cabe destacar es Sandy Skoglund cuyos “cuadros fotográficos, como “gatos radioactivos” (1983), ofrecen visiones apocalípticas de inspiración surrealistas.

En los últimos tiempos es frecuente observar como pintores o escultores adoptan la fotografía como medio de expresión. En algunos casos, este hecho comporta un abandono absoluto de sus trayectorias anteriores debido a que la fotografía les permite un campo de posibilidades mucho más extenso en el que aún quedan zonas muy vastas por explorar.

3.2 El Efecto de la Pintura Abstracta en la Fotografía.

El arte abstracto, es un intento de independizar el arte de toda relación con las imágenes de la realidad visual. En sus orígenes constituyó un enriquecimiento enorme, por cuanto hizo comprender que el arte puede no tener nada que ver con la imitación de aquella realidad y que puede hallarse una expresividad de los puros colores y formas. El arte abstracto es la modalidad que con mayor in-

jerencia ha permeado el siglo XX y la que más dificultades de aceptación ha provocado. Él termino es difícil porque proviene de la filosofía (ab y trahere, extraer de). Y si miramos bien las cosas, todo producto artístico implica una dosis de abstracción: los términos icónico y anaicónico (lo que se acentúa la “realidad” de la imagen o lo que se propone iluminarla) resultan más ilustrativos.



Aaron Siskind Pintura Saltada. Jerome. 1949



Puede decirse que los códigos abstractos se manifiestan en tantas vertientes como en artistas en lo particular, pues construyen y decodifican discursos visuales ni el arte abstracto, ni las propuestas “abstraccionista” narran historias, aunque bien pueden evocar ambientes, atmósferas, relaciones con los fenómenos naturales. El color los elementos formales, los intervalos su distribución o desplazamiento en un espacio son los referentes que el espectador se propone percibir y degustar cuando el arte abstracto se trata.

La fotografía pictórica en los primeros decenios de su evolución, resultó muy debilitada por su intento (muchas veces inconscientes) de imitar a la pintura. Pero algunas de las primeras imágenes originales



Ernst Haas. Noruega. Sin fecha.

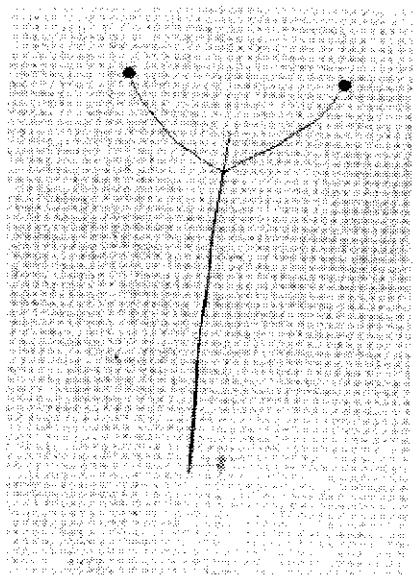
dentro de la tradición pictórica surgieron de la influencia de un cambio importante e incluso revolucionario en la pintura: la abstracción.

El estilo abstracto puede tomar una característica de un sujeto y convertirla en el principal aspecto de la imagen, por ejemplo: las siluetas, en donde sólo se ve claramente la forma general de los elementos, sin detalles de textura o contornos internos o alto contraste, primeros planos exagerados, o vistas fragmentadas o bien hacer desaparecer la materia reconocible para ocuparse sólo de las cualidades expresivas del medio.

Las fotos abstractas que no representan verdaderos

objetos se denominan “no significativas” o no “objetivas”. Se preocupan del flujo y de la interacción de la forma pura (no relacionada con la conformación de los objetos) y de colores o tonos cambiantes. Generalmente se realizan fotografiando con un alto grado de distorsión, que impide reconocer el objeto; también se logran fotografiando objetos en movimiento o fuentes de luz, etc.

Aunque resulta posible encontrar fotografías antes de 1915 con cualidades abstractas, eso es una apreciación moderna no intencional el fotógrafo, es decir, la abstracción proviene del espectador y no del fotógrafo. La abstracción intencionada data de 1916. Los



Harry Callahan. Árbol en invierno. 1956.

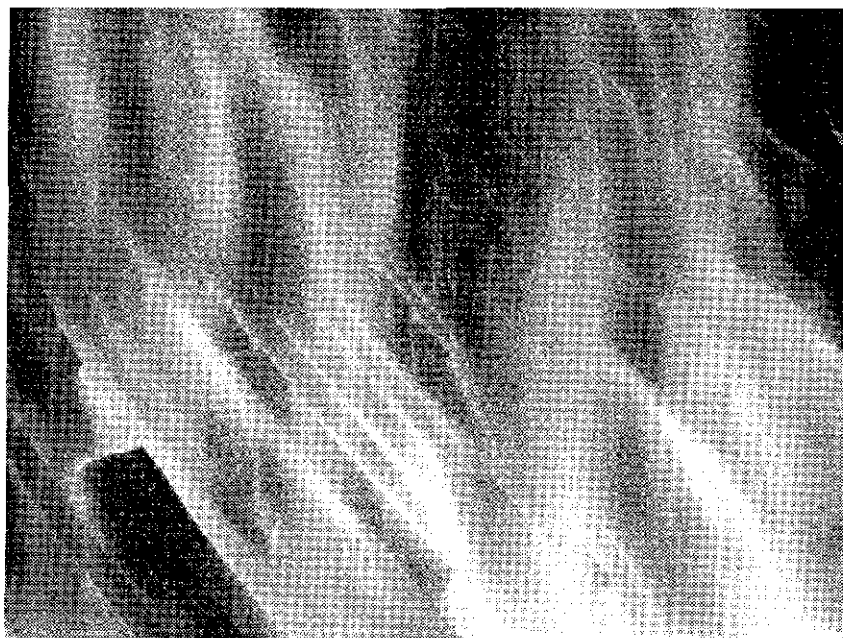


primeros intentos incluyen fotogramas.

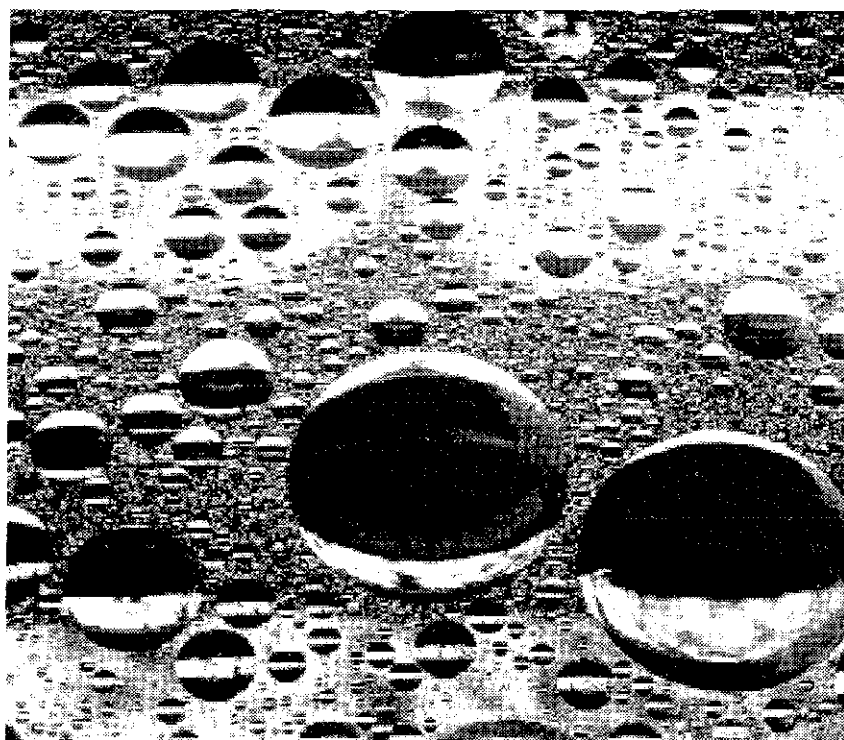
Después de la Segunda Guerra Mundial el interés por el abstraccionismo se expandió más allá del mundo estricto de la pintura. Algunos fotógrafos intentaron expresarse a través de imágenes no figurativas. Autores como Karl Pawek y P. Teansk consideran que la fotografía no ha sido capaz de cumplir con las condiciones de representación abstracta.

“A la fotografía le falta un requisito esencial de la expresión abstracta, es decir la liberación de la forma con respecto a su unión material y a su función de reproducción. El objetivo de la cámara sólo o puede impresionar la capa fotosensible de la película aquello que existe realmente, aunque sólo sea por unos breves instantes. La representación primaria de la realidad tampoco es destructible por insólitas técnicas de cuarto oscuro, sino que sólo puede ser transformada en constelaciones nada comunes.” (12)

Algunos nombres como Kandinsky, Moholy-Nagy, Klee, etc. empiezan a sonar nuevamente. El fotógrafo Otto Steinert consideraba el momento oportuno para resucitar la tendencia fotográfica de Moholy-Nagy de hacer fotografías a este movimiento se le



Ernst Haas Japón. 1981.



Peter Keetman. Gotas de agua, espejeantes. 1950.

dio el nombre de fotoforma (1950) y causó mucho impacto. Los fotógrafos que hacían dibujos gráficos o diseños abs-

tractos se pusieron de moda en Alemania algunos descubrieron que la naturaleza ofrece abundantes diseños abs-

12 Gutierrez. *Op cit.*, pp 121





Chargesheimer. Sin título 1962.

tractos, si uno se dedica a buscarlos (burbujas de aire en el hielo, gotas de aceite. A partir de la naturaleza puede crearse una imagen abstracta por el aprovechamiento de fenómenos naturales y por el empleo de técnicas, etc.) y otras veces los esquemas gráficos, las abstracciones, surgen en el cuarto oscuro, suprimiendo el detalle, la verdadera naturaleza del objeto, por técnicas que sólo nos dejan el esquema abstracto de composición.

La mayoría de las veces las abstracciones sólo se concebían dentro del cuarto oscuro, y el sistema llevaba consigo que el efecto gráfico deseado necesitaría la supresión de las cualidades específicamente fo-

tográficas para quitar importancia a la verdadera naturaleza del sujeto.



Aaron Siskind. Roma. 1973.

El pintor abstracto suele tener antes de iniciar el trabajo una idea más o menos concreta de la composición abstracta que desea presentar en el lienzo. Por lo contrario, el

fotógrafo no tiene absolutamente ninguna idea previa de la forma, sino que gracias a su bien adiestrada vista es capaz de captar la disposición casual de algún objeto que sólo tiene que limitarse resaltarla por medios técnicos.

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

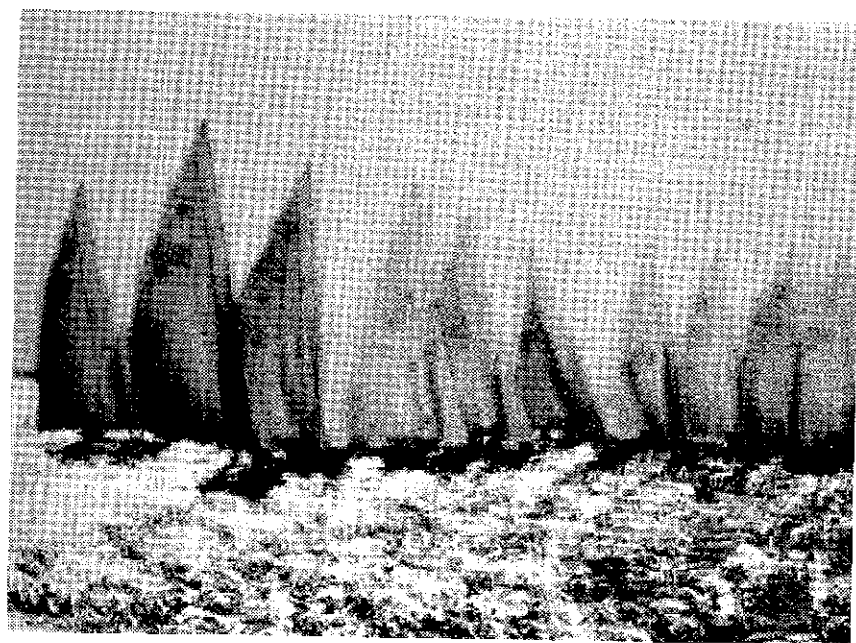
Se pueden obtener formas abstractas en los paisajes como pueden aparentar ciertas fotos de Minor-White, fotógrafo norteamericano cuyos grandes espacios forman composiciones no figurativas. Francis Bruguiere (1880-1945) también norteamericano, y que perteneció a "Photo-Secession" realizó interesantes composiciones abstractas (en los años veinte) basadas en juegos de luces.

Aaron Siskind que abandonó los reportajes de crítica social para dedicarse a composiciones aparentemente no fi-





Ernst Haas. Fantasía Invernal. 1966.



Ernst Haas. Regata. 1958.

gurativas que se pueden con las pinturas de Jackson Pollock o de W. D'Kooning, estas composiciones, iniciadas a finales de los años cuarenta son fotografías de materias distintas, como un papel manchado de aceite, etc. y ofrecen imágenes de gran calidad. Con sus quimiogramas, el belga Pierre Cordier (1933), que estudió con el fotógrafo Otto Steinert, vuelve a las técnicas de laboratorio para lograr una imagen no figurativa, basándose en mascarillas o pantallas utilizadas durante el revelado para contrarrestar la acción del baño.

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

Ernest Haas incursiona en la fotografía abstracta. Cuando le preguntaron si trataba de un modo consciente de transformar la realidad de un paisaje en una imagen abstracta respondió "para empezar lo abstracto no existe en fotografía; es una palabra que hemos copiado a la pintura, si alguna de nuestras imágenes recuerda a un cuadro abstracto la definimos como una fo-





Alicia Fernández Camacho.
Sin título 2001.

tografía abstracta. Pero, de hecho, es una realidad, existe, y por lo tanto es falsa. Pero se usa por costumbre, a falta de un término mejor.” (13)

Las imágenes más abstractas de Haas son las que nos dan una medida exacta de sus límites, es decir, una cosa muy pequeña que parece increíblemente grande o viceversa. Este juego con las dimensiones es una característica muy frecuente en su obra, quizás a veces obtenida adrede, en otras ocasiones instintivamente.

Para E. Haas el ángulo de visión de la cámara es la disciplina del fotógrafo. Puede incluir o desechar, dividir o juntar imágenes que enriquecen o

empobrecen determinado tema. En él, las líneas, los colores, la forma y el contenido están en relación recíproca de un modo muy especial. Cada matiz es muy importante para reforzar o quitar importancia a una composición. “Existe un modo visual y otro literario de pensar y de ver; durante siglos el literario ha dominado al visual y, hoy en día, nuestros ojos se ven obligados a percibir las cosas en términos verbales. Desearía qué, en la medida de lo posible, las imágenes hablaran con su propio lenguaje.”

En la macrofotografía a menudo muestra en la composición apariencia abstracta (reproducción de detalles) estímulos estéticos, cuyo contenido sólo es inteligible para los especialistas. De este modo se da precisamente el requisito de que para la mayoría de los contempladores no exista una relación directa con la realidad, de modo que se impone la impresión abstracta. Muchos trabajos de fotografía se hicieron en color: Manfred Kage en este campo de ensayos estéticos hizo grandes creaciones las cuales fueron usadas como muestras para estampados de vestidos. También E. Haas ha llevado a cabo trabajos experimentales en color uno de ellos consiste en tomas de acercamiento abstractas. Se ha inspirado incluso en desechos esparcidos al azar

y ha explotado la naturaleza, con la toma deliberada de objetos en movimiento a velocidades de obturación bajas y con barrido de la cámara, para emborronar la imagen.

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

Nuevas modificaciones de la abstracción en el campo de la pintura surgieron en el curso de los años sesenta. El “minimal-art” (movimiento estadounidense afín a corrientes tales como el “Post Painterly Abstraction”, “Strutture Primarie”, debido a su reacción tanto contra el expresionismo abstracto como contra el “Pop Art”. Con las corrientes mencionadas tienen en común el canon de la impersonalidad de la ejecución, cuya precisión geométrica se obtiene mediante rigurosa abstracción y el empleo de los colores planos y puros), nacidos como reacción contra el culto de la emoción y la expresión individual en el expresionismo abstracto, fue de especial importancia para la fotografía. Las aspiraciones artísticas se dirigían a la visualización de las experiencias fundamentales que determinan





Howard Berman.
Sin título 1998.

nuestra percepción y nuestra conciencia espacial. El "minimal art" introdujo en el campo del arte algo que hasta entonces sólo había sido tratado teórico en relación con la semántica o la filosofía.

Uno de los fotógrafos que entró al campo de la fotografía "minimal art", fue el norteamericano Dan Graham, su forma de trabajo se basa en el uso de símbolos típicos de la actualidad, como una serie de casas de Estados Unidos, liberándolas de todo elemento adicional superfluo, dándole una forma abstracta.

Otras variantes artísticas que se dan en la corriente abstracta fue el "happening" (acontecimiento) en la fotografía, realizaba la función testi-

monial de recoger documentalmente dicha obra. Lo mismo ocurre con el "land art" que subsiste actualmente gracias a la fotografía. "La fotografía se elevó cuando no quiso rivalizar con la pintura y se esforzó para lograr sustancia propia". (14)

El fotomontaje abre las puertas a un mundo de expresión abstracto, en donde se puede producir imágenes reales y convincentes de situaciones que no existen. Se puede ilustrar sentimientos dándoles formas y colores, dar rienda suelta a la imaginación del fotógrafo.

A mediados de los años ochenta en otros países se empieza a ver la incipiente fotografía digital.

Ahora en la actual tecnología digital ésta nos ofrece medios de suficiente calidad para utilizar programas de manipulación de imágenes. La mejora en velocidad de proceso, capacidad de almacenamiento de discos duros, así como de memoria "ram" (memoria de rápido acceso), el desarrollo de digitalizadores "scanners" e impresoras de color, todo esto permite tener el equipo que hay en un cuarto oscuro, incluso las nuevas cámaras digitales ofrece la posibilidad de evitar el uso de la película, brincándose el revelado, impresión y

digitalizarlo para ayuda del fotógrafo, comunicador, diseñador y para el artista.

El recurso digital aplicado a la fotografía no degrada la calidad del arte fotográfico, sino por el contrario, lo enriquece y actualiza. La computadora no lo va a hacer todo, tener una computadora no garantizará ningún resultado; es la mano, el cerebro, la experiencia y la creatividad interna de las que opera quienes sacara la expresión final. La computadora es una herramienta más que sorprende con sus múltiples posibilidades.



Stanley Rowin.
Sin título. 1998



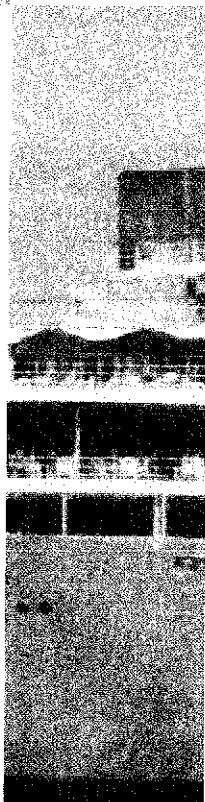
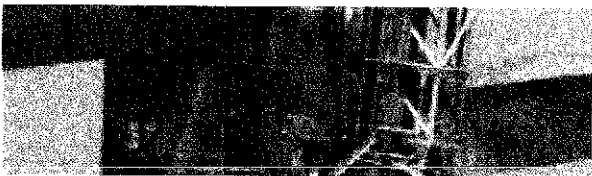


Foto: Alicia Fernández Camacho. Sin título. 1990.

