



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**"DENTRO DEL MOMENTO DECISIVO:
HENRI CARTIER-BRESSON, PROPUESTA PARA
INSTRUMENTO DE ANÁLISIS FOTOGRÁFICO"**

T E S I N A

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

DAVID SAÚL GAMA PÉREZ

ASESOR: MAESTRA LUCIA ELENA ACOSTA UGALDE

2005

0351465

*Con mucho respeto y cariño para mis padres, mi familia
y a todos los amigos que deje en la universidad.*

La fotografía, como pura creación del espíritu (1927)

Salvador Dalí

*"La pintura no es fotografía, dicen los pintores.
Pero la fotografía tampoco es fotografía".*

Rene Crevel.

Ciara, objetividad del pequeño aparato fotográfico. Cristal objetivo. Vidrio de auténtica poesía.

La mano deja de intervenir. Sutiles armonías fisicoquímicas. Placa sensible a las precisiones más tiernas.

El mecanismo acabado y exacto evidencia, por su estructura económica, la alegría de su poético funcionamiento.

Un ligero desasimiento, un imperceptible ladeo, una sabia traslación en el sentido del espacio, para que –bajo la presión de la tibia punta de los dedos y del resorte niquelado- salga de la pura objetividad cristalina del vidrio el pájaro espiritual de los 36 grises y de las 40 nuevas maneras de inspiración.

Cuando las manos dejan de intervenir, el espíritu empieza a conocer la ausencia de las turbias floraciones digitales; la inspiración se desata del proceso técnico, que es confiado únicamente al cálculo inconsciente de la máquina.

La nueva manera de creación espiritual que es la fotografía pone todas las fases de producción del hecho poético en su justo plano.

Confiemos en las nuevas maneras de la fantasía, nacidas de las sencillas transposiciones objetivas. Sólo aquello que somos capaces de soñar está falto de originalidad. El milagro se produce con la misma necesaria exactitud de las operaciones bancarias y comerciales. El espiritismo es otra cosa...

Contentémonos con el inmediato milagro de abrir los ojos y ser diestros en el aprendizaje del buen mirar. Cerrar los ojos es una manera antipoética de percibir las resonancias. Henri Rousseau sabe mirar mejor que los impresionistas. Recordemos que aquellos miraron solamente con los ojos casi cerrados, y sólo captaron la música de la objetividad, que fue lo único que logró filtrarse a través de sus párpados entrecerrados.

Vermer de Delft fue un caso muy distinto. Sus ojos son, en la historia de mirar, el caso de máxima probidad. Con todas las tentaciones, sin embargo, de la luz. Van der Meer, nuevo san Antonio, conserva intacto el objeto con una inspiración muy fotográfica, producto de su humilde y apasionado sentido del tacto.

Saber mirar es un sistema completamente nuevo de agrimensura espiritual. Saber mirar es un modo de inventar. Y no existe invención tan pura como aquella que ha creado la mirada anestésica del ojo limpiísimo, ausente de pestañas, del Zeiss: destilado y atento, imposible a la floración rosada de la conjuntivitis.

El aparato fotográfico tiene posibilidades prácticas inmediatas, en nuevos temas donde la pintura debe permanecer en la mera experiencia y comprensión. La fotografía se desliza con una continua fantasía sobre los nuevos hechos, que en el plano pictórico tienen tan sólo posibilidades de signo.

El cristal fotográfico puede acariciar las frías morbideces de los blancos lavabos, seguir las lentitudes amodorradas de los acuarios, analizar las más sutiles articulaciones de los aparatos eléctricos con toda la irreal exactitud de su magia. En pintura, por lo contrario, si se requiere pintar una medusa, es absolutamente necesario representar una guitarra o un arlequín que toca el clarinete.

¡Nuevas posibilidades orgánicas de la fotografía!

Recordemos la foto de Man Ray, el retrato del malogrado Juan Gris, rimado con un banjo, y pensemos en esta nueva manera orgánica, puro resultado del límpido proceso mecánico, imposible de hallar por caminos que no sean los de la clarísima creación fotográfica.

¡Fantasía fotográfica: más ágil y rápida en los hallazgos que los turbios procesos subconscientes!

Un sencillo cambio de escala motiva insólitos parecidos, y existentes –aunque no soñadas- analogías.

Un claro retrato de una orquídea se une líricamente con el interior fotografiado de la boca de un tigre, donde el sol juega a las mil sombras con la arquitectura fisiológica de la laringe.

¡Fotografía, que capta la poesía más sutil e incontrolable!

En un gran y límpido ojo de vaca, se deforma en el sentido esférico un blanquísimo y miniado paisaje posmaquinista, preciso hasta la concreción de un celaje donde navegar diminutas y luminosas nubecillas.

¡Objetos nuevos, fotografiados entre la ágil tipografía los anuncios comerciales!

Todos los aparatos recientemente fabricados, frescos como una rosa, ofrece sus inéditas temperaturas metálicas al aire etéreo y primaveral de la fotografía.

¡Fotografía, pura creación del espíritu!

ÍNDICE

Introducción	7
Capítulo I Elementos de la semiótica visual	
1.1 Símbolos e imágenes	11
1.2 Un símbolo dentro de lo fotográfico	15
1.3 Lenguajes visuales	18
1.4 Contenido visual	21
1.4.1 Composición	22
1.4.2 Percepción	24
1.4.3 Equilibrio	26
1.4.4 Tensión	27
1.4.5 Nivelación y Aguzamiento	30
1.4.6 Agrupación y Atracción	33
1.4.7 Positivo y Negativo	34
1.5 Elementos Básicos en la Comunicación Visual	
1.5.1 El Punto	37
1.5.2 La Línea	38
1.5.3 El Contorno	41
1.5.4 Dirección	41
1.5.5 Tono	42
1.5.6 Textura	45
1.5.7 Escala	47
1.5.8 Dimensión	48
1.5.9 Movimiento	50
1.6 Elementos de significación	
1.6.1 Denotación y Connotación	53
2 Figuras Retóricas	57
2.1 Acumulación	58
2.2 Oposición	58
2.3 Sinécdoque	58
2.4 Metáfora	59
2.5 Hipérbole	59
2.6 Esencialista	59
2.7 Metonimia	60
3 El Color	61
3.1 Significado de los colores	62
Capítulo II.- La Cámara	
2.1 La Cámara Objetiva	68
2.2 Transformación de la Realidad	88
2.3 El Arte de la Fotografía	102

Capítulo III	Henri Cartier-Bresson	
3.1	Biografía	113
3.2	Críticas	126
Capítulo IV	Propuesta de Instrumento para Análisis de dos Fotografías de Henri Cartier-Bresson.	
4.1	Fundamentación	164
4.2	Aplicación	166
	Consideraciones Finales.	180
	Bibliografía	182

Introducción

*La tierra es grande para quienes quieren olvidar.
Sin embargo, por muy lejos que uno vaya,
tarde o temprano tendrá que enfrentarse
a sus propias tinieblas*

La importancia de la percepción visual es innegable. A causa de esto y de lo profundo que puede llegar una imagen al inconsciente, desde hace varias décadas el hombre ha sido bombardeado, a diario, por imágenes de cualquier tipo: comerciales, publicitarias, propagandísticos; informativas o artísticas.

De esta manera el hombre se ha hecho dependiente del trabajo visual, es decir, de la creencia fehaciente de que una "imagen vale más que mil palabras". El apoyo de la imagen es importante porque es a lo que más rápido reaccionamos. Y una de las formas más sencillas para expresar cualquier cosa, tanto acontecimientos sociales como emociones muy personales.

Henri Cartier-Bresson, el apasionado del "momento decisivo", fue una de esas personas capaces de retratar la realidad del instante de una manera tan romántica y poética como visualmente compleja. "El ojo del siglo", como fue nombrado muchas veces, tenía la capacidad de camuflarse en la vida diaria, de pasar desapercibido, para en cualquier momento detener el tiempo de una escena con un disparo de su Leica para concebir lo que nadie en ese santiamén había entendido.

Lo que se busca en este trabajo es proponer un instrumento para analizar los elementos que integran la labor de uno de los fotógrafos más reconocidos de nuestra época, Henri Cartier-Bresson. En otras palabras, analizar su perspectiva del mundo y de qué forma lo interpretaba con una herramienta llamada fotografía.

Existen pocas investigaciones sobre el trabajo fotográfico de Henri Cartier-Bresson y ninguna propuesta de análisis, aunque él sea considerado uno de los más grandes fotógrafos del siglo XX. Como se verá en apartados posteriores era un hombre con conocimientos de pintura, sobre todo en composición (aspecto fundamental en su trabajo), un instrumento de análisis que pueda desglosar los elementos visuales como él los concebía y los manejaba es muy importante para entender su trabajo, un trabajo que ha marcado a muchos jóvenes fotógrafos.

A lo largo del primer capítulo se hará referencia del lenguaje visual, de su estructura, del contenido y sus elementos básicos, la composición, la percepción, el punto, la línea, etc, en su mayoría conceptos proporcionados por Donis A. Dondis.

Este capítulo será la base fundamental del instrumento porque los elementos que se abordan son todos los componentes que se tomarán en cuenta para construir la propuesta de instrumento. Ya teniendo en cuenta los elementos visuales podremos avanzar hacia el aspecto fotográfico.

En el capítulo dos se detallará en el tema de la cámara fotográfica, sus inicios su reclusión por algunos y su adaptación en diversas áreas tanto de desarrollo científico como humano. Se entrará en el debate de que tan objetiva es la cámara, si es la herramienta más neutra y veraz que existe o si es tan subjetiva que puede transformar la realidad de tajo.

Ya que es una propuesta de instrumento de análisis "fotográfico", es importante entender lo que es la fotografía y todas las circunstancias que la rodean, y así poder entrelazar los conceptos fotográficos con los componentes visuales y una base para el instrumento de análisis.

El trabajo del fotógrafo profesional, como el de cualquier artista o cualquiera que use la cámara como instrumento de expresión, es muy subjetivo y depende del estado de ánimo de este, lo que lo llevará a buscar nuevas cosas cada vez. Nos detendremos en el tercer capítulo para dar a conocer datos biográficos de Cartier-Bresson para entender todo lo que su ojo tuvo que ver para poder disparar de esa manera.

En el cuarto capítulo llegaremos a la propuesta de instrumento de análisis, estructurada con los elementos que con anterioridad se presentaron, que se aplicará a dos fotografías de Bresson tomadas en 1932, en distintas ciudades de Francia. Y de ésta forma llegar a las consideraciones finales, conclusiones de todo el trabajo.

Es importante mencionar que el objetivo de este trabajo es exclusivamente realizar una propuesta de instrumento de análisis que permita dar lectura a dos fotografías de este gran fotógrafo.

CAPÍTULO I
ELEMENTOS DE LA SEMIÓTICA VISUAL.

1.1 Símbolos e imágenes

"Abre los ojos", Leonardo Da Vinci

En este apartado se abordarán algunos de los elementos de la semiótica visual, que se distinguen en los medios visuales (en este caso la fotografía). Elementos que nos servirán para la construcción de la propuesta de análisis, en capítulos posteriores.

El significado y el significante, son, dentro de la terminología de Saussure, los componentes del *signo*. El *signo*, en efecto, se inserta según el arbitrario de los autores, una serie de términos afines y desemejantes: *señal, indicio, icono, símbolo, alegoría* son los principales rivales del signo *.

Un elemento en común entre todos estos términos: es que remiten necesariamente a una *relación* entre dos *relata*; este rasgo no podría por consiguiente, distinguir ninguno de los términos de la serie; para encontrar una variación de sentido es necesario recurrir a otros rasgos, como el de *presencia/ausencia*: 1) La relación implica o no implica la representación psíquica de uno de los *relata*; 2) La relación implica, o no, una analogía entre los *relata*; 3) El nexo entre los dos *relata* (el estímulo y su respuesta) es inmediato o no lo es; 4) los *relata* coinciden exactamente o, al contrario, uno de ellos "desborda" a otro; 5) la relación implica o no implica una relación existencial con el que lo usa. Según esos rasgos sean positivos o negativos (marcados o no marcados) cada término se diferencia de sus vecinos. (1)

Las imágenes (dibujos, pintura, fotografías, etc.) son representaciones, esto es elementos analógicos de lo real representado y que, por ello mismo, conservan una relación perceptivo-causal con aquello que representan.

* San Agustín lo ha expresado muy claramente: "Un signo es una cosa que además de la imagen asimilada por los sentidos, hace venir por sí misma al pensamiento alguna otra cosa".

Representar no es emplear un código simbólico convencional en relación con lo expresado, sino *configurar*, o sea, componer figuras, que son analógicas de las formas ya conocidas empíricamente en la realidad y que corresponden a las apariencias perceptibles de las cosas.

Es necesario poner de manifiesto dos cosas sobre los "lenguajes visuales". En primer lugar, evocar la noción de *iconicidad* que brevemente se puede definir como el mayor o menor grado de semejanza o de literalidad descriptiva que hay entre el objeto real y su imagen. Un perro fotografiado en color o en blanco y negro, o dibujado por un niño, o esbozado en pocos trazos por un artista, evidentemente presenta diferentes niveles de semejanza o de fidelidad reproductiva en relación con el perro real.

En segundo lugar, hay que volver a la especificidad de cada *lenguaje*, lo cual constituye otro segundo nivel de la expresión: el nivel de las *variables* entre los lenguajes visuales. Es precisamente por estas variables que de cada forma de comunicación visual surge un lenguaje diferente.

Así cuando comparamos una pintura, un dibujo, un mapa, una caricatura, un esquema y una fotografía, nos damos cuenta de inmediato que, aun tratándose siempre de un mismo fin –la representación de las cosas por medio de una imagen fija- y de un mismo canal receptor –la visión- cada uno de estos modos de representación se expresa por medio de un lenguaje visual propio y específico. Las formas visuales de comunicación tienen una condición común: su capacidad para representar y expresar mediante imágenes.

Pero lo que cada una de ellas *puede* efectivamente comunicar es esencialmente diferente. El dibujo ignora el color –y el volumen, que es el dominio de la escultura-, pero utiliza el lenguaje de la línea, el trazo y el arabesco.

Una fotografía aérea de Madrid y el mapa de la ciudad para turistas, son dos representaciones visuales de una misma cosa, pero completamente diferentes: la primera, de carácter documental; la segunda funcional.

La fotografía de un bodegón no es el bodegón de Juan Gris; ni el retrato de Stravinsky por Picasso, hecho casi de un solo trazo, es la imagen de Stravinsky fotografiado por Arnold Newman. Lo que básicamente diferencia un lenguaje visual de otro no es solamente la personalidad, la sensibilidad, el sentido estético o la capacidad expresiva del artista o autor que utiliza este o aquel modo técnico de representación, sino también la propia naturaleza del medio de expresión.

El lápiz no *habla* como lo hace el pincel o la cámara fotográfica que está mucho más determinada técnicamente, aunque estos instrumentos se pueden imitar entre sí.

No es únicamente Juan Gris y el fotógrafo anónimo de un bodegón quienes obtienen imágenes diferentes del mismo bodegón, ni Picasso y Arnold Newman quienes producen representaciones distintas de un mismo modelo. Las fotografías y los dibujos de Ben Shae no se parecen en absoluto entre sí, ni Man Ray es el mismo cuando fotografía a la condesa Cassaati que cuando pinta el retrato del marqués de Sade. Ni Ben Shan ni Man Ray imitan el arte pictórico cuando fotografían, o a la inversa, sino visualizan figuraciones diferentes entre sí y que son propias del procedimiento utilizado, ya sea fotográfico o pictórico. (2)

Lo más importante para el estudioso de la comunicación visual no son las similitudes de los diversos modos de expresión como *lenguajes*, sino, por el contrario, sus diferencias, pues son éstas las que constituyen la riqueza potencial del mundo de las imágenes. No son las imágenes las que determinan que todas ellas sean formas de *lenguajes visuales*, sino a la inversa.

Fenómenos semejantes no necesariamente provienen de una causa común, ya que diferentes fuentes pueden dar origen a hechos o a efectos similares. Si se quiere discernir entre modos de lenguaje es preciso aproximarse directamente a las causas primeras, a la naturaleza específica de cada forma de expresión. No deben confundirse determinados efectos que, como el dibujo, que parece una fotografía -o a la inversa-, estos son hibridaciones o juegos de imitación cuyo interés, aparte del comercial, debe considerarse al margen del fenómeno específico de cada lenguaje visual.

1.2 Un símbolo dentro de lo Fotográfico

El intento de situar a la fotografía dentro del simbolismo imaginario partirá de dos observaciones muy simples y sus derivaciones:

- 1.- La fotografía es la representación de un objeto ausente como ausente.
- 2.- Es el resultado de una *elección voluntaria*, de una selección consciente que se opera en la percepción. (3)

Si la fotografía se libera parcialmente del principio de realidad lo hace, sin embargo en el marco de las exigencias de éste. Ella se presta para un ensueño, liberada de las sujeciones espacio-temporales y puede asumir, como la imaginación en general, una función de revancha, es decir las cosas como son, no como las recordamos. Pero la percepción fotográfica nos conduce de la presencia de la ausencia, de la irrealidad a la realidad, y viceversa.

En la medida en que representa al objeto como ausente, la fotografía será apreciada y encontrará su función de soporte del ensueño. La percepción fotográfica más ingenua nunca deja de ajustarse a esta naturaleza de la imagen, presencia en imagen, es decir, presentación de una ausencia. Podemos discutir acerca del *realismo* de la reproducción fotográfica: ni el realismo absoluto de la copia lograría empañar la irrealidad absoluta de la imagen en relación a la percepción. (4)

De igual modo, en el orden de temporalidad, el simple hecho de hacer una fotografía supone una conciencia temporal muy elaborada, una distancia en relación con el presente alimentada por el sentimiento de que el instante que se quiere retener se pierde en el pasado. La fotografía es apreciada en la medida en que se aprecia esa distancia con respecto al presente, en la medida en que se percibe y se tiene conciencia de ella. Conciencia más o menos aguda, según los individuos.

La fotografía siempre es el resultado de una decisión *voluntaria*. Lo que se fija no es el acontecimiento como tal, sino uno de sus aspectos, deliberadamente salvado del olvido. La actividad fotográfica selecciona la percepción. Por eso hasta la foto más trivial está revestida de una dignidad que no siempre tiene los grandes acontecimientos. Mientras que sobre los recuerdos es imposible decidir, la fotografía es una técnica deliberada de selección y de clasificación voluntaria del pasado.

La fotografía es símbolo porque, en primer lugar, se elige en el orden de lo simbolizante y de lo expresable. No toda existencia es digna de recibir la consagración fotográfica y detrás de cada fotografía debe poderse encontrar un juicio relevante, decisión de un individuo, y a través de él un índice de los valores que el grupo legitima. El fotógrafo de arte deposita siempre en la fotografía una intención que el espectador descubre, incluso cuando cree inventarla. Podría decirse, en último término, que una fotografía tiene o no tiene ninguna significación, o en todo caso, tiene varias indeterminadas, al margen del contexto, del encuadre, de la leyenda, etc. De todos los medios que "fijan" no sólo la huella de un acontecimiento en una película, sino su sentido para el espectador.

La fotografía siempre es, en consecuencia, la percepción de una intención consciente, aun cuando no siempre se sospeche conscientemente. Es decir se tiene la concepción fotográfica ya antes de disparar, porque buscamos imágenes vivas en nuestra mente. Por eso, la fotografía es cualquier cosa menos un calco de la realidad.

Es exactamente lo contrario: ella "des-realiza" aquello mismo que fija. La imagen es literalmente el negativo de la presencia; sólo puede encontrar un peso, un sentido, adquiriendo un tipo diferente de existencia: la existencia imaginario del símbolo.

Pero está sólo se sostiene superficialmente por su parecido con el original. La realidad del símbolo reside esencialmente en la significación que le da aquél – individuo o grupo- para quien el símbolo simboliza. Es la intención de quien lo ha fotografiado o de quien lo percibe, más que su situación de *analogon* de la presencia, lo que mantiene la existencia del objeto fotográfico.

Lo que la fotografía parece promover es menos la noción de una objetividad total que la de una autenticidad mayor, puesto que el acto fotográfico *fija* una escena real que otros procedimientos reproducen, a veces con igual exactitud. La intención fotográfica se sitúa *antes* (la intención de tomar tal foto desde tal ángulo, etc.) y *después* (en su encuadre, su utilización, su presentación en tal contexto, etc.)

Esto es lo que al parecer confiere al símbolo fotográfico su peso específico; realiza el grado mismo de proximidad al modelo que sea compatible con el carácter imaginario de una imagen. De ahí que la fotografía pueda aparecer más significativa que otros símbolos, cargados no obstante de más significaciones. Sin embargo, no son del mismo tipo. Todo símbolo es imaginario, toda imagen es representación de una ausencia. Pero la fotografía es la ausencia real, la presencia familiar y auténtica de la realidad en su ausencia. Ese carácter de autenticidad y de proximidad del símbolo es lo que puede dar mejor cuenta, al parecer, de las actitudes con respecto a la fotografía. (5)

La fotografía como espejo del mundo y la fotografía como operación de codificación de las apariencias tienen en común el hecho de considerar la imagen como portadora de un *valor absoluto*, o al menos *general*, sea por semejanza, sea por convención. Las teorías de la fotografía han situado sucesivamente su objetivo en lo que Ch. S. Peirce llamaría en primer lugar el orden del icono (representación por semejanza) y a continuación el orden del símbolo (representación por convención general).

1.3 Lenguajes visuales

El lenguaje es, sencillamente, un recurso comunicacional con que cuenta el hombre de modo natural y ha evolucionado desde su forma primigenia y pura hasta la lectura y la escritura (alfabetidad). La misma evolución debe tener lugar con todas las capacidades humanas involucradas en la previsualización, la planificación, el diseño y la creación de objetos visuales, desde la simple fabricación de herramientas y oficios hasta la creación de símbolos y, finalmente, la creación de imágenes, en otro tiempo patrimonio exclusivo de artistas adiestrados y con talento, pero hoy, gracias a la increíble capacidad de la cámara, es una opción abierta a cualquier persona interesada en aprender un reducido número de reglas mecánicas.

La reproducción mecánica del entorno no constituye por sí sola una buena declaración visual. Para controlar la asombrosa potencialidad de la fotografía es necesaria una sintaxis visual.

La alfabetidad significa que todos los miembros de un grupo comparten el significado asignado a un cuerpo común de información. La alfabetidad visual debe actuar dentro de los mismos límites. No puede estar sometida a un control más rígido que la comunicación verbal, ni tampoco uno menor. (6)

Desde el punto de vista antropológico. El lenguaje (el verbo) es la herramienta por excelencia con la cual los hombres expresan e intercambian realidades: experiencias, ideas, sentimientos. El lenguaje es, así, el vehículo material de la comunicación y, como tal, es radicalmente diferente a la naturaleza de aquello que realmente expresa, en otras palabras la subjetividad distancia al mensaje de la realidad que se quiere expresar. En la medida en que el lenguaje –como sistema convencional de sonidos y significaciones- da forma a la esencia de aquellas realidades mentales que traduce, las *pone en condiciones* de ser comunicadas y, por esa misma operación, las *condiciona* a su propio sistema.

El poder del lenguaje radica en esta materialización y a la vez *condicionamiento* de las realidades mentales que expresa; su sistema más específico cubre tanto la formalización como la transmisión de los significados. Por eso, el lenguaje constituye un *sistema simbólico*, es decir, un sistema de *sustituciones*; *sistema*, porque posee una estructura y comporta unas leyes y unas condiciones combinatorias; *simbólico*, debido a que tiene un código y unos signos para ser combinados, y *sustituciones*, porque el símbolo es, por definición, un elemento convencional que no tiene relación causal con aquello que significa.

Así, el símbolo lingüístico –la palabra al igual que los demás sistemas simbólicos- *representan* las cosas que no son directamente perceptibles por ellas mismas, ni lo son por medio de otros sistemas de significación. En la medida en que el símbolo es convencional e independiente de lo que representa, él mismo se convierte a menudo en una fuerza social que el concepto representado no posee, es decir llegar a causar otras impresiones no manifestadas por este último.

Es por eso que hay *palabras-fuerza* que son capaces de expresar los ideales y mover las masas, y también, en un orden contrario, *eufemismos*, que son palabras con las que se encubre las expresiones demasiado directas o desagradables. Las primeras son instrumento de la demagogia; las segundas, lo son de la diplomacia. (7)

Se ha mencionado esto debido a que el lenguaje en la medida que materializa da forma y hace comunicable una realidad la *condiciona*; y ya que el lenguaje como vehículo se convierte él mismo en una realidad al margen de las realidades que expresa. De esto se deduce que cuando generalizamos el concepto de *lenguaje* extrapolándolo a cualquier modo de comunicación (visual, audiovisual, etc.), estamos tomando, impropriamente, el modelo del lenguaje oral como paradigma de todos los modos de formalización, transmisión e intercambio de mensajes.

Es así que han surgido expresiones como *lenguajes comunicativos* y en caso de la fotografía y la imagen, *lenguajes visuales*.

Un *lenguaje comunicativo* comporta la extracción de determinados signos de un repertorio dado para ser ordenados de un cierto modo a fin de que adquiera un *sentido* para los individuos comunicantes. Lo que caracteriza al lenguaje es el hecho de que es un modo de expresión se refiere a todo lo imaginable y enunciable: las ideas, los fenómenos y las cosas; por otra parte, siempre es *convencional* por la relación que guarda con lo que designa.

Los *lenguajes* se pueden asimilar entre ellos mismos porque se trata invariablemente de *modos de expresión e intercambio de significados*. Asimismo, todos ellos *condicionan* el mensaje a la vez que lo materializan, con el cual le confieren un carácter específico –no es lo mismo un paisaje pintado en un cuadro, que fotografiado o descrito con palabras.

Por otro lado, todo lenguaje es *parcial* por naturaleza en relación con *lo que transmite*– no puede transmitir una experiencia plena y compleja o una sensación de forma íntegra– y en relación con la manera *como* lo transmite los sistemas de signos siempre son altamente caracterizados y especializados; de ahí el condicionamiento que imponen a lo que transmiten.

Lo que determina a un *lenguaje* o un modo de expresión como herramienta comunicativa es su especificidad y, por tanto, su especialización, cuanto más especializado, menos universal pero más eficaz desde el punto de vista de la comunicación.

1.4 Contenido visual

El contenido visual constituye todo un cuerpo de datos que, como el lenguaje, puede utilizarse para comprender y componer mensajes situados a niveles muy distintos de utilidad, desde la puramente funcional a las elevadas regiones de la expresión artística. Es un cuerpo de datos compuestos de pares constituyentes, y de un grupo de unidades determinadas por otras unidades, cuya significancia en conjunto es una función de la significancia de las partes. Es decir elementos que son constituidos por otros elementos que se juntan para dar una significancia mayor.

Aunque es cierto que toda información, tanto de entrada como de salida, pasa en ambos extremos por una red de interpretaciones subjetivas, esta consideración por sí sola haría de la inteligencia visual algo así como un árbol que cayera sin ruido en un bosque vacío. La expresión visual son muchas cosas, en muchas circunstancias y para muchas personas. (8)

Visualizar es la capacidad de formar imágenes mentales. Recordamos un camino a través de la calles de la ciudad hacia cierto destino y seguimos mentalmente una ruta desde un lugar a otro, contrastando claves visuales, rechazando, volviendo atrás y haciéndolo todo ello antes de que precedamos realmente al viaje. Todo ello en nuestra mente.

Pero de manera aún más misteriosa y mágica vemos, creamos la visión de cosas que nunca hemos visto físicamente. Esa visión o previsualización va íntimamente ligada al salto creador como medio primario de resolver los problemas. En este mismo proceso de darle vueltas a imágenes mentales en nuestra imaginación el que nos lleva muchas veces al punto de ruptura y al de solución. La materia prima de toda la información visual está formada por elecciones y combinaciones selectivas. La estructura del trabajo visual es la fuerza que determina qué elementos visuales están presentes y con qué énfasis.

1.4.1 Composición

En el caso de las artes visuales (la fotografía, la pintura, el dibujo, etc.) hay una estructura subyacente a la imagen, un entramado invisible que en el arte visual se llama *composición*. Este entramado está definido por las *líneas de fuerza*, que establecen la organización del conjunto y, en consecuencia, determinan los recorridos de la visión.

El reparto de los elementos gráficos en el espacio se localiza por la retícula de las coordenadas y, aunque el dibujante, el pintor o el fotógrafo abstracto no se supediten a esta forma de distribución de los elementos gráficos, sí hay *mentalmente* una relación de coordenadas sobre la cual se establece la formación de la imagen gráfica o pictórica.

Esta noción de *composición* es previa a la realización del dibujo, la pintura o de la toma de la fotografía, y se va configurando por medio de un proceso secuencial que antes he descrito, en el cual la mano que traza obedece al cerebro y la emergencia de la forma influye en *Feedback* en la imaginación. La organización de las variables visuales sobre el espacio gráfico es función del diseño (lo que se busca producir), en su sentido exacto de *plan mental* por el cual se rige la formación manual de la imagen. (9)

Eva Tea afirmó: "En virtud de la composición, una tela pintada, u mármol esculpido un grabado... son arte. Antes de la composición, impera el caos, sin la composición, sólo existen las cualidades particulares. Únicamente la composición es capaz de abrazar la obra de arte en su totalidad".

En el campo gráfico, a la palabra *composición* suele atribuírsele habitualmente un significado meramente técnico-manual. Se ha reservado este término para designar el trabajo de quien *compone*, es decir, *reúne* el material necesario para construir el molde o matriz de imprimir.

Pero también en las Artes Gráficas el término de *composición* debe conquistar un sentido mucho más amplio y real; para ello, el vocablo deberá asignar, además *la tarea de disponer en el espacio-formato varios signos, según una idea directriz, para obtener un resultado estético que provoque el efecto y una lectura fácil y agradable.* (10)

El proceso de composición es uno de los pasos más importante en la resolución del problema visual. El resultado de las decisiones compositivas tiene fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador.

En esta etapa vital del proceso creativo, es donde el comunicador visual ejerce el control más fuerte sobre su trabajo y donde tiene la mayor oportunidad para expresar el estado de ánimo total que se quiere transmitir en la obra. Pero el modo visual no prescribe sistemas estructurales absolutos.

En el lenguaje, la sintaxis significa la disposición ordenada de palabras en una forma y una ordenación apropiadas. Se definen unas reglas y lo único que hemos de hacer es aprenderlas y usarlas inteligentemente.

Pero en el contexto de la sintaxis sólo puede significar la disposición ordenada de partes y sigue en pie el problema de cómo abordar el proceso de composición con inteligencia y saber cómo afectarán las decisiones compositivas al resultado final.

No existen reglas absolutas sino cierto grado de comprensión de lo que ocurrirá en términos de significado si disponemos las partes de determinadas maneras para obtener una organización y una orquestación de los medios visuales. Muchos criterios para la comprensión del significado de la forma visual, del potencial sintáctico de la estructura en la alfabetidad visual, surgen de investigar el proceso de la percepción humana.

1.4.2 Percepción

Percepción significa cosas diferentes para diferentes personas. Para algunos el término tiene una significación muy estrecha y describe sólo lo que los sentidos reciben en el momento en que el medio exterior los estimula. Esta definición es excesivamente cerrada pues excluye las imágenes presentes cuando una persona con los ojos cerrados o desatenta, piensa en lo que es o podría ser. Otros amplían el término para incluir en él toda clase de conocimiento obtenible sobre algún objeto del mundo exterior.

La percepción es una combinación de procesos mentales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, la combinación, la separación, y la puesta en contexto, es decir la percepción visual es pensamiento visual. (11)

Este proceso y esta capacidad (percepción) es común a todas las personas en mayor o menor grado, y encuentra su significancia en el significado compartido. Los dos pasos, el ver y el diseñar son interdependientes tanto para el significado en sentido general como para el mensaje en el caso de que se intente responder a una comunicación específica. Las ropas, las casas, los edificios públicos e incluso las tallas y decoraciones del artesano aficionado nos dicen muchas cosas de las personas que los diseñaron y los eligieron. Además, nuestra comprensión de una cultura depende del estudio de mundo que sus miembros construyeron y de las herramientas, artefactos y obras de arte que crearon.

En la concepción de mensajes visuales, el significado no estriba sólo en los efectos acumulativos de la disposición de los elementos básicos sino también en el mecanismo perceptivo que comparte universalmente el organismo humano, es decir si creamos un diseño a partir de muchos colores o en blanco y negro, contornos, texturas, tonos y proporciones relativas. Interrelacionamos activamente esos elementos y pretendemos un significado.

El resultado es la composición, la intención del artista, el fotógrafo. Es su input (entrada). Ver es otro paso distinto de la comunicación visual. Es el proceso de absorber información dentro del sistema nervioso a través de los ojos, del sentido de la vista. (12)

El resultado final es la verdadera declaración del artista. Pero el significado depende a asimismo de la respuesta del espectador. Este también modifica e interpreta a través de sus propios criterios subjetivos. Hay sólo un factor que es moneda corriente entre el artista y el público, en realidad, entre todos los hombres: el sistema físico de sus percepciones visuales, los componentes psicofisiológicos del sistema nervioso, el funcionamiento mecánico, el aparato sensorial gracias al cual vemos. En conjunto lo físico y lo psicológico son términos relativos, nunca absolutos. Cada *modelo* visual tiene un carácter dinámico que no puede definirse intelectual, emocional o mecánicamente por el tamaño, la dirección, el contorno o la distancia. Estos estímulos son solamente las mediciones estáticas, pero las fuerzas psicofísicas que ponen en marcha, como las de cualquier estímulo, modifican, disponen o deshacen el equilibrio. Juntas crean la percepción de un entorno o una cosa. (13)

Por abstractos que puedan ser los elementos psicofisiológicos de la sintaxis visual cabe definir su carácter general. El significado inherente a la expresión abstracta es intenso: cortocircuita el intelecto, poniendo directamente en contacto emociones y sentimientos, en cerrando el significado esencial, atravesando el nivel consciente para llegar al inconsciente.

La formación visual puede tener también una forma definible, bien sea mediante un significado adscrito en forma de símbolos, bien mediante la experiencia compartida del entorno o de la vida. Arriba, abajo, cielo azul, árboles verticales, arena áspera, fuego rojo-naranja-amarrillo son unas cuantas cualidades denotativas que todos compartimos visualmente. Por ello, sea consciente o inconscientemente, respondemos a su significado con cierta conformidad.

1.4.3 Equilibrio

La influencia psicológica y física más importante sobre la percepción humana es la necesidad de equilibrio del hombre, la necesidad de tener sus dos pies firmemente asentados sobre el suelo y saber que ha de permanecer vertical en cualquier circunstancia, en cualquier actitud, con un grado razonable de certidumbre.

El equilibrio es, pues, la referencia visual más fuerte y firme del hombre, su base consciente e inconsciente para la formulación de juicios visuales. Lo extraordinario es que, aunque todos los *modelos* visuales tienen un centro de gravedad técnicamente calculable, no hay un método de cálculo tan rápido, exacto y automático como la sensación intuitiva de equilibrio que es inherente a las percepciones del hombre.

Por eso el constructo horizontal-vertical es la relación básica del hombre con su entorno. Sin embargo, más allá del equilibrio sencillo está el proceso de reajuste a cada variación de peso que se verifica mediante una respuesta de contrapeso. Esta conciencia interiorizada de verticalidad firme en relación con una base estable se expresa exteriormente mediante la configuración visual, mediante una relación horizontal-vertical de lo que se está viendo y mediante su peso relativo referido a un estado equilibrado. El equilibrio es tan fundamental en la naturaleza como el hombre. Es el estado opuesto al colapso. Podemos medir el efecto del desequilibrio observando el aspecto de alarma que hay en el rostro de una víctima que ha sido empujada, hasta perderlo súbitamente y sin aviso previo.

En la expresión o interpretación visual que este proceso de estabilización impone a todas las cosas vistas y planeadas, un *eje vertical* con un referente secundario *horizontal*, establecen los factores estructurales que miden el equilibrio. Este eje visual se denomina también *eje sentido*, lo cual expresa mejor la presencia no vista, pero dominante del eje en el acto de ver. Es una constante inconsciente.

Equilibrio es la justa medida de todos los valores que pueden concurrir en una composición. Al estar dotado todo centro visible de un punto de apoyo y de un centro de gravedad o baricentro, el ojo experimenta el equilibrio cuando las transformaciones fisiológicas en el respectivo campo cortical del cerebro están distribuidas de modo que se compensan óptimamente (fig. 1)

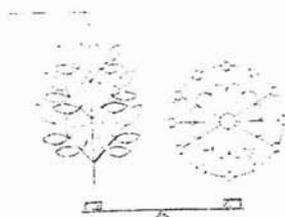


fig. 1

1.4.4 Tensión

Muchas cosas del entorno no parecen tener estabilidad. El círculo es un buen ejemplo de ello. Por mucho que lo miremos esta sensación permanece, pero en el acto de verlo suplimos esa carencia de estabilidad imponiéndole el eje vertical que analiza y determina su equilibrio en cuanto a forma y añadiendo después la base horizontal como referencia que completa la sensación de estabilidad.

Proyectar los factores estructurales ocultos (o sentidos) sobre formas regulares como el círculo, el cuadrado o el triángulo equilátero es relativamente sencillo y fácil de comprender, pero cuando una forma es irregular, el análisis y el establecimiento del equilibrio resulta más complejo. Este proceso de estabilización se puede poner de manifiesto con más claridad recurriendo a una secuencia de ligeros cambios en los ejemplos y las respuestas a la posición del eje sentido ante el estado cambiante de equilibrio.

Este proceso de ordenación, de reconocimiento intuitivo de la regularidad o de la falta de ella, es inconsciente y no requiere explicación ni verbalización. Tanto para el emisor como para el receptor de la información visual, la falta de equilibrio y regularidad es un factor desorientador. En otras palabras, es el medio visual más eficaz para crear un efecto en respuesta al propósito del mensaje, efecto que tiene un potencial económico y directo en la transmisión de la información visual. Las opciones visuales son polaridades, de regularidad por un lado, de complejidad y variación inesperada por otro. La elección entre otras opciones rige la respuesta relativa que va del reposo y la relajación a la tensión.

La conexión entre la tensión relativa y el equilibrio relativo se pone sencillamente de manifiesto en cualquier forma regular. Por ejemplo, la representación de un radio en el círculo provoca una mayor tensión visual porque ese radio no se ajusta al *eje visual* no visto y, por tanto, deshace el equilibrio. El elemento visible, el radio, queda modificado por el elemento invisible, el eje sentido, así como por su relación con la base horizontal estabilizadora.

Sí un diseño tenemos un círculo junto a otro, la atención de la mayoría de los observadores será atraída por aquel cuyo radio se aparte más del eje.

No hay porque enjuiciar este fenómeno de la tensión. No es ni bueno ni malo. Su valor para la teoría de la percepción está en cómo se use en la comunicación visual, es decir, en cómo refuerce el significado, el propósito, la intención y, además, en cómo puede usarse como base para la interpretación y la comprensión.

Hay muchos aspectos de la tensión que deberían ampliarse, pero consideremos en primer lugar el caso en que la tensión (lo inesperado, lo más irregular, lo complejo, lo inestable) no es lo único que domina al ojo.

En la secuencia de la visión hay otros factores que contribuyen al predominio compositivo y a traer la atención. El proceso de establecimiento del eje vertical y de la base horizontal atrae la mirada con mucha más intensidad hacia ambas áreas visuales, dándoles automáticamente una importancia mayor. Es fácil localizar estas áreas cuando se trata de contornos regulares.

En contornos más complicados, naturalmente es más difícil establecer el eje sentido, pero el proceso sigue conservando su importancia compositiva. Son estos sencillos ejemplos de un fenómeno que sigue siendo cierto, no sólo en los contornos complejos, sino también en las composiciones complicadas. Independientemente de la disposición de los elementos, el ojo busca el eje sentido en cualquier hecho visual y dentro de un proceso incesante de establecimiento de un equilibrio relativo (*fig.2*). En un tríptico, la información visual del panel central adquiere preferencia compositiva sobre la de los paneles laterales.



El área axial de cualquier campo es lo que miramos primero; allí esperamos ver algo. Lo mismo ocurre con la información visual de la mitad inferior de cualquier campo; el ojo se siente atraído hacia ese lugar en el paso secundario del establecimiento del equilibrio mediante la referencia horizontal.

1.4.5 Nivelación y aguzamiento

Pero el poder de lo previsible palidece ante el poder de la sorpresa. Armonía y desestabilidad son polos de lo visualmente inesperado y de lo generador de tensiones en la composición. Estos opuestos se denominan en psicología *nivelación y aguzamiento (leveling y sharpening)*.

En un campo visual rectangular, un ejercicio sencillo de nivelación sería colocar un punto en el centro geométrico de un mapa estructural. La situación del punto no ofrece sorpresa visual, es totalmente armónica, porque se encuentra en equilibrio, se ajusta a dos niveles simétricos uno horizontal y otro vertical. Es decir en la nivelación se tiene los elementos asegurados a los cuadrantes horizontales y verticales que están armoniosos.

La colocación del punto en la esquina derecha provoca un aguzamiento. El punto es excéntrico no sólo respecto de la estructura vertical sino también respecto de la horizontal y las diagonales, en otras palabras el aguzamiento nos lleva a la sorpresa, es un elemento contrastante a cualquier estructura, ya sea, horizontal, vertical o diagonal que sea estable. Ni siquiera se ajusta a los componentes diagonales del mapa estructural. En ambos casos, nivelación o aguzamiento compositivos, hay una claridad de propósitos.

A través de nuestras percepciones automáticas podemos establecer un equilibrio o una acusada falta de este, podemos reconocer fácilmente las condiciones visuales abstractas. Pero existe un tercer estado de la composición visual que ni está nivelado ni aguzado, y en el que el ojo ha de esforzarse por analizar el estado de equilibrio de los componentes.

Estamos entonces en una situación de ambigüedad y aunque la connotación es idéntica al caso del lenguaje, la forma puede describirse visualmente de una manera ligeramente distinta. El punto no está claramente en el centro ni claramente descentrado.

Su situación es visualmente oscura y confundiría al observador que esperase inconscientemente estabilizar su posición en términos de equilibrio relativo.

La ambigüedad visual, como la ambigüedad verbal, no sólo oscurece la intención compositiva, sino también el significado. El proceso de equilibramiento natural quedaría frenado, confundido y, lo que es más importante, irresuelto por culpa de la fraseología espacial sin significado. La ambigüedad es totalmente indeseable desde el punto de una sintaxis visual correcta. La vista es el sentido que menos energía gasta. Experimenta y reconoce el equilibrio, evidente o sutil, y las relaciones de interacción entre los diversos datos visuales.

Sería contraproducente frustrar y confundir esta función única. Idealmente, las formas visuales no deberían ser nunca deliberadamente oscuras; deberían armonizar o contrastar, atraer o repeler, relacionar o chocar.

Preferencia por el ángulo inferior izquierdo

Aparte de estas influencias debidas a relaciones elementales en el mapa estructural, la tensión visual puede maximizarse de otras maneras: el ojo favorece la zona superior izquierda de cualquier campo visual. Representado esto en forma de diagrama, significa que existe un esquema primario de escudriñamiento del campo que responde a los referentes verticales-horizontales y un esquema de escudriñamiento secundario que responde al impulso perceptivo superior-izquierdo.

La explicación de estas preferencias perceptivas secundarias es múltiple y desde luego no tan fácil de explicar concluyentemente como las preferencias primarias. Este favoritismo para con la parte izquierda del campo visual puede estar influido por los hábitos occidentales de impresión y por el hecho de que aprendemos a leer de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

Otras teorías tienen en cuenta el hecho de que el lado izquierdo del cerebro tiene un riego sanguíneo mayor que el derecho, lo cual puede ser una simplificación de diferencias mucho más complejas en la estructuración del sistema nervioso entre los lóbulos derecho e izquierdo del cerebro.

Algunos antropólogos proponen explicaciones basadas en que el origen del hombre se sitúa al norte del Ecuador, pero la importancia de este hecho no está ni mucho menos clara. No se sabe con certeza el porqué de este hecho pero para comprobarlo, no tenemos más que observar hacia qué parte de un escenario se dirigen preferentemente los ojos del público cuando no existen acción en él y se levanta el telón.

Aunque sólo sea conjetural, existe un hecho cierto y es que las diferencias de peso arriba-abajo e izquierda-derecha tienen un gran valor en las decisiones compositivas. Esto puede proporcionarnos un conocimiento refinado de la tensión, que muestra una división lineal del rectángulo en una composición nivelada. Naturalmente, estos hechos cambian para las personas zurdas o para aquellas que, por su lengua, no leen de izquierda a derecha.

Cuando el material visual se ajusta a nuestras expectativas en lo relativo al eje sentido, a la base estabilizadora horizontal, al predominio del área izquierda del campo sobre la derecha, y al de la mitad superior del campo visual sobre la mitad inferior, tenemos una composición nivelada y de tensión mínima. Cuando se dan las condiciones opuestas, tenemos una composición visual de tensión máxima.

Diciéndolo en términos sencillos, los elementos visuales situados en áreas de equilibrio tienen más peso que los elementos nivelados. El peso, que en este contexto significa fuerza de atracción para el ojo, tiene desde luego una importancia enorme para el equilibrio compositivo.

El peso o predominio visual de las formas está en relación directa con su regularidad relativa.

La complejidad, la inestabilidad y la irregularidad incrementan la tensión visual y, en consecuencia, atraen la mirada como ocurren con las formas regulares y las irregulares. Ambos grupos representan la elección entre dos categorías fundamentales de la composición: la composición exagerada, distorsionada y emocional.

Los diseños de equilibrio axial no sólo son fáciles de comprender como de hacer, pues en ellos se emplea la formulación menos complicada del contrapeso. Si se coloca firmemente un punto a la izquierda del eje vertical se provoca un estado de desequilibrio que desaparece inmediatamente mediante la adición del otro punto simétrico. Se trata de un ejemplo perfecto de contrapeso que, cuando se usa en una composición visual, produce el efecto más ordenado y organizado posible. El templo griego clásico es un *tour de force* de la simetría y, como cabría esperar, una forma visual muy serena.

Resulta excepcional encontrar en la naturaleza o en las obras del hombre ejemplos de estado de equilibrio ideal. Podría argüirse que es compositivamente más dinámico llegar a un equilibrio de los elementos de una obra visual a través de la técnica de la asimetría. Pero esto no es tan fácil. Las variaciones de los medios visuales implican la existencia de los factores compositivos de peso, tamaño y posición. Es perfectamente posible también equilibrar pesos distintos cambiando su posición.

1.4.6 Agrupación y Atracción

La atracción contribuye a determinar no sólo lo que miramos en primer término en una composición, sino también la manera en que la organizamos. (13) La fuerza de atracción en las relaciones visuales constituyen otro principio gran valor compositivo: la ley del agrupamiento, que tiene dos niveles de significancia para el lenguaje visual. Es una condición visual que crea una circunstancia de toma y daca de la interacción relativa.

Un punto aislado en un campo se relaciona con el todo, pero al permanecer sólo la relación es un estado suave de intermodificación entre él y otro elemento. Dos puntos muy juntos pueden luchar en su interacción por atraer la atención, creando declaraciones comparativamente individuales a causa de distancia mutua y, en consecuencia, dando la impresión de que se repelen.

Cuando hay una interacción inmediata y más intensa los puntos armonizan y, por tanto, se atraen. Cuanto más próximos están, más fuerte es su atracción. En el acto espontáneo de ver, las unidades visuales individuales crean otros contornos distintos. Cuanto más se aproximan las marcas, más complicadas son las formas que definen. En los diagramas sencillos el ojo suple los enlaces de conexión que faltan.

El hombre, a través de sus percepciones, siente la necesidad de construir conjuntos enteros de unidades; en este caso, de conectar los puntos en concordancia con su atracción. Gracias a esta fenómeno visual, el hombre primitivo vio formas representacionales en los puntos interactuantes de la luz de las estrellas.

El segundo nivel de importancia para la alfabetidat visual que hay en la ley de agrupamiento consiste en la influencia de la similitud en dicha ley. Dentro del lenguaje visual, los opuestos se repelen y los semejantes se atraen. Por eso, el ojo pone las conexiones que faltan y relaciona automáticamente las unidades semejantes con mayor fuerza, es decir un círculo junto a un triángulo siempre se disparará pero dos círculos juntos provocarán una atracción.

1.4.7 Positivo y negativo

La introducción de un punto dentro del cuadrado o campo, pese a ser en sí mismo un elemento visual también sin complicaciones, establece una tensión visual y absorbe la atención visual del objeto alejándola en parte del cuadrado.

Crea una secuencia de la visión que se denomina de visión positiva negativa. La significación de lo positivo y lo negativo en este contexto denota simplemente que hay elementos separados, pero unificados en todos los acontecimientos visuales.

Lo positivo y lo negativo no equivalen ni mucho menos a hablar de oscuridad, luminosidad o imagen especular como ocurre en la descripción de las fotografías del cine o de los impresos.