CAPÍTULO 4

CAPÍTULO 4

EL REALISMO FOTOGRÁFICO EN LA PINTURA Y LAS INFLUENCIAS EN LA FOTOGRAFÍA

4.1 El Nuevo Realismo.



Miguel Angel. La Sibila de Delfos 1508-12

La imagen como a la realidad que nos cautiva, encanta o desencanta, quisiéramos guardarla y que perdurara fuera de nosotros. En otras ocasiones las imágenes que captamos quisiéramos poderlas compartir, o aquellas que percibimos corroborarlas.

En la era paleolítica las pinturas rupestres son el antecedente más antiguo de contener la realidad en imágenes. Ahí vemos reflejada una cultura: costumbres, forma de vida y creencias. Desde el momento el arte de la imagen, en la pintura, evoluciona cada forma estructurada, como lenguaje, cada medio de comunicación, información y difusión. La visión de la realidad nos lleva a dar cuenta que cada época tiene cualidades específicas que se reflejan en la obra de arte.

El recurso de la tecnología, la fotomecánica, y los nuevos conceptos de la sociedad, van





Alfred Cheney Johnston.
Blanche Satchell. 1925.

marcando los cambios a la fotografía. Parecía que la fotografía iba a sustituir a la pintura. Sin embargo cada uno pertenece a sí misma, con el poder que el medio, la técnica, y la expresión que cada artista le imprime a la imagen.

Ya no basta con reproducir la realidad. Por ello, algunos grandes fotógrafos que habían descubierto la exactitud fotográfica como medio estilístico, conscientemente buscaban la acentuación de la nitidez fotográfica. Este proceso finalmente llega a un concepto que recibió el calificativo de Nuevo Realismo. En Alemania G. F. Hartlaub (crítico de arte) la acuñó en 1925 en ocasión de la inauguración de una exposición de pintura, fue empleada esta denominación en relación con una corriente estilística de la pintura. Los cuadros que Hartlaub caracterizó de tal

forma, tenían en común reproducir los retratos, pero también los paisajes y bodegones de la forma más objetiva, posible en su esencia real. Independientemente de esta corriente estilística de la pintura, y algunos años antes, la fotografía encontró un parecido acceso a la realidad.

Los fotógrafos se concentraron ante todo en la realidad, de forma que fueron capaces de acentuar lo cotidiano, que la rapidez de la vida moderna ya no era capaz de percibir.

El Nuevo Realismo también ejerció gran influencia en la reproducción fotográfica creada para la publicidad para los catálogos de empresa importantes. Numerosos fotógrafos estaban fascinados por este campo de trabajo y su realismo, afirmación especialmente aplicable a los representantes de la nueva joven generación.

En un país altamente industrializado como Estados Unidos el paso de la fotografía artística al realismo vino a efectuarse paulatinamente a través de las experiencias obtenidas por la "fotografía directa" la cual ya había valorado la nitidez de imagen y los encuadres de detalles. El paso decisivo se hallaba en la liberación de los motivos de un método

de representación pintoresco.

La mejor caracterización de esta tendencia se debe a Alfred Stieglitz, quien en su primer encuentro con las fotos de Paul Strand manifestó: "Son brutalmente directas, limpias, y ajenas a todo engaño." Strand da una nueva orientación estilística, calificada como "fotografía directa". La referencia a la pintura, tal



Don Eddy. Sin título Sin fecha.





Paul Strand Naturaleza muerta, pera y tazones. Twin Lakes 1915.

como era usual por aquella época, era abolida en aras de la exploración deliberada de los recursos específicos de la fotografía. A menudo, el interés se desplaza entonces hacia lo cotidiano, a la estructura o a la sombra del mundo de las cosas, al encuadre y al ritmo. La obra de P. Strand engloba casi todos los géneros, desde la fotografía de paisajes hasta las imágenes de plantas, desde la fotografía de arquitectura hasta los clichés de máquinas e instalaciones industriales.

Edward Weston fue más lejos en la valoración de nitidez y de fidelidad de reproducción. La riqueza de detalle en la estructura superficial de las cosas fue para él un estímulo para la composición fotográfica, le llevó a desarrollar una técnica de bodegón, que logró gracias a una cámara de formato de 8x10 pulgadas (20x25cm) y simples copias de contacto. Weston es considerado como un pionero y como un representante más consecuente de la "fotografía directa" norteamericana. Aunque Weston declaraba que el realismo, la presentación, y no la interpretación era la base de su arte, no resulta menos cierto que la poderosa impresión provocada por sus composiciones rigurosas de la naturaleza y los objetos naturales está vinculada al hecho de



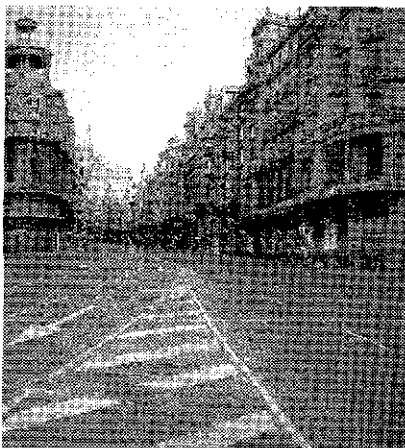
Edward Weston. Pimiento. 1930.





Malcolm Morley.

Retrato del artista en su estudio. 1968.



Antonio López. Gran Vía. 1974-1981.

que ellas invitan al espectador a interpretar y realizar asociaciones extremadamente ambivalente.

Para 1969-1970 de todas las tendencias estilísticas el Nuevo Realismo es sin duda alguna el fotorrealismo americano. En el año 1972 se vuelve más fuerte los vientos de esta tendencia la más nueva y radical, incluso pese a que sus representantes no formaron ningún grupo, ni siquiera tras la

exposición neoyorquina "The Photographic Imagen" (1966) que esa visible actitud colectiva del fotorrealismo la que desconcertó y confundió, divirtió y enfadó más persistentemente al público. La marca de la nueva vanguardia se extendió por Europa. 1966 tiene lugar el Museo Riverside la muestra "Paiting from Photo" y en el Milwaukee Art Center, "Aspectos de un Nuevo Realismo". El año de 1970 es la consagración en el Whitney de Nueva York. En estos años setenta el fotorrealismo, usó a menudo obras realizadas por calco sobre lienzo de la proyección de una diapositiva, se le considero como "fotografía hecha a mano". Semejante situación descubre una faceta nueva de la cuestión: la sensación de realidad con que se impone la fotografía constituye una prerrogativa de los frutos de una cámara.

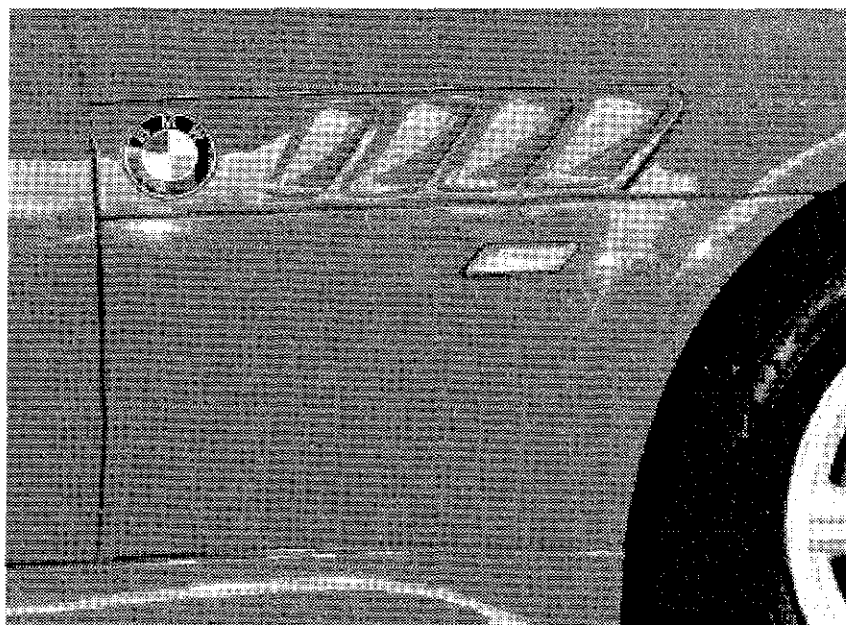
La asociación de pintura, dibujo y fotografía llega a su punto mas alto: las pinturas hiperrealistas se basan directamente en fotografías, unas veces encontradas (prensa, carteles, revistas, postales, imágenes cinematográficas y televisivas) y otras, tomadas por el propio artista. A menudo éste trabaja con una máquina polaroid, ya que no necesita una técnica y calidad sofisticadas para sus fines, que no son sino la imitación del original foto-

gráfico, en su forma y color, pero por medio de la pintura. Así, el nexo realmente importante entre diseño gráfico y arte llegó con la nueva pintura americana, y en particular con las dimensiones de los murales gigantescos.

Louis Meisel empezó a utilizar el concepto Fotorrealismo tras haber visto la obra que Close y Estes realizaban ya en 1968. Cuatro años después, en 1972, se organizó una gran exposición en la que tomaron parte la mayoría de los representantes del fotorrealismo. Meisel estableció una definición de dicho movimiento en cinco puntos:

Primero, el artista fotorrealista emplea la cámara y la fotografía para obtener información. Por lo tanto, la pintura fotorrealista no puede existir sin la cámara fotográfica. Sólo ésta es capaz de percibir aspectos y cambios mínimos que repercuten en la superficie de las cosas.

Segundo, el artista fotorrealista emplea medios mecánicos o semimecánicos para transferir la información fotográfica al lienzo. Entre todos los métodos, el más simple consiste en proyectar diapositivas sobre la tela a pintar. Sin embargo, algunos, como Close o Eddy, prefieren el empleo de la retícula, que consiste en



Luis Alberto Paredes Martínez BMW.1999.

transferir la información procedente de distintas fotos seleccionadas a un papel milimetrado, de modo que se llegue a efectuar la imagen completa. Después, ésta se traslada al lienzo.

Tercero, el fotorrealista debe poseer una habilidad técnica suficiente para que la obra concluida muestre el aspecto de una fotografía.

Cuarto, el artista debió exhibir su obra como fotorrealista en la exposición de 1972 para poder considerarse como tal.

Y, quinto, el artista debe haber contribuido, en los últimos cinco años, al desarrollo y a la exhibición de la obra fotorrealista.

Uno de los representantes más interesantes, por la temática abordada en sus pinturas, es Chuck Close (1940), que sólo hace retratos a sus amigos y no efectúa ninguno por encargo.

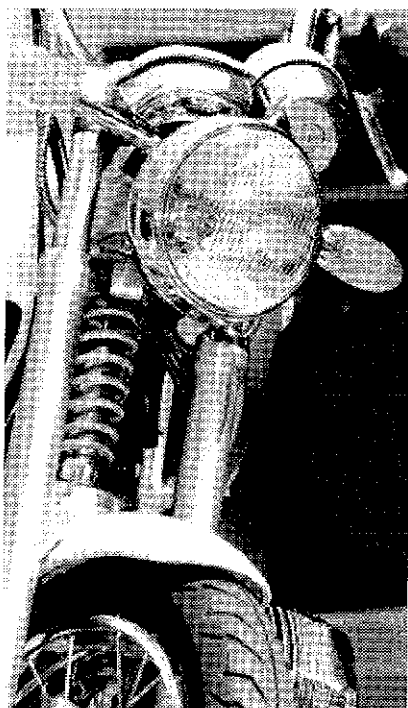
Don Eddy (1944) empezó



John Salt. Crashed Bonneville Sin fecha.

a realizar sus pinturas más características, aquellas en las que aparecen fragmentos de coches en 1970; un año más tarde realizó coches enteros de limpias y brillantes superficies. Su temática cambiaría a partir de 1973, fecha en la que inició la serie de escaparates.

Richard Estes (1936) capta vistas urbanas: escaparates de tiendas, cabinas telefónicas, paredes acristaladas de grandes edificios, calles con sus correspondientes pasos peatonales, etc. Una temática muy distinta es la desarrollada por Audrey Flack (1931), que se interesa por el tema de las naturalezas muertas. John Kacere (1920) su obra únicamente va a estar representada por torsos femeninos desnudos, con pantaletas muy ajustadas. Ralph Goings (1928) estudió en la Escuela de Artes y Oficios de California, él represen-



Luis Alberto Paredes Martinez.
Tu-moto 1999

ta en sus obras coches en zonas urbanas o bien en descampados, pero siempre bañados por la luz solar del mediodía. Muy distintas son las imágenes de coches creadas por John Salt (1937), pues, en sus pinturas, muestra fragmentos de chatarra o restos de coches abandonados, destruidos y de superficies gastadas.

El fotorrealismo que alude a la representación verídica y exacta agrupa a los artistas en dos direcciones, la primera se inspira en un realismo fotográfico derivado de "Pop Art". Declara su servidumbre a la fotografía pero transformándola en un lenguaje pictórico tradicional. La cámara es la

premisa para la imagen representativa. En algunos casos fotografiaban la escena que va introducir en el lienzo. La mayoría se sirve de documentos fotográficos preexistentes. Ahora bien, en cualquier caso, no se trata de aprovechar la reproducción mecánica en la misma proporción artística como el "Mec Art", sino simplemente de tomar la fotografía como modelo pictórico. Flack señala este respecto: "Utilizo la fotografía porque es una gran ayuda para el dibujo... la fotografía congela un determinado momento de lo que pasa en el mundo cambiante de la realidad y me permite estudiarlo sin molestias.

La segunda dirección permite lingüísticamente a la tradición renacentista de la pintura de caballete". (15)

Con la utilización de la fotografía la pintura del "Nuevo Realismo" combina las herramientas de la pintura con las herramientas de la tecnología para registrar objetos e iconos del mundo moderno. El Nuevo Realismo es producto de los "mass media", ha forjado una forma de ver el origen a partir de la distancia emocional y emplea la riqueza de lo preciso y la información concreta disponible a través de la cámara. En la pintura de Richard Estes, Chuk Close, Don Eddy, Ralph Goings, Richard McLean, Tom

Blackwell, John Salt, y otros neorealistas son presentados en imagen familiar visual, el cual ha sido sustraído de su contenido emocional. La distancia emocional y la precisión visual llegó a ser equivalente y realmente es presentada con una pureza siendo real o irreal al mismo tiempo, una pureza que hemos tenido que aceptar como real a través de un mismo tiempo de la imagen fotográfica.

El "Nuevo Realismo" no tiene un manifiesto: muchos integrantes de esta vanguardia, llegaron de diversas partes de Estados Unidos (Sacramento, San Francisco, New York) pero han absorbido las mejores influencias dentro de la pintura.

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

Calificado como un neorealista antiguo Malcom Morley, pintó versiones de posters y escenas de postales en rejillas cuadradas a través de un lienzo. Deliberadamente destruía la imagen ordenada para pintarla. Por medio de eso creó la distancia máxima entre él y el tema y negó cualquier conexión con la tradición de los viejos realistas. Su



Lowell Neebift. N.Y. Volkswagen in ruins. Sin fecha.

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

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

Aunque el pintor del Nuevo Realismo no tenga con-

ciencia del mensaje, y deliberadamente trate de pintar sin un mensaje esta actitud hace que los métodos utilizados para realizar el objetivo de contenido sin emoción lleguen a ser sus propias manifestaciones. Aún cuando los aspectos de lo urbano y de los paisajes suburbanos sean retratados no solamente registrados, sino también utilizados para reflejar una distancia que llega a ser parte de nuestras vidas.

El estudio de los realistas tales como Alfred Leslie, Lowell Neebift se pueden considerar como precursores del Nuevo Realismo en la incorporación de las influencias fotográficas en el uso del cultivo fotográfico. Asegurando la con-

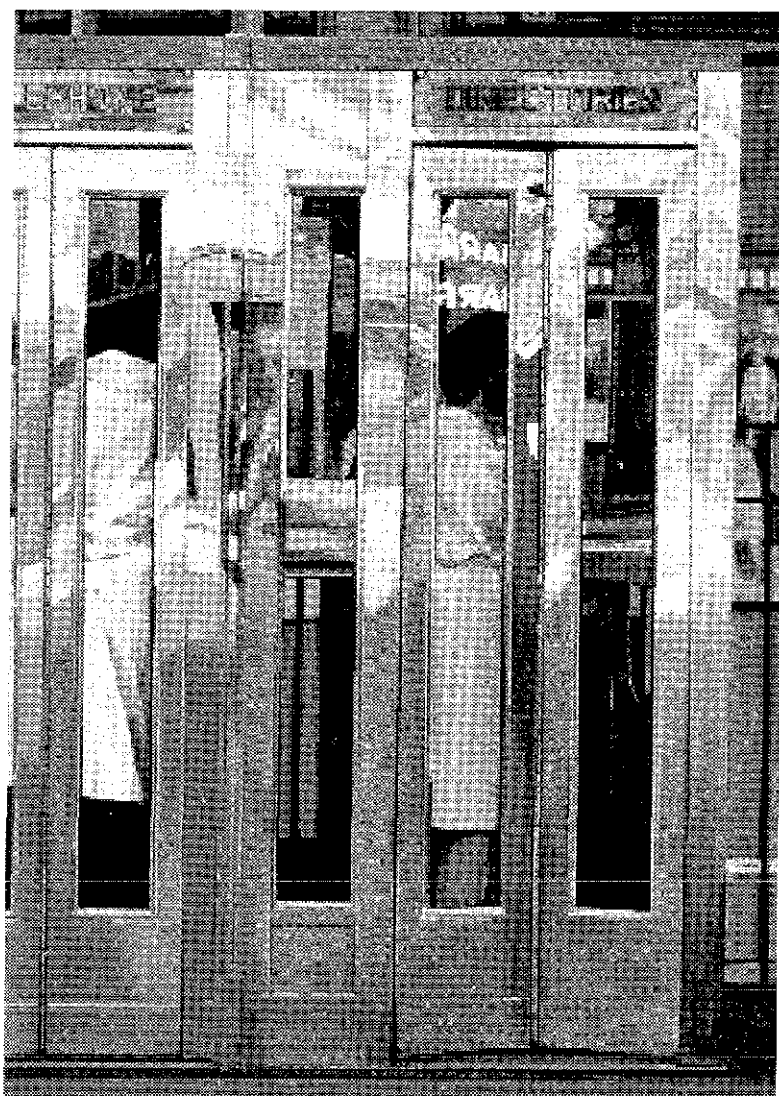
sistencia del plano dimensional mientras crean la ilusión de tercera dimensión. La fotografía está en el corazón del movimiento

El pintor neorealista no se interesaba en arreglos artificiales de las figuras en el espacio o de objetos en naturaleza muerta, pero sí en abstracción a partir de las disposiciones de las cosas en el mundo real. Utilizaba la fotografía con frecuencia completamente consciente para separarla él mismo, de lo relacionado con la pintura clásica representativa.



Howard Kanovitz. La Danza. Sin fecha.

John Salt observó que las fotografías "se realizan para liberarse de otra influencia pictórica" y que el pincel de aire sirvió para el mismo propósito. Esta conciencia de que la fotografía liberará al artista de viejas formas de realismo era reiterada por Tom Blackwell:



Richard Estes. Cabinas telefónicas. 1962

“la cámara deforma de acuerdo a los mecanismos de sus lentes, no está de acuerdo con las clásicas convenciones de perspectiva o la necesidad de representación pictórica”.

La fotografía transfiere la imagen desde la tercera dimensión a un plano de dos dimensiones de manera que excluye decisiones por parte del artista, el cual debe estar basa-

do en preferencias emocionales y pictóricas. “Debería enfatizar una cosa sobre otra para deformar la imagen de acuerdo a sus sentimientos”, decía John Salt; describir que acontecería si él tratara de pintar restos de su auto sin el uso de la fotografía. De ese modo, Lowell Neebitt quien era diferente a Leslie usaba la fotografía. Sin embargo, no es un Nuevo Realismo porque usa la fo-

to principalmente como una superficie de información y aunque sus composiciones reflejan la influencia de la fotografía. Interpreta la información, transformando sus pinturas para ocupar un lugar importante en la visión individualista y personal del artista.

La fotografía es esencial, las pinturas no pueden ser realizadas sin la fotografía en el neorealismo. El artista imagina la pintura en términos fotográficos y la visualización fotográfica es parte de la idea de la pintura. La fotografía ha cambiado nuestra forma de ver y los nuevos realistas registran estos cambios. Aceptamos la fotografía como real, Richard Estes observó: “Los medios tienen que afectar la forma en que vez las cosas. Aún sino vez televisión estará afectado por ellos. Tom Blackwell lleva esta idea más allá: “Hoy las imágenes fotográficas cinematográficas, televisivas y periodísticas son tan importantes como fenómenos actuales y afectan nuestra percepción del fenómeno actual”.

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





Alicia Fernández Camacho Carrusel. 1999.

pintura, pero no puedo hacer pintura sin fotografía”.

Hay una división entre aquellos nuevos realistas quienes hacen pinturas como la cámara ve y aquellos quienes se interesan en la utilización de la fotografía para hacer pinturas, como ven los ojos, Estes, Mclean y Goings emplean una nitidez completa. Para Estes es parte de su no-reclusión por la

realización del tema. No quiere tener algunas cosas en foco y otras fuera de foco porque quiere hacerlo más específico. Todo esta en foco porque quiere ver todo. Para los pintores quienes traducen la fotografía exactamente incluyen áreas fuera de foco, surrealismo con relación a la fotografía en foco llega a ser parte de la objetividad de su afirmación. Estas diferencias hacen claro

que la fotografía como herramienta contiene muchas variables aún entre aquellos pintores están interesados en la exactitud del tema. El neorrealismo está para dar una seguridad una reacción a la libertad de abstracción. Una libertad interior que a llegado a ser cada vez más difícil evitar el cliché y la repetición. La fotografía ofrece una disciplina dentro de la cual el Nuevo Realismo se siente libre para explorar la pintura, mientras que al mismo tiempo ofrece nuevas áreas por explorar. No sólo es un medio para descubrir la realidad la fotografía. El “ojo de la cámara”, es distinto al ojo humano. La cámara influye en nuestra manera de ver y crea la nueva visión. La fotografía no sólo es un medio de descubrir la realidad. La naturaleza vista por la cámara, es distinta de la naturaleza por el ojo humano. La cámara influye en nuestra manera de ver y crea la nueva visión. El gran logro del neorrealismo fue el de haber mostrado la realidad a través de la estructura de su superficie, lo cual lo convirtió en una tendencia artística. Las experiencias obtenidas por esta escuela tuvo un valor pionero para la evolución de la fotografía moderna, dado que fomentaba en gran manera el proceso de consciencia sobre la esencia de la fotografía. Su rápida difusión no sólo se debió a que había llegado la hora para su for-



ma de ver la realidad sino también a que sus fotografías podrían ser aprovechadas socialmente.

En Europa aparece una muestra de arte internacional de mayor significación que se había gestado en Estados Unidos de Norteamérica en los años sesenta: Se le denominó Realismo Radical, "Sharp Focus Realism", Realismo Fotográfico e Hiperrealismo. Esta última denominación fue la que acabó por imponerse finalmente. Esta tendencia traduce, literal, fría y fotográficamente la realidad con la técnica pictórica tradicional, o en escultura, con vaciados en resina poliestér y fibra de vidrio sus temas son variados figuras humanas a tamaño natural, con indumentaria o actitudes ordinarias: amas de casas, desnudos, etc. Los

cuadros, de grandes dimensiones, presentan temas triviales: fachadas de tiendas, cementerios, paisajes urbanos, etc.

Cuando hizo su aparición el "hiperrealismo", la crítica se hallaba dividida a este respecto: mientras unos consideraban que la despersonalización de las obras era algo que resultaba provocativo y que constaba una realidad serializada y anti-emotiva, otros sectores veían en él una operación mercantil estadounidense para poder especular de nuevo en torno al cuadro, en un momento en que los movimientos de vanguardia habían eliminado una gran parte del objeto, y también las posibilidades de comerciar con él. Aunque la perspectiva histórica es relativamente inmediata, la valoración más pertinente parece

ser esta última consideración. El Hiperrealismo ha permitido que bajo esta bandera, pintores académicos fueran incorporados al arte actual como nuevos.

Las diferentes vanguardias artísticas operaban con una voluntad de penetrar en el futuro, puesto que la idea fundamental era la del proyecto, construir la "utopía" de un mundo deseable. La novedad, aquello que podía presagiar ese futuro, era uno de los principales valores que entraban en juego. Se produjo en los años ochenta una toma de conciencia al considerar que el arte, por sí mismo, era mucho más rico y complejo, y se eliminaba todo lo que podía hacer referencia o afectar el contexto social y económico.

4.2. La fotografía en la Vanguardia Artística y la Secuencia Fotográfica.

Debido a la reorganización política y económica del mundo que se produjo a raíz de la Segunda Guerra Mundial, durante la posguerra hubo un desplazamiento del arte, que dejó de centrarse en manera general en Europa para dar a Estados Unidos de Norteamérica un protagonismo que se manifestó con la aparición de la pri-



G. Segal. El Cine. 1966-1967.





Magnum. París. Souvenir. Kirchner. Sin fecha.



Magnum. París. Camp. Sin fecha.

mera vanguardia americana. Por otra parte, los efectos traumáticos de la guerra hallaron su expresión en toda una poética presidida por signos de ansiedad, por una carga emocional intensa, que parecía descubrir la belleza de la mate-

ria desgarrada, del caos, de la destrucción.

En Estados Unidos a principios de los años cincuenta y en torno al compositor John Cage y la tradición Dadaísta, empiezan a hacerse visibles unas orientaciones que desembocarían en una forma de práctica artística el "Environment" (ambientes) y el "Happening" (objetos encontrados).

El "happening" tiene sus orígenes y primeras manifestaciones en América. Su inspiración es el neodadaísmo. El "happening" se convierte en un gesto agresivo de los artistas como reacción a una situación mercantil y a la falta de objetivos ya que degrada su que hacer a una actividad sin sentido. La auto-actividad consciente se centró en la América de un mundo a todo "Pop" se incluyen dos estilos "Camp" (representa la lucha contra el mito de lo auténtico, rehuye lo vulgar, se complace en los placeres más comunes) y el "Kitsch" (arte del mal gusto).

El "happening" no es una representación, sino de una "vivencia", en la que resalta la relación constante y de reflexión entre el arte y la vida". Los "happening", como afirma Jean Jacques Lebel, no tienen comienzo, medio, ni fin estructurados. Su forma es abierta y

fluida. Con ellos no se persigue nada en concreto y, tampoco se gana nada salvo la certidumbre de un cierto número de situaciones, de acontecimientos, a los que se está más atento que de costumbre. Sólo se producen una vez y luego desaparecen para siempre. Son la más pura expresión del arte efímero.

En el siglo XX, el descubrimiento del "ready made" (ya echo) por parte de Duchamp hizo posible que el objeto encontrado o descontextualizado llegase a formar parte del ámbito artístico. En los años sesenta, y como consecuencia de ese hallazgo, se



César. Ricard. 1962.



Arman. *La vie à pleines dents*. 1960.

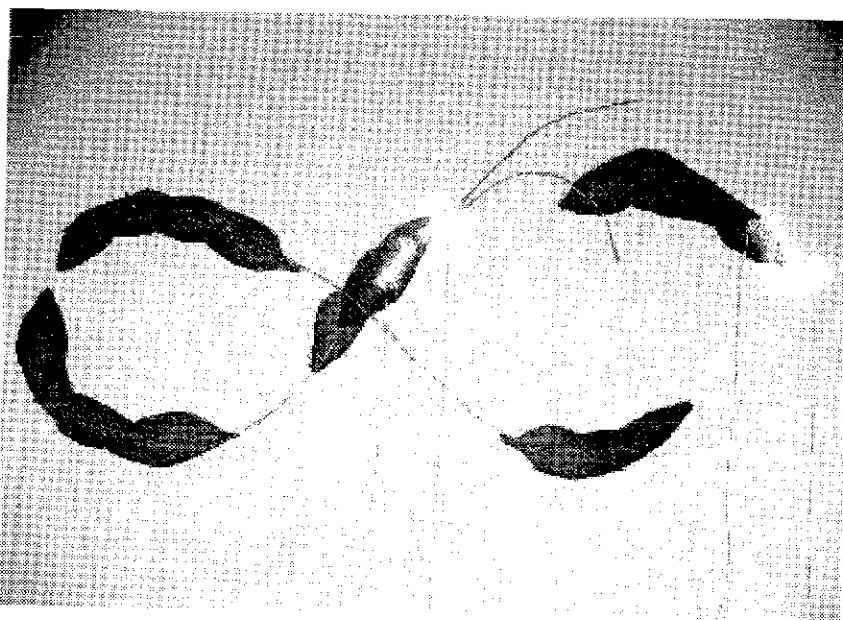
intentó descontextualizar no un objeto sino un hecho. Ésta es la base del "happening". Uno de los hechos esenciales que se dan en el "happening" es poner de manifiesto su función mágica a través de ciertas acciones que conllevan aspectos rituales.

La pretensión inicial de todo "happening" es que se interese al mayor número posible de personas, para que colaboren en su creación y ulterior desarrollo.

Fue en el año 1959 cuando se utilizó el término "happening". Alan Kaprow lo bautizó así, para designar un espectáculo artístico en la Reuben Gallery de Nueva York. El "happening" era un co-

llage improvisado por el artista y formado por acontecimientos sin unidad de acción. Esta tendencia se ofrece como un estímulo, no fija el curso de una vivencia, sino que provoca

intensificar la atención y la capacidad consciente de la experiencia. El "happening" utiliza como único testimonio perdurable de su obra por medio de fotos y películas. Así, la foto-



Pier Paolo Calzolari. *Rapsodia incompleta*. 1969



M. Pistoletto. Venus de los trapos. 1967.

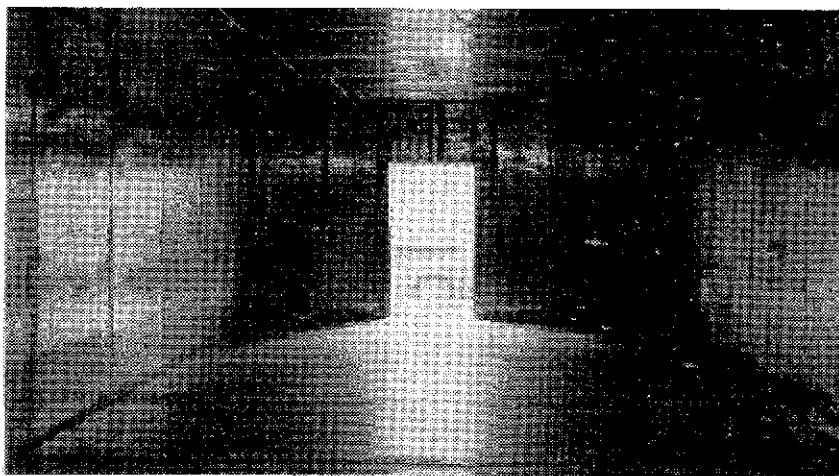
grafía tuvo aquí un papel importante por su capacidad documental. En los años sesenta continua el "happening", la fotografía llega a un importante sitio como medio testimonial dentro del gran mundo del arte.

Para la década de los años 60's - 70's fueron los años de cambios tumultuosos y, al avanzar la década, la fotografía fue objeto de una explotación imprevista. Nació el movimiento "post estudio". Los artistas

ya no se encontraban o ya no se sentían limitados por los

materiales tradicionales, la labor manual o la práctica de crear arte en el estudio. Experimentaron con formas de arte nuevas, carentes de cualidad material, tales como el "land art", "body art", "arte povera", arte conceptual etc., expandiendo así la definición de lo que podía ser el arte. La fotografía era generalmente la única prueba de la existencia de este arte.

La realización de las actividades artísticas que se desarrollaban exclusivamente en una comunicación de ideas por medio de la fotografía. La fotografía adquirió importantes funciones en todas estas corrientes. Así, por ejemplo, el "land art" o "earthworks" va unido al "art povera" y arte ecológico. Su culminación, simultáneamente abre el paso hacia el arte conceptual. Se designan bajo este nombre las obras que abandonan el marco del estudio, de la galería, etc., y



Joseph Beuys. Espacio de dolor. 1983.



son realizadas en su contexto natural: el mar, el desierto, las rocas, la arena, la ciudad, etc.

De todas las modalidades conceptuales, la que más adeptos tuvo y sigue teniendo aún es la del "land art", dentro de sus variaciones, es en general la replica anglosajona del "arte povera". Tiene su punto de partida en los propios "minimalistas", tanto en sus obras como en sus reflexiones. Su campo de acción es la naturaleza física en un sentido amplio tanto la exterior natural como la transformada industrialmente, convertida en material artístico de configuración. Pero no se trata de un fondo decorativo para las obras esculturales sino de que los espacios del paisaje natural se conviertan en objetos artísticos, frecuentemente con algún atentado e intervenciones a su estado natural. Este tipo de acciones pretende que la sociedad tome conciencia de que el deterioro ambiental es un hecho y que puede desencadenar alteraciones nefastas para la Tierra y, consiguientemente, para el propio ser humano.

Estas obras realizadas en los lugares más alejados, son dadas a conocer al público más amplio a través de la fotografía, videos de los filmes y televisión. Jan Dibbets (1941) efectuó trabajos, dejaba huellas y rastros, Michael Heizer



Joseph Beuys. Espacio de dolor. 1983

(1944) se especializó en realizar grandes excavaciones en zonas desérticas, que, con el paso del tiempo, están destinadas a desaparecer por la propia acción climatológica, Richard Long (1945). Su obra se ha calificado como escultórica, sobre todo cuando se trata de piezas resultantes de acumulaciones de materiales naturales (tierra, rocas, piedras) en espacios interiores, se advierte el deseo de establecer una estrecha vivencia con la naturaleza, sino también una intencionalidad estética. Long también ha realizado numerosas obras en zonas exteriores, como aquella en la que situó una serie de piedras dispuestas verticalmente en Sierra Nevada.

Todos ellos consideran a la fotografía como su obra.

Dibbets, por ejemplo no utiliza la fotografía para representar sino para visualizar. La apropiación de la misma se apoya en su naturaleza y características en las condiciones bajo las cuales, opera y el modo en que está implicada nuestra percepción. En cierto modo las fotografías cumplirían la misma función que la obra tradicional. El "Land Art" tal vez a tenido una mayor vinculación con la televisión y los videos. Estos medios permiten una toma de todo el proceso de la obra en el paisaje como se ha visto desde la experiencia realizada en 1968 por G. Shun con obras de Long, Dibbets, etc.

Estos artistas con sus obras de arte resultan novedosos y, en su momento, fueron valorados de manera muy positiva, pues suponían una rup-

tura real con relación a todo lo que se había realizado con anterioridad. No obstante, el hecho de que las acciones en sí sólo pudieran ser vistas por muy pocas personas (las que formaban parte del equipo de trabajo de los artistas), dificultó enormemente que estas actividades se valorasen en su justa medida. El público en general las desconocía, y cuando llegaban a tener noticia de ellas a través de fotografías, filmaciones o reportajes hacía ya tiempo que se habían producido. Este factor desencadenaba un desfase importante entre la ejecución artística y su asimilación que, al producirse más tarde, distorsionaba o se alejaba del significado que el artista había deseado conferirle en el momento de su ejecución.

El "Arte Povera" surgió en Italia en 1967. La denominación de "arte povera" se debe al crítico Germano Celan, y sirve para aludir a toda una serie de manifestaciones que se caracterizan, principalmente, por el empleo de materiales pobres. El objetivo de Celan consistía, en relanzar de nuevo a Europa frente al poder del arte americano que, en los años sesenta, se había impuesto de manera indiscutible. Según el crítico italiano, el término "arte povera" poseía un carácter de "antidefinición" y debía situarse siempre con rela-

ción al contexto sociopolítico de la etapa 1966-1968. Aunque en un momento inicial se hablara del movimiento "povera" como algo específicamente italiano, algunos otros artistas europeos representantes del "land art" y del "body art", tenían puntos de contacto con la ideología del arte pobre en Italia. En 1972 Celant decidiría abandonar el empleo del término, porque consideró que incluso artistas más representativos de dicha tendencia se habían alejado de las líneas de actuación iniciales. En los años ochenta, cuando el "arte povera" fue atacado de manera sistemática por los artistas de la guardia italiana, dirigidos por el crítico Achille Bonito, Germano Celant reivindicó la validez del concepto y lo puso de nuevo en circulación.

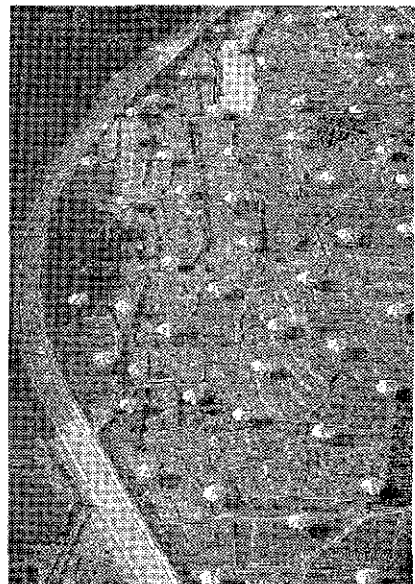
El arte conceptual, movimiento reciente que investiga la esencia del hecho estético más que su realización. En lugar de una contemplación por el cuadro el arte conceptual ponían al alcance del espectador fotografías, textos, bocetos en calidad de ideas para pensar y actuar. La función de la fotografía queda ejemplificada por la obra "Una y tres sillas", por una silla sencilla, así como de una reproducción fotográfica esta misma silla y la de la palabra silla en el diccionario Webster. La reproducción de la realidad y su des-

cripción pone de manifiesto la sistematización teórica y la típica exactitud del arte conceptual, "... que problematiza como función esencial del arte". (16)

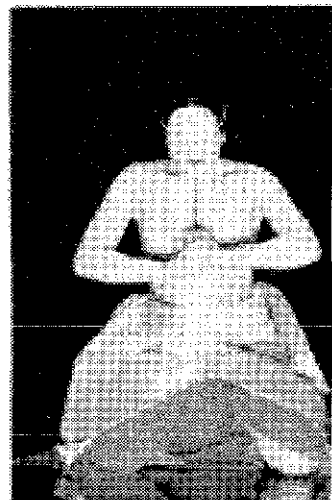
También en la esfera del "body art" Arte del cuerpo, arte corporal explora, el empleo del propio cuerpo. Sus accio-



Christo Las sombrillas. Japón. Estados Unidos. 1984-1991.



Christo Las sombrillas. Japón. Estados Unidos. 1984-1991.