Tanto si se trata de un punto oscuro en un campo claro, el punto es la forma positiva, la tensión activa, y el cuadrado es la forma negativa. En otras palabras, lo que domina la mirada en la experiencia visual se considera elemento positivo, y elemento negativo aquello que actúa con mayor pasividad.

La visión positiva y negativa a veces engaña al ojo. Al mirar algunas cosas, vemos en las claves visuales lo que no está realmente allí. Dos parejas abrazadas a lo lejos pueden parecernos un perro sentado sobre sus patas traseras. Un rostro puede parecernos una piedra. El empleo de claves relativas y activas de la visión puede hacer que un objeto sea tan convincente que nos resulte casi imposible de ver lo que realmente estamos mirando.

El ojo busca una solución simple a lo que ve y, aunque el proceso de asimilación de la información puede ser largo y complicado, la sencillez es siempre el fin perseguido.

El símbolo chino del ying-yang es un ejemplo perfecto de contraste simultáneo y diseño complementario. Como el "arco que nunca duerme", el ying-yang es dinámico en su sencillez y complejidad, y está constantemente en movimiento; su estado visual negativo-positivo nunca se resuelve. Por otro lado, constituye el máximo acercamiento posible al equilibrio de unos elementos individuales que integran un todo coherente.

Hay otros ejemplos de hecho psicofísicos de la visión que pueden emplearse para la comprensión del lenguaje visual. Los elementos más anchos parecen más cercanos a nosotros dentro del campo de visión. Sin embargo, la distancia relativa es más claramente perceptible utilizando la superposición. Los elementos luminosos sobre fondo oscuro parecen ensancharse y los elementos oscuros sobre fondo claro parecen contraerse.

Las diferencias fundamentales entre la aproximación intuitiva y directa y la alfabetidad visual están en el nivel de correspondencia y fidelidad entre el mensaje codificado y el mensaje recibido. En la comunicación visual están en el nivel de correspondencia y fidelidad entre el mensaje codificado y el mensaje recibido.

En la comunicación verbal, lo que se dice se oye sólo una vez. Todos sabemos que la escritura ofrece mayores oportunidades de control de los efectos y estrecha el área de interpretación. Lo mismo ocurre con el mensaje visual, aunque no sea exactamente igual. La complejidad del modo visual no permite la estrecha gama de interpretaciones del lenguaje. Pero el conocimiento de profundidad de los procesos perceptivos que gobiernan las respuestas a los estímulos visuales incrementa el control del significado.

1.5 ELEMENTOS BÁSICOS EN LA COMUNICACIÓN VISUAL

1.5.1 El punto

Es la unidad más simple, irreductible mínima, de comunicación visual. Cuando un líquido cualquiera se vierte sobre una superficie este adopta una forma redondeada aunque no simule un punto perfecto.

Cuando hacemos una marca, sea con color, con una sustancia dura o con un palo, concebimos ese elemento visual como un punto que pueda servir de referencia o como un marcador de espacio. Cualquier punto tiene una fuerza visual grande de atracción sobre el ojo, tanto si su existencia es natural como si ha sido colocado allí por el hombre con algún propósito.

Dos puntos constituyen una sólida herramienta para la medición del espacio en el entorno o en el desarrollo de cualquier clase de plan visual. Aprendemos pronto a utilizar el punto como sistema de notación ideal junto con la regla y otros artificios de medición como el compás. Cuanto más complicadas sean las mediciones necesarias en un plan visual, más puntos se empleará.

Cuando los vemos, los puntos se conectan y por tanto son capaces de dirigir la mirada. En gran cantidad y yuxtapuestos, los puntos crean la ilusión de tono o color que, como ya se ha observado, es el hecho visual en que se basa los medios mecánicos para reproducción de cualquier tono continuo. Seurat en sus pinturas puntillistas, que son notablemente variadas en tono y color, exploró el fenómeno perceptivo de la fusión visual, aunque utilizó sólo cuatro botes de pintura –amarilla, roja, azul y negra- y la aplicó con pinceles finos y puntiagudos.

Todos los impresionistas investigaron proceso de la mezcla, el contraste y la organización que tenía lugar ante los ojos del observador. Envoltente y excitante, este proceso era en ciertos aspectos similares a algunas de las

teorías de McLuhan según las cuales la participación y el compromiso visual que se dan en el acto de ver forman parte del significado.

Pero nadie probó sus posibilidades de un forma tan completa como Seurat quien, en sus esfuerzos, parece habarse anticipado al fotograbado en cuatricromía, proceso por el cual se reproducen hoy en las imprentas casi todas las fotografías y dibujos en cuatricromía a todo color. La capacidad única de una serie de puntos para guiar el ojo se intensifica cuanto más próximos están los puntos entres sí.

1.5.2 La línea

Cuando los puntos están tan próximos entre sí que no pueden reconocerse individualmente aumenta la sensación de direccionalidad y la cadena de puntos se convierte en otro elemento visual distinto: la línea. La línea puede definirse también como un punto en movimiento o como la historia del movimiento de un punto, pues cuando hacemos una marca continua o una línea, lo conseguimos colocando un marcador puntual sobre una superficie y moviéndolo a lo largo de una determinada trayectoria, de manera que la marca quede registrada.

Las fuerzas que provienen del exterior y que transforman el punto en línea varían: la diversidad de las líneas depende del número de estas fuerzas y de sus combinaciones. Cuando una fuerza procedente del exterior desplaza el punto en cualquier dirección, se genera el primer tipo de línea; la dirección permanece invariable y la línea tiende a prolongarse indefinidamente. Se trata de la recta que en su tensión constituye la forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento.

Puede afirmarse, sin temor a exagerar, que la línea es un medio excelente de síntesis. En efecto, por la notable universalidad de sus cualidades, ha sido siempre el elemento generador del dibujo, desde la prehistoria hasta nuestros días. (14)

La forma más simple de recta es la *horizontal*. En la percepción humana corresponde a la línea o al plano sobre el cual el hombre se yergue o se desplaza. La horizontal es por tanto la base protectora, fría, susceptible de ser continuada en distintas direcciones sobre el plano.

Su frialdad y achatamiento constituyen el tono básico de esta línea, a la que podemos definir como la *forma horizontal más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento*.

El perfecto opuesto de esta línea es la *vertical*, que forma con ella ángulo recto; la altura se opone a la chatedad, el calor sustituye al frío; es lo contrario en un sentido tanto externo como interno. La vertical es, por tanto, la *forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento*. El tercer tipo de recta es la *diagonal*, que, esquemáticamente, se separa en ángulos iguales de las anteriores.

Su tendencia hacia ambas es equivalente, lo cual determina su tono interior: reunión equivalente de frío y calidez. O sea, *la forma más limpia del movimiento infinito y templado. (15)*

En las artes visuales, la línea, a causa de su naturaleza, tiene una enorme energía. Nunca es estática; es infatigable y el elemento visual por excelencia del boceto. Siempre que se emplea, la línea es el instrumento esencial de la previsualización, el medio de presentar en forma palpable aquello que todavía existe solamente en el imaginación.

Por ello es enormemente útil para el proceso visual. Su fluida cualidad lineal contribuye a la libertad de la experimentación. Pero, a pesar de su gran flexibilidad y libertad, la línea no es vaga: al contrario, es precisa; tiene una dirección y un propósito, va algún sitio, cumple algo definido. Por eso la línea puede ser rigurosa y técnica, y servir como elemento primordial de los diagramas de la construcción mecánica y la arquitectura, así como de muchas otras representaciones visuales a escala o con alta precisión métrica.

Tanto si se usa flexible y experimentalmente como si se emplea con rigor y mediciones. La línea es el medio indispensable para visualizar lo que no puede verse, lo que no existe salvo en la imaginación.

En el arte, la línea es elemento esencial del dibujo, que es un sistema de notación que no representa otra cosa simbólica, sino que encierra la información visual reduciéndola a un estado en el que se ha prescindido de toda la información superflua y sólo queda lo esencial.

La línea puede adoptar formas muy distintas para expresar talentos muy diferentes. Puede ser muy inflexible e indisciplinada, como en los bocetos, para aprovechar su espontaneidad expresiva. Puede ser muy delicada, ondulada o audaz y burda, incluso en manos del mismo artista.

Puede ser vacilante, indecisa, interrogante, cuando es simplemente una prueba visual en busca de un diseño. Puede ser también tan personal como un manuscrito adoptando la forma de curvas nerviosas, reflejo de la actividad inconsciente bajo la presión del pensamiento o como simple pasatiempo en momentos de hastío. Incluso en el formato frío y mecánica de los mapas, los planos de casas o de máquinas, la línea expresa la intención del diseñador o el artista y además sus sentimientos y emociones más personales y, lo que es más importante, su visión.

La línea raramente existe en la naturaleza, pero aparece en el entorno: una grieta en la acera, los alambres del teléfono recortándose contra el cielo, las ramas desnudas en invierno, un puente colgante, un camino, etc. El elemento visual de la línea se usa mucho para expresar la yuxtaposición y cuando así se hace es un procedimiento artificial.

1.5.3 El contorno

La línea describe un contorno. En la terminología de las artes visuales se dice que la línea articula la complejidad del contorno. Hay tres contornos básicos; el cuadrado, el círculo y el triángulo equilátero. Cada uno de ellos tiene su carácter específico y rasgos únicos, y a cada uno se atribuye gran cantidad de significados, unas veces mediante la asociación, otras mediante una adscripción arbitraria y otras a través de nuestras propias percepciones psicológicas y fisiológicas. Al cuadrado se asocian significados de torpeza, honestidad, rectitud y esmero; al triángulo, la acción, el conflicto y la tensión; al círculo, la infinitud, la calidez y la protección.

Todos los contornos básicos son fundamentales. Figuras planas y simples que puedan describirse y construirse fácilmente, ya sea por procedimientos visuales o verbales. Un cuadrado es una figura de cuatro lados con ángulos rectos exactamente iguales en sus esquinas y lados que tienen exactamente la misma longitud.

Un círculo es una figura continuamente curvada cuyo perímetro equidista en todos sus puntos del centro. Un triángulo equilátero es una figura de tres lados cuyos ángulos y lados son todos iguales. A partir de estos contornos básicos derivamos mediante combinaciones y variaciones incabables todas las formas físicas de la naturaleza y de la imaginación del hombre.

1.5.4 Dirección

Cada una de las direcciones visuales tiene un fuerte significado asociativo y es una herramienta valiosa para la confección de mensajes visuales. La referencia horizontal-vertical ya ha sido comentada, pero recordemos que constituye la referencia primaria del hombre respecto a su bienestar y su maniobrabilidad.

Su significado básico no sólo tiene que ver con la relación entre el organismo humano y el entorno sino también con la estabilidad en todas las cuestiones visuales. No sólo facilita el equilibrio del hombre sino también el de todas las cosas que se construyen y diseñan.

La dirección diagonal tiene una importancia grande como referencia directa a la idea de estabilidad. Es la formulación opuesta, es la fuerza direccional más inestable y, en consecuencia, la formulación visual más provocadora.

Su significado es amenazador y casi literalmente subversivo. Las fuerzas direccionales curvas tienen significados asociados al encuadramiento, la repetición y el calor. Todas las fuerzas direccionales son muy importantes para la intención compositiva dirigida a un efecto y un significado final.

1.5.5 Tono

En primer lugar, el acto de ver implica una respuesta a la luz. En otras palabras, el elemento más importante y necesario de la experiencia visual es de carácter tonal. Todos los demás elementos visuales se nos revelan mediante la luz, pero resultan secundarios respecto al elemento tono que es, de hecho, luz o ausencia de luz.

Lo que nos revela y ofrecer la luz es la sustancia mediante la cual el hombre da forma e imagina lo que reconoce e identifica en el entorno, es decir, todo los demás elementos visuales; *línea, contorno, dirección, textura, escala, dimensión, movimiento, etc.*

Los bordes en que la línea se usa para representar de modo aproximado o detallado, suelen aparecer en forma de yuxtaposición de tonos, es decir, de intensidades de oscuridad o claridad del objeto visto. Vemos gracias a la presencia o ausencia relativa de la luz, pero la luz no es un uniforme en el entorno ya sea su fuente el sol, la luna, o los aparatos artificiales.

Si lo fuese, nos encontraríamos en una oscuridad tan absoluta como la de una ausencia completa de luz. La luz rodea las cosas, se refleja en las superficies brillantes, cae sobre objetos que ya poseen una claridad o una oscuridad relativa. Las variaciones de luz, o sea el tono, constituyen el medio con el que distinguimos óptimamente la complicada información visual del entorno. En otras palabras, vemos lo oscuro porque está próximo o se superpone a lo claro, y viceversa.

Entre la oscuridad y la luz existen en la naturaleza múltiples gradaciones sutiles que quedan limitadas en los medios humanos para la reproducción de la naturaleza en el arte o en el cine. Cuando observamos la tonalidad de la naturaleza vemos auténtica luz. Cuando hablamos de tonalidad en el grafismo, la pintura, la fotografía o el cine, nos referimos a alguna clase de pigmento, pintura, o nitrato de plata que se usa para simular el tono natural.

Entre la luz y la oscuridad de la naturaleza hay cientos de grados tonales distintos, pero en las artes gráficas y en la fotografía esos grados están muy restringidos. La escala tonal más usada entre el pigmento blanco y el pigmento negro tiene unos trece grados.

Con gran sensibilidad se puede llegar hasta los treinta tonos de gris pero esto no es muy práctico en los usos comunes pues resulta demasiado sutil visiblemente hablando. La manipulación del tono mediante la yuxtaposición mitiga considerablemente las limitaciones tonales inherentes al problema de emular la prodigalidad tonal de la naturaleza. Un tono de gris puede cambiar espectacularmente cuando se sitúa sobre una escala tonal. La posibilidad de una representación tonal mucho más amplia puede hacerse realidad recurriendo a estos medios.

Vivimos en un mundo dimensional y el tono es uno de los mejores instrumentos de que dispone el visualizador para indicar y expresar esa dimensión. La perspectiva es el método de producir muchos efectos visuales especiales de

nuestro entorno natural, para representar la tridimensionalidad que vemos en una forma gráfica bidimensional. Utilizamos muchos artificios para representar la distancia, la masa, el punto de vista, el punto de fuga, la línea del horizonte, el nivel del ojo, etc.

Pero ni siquiera con la ayuda de la perspectiva podría la línea crear la ilusión de una realidad si no recurriera también el tono. La adición de un fondo tonal refuerza la apariencia de realidad, creando la sensación de una luz reflejada y unas sombras. Este efecto es aun más espectacular en los contornos sencillos y básicos como el círculo, que no podría tener una apariencia volumétrica sin información tonal.

La claridad y la oscuridad son tan importantes para la percepción de nuestro entorno que aceptamos una representación monocromática de la realidad en las artes visuales y lo hacemos sin vacilación.

De hecho, los tonos variables de gris en las fotografías, el cine, la televisión, el aguafuerte, la mediatinta, los bocetos tonales, son sustitutos de monocromáticos y representan un mundo que no existe, un mundo visual que aceptamos sólo por el predominio de los valores tonales en nuestra percepciones.

La facilidad con que aceptamos la representación visual monocromática nos da la exacta medida hasta qué punto es importante el tono para nosotros, y lo que importa más aún, de hasta qué punto somos inconscientemente sensibles a los valores monótonos y monocromos de nuestro entorno.

La sensibilidad tonal es básica para nuestra supervivencia. Sólo cede su primacía ante la referencia horizontal-vertical en el conjunto de las claves visuales que afectan a nuestra relación con el entorno. Gracias a ella vemos el movimiento súbito, la profundidad, la distancia y otras referencias ambientales.

El valor tonal es otra manera de describir la luz. Gracias a él, y sólo a él vemos. Pero cuando definimos elementalmente la pintura diciendo que es tonal, que tiene una referencia de contorno y en consecuencia una dirección, una textura, posiblemente una referencia de escala ni siquiera estamos empezando a definir el potencial visual de la pintura. Las posibles variantes de una declaración visual que se ajuste exactamente a esta descripción son literalmente infinitas. Esas variaciones dependen de la expresión subjetiva del artista vía el énfasis sobre ciertos elementos a favor de otros y la manipulación de aquellos elementos mediante la elección estratégica de técnicas. El artista encuentra su significado en esas elecciones.

1.5.6 Textura

La textura es el elemento visual que sirve frecuentemente de "doble" de las cualidades de otro sentido, el tacto. Pero en realidad podemos apreciarla y reconocerla ya sea mediante el tacto ya mediante la vista, o mediante ambos sentidos. Es posible que una textura no tenga cualidad táctil, y sólo las tenga ópticas, como las líneas de una página impresa, el dibujo de un tejido de punto o las tramas de un croquis.

Cuando hay una textura real, coexiste las cualidades táctiles y ópticas, no como el tono y el color que se unifican en un valor comparable y uniforme, sino por separado y específicamente, permitiendo una sensación individual al ojo y a la mano, aunque proyectamos ambas sensaciones en un significado fuertemente asociativo. El aspecto del papel de lija y la sensación que produce tienen el mismo significado intelectual.

Son experiencias singulares que se pueden o no sugerir una a la otra según las circunstancias. El juicio del ojo suele corroborarse con el de la mano mediante el tacto real. ¿Es realmente suave o sólo lo parece?. (16)

La textura está relacionada con la composición de una sustancia a través de variaciones diminutas en la superficie del material. La textura debería servir como experiencia sensitiva y enriquecedora. Desgraciadamente, los avisos de "no tocar" de las tiendas caras responden en parte a una conducta social. Estamos fuertemente condicionados a no tocar las cosas o las personas, con una actitud aproximadamente sensual.

El resultado es una experiencia táctil mínima e incluso un temor al contacto táctil; el sentido del tacto ciego queda cuidadosamente restringido en los videntes.

Actuamos con excesiva cautela pero por culpa cuando está cerrada la persiana o, en la oscuridad, avanzamos a tientas, pero por culpa de nuestra limitada experiencia táctil, muchas veces no sabemos reconocer la textura.

La mayor parte de nuestra experiencia textural es óptica, no táctil. La textura no sólo se falsea de un modo muy convincente en los plásticos, los materiales impresos y las falsas pieles, sino que también mucho de lo que vemos está pintado, fotografiado, filmado convincentemente, presentándonos una textura que no está realmente allí.

Si tocamos una fotografía de un sedoso terciopelo no tenemos la convincente experiencia táctil que nos prometen las claves visuales. El significado se basa en lo que vemos. Esta falsificación es un factor importante de la supervivencia; mamíferos, pájaros, reptiles, insectos y peces adoptan la colaboración y la textura de su entorno como método de camuflaje en la guerra como respuesta a las mismas necesidades de supervivencia que lo inspira en la naturaleza.

1.5.7 Escala

Todos los elementos visuales tienen la capacidad para modificar y definirse unos a otros. Este proceso es en sí mismo el elemento llamado escala. El color es brillante o apagado según la yuxtaposición, de la misma manera que los valores tonales relativos sufren enormes modificaciones visuales según sea el tono que está junto o detrás de ellos. En otras palabras, no puede existir lo grande sin lo pequeño. Pero incluso cuando establecemos lo grande a través de lo pequeño, se puede cambiar toda la escala con la introducción de otra modificación visual.

Es posible establecer una escala no sólo mediante el tamaño relativo de las claves visuales, sino también mediante relaciones con el campo visual o el entorno. En lo relativo a la escala, los resultados visuales son fluidos y nunca absolutos, pues están sometidos a muchas variables modificadoras.

Podemos considerar que un cuadrado es grande a causa de su relación de tamaño con el campo visual; en cambio, un cuadrado nos resultará pequeño debido a su tamaño con respecto a ese campo. Todo lo que venimos diciendo es cierto en el contexto de la escala y falso en términos de medición.

La medición es parte integrante de la escala, pero no resulta crucial. Más importante es la yuxtaposición, lo que se coloca junto al objeto visual o el marco en que éste está colocado. Estos factores son mucho más importantes. El factor más decisivo en el establecimiento de la escala es la medida del hombre mismo. En aquellos diseños relacionados con la comodidad, todo va en función del tamaño medio de las proporciones humanas. Existe una proporción ideal, un hombre medio, pero existen también infinitas variaciones que hacen de cada uno de nosotros un espécimen único.

Existen fórmulas proporcionales sobre las que basar la escala; la más famosa es la "sección áurea" de los griegos. Se trata de una fórmula matemática de gran elegancia visual.

Se obtiene bisecando un cuadrado y usando la diagonal de una de sus mitades como radio para ampliar las dimensiones del convertirlo en un "rectángulo áureo". Se llega a la proporción $a : b = c : a$.

La "sección áurea" fue usada por los griegos para diseñar la mayoría de sus objetos, desde las ánforas clásicas a las plantas y los alzados de sus templos. Aprender a relacionar el tamaño con el propósito y el significado es esencial para la estructuración de los mensajes visuales. El control de la escala puede hacer que una habitación grande parezca pequeña y acogedora y que una habitación pequeña parezca abierta y desahogada. Este efecto puede extenderse a todas las manipulaciones del espacio, por ilusorias que sean.

1.5.8 Dimensión

La representación de la dimensión o representación volumétrica en formatos visuales bidimensionales depende también de la ilusión. La dimensión existe en el mundo real. No sólo podemos sentirla, sino verla con ayuda de nuestra visión estereoscópica binocular. Pero en ninguna de las representaciones bidimensionales de la realidad, sean dibujos, pinturas, fotografías, películas o emisiones de televisión, existe un volumen real; éste sólo está implícito.

La ilusión se refuerza de muchas maneras, pero el artificio fundamental para simular la dimensión es la convención técnica de la perspectiva. Los efectos que produce la perspectiva pueden intensificarse mediante la manipulación tonal del "claroscuro", énfasis espectacular a base de luces y sombras.

La perspectiva tiene fórmulas exactas con numerosas y complicadas reglas. Usa la línea para crear sus efectos, pero su intención última es producir una sensación de realidad. Hay algunas reglas y métodos bastante fáciles que podemos ilustrar. Mostrar a la vista dos planos de un cubo depende en primer lugar, de establecer un nivel visual. Sólo hay un punto de fuga en el que desaparece un plano.

La cara superior del cubo se ve desde abajo y la inferior desde arriba. Hay que utilizar dos puntos de fuga para conseguir la perspectiva de un cubo del que vemos tres caras. Estos dos ejemplos son ilustraciones extremadamente sencillas de la técnica de la perspectiva. Para presentarla adecuadamente haría falta una explicación extraordinariamente larga. Desde luego, el artista no usa la perspectiva servilmente. La usa y la conoce. Idealmente, los hechos técnicos de la perspectiva están en su mente gracias a un estudio cuidadoso y puede utilizarla con entera libertad.

En la fotografía predomina la perspectiva. La lente tiene propiedades muy parecidas a las del ojo, y la simulación de la dimensión es una de sus capacidades principales. Pero existen diferencias importantes. El ojo tiene una amplia visión periférica de la que carece la cámara.

La anchura de campo de una cámara es modificable, es decir, lo que ve y registra depende de la distancia focal de sus lentes. Pero no puede competir con el ojo sin recurrir a las enormes distorsiones de la lente del ojo de pez. La lente normal no ha alcanzado la amplitud del campo de ojo, pero lo que ve se parece mucho a la perspectiva del ojo. La lente de un teleobjetivo puede registrar una información visual que le es negada al ojo, contrayendo el espacio como un acordeón.

Los grandes angulares ensanchan el campo visual, pero hasta ahora no son capaces de cubrir el área que cubren los ojos. Aunque sepamos que la perspectiva de la cámara es distinta a la del ojo humano, una cosa es cierta: la cámara puede reproducir el entorno con una precisión asombrosa y con un minucioso lujo de detalles.

1.5.9 Movimiento

El elemento visual de movimiento, como el de la dimensión, está presente en el modo visual con mucha más frecuencia de lo que se reconoce explícitamente. Pero el movimiento es probablemente una de las fuerzas visuales predominantes en la experiencia humana.

A nivel fáctico sólo existe en el film, la televisión y en todo aquello que se visualiza con algún componente de movimiento, como la maquinaria o las ventanas. Pero hay técnicas capaces de engañar al ojo; la ilusión de la textura o de la dimensión parece real gracias al uso de una expresión intensa del detalle como en el caso de la textura, o al uso de perspectiva a la luz y a sobras intensas como en el caso de la dimensión.

La sugestión de movimiento en formulaciones visuales estáticas es más difícil de conseguir sin distorsionar la realidad, pero está implícita en todo lo que vemos. Deriva de nuestra experiencia completa de movimiento de la vida. En parte, esta acción implícita se proyecta en la información visual estática de una manera a la vez psicológica y cinestética.