Fujii Hideki Tokio, Japón. 1934.

nes, calificadas por muchos como sadomasoquistas, se basaban en brutales experiencias de automutilación. Se hacían incisiones en diversas partes del cuerpo y después se manchaban con la sangre que brotaba de las heridas. Muchas de estas acciones poseen un carácter ritual y en algunas se observa también un marcado interés por cuestiones relacionadas con lo sexual. A veces también emplearon animales.

Tras sacrificarlos, se bañaban con su sangre o se cubrían con sus vísceras. Este tipo de actividad, de gran agresividad y crueldad, posee numerosas connotaciones de tipo religioso y supone un duro enfrentamiento por parte del artista con las normas establecidas por la sociedad.

La fotografía, junto con el vídeo y el cine, encuentra en el "body art" un amplio campo

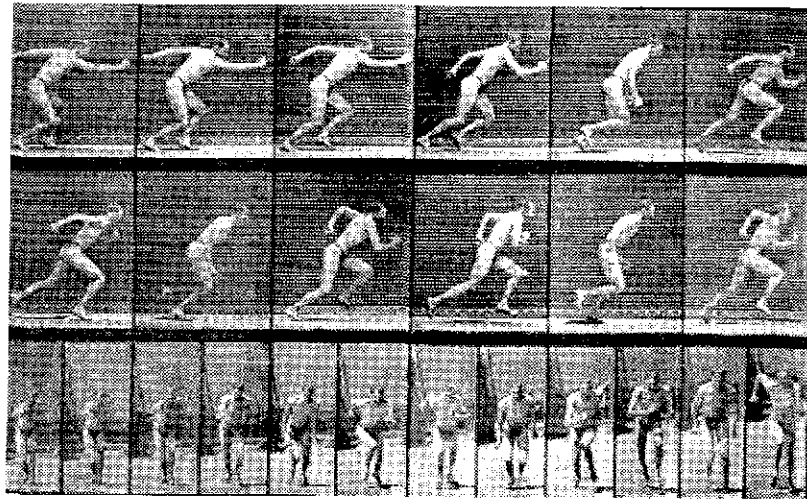
de aplicación. Arnulf Rainer emplea la fotografía de su cara, manos y brazos como punto de inicio para cambiarla dibujando y pintando encima de ella. Los precursores del "body art", los "happening" eróticos de Yves Klein, así como las acciones corporales rituales de algunos artistas como Rudolf Schwarzkogler. En las demostraciones de un proceso evolutivo, la obra fotográfica de Klaus Rinke se convierte en un medio para definir la relación entre espacio y tiempo, que el artista sistematiza como Monika Baumgartl en sus llamadas "demostraciones primarias" mediante secuencias fotográficas estrictamente estructuradas: estos gestos y secuencias del movimiento del cuerpo, de la cabeza, de los brazos, de los codos, de las manos y de los dedos están registrados con la mayor exactitud; el que además ejerzan por su conjunción ornamental un marcado atractivo estético.

4.2.1 La Secuencia Fotográfica.

Una secuencia fotográfica es una serie de tomas, sobre el mismo fotograma o sobre varios fotogramas contiguos. Lo más habitual es que cada imagen sea una toma a alta velocidad; lo que describe la acción es la secuencia completa, de un modo distinto al de una foto única. La secuencia no se apoya en el "momento en el tiem-

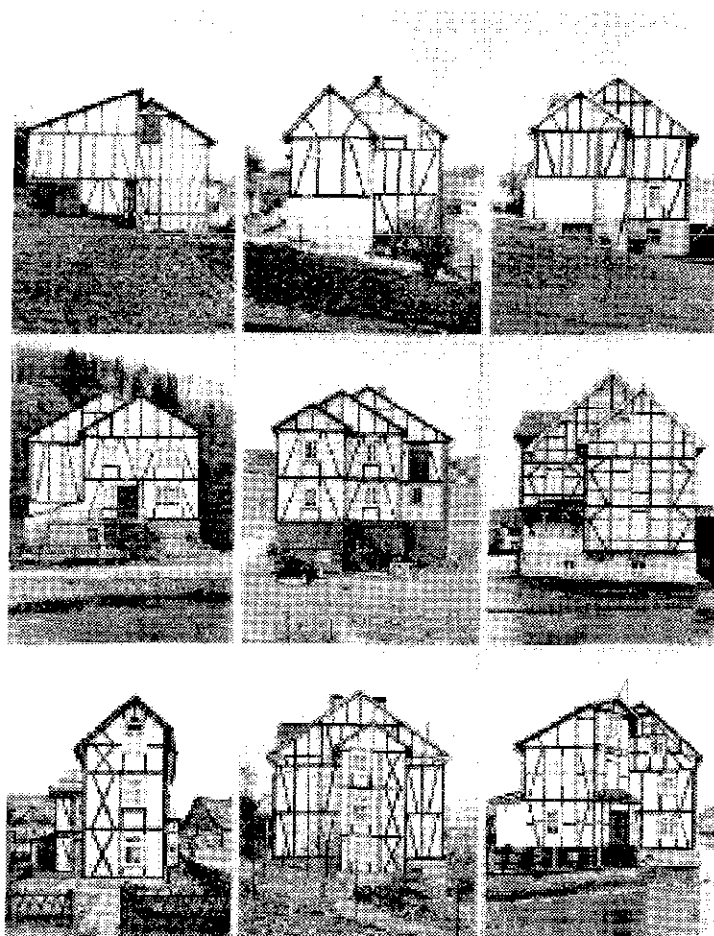


po", ni tampoco es una imitación de la cinematografía. Es, mas bien, un resumen del movimiento, un análisis de una acción) sé remota desde los primeros años del gelatinobromuro. Lo que se representa no es un momento, sino una secuencia de momentos. Así surge la secuencia fotográfica, que ya había empleado Muybridge, aunque con la intención de hacer comprensible las faces del movimiento.

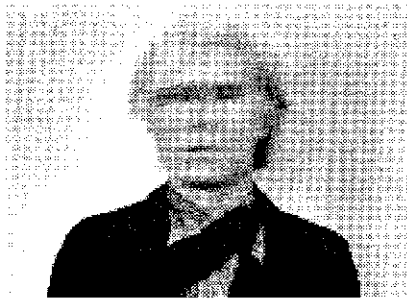


Edward Muybridge. Estudios de movimientos. 1887.

Centrada totalmente en la fotografía las obras de Bernd y Hilla Becher, ambos artistas desarrollaron conjuntamente el concepto de una fotografía industrial sistemática, de carácter enciclopédico. La obra de los Becher gira exclusivamente en torno al tema arquitectura muestra edificios corrientes y construcciones industriales, basados en los mismos esbozos y modelos básicos. Los detalles de esas construcciones varían según se apoyen en la tradición, como las casas de entramado, o sobre premisas técnicas, como la arquitectura industrial. Bernd e Hilla Becher compilaron en treinta años un gran número de arcas de agua, silos, altos hornos, etc., del siglo XIX y XX fotografiados según principios fijos, y dispuestos sistemáticamente en secuencias. El concepto de esos trabajos fotográficos, considerados a un principio



Bernd y Hilla Becher.
Tipología de las casas de entramado. 1959-1974.



Duane Michals. Andy Warhol.

como “esculturas anónimas”, sólo fue percibido mucho más tarde por el mercado del arte. Los conceptos fotográficos de los Becher encontraron una prolongación en las escuelas de arte fotográfico. Otra consecuencia importante es que la escena artística (que hasta entonces había tratado de separarse del soporte técnico, descuidando las reglas fundamentales de la fotografía) reconoció la perfección técnica de esos trabajos fotográficos.

Este tipo de fotógrafo se convierte así en un arqueólogo, se dedica al registro de huellas. También la documentación de la realidad cotidiana actual es un registro de huellas. Material para los arqueólogos del mañana. La fotografía adopta aquí el papel de cronista.

Cuando el fotógrafo Michael Badura representa la desintegración de una persona queda cubierta poco a poco por el reseco suelo de un bosque, con lo que se pasa de una imagen a otra. La secuencia posee un carácter casi cinematográfico aunque subrayando las diferentes fases del desarrollo con los que siguen estáticos.

El formato en serie permite la secuencia narrativa de ciertos tipos de imágenes. La cámara es una máquina y el proceso fotográfico es una ciencia idónea para recolectar, archivar, ordenar y catalogar información.

La fotografía se convierte en una especie de narración de historias, en el registro de huellas de Christian Boltanski. Determinadas fotografías aisladas las une para formar secuencias biográficas de imágenes, sin tener una identificación de las personas. Lo importante es el registro de huellas individuales que un

hombre dejó en su vida pasada y lo hacen salir del anonimato.

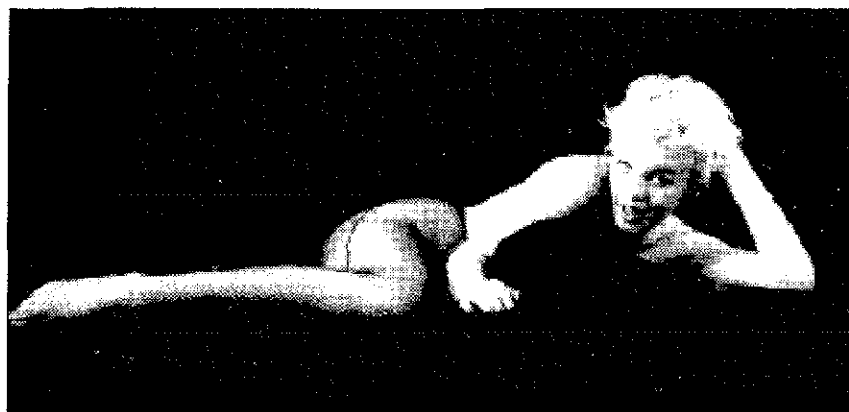
Otro de los grandes fotógrafos que emplean la secuencia fotográfica es Duane Michals a este artista no le basta generalmente una sola imagen y suele expresar la idea con varias secuencias.

Duane Michals cuya primera exposición tuvo lugar en Pennsylvania en 1932 con obras de la Unión Soviética rompió hace años las normas de la fotografía y comenzó en 1974 a acompañarlos de títulos y textos escritos a mano, siempre en su intento de consolidar ideas que traduce a imagen fotográfica. En estos escritos, intenta expresar sus ideas en palabras porque, como ha dicho Duane Michals, “o estás definido por el medio o redefines el medio en los términos que requieren tus propias necesidades.

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



4.3 La fotografía del Glamour.



Greene Milton H Marilyn Monroe. 1956.

Las fotografías de glamour mejoran y ponen de relieve el atractivo del sujeto. Mientras que el retrato revela algo acerca de la personalidad, las fotografías de glamour se centran en la elegancia o encanto exteriores del sujeto

Las imágenes de glamour están basadas en la fantasía implica la creación de imágenes sensuales de una mujer con el más exquisito buen gusto y realizadas de una forma muy profesional. Estas imágenes hablan del lado sensual de la mujer sin necesidad de exponerlo todo a la vista. La fotografía es creativa, íntima y sensible, creada de forma delicada y suave, realizada en un ambiente atractivo y relajado. Este tipo de fotografía trata de cap-

tar, el lado seductor y sensual de toda mujer, mediante el enfoque suave y sutilmente sugerente.

Hay dos áreas de especialización: La fotografía del glamour se suele hacer con la modelo completamente vestida o en traje de baño. A veces se trata de fotografías en las que sólo aparece la cabeza (acercamiento) o la cabeza y los hombros (medio acercamiento). La fotografía de "boudoir" (vestidor), por el contrario se suele ejecutar con la modelo ligeramente vestida con prendas de dormir muy "seductoras".

En las tomas de la fotografía de "boudoir" suelen aparecer las tres cuartas partes del cuerpo o suelen ser de

cuerpo entero, resaltando el cuerpo y la expresión corporal de la modelo, así como su cara.

"La fotografía de boudoir tiene algo con la fotografía del glamour, y de moda así como el retrato, pero sin embargo es distinta a todas ellas. Y la fotografía de boudoir es ciertamente no solamente una nueva modalidad de la fotografía de glamour. Su marco es la ilusión y la fantasía, moderada por los límites del buen criterio y el buen gusto, realmente es un campo nuevo." (17)

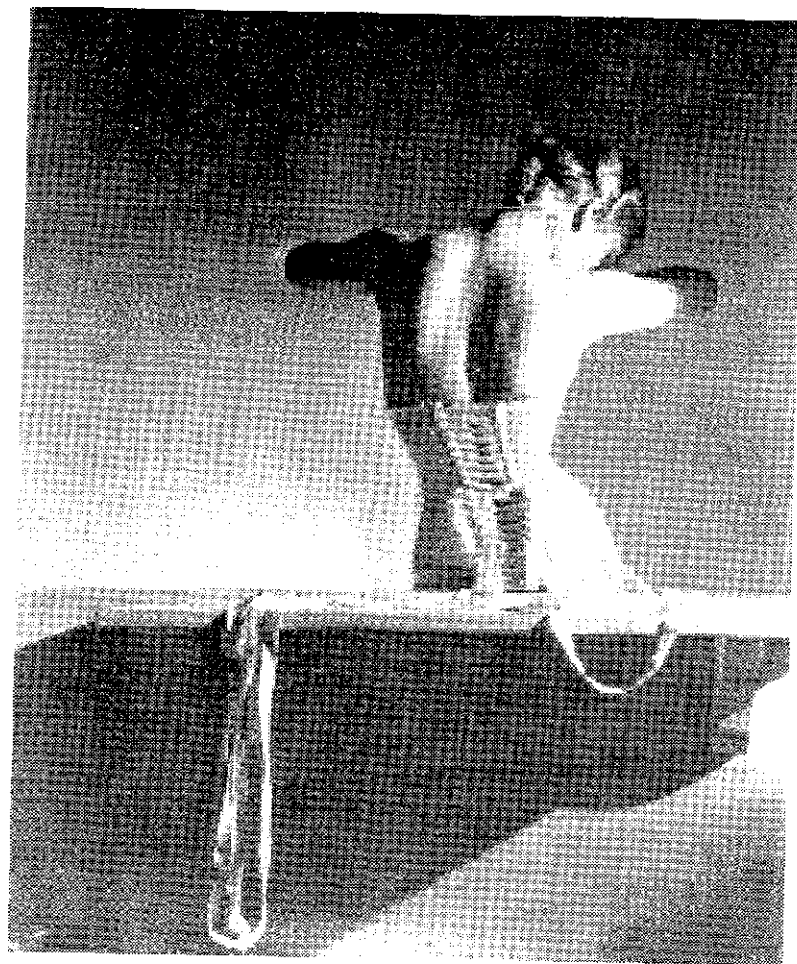
Romántica, sensual, espectacular, la llamada moda fotográfica glamour ("boudoir", encanto, fotogenia, fascinación) ha sido el expectativo creativo, oscilando desde la fotografía técnicamente perfecta, realizada en estudio con destino a las publicaciones de modas hasta conseguir ambientes más naturales. Su destino es la publicidad y la moda como consecuencia de su democratización y accesibilidad en la posguerra.

En cambio las cosas dotadas de mayor naturalismo, solían ser exclusiva belleza física de la modelo tanto en desnudo (buscando siempre un en-





Sheila Hurl. Sin título. Sin fecha.



Horst P. Horst. Coco Chanel. Paris. 1937.

torno adecuado) como el retrato.

La foto de moda es prácticamente el campo de la fotografía que está asociado más íntimamente a los cambios de estilos y de intereses. De hecho, es un barómetro de la forma, y un medio para dar cuerpo a los cambios, muchas veces sutiles, de la industria de la moda. A primera vista, la fotografía de moda aspira a vender ropas y accesorios, y no existiría sin la base comercial de las revistas de modas, de los modistos y de la industria de la confección en general. Grandes fotógrafos como Fürst Peter H. sus fotografías de lencería le dieron gran fama. Fue un auténtico precursor, al liberar ese género fotográfico del ambiente de tocador y trasladarlo a escenarios totalmente distintos.

Uno de los atractivos de la foto de moda es que exige prácticamente un enfoque sensible e intuitivo. La fotografía de moda pone énfasis en tres aspectos: la prensa, el modelo y la actitud. Es en este último donde recae la importancia y prototipos, para su posterior venta.

Consumir el último "grito de la moda" ya no era un privilegio de algunos cuantos la gran masa poblacional po-



día participar en la moda quienes crearon bases para un nuevo florecimiento de las revistas de modas.

Este medio de comunicación rendía culto al glamour por medio de las fotografías ahí publicadas. La gran demanda exigía continuamente nuevas soluciones fotográficas. En los primeros años de la posguerra se destacaba ante todo los rasgos del rostro y la belleza de la figura, los fotógrafos que manejaban este tipo de imágenes, exponentes de esta corriente son Irving Penn (su primera cubierta para Vogue, una naturaleza muerta, apareció en 1943. Desde ese año, sus fotografías fueron publicadas regularmente en Vogue y otras revistas. A partir de 1951, realizó fotos por encargo provenientes de todo el mundo. La personalidad de la modelo tiene lugar importante en su fotografía de moda, y a menudo, las imágenes están muy próximas del retrato) y Richar Avedon (sus fotografías de moda, en las cuales transcribía su visión personal de un mundo de imágenes vitales, muy próximo de la vida, le valió una extensa publicidad. Avedon rompía con la fotografía de estudio, llevando a sus modelos hacia las calles, los cafés y las revistas. Avedon renuncia a la pintura su estilo duro y realista, maneja líneas y un gran balance en sus manchas



Hugh Marshall. Sin título Sin fecha.



Horst. P. Horst Cubierta de Vogue. 1938.

negras y blancas. Trata de expresar lo singular y esencial del modelo mediante lo fotográfico, que capta un instante fu-

gaz.), ellos han creado un estilo contemporáneo para Harpers, Bazar y Vogue respectivamente tan distintivo como





Irving Penn. Los años diez. 1949.

del fotógrafo Edward Steichen para *Vanity Fair* en los años veinte y treinta; y el de Cecil Beaton (1904-1980) quien se distinguió a nivel internacional, en el campo de la fotografía y el diseño teatral) para *Vogue* de los treinta y cuarenta. En el trabajo fotográfico de Irving Penn hay una obra con un aire nuevo y hace atrayentes sus fotografías publicitarias en color. Sobriedad en los componentes, puntos de vista originales y un fuerte efecto de blanco y negro que dieron un sentido monumental de los retratos de Marlen Dietrich y de Picasso. Un realismo presentado por sus modelos, sin artificio alguno.

Durante los primeros años de la posguerra, la fotografía en color alcanzó su nivel más alto en Estados Unidos, dado que allí su desarrollo no resultó tan frenado como en Europa. Por otra parte las grandes revistas ilustradas con su gran publicidad visual, ofre-

cía condiciones favorables para el empleo práctico de la fotografía en color. Esto era especialmente verdad en algunas revistas de modas, puesto que el enriquecimiento de las fotos por el color permitió no sólo una información más precisa, sino también una configuración más atractiva.



Yousuf Karsh. George Bernard. 1941.

En varios países con la mejor prosperidad que les da la posguerra, aparecen múltiples revistas de modas en gran competencia, se esforzaban en ofrecer el mejor material fotográfico con ideas nuevas, gracias a esto surgen infinidad de fotógrafos dedicados a esta temática como Josuf Karch (su obra se caracteriza por el estilo de iluminación clásico de Hollywood, con luces brillantes, texturas ricas y extremo detalle y profundidad), Horst P. Horst (no revolucionó la fotografía de moda, pero contri-

buyó a su perfeccionamiento. La segunda generación de fotógrafos de moda todavía tenía que definir los lineamientos fundamentales de ese género fotográfico. Los primeros interrogantes consistían en saber si la fotografía debía ser una copia de la realidad, si el atuendo de la modelo debía o no captar el interés central de la imagen, y en qué medida las intenciones del fotógrafo podían interferir en ese contexto. Lo que caracteriza a la fotografía de Horst es su concepción de la belleza, le interesaban ciertos detalles como la posición de las manos y brazos mientras son fotografiadas. La combinación de poses y actitudes estudiadas, pocos accesorios y una luz simple pero bien dirigida, desempeña un papel decisivo en su trabajo fotográfico.) etc.

La belleza de la mujer cuyos atractivos quedan subrayados aún más gracias al glamour, también era un importante elemento de la fotografía para diversos fines publicitarios pero para ello, era requisito no solo la belleza de la modelo, sino también la fantasía creadora del fotógrafo.

Se creaban fotos cada vez más originales para agencias de publicidad, revistas de modas, revistas del hogar, los fotógrafos especialistas tenían que trabajar con decorados poco



usuales. Al mismo tiempo se concedía a este tipo de foto una concesión más dinámica.

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

Los fotógrafos, agencias de modelos, etc., le empiezan a dar importancia a la fotogenia. El aparato publicitario de los años veinte utilizaron este término popularmente como sinónimo de la peculiar, "belleza cinematográfica" de las estrellas. "La fotogenia se considera como un plus de información que el objeto o sujeto revela a través de la congelación instantánea de la fotografía, información superior a la que es posible obtener con la mera descripción o contemplación del mismo sujeto. De este modo, la peculiaridad técnica de la fotografía su capacidad selectiva de espacios e instantes se revelaría como un agente de la fotogenia, necesaria para hacer surgir unos valores expresivos que tal vez no se hallan en la mera contemplación del modelo, y distinguiría a la fotogenia de otros valores estéticos (belleza, gracia, etc.) no específico del proceso selector de la fotografía." (18)



Hugh Marshall. Sin título Sin fecha.

Los retratos de Irving Penn, no siempre operaron sobre modelos convencionalmente "bellos", es tal vez uno de los ejemplos más característicos de la fotogenia así entendida como plus de información aportada por el proceso fotográfico, que excede a la que es capaz de comunicar la mera contemplación del modelo.

El trabajo de estudio bajo dirección llegó a tal especiali-

zación que el fotógrafo Philippe Halsman la dividió en dos procesos: En primer lugar, se trata de la "exposición de la fotografía", es decir la valorización de la realidad y la rápida reacción ante el motivo que se presenta súbitamente. Diferencia de ello, el "hacer la fotografía", consiste en la concepción primaria del autor, según el cual se montan los requisitos necesarios para la escena. Como es natural, este segundo método también podría





Irving Penn Pablo Picasso 1957

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

El glamour en el retrato fotográfico desde el siglo XX se ha centrado en dos actitudes básicas: La consideración del estudio como único escenario posible del retrato, y la mistificación de la luz; estas leyes no escritas han impedido que el medio desarrollase todas sus posibilidades. El retrato fotográfico de nuestra era está dominado por el trabajo de estudio: A. L. Coburn, Man Ray, Edward Steichen, Gisele Freund, Yousuf Karsh, Philippe Halsman, Irving

Penn y Richard Avedon, han realizado casi todos sus retratos en ese ámbito.

Man Ray ideó la solarización y creó maravillosos estudios, casi tridimensionales, de cabezas y figuras. E. Steichen utilizó con imaginación las sombras y los accesorios, para dar vida a retratos utilizados de estrellas y celebridades. Irving Penn, que también trabaja casi exclusivamente en el estudio, él maneja con acierto, cuando utiliza accesorios muy elementales, como un rincón. Richard Avedon se ha hecho célebre por el realismo y



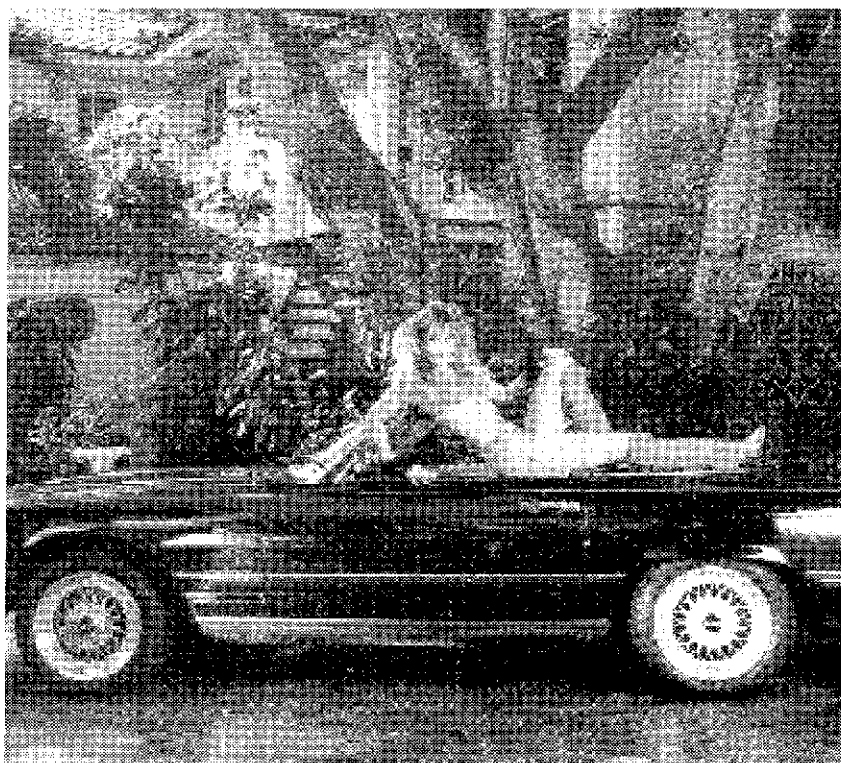
Yousuf Karsh. Martha Graham. 1959.



la independencia de sus estudios de personajes celebres.

En la fotografía de desnudo el glamour aportó también una gran importancia a este género fotográfico durante los años cincuenta la delicadeza del cuerpo femenino se logro por medio de la técnica "High Key" (llave alta), basada en la representación del modelo en tonos claros. El desnudo es uno de los temas más manejados de la fotografía moderna, puesto que permite infinitas posibilidades de estilización formal.

Los desnudos glamour llegaron a difundirse por la alta demanda de este estilo que tales fotografías invadieron el mercado. Aparte de los gran-



Robert - Sheila Hurl. Sin título. Sin fecha.

des maestros siempre capaces de enriquecer sus propios lo-

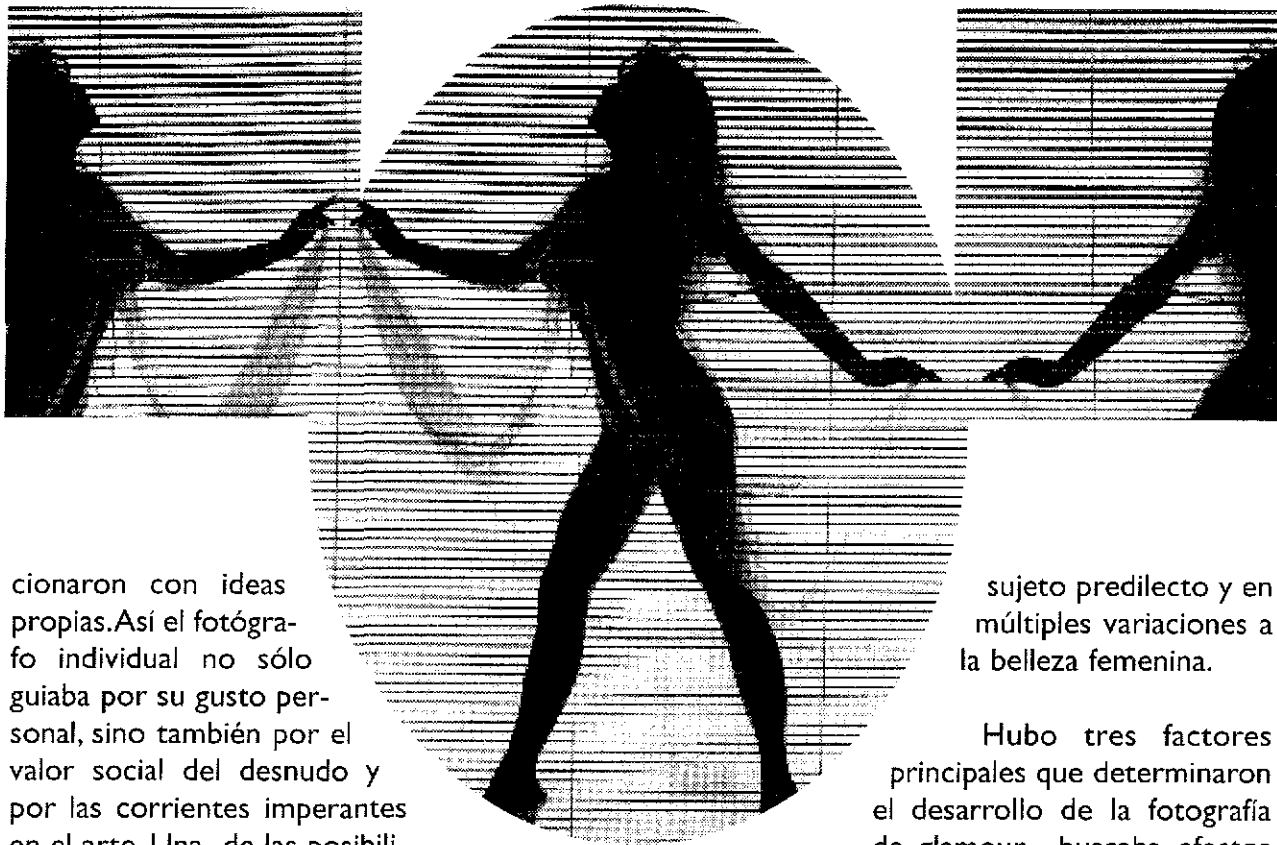
gros con originales y nuevas ideas, muy pronto intentaron nuevas ideas en este campo. Nacen numerosos fotógrafos de segundo orden que solían copiar en múltiples variaciones las grandes obras ya existentes.

"Las modelos empleadas para tales fotógrafos (los fotógrafos de segundo orden) demostraron su inexperiencia en poses artificiosas, donde exponían su cuerpo con exhibicionismo casi orgulloso. Como es natural, tales productos acabaron prontamente con los partidarios de la buena fotografía y al mismo tiempo, indignaron de tal modo a los fotógrafos responsables, que pronto reac-



Robert Hurlth. Sin título. Sin fecha.





Robert Hurt. Sin título. Sin fecha.

cionaron con ideas propias. Así el fotógrafo individual no sólo guiaba por su gusto personal, sino también por el valor social del desnudo y por las corrientes imperantes en el arte. Una de las posibilidades consistía en fotografiar a la modelo en un ambiente en que la desnudez pudiera parecer natural".(19)

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

Cris Steeleperkins, lleva la representación natural de personas desnudas a un espacio

de imagen de reportaje, como la fotografía tomada en una clase de natación de una escuela de muchachos inglesa. La concepción dinámica donde los jóvenes se mueven en forma natural, borra toda apariencia de naturalismo exagerado.

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

sujeto predilecto y en múltiples variaciones a la belleza femenina.

Hubo tres factores principales que determinaron el desarrollo de la fotografía de glamour, buscaba efectos decorativos como la idealización del rostro humano: la política de relaciones públicas de la cada vez más potente industria cinematográfica, las columnas de ecos sociales en los periódicos más importantes, así como las revistas de moda en constante auge. Todas estas influencias crearon una base muy favorable para la especialización de algunos fotógrafos en este campo.

Los retratos de glamour encontraron enorme popularidad a nivel mundial porque grandes capas de la población estaban influidas por la industria cinematográfica y su publicidad.





Andy Warhol. Sopa Campbells. 1968

CAPÍTULO 5

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

CAPÍTULO 5

LOS NUEVOS MOVIMIENTOS DE LOS AÑOS CINCUENTA.

5.1 El Pop Art y la Fotografía.

El "Pop Art" es un movimiento artístico que utiliza la técnica de la yuxtaposición de diferentes elementos: cera, oleo, pintura plástica... con materiales de desecho: fotografías, trapos viejos, collages... etc.

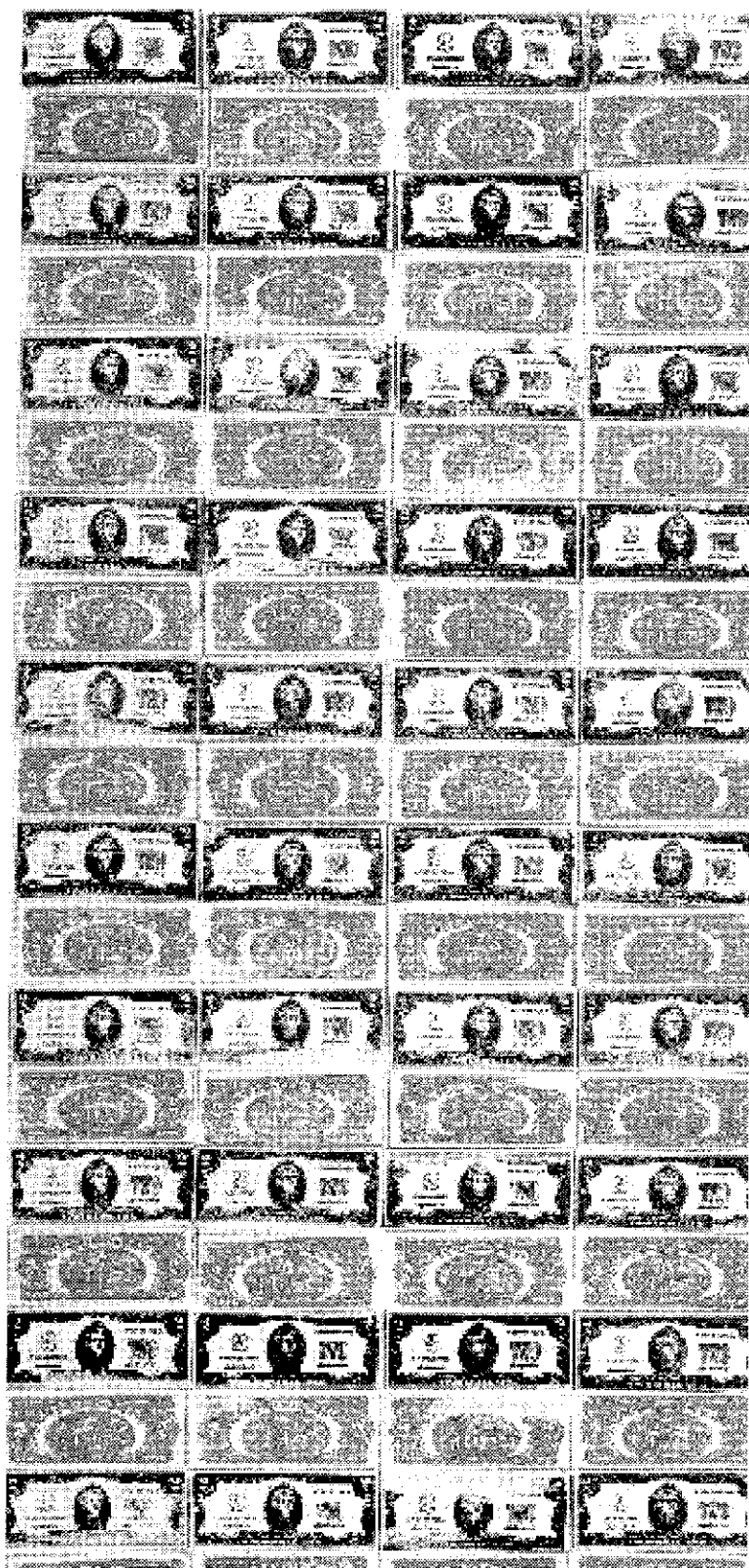
El termino "Pop Art" es genérico tiene que ver de forma muy concreta con una época. El "Pop" establece asociaciones con los diferentes elementos superficiales de una sociedad. El "Pop Art" mantiene un equilibrio entre las perspectivas de progreso de una época y lo catastrófico y pesimista de esta. Dentro de la realidad social los términos de los valores, bueno, hermoso, auténtico, se convierten en palabras sin valor ante la comercialización de la realidad social. Las reglas de la civilización condicionan las imágenes de los hombres y las cosas, la naturaleza y la técnica. "Pop" es un orden ingenioso, irónico y crítico.



Warhol. Elvis triple. 1964.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



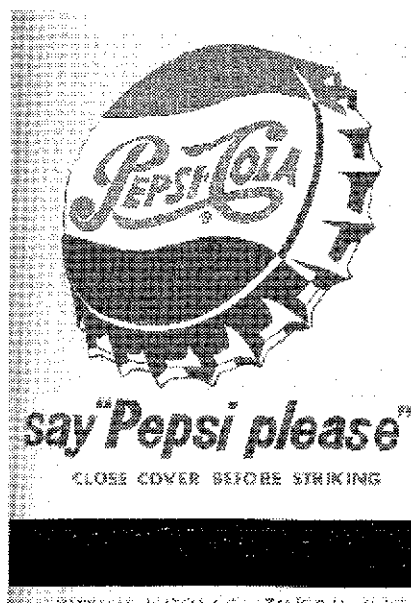


Warhol. Two dollar bills (front and rear) 1962

co, una réplica a los "slogans" de los medios de masa, cuya estética condiciona los cuadros y la imagen de la época y cuyos modelos influyen en las personas. El modo de vida y la cultura "Pop" trabajaron estrechamente. El "Pop" caracteriza la reacción de una época que se extendió en el proceso social como en el privado; un estado de ánimo que refleja su programa en el arte. Los temas, las formas y los medios del "Pop Art" muestran los rasgos esenciales asociados con el ambiente cultural y del estado de ánimo de la gente.

Es una manifestación cultural occidental el "Pop Art" que crece bajo condiciones capitalistas y tecnológicas de la sociedad industrial. El centro de esto es América, por lo tanto se da la americanización de la cultura en el mundo occidental, en especial Europa. Artísticamente es analizada esta situación por el "Pop Art", visualiza las conquistas industriales y su absurdo, los límites de una sociedad de masas y medios de comunicación. Vive en las grandes urbes el "Pop Art". El cambio cultural y el impulso del arte en una nueva era, que se da por los hábitos de conducta y consumo de la sociedad de masas, el acercamiento a los consumidores y compradores por la demanda de productos de consumo y los programas de los medios de comunicación, una reestructuración trascendental que repercutió en los





Warhol

Cerrar la caja antes de encender.
(Pepsi Cola) 1962.

modos de comportamiento individuales y en las relaciones interpersonales. Lo trivial se convirtió en objeto de interés general, admitido por las capas sociales. En esto se basaba esencialmente el acercamiento entre la cultura recreativa y la de alto nivel.

Por la vida diaria están motivados los temas pictóricos del "Pop Art", reflejan las realidades de una época, refuerzan y refleja el cambio cultural. La predisposición de una nueva generación a ver la cultura que transformaba el estilo y el arte. Una conducta no conforme y provocativa, la conmoción y la alteración de lo cotidiano, la ruptura de tabúes formaba parte de esta contracultura. Este proceso

puso en marcha la inversión de los valores en las relaciones humanas y cuestionó: la educación antiautoritaria, la emancipación de la mujer, las nuevas estructuras profesionales y la liberación de la sexualidad, se desarrollaron en esta "revolución cultural".