Después de todo, las formas estáticas de las artes visuales, al igual que el universo tonal del film acromático que aceptamos con tanta facilidad, no son naturales en nuestra experiencia. Ese mundo paralizado y congelado es lo mejor que pudimos crear hasta el advenimiento de la imagen móvil y su milagro de la representación del movimiento. Pero observamos que, incluso en esta forma, no existe movimiento auténtico tal como lo conocemos; este movimiento no es achacable al medio sino al ojo del observador en el que se da el fenómeno fisiológico de la "persistencia de la visión".

Algunas propiedades de la "perspectiva de la visión" pueden construir la razón del uso incorrecto de la palabra "movimiento" con que se describen las tensiones y ritmos compositivos de los datos visuales, cuando lo cierto es que estamos viendo algo fijo e inmóvil.

Una pintura, una fotografía o el diseño de un tejido puede ser estáticos, pero la magnitud de reposo que proyecta compositivamente puede implicar un movimiento como respuesta al énfasis y a la intención del diseño del artista.

En el proceso de la visión no abunda precisamente el descanso. El ojo está escudriñando constantemente el entorno, siguiendo los numerosos métodos de que dispone para absorber información visual. El escudriñamiento, como método de visión, parece no estructurado, pero por aleatorio que resulte a primera vista, la investigación y la medición demuestran que los *patterns* de escudriñamiento del hombre son tan individuales y únicos como las huellas dactilares.

Esa medición puede hacerse proyectando una luz al interior del ojo y registrando sobre una película sensible su reflejo en el pupila cuando el ojo mira algo.

El ojo se mueve también en respuesta al proceso inconsciente de la medición y el equilibrio regido por el "eje sentido" y las preferencias izquierda-derecha y arriba-abajo. Puesto que de estos tres métodos visuales, dos e incluso tres se pueden dar simultáneamente, existe claramente una acción no sólo en lo que es visto sino también en el proceso de la visión.

El milagro del movimiento como componente visual es dinámico. El hombre ha utilizado la confección de imágenes y de formas con muchos propósitos, de los cuales uno de los más importantes es objetivarse a sí mismo.

Todos estos elementos, el punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, la textura, la escala, la dimensión y el movimiento son los componentes irreductibles de los medios visuales. Son los ingredientes básicos que utilizamos para el desarrollo del pensamiento y la comunicación visual.

Tienen la espectacular capacidad de transmitir información de forma fácil y directa, mensajes comprensibles sin esfuerzo para cualquiera que los vea. Esta capacidad de transmitir un significado universal ha sido universalmente reconocida, pero no buscada con la determinación que la situación exige. La información instantánea de la televisión hará del mundo una aldea planetaria, dice McLuhan.

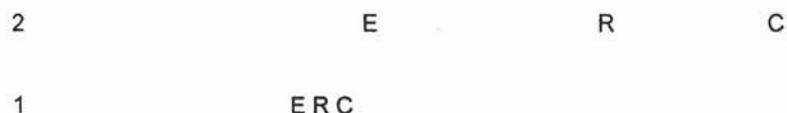
Sin embargo, el lenguaje continúa predominando en los medio de comunicación. El lenguajes separa, nacionaliza; lo visual atempera. El lenguaje es complejo y difícil; lo visual es tan rápido como la velocidad de la luz y puede expresar instantáneamente numerosas ideas. Estos elementos básicos son los medios visuales esenciales. La comprensión apropiada de su carácter y su funcionamiento constituye la base de un lenguaje que no respetará fronteras ni barreras. (17)

1.6 ELEMENTOS DE SIGNIFICACIÓN

1.6.1 Denotación y Connotación

Todo sintagma de significación incluye un plano de la expresión (E) y un plano del contenido (C) y que la significación coincide con la relación (R) de los dos planos: E R C. Supondremos ahora que tal sistema E R C se convierte a su vez en el elemento simple de un segundo sistema, que de esa manera será su extensión; habrá entonces que considerar dos sistemas de significación imbricados uno en otro, pero también desligados uno de otro.

Sin embargo, el "desligamiento" de los dos sistemas puede hacerse de dos maneras enteramente diferentes, según el punto de intersección del primer sistema en el segundo, con lo cual resulta dos conjuntos opuestos. En el primer caso, el primer sistema (E R C) se convierte en el plano de expresión o significante del segundo sistema:

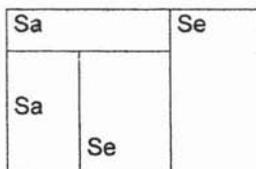


O También: (E R C) R C. Es éste el caso de lo que Hjelmslev denomina la *semiótica connotativa*; el primer sistema constituye entonces el plano de la *denotación* y el segundo sistema (extensivo al primero) el plano de la *connotación*. Se dirá pues que *un sistema connotado es un sistema cuyo plano de la expresión está constituido por un sistema de significación*; los casos corrientes de connotación estarán evidentemente constituidos por los sistemas complejos cuyo primer sistema lo forma el lenguaje articulado (es, por ejemplo, el caso de la literatura).

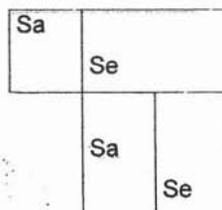
En el segundo caso (opuesto) de desligamiento, *el primer sistema (E R C) se convierte no en el plano de la expresión, como en la connotación, sino en el plano del contenido o significado del segundo sistema:*



o también E R (E R C). Es el caso de todos los metalenguajes: *un metalenguaje es un sistema cuyo plano del contenido está constituido por un sistema de significación; o también, es una semiótica que trata de una semiótica*. Tales son las dos vías de amplificación de los sistemas dobles:



Connotación



Metalenguaje

Los fenómenos de connotación no han sido estudiados aún sistemáticamente. La connotación, por ser un sistema, abarca *significante, significados y el proceso que une unos con otros (significación)*, por lo que sería necesario emprender antes que nada el inventario de estos tres elementos en cada sistema.

Los significantes de connotación, que llamaremos *connotadores*, están constituidos por signos (significantes y significados reunidos) del sistema

denotado; naturalmente, varios signos denotados pueden reunirse para formar un solo connotador, si está provisto de un solo significado de connotación; dicho de otra manera, las unidades del sistema connotado no tienen forzosamente la misma dimensión que las del sistema denotado; largos fragmentos de discurso denotado pueden constituir una sola unidad del sistema connotado.

Cualquiera que sea la manera en que "maquilla" el mensaje denotado, la connotación no lo agota: siempre subsiste algo de "denotado" y los connotadores son siempre, en última instancia, signos discontinuos, "erráticos", naturalizados por el mensaje denotado que los vincula. En cuanto al significado de connotación, tiene un carácter a la vez general, global y difuso.

En la semiótica connotativa, los significantes del segundo sistema están constituidos por los signos del primero; en el metalenguaje, sucede lo inverso: son los significados del segundo sistema los que están constituidos por los signos del primero.

Hjelmslev precisó la noción de metalenguaje de la manera siguiente: dado que una *operación* es una descripción fundada sobre el principio empírico, es decir, no contradictoria (coherente), exhaustiva y simple, la semiótica científica o metalenguaje es una operación, en tanto que la semiótica connotativa no lo es.

Es evidente, por ejemplo, que la semiología es un metalenguaje, puesto que se hace cargo, a título de segundo sistema, de un lenguaje primero (o lenguaje-objeto) que es el sistema estudiado; y este sistema-objeto es *significado* a través del metalenguaje de la semiología.

La noción de metalenguaje no debe reservarse a los lenguajes científicos; cuando el lenguaje articulado, *en su estado denotado*, se hace cargo de un sistema de objetos significantes, se constituye una "operación", es decir, en

metalenguaje: es el caso, por ejemplo, de la revista de moda que "habla" de las significaciones de la ropa, caso absolutamente ideal, puesto que el periódico no presenta de ordinario un lenguaje puramente denotado; tenemos aquí, pues, para terminar, un conjunto complejo donde el lenguaje, en su nivel denotado, es metalenguaje, pero este metalenguaje está, a su vez, comprendido en un proceso de connotación.

Nada prohíbe que un metalenguaje se convierta a su vez en lenguaje-objeto de un metalenguaje; sería el caso de la semiología, por ejemplo, el día en que fuera "hablada" por otra ciencia; si se aceptara definir las ciencias humanas como lenguajes coherentes, exhaustivos y simples, (principio empírico de Hjelmslev), es decir, como *operaciones*, cada ciencia nueva aparecería entonces como un metalenguaje que la precede, poniendo la mirada simultáneamente en lo real-objeto que está en el fondo de estas "descripciones"; la historia de las ciencias humanas sería de esta manera, en cierto sentido, una diacronía de metalenguajes, y cada ciencia, incluida, por supuesto, la semiología, contendría su propia muerte, bajo la forma del lenguaje que le hablara.

Esta relatividad, interior al sistema general de los metalenguajes, permite rectificar la imagen demasiado rígida que se podría tener inicialmente de la semiología frente a la connotación; el conjunto de un análisis semiológico moviliza a la vez ordinariamente, además del lenguaje estudiado y la lengua (denotada) que con más frecuencia se hace cargo de ella, un sistema de connotación y el metalenguaje de análisis que es aplicado; podría decirse que la sociedad, detentadora del plano de la connotación, habla los significantes del sistema considerado, en tanto que el semiólogo habla sus significados; parece, pues, poseer una función objetiva de desciframiento (su lenguaje es una operación) frente al mundo que naturaliza o enmascara los signos del primer sistema bajo los significantes del segundo; a pesar de ello, su objetividad provisional por obra de la historia misma que renueva los metalenguajes. (18)

2. Figuras Retóricas

La palabra retórica deriva de rector que significa orador; en cualquier diccionario se encuentra que retórica es el arte de la oratoria. El orador con su discurso busca llamar la atención de la audiencia con el objetivo de transmitirle una idea. Lo anterior no es otra cosa que un proceso de comunicación.

Se tiene que el lenguaje retórico desempeña diferentes funciones: si parte del emisor, su función es emotiva; si es del contexto, es referencial; si es de los canales o para mantener continuidad en una comunicación o iniciarla, es fática; si se hace para una buena expresión, es poética y si se da en función del destinatario, es connotativa. Precizando, en la retórica la acción predominante del lenguaje es connotativa. "El objetivo fundamental del mensaje retórico es persuadir, impactar al público, a la audiencia, al espectador, inclinarlo a favor de algo". (19)

Lo importante en el lenguaje retórico, impregnado de elementos connotativos destinados al impacto, no es la novedad sino lo novedoso. Es necesario apuntar que el hombre es un ser primordialmente visual. "Se estima que el 90% de la información que perciben los humanos procede de la vista", (20) misma que a su vez incita a los demás sentidos: el olfato, el gusto, el oído, el tacto o hasta los sentimientos. Así es como funcionan las figuras retóricas visuales, estimulan los sentidos, sentimientos y sensaciones, a través de elementos que no necesariamente están a la vista.

Jacques Durand reconoce cuatro tipos de figuras: de adjunción, de supresión, de sustitución, de intercambio. (21)

De adjunción pueden ser: de acumulación y la oposición. Y son aquellas compuestas por dos o más elementos de la imagen, que pueden ser la repetición, la acumulación y la oposición.

2.1 Acumulación

Pueden ser personajes u objetos, se utiliza para saturar la imagen de elementos que sirvan para acentuar el sentido del mensaje.

2.2 Oposición

Se obtiene mediante la utilización de personajes, objetos o ambientes, de color o de tonos, que pueden ser distintos entre sí, sea por su tamaño, color, edad, sexo, etc.

De supresión pueden ser: la sinécdoque, la hipérbole y la metáfora.

2.3 La Sinécdoque

Una de las figuras integrada a las de supresión y que es más utilizada por lo dibujantes de historietas es la sinécdoque, la cual presenta una parte de la imagen para representar el todo. La parte presentada es la que enfatiza más el sentido que el emisor (dibujante, fotógrafo, caricaturista) quiere dar al mensaje. Por ejemplo, el rostro, los ojos, la ceja, la nariz, los labios, la cintura, un pie, el puño de una camisa, en la sinécdoque abarcan el espacio en su totalidad.

Peninou define a la sinécdoque como una figura que expresa el más por lo menos, el todo por la parte. Esto es, el enmarque deliberado o la elección intencional del detalle de cualquier objeto en sí o parte del rostro o cuerpo humano no es sólo para ubicar el objeto en sí, sino que habrá de significar aquello que no se ve.

2.4 La Metáfora

La metáfora, inmersa en las figuras de sustitución, constituye una comparación sin tener nexos comparativos. Es decir, la metáfora en las imágenes se logra mediante el reemplazo de un elemento por otro que tiende a enfatizarlo o darle fuerza por semejanza.

Ingenua o pensada, elemental o rebuscada, la metáfora es expresión de una determinada visión en la que la importancia está, no en la cosa mirada, sino en la mirada misma.

Hipérbole

Esta figura retórica es la exageración visual. La hipérbole es una figura características de las historietas. Aquí los personajes y los objetos aparecen a menudo en proporciones por encima de lo común cualidad que le da fuerte dinamismo.

Esencialista

No permite la introducción de ningún elemento retórico, porque el objeto por sí mismo expresa su perfección mediante la manifestación exclusiva de su existencia

Por esta razón cualquier irrupción de elementos anecdóticos o contingentes, cualquier arraigo en un lugar o en un uso, cualquier introducción del movimiento o de la sociedad, cualquier recurso al decorado, y al entorno o cualquier pretexto para la fabulación o el relato, disminuyen la estatura del objeto, alteran su majestuosidad y entrañan su ruina, necesariamente solitario, porque se sitúa en el orden de la esencia; necesariamente estático, porque se sitúa en el orden de la trascendencia, y necesariamente permanente, porque se sitúa en el orden de lo absoluto.

De sustitución: la metonimia

Metonimia

Por último, y dentro de las figuras retóricas de sustitución, se encuentra la metonimia, la cual, dice Daniel Prieto Castillo en "Elementos para el análisis de mensajes", resalta las causas de algo a través de sus efectos. Por su parte Peninou lo conceptualiza como "una figura próxima a la sinécdoque. Se basa en la transferencia de sentido mediante la contigüidad contiene por contenido, por ejemplo por idea general, instrumento por persona, concreto por abstracto. La metonimia es reductiva a nivel de significante y exige una superación del sentido al nivel del significado.

3.- El Color

El contraste visual constituye la base de la percepción de la forma. El control de tales contrastes es fundamental para la organización visual. Controlamos el contraste de tono de dos maneras: o seleccionamos el material según sus tonos intrínsecos y los combinamos sobre esa base o bien aplicamos el pigmento en forma de pintura, tintura, etc., para lograr el efecto buscado. Por lo tanto los pigmentos son materiales fundamentales en el diseño. (22)

El hombre descubre la escala cromática de las tonalidades de los colores mediante la percepción del arco iris y del espectro solar visible.

Se definen las dimensiones tonales de las superficies reflectantes como valor, matiz e intensidad. El pigmento blanco representa un extremo de la escala de valores; el negro, el otro. Mezclándose en proporciones diversas, obtenemos una amplia escala de grises intermedios perceptiblemente distintos. Todos esos tonos son acromáticos.

"Este fenómeno se descompone a su vez en diversos procesos, siendo el primero de ellos la sensación, que no es más que la suma de formas y colores que se pueden percibir en un momento dado a través del ojo". (23)

El color permite destacar, equilibrar o disminuir las formas. Está comprobado que el cuerpo humano percibe cualquier impulso o energía cromática y reacciona en consecuencia. Según los especialistas, los colores producen fenómenos psíquicos paralelos a las reacciones físicas de nuestro nervio óptico.

3.1 Significado de los colores

Los colores, a nuestro juicio, producen sensaciones en nuestro cuerpo; generan efectos físicos y psicológicos. Estas reacciones o efectos definitivamente intervienen en la vida cotidiana, motivando alegrías o tristezas, exaltación o depresión, actividad o pasividad, calor o frío, orden o desorden, etc. Las sensaciones experimentadas de acuerdo al color, se deben a que en cada uno de ellos se encuentra una vibración determinada dirigida a nuestros sentidos, que a su vez pueden estimular o perturbar la emotividad en nuestra conciencia, impulsos o deseos. Por otra parte, es importante mencionar que la nueva rama de la psicología, denominada cromoterapia, ha realizado estudios sobre los efectos de la luz y el color en diversas enfermedades. Algunos colores influyen en el estado anímico del individuo como por ejemplo:

Amarillo: actúa como estimulante mental y nervioso.

Naranja: es un excitante emotivo que favorece la digestión.

Rojo: es una gran potencia calorífica que aumenta la tensión muscular y la presión sanguínea.

Verde: es un sedativo que dilata los capilares y tiene un efecto reductivo de la presión. Las radiaciones de este color pueden calmar los dolores neurálgicos y resuelven ciertos casos de fatiga nerviosa e insomnio.

Azul: tiene el efecto contrario al rojo y además trabaja más eficazmente en el tratamiento de enfermedades mentales y nerviosas que el verde.

Violeta: es un calmante que actúa sobre el corazón y los pulmones, aumenta la resistencia de los tejidos.

Así como los colores pueden influir en la salud, también lo hacen en las actividades y sentimientos, pues se ha demostrado que tienen una fuerza simbólica y relación con estos, y que presentamos en el siguiente esquema:

COLOR	FUERZA SIMBÓLICA
Amarillo	Poder, arrogancia, voluntad, luz de sol, alegría, acción, oro, espiritualidad, dinamismo, ira, cobardía, envidia e impulso irreflexivo.
Naranja	Estímulo, acción y entusiasmo. Si se mezcla con negro, simboliza engaño, conspiración, sordidez, opresión.
Rojo	Calor, fuego, corazón, excitación, actividad, pasión, sangre, fuerza, impulso, crueldad, peligro y revolución. Si se mezcla con blanco se produce un rosa que simboliza inocencia y frivolidad.
Verde	Vegetación, humedad, calma, fresca, esperanza, primavera, amistad, realidad, equilibrio, celos, enfermedad y inexperiencia.
Azul	Infinidad, inteligencia, frío, recogimiento, paz, descanso, confianza, liberalismo, seguridad y languidez.
Violeta	Aflición, tristeza, penitencia, misticismo, profundidad. Cuando se mezcla con negro simboliza desesperación, deslealtad y miseria.

Púrpura	Pompa, realeza, dignidad, suntuosidad, melancolía y delicadeza.
Blanco	Reposo, calma, limpieza, pureza, inocencia, virtud y castidad.
Negro	Tinieblas, muerte, duelo y destrucción.
Gris	Resignación y neutralidad.

Se debe entender al color como una sensación del ojo humano o del cerebro, producido por estímulos luminosos en la retina o reacciones del sistema nervioso.

Se ha llegado a la conclusión de que la mirada humana percibe primero la forma y después el color. Por tanto, es importante notar que si logramos el primer impacto con la forma, el color será el elemento que nos permita retener esa atención y así actuar sobre la capacidad reflexiva y emocional del individuo. El impacto de un color y su captación va a depender de su tonalidad, claridad y saturación, además del espacio que ocupe cada color y los colores que le acompañen.

El blanco y el negro están considerados como colores desde el momento que psicológicamente producen sensaciones y tienen significados y efectos definidos, que pueden cambiar al ser combinados con otros. (24)

CITAS CAPÍTULO I

- 1) BARTHES, ROLAND, LA AVENTURA SEMIOLÓGICA, PARIS 1985, P. 37
- 2) DONDIS, D. A., LA SINTAXIS DE LA IMAGEN, BARCELONA 1973, P. 16
- 3) COSTA, JOAN, LA FOTOGRAFÍA ENTRE SUMISIÓN Y SUBVERSIÓN, P.17
- 4) BOURDIEU, PIERRE, UN ARTE MEDIO, P. 334
- 5) IBÍDEM. P. 336
- 6) DONDIS, D. A. OP. CIT. , P. 10
- 7) COSTA, JOAN, OP. CIT. P. 13
- 8) DONDIS, D. A., OP. CIT. , P. 9
- 9) COSTA, JOAN, OP. CIT. P. 38
- 10) GERMANI, FABRIS, FUNDAMENTOS DEL PROYECTO GRÁFICO, P. 15
- 11) ARHEIM, RUDOLF, EL PENSAMIENTO VISUAL, P.27
- 12) GERMANI, FABRIS, OP. CIT. P. 50
- 13) SCOTT, ROBERT, FUNDAMENTOS DEL DISEÑO, P.24
- 14) GERMANI, FABRIS, OP. CIT. P. 69
- 15) DONDIS, D. A., OP. CIT. , P. 34
- 16) IBÍDEM. P.35
- 17) KANDINSKY, WASSILY, PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL PLANO, PARIS 1970, P., 49.
- 18) DONDIS, D. A., OP. CIT. , P. 40
- 19) IBÍDEM. P. 41 - 80
- 20) BARTHES, ROLAND. OP. CIT., P. 79

21) PRIETO CASTILLO, DANIEL, ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS DE MENSAJES, P.145.

22) SCOTT, ROBERT, OP. CIT. P 72

23) GUBERN ROMAN, LA MIRADA OPULENTE, EXPLORACIÓN DE LA ICONOSFERA CONTEMPORÁNEA, BARCELONA 1987, P.1.

24) GUBERN, ROMAN, OP. CIT., P.204.

CÁPITULO II

LA CÁMARA

2.1 La Cámara Objetiva

"El arte es una mentira que nos permite decir la verdad" Picasso

En este capítulo presentaremos a la cámara como una herramienta de imitación, reproducción o generadora según sea el caso; las diferentes posiciones teóricas, sobre este instrumento, a través de la historia y en especial sobre la fotografía como medio de expresión (artística) personal.

En toda reflexión sobre un medio cualquiera de expresión: debe plantearse la cuestión fundamental de la relación específica que existe entre el referente externo y el mensaje producido por ese medio. Se trata de la cuestión de los modos de representación de lo real. (1)

En este caso la fotografía juega un papel muy interesante ya que tiene la capacidad como herramienta artística, de representar la realidad más subjetiva hasta una versión completamente irreconocible de esta, y así mismo de herramienta documentalista, de reproducción, análisis o de registro (si se puede alcanzar este estado).

La "esencia" de la fotografía se podría decir que se basa en la idea de "rendir cuentas de la realidad" (2). Esta característica de testimonio reside en el proceso consciente e inconsciente del accionar mecánico que lleva al resultado de la fotografía de su modo específico de construcción y de existencia: lo que se ha llamado automatismo de su génesis técnica.

La necesidad de "ver para creer", de "descubrir lo desconocido", de "recordar las cosas" como supuestamente son y que no han sido afectadas por una vasta combinación de impresiones pasadas todas yacen allí satisfechas. La foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver o de lo que se cree ver.

Podemos rastrear el concepto de esta idea (Cámara Objetiva) de dos vertientes; la primera en la que podemos hacer referencia al mecanismo que representa una cámara fotográfica, un mecanismo absolutamente mecánico y, ahora con el paso del tiempo y de la tecnología, electrónicamente digital. Un proceso que se caracteriza por la sencillez de ejercer presión sobre un botón el cual permite la abertura de un obturador por donde entra cierta cantidad de luz que fija en un rollo de película o se mantiene en alguna memoria digital, en esta vertiente podemos demostrar como la cámara es sólo un herramienta que conciente o inconsciente que se atiene a la selección del fotógrafo, una herramienta sin vida por sí sola.

La conceptualización teórica de la fotografía y el efecto de realidad, que va ligado a ésta, es decir la semejanza entre la foto y su referente, se entendieron rotundamente como un ojo naturalmente objetivo de lo real a comienzos del siglo XIX con el origen de la fotografía o mucho antes con las tendencias naturalistas.

Esta concepción de la fotografía daba a pensar que la herramienta dominaba al creador, o a la persona detrás de la cámara, y que este sólo podía hacer lo que la maquina le permitía. Y para esa época no era muy importante ya que lo que realmente importaba era la capacidad mimética de la fotografía.

Ambas vertientes, la del instrumento puramente mecánico y la de una versión objetiva de la realidad, son las que darán origen al documento, al archivo y del museo como formas institucionalizadas de memoria, esto es obvio debido al carácter documental de este tipo de fotografía o de esta forma como se utiliza la cámara. El discurso que limitaba a la fotografía a una simple herramienta de registro comenzó a plantearse en el siglo XIX, como ya se había mencionado. Muchos se dedicaron a teorizar acerca del nuevo aparato todos con conclusiones diferentes pero con un sólo punto en común: la fotografía, ya se esté a favor o en contra, es considerada masivamente como una imitación, y la más perfecta, de la realidad.

Y esta capacidad mimética, según los discursos de esa época, viene de su mismo origen técnico, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma "automática", "objetiva", casi "natural" (según las leyes de la óptica y de la química) sin que intervenga directamente la mano del artista. En este sentido, la imagen se opone siempre a la obra de arte, producto del trabajo del genio, y del talento manual del artista. (3)

Baudelaire lo describe muy bien:

"En materia de pintura y de estatuaria, el credo actual de la gente de mundo, sobre todo Francia (y no creo que nadie se atreva a afirmar lo contrario) es éste: Creo en la naturaleza y sólo en la naturaleza (y hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser otra cosa que la reproducción exacta de la naturaleza (...). Así la actividad que nos proporcionara un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto. Un dios vengador ha satisfecho los deseos de esta multitud. Deguerre fue sus Mesías. Y entonces ella se dice: Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (y se lo creen, los insensatos), el arte es la fotografía. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol". (4)

Como Baudelaire lo menciona la capacidad de la fotografía de extraer a la naturaleza de su más obvio estado comienza una discusión con su antecesor más ancestral: "la pintura". A pesar de que la fotografía no vio la luz hasta 1839, ya podemos hablar de una tendencia fotográfica desde mucho antes.

A la par, de la concepción documentalista de la fotografía, se va desarrollando una tendencia *pictorialista*, que lo que busca simple mente es copiar la realidad pero en una forma artística (todo muy basado en la pintura).

Muchos autores han tratado de ejemplificar esto entre los más importantes encontramos Galassi, autor del Libro-catálogo de igual título, cuya tesis, sintetizada es que la invención de la fotografía no debe considerarse un hecho aislado, sino consecuencia y culminación de la tradición pictórica que se inició en el Renacimiento y que se encaminó a la representación más fiel respecto de la percepción visual humana. (5)

Contextualmente ahora podemos entender el nacimiento de la fotografía, no como un suceso aislado sino, en ese entonces, como el avance tecnológico que es llevado por la necesidad artística de buscar nuevos caminos.

Desde el renacimiento, pues, algunos pintores en los que se trasluce una preocupación por el realismo intuyen la visión, fotográfica: Lorrain, Canaletto, Constable, Turner, Corot, etc. Esto es particularmente evidente en la escuela holandesa del siglo XVII: Jan Vermeer, Pieter de Hooch, Emmanuel de Witte, Adriaen Ostade, Gerard Dou y otros, quienes según Carl Chiarenza presentan similitudes que van más allá de la perspectiva fotográfica para asemejarse también en la delectación por los detalles minuciosos, en los encuadres, en el tratamiento de la iluminación, en la construcción de la imagen que en ocasiones produce efectos idénticos al del positivazo combinado, etc. (6)

El autor Otto Stelzer piensa que el advenimiento de la fotografía representa el triunfo de determinado modo de comportamiento en la contemplación del mundo material: la visión según la perspectiva central. Y este triunfo simbolizaría a su vez, al fijar en un punto único de observación del que depende la imagen exterior, la hegemonía de la conciencia del yo, del sujeto individual frente al objeto. (7) Paradójicamente la *objetividad* iba a nacer de una exaltación más o menos encubierta de subjetividad. (8)

Con el paso del tiempo las corrientes llevadas por los fotógrafos y las pocas teorías hasta ese entonces se centraron en lo que era esa objetividad visual, tomada por la cámara, y se perdió la subjetividad de las manos y ojos del autor. Esta pérdida de memoria ocasionaría un conflicto teórico en la esencia de la fotografía.

Es en ese momento cuando a los teóricos les brota la necesidad de separar las cosas, es decir buscar un lugar en el mundo para la fotografía. De esta forma se comenzaron a marcar bien las diferencias, de denunciar las confusiones, reservando a cada práctica su campo propio: el arte aquí (la pintura), la industria, el aspecto científico allá (la foto).

Uno de los principales personajes que apoyaban esta forma de tomar a la fotografía fue, el ya antes mencionado, Baudelaire, quien no veía a esta nueva herramienta como creadora sino como conservadora de memoria.

"Estoy convencido de que los procesos mal aplicados de la fotografía han contribuido en gran medida, al igual por otro lado que todos los progresos puramente materiales, el empobrecimiento del genio artístico francés, de por sí tan escaso (...). Digo esto en el sentido de la industria, al hacer irrupción en el arte, se convierte en su enemiga mortal y la confusión de funciones impide que ninguna sea bien cumplida (...). Si se permite a la fotografía suplir el arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es necesario pues que la fotografía cumpla con su verdadero deber, que consiste en ser la servidora de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura.

Que enriquezca con rapidez el álbum del viajero y preste a sus ojos la precisión que faltaría a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, fortalezca incluso con algunas enseñanzas las hipótesis del astrónomo; que se, en fin, la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión de una exactitud material absoluta; hasta ahí, no hay nada mejor. Si se salva del olvido las ruinas correspondientes, los libros, las estampas y los manuscritos que devora el tiempo, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria; entonces se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite avanzar sobre el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre añade allí su alma, ¡entonces desdichados de nosotros!". (9)

Es importante hacer notar la separación que Baudelaire establece entre la fotografía como simple instrumento de una memoria documental de lo real y el arte como pura creación imaginaria. El papel de la fotografía es conservar las huellas del pasado o ayudar a las ciencias en su esfuerzo por aprehender mejor la realidad del mundo. Baudelaire en otros términos, dentro de la ideología estética de su época, vuelve a poner claramente a la fotografía, en el que él creía que era su sitio: es una ayudante (una servidora) de la memoria, el simple testimonio de lo que ha sido.

Sobre todo que la fotografía no debe pretender avanzar o irrumpir sobre los dominios creadores del arte. Lo que sostiene semejante afirmación es evidentemente una concepción elitista e idealista del arte como finalidad sin fin, libre de toda función social y de todo anclaje en la realidad. (10) Una obra no puede ser para Baudelaire, artística y documental a la vez, puesto que el arte es definido como eso mismo que permite escapar de lo real.

La corriente naturalista y realista de esa época a la que Baudelaire criticaba se contraponía al auge científico apoyada por éste. Es necesario hacer hincapié que él no critica al medio en sí mismo sino su utilización en la búsqueda del arte.

- Vale citar una carta que Baudelaire escribió a su madre en 1865:

Me gustaría tener un retrato. Es una idea que se ha apoderado de mí. Hay un excelente fotógrafo en El Havre. Pero temo que esto hasta ahora no sea posible. Sería necesario que yo estuviera presente. Tú no entiendes de ello, todos los fotógrafos, aunque sean excelentes, tienen manías muy ridículas: consideran que es una buena imagen una imagen en que todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, todas las trivialidades del rostro se hacen visibles, muy exageradas: cuanto más dura es la imagen, más contentos se quedan. Además, yo querría que el rostro tuviera al menos la dimensión de una o dos pulgadas. En París no hay nadie que sepa hacer lo que yo deseo, es decir, un retrato exacto, pero que tenga la indefinición de un dibujo. Bueno, ya pensaremos en esto ¿verdad?.

En la Religión también había retractoros para la fotografía, se pensaba que tal proceso "el más loco entre los locos" forzosamente tenía que ser diabólico porque reproducía el rostro humano con demasiada exactitud, y Dios se reservaba la exclusiva de *crear a imagen y semejanza*. Sin embargo no todos pensaban de esa manera hubo declaraciones muy optimistas, incluso de entusiastas, que proclamaban "la liberación del arte por la fotografía".

Una de las principales ventajas del daguerrotipo es que actúa con tal capacidad de certeza y magnitud que las facultades humanas resultan a su lado absolutamente incompetentes (...) de ahí que escenas del mayor interés puedan ser transcritas y legadas a la posteridad, exactamente tal como son y no como podrían aparecer según la imaginación del poeta o del pintor (...) los objetos se delinear ellos mismos, y el resultado es verdad y exactitud*.

La novedad del medio, del desconocimiento de su esencialidad, no daba cabida a mayores pretensiones. Pero su misma primigenia y tosquedad inicial confería a los resultados cierta aura, con tanto misterio, elegancia y sencillez como ingenuidad. Grandes realizaciones se correspondían con una total falta de conciencia teórica que las sustentase.

Por si fuera poco los problemas que tenía la fotografía, con los debates de que tan válido era el medio para hacer arte, la industrialización vino a ponerla en tela de juicio una vez más. Su incidencia en el mundo fue doble: por un lado propició un consumo asequible y masivo de imaginería, y por otro lado haría accesible al gran público el ritual fotográfico.

Otro punto que había que resaltar era, que con los avances fotográficos de la época, la posibilidad de obtener ilimitadas copias a partir de un negativo, hecho que desmorbaba sustancialmente la noción de original y erosionaba toda la toda la ontología del arte.

John Berger, sostiene que la fotografía no era más que una necesidad del capitalismo (o si se prefiere, de las burguesías liberales que lo propiciaban) el cual, mediante la cámara, se apoderaba del mundo a trocitos y lo vendía según la ley de la oferta y la demanda: postales paisajísticas, fotos de recuerdo, noticias gráficas, documentos policiales, etc. (11)

* Citado por Peter C. Bunnell en su introducción al libro "A Photographic Vision: Pictorial Photography".

El fotógrafo se desprendió con ello de la aureola de alquimista, y conseguir imágenes aceptables por medio de una cámara dejó de ser una proeza de especialista, cuando en 1899 George Eastman lanzó la primera cámara *Kodak*. Aparecieron los *snapshots* o instantáneas triviales, y a partir de ahí toda una estética de la banalidad que tuvo su relevancia después de la Segunda Guerra Mundial. La profusión de disparos, muchos de ellos realizados sin claro propósito y apenas con el menor cuidado, provocó también la estética accidental y del azar, que no se reivindicó hasta el dadaísmo.

John Szarkowski escribió: no tiene nada de excepcional, excepto el carácter visual de la imagen misma (...) la fotografía es puramente un sistema de crear imágenes que registran con una fidelidad variable lo que puede ser visto a través de un marco rectangular, desde un punto de vista dado en momento determinado.

El intento de producir imágenes coherentes y útiles dentro de las limitaciones impuestas por esas comprometedoras reglas conducían a una nueva clase de imágenes que en términos tradicionales parecía a menudo accidental, si no caótica.

La composición de la imagen (o lo que pueda considerarse su falta de composición) es característica del tipo de estructuras gráficas que se producían cuando los fotógrafos salían de sus estudios para trabajar con temas de difícil pose.

El corte aparentemente arbitrario de las figuras por el borde de la imagen, las imprevistas formas creadas al solaparse los diferentes planos, el esquema asimétrico y centrifugo, la yuxtaposición de masas llenas y vacías son cualidades que constituyen una definición visual de lo que se entenderá a grandes trazos por el concepto de ver fotográficamente. (12)

Las continuas mejoras y avances tecnológicos aplicados a la fotografía tanto a la cámara, el aparato, la herramienta como el en proceso de revelado e impresión, las gelatinas, todo se fue conjugando para que este medio tomará más familiaridad en el mundo y volviera a causar debates con respecto a donde ubicar a la fotografía.

Muchos discursos descansan en la concepción de una separación radical entre el arte, creación imaginaria que tiene su propio fin en sí, y la técnica fotográfica, instrumento fiel de reproducción de real. Lo que ha cambiado es la connotación de los valores, pero la lógica sigue siendo la misma: por ser una técnica mejor adaptada que la pintura en la reproducción mimética del mundo, la fotografía se ve rápidamente designada para, en adelante, tomar a su cargo todas las funciones sociales y utilitarias hasta entonces ejercidas por el arte pictórico. "Desde el instante en que Daguerre tuvo la posibilidad de fijar las figuras en la cámara oscura, los pintores, en este punto, fueron desplazados por el técnico.

La verdadera víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes, fue el retrato en miniatura. Las cosas fueron tan rápido que, desde 1840, la mayor parte de los innumerables miniaturistas se habían convertido en fotógrafos profesionales, primero de manera accesoria, luego exclusivamente". (13)

En el mismo sentido se ve florecer, a lo largo de todo el siglo XIX, una argumentación según la cual, gracias a la fotografía, la práctica pictórica puede en adelante conformarse a lo que constituye su misma esencia: la creación imaginaria desprendida de toda contingencia empírica. He ahí la pintura de alguna forma liberada de lo concreto, de lo real, de lo utilitario y de lo social.

Dentro de esta concepción Pablo Picasso, menciona en un diálogo con Brassai: "cuando usted ve todo lo que podía expresar a través de la fotografía, descubre todo aquello que no, (se puede expresar), puede permanecer por más tiempo en el horizonte de la representación pictórica. ¿Por qué el artista habría de seguir tratando temas que pueden ser logrados con tanta precisión por el objetivo de una máquina fotográfica? ¿Sería absurdo, verdad?.

La fotografía ha llegado justo a tiempo para *liberar a la pintura* de toda anécdota, de toda literatura e incluso del tema. En todo caso, hay un cierto aspecto del tema que hoy compete al campo de la fotografía".

Dentro de ese contexto André Bazin menciona algo parecido al texto liberador de Picasso: "La fotografía, al consumir lo barroco, ha liberado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza". Pues la pintura, en el fondo, se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión bastaba al arte, mientras que la fotografía y el cine son descubrimientos que satisfacen definitivamente y en su esencia misma del realismo (...) liberado del complejo de la semejanza, el pintor moderno (cuyo mito actual es Picasso) lo abandona al pueblo, que lo identifica y por otra sólo con la pintura que se dedica a ello". (14)

La repartición queda clara: para la fotografía, la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario. En esta bipartición oculta claramente una oposición entre la técnica, por una parte y la actividad humana, por otra. Desde este punto de vista, la fotografía sería el resultado objetivo de la neutralidad de un aparato, mientras que la pintura sería el producto subjetivo de la sensibilidad de un artista y de su habilidad.

Lo quiera o no el pintor, la pintura transita inevitablemente por una individualidad, por "objetivo" o "realista" que se considere, el sujeto pintor hace pasar la imagen por una visión, una interpretación, una manera, una estructuración, en resumen, por una presencia, humana que marcará siempre el cuadro. Por el contrario, la foto, en lo que se refiere a la aparición misma de su imagen, opera en la *ausencia* del sujeto. Se ha deducido de ello que la foto no interpreta, no selecciona, no jerarquiza. Como una máquina regida únicamente por las leyes de la óptica y de la química, solo puede transmitir con precisión y exactitud el espectáculo de la naturaleza. Este es al menos el fundamento del punto de vista común, la *doxa*, el saber trivial sobre la fotográfica. (15)

Cáin y Abel. El Pictorialismo y el Purismo

Intencionalmente dejamos un hueco, cronológicamente hablando, el cual abarca estas dos corrientes teóricas y prácticas, con el objetivo de que los claros contrastes entre ambas de un visión más simple de su desarrollo y discusión.

A lo largo de toda la historia de la fotografía ha existido, latente unas veces y manifiesta las demás, una dialéctica entre dos principales concepciones estéticas, ésta ha sido la que se dio entre el pictorialismo y el purismo. Ambos son términos equívocos e históricamente emplazados, que tipifican tendencias y catalogan autores. (16)

Con rigor (pero con antecedentes desde el origen de la fotografía), se desarrolló desde finales del siglo XIX hasta la I Guerra Mundial, siguiendo unos cánones específicos, sintetizados y razonados *a posteriori* por P. L. Anderson (Pictorial Photography. Its Principles and Practice 1917) y J. W. Gillies (Principles of Pictorial Photography, 1923), y utilizando el anuario inglés Photograms of the Year como plataforma; entre sus correligionarios sobre salen Demachy en Europa y Mortensen en los Estados Unidos.

El pictorialismo está basado en la premisa de que una fotografía puede ser juzgada con los mismos patrones con que se juzga cualquier otro tipo de imágenes (por ejemplo: grabados, dibujos o pinturas). Etimológicamente el término viene de picture (que significa imagen, cuadro) "pictorial" se traduciría como "icónico", "gráfico", "plástico" o "creativo-visual", según los contextos. Para el pictorialista, la fotografía es el medio, y el arte es el fin.

Históricamente al resultado azaroso que se dio, en el siglo XIX, cuando se intento hacer arte se le llamó *pictorialismo*.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Creyendo reaccionar contra el culto dominante de la foto como simple técnica de registro objetivo y fiel de la realidad, los pictorialistas no pudieron proponer otra cosa que una inversión: tratar la foto *exactamente como una pintura*, manipulando la imagen de todas las maneras: efectos sistemáticos de indefinición "como en un dibujo", puesta en escena y composición del tema y, sobre todo, intervenciones innumerables, a posteriori, sobre el negativo mismo y sobre las pruebas, con ayuda de pinceles, lápices, instrumentos y productos diversos.

El pictorialismo no hace otra cosa que demostrar, negativamente, la omnipotencia de la verisimilitud en las concepciones de la fotografía en el siglo XIX. (17)

El hecho de que en muchas ocasiones muchos autores pictorialistas tuvieran una voluntad claramente mimética hacia la pintura -pictoricista-, no debe condenar el verdadero espíritu del movimiento: la supremacía de los resultados por encima de los métodos observados. Y a quienes hoy en día siguen pensando que el pictorialismo era sinónimo de una lamentable imitación de la pintura académica victoriana, convendría recordar que toda la fotografía sintética moderna (mixed-media, manipulaciones, experimentalismo, etc.) tiene de hecho su base en aquella formulación estética.

El purismo, por su parte, fue en su origen un movimiento francés iniciado por A. Ozenfant y Le Corbusier en 1918 cuyo precedente se encuentra en la figura del crítico alemán del siglo XVIII Gottfried Lessing. Preconizaba una creatividad simple y escrupulosamente ceñida al campo específico de cada arte. La fotografía, pues, bebió de esas fuentes y convenientemente asimiladas se manifestó en escritos como los de Weston para la revista californiana *Camera Craft*, donde apoya esta nueva corriente. El propio Weston y el paladín de la nueva objetividad, Renger Patzsch, serían destacables representantes.

La dualidad de caminos tuvo lugar desde un principio, y se evidenciaban tanto en el práctica activa como en los primeros textos. Daguerrotipo y calotipo, los dos métodos iniciales, simbolizaban de hecho la disputa teórica: el primero producía sobre una placa metálica una imagen directa de extraordinaria nitidez, en la que importaba los detalles sutiles y las líneas precisas de los contornos de los objetos, con el método de Fox Talbot se obtenía, en cambio, una imagen sobre papel, algo borrosa debido a la textura del negativo, en la que debían prevalecer la gama tonal y las formas; el negativo intermedio, además, posibilitaba toda la clase de intervenciones correctoras o creativas.

La misma adopción de un procedimiento y otro, con sus respectivas ventajas, constituía ya un cierto indicio de productividad hacia uno u otro bando.

Si lo que en 1839 causó mayor admiración fue esa fidelidad en el registro, en la década de los cincuenta algunos estetas empezaron a pensar que la fotografía era excesivamente real, William Newton, miniaturista de la reina Victoria y entusiasta del calotipo utilizado a modo de boceto para sus propias obras, declaró en 1853 que la fotografía es "químicamente bella", pero que debería ser "artísticamente bella"; para ello recomendaba tomar los clichés ligeramente desenfocados –lo que más acentuado se llamaría *floou*- para conferirles cierta atmósfera, y legitimaba además cualquier otra manipulación que pudiera dotar de otros efectos pictoriales. (18)

En 1855 Franz Hanfstängl, en París, mostró por primera vez obras con retoque y Nadar llegó a decir que con estas intervenciones manuales se marcaba una nueva era en el desarrollo de la fotografía*.

La reacción no se hizo esperar: "La técnica fotográfica es perfecta y no requiere de tales ayudas chapuceras". Esta era la convicción de Francis Frith, quien en su ensayo *The Art of Photography* (19) ya intuía que con su frescura y espontaneidad la fotografía añadía nueva cualidad espiritual en el arte.

* Citado por Gisèle Freund en *La fotografía como documento social*.

La cuestión quedó desplazada hacia la polémica artística de la cámara. ¿Podía un instrumento producto de la tecnología expresar emociones y dejar huella del espíritu humano? ¿Podía realmente el fotógrafo crear o estaba atenuado por la misma realidad?. Obcecados en sus veleidades artísticas y cegados por el éxito comercial, los fotógrafos respondieron con argumentaciones peregrinas. (20)

Mientras en el terreno práctico, Oscar Gustave Rejlander y Henry Peach Robinson producían cuadros fotográficos llenos de literatura y de inspiración prerrafaelista. Se trataba de imágenes compuestas a partir de varios negativos, con el cual el operador disponía de una amplia libertad.

Las composiciones no sólo seguían las pautas de la pintura, sino de la mala pintura. El uso de este fotomontaje (o positivado combinado) todavía tosco, implicaba la conciencia de un control sobre la literalidad del medio y ensanchaba así su alcance.

Robinson reconoció su deuda sobre todo con John Burneo, autor de *A Treatise on Paiting and lighth and Shade*, como los pictorialistas del siglo XX hicieron con Henry R. Poore (*Pictorial Composition and the Critical Judgement of Pictures*).

Las principales normas compositivas que se observaron, típicamente posrenacentistas, consistieron en: "Disposición de un único y dramático centro de interés al que se subordinan las demás partes: balance sin simetría ni esteticismo, pero con un cierto flujo especial; y concerniente a las formas, una cierta sensación de desahogo". (21) Robinson detalló aquellas normas en una exposición completa de su pensamiento estético, imágenes construidas con unidad de propósito, tema y espíritu: unidad de línea, luz y sombra; subordinación de los detalles al sentido general de la obra; y concordancia y conveniencia de todos los elementos al boceto original (*Picture Making by Photography, 1984*).

El ideario de Robinson se mantuvo vigente durante más de dos décadas, en parte porque encajaba con el *zeitgeist* victoriano, (22) todavía imbuido de ideales posrománticos (sublimación de los sentimientos, enaltecimiento de las causas nobles: religiosidad puritana, patriotismo, etc.). Hasta cierto punto sería discutible el grado en que la fotografía imitaba a la pintura, o el grado en que ambas simultáneamente seguían los dictados de este *zeitgeist*.

El dominio picturalista durante este tiempo en gran parte se debió al individualismo y resignación que reinaba en las filas puristas, hasta 1886. Peter Henry Emerson en una conferencia pronunciada en el *Camera Club* de Londres, Emerson calificó el libro de Robinson de "quita esencia de las falacias literarias y de los anacronismos artísticos".

En 1889 publicó el libro "Naturalistic Photography" en donde habla de un alejamiento en toda la artificiosidad dominante y una vuelta a la naturaleza como fuente de inspiración. "El arte es la expresión humana por medio de la imagen de lo que consideramos hermoso en la naturaleza". La fotografía debería de ser tan natural como la visión misma.

A pesar de sus nuevas propuestas en la fotografía Emerson no pudo desprenderse de su influencia pictórica, en parte por la instigación de su amigo, el pintor, Whistler. En 1890 difundió el manifiesto "Death of Naturalistic Photography, a Renuntiation, en el que entonaba una *mea culpa* por el bajo techo creativo del medio: "La individualidad está constreñido... el control de la migaren es sólo posible muy parcialmente... el poder de la selección y rechazo está fatalmente limitado... es imposible en la mayoría de los temas alterar la escala tonal... ningún análisis diferencial, ningún dominio de las partes puede ser efectuado, salvo por reservas (manipulaciones de la luz en el positivazo), ningún énfasis es posible, salvo por reservas, y esto no es fotografía pura. La fotografía impura es sólo una confesión de limitaciones. La figura predominante en este siglo fue Alfred Stieglitz más como aglutinante de un formidable equipo de creadores que como fotógrafo o escritor.

Miembro del *Camara Club* de Nueva York, dirigió su boletín, *Camara Notes*, el cual llegó a ser un fórum de debate estético y crítico de gran resonancia. Molesto por el ambiente inmovilista del club, creó en 1902 el grupo *Photo-Secession*, aduciendo un intento de dignificar la profesión de afianzar, con actitud de ósmosis con las corrientes artísticas de avanzada, el papel de la fotografía como arte moderno.

Los *Photo-Secession* consistían en un grupo heterogéneo Stieglitz era un purista radical ("la fotografía es mi pasión, la verdad es mi obsesión") y sin embargo demostraba la suficiente tolerancia y amplitud de miras para aceptar a pictorialistas de calidad en su grupo. Sadakichi Hartmann uniéndose al propio sentir de Stieglitz decantó la balanza hacia el purismo: "lo esencial es que la fotografía debe ser vista como fotografía en vez de ser juzgada por la pautas formales de otra artes".