"La revalorización de lo trivial se efectuó a muchos niveles. Lo "Kitsch" y los "souvenirs", las imágenes de la industria de consumo, los envoltorios y las "stars and stripes" de



James Rosenquist,
Marilyn Monroe. 1962.

los medios de masas, no sólo se fueron convirtiendo en el contenido del arte y en temas de la investigación, sino también en objetos coleccionados por los museos... Los medios de masas favorecieron la inter-

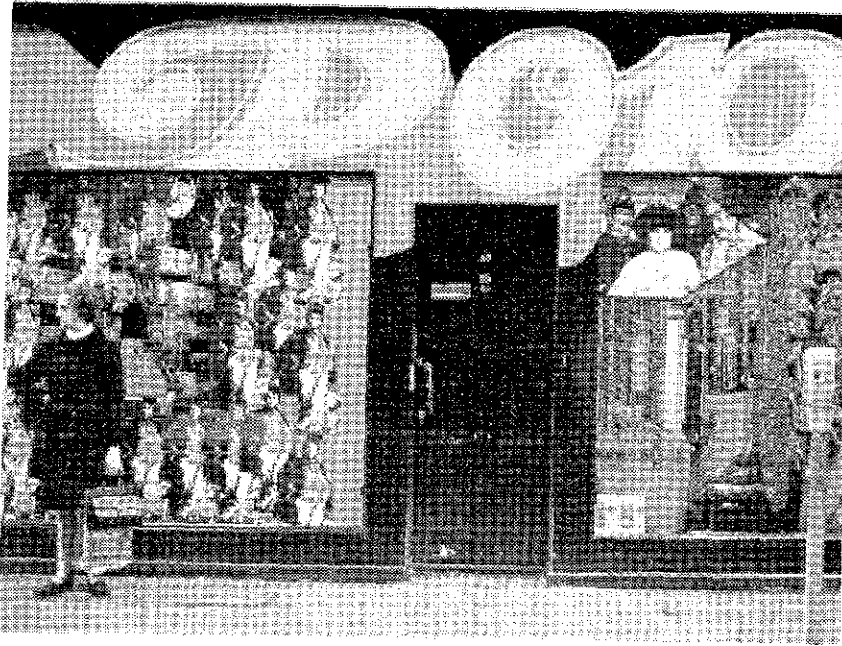
nacionalización de los estilos y las formas de expresión, así como la accesibilidad global de todas las marcas y todas las artes. La elevada participación de lo trivial en el arte y el fuerte interés del arte por lo trivial hizo que aumentara el número de aquellos que querían producir arte"(20)

El componente objetivo e intelectual del "Pop Art" hizo realidad la "relevancia social" del arte (a finales de los años ochenta este concepto condujo en algunos casos el malentendido de que el arte introvertido no tenía importancia social; que era irrelevante). Los artistas del "Pop Art" se declararon expresamente partidarios de la despersonalización y el anonimato en la producción de arte definiendo su papel de artistas en la sociedad de masas de un modo objetivo; justificándolo así teóricamente.

El aspecto artístico de esta época sólo ofrece una impresión acabada cuando queda patente que las raíces del "Pop Art" arrancan del arte de los años cincuenta. Nuevos movimientos plásticos ("Pop Art", "Op Art", etc.) recurren a la fotografía como medio de expresión o como punto de partida.

En 1955, cuando la abstracción pictórica se encuentra en crecimiento aparece es-





Nancy Palmer. Photo agency Sin fecha.

ta manifestación: "...es ahora cuando la actitud contraria a Pollock de "meterse en el cuadro", llevará rápidamente al cambio a la búsqueda del arte abierto al mundo industrial; donde se pudieran incorporar los procedimientos del arte comercial en la pintura y la fotografía". (21)

Fundado en el papel expresivo del color y de formas simples; surge así el "Pop Art" (arte popular de expresión inglesa propuesta por Leslie Fuller y Reyner Banham) que nace con Laurence Alloway con este término. La expresión se refirió a un amplio repertorio de imágenes populares integrado por la publicidad, el cine, de los "cómic", de los mitos y los ídolos del mundo del "Rock and Roll", de la televi-

sión, de la iconografía comercial, de la "cultura" del hombre de la calle, la fotonovela. Y son imágenes que se toman sin embellecerlas, o se acentúa incluso su mal gusto y se reafirma su carácter de producción en serie. Técnicamente, son frecuentes los colores chillones, la factura impersonal, la repetición, la seriación, recursos publicitarios y de reproducción mecánica, es decir, un arte popular sostenido en lo cotidiano, en lo real, con un contexto sociológico urbano, apoyado por imágenes fotográficas o anuncios publicitarios que producen lo mejor de la cultura popular, la cual es aceptada como un hecho y consumido con entusiasmo.

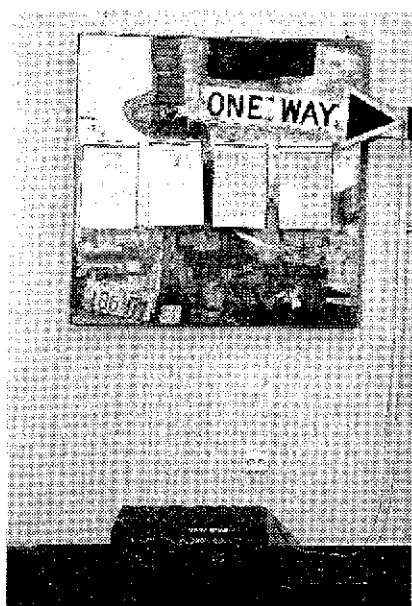
Paolozzi, Blake, Hamilton son los causantes de este cam-

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

Los antecedentes del "Pop Art" son múltiples: el cubismo, con la integración de materiales y objetos cotidianos en el "collage", el futurismo, con su fascinación por la moderna sociedad urbana; pero, sobre todo, el Dadaísmo, y Duchamp en particular, con sus "ready made". Es significativo que el "Pop Art" se designase también como "neodada". Pero el "Pop" no presenta el componente nihilista del "dada": Es más optimista, asume la vanalidad con indiferencia, como para disfrutar de los mitos de la cultura visual que rodea al habitante de las grandes concentraciones urbanas, aunque sea con ironía.

Las primeras manifestaciones de "Pop" surgieron en Inglaterra. A partir de una nueva conciencia de las manifestaciones de la época actual; en primera línea se apoya en un fundamento intelectual, interdisciplinar y teórico. La descripción detallada de la situación general y cultural en Inglaterra mostrará que se trata-

21 Tausk, E. op cit. pp 200



Robert Rauschenberg
Black Market 1961.

ba de un fenómeno artístico que se desarrolló paulatinamente. A comienzos de los años cincuenta algunos artistas e intelectuales se dieron cuenta de que su cultura cada vez estaba más influenciada por los medios de masas, las tecnologías, y que este proceso también estaba unido a una consolidación del americanismo en Europa.

Richard Hamilton ("retrata" el medio ambiente del hombre que se esconde en espacios diseñados y se adapta a su imagen estilizada. Las nuevas experiencias con los medios técnicos de reproducción y su influencia en la vida diaria, sobre todo en los hábitos visuales, estimularon el perfeccionamiento de Hamilton: la fotografía, el cine, la televisión,

la publicidad, el diseño, los envoltorios y la literatura amena apuntan a crear modelos de comportamiento y un reparto específico de los papeles sociales. Una de sus mejores obras de Hamilton es "My Marilyn" (1964), una secuencia fotográfica extraña, concebida aparentemente a la ligera. Al igual que un diseñador fotográfico, tacha con óleo rojo las tomas sin interés. A partir de una serie de "tomas fotográficas" profesionales, que muestran a Marilyn posando, se escogen aquellas fotografías que parecen adaptadas a los deseos del consumidor. Con un "bueno" se valora la imagen que representa a Marilyn de cerca, la más superficial, la más hermosa y más sonriente... Sin embargo el modelo reproducido de la secuencia fotográfica de Marilyn Monroe ha sido marcado y corregido por ella misma: el "good" de la foto sin tachar es de "ella", una foto ampliada por Hamilton e incorporada en la secuencia. Eduardo Paolozzi (diseñador textil) y R. Hamilton son considerados los padres del "Pop Art" londinense. El acontecimiento decisivo y el comienzo lo marcó "Bunk", la conferencia de Paolozzi en el marco del primer acto del "Independent Group" (1952). "Bunk" era una especie de collage visual con ejemplos procedentes casi todos de revistas americanas (Life, Look, Esquire), cómics y re-

vistas de ciencia - ficción; una mezcla de imágenes de los medios de información y la publicidad. Proyectados sobre la pantalla se aumentaba el efecto de sus componentes llamativos.) Y Lawrence Alloway (historiador de arte) fue uno de los primeros autores que escribió trabajos sobre la cultura "Pop", sus textos y opiniones muestran que la preocupación teórica por la moderna cultura cotidiana iba por adelante del propio arte "Pop". De ahí que Alloway, a partir de 1958 y según sus propias descripciones, no modernos.

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

La finalidad del "Pop Art" parecía consistir en el descubrimiento de todo lo que hasta entonces había sido considerado indigno de atención y todavía menos propio del arte: las ilustraciones de revistas, los vestidos, la publicidad, los "hot

dogs" (perros calientes), las "pin-up" (modelos publicitarios), los "cómic", las latas de conservas. Se habían roto los tabúes. El "Pop Art" reivindica la validez de un lenguaje llano, sin el contemplar determinadas pinturas que representan, de manera realistas, latas de sopa, rostros de personajes conocidos u objetos del entorno cotidiano, se aprecia frialdad. El arte "Pop" consiguió, su meta con relación a la simplicidad de su contenido, pero ésta le proporciona la frialdad que ya eludía.

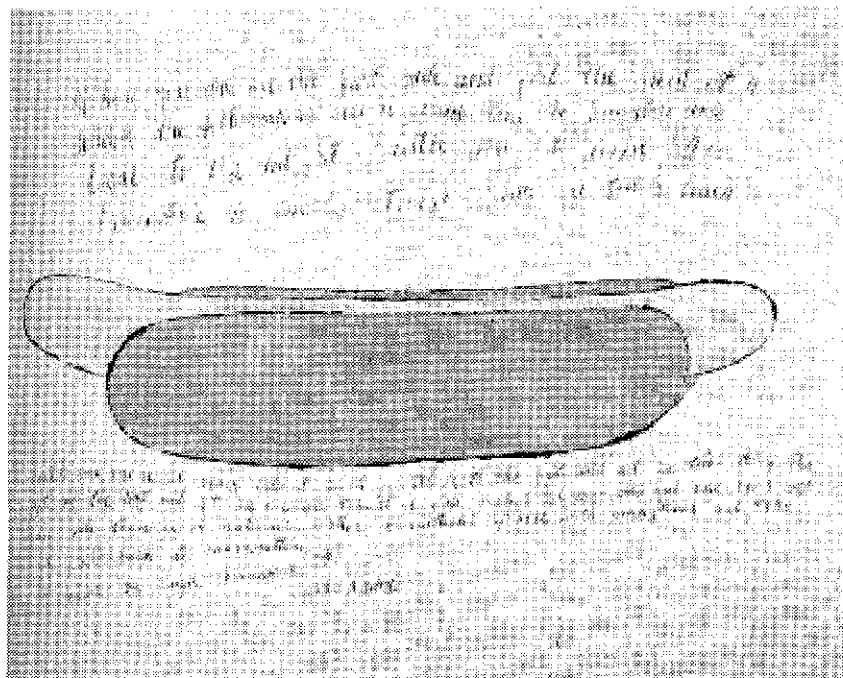
El "Pop Art" se divide en cuatro fases:

La primera fase o pre-pop: en la cual Rauschenberg y Johus (principales exponentes) se separan de Expresionismo Abstracto.

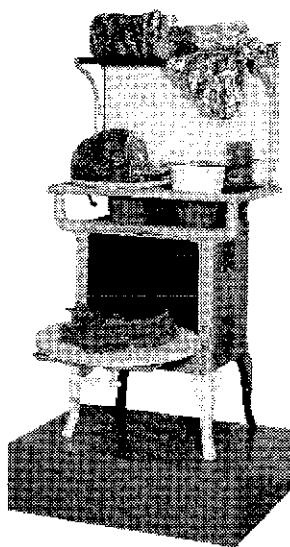
La fase de apogeo del "Pop Art": su obra se basa en los años 50's y parte de las experiencias del dibujo publicitario, el diseño y la pintura de los carteles.

Principales exponentes: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquest, Tom Wesselman y Robert Indiana.

La tercera fase: A mediados de los 60's el Pop Americano sufre una extensión desde New York, hasta la Costa



Warhol. Hot dog. 1957



Claes Oldenburg
The Stove with meats 1962



Helmut Newton
Andy Warhol. 1974

Oeste y Canadá. Mas tarde llegaría a Europa.

Última fase: Se podría decir que la última fase esta de-

terminada por el realismo radical desarrollado sobre todo en Estados Unidos, cuya mirada se dirige a las condiciones socialistas de las ciudades, na-



Robert Rauschenberg. Tejano. Sin fecha.

cen los hippies. La juventud que se oponía a la sociedad de consumo; consumidores de estupefacientes, proclaman el pacifismo, su lema: "Haz el amor, no la guerra".

El "Pop Art" no es un arte programático que se fundamenta en teorías previas o que proclame su ideología a través de ningún manifiesto. Por este motivo, aunque en su primer momento se olvidó a los artistas "Pop" con el calificativo de "nuevos realistas", poco después dejó de utilizarse porque inducía a confusión, ya que acababan asociándolos a la tendencia del "nuevo realismo". El inicio de la confusión se produjo cuando, en 1962, expusieron conjuntamente, en la "Sidney Janis Gallery" de Nueva York. Sin embargo, pronto se advirtieron diferencias importantes entre ellos, pues el grupo de los "nuevos realistas" sí actuaban guiados por un programa y habían publicado unos manifiestos sobre sus finalidades.

Aplicara a toda costa los términos "Pop Art" y "Pop Culture" a las obras de los artistas, sino a los "productos de los medios de masa". Después el "Pop Art" se fue aplicando cada vez con más frecuencia a los primeros productos artísticos que estaban surgiendo, convirtiéndose en el concepto estilístico central del ambiente "Pop" que todavía era considerado como sinónimo del movimiento cultural de una época." (22) Figuran entre los principales representantes de esa primera ola de "Pop" inglés. Un segundo núcleo, en el que se sitúan Richard Smith y Peter Blake, se desarrolló entre 1957 y 1961 y una tercera generación surgió hacia 1961 Ronald Kitaj, Allen Jones. Pero a pesar del desarrollo inicial británico, donde en realidad se consolidó definitivamente el "Pop" fue en Estados Unidos con Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Tom Wesselman.

La aparición del "Pop Art" surge en Estados Unidos cinco años después que en Europa. En Norteamérica es donde la exposición del "Pop Art" tuvo un carácter más espectacular. Las revistas como *Life*, *Time* y *News Week* consagraron en 1962 grandes artículos al nuevo movimiento artístico. Fáciles, divertidos temas y formas publicitarias como su con-

tenido más superficial puede ser captado sin dificultad, el movimiento a sido apreciado y aplaudido por un público desde un nivel elemental.

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

"La carga de ironía y ambigüedad que caracteriza al "Pop Art" procede de Marcel Duchamp, de todo el movimiento Dadá y del surrealismo que le transmitieron su espíritu intuitivo, irracionalista y romántico. Uno de los ejes de transmisión fue el músico John Cage, cuya estética derivada del Dadá empezó a influir hacia 1958 a los primeros artistas Pop. Cage les incitaba a borrarla frontera entre el arte y la vida concepción característica de Duchamp. Otro eje de transmisión fue el propio expresionismo abstracto, a partir del cual surgieron las primeras personalidades del Pop el pintor Robert Rauschenberg (1925)". (23)

Existen algunos rasgos básicos en la obra de Robert Rauschenberg que dependen de su biografía. Ningún otro artista americano de su generación unió en su persona dos

22 Stelzer, Otto. *Arte y Fotografía*. pp88

23 Rague. *Op.Cit.*, pp30





Warhol. Liz. 1965.

caras tan extremas de las raíces artísticas; la pintura tradicional y la universalidad de los instrumentos expresivos

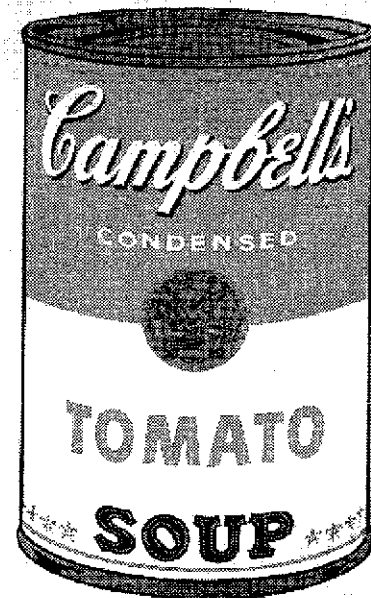
Para los ingleses, los artistas norteamericanos representaban un espíritu nuevo que rebasaban las doctrinas de París, y por ello, se establecen vínculos entre Londres y Nueva York. A los comienzos del movimiento en Norteamérica contaban con gran influencia del "expresionismo abstracto". En esta época (1958-1963) nacen grandes fundaciones y museos en Norteamérica a causa del sistema fiscal que permite reducir las contribuciones a or-

ganizaciones, por lo cual el movimiento artístico se convierte en una aventura comercial, desde el que deduce sus donativos, hasta el que por pocas sumas quiere comprar una obra del "Picasso del mañana", al margen de todo buen gusto, de aquí el culto a la novedad. Por ello, Nueva York se convierte desde los años sesenta en la capital del más amplio mercado de obras de arte.

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

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

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



Warhol. Bote Sopa Campbell. 1968





Warhol. 129 die in jet (Plane Crash) 1962.

cotidiano al campo del arte. “La idea artística de Warhol no es tan sólo convertir el arte en algo trivial y vulgar, sino trivializar y vulgarizar el propio arte. No sólo incorporar al arte los productos en serie y las informaciones de los medios de comunicación, sino también producir consecuentemente el arte como un producto de masas. Warhol convierte lo in-

ferior en superior y viceversa: hace descender al “arte culto” elitista a los fondos de lo cotidiano, mientras que los fenómenos de la sub-cultura adquieren dignidad para “ser presentados en sociedad”. (24)

Una de las obras importantes de Warhol, es una pintura con un tema de muerte. Un accidente de avión en Nueva

York, había despertado la inspiración artística. La iniciativa artística de Andy Warhol fue la foto del avión destrozado, publicada en el periódico “New York Mirror” el 4 de junio de 1962. Warhol proyectó sobre la pantalla la fotografía de prensa en la que se ven las alas levantadas del reactor, dominando por completo el escenario, y después la copio con medios pictóricos. No sólo tomó la imagen fotográfica, sino también el titular de aquel periódico, que comienza con “129 DIE” en letras mayúsculas, y continúa bajo la foto con las palabras “IN JET!”. En el borde superior de la pintura discurre el nombre del periódico “New York Mirror” incluidas las fechas y el número de publicación. Warhol añadió una estrella arriba a la izquierda. La fotografía, el nombre del periódico y el titular están pintados sobre lienzo con pinturas acrílicas.

En el cuadro “129DIE” Warhol, no representa la realidad directa, sino sirve de vehículo intermedio entre la realidad y el observador: una fotografía de prensa sobre el desastre que ha ocurrido un hecho.