Con confianza en esta noción de *Fotografía fotográfica*, Hartmann escribió:

"Continuamente se reclama `expresión personal". Y Como esta "expresión personal" es extremadamente difícil de demostrar en fotografía directa, el fotógrafo artístico comenzó a imitar al artista... Pero ahora ha llegado el momento de la reacción, y sinceramente espero que mis palabras pesen en aquellos lean esta apología de la fotografía directa. Tengo la profunda convicción de que va a producirse un cambio si no estamos dispuestos a sacrificar lo que hemos conseguido. Me gustaría que la fotografía creativa fuera reconocida entre las bellas artes. Es un ideal que acaricio y por el que he luchado durante años; pero estoy igualmente convencido de que esto sólo se logrará mediante la fotografía directa. (23)

Stieglitz en el fondo hizo puente hacia Strand, Séller o Weston. Cuan parecidas serían las palabras de Hartmann sobre la expresión a las que escribiría Weston más tarde: "Ya no me interesa en absoluto intentar expresarme yo mismo, imponer mi propia personalidad a la naturaleza, a no ser sin prejuicios, sin falsificaciones, identificándome con la naturaleza, sublimando las cosas vistas en cosas conocidas en esencia entrañable. Por eso, lo que yo registro no es un interpretación, mi idea de lo que la naturaleza, sino una revelación: un absoluto e impersonal reconocimiento del sentido de las cosas". (24)

Hay que resaltar un par de textos uno de André Bazin y el otro de Roland Barthes, importantes porque en ellos se empieza a notar el cambio perceptivo que se tiene de la fotografía. Cuando André Bazin quiere expresar lo que para él es la esencia de la fotografía lo hace de esta manera:

"La originalidad de la fotografía respecto de la pintura reside en su objetividad esencial. Además, el grupo de lentes que se constituye el ojo fotográfico que sustituye al ojo humano se llama precisamente "objetivo". Por primera vez, entre el objeto inicial y su representación no se interpone nada más que otro objeto.

Por primera vez, una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora del hombre según un determinismo riguroso (...). Todas las artes están basadas en la presencia del hombre; sólo en la fotografía gozamos de su ausencia. Ella actúa sobre nosotros como *fenómeno "natural"* como una flor o una cristal de nieve cuya belleza es inseparable de los orígenes vegetales o telúricos". (25)

No puede pedirse una insistencia más clara sobre la naturalidad y la objetividad de la imagen fotográfica. Pero este automatismo en la constitución de la imagen *no es* designado como necesariamente producto de semejanza. Ciertamente, no se trata, para Bazin de decir que no hay mimesis en la fotografía. Lejos de ello. Pero esto no es verdaderamente lo importante.

La semejanza, para Bazin, no es más que un resultado, una característica del *producto* fotográfico. Pero lo que a él le interesa no es la imagen hecha sino más bien su *hacer* mismo, sus modalidades de constitución. Esto es lo importante, y lo dice con todas sus letras: "La solución no está en el resultado sino en la *génesis*".

Esta génesis es automática. La ontología de la foto está, en primer lugar, allí. No en el efecto de mimetismo sino en la relación de contigüidad instantánea entre la imagen y su referente, en el principio de una *transferencia* de las apariencias de lo real sobre la película sensible. La idea de la *huella*, de la marca, está implícitamente presente en este tipo de discurso. Para hablar en términos de Ch. S. Peirce, hay, en el extremo de las concepciones de Bazin, esta idea de que la foto es primero *index* antes de ser *icono*. El realismo no está en absoluto negado, sino desplazado. (26)

"Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le confiere un poder de credibilidad ausente de toda obra pictórica.

Cualesquiera sean las objeciones de nuestro espíritu crítico, estamos obligados a creer en la existencia del objeto representado, es decir, vuelto presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía tiene el beneficio de una transferencia de realidad de la cosa sobre su reproducción". (27)

La fotografía, por su génesis automática, manifiesta irreductiblemente la existencia del referente pero esto no implica a priori que su el parezca. El peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético. En cuanto al texto R.Barthes, éste también, a primera vista, y más aún que el anterior, parece inscribirse en la prolongación de las concepciones sobre la esencia mimética de la fotografía: "¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué es lo que transmite la fotografía?. Por definición, la escena misma, lo real *literal*.

Del objeto a su imagen hay ciertamente reducción: de proporción, de perspectiva y de color. Pero esta reducción no es en ningún momento una transformación (en el sentido matemático del término). Para pasar de lo real a su fotografía no hace falta disponer de un relevo, es decir un código; ciertamente la imagen no es lo real, pero ella es su *analogon perfecto* y es precisamente esta perfección analógica la que, ante el sentido común, define a la fotografía. Así aparece el estatuto particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código". (28)

Este pasaje famoso ha hecho correr mucha tinta, sobre todo en pleno período semio-estructuralista. Tal cual, el texto es seguramente, muy ambiguo, y su formulación sin duda no es muy feliz (en lo particular la palabra "analogon" y la noción misma de analogía, que no deja de ser fluctuante e indefinida). Sin embargo, si se toman todas estas declaraciones a la luz de consideraciones ulteriores de Barthes sobre la fotografía (en particular en *La Chambre Claire*), nos damos cuenta de que, tras las ambigüedades de la formulación, trabaja de forma subterránea una concepción menos mimética de lo que parece.

Lo importante no es allí la idea de la "perfección analógica", sino justamente la de "mensaje sin código", que corresponde de hecho bastante bien a la noción de "génesis automática" de Bazin. El problema en Barthes es que él ha absolutizado esa noción.

A partir de mediados del siglo XX la visión de la fotografía empieza otra separación aun más notable que las anteriores, obviamente fundamentadas en las discusiones teóricas que se habían comenzado un siglo antes. La fotografía empieza a desarrollarse como una herramienta necesaria para el arte, donde el autor es un elemento imprescindible y se deja para el fotoperiodismo, o la ciencia, la característica documental de este medio.

2.2 Transformación de la Realidad

Por mucho tiempo se buscó demostrar que la fotografía sólo busca servir de espejo de una versión del mundo. Es ineludible pensar que la realidad es inherente a la fotografía, y es así pero siempre en diferentes grados. Los fotógrafos que siempre han buscado esa transformación de la realidad se han enfrentado con la máquina tratando de doblegarla a su voluntad creadora. Es así como la exposición de la fotografía al mundo logro obtener su lugar en el arte.

Esta nueva forma de describir o conceptualizar el nuevo punto de vista de constructor sobre la imagen, la imposición en los textos de teoría de la imagen influyo más allá de la fotografía, y llego hasta tres sectores del saber: en primer lugar, en los textos de teoría de la imagen que se inspira en la psicología de la percepción y que son muy anteriores al estructuralismo francés de los años 65 (Arnheim, Kraucauer); y luego en estudios más bien posteriores a éste, o contemporáneos, y que tienen un carácter explícitamente ideológico (Demisch, Bourdieu, Baudry y los *Cahiers du Cinéma*); por último, en los discursos que se refieren a la utilización antropológica de la foto.

En todos estos casos, son discursos que se levantan contra el discurso de la mimesis y de la transparencia y subrayan que la foto es eminentemente codificada (desde todos los punto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etc). Esta codificación desplaza la noción de realismo de su anclaje empírico hacia lo que se podría llamar el principio de una *verdad interior* (Diane Arbus).

Si generalmente el discurso del siglo XIX sobre la imagen fotográfica es el de la semejanza, se podría decir, siempre globalmente, que el siglo XX insiste sobre todo en la idea de la transformación de lo real por la fotografía.

Sin duda la gran corriente estructuralista constituye un especie de punto culminante de todo ese vasto movimiento crítico de denuncia del "efecto de la realidad" (véanse, por ejemplo, los análisis semiológicos de un Christian Metz sobre lo que él denomina "La impresión de realidad" en el cine). (29)

La posición teórica que insiste sobre la parte de transformación de lo real necesariamente efectuada por el médium fotográfico, ya hallamos huellas desde el siglo XIX, en menor grado, y a menudo desdibujada, sin embargo explícita. Así por ejemplo este texto de Lady Elizabeth Eastlake, publicado en 1857:

"Por consiguiente, es evidente que, cualquiera que fuere el éxito que la fotografía puede tener en cuanto a una estricta imitación de los juegos de luz y sombra, no es por ello menos contumaz en la captación de un verdadero *chiaroscuro*, o en la verdadera imitación de la luz y la oscuridad. E incluso si el mundo en el que nos encontramos, en lugar de extenderse ante nuestros ojos con todas las variedades de un paleta coloreada, sólo estuviera constituido por dos colores —el negro y el blanco con todos sus matices intermedios— y si viéramos todas las figuras de un solo color, como las observadas por Berlin Nicolai con sus perturbaciones de la visión, incluso entonces, la fotografía no podría todavía copiarlos correctamente.

La Naturaleza, debemos recordarlo, no está sólo hecha de luces y de sombras verdaderas, directas; detrás de esas masas muy elementales, posee innumerables luces y semitintes reflejados, que juegan alrededor de cada objeto, redondean las aristas más coriáneas, iluminan las zonas más oscuras, llenan de sol los lugares sombríos, aquello que el pintor que el pintor experimentado nos entrega con delicia". (30)

Lo que este texto indica, muy fragmentariamente, es pues la incapacidad de la fotografía para dar cuenta de toda la sutileza de los matices luminosos, y no sólo reduciendo el espectro de los colores a un simple juego de degradados del negro al blanco.

Si se mira la imagen fotográfica, concretamente, presenta muchas otras "fallas" en su representación pretendidamente perfecta del mundo real. Señalaremos por otra parte, para terminar con el siglo XIX, que en las vivas polémicas acerca de la cuestión de la fotografía como arte, los defensores de su vocación "artística", y en particular los pictorialistas, ya mencionados, no dejaron de sentar estas lagunas, estas carencias, estas debilidades del "espejo" fotográfico, para atacar e invalidar la idea según la cual la esencia de la fotografía consistiría en ser únicamente una reproducción mecánica fiel y objetiva de la realidad. (31)

En el siglo XX, toda esta argumentación será reactivada con vigor, sistematizada, amplificada en sus diversos sentidos. Centrados en estudios que se inspiran en las teorías de la percepción, y en particular a partir de los escritos de Rudolf Arnheim en su obra *Film as Art*. (32)

En ese libro Arnheim propone una enumeración sintética de las diferencias aparentes que la imagen presenta respecto de lo real: en primer lugar la fotografía ofrece al mundo una imagen determinada a la vez por el ángulo de visión elegido, por su distancia respecto del objeto y por el encuadre; a continuación, la fotografía reduce, por una parte, la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional y, por otra parte, todo el campo de las variaciones cromáticas a un contraste entre el blanco y el negro; por fin, la fotografía aísla un punto preciso del espacio tiempo y es puramente visual (a veces sonora en el caso del cine), con exclusión de toda otra sensación, olfativa o táctil.

Esta deconstrucción del realismo fotográfico está basada totalmente en un observación de la técnica fotográfica y de sus efectos perceptivos. En este sentido, se podría ver en este tipo de consideraciones una especie de prefiguración del punto de vista que ha guiado a André Bazin en su texto ya citado (recordemos que para Bazin no es el resultado lo que cuenta –la imagen hecha- sino la *génesis*, el modo de constitución de ésta).

Sólo que la diferencia que separa estas dos posiciones –que es importante y sintomática- es que Arnheim, en su texto, se mantiene en una actitud puramente *negativa* del proceso (para él se trata de reaccionar *contra* el discurso del mimetismo, todavía dominante de la época), mientras que Bazin testimonia ya una actitud más *positiva* en cuanto a las consecuencias teóricas de estos datos técnicos, lo que anuncia a los actuales “discursos de la referencia”. Arnheim en uno de sus textos más reciente (1981), ha vuelto sobre el tema y declara explícitamente a propósito de sus concepciones en el libro de 1932:

“En este libro ya antiguo; yo intentaba refutar la acusación según la cual la fotografía no era otra cosa que una copia mecánica de la naturaleza. Este enfoque era una reacción contra esa concepción estrecha que prevalecía desde Baudeiaire (...). En un sentido, se trataba de un enfoque negativo (...). Entonces sólo estaba interesado secundariamente en las virtudes positivas que se derivaban de la cualidad mecánica de sus imágenes”. (33)

Uno de los textos, más famosos e importantes, que implica la neutralidad de la cámara oscura y la pseudo-objetividad de la imagen fotográfica, es sin duda el artículo de Jean-Louis Baudry, que junto con Robert Damisch (1963) y Pierre Bourdieu (1965), y con diferentes perspectivas, insisten sobre el hecho de que la cámara oscura no es neutra ni inocente sino que la concepción del espacio que implica es convencional y está guiada por los principios de la perspectiva renacentista.

“Por lo general se está de acuerdo en la que fotografía es el modelo de lo veracidad y la objetividad (...). Es demasiado fácil demostrar que esta representación social tiene la falsa evidencia de los preconceptos; de hecho, la fotografía fija un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de un selección arbitraria y, en ese sentido, una transcripción: entre todas las cualidades del objeto, sólo se retiene las cualidades visuales que se dan en el

instante y a partir de un punto de vista único; estas son transcritas en blanco y negro, generalmente reducidas y proyectadas en el plano. Dicho de otra forma la fotografía es un *sistema convencional* que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (habría que decir, de una perspectiva) y los volúmenes y los colores por medio de degradados de blanco y negro.

Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos *usos sociales* considerados "realistas" y "objetivos". Y si se han presentado inmediatamente con las apariencias de un "lenguaje sin código ni sintaxis", en resumen de un "lenguaje natural", es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento. (34)

Robert Damisch con sus menciona algo parecido pero con un punto de vista similar:

"La aventura de la fotografía comienza con los primeros intentos del hombre por retener un imagen que había aprendido a formar de muy antiguo (y sin duda los astrónomos árabes utilizaban la *camera obscura* desde el siglo XI para observar los eclipses de sol). Esta larga familiaridad con la imagen así obtenida, y el aspecto totalmente objetivo, y por así decir automático, estrictamente mecánico en todo caso, del proceso de registro explica que la representación fotográfica parezca *natural* y que no se preste atención a su *carácter arbitrario, altamente elaborado* (...). Se olvida que la imagen que pretendieron tomar los primeros fotógrafos, y la misma *imagen latente* que supieron revelar y desarrollar, estas imágenes *no tienen una base natural*: pues los principios que dirigen la construcción de una máquina fotográfica –y en primer lugar la de la cámara oscura- están obligados a una *noción convencional del espacio y de la objetividad*, que ha sido elaborada antes de la invención de la fotografía y a la cual los fotógrafos, en su inmensa mayoría, no han hecho otra cosa que adaptarse.

El objetivo mismo, cuyas aberraciones se han corregido cuidadosamente y cuyos errores se han rectificado, este *objetivo* no lo es tanto como parece: digamos que responde, por su estructura y por la imagen ordenada del mundo que permite obtener, a un sistema de construcción del espacio particularmente familiar, pero ya muy antiguo y carcomido, al cual la fotografía habrá conferido tardíamente un renuevo de actualidad inesperada". (35)

Esta es la concepción de la "...naturalidad de la imagen fotográfica claramente desnaturalizada. La caja oscura fotográfica no es un agente reproductor neutro sino una máquina que produce efectos deliberados. Es el mismo que la lengua, un asunto de convención y un instrumento de análisis y de interpretación de lo real. Todo radica en la combinación de luz, espacio, y tiempo y como todos estos elementos adquieren un sentido para nosotros, qué contextos ideológicos se esconden detrás".

El principio de realidad fue designado como una pura "impresión", un simple "efecto". La imagen fotográfica, se intentaba demostrar, no es un espejo neutro sino un útil de transposición, de análisis, de interpretación, incluso de transformación de lo real, en el mismo sentido que el lenguaje: culturalmente codificado.

Sobre esta corriente de desconstructores tenemos a Alain Bergala en su texto "Le Pendule", en donde combate las "fotos históricas estereotipadas", de las cuales afirma que son "...fotos enteramente dominadas, controladas – cualquiera que fuera su lugar de origen- señuelo de un consenso universal facticio, simulacro de una memoria colectiva en la que imprimen una imagen relevante del acontecimiento histórico, la del poder que las ha seleccionado para callar todas las demás". Sigue un análisis de fotos tan conocidas como la de Robert Capa (el republicano español que muere en plena acción en 1938), la del pequeño judío con gorra levantando los brazos en el ghetto de Varsovia, la del monje budista que se inmoila por el fuego en 1963, la del vietnamita que llora bajo su paraguas arrastrando en un saco el cuerpo de su hijo muerto, etc.

Bergala denuncia toda la parte de "puesta en escena" de estas imágenes, toda la dimensión ideológica de sus dispositivos de enunciación siempre ocultados; insiste en los modos de integración del fotógrafo en la acción, en el efecto de detención sobre la imagen, en el papel del gran angular, etcétera:

"Ante todo, el espacio de la representación fotográfica no debe dejarse entrever como espacio de enunciación. Se construye por medio del gran angular como un espacio envolvente en el cual uno se encuentra brutalmente apresado, pero siempre como por azar, por accidente (...). El gran angular trabaja masivamente en beneficio del humanismo plañidero: aísla el personaje, la víctima, en su soledad y su dolor..."*.

Después de los análisis semióticos, las consideraciones técnicas ligadas a la percepción y las deconstrucciones ideológicas, tenemos las declaraciones determinadas por los usos antropológicos de la foto y que muestra que la significación de los mensajes fotográficos está de hecho culturalmente determinada, que no se impone como una evidencia para todo receptor, que su recepción necesita un aprendizaje de los códigos de lectura. Todos los hombres no son iguales ante la fotografía:

"El antropólogo Melville Herskovits mostró un día a una aborigen una foto de su hijo. Ella es incapaz de reconocer esta imagen hasta que el antropólogo llama su atención sobre algunos detalles de la foto (...). La fotografía no emite ningún mensaje para esta mujer hasta que el antropólogo se la describe. Una proposición como "esto es un mensaje" y "esto ocupa el lugar de su hijo" es necesaria para la lectura de la foto. Para que la aborigen comprenda la foto es necesario una expresión verbal que haga explícitos los códigos que proceden a la composición de la foto. El dispositivo fotográfico es por tanto un dispositivo culturalmente codificado". (36)

* Bergala, Alain citado por Philippe Dubois: "El acto Fotográfico". Pág. 38

A partir de aquí se encuentra cuestionado el valor de espejo, de documento exacto, de semejanza infalible reconocido a la fotografía. La fotografía deja de aparecer como transparente, inocente, realista por esencia. No es más el vehículo incontestable de una *verdad empírica*.

No cabe duda que la idea de que la fotografía era sólo un reflejo del mundo se fue desbaratando poco a poco con el paso del tiempo. Y todo el cambio teórico que se dio fue solamente a causa de una revolución por parte de los fotógrafos que buscaban la propia versión de la foto mientras luchaban contra las formas arcaicas.

En el campo práctico, en específico en el purismo, se comenzó a divergir nuevas tendencias que solamente se diferenciaban unas de otras por sus estilos. Paul Strand, Morton Schamberg y más tarde Paul Outerbridge mantuvieron relaciones con la abstracción cubista; Charles Séller con el preciosismo; Weston, Ansel Adams, Imagen Cunningham, etc., con el naturalismo whitmaniano; otros, con el incipiente documentalismo social. Incluso entre los autores que desarrollaron un mismo tema, las diferencias quedaban patentes.

Por ejemplo, la actitud mística hacia la naturaleza de los fotógrafos californianos, antes citados, contrastaban con el frío interés por la morfología de elementos naturales de los alemanes de la *Neue Sachlichkeit* ("nueva objetividad"), como Kart Blossfeldt, Ernst Fuhrmannn o Helmut Gersheim. Mientras que la retórica expresiva de los primeros se manifestaba con un delicado tratamiento de la luz y de las cualidades tonales, en los segundos lo hacía la dureza de las líneas y sinuosidad de las formas.

Para Moholi-Nagy lo importante la esencia de este medio es que era un sistema perceptivo distinto al humano, y por tanto, como una capacidad todavía no explotada para proporcionarnos nuevas experiencias del mundo, y en otras

palabras, una *nueva visión*, una manera distinta y original de ver las cosas – incluso las infinitamente lejanas o las microscópicas- de cara a una fruición estética que trascendía su opcional función auxiliar de la ciencia. El primer paso era descubrir cual era la naturaleza de la fotografía, y no conformarse con su concepción banal.

El progreso científico experimentado (nuevas teorías de la constitución de luz, rayos x, etc.), los numerosos avances técnicos (películas pancromáticas, las lentes luminosas, las cámaras miniaturas, los flashes estroboscópicos, etc.) y los logros estéticos (sobreimpresiones futuristas, los fotogramas dadaístas, los fotomontajes constructivistas, etc.) habían pulverizado ya la vieja noción de fotografía. Mientras que movimientos como *Arbeiter Fotografie* en Alemania y luego el grupo Film & Photo League en Estados Unidos, sostendrán que más que la naturaleza semiótica lo que importa de veras es la definición social.

Es decir ¿Para qué sirve y para qué debería servir?. En cambio para Paul Strand lo importante era la dimensión ética del acto fotográfico (“Es la honestidad, más que la intensidad de visión, el prerequisite para una expresión fotográfica viva. Esto significa el máximo respeto por el objeto enfrente de la cámara) *.

Ligado a esta problemática aparece el término de “documentalismo” . Roy Stryker , lo define así: “El documentalismo es una actitud y no una técnica; es una afirmación y no una negación (...) la actitud documentalista no implica menospreciar los elementos plásticos, que deben quedar como criterios esenciales en cualquier trabajo. Simplemente dota a estos elementos la limitación y dirección. (37) La cámara ligada a la actualidad y a la noticia, que tuvo su esplendor en Alemania de la Republica de Weimar y su cenit en la América *Life*, debía sacrificar los valores estéticos por los semánticos, es decir,

* Strand, Paul, 1917 , citado en Views, por William Messer, “Creative Camera, n 164, Londres, Febrero 1978.

por aquellos que condensasen el carácter de un hecho de la forma visualmente más descriptiva. Aunque ello no hizo sino crear un nuevo derrotero teórico: la estética del contenido, el *testimonialismo*, que tuvo concomitancias con el *funcionalismo* de otras disciplinas. La fotografía de reportaje aplicada a los medios de información, por otra parte, dio pie con su articulación final a introducir un nuevo lenguaje verboicónico de enorme capacidad narrativa.

Incluso fuera de toda fenomenología artística, los fotógrafos comprometidos reiteraban los postulados de mostrar objetivamente la realidad, en un obvia interpretación del *realismo socialista*, que excluía lo que no fuera "...una utilización directa y realista de la fotografía, cuya misión es la de constituir una crónica profunda y sin maquillaje del mundo que nos rodea". (38)

La aparición de Otto Steinert fue muy oportuna, ya que sus teorías sobre la *Subjektive Fotografie* devolvían la dimensión humanista a la actividad de los fotógrafos. Steinert recogió las olvidadas experiencias de la Nueva Visión y de la Nueva Objetividad, y las sujetó a partir de la subjetividad el autor. Las posibilidades de la misma realidad, o del experimentalismo ya no se legitimaban ciegamente en sí, sino como filón creativo de lo que el fotógrafo quisiera comunicar.

Parafraseando al mismo Steinert: "A diferencia de las fotografías utilitaria y documental aplicadas, la Fotografía Subjetiva enfatiza sucinta y claramente el impulso creativo del fotógrafo individual (...) la imagen típica característica de la *fotografía artística* y dependiente sobre todo de la atracción del objeto mismo pasa el testigo a una actitud experimental e innovadora. Las aventuras en el campo de lo visual son siempre al principio impopulares (...) pero sólo un tipo de fotografía que acepte la experimentación puede proveernos el medio de dar forma a nuestras experiencias visuales. Una nueva tendencia fotográfica es una de las exigencias de nuestro tiempo.

La Fotografía Subjetiva significa para nosotros el marco que abarca todos los aspectos de la creación personal en fotografía, desde el fotograma no objetivo hasta el profundo y estéticamente satisfactorio reportaje". (39) No se trataba de un estilo rígido sino de una filosofía global de la fotografía.

Pero además de Steinert, que justificaba la creación por los elementos técnicos del medio, otras dos personalidades según Jean Claude Lemagny, tuvieron enorme transcendencia en el posguerra: Minos White y Walter Evans. Para White, fotografiar es un acto místico. Si para Steinert la creación consistía en el acto de seleccionar unas opciones configuradotas y desechar otras, para White lo es simplemente el *ver* o el *encontrar*. "Es a través del acto de ver y no de una manipulación de los soportes materiales donde brota la expresión (...) La fotografía lo magnifica todo, pero a través de la intercesión de los valores que la dominan.

Entra en la esfera del arte no a través de tal o cual sistema plástico, sino a través de ciertos estados anímicos privilegiados del observador-hacedor de imágenes. La más directa y simple realidad puede, no obstante, convertirse en una gran posibilidad para el arte, pero a condición de ser una manifestación de lo sagrado, intermediaria entre esta realidad y la suprarrealidad *.

Walker Evans acepta el modesto rol documentalista, la apariencia prosaica y ordinaria de la imagen fotográfica. Pero ello dentro de un concepto que denomina "fotografía documentalista trascendental", es decir, fruto de un contacto entre la realidad externa y el espíritu interno. "La creación es entonces la aceptación global de un trozo de realidad por un momento por un momento del espíritu (...) La fotografía permanecerá siempre subjetiva, irremediamente; no sólo por razones técnicas (Steinert) o metafísicas (White), sino por la razón más simple, evidente y radical: una fotografía es sierpe la obra de alguien" **. El fotógrafo no tiene que justificar nada más.

* y ** Lemagny, Jean Claude, citado por Joan Fontcuberta, "La estética fotográfica", pág 45.

Este movimiento de desconstrucción (semiológica) y de denuncia (ideológica) de la impresión de realidad, por útil y necesario que haya sido, nos deja sin embargo un poco insatisfechos. Algo singular subsiste a pesar de todo en la imagen fotográfica, que la deferencia con los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración.

En la foto, dice R Barthes en *La chambre claire* (40) "el referente de adhiere" a pesar de todo. Frente a la imagen fotográfica, no se puede evitar lo que J Derrida califica en la *La vérité en peinture* (41) de "proceso de atribución" por el cual inevitablemente se remite la imagen a su referente. Por eso es necesario el análisis, ir más allá de la simple denuncia del "efecto real": es necesario interrogar según otros términos la ontología de la imagen fotográfica.

Ya que con lo que hemos visto contextualmente la fotografía no puede ya ser más un simple espejo transparente del mundo, puesto que ya no puede por esencia, revelar la verdad empírica, veremos desarrollarse diversas actitudes que van todas en el sentido de un desplazamiento de esta capacidad de verdad, de su anclaje en la realidad hacia un anclaje en el mensaje mismo: por el trabajo la (codificación) que implica, sobre todo en el plano artístico, la foto que se va a convertir en reveladora de la *verdad interior* (no empírica). Es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera y alcanzará su propia realidad interna. La ficción alcanza e incluso supera a la realidad.

Un ejemplo es el análisis que Susan Sontag hace del trabajo fotográfico de Diane Arbus quien haciendo *posar* deliberadamente a sus modelos, los lleva de hecho, *por y en el código*, a revelar su verdad auténtica. Es a través del artefacto, asumido como tal, de la pose, como los sujetos alcanzan su realidad intrínseca "más auténtica que la natural":

Al igual que Brassai, Arbus quería que sus modelos estuvieran enterados y fueron conscientes, en la medida de lo posible, de la acción a la que estaban invitados a participar.

En lugar de intentar que adoptasen un postura "natural" o típica, los incitaba a mostrarse confusos –dicho de otro modo, a posar. (La expresión reveladora de la personalidad va a confundirse así con lo que hay de extraño, raro, falseado). Sentados o de pie, con una aire de afectación, estos personajes se nos aparecen así como la imagen mismo de lo que *son*. (42)

Esta es la antítesis de la foto-tomada-en-vivo, de la foto-tajada-de-vida, de la foto tomada de improviso o a espaldas del modelo. Contra la imagen cazada, Arbus actúa la imagen convocada y construida. Contra la espontaneidad, la pose. Contra el azar, la voluntad y la elección. A través de la imagen "plástica", que quiere dar de sí mismo y que el artista los lleva a producir, se revela la "verdad", la "autenticidad" de los personajes de Arbus. Este es el desplazamiento: la interiorización del realismo por trascendencia del código mismo.

Este tipo de posición teórica, bajo formas muy variables, ha conocido un gran número de defensores, en todas las épocas y un poco en todos los campos, pero especialmente, entre los retratistas. En cierto modo, es la apuesta misma de la práctica del *retrato* fotográfico reposar sobre este principio de una realidad o de una verdad interior *revelada* por la foto. Se encuentran afirmaciones que van en este sentido en casi todo los fotógrafos de retratos (e incluso en las declaraciones de los modelos que miran su imagen).

Dentro de esta concepción encontramos una conversación de Franz Kafka con Janouch, que presupone una realidad-verdad *interior* más allá de las apariencias y los códigos de la representación, pero planteada aquí justamente como inaccesible al ojo fotográfico:

"Le mostré a Kafka una serie de estos clichés y le dije bromeado: "Por menos de dos coronas uno puede hacerse fotografiar en todos los aspectos. Es el *conócete a ti mismo automático*". "Querrá Ud. decir el *engáñate a ti mismo automático*" replicó Kafka con una leve sonrisa. Yo protesté: "¿Qué dice?; ¡la máquina no puede mentir!" Kafka inclinó la cabeza sobre su hombro: "¿De dónde ha sacado usted eso? La fotografía concentra la mirada sobre lo superficial. De esa forma oscurece la *vida secreta* que brilla a través de los contornos de las cosas en un juego de luces y sombras. Eso no puede captarse, ni siquiera con la ayuda de las lentes más poderosas. Es necesario acercarse interiormente de puntillas..." *.

Esto nos lleva a la dicotomía entre realidad aparente y realidad interna, es decir, se marca una desconfianza en cuanto a la objetividad, la neutralidad y la naturalidad de médium fotográfico en su reproducción de la realidad empírica. Esta desconfianza se funda sobre (o engendra) una creencia en una verdad propiamente interna, interiorizada, que no se confunde con las apariencias de lo real mismo. El caso de Diane Arbus siendo seguramente el más ejemplar, porque en cierto modo cambia por completo esta concepción de una verdad interior sobre el médium mismo, haciéndole alcanzar un más allá de la verdad en la artificialidad misma de la representación.

* *Extraído de Conversation avec Kafka de Gustav Janouch, citado por Susan Sontag, La Photographie, op. cit. Pág 220*

2.3 El Arte de la Fotografía

En apartados anteriores hemos abordado el desarrollo tanto práctico como teórico, que ha tenido la fotografía desde 1839 hasta ahora, y de una manera somera la fotografía como medio artístico, como una visión más personal del mundo. A continuación profundizaremos en este aspecto, ya aclarada la fidelidad o subjetividad con la que la cámara fotográfica trabaja.

Por un momento regresemos a los primeros indicios del arte, hasta la prehistoria. El arte rupestre se desarrolló gracias al profundo conocimiento que los cazadores tenían de las formas y las costumbres de los animales; el arte de la caza es el tema principal en las cuevas *adornadas*.

El arte prehistórico tenía, ante todo, un carácter social; no se habría podido crear si la sociedad no lo hubiese considerado útil.

Este arte es sumamente completo, y puede decirse que es un arte libre, análogo a nuestro arte. Se ha intentado explicar de diversas maneras cómo los artistas, partiendo de la simple modificación, llegaron a una creación de extraordinario realismo.

Al remontarse a los orígenes del arte prehistórico y considerar principalmente el Paleolítico Superior clásico, algunos han intentado explicar el nacimiento de la pintura a partir del gusto por la ornamentación: se descubrió el eslabón unificador entre lo útil y lo desinteresado "la preocupación esencial del arte consiste en agradar a los demás". Se ha propuesto la hipótesis de que los hombres, al pintar sus propios cuerpos y dejar sobre las paredes de sus refugios huellas de los colores con que estaban manchadas sus manos, se sintieron seducidos por el efecto producido y comenzaron a aplicar desde entonces sistemáticamente los colores sobre las paredes. Esto, sin embargo, no explica el carácter particular del arte paleolítico.

Es posible que el sentido de la simetría haya nacido principalmente del tatuaje; lo decorativo ha sido, sin duda, una etapa necesaria entre la modificación de los objetos de la naturaleza y la libre creación artística. Pero, en definitiva, el origen profundo del arte ¿no reside, acaso, en la calidad de la sensación, en la seguridad de la memoria y la importancia del mimetismo

Mientras nuestra manera de ver se ha hecho intelectual, o sea que añadimos algo a lo que vemos, los pueblos primitivos no creían más que lo que veían: el relieve, la intensidad del tono, en una palabra: una justeza de una sensación. Entre los prehistóricos, hallamos al lado de representaciones muy exactas y por entero realistas una serie de imágenes inexactas. Pero en este caso, la insuficiencia del artista cuando traduce su visión proviene de que entre la imagen y su traducción se interponen creencias y tradiciones mágicas. La percepción no es enteramente pura, interviene un aspecto afectivo, continuo y fuerte, en todas las tomas de conciencia: todas las representaciones son místicas.

El sentimiento que llevó a nuestros lejanos antepasados a proyectar la imagen que tenían de un animal, a exteriorizarla, a convertirla en imitación externa y material, es sumamente fuerte, tal como ocurre en los niños y también en los artistas modernos. El origen del arte, reside en la sensación, el recuerdo y el mimetismo; no obstante, el ejercitamiento de estas facultades en forma de arte, la exteriorización de estos estados anímicos, reclama a su vez una explicación y una coordinación. (43)

Miles de años después la invención de la fotografía vino a sacudir todos los establecimientos visuales. Un nuevo soporte e ilimitadas maneras de hacer arte. El proceso fotográfico va más allá de una combinación de sucesos, químicos y mecánicos que llevan a un resultado esperado, es más que una fórmula o cálculo matemático.

Como registro personal o como forma de expresión artística, éste lleva una carga de experiencia propia del autor especial, que cubre a la foto como un suave velo siempre existente, que habla del objeto-sujeto o del dueño de la mirada detrás de la cámara. La cámara es como un ojo insensible al que cada artista (o utilitario) tiene que *seducir* para conseguir una reacción de este, forzándolo de su estado de objetividad para que logre captar lo que sentimos.

Es traer a la vida a la naturaleza, que no está muerta pero que vive sin interpretación. Una especie de reencarnación visual que la lleva a otro nivel de significación. Es un "cuadro" donde se mezcla un momento, un espacio, que transforma a la vieja base de la forma en versión desatada, liberada del anonimato destinada a ser olvidada o perdida. Descontextualizar para lograr un sentimiento artístico propio.

Podemos hablar del sentimiento artístico en dos niveles, el *proceso* y el *resultado*. Los dos son uno mismo en la creación artística pero cada uno lleva intereses y características diferentes. El *proceso* es completamente propio del artista, es la materialización dosificada de su sentimiento. Es algo que sólo él puede realizar y que no involucra a nadie más, se deja llevar por su intuición para lograr algo que puede o no estar buscando. El artista y su proceso creativo son a pesar de él, es decir, son llevados por un *sentimiento* que sobrepasa al individuo.

Su capacidad o incapacidad de expresar mediante un medio en específico un sentimiento propio que se puede generalizar dentro de un inconsciente colectivo se queda atrás ante el resultado llevado por un proceso de creación. Es por eso que al ver grandes obras fotográficas o pictóricas a pesar de desconocer al autor, su biografía, la técnica que utilizó, uno queda sorprendido ante tal despliegue de sensibilidad y creatividad.

El pincel, la cámara fotográfica o de video son sólo herramientas al servicio del autor, el arte está en el artista y no en la herramienta.

El resultado es la conclusión del proceso y es lo que se expone al mundo. Este deja de ser visión interna del artista para convertirse en algo propio del mundo visual. A pocos realmente les interesa cómo se llegó a ese resultado, qué tuvo que vivir o hacer el fotógrafo, pintor, músico, etc. En cierto caso, cómo fue el proceso de producción (que al fin y al cabo serían cuestiones técnicas). El resultado para el artista y para el público es diferente. Puede que el espectador entienda la intención del creador pero jamás sentirá lo que este concibió al consumir su obra. El observador puede conectarse con el trabajo del artista substituyendo el sentir de este por uno propio. En caso de no existir esa conexión, se reconocerá la técnica o la habilidad del autor sin que la obra pueda impactar sensorialmente. El resultado es sólo la mitad de una obra de arte, el proceso la otra.

Memoria Visual

Todo el mundo empieza a tomar fotografías mucho antes de aprender a utilizar una cámara y puede ser que mucho antes de ver una cámara. Es indudable que la vista es el sentido del que más dependemos ya que es por donde obtenemos la mayor cantidad de información del ambiente en que nos desenvolvemos. Aun cuando los niños nos son capaces de articular palabras, los ojos están atentos a cualquier acontecimiento tratando de entender el medio en que están rodeados recibiendo la mayor información posible

Todos esos momentos que vamos guardando en la mente se almacenan como tiempos congelados (fotografías), un registro de imágenes, concepciones de un espacio-tiempo repleto de sensaciones, sentimientos, que serán una de las bases del estilo que desarrollará el artista o parte del carácter de esa persona.

Cuando nos encontramos en una situación poco común o que no hemos vivido con anterioridad, mentalmente recurrimos a un referente, el más próximo que se tenga para evaluar dicho escenario.

“El elemento vivo es posible desarrollarlo siempre que se encuentre ya ahí potencialmente. No puede darse ni enseñarse. Su desarrollo está condicionado por su propio sentimiento de que debe de ser *una forma libre de vivir*.. Por *una forma libre de vivir* entiendo el difícil proceso de dilucidar cuáles son los sentimientos que cada uno personalmente siente hacia el mundo, separándolos de los sentimientos e ideas de los demás”. (43) *Los referentes* (imágenes que vivimos en un contexto determinado) y *el elemento vivo* son la fuente de producción o los estados que nos conectan con alguna forma de expresión (fotografía, pintura, dibujo, etc).

De ahí viene el primer impulso que lleva al fotógrafo de arte a seleccionar cierta escena de entre millones. Al momento de extraer esa parte de la realidad, de la naturaleza, se pone en juego, algo más que el sutil pestañeo de la cámara. Lo conoce y desconoce el subconsciente, de él mismo, disfrazado por la lógica y la razón. “Un hombre ha de estar demasiado conmovido por algo para poder soñar con mejorarlo mediante alteraciones...”. (44) Aunque sea el momento más hermoso o la cosa más terrible que alguna vez haya presenciado.

Cuando el fotógrafo descubre ese “instante decisivo”, (45) ese punto exuberante en belleza donde centra su atención, excluyendo al resto del universo, queda perplejo ante la inmensidad de su visión, en ese momento capaz de opacar su existencia porque se exterioriza la mirada oculta del fotógrafo, más allá del brillo superficial del ojo de éste.

Es ahí cuando deja ser un instante efímero para convertirse en la más pura expresión de sensibilidad (para lo que algunos es arte). Él sabe que posee algo único, a pesar de que probablemente mucha gente lo allá visto pero nadie con su perspectiva, hasta ese momento todavía oculto en la película que vigila dentro de la cámara, pero no perdido.

"... no se puede enseñar, al igual que lo demás aspectos creativos, sino que es cuestión de madurez personal", resalta Edward Weston. Dentro del arte, en general, encontramos decenas de reglas, de normas que *deben existir* dentro de un trabajo para que pueda ser llamado una obra de arte: composición, técnica, etc. Pero como Weston comenta, lo más importante no es lo que se puede aprender sino lo que no se puede enseñar, es decir, todo aquello que está más allá del propio creador, una fuerza que domina su voluntad. Él ignora de donde surge o cuál es su finalidad, el fotógrafo sólo busca la manera de liberarla.

La vida en papel

La imagen ha muerto, ha dejado de ser todo lo que fue y ahora es parte de la versión ideal de *alguien* más. El negativo ahora posee todo el valor de una vida, aún oculto como en el alma del fotógrafo. La visión del fotógrafo domina aún la fase del revelado y la impresión. Pensar que lo más importante ha pasado sería restarle importancia a los dos procesos restantes. El artista todavía posee el control sobre el proceso: la metodología química del revelado y la impresión.

En el revelado hay que sacar la imagen que yace desconocida, no hay duda de que ha dejado de ser ese *cuadro* que se arranco de la naturaleza y ahora parece algo extraño. Este proceso es el más calculado de los tres, reside en la exactitud de los tiempos de los distintos pasos.

La imagen que había sido secretamente guardada ya no es parte del entorno, ahora en una tira de negativo, es una parte expuesta de la sensibilidad del fotógrafo, un pedazo aun en bruto de lo que éste espera que surja y se proyecte en una imagen.

Esa imagen ha dejado de ser parte de un tiempo y espacio y se ha convertido en la representación eterna de un sentimiento, una vivencia, etc. Ahora sólo queda reconstruir, mediante la impresión. Es el momento de definir las cosas, de arrebatarle el poco poder que aún tiene la naturaleza sobre la imagen extraída y hacerla propia.

Ei toque final de la técnica del fotógrafo, hace su aparición. La capacidad de observar, malgastada por todo el mundo excepto por el artista que tiene un dominio más amplio esta habilidad. "El fotógrafo aprende a ver una escena o un objeto en términos de resultado final, sin necesidad de pensar conscientemente en cada uno de los pasos necesarios para conseguirlo", resalta Edward Weston.

En la impresión se conjunta la primera decisión (la selección del objetivo) y la versión final ésta en manos del artista. La fotografía tomada con una cámara sin voluntad, sin rebeldía ante lo que sintió, dócil ante la traducción que está a punto de realizar el fotógrafo. Es el creador frente a su creación, su oportunidad de desencadenar todo lo que ha venido arrastrando o ceder ante su incapacidad de colocar en la imagen lo que su carácter le guío.

El resultado es muy variado, lo que para él pudo haber sido un fracaso o para alguien más puede ser la expresión más grande de algún sentimiento humano, que indudablemente absorbe al espectador a ese *referente*. También puede darse el caso contrario, lo que para él puede ser la pieza más simbólica de su trabajo para alguien el *referente* es sólo la fotografía de algo.

"El asunto sólo tiene valor por su fuerza expresiva, por sus cualidades especiales puramente emotivas; la forma conocida en si no nos interesa, lo que buscamos es la fuerza que tras la forma se oculta, su vida interior, lo jugoso que contiene su significación su dinamismo o su profundo sentido". (47) Cuando el artista puede lograr que la fotografía te lleve a algún lugar o a algún sentimiento, a partir de lo que plasmó ahí, logró el objetivo.

Muchos de nosotros vemos lo que queremos ver, o cualquier otra cosa, pero no lo que en efecto está en la fotografía. Por medio de la proyección, la empatía, atributos naturales del hombre somos conducidos casi automáticamente a reflejarnos en cada cosa que vemos y así adueñarnos de las imágenes. Nuestra propia psicología encuentra caminos para ver en el mundo de las apariencias. La cámara es otro ojo delante del ojo humano y el dueño de ambos es el mismo fotógrafo. "En realidad, el ojo no puede ser mejor que la filosofía que lleva detrás". (49)

"Cuando un fotógrafo nos presenta algo, nos está diciendo: Yo tuve un sentimiento sobre algo y aquí está la metáfora de este sentimiento. La diferencia significativa aquí es que nuestro sentimiento no era hacia el objeto fotografiado, sino hacia algo distinto". (50)

"100, 000 personas muriendo de hambre en la India no me conmueven como la muerte de la criatura de un amigo. Estimo al niño y a los padres y me doy cuenta del vacío dejado ahora en su hogar y en sus corazón". (51) De ahí radica el poder del fotógrafo, tocar el subconsciente colectivo de la forma más delicada. Aunque no sea fácil controlar, es decir, demostrarle a la gente un sentimiento conocido pero que jamás han sentido como el fotógrafo, pintor, escultor, etc. Dice Paul Strand "... de materiales que en manos de unos pocos individuos, que se encuentran bajo el control de una profunda necesidad interior combinada con el conocimiento, pueden convertirse en organismos con vida propia, como los árboles o las montañas. Y digo que unos pocos individuos, ya que los verdaderos artistas son escasos...".

El fotógrafo de arte trabaja para sí mismo, para nadie más. Él es dueño de su destino, de su trabajo, su vida, no cae sobre el dominio de nadie ni bajo su voluntad. Busca su propio camino como lo siente, ya que este es el que lo llevará por los rincones más dulces y el campo más desolado de su vida fotográfica.

CITAS CAPÍTULO II

- 1) DUBOIS, PHILIPPE: EL ACTO FOTOGRÁFICO, PAIDOS COMUNICACIÓN. P. 19.
- 2) IBÍDEM, P.20.
- 3) IBÍDEM, P. 22
- 4) BAUDELAIRE, CHARLES: LE PUBLIC MODERNE ET LA PHOTOGRAPHIE, P.89
- 5) GALASSI, PETER: BEFORE PHOTOGRAPHY, PAINTING AND THE INVENTION OF PHOTOGRAPHY, P. 57
- 6) CHIARENZA, CARL; NOTES ON AESTHETIC RELATIONSHIPS BETWEEN SEVENTEENTH CENTURY DUTCH PAINTING AND NINETEENTH CENTURY PHOTOGRAPHY.P. 98
- 7) STELTZER, OTTO; ARTE Y FOTOGRAFÍA, P. 138
- 8) FONTCUBERTA, JOAN: ESTÉTICA FOTOGRÁFICA. P.11
- 9) BAUDALEIR, CHARLES. OP. CIT.90
- 10) DUBOIS , PHILIPPE, OP. CIT. P. 25
- 11) BERGER, JOHN, WAYS OF REMEMBERING IN CAMERAWORK. N 10, LONDRES, P.4
- 12) SZARKOWSKI, JOHN, LOOKING AT PHOTOGRAPHS. NUEVA YORK, P.102
- 13) WALTER BENJAMIN: PETITE HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIC, P 81
- 14) BAZIN, ANDRE ; ONTOLOGIE DE L IMAGE PHOTOGRAPHICQUE.P 70
- 15) DUBOIS , PHILIPPE, OP. CIT. P. 27
- 16) FONTCUBERTA, JOAN, OP, CIT .P 20
- 17) DUBOIS , PHILIPPE, OP. CIT. P. 30
- 18) UPON PHOTOGRAPHY IN AN ARTISTIC VIEW, AND ITS RELATION TO THE ARTS, EN JOURNAL OF THE PHOTOGRAPHY SOCIETY, N 1. P.2

19) PUBLICADO EN THE ART JOURNAL, 1 DE MARZO DE 1859, LONDRES. P.3

20) FONTCUBERTA, JOAN, OP, CIT, P.25

21) TUCKER, KAY, THE EDUCATED INNOCENT EYE: SOME CRITERIA FOR THE CRITICISM OF PHOTOGRAPHY, P 58

22) FONTCUBERTA, JOAN, OP, CIT, P 24

23) HARTAMANN, SADAKICHI, "A PLEA FOR STRAIGHT PHOTOGRAPHY", EN AMERICAN AMATEUR PHOTOGRAPHY, N 16, NUEVA YORK, P.5

24) WESTON, EDWARD, MY CAMARA ON POINT LOBOS, DA CAPO PRESS, NUEVA YORK 1950. P 13

25) BAZIN, ANDRE, OP, CIT. 85

26) DUBOIS, PHILIPPE, OP. CIT. P. 52

27) BAZIN, ANDRE, OP, CIT. 98

28) BARTHES, ROLAND: LE MESSAGE PHOTOGRAPHIQUE, EN COMMUNICATIONES, N 1, PARIS, 1961.

29) METZ, CHRISTIAN: ESSAIS SUR LA SIGNIFICATION AU CINEMA, PARIS, KLINCKSIECK, COL. ESTHÉTIQUE, 1968. P. 71

30) EASTLAKE, LADY ELIZABETH: PHOTOGRAPHY, EN QUARTERLY REVIEW N 101, LONDRES, ABRIL 1857

31) CAFFIN, CHARLES H.: PHOTOGRAPHY AS A FINE ART, NUEVA YORK, DOUBLEDAY, 1901. P 157

32) ARNHEIM, RUDOLF: EL CINE COMO ARTE, BARCELONA, EDITORIAL PAIDOS, 1986. P.23

33) ARNHEIM, RUDOLF.: ON THE NATURE OF PHOTOGRAPHY, ART. CIT. P. 12

34) BOURDIE, PIERRE.: UN ART MOYEN, PARIS, MINUIT, 1965, PAGES 108-109.

35) DAMISCH, HUMBERT.: CINQ NOTES POUR UNE PHENOMENOLOGIE DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE, EN L'ARC, N 21 PAGES 34 -37. TRADUCCIÓN INGLESA POR ROSALIND KRAUSS EN OCTOBER N 5.