Warhol y el pintor Gerhard Richter fueron quienes introdujeron la fotografía en el arte y le concedieron su legitimación. En la utilización





Andreas Feininger. Nueva York, entrada de una discoteca. 1964.

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

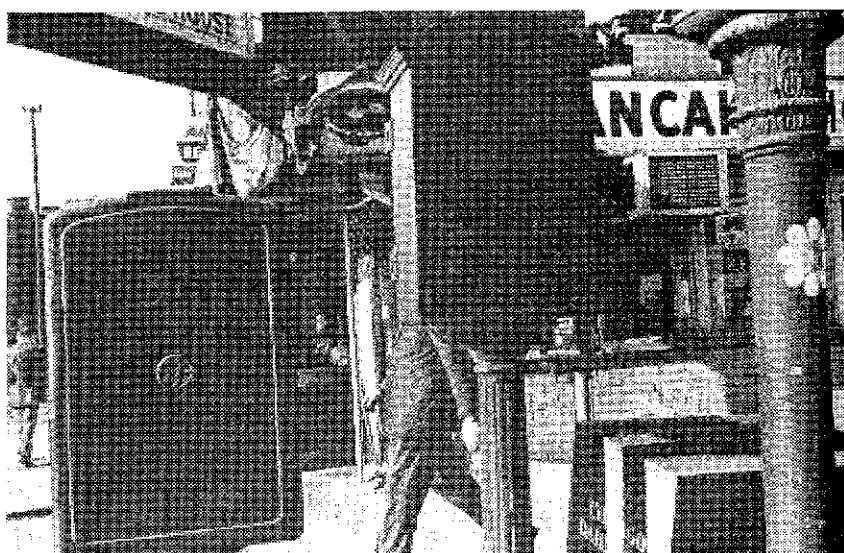
Rolf Gunter D. a tipifica el "Pop Art" del siguiente modo: "El Pop Art" designa por una parte romantización de la vanalidad y por otra parte, la crítica al mundo de consumo que pone al descubierto la nivelación de la vida la causa de la producción masiva. Estos aspectos quedan claramente expuestos, por ejemplo, Richard Hamilton las obras de "Pop Art" se concentran a menudo en aquellos envoltorios de artículos cuya configuración gráfica había sido derivada conscientemente del "Kitch".

Debido a este proceso relativizador que, en forma parecida que en Dadá, estaba basado en el principio de la parodia visual, el carácter horrendamente multicolor y primitivo del envoltorio lograba ser estéticamente aceptable."(25).

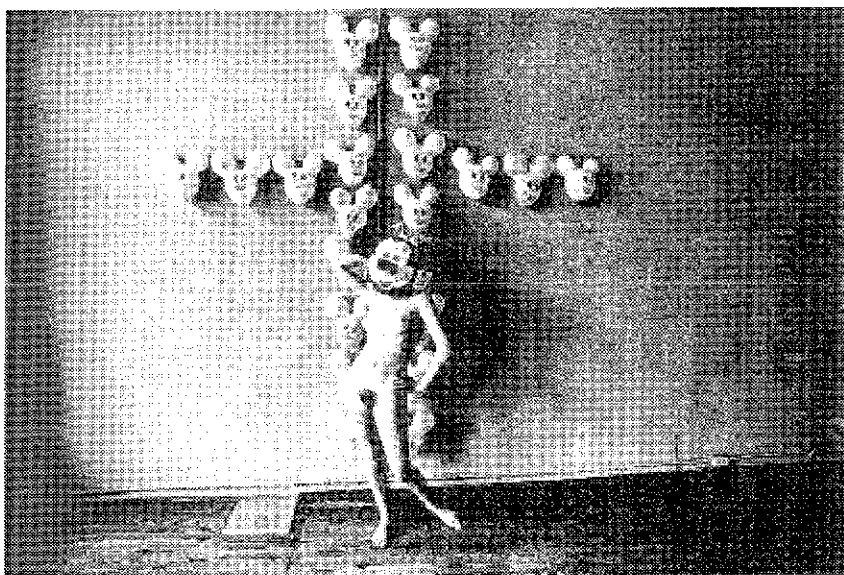
La fotografía no sólo fue un importante medio auxiliar para el "Pop" algunas fotografías artísticas pueden considerarse precursoras de este movimiento. Herbert Loebel condensó en sus fotografías diversos carteles publicitarios o rótulos de calles a larga distancia con teleobjetivos para formar composiciones que prácticamente anunciaron la aparición del "Pop Art". Ludger Gerdes este fotógrafo recrea el "Pop Art" en sus imágenes, donde aparecen preferentemente,

elementos de marcado carácter consumista. Los objetos adquieren como en las obras tridimensionales, grandes proporciones; a su lado, las personas, de pequeñísimo tamaño, resultan casi inexistentes o simplemente ridículas. Otro gran fotógrafo es Robert Hausser con una concepción neodadaísta que muestra la desfiguración de los carteles publicitarios en series. En obras de este tipo quedaba ya plasmado en forma inconsciente el espíritu de la época. El mundo resultó repleto de composiciones creadas casualmente e interpretadas como parodias a la crecida de bienes de consumo. Sólo era necesario que los fotógrafos volvieran a prestar atención a lo expuesto en escaparates. Pero a diferencia de los surrealistas quienes con tales objetos articulaban unas visiones oníricas, los fotógrafos del "Pop Art" registraban más bien las composiciones de aspecto grotesco surgidas por fenómenos casuales en los envoltorios de mercancías. Las mejores ocasiones para poder encontrar tales motivos se daban en países fuertemente industrializados con sus numerosas calles comerciales y boutiques. En Estados Unidos hubo fotógrafos como Lee Freidlander que se entregaba a la búsqueda de tales motivos. En Europa muestran parecido entusiasmo por el escaparate como fuente





Lee Friedlander. Chicago. 1966.



Les Krims. The static electric effect of Minnie on Mickey Mouse Balloons. 1969.

de inspiración, fotógrafos como Floris M. Neusüss (este fotógrafo se interesa por la fotografía artística de expresión libre, en la década de los setenta desarrolla los “nudogramas”, las cuales son obras de tamaño natural con siluetas de desnudos, y más tarde también con personas vestidas. Neusüss se ocupó tanto en forma

teórica como práctica las relaciones entre fotografía y arte).

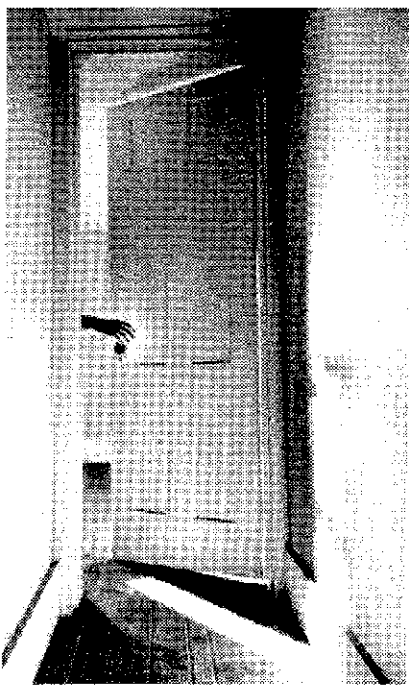
El principio “Pop” de la parodia al desnudo, lo manejó Les Krims ya se había convertido para él en estereotipo de un fetiche erótico al fotografiar una “Pin-Up girl”. En consecuencia, colocó una muchacha desnuda en su cabeza una

careta del ratón Miguelito, en una postura natural delante de una pared de la que repetía la imagen de los cómics para niños. La selección del motivo como la repetición de éste se encuentran aquí en consonancia con el “Pop Art”.

El fotomontaje influyó mucho en el “Pop”, Robert Heineken montó con diferentes fotografías de diversos objetos - fetiche. Ejemplo: accesorios de coches) cuatro figuras femeninas, cada una de ellas coronadas por un rostro.

Sus temas principales son los impulsos y formas de comportamiento elementales del ser humano, como la sexualidad, la violencia o la competencia social. A veces combina fotografías de tema sexual con imágenes provenientes de la esfera social o política, poniendo en evidencia las relaciones que existen entre el comportamiento colectivo y el individual. Heineken utiliza los métodos visuales de la publicidad para conferir a sus trabajos el mismo alcance al nivel subconsciente. Alternando entre color y blanco y negro, entre imagen y contorno. El se sirve de los mismos signos que la industria publicitaria, con cuyos trozos compone muchas de sus imágenes. La técnica fotográfica en los montajes “Pop Art” se combinaba con diferentes procedimientos de con-





Ralph Gibson. El sonámbulo. 1968.

figuración gráfica como en el ser de "collages" de R. Hamilton, "cosmetic studies", con las mejores aportaciones para una configuración la hicieron los fotógrafos que eran grafistas como Richard Schubert y la norteamericana Betty Hahn influenciados por el "Pop Art".

Ella ampliaba sus fotografías sobre lino fotográfico y como formas, completaba sus obras con bordados. En su composición "calle con arco iris" se añaden los bordados en el arco iris, tejados y en la línea divisoria de la carretera.

Una mezcla de elementos "surrealistas" y "Pop Art", se ve en la obra fotográfica de Ralph Gibson, realizados como obra única. Detalles de la realidad son compuestos para crear situaciones maravillosas, convirtiendo a los objetos retratados, a pesar de su vanidad, en algo misterioso. Gibson concentró primeramente su trabajo sobre la fotografía en blanco y negro, con una predilección especial por el film de grano grueso, lo que da a sus fotos un carácter más bien gráfico. Utilizaba preferentemente el gran angular, con el fin de aumentar la dinámica y la tensión de la imagen, mediante distorsiones del espa-

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

"El repertorio iconográfico del Pop se ha insertado en un sistema de temas convencionalizados que no ha dependido del mismo arte, sino de las sociedades que esta ha aflorado. Ha tematizado diversas convenciones iconográficas siguiendo diversos parámetros. En el Pop lo prefabricado de las sociedades industriales se convierte en el único contenido temático de sus obras". (26). Demostrando de esta manera que la pintura vuelve a reconocer a la fotografía como medio de expresión de las sociedades por convencionalismos implícitos en la iconografía "Pop".

5.2 El Op Art en la Fotografía.

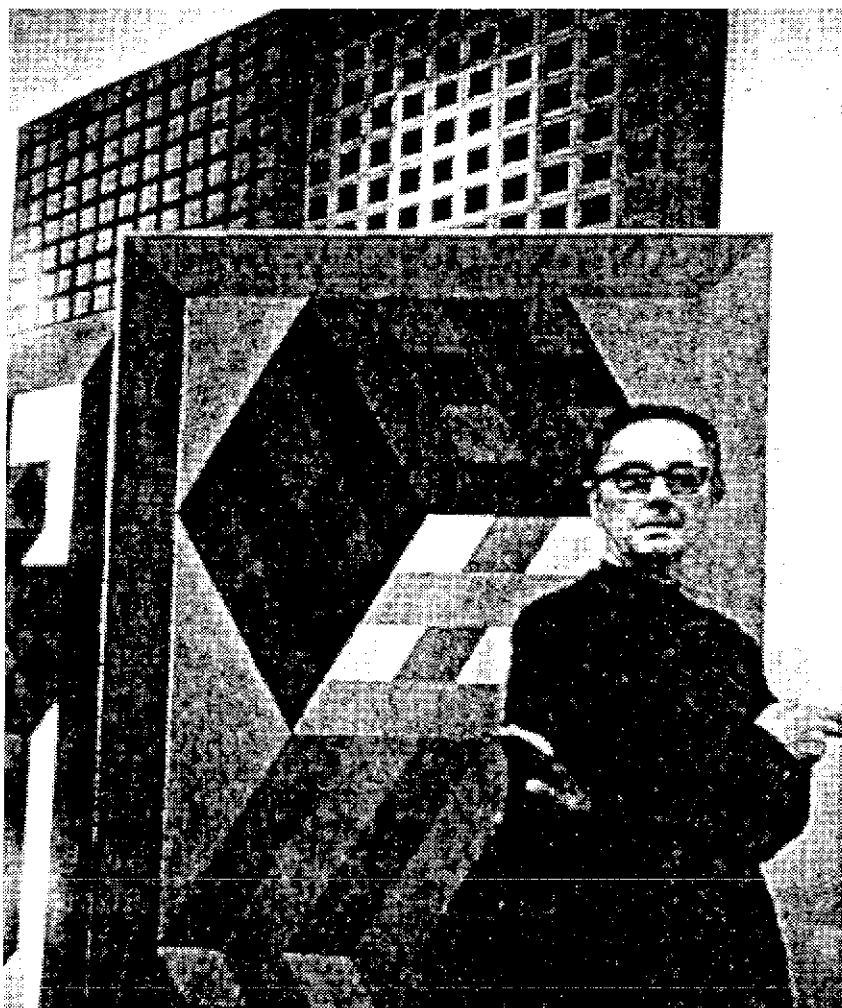
En Estados Unidos se manifiesta una nueva tendencia el "Op Art" (abreviatura de "Optical Art", Arte Óptico) como reacción al "Pop Art", es una tendencia formalista (forma y color) tiende a materializar geométricamente las sensaciones ópticas determinadas por los

espectáculos de la vida moderna en las ciudades. Es una variante de la pintura abstracta geométrica, sus obras bidimensionales o tridimensionales estáticas pero que poseen efectos de carácter óptico. En sus obras el movimiento no es real sino ilusorio, ya que proviene de toda una serie de

efectos derivados de la incapacidad de la retina humana. Con impresiones cromáticas y estructurales en movimiento rítmico. El "Op Art" desecha lo espontáneo y la improvisación.

Los inicios de esta tendencia estilística pueden encontrarse ya en la Bauhaus, pe-





Fotografía de Victor Vasarely. Sin fecha.

ro sólo después de la Segunda Guerra Mundial, Víctor Vasarely (1933-1997), Bridget Riley y Jesús Rafael Soto crearon la base experimentalmente fundada de este estilo. Los artistas practicantes del arte cinético han añadido "Op" procedimientos mecánicos que ponen en movimiento formas coloreadas luminiscentes. Y en 1964 recibieron la etiqueta de "Op Art", utilizada por un periodista de la revista "Time" tras la exposición "The Res-

ponsive Eye" realizada en Nueva York.

En 1960 se constituye en París el Group de Recherche d'Art Visuel (el G.R.A.V.), que se disolvió en pocos años. Entre sus miembros estaban: García Rossi, Le Parc, Morellet, Stein y Sobrino. Realizan actividades en relación con el movimiento y como equipo desarrollaron una serie de obras en las calles de París que implican a transeúntes en la acción.

Crean un sinfín de objetos cuya finalidad es producir movimiento. Para Julio Le Parc la figura geométrica es esencial, ayudada por el color para conseguir un efecto más agresivo. Entre 1958-1960 Le Parc realizó solamente obras bidimensionales dentro de la modalidad del "Op Art".

En Inglaterra, B. Riley capta perfectamente la noción dinámica en su obra "Corriente" de 1964.

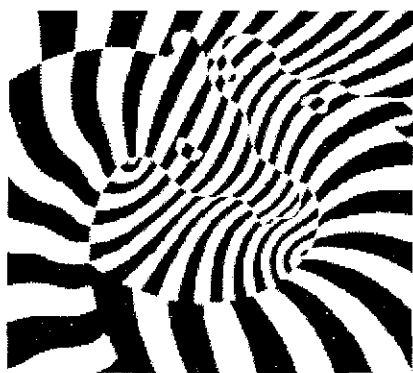
Víctor Vasarely empieza a trabajar en las primeras experiencias en torno a los años 30's. Pero es en 1950 cuando su obra se vuelve completamente abstracta, ya dentro de esta tendencia "Op".

Realizó obras usando únicamente blanco y negro, pueden distinguirse tres tipos de realizaciones. En primer lugar se encuentran los fotografismos, obras basadas en el empleo de la fotografía. El artista realizaba pequeños dibujos

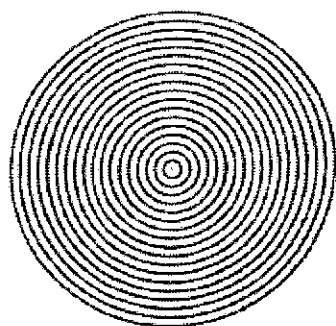


Franco Fontana Puglia 1971.





poner dos o más fotografismos pintados en planchas plexiglás, colocados de manera que entre cada uno de ellas quede un espacio de unos centímetros. En este tipo de obras, la sensación de movimiento se obtiene gracias al desplazamiento del espectador. Y, por último, se hallan las “unidades plásticas”, “blancos y negros”, que son pinturas en las configuraciones como el cuadrado, círculo, rombo y elipse y empieza a introducir el color, constituyen los elementos básicos de sus composiciones.

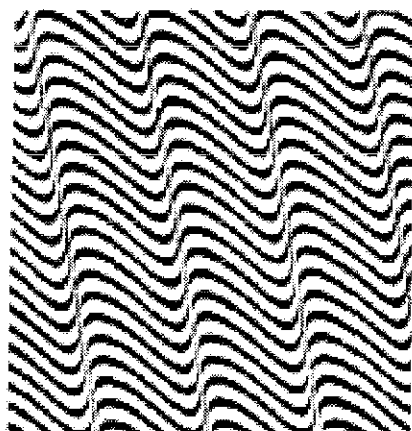


Con la difusión generalizada de esta tendencia aparecieron también tendencias parecidas en la fotografía. El “Op Art” pasaba por el “objet trouvé”. Uno de los pocos resultados así obtenidos se debe a Herbert Rittlinger, quien en un viejo tejado descubrió una muestra con estructura al estilo “Op Art”. El camino para obtener el “Op Art” en la fotografía se basaba en el montaje sándwich (en la que se superponen dos negativos para ampliarlos conjuntamente), en el cual se empleaba una determinada trama, con gran inventiva, esta forma de trabajo la ensayo para una serie de desnudos Zdeněk Křížek quien en su calidad de grafista ya había creado diversas muestras. Esta serie estaba creada de forma tan amplia, que fue suficiente para

ilustrar un libro. Para aquellos fotógrafos que no tenían la habilidad para confeccionar sus tramas, algunos fabricantes lanzaron al mercado negativos y diapositivas en tramas varias, también era posible proyectar la trama escogida directamente sobre el cuerpo de la modelo o de cualquier objeto.

Surgen experimentos técnicos, que el “Op Art” utiliza, el fotógrafo Jäger Gottfried se ocupó de una variante de la óptica múltiple, inventado ya en 1854 por Disdéri para retratos sucesivos, para lo cual empleó una cámara de diafragma múltiple. En lugar de efectuar fotografías aisladas, Jäger empleó esta cámara especialmente inventada por él para la exposición simultánea de una trama de puntos de luz. Mediante la superposición de cuadros aislados de este objeto luminoso, surge una composición muy parecida al “Op Art”.

Técnicamente es muy simple, ya que se emplea el principio de la cámara de diafragma de agujero (cámara oscura.) De esta forma confeccionan placas con diversas disposiciones de diafragma de agujero. Numerosas variantes de estas fotografías se ha conseguido cambiando el número, la distribución, la forma y el tamaño de los diafragmas de los agujeros, la amplitud del objeto, el tiempo exposición así



Victor Vasarely

Distintos tipos de ilusión óptica. Sin fecha.

constituidos por líneas perfectamente paralelas y después los aumentaba por procedimientos fotográficos.

En segundo lugar aparecen las obras “profundas cinéticas” que consisten en super-



como el material fotográfico empleado.

Franco Fontana, autodidacta, es uno de los fotógrafos que están en esta línea del "Op Art", siendo el color y la superficie la base de su diseño fotográfico. Durante los años setenta, su tema principal fue el paisaje, que reducía a estructuras abstractas.

Su composición es rigurosa y moderada, el brillo y la intensidad de color le oponían un contraste; un principio creativo que aplicaba a diferentes temas. Su trabajo de simplificación y ordenación de los datos de la realidad. Libera de accidentes inútiles las formas más simples, las zonas de colores uniformes, para desembocar en una imagen mantenida en una justa armonía mediante pocas líneas y pocos tonos. Es el triunfo del trabajo sobre la forma a través de la forma.

Edward Weston escribía "Es estúpido decir que el color matara al blanco y negro. Se trata de dos medios distintos, con objetivos distintos. No pueden en absoluto hacerse la competencia, yo creo que estaba en lo cierto la fotografía en color plantea al fotógrafo desafíos y soluciones exclusivas para el color", es el caso de Franco Fontana las masas de color y la ubicación exacta del punto de toma consiguen

que en las imágenes domine la estructura.

En el paisaje de Franco Fontana forma una serie de bandas sencillas y abstractas de tono y color, la luz aplanar la imagen ocultando así la textura y el modelado, la escena parece desarrollarse en un solo plano. Solo la cambiante estructura granular del suelo da una idea de la distancia y el tamaño.

Con la introducción de sombras en algunas de sus fotos consigue dar un interés y variedad a una composición muy sencilla, paisajes en los cuales se produce una división horizontal, paisajes semiabstractos, líneas paralelas separar bandas coloreadas el punto de vista y el ángulo son decisivos.

En los años 80's Vasarely publica el libro "Paesaggio Urbano", con Franco Fontana publican "Photoedition No.3" Edición de una obra en blanco y negro en "Contact", libro de "Lustrum Press" de Nueva York, colabora con línea Italiana. Publica "Fotografie", editado por "Galleria Il Diaframma" de Brescia.

En estos años varios museos y galerías manejan trabajos de fotografía "Op Art" como en el International Museum of Modern Art de San

Francisco, en la Canon Gallery de Ámsterdam, en la Cámara Oscura de Estocolmo y en las galerías Il Segno de Bérgamo.

Los fotógrafos de esta corriente se sirven de la estructura y los colores para crear, que ve la cámara desde un punto de vista normal, sin acercarse mucho. También usan tomas lejanas con teleobjetivo que transforman las ondulaciones del terreno en bandas de color. A veces de explosiones largas desde un vehículo en marcha para destruir el detalle. El aplanamiento de la perspectiva basta para ocultar o disimular la realidad, sobre todo si la nitidez es general y no hay referencia de tamaño ni distancia.

LAS CLAVES DE ESTE PERIODO SON:

Preocupación por los aspectos visuales.

Apócope de "Optical Art", literalmente arte óptico.

Su fin es producir puros impactos en la mirada del espectador.

Basado en los experimentos de la Bauhaus.

Expresión de movimiento y dinamismo

Uso de formas geométricas y colores.



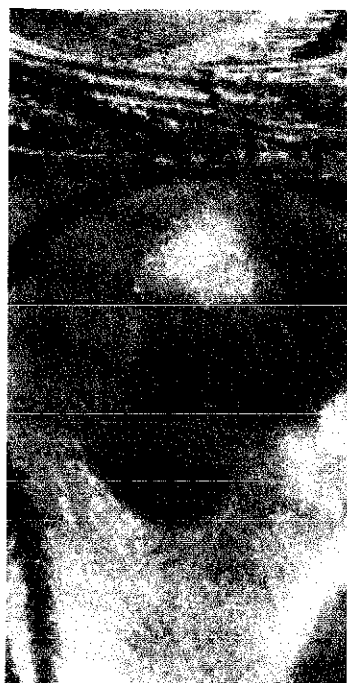


Foto: Alicia Fernández Camacho.
Sin título 1998

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La Fotografía ha invadido el mundo, sin embargo, en muchas áreas artísticas no se ha estudiado a la Fotografía Artística lo suficiente como para ser conocida, como en el caso de la pintura.

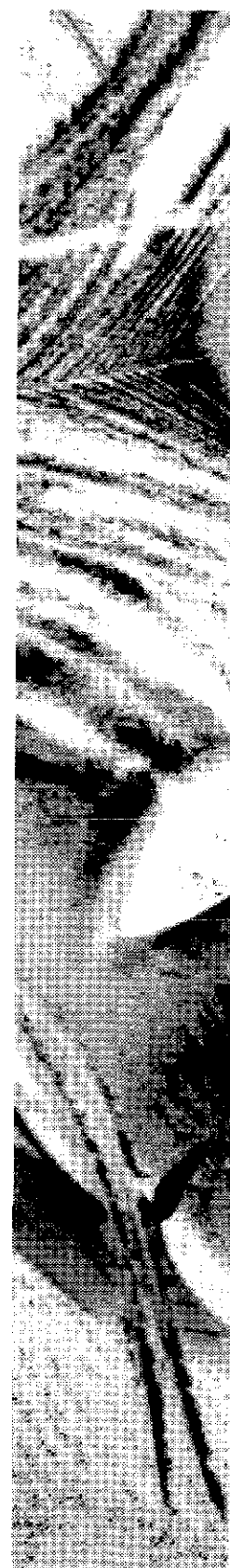
Desde el día de su invención así como durante su demostración pública. Originó diversas controversias, las cuales fueron debidas principalmente al impacto que causa en el receptor el ver una imagen en fotografía que resulta impresionantemente apegada a la realidad. En este sentido, desde sus principios, la práctica fotográfica fue acremente criticada, principalmente por los artistas, quienes la descalificaban como arte argumentando que, para crear obras que fuesen consideradas como artísticas, estas tenían que ser realizadas por la mano de un artista, y no por medio de una máquina. No obstante, una de las más importantes ventajas derivadas del uso adecuado de la cámara fotográfica, que sí tuvo una rápida aceptación, fue la facilidad de reproducir fielmente imágenes de personas, animales, objetos, lugares, acontecimientos, etc. A tal grado que, a lo largo de los últimos 150 años, se han producido una gran cantidad de fotografías muchas de ellas ahora consideradas como obras maestras, sur-

gidas de grandes fotógrafos, los cuales, hoy por hoy, son también considerados como auténticos artistas. De esta manera la Fotografía entró a formar parte del mundo de las imágenes.

La Fotografía en virtud de que nació en un mundo de imágenes preexistentes a ella, ha sido un reflejo de las artes de la representación. Y con ello ha sido influida por el modo de representación. Y con ello ha sido influida por el modo de representación pictórico, sobre todo si se tiene en cuenta que la capital de Francia al inicio de la Fotografía era el centro del arte occidental. Inmerso en este mundo la fotografía marcó desde sus inicios su distinción de la imagen hecha a mano: pintura, dibujo, grabado. Este momento histórico es personificado por el arte fotográfico con la especificidad primera de su naturaleza técnica.

La vocación de la Fotografía como imagen, expresa el carácter investigador, creativo y plástico de la Fotografía.

La luz es el medio del fotógrafo, del mismo modo que los colores al óleo son los del pintor. Un artista debe conocer las propiedades de la pintura para plasmar ideas vivas so-



bre la tela. De modo parecido, el fotógrafo debe conocer las características de la luz para crear una fotografía.

Un fotógrafo muchas veces no se fija en algo concreto; es una sorpresa lo que lo rodea porque el efecto depende de la luz, de la relación de los colores y de las formas en el espacio. Además es necesario disponer de un marco que destaque una zona u otra. Ésta es una de las principales diferencias entre ser pintor y fotógrafo trabaja: el pintor empieza su obra en una tela desnuda, mientras que el fotógrafo trabaja en "una tela ya pintada". Por tanto, es preciso dotar al conjunto de un marco apropiado para ordenar lo que ya existe. Todo esto va unido a pensar y a sentir no es una técnica.

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

También cabe mencionar que todas estas corrientes artísticas van unidas bajo ciertos parámetros, están dirigidas hacia una sola meta el nacimiento de una nueva realidad figurativa que nos es desconocida, pero que llevamos dentro el llegar al logro de la obra a través de las eta-

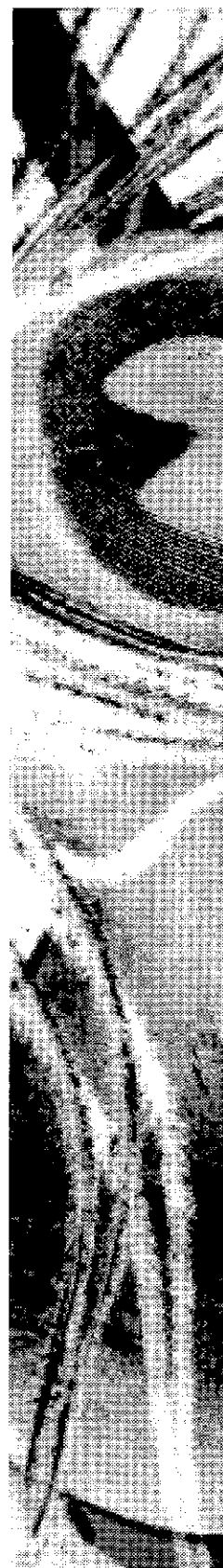
pas que debemos volver a descubrir, de un proceso incesante de metamorfosis.

Unificando opiniones de diferentes autores podemos decir que la Fotografía capta, selecciona y transforma una parte de la realidad.

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

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

La Fotografía ha influido tanto en el mundo de la imagen que muchos pintores, se basan en la foto para crear pintura. Algunos la utilizan para el efecto de distanciamiento cuando esta se combina con las pinturas diseñadas. También las usan porque la imagen fotográfica, por más imprecisa o borrosa que sea siempre da la impresión al espectador de que está viendo la verdad, de algo que realmente sucedió. Aunque la imagen sea la pintura de una proyección fotográfica que se tomó de otra fotografía, sigue siendo la huella hecha con luz de algo real y tangible. En cambio la pintura, por más realista y precisa, por más detallada que



sea tiene menos credibilidad por dar la impresión de que es una invención del pintor.

Competir con los pintores no es la misión de los fotógrafos, esta concepción les ha permitido hablar su propio lenguaje. La fotografía es directamente proporcional a nuestro tiempo, múltiple, rápida, instantánea. Precisamente porque es así de fácil, llegará a hacerse difícil. Todos hacen fotografías, todo el mundo puede copiar modas o estilos. Solo una visión, he ahí lo único que es preciso poseer.

Al filo de los sesenta, la noción del descrédito de las vanguardias artísticas se convirtió en uno de los principales temas del debate cultural. Se produjo una toma súbita de conciencia al considerar que el arte, por sí mismo, era mucho más rico y complejo, y se eliminaba todo lo que podía hacer referencia o afectar al contexto social y económico. Las diferentes vanguardias artísticas operaban con una voluntad de penetrar el futuro puesto que la idea fundamental era la del proyecto, construir la "utopía" de un mundo deseable. La novedad, aquello que podía pre-

sagiar ese futuro, era uno de los principales valores que entraban en juego.

En los años setentas cuando se hizo patente, tanto en el ámbito artístico estadounidense como en el europeo, la cristalización y difusión de un nuevo arte, de unos nuevos comportamientos o si se quiere, de una nueva manera de entender arte y visa. Nuevos escenarios: la calle, el desierto, etc., es decir cualquier lugar de la naturaleza pasó a reemplazar los lugares habituales del arte. Los medios tradicionales parecían no ser ya los apropiados para ser mensajes en sí mismos.

A fines de los setentas, se habían dado algunas manifestaciones en los que los nuevos comportamientos artísticos parecían exigir para el arte aquella libertad nace el "Land Art", "Arte Povera", etc.

En la década de los ochentas por lo que al arte se refiere, la pérdida de la idea de vanguardia, la confianza en el valor intrínseco de la disciplina, y una libertad en el uso de cualquier estilo, le sitúan en una multiplicidad de perspectivas.



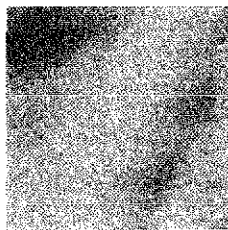
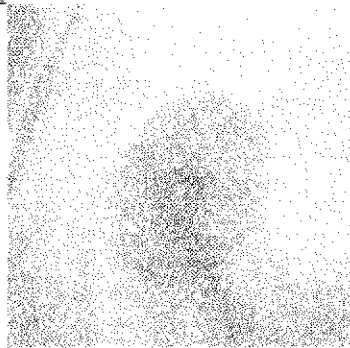


Foto: *Alicia Fernández Camacho.*
Marie France. 1998.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan. *Expresión y Apreciación Artísticas.* México. Editorial Trillas. S.A. 1990, 239pp.

Casasus José María. *Teoría de la imagen.* Barcelona, Editorial Salvat, 1979, 142pp.

Angel Heather. *La aproximación en Fotografía.* Barcelona España, Editorial Marin S.A. 1993, Vol.5, 168pp.

Cirlot Lourdes. *Últimas Tendencias.* Barcelona, Editorial Planeta, 1995, 400pp.

Angel Heather. *La Naturaleza en Fotografía.* Barcelona España, Editorial Marin S.A. 1993, Vol.2, 168pp.

Debroise Oliver. *Fuga Mexicana, Un Recorrido por la Fotografía en México.* Edita Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, 223pp.

Barthel M. Tobias. *Fotografismo Publicitario Internacional.* Barcelona, Gustavo Gilli S.A. 1965, 200pp.

Demichelis Mario D. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX.* Madrid, Editorial Alianza Forma, S.A. 1979, 173pp.

Beceyro Raúl. *Henri Cartier Bresson. México,* Editorial UNAM, 1983, 57pp.

El Arte de Ver. Kodak, Cuadernos Prácticos de Fotografía. Barcelona, Publicaciones Kodak. 1993, 95pp.

Bryn Campbell. *Los Grandes Fotógrafos, Ernest Haas.* Barcelona España, Ediciones Orbis S.A. 1990, 64pp.

El Placer de Fotografiar. Barcelona España, Editores Eastman Kodak Company, 1992, 298 pp.

Camfield Wills. *History of Photography.* New York. Editorial Exeterbooks, 1980, 188pp.

Enciclopedia Fotográfica Creativa. Barcelona, Editorial Salvat S.A. 1986, 80pp.



Enciclopedia Historia Universal del Arte del Siglo XX. Barcelona, Editorial Planeta, Tomo IX. 4ta Edición. 1997, 370pp.

Gubern Roman. *Mensajes Iconicos en la Cultura de Masas.* Barcelona, Editorial Lumen S.A, 1974, 379pp.

Enciclopedia. Historia Universal de la Pintura. EL Siglo XX. Arte Extremo Oriente. España, Editorial Espasa Calpe. S.A. Tomo 8, 1996. 126pp.

Gutierrez Espada L. *Historia de los Medios Audiovisuales, Cine y Fotografía.* Madrid, Editorial Gustavo Gilli S.A. 1980, 348pp.

Enciclopedia Práctica de Fotografía. Barcelona, Editorial Kodak Salvat, 1988, Tomo 13-14.

Hasselblad, A.V. *Composición Cuadrada.* Suecia, Editorial, Goteborg, 1976, 20pp.

Fotografía Espacial. Centro Cultural Arte Contemporáneo. México, Editorial Turmex S.A. 1988, 130pp.

Honnef Klaus. *Warhol.* Alemania, Editorial Benedikt Taschen, 1994, 93pp.

Freeman Michael. *Guía Completa de Fotografía.* Editorial Blume, 1991, 232pp.

Hurt Robert & Sheila. *Técnicas Profesionales de Fotografía de Glamour.* Madrid España, Editorial Omnicon S.A. 1994, 163pp.

Freund Gisele. *La Fotografía como Documento Social.* Barcelona- México, Ed. Gustavo Gilli S.A. 1997, 191pp.

Keim, J.A. *Historia de la Fotografía.* Barcelona, Editorial Bilassar de Mar Oikos-Tau S.A. 1971, 121pp.

Fontcuberta Joan. *Fotografía: Conceptos y Procedimientos. Una Propuesta Metodológica.* Barcelona, Editorial Gustavo Gilli S.A. 1990, 204pp.

Langford Michael. *Efectos Especiales en Fotografía.* Barcelona España, Editorial Marín S.A. 1993, 168pp.

Guasch Ferrer Anna. *Arte del Siglo XX, Madrid España.* Editorial Espasa Calpe S.A. 1996, 398pp.

Langford Michael. *La Fotografía Paso a Paso. Un curso completo.* Madrid España, 8va reimpresión Ed. Hermann Blume, 1990, 224pp.



Langford Michael. *Manual de Fotografía en 35mm.* Barcelona España, Ediciones CEAC S.A. 1992, 319pp.

Osterwold Tilman. *Pop-Art, Alemania.* Editorial Benedikt Taschen, 1992, 240pp.

Lewinsky Jorge. *El Retrato en Fotografía.* Barcelona, Publicaciones Kodak, 1993, 95pp.

Photoplay. Obras de / Works from The Chase Manhattan Collection. New York, 1993, 200pp.

Los Grandes Fotógrafos. *Ernest Haas No.3.* Barcelona, Ediciones Orbis S.A. 63pp.

Rague Arias José. *Los Movimientos del Pop.* Barcelona, Editorial Salvat, 1973, 142pp.

Marchan S. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto. 1960-1974.* Madrid, Editorial Iberto Corazón S.A. 1974, 353pp.

Revista Artes Visuales. Octubre-Diciembre 1976, No.12, 32pp.

Marshall Hugh. *Diseño Fotográfico.* Barcelona, España, 2da Edición, Edit. Gustavo Gilli S.A. 1993, 140pp.

Revista Muy Interesante, especial. 1993, Editorial, Palsa S.A. de C.V. México. 81pp.

Morros Luis. *Fotografía Galaxia 77.* Barcelona, Editorial Industrias Gráficas Casa Mayo, S.A. 1977, 232pp.

Revista Día Siete. Año I semana I, No.33, 72pp.

Museum Ludwig Colonia. *La Fotografía del Siglo XX.* Editorial Taschen, 1977, 760pp.

Revista de Revistas. Agosto de 1966, No. 4443. Edita Excelsior de México, 56 pp.

Newhall Beaumont. *Historia de la Fotografía.* Barcelona, Editorial Gustavo Gilli S.A. 1979, 152pp.

Revista Photographic. June 2001, USA, 151pp.



Rodríguez Prampolini Ida. *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México.* México, Editorial U.N.A.M. 1983, 129pp.

Rolli Mirales Eugeni. *(versión castellana) Diseño Digital.* Editorial Gustavo Gilli S.A. de C.V., 2da Edición 1998, impreso en China, 79pp.

Stelzer Otto. *Arte y Fotografía.* Barcelona Gustavo Gilli S.A. 1981, 190pp.

Tausk Petr. *Historia de la Fotografía en el Siglo XX.* Barcelona, Editorial Gustavo Gilli S.A. 1978, 287pp.

Varios Autores. *Historia Gráfica de la Fotografía.* Barcelona, Editorial Omega, S.A. 1967, 200pp.

Varios Autores. *Minutas fotográficas.* Editorial U.N.A.M. Segunda edición, 1991. 129pp.

Varios Autores. *Retratos, cómo desarrollar un estilo.* Editorial Omega S.A. 2001, 43pp.

Vilches Lorenzo. *La Lectura de la Imagen.* Barcelona, Edit. Paidós, 1983. 220pp.