- 36) SEKULLA ALAN: ON THE INVENTION OF PHOTOGRAPHIC MEANING, NUEVA YORK, 1981, PÁG. 454.
- 37) STRYKER, ROY. EN VENUS. 1942
- 38) MCCAUSLAND, ELIZABETH: DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY, EN PHOTO NOTES, NUEVA YORK, ENERO 1939.
- 39) STEINERT, OTTO: SUBJETIVE FOTOGRAFIE I, BRUDER AUER VERLAG, MUNICH, 1952,
P 29
- 40) BARTHES, ROLAND.: LA CHAMBRE CLAIRE. NOTE SUR LA PHOTOGRAPHIE, PARIS, 1980, PAG 18.
- 41) DERRIDA, JACQUES, : LA VERITE EN PEINTURE, PARIS, P 165
- 42) SONTAG, SUSAN.: DE L'AMERIQUE, A TRAVERS SES PHOTOGRAPHIES, SOMBREMENT, EN LA PHOTOGRAPHIE, (TRADUCIDO POR G.H. DURAND) PARIS, 1979, PAGES. 48-49.
- 43) BAYER, RAYMOND, HISTORIA DE LA ESTÉTICA, FONDO DE CULTURA ECONOMICA, MÉX, 1965, P. 17
- 44) STRAND, PAUL, LA MOTIVACIÓN ARTÍSTICA DE LA FOTOGRAFÍA, 1923, P, 3
- 45) EMERSON, PETER HENRY,: FOTOGRAFÍA NATURALISTA, 1889, P. 15
- 46) CARTIER-BRESSON, HENRI.: EL MOMENTO DECISIVO, 1952.
- 47) CATALA PIC, PERE,: LA EVOLUCIÓN FOTOGRAFÍA, 1932. P. 85
- 48) ABBOT, BERENICE, LA FOTOGRAFÍA EN LA ENCRUCIJADA, 1951. P. 124
- 49) WHITE, " MINOR,: EL OJO Y LA MENTE DE LA CÁMARA, 1963. P 172
- 50) H. CAFFIN, CHARLES,: LA FOTOGRAFÍA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES, 1901, P. 17

CAPÍTULO III
HENRI CARTIER-BRESSON

3.1 Biografía de Henri Cartier-Bresson

"En cualquier actividad, debe haber siempre una relación entre los ojos y el corazón", dijo una vez en una desusada entrevista. "Con el ojo cerrado uno mira hacia adentro y con el ojo abierto mira hacia afuera"

Henri Cartier-Bresson

Dice un refrán popular que para entender las decisiones de un hombre habría que caminar 100 mil kilómetros en sus zapatos. Para entender, en un sentido más humano, las fotos de Bresson hay que conocer todo el camino que recorrió, que lo formó; primero como ser humano y después como fotógrafo.

Henri Cartier-Bresson nació el 22 de Agosto de 1908 en Chanteloup Seine-et-Marne Francia. Pertenecía a una familia de la alta burguesía que le inculcó el gusto por el arte. La misma se dedicaba al manejo de una empresa textil reconocida, no obstante Bresson se convenció desde temprano que tenía otro llamado en la vida. Ya desde niño comienza a demostrar un gran interés y apreciación por el arte y la estética. Cartier-Bresson le atribuye su encuentro con la pintura a su tío, o *padre mítico*. Recuerda su inicio en el mundo del arte cuando lo llevaron al estudio de su tío en la navidad 1913 contando tan solo con 5 años, donde comenzó a *impregnarse* de los lienzos. Su familia lo apoya en todo momento cuando decide dedicarse a la pintura. Más tarde cursa sus estudios secundarios en el Lycée Condorcet en París, donde no llega a graduarse.

Después de dejar la escuela se dedica a la pintura de manera independiente con dos maestros diferentes. Entre 1927 y 1928 estudia con el pintor cubista Andre Lhote, un pintor desconocido quien tenía la ambición de unificar el acercamiento cubista a la realidad con formas clásicas artísticas.

Mientras pintaba se interesó por la literatura en particular por Dostoievsky, Schopenhauer, Rimbaud, Mallarmé, Freud, Proust, Joyce, Hegel y Marx. Lhote tomó a su pupilo a Louvre donde estudiaría artes clásicas y a las galerías para estudiar arte contemporáneo. El interés de Cartier-Bresson por el arte moderno fue combinado con la admiración por el trabajo de los renacentistas Paolo Uccello, Piero della Francesca, Masaccio y Jan Van Eyck. Él comentaría después, refiriéndonos al arte: Lhote me enseñó a leer y a escribir. Sus tratados del paisaje y de la figura son libros fundamentales... Yo lo vi poco antes de su muerte (en 1962) y me dijo *Todo viene de tu entrenamiento como pintor*, refiriéndose a mis fotografías. Esos años de formación desarrollan el entrenamiento visual que serviría como la estructura para su arte como fotógrafo.

Cartier Bresson empezó a sentirse incómodo con las reglas de Lhote, pero este riguroso entrenamiento teórico le permitió después enfrentar y resolver problemas artísticos de forma y composición, no en la pintura pero si en la fotografía.

La buena posición social en que se encontraba ubicada su familia contribuye a que Bresson pueda relacionarse con la élite cultural de su tiempo. Mediante sus profesores encontró artistas, escritores, poetas y pintores, tal como Gertrude Stein, Max Jacob (poeta), Salvador Dalí, Jean Cocteau y Max Ernest.

En un aspecto contextual, escuelas de fotografía realista se fundaron por toda Europa, con diferentes conceptos de cómo la fotografía se debía desarrollar. Un movimiento, que tenía como lema "Aplastar la tradición, fotografía cosas como estas son", empezaba a tomar fuerza, en el centro de esta resulta estaba el movimiento surrealista, fundado en 1924. Este período, después de la primera guerra mundial, estaba marcado por una desesperación moral y política que ocasionó que los jóvenes intelectuales desdénaran contra las pequeñas instituciones de la burguesía y contra cualquier noción de tradición.

En 1925, mientras sigue con Lhote, Cartier-Bresson empieza a ir a las reuniones de los surrealistas en el Café La Place Blanche. Él conoce a varias figuras líderes del movimiento. Su más cercano amigo fue el joven poeta René Crevel, quien después se suicidaría. A la edad de 17 años, Cartier-Bresson perteneció a diferentes generaciones de miembros fundadores del surrealismo.

Henri Cartier-Bresson sentía una afinidad natural para con los conceptos planteados dentro de los numerosos manifiestos del movimiento. Él no entraba en los debates pero escuchaba y adoptaba concepciones que formarían su temprana vida artística. Más tarde admitiría que estaba "marcado no por la pintura Surrealista, pero si por las concepciones de Andre Breton, (el cual) me hizo comprender el papel de la expresión espontánea y de la intuición y, sobre todo, la actitud de rebelarse... en el arte como en la vida".

Creció artísticamente en este tormentoso ambiente político y cultural y fue conciente de esas posibilidades, pero no pudo encontrar una forma de expresar esa imaginación en sus pinturas. Frustración con sus experimentos lo llevaron a destruir la mayoría de sus temprano trabajos.

En 1930 deja el estudio de Lhote porque como él lo mencionaría después "no quería entrar en el espíritu sistematizado. Yo quería ser yo mismo". La conexión entre el arte y la rebelión contra el orden burgués fue el elemento crítico para él, pero darle una expresión era todavía un problema.

En 1929 realiza el servicio militar obligatorio y a su regreso parte hacia Camerún, al oeste del continente Africano. Con prácticamente ninguna posesión, Bresson vivió de la caza, matando animales silvestres y vendiendo la carne en mercados. El sufrimiento que presencié en las colonias francesas afectó sus concepciones artísticas. Este viaje marcó el primer punto decisivo en su vida, como el quiebre de las tradiciones y de todo lo que le era familiar.

Durante este tiempo adquiere su primera cámara, una cámara Krauss comprada de ocasión, y se lanza a la búsqueda de aventuras, de las que sólo había leído en los libros de su juventud. "el aventurero en mí se sintió obligado a testificar con un instrumento, más rápido que un pincel, las cicatrices del mundo".

Él hizo experimentos tentativos con la fotografía (sólo siete fotografías sobrevivieron) pero continuó pintando. Regreso a Francia después de sufrir un ataque de fiebre (blackwater), de vuelta en su país de origen profundizó su contacto con los surrealistas. Un día vió una fotografía del fotógrafo húngaro Munkacsi, titulada "Three Boys at Lake Tanganyika" (tres niños en el lago Tanganyika). Cartier-Bresson describe el impacto que tuvo en él "La única cosa que completamente era una sorpresa para mí, y me llevo a la fotografía fue el trabajo de Munkacsi. Cuando yo vi la fotografía de Munkacsi de los tres niños negros corriendo en una ola, no pude creer que una cosa así se pudiera capturar con una cámara. Yo dije demonios, tome mi cámara y salí a la calle".

En 1923 se inventó la cámara alemana Eranomax, la cual permitía a los fotografiar con más discreción pero aun con una mala iluminación. El siguiente modelo fue la Leica, una cámara más pequeña, liviana y manejable. En 1932 Cartie-Bresson adquiere una Leica formato de 35 mm.

En aquellos momentos el tamaño de las cámaras y toda la parafernalia que necesariamente rodeaba a la fotografía evitaba uno de los aspectos muy valorados por Henri, que no es otro que la oportunidad y la espontaneidad unido al anonimato del fotógrafo, esto lleva a Cartier a recubrir de negro las partes niqueladas de su cámara para pasar inadvertido.

Él describe a la cámara como una extensión de su ojo. El anonimato que le deba una multitud o que tenía durante un momento íntimo fue esencial en convertir el formal y nada natural comportamiento de aquellos que saben que son fotografiados.

- Él abrió un nuevo camino de posibilidades en la fotografía, la habilidad de capturar el mundo en su estado actual de movimiento y transformación. "Para mi la cámara es un cuaderno de esbozos, un instrumento de intuición y espontaneidad".
- Cartier-Bresson escribió "Para darle un significado al mundo, uno tiene que sentirse envuelto en lo que uno marca dentro del mirador. Esta actitud requiere concentración, una disciplina de la mente, sensibilidad y sentido de la geometría. Es por una gran economía que uno llega a la simplicidad de la expresión".
- A continuación viaja a lo largo de la Europa Oriental: Alemania, Polonia, Austria, Checoslovaquia y Hungría. En 1932, viaja a Francia, España e Italia. Visitas intrigantes aunque seguramente menos exóticas que su experiencia en Africa, "el vuelo de Bresson desde la convención y el decoro lo lanzó en el mundo del desposeído, el marginal, y el ilícito que él abrazó como propio". (Henri Cartier-Bresson: The Early Work).
- En 1932 sus primeras fotografías se exponen en la Galería Julien Lévy de New York y en el Club Ateneo de Madrid. Charles Peignot las publica en Arts et Métiers Graphiques. Además ese mismo año publicó también su primer reportaje en la revista *Vu*. Él vivió entre la pobreza, mencionó alguna ocasión el escrito André Pierre de Mandiargues, quien lo acompañó por un tiempo mientras presenciaba el desarrollo de Bresson como fotógrafo.
- En 1934 viaja a México junto a un equipo de fotógrafos comprometidos en un proyecto etnográfico patrocinado por el gobierno del país. Debido a problemas burocráticos el proyecto fracasa, sin embargo Bresson decide prolongar su estadía por un año, continuando así con su "captura" de gente y lugares marginales de la sociedad. Expone sus fotografías en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

De allí se muda a la ciudad de New York, en 1935, y expone junto a Walker Evans. A la edad de 27 fue interesándose en las fiestas comunistas stalinistas. En New York vivió con el compositor Nicolas Nabokov, quien explica el crecimiento de su preocupación por el deterioro de la situación política. “Nosotros teníamos largas pláticas en la mayoría de las ocasiones acerca de la moral y la política. Yo supongo que ambos éramos radicales, pero para Cartier-Bresson el movimiento comunista era el portador de la historia, del futuro de la humanidad, especialmente en esos años cuando Hitler había ensillado a Alemania y cuando la guerra civil estaba por explotar en España... Afortunadamente, Henri Cartier-Bresson nunca fue dogmático o didáctico en sus creencias o su aprendizaje”.

... Estando en esta ciudad comienza a interesarse por el cine y las posibilidades de la imagen en movimiento de la mano de Paul Strand, durante este período realiza pocas fotografías. Él menciona que su estallido de creatividad en la fotografía eran intervalos entre sus intereses en otras formas de expresión artística. Estudió cine en New York bajo el mando de Strand. Posiblemente tratando de descubrir un instrumento más inmediato que la cámara fotográfica para proyectar lo que veía. Su preocupación por el crecimiento del fascismo. Este fue un período tumultuoso en la política y la evolución del arte, en el cual él reconsidero la relación entre el arte y la revolución social.

Por 1936 vuelve a Francia y para 1937 asiste al director Jean Renoir en su film propagandístico *La Vie est à Nous* (Gente de Francia), para el frente popular de izquierda del gobierno. Cartier-Bresson criticó el film como “Doctrinario” pero al mismo tiempo digo que reflejaba el “gran sentimiento” que había en el “frente popular”. Durante la guerra civil española co-dirige un film antifascista con Herbert Kline, llamado “Victoire de la Vie” (Victoria del la vida) que promovía los servicios médicos de la republica. En esa época filma a un grupo de niños jugando en las calles, esta pequeña secuencia es muy hermosa, capturando el alegre movimiento. Para él la libertad de la niñez se ha convertido en un símbolo de libertad.

En 1936 trabajó como extra en el film, de Renoir, "*Un Parti de Campagne*" (Un día en el campo) y en 1939, en "*La Règle du Jeu*" (Las reglas del juego) como segundo asistente. Renoir lo hizo actuar para que él pudiera entender el sentimiento del otro lado de la cámara.

"Un director de cine para mí es como un director de ficción, está contando una historia, lo que es una cosa maravillosa, pero yo soy incapaz de darle órdenes a un actor... no es mi mundo. Se sintió insatisfecho con lo que percibió como falta de espontaneidad en el detalle de la planeación y construcción necesaria en la filmación, es decir carecía de ese elemento de instantaneidad necesario en el temperamento artístico de Cartier-Bresson.

Durante este tiempo gana una posición como fotógrafo estable para el periódico comunista "*Ce Soir*" hasta 1939. El editor era un poeta, escritor surrealista, Louis Aragon, este era un ejemplo de los muchos artistas que abandonaban sus trabajos personales para subordinarse al servicio del stalinismo. Después de su paso por el cine regreso a la lucha política y puso su arte al servicio del Partido Francés Comunista.

En el *Ce Soir*, forjó relaciones profundas de trabajo con otros dos fotoperiodistas: Robert Capa y David Seymour. Ellos estaban dando más libertad que otros fotógrafos, pero eran obligados, como él explica, a fotografiar "chiens écrasés" (literalmente "sobre los perros", un slag para nuevas fotografías mundanas) sobre normas regulares. Los tres realizaron, además, colaboraciones para la agencia Alliance Photo con la esperanza de lograr una mayor difusión de sus trabajos.

Cuando estalla la II Guerra Mundial, septiembre de 1939, Bresson es llamado a enlistarse en la unidad de cine y fotografía del ejército. Al poco tiempo su unidad de foto y cine es capturada por los alemanes durante 35 meses, obligado a trabajar como peón. Después de tres intentos logra escapar de un campo de concentración, trabajando en una granja para luego dirigirse a París, allí trabajó para la Resistencia en 1943.

Allí entra a formar parte del MNPGD, Movimiento Clandestino de Ayuda a Prisioneros y evadidos. En una ocasión él regresó a la granja donde estuvo y descubrió que dos días antes todos los que le habían ayudado habían sido descubiertos por un agente y enviados a Buchenwald, un campo de la muerte. En este mismo año realiza, para la editorial Braun unos de sus más enigmáticos retratos de artistas, pintores y escritores (Matisse, Bonnard, Braque, Claudel, etc.).

Entre 1944 y 1945 se une al grupo de profesionales que fotografían la liberación de París. Dirige la película documental, sobre la vuelta de los deportados y prisioneros, "*Le retour*" (El regreso) para la United States Office of War Information (Oficina de Información de Guerra de los Estados Unidos). Él tomó su equipo fílmico para grabar escenas que no necesitaban planeación con actores que no necesitaban ser dirigidos. Usó su cámara para capturar el mismo movimiento de la realidad que buscado a través de su Leica. En lo particular una escena, donde familias se reúnen en una estación de tren para ver a sus hijos, hermanos y amantes, muestra una casi insoportable fuente de pasiones.

En el *Ce Soir* Cartier-Bresson enfrentó una interferencia en su trabajo. Fue obstruido cuando trató de tomar las escenas que quería y un rollo completo fue editado. Él describe su deseo de ser libre y de usar su arte para crear un mundo mejor. "Yo me sentí cerca de Andre Breton y de su actitud: Primero que todo, la vida". Después de eso me convertí en un fotoperiodista.

En 1946, luego de finalizada la guerra, vuelve a los EEUU para completar una exposición "póstuma". El MOMA, Museo de Arte Moderno de New York, considerándolo desaparecido, había tomado esta iniciativa. "Mientras tanto en Estados Unidos me daban por muerto y preparaban una exposición póstuma sobre mi obra. Me enteró a tiempo y corro a ayudarles en la selección; ante su sorpresa, el hombre al que se disponían a enterrar estaba allí de cuerpo presente" (Henri Cartier-Bresson).

En 1947 junto a Robert Capa, David Seymour y George Rodger funda la primera agencia cooperativa de fotografía, "Magnum Photos" que logró atraer a fotógrafos del calibre de Werner Bischof y Ernst Haas. "Nos lanzamos a la idea para poder hacer lo que queríamos, para trabajar en lo que creíamos y no depender de que un periódico o una revista nos encargara una cosa. No queríamos trabajar por encargo y pensamos que si nos organizábamos podríamos tomar nosotros la iniciativa". La propuesta de Magnum era "sentir el pulso" de los tiempos.

Algunos de sus primeros proyectos fueron "La gente vive donde sea", "Juventud del mundo", "La mujer del mundo" y "La generación de los niños". Su propósito era usar la cámara en el servicio de la humanidad, dando nacimiento a la concepción de "fotografía viva". Magnum presentó algunas de las populares y llamativas fotos de ese periodo.

¿Cómo la lucha política de los 30's y la guerra afectaron la visión fotográfica de Cartier-Bresson?. "Yo me interese menos que lo que se pudiera llamar un acercamiento "abstracto" a la fotografía. No sólo me interese más y más en valores humanos y plásticos, pero pude decir que un nuevo espíritu se levantó entre los fotógrafos en general, en sus relaciones no sólo hacia la gente, sino unos con otros".

En este periodo de post-guerra surge un conflicto entre las escuelas de pintura, cine y fotografía. Cartier-Bresson fue muy claro al respecto. Pero él sabía que el verdadero "pulso" del tiempo no era el levantamiento de la utopía comunista sino la salvaje traición del stalinismo a los movimientos revolucionarios que surgieron en el mundo después de la caída del fascismo.

Durante este periodo, la política stalinista y las concepciones artísticas – la promoción del "Realismo Social"- actuaron como la mano muerta de la interpretación del mundo del artista. Pero aun había indicios de la temprana genialidad de Cartier-Bresson en algunos de sus trabajos.

El fotoperiodismo no era su principal objetivo, pero cuando volvió su Leica al trastorno social fue desigual en capturar elementos del proceso del cambio social.

Bajo la égida de la agencia, Bresson comenzó a viajar, entre 1948 y 1950, y enfocó su trabajo en la fotografía de reportaje. Viaja por el Oriente: India (el funeral de Gandhi), Birmania, Pakistán, Indonesia y China (durante seis meses en la dictadura de Kuomintang, la guerra civil, y los primeros seis meses del régimen de maoísta). ". Una de las fotografías más famosas de este periodo es de una pelea por oro, provocada por el Kuomintang en un banco de Shangai, cuando el valor monetario caía. La fotografía expresa las contradicciones de la masa enfrentada por el Kuomintang y la sociedad china.

Fue mientras estaba en China que Cartier-Bresson desarrolló interés por el budismo y una fascinación con este acercamiento a una realidad externa. Lo que más le interesó fue la idea de una naturaleza desbaratada tan pequeña como sea posible. Parecía expresar una dirección uniformada en su búsqueda de capturar cosas "como son", lo que estaba lejos de la visión artística de los surrealistas.

"Mi guía no paraba de reírse, no comprendía que hiciera fotos a todo lo que yo veía. Probablemente, él, entonces, no sabía que gracias a la fotografía yo he aprendido a vivir, porque ella me ha enseñado respeto y tolerancia".

En 1952 preparó un libro de retrospectiva y escribió varios ensayos, los cuales han sido conocidos como "El Momento Decisivo"

Alguna vez hablando con el pintor Pierre Bonnard, tomó una fotografía, Bonnard le preguntó por qué había tomado la foto en ese preciso momento, Cartier-Bresson replicó ¿Por qué pusiste ese punto amarillo en tu pintura?, ambos rieron, reconociendo que se habían entendido. Él añade "Bonnard dijo que la inteligencia y el instinto son necesarios.

Pero finalmente el instinto tiene prioridad sobre la inteligencia, y yo pienso que esto es fundamental. "En el mundo presente muy seguido esto está al revés – una inteligencia conceptual seca. La intuición esta perdida – intuición, sensibilidad e imaginación".

En 1954 viaja a la URSS y se convierte así en el primer fotógrafo admitido por este país después del "deshielo". En el año 1955, es invitado por el Louvre de París para convertirse en el primer fotógrafo en exponer en este museo. Entre 1958 y 1959 vuelve a China para permanecer allí tres meses con ocasión de cumplirse el décimo aniversario de la República Popular. Viaja a Cuba donde realiza un reportaje, desde allí vuelve después de 30 años a México para quedarse por cuatro meses. En 1965 vive seis meses en la India y tres en Japón.

Henri Cartier-Bresson abandona en 1966 la agencia Magnum, que sin embargo conserva bajo su custodia los archivos del fotógrafo. Sus obras son impresas nuevamente por el Pictorial Service en París.

A principio de los ' 70 deja a un lado su Leica para concentrarse en la pintura y en el dibujo. No obstante a las críticas que recibió, afirma convencido que, "Todo lo que ansío por estos días es pintar, la fotografía nunca ha sido mas que una manera de pintar, un tipo de dibujo instantáneo".

Gracias a las exposiciones del Centro Internacional de Fotografía a partir del 1979 sus imágenes han recorrido todo el mundo. Algunas de sus colecciones son: *The Decisive Moment* (1952), *The World of Henri Cartier-Bresson* (1968), *Henri Cartier-Bresson* (1980), *Henri Cartier-Bresson: The Early Work* publicado por Peter Glassi en Nueva York (1987).

Nunca publicó un portafolio, pero sus libros son numerosos. Es de destacar el publicado en los años 50 titulado *Images a la sauvette* que es todo un legado y compendio del significado, técnica y utilidad de la fotografía.

Las implicaciones sociales de su trabajo son enormes al registrar un mundo humano en su contexto. Todos los críticos coinciden que poseía una capacidad única para capturar el momento efímero en que la importancia del tema se da a conocer en la forma, el contenido y la expresión. Él lo llamó "el momento decisivo".

Para él "La fotografía es, en un mismo instante, el reconocimiento simultáneo de la significación de un hecho y de la organización rigurosa de las formas, percibidas visualmente, que expresan y significan ese hecho".

La exhibición de *Tête-à-tête* incluye un video del trabajo de Cartier-Bresson en las calles de París. Él se mueve a gran velocidad, vista instantánea, se levanta sobre de puntas, pone su cámara en su ojo y clic. Él estaba inmerso en el acto de la creación, simplemente descubriendo verdades a través de una técnica de síntesis, intuición y libertad de pensamiento.

Lo describe como "poner una cabeza un ojo y un corazón en el mismo "axis". Uno debe medir el momento antes de que pase, el gesto flotante, la sonrisa... Eso por eso que soy nervioso – es horrible para mis amigos – pero sólo manteniendo una tensión permanente puedo mantenerme en la realidad.

Cartier-Bresson examina la síntesis entre conocimiento, humanidad, técnica, forma, cambio y pura intuición. El "momento decisivo" es cuando todos estos elementos se juntan e interactúan con el tema, de esa manera trasciende y revela algo de la naturaleza de la vida, comentan los estudiosos de su trabajo.

Durante una entrevista para la BBC Cartier-Bresson habló, en resumidas cuentas, acerca de su propia perspectiva de trabajo. Él citó al filósofo inglés Francis Bacon (1561-1626) "La contemplación de las cosas como son, sin error o confusión, sin sustitución o engaños es, en sí misma, la cosa más noble que toda una cosecha de inventos. Cartier-Bresson añade "Eso es respeto por la realidad".

Creía que el propósito del arte era revolucionario, transformar al mundo. Él hablaba de “Las cosas como son”, es casi como si el artista se hubiera ido de un mundo cognoscitivo a un impresor apasionado de aspectos por su apariencia. Aquí hay una conexión con el interés de Bresson en el budismo y el acercamiento budista a la naturaleza externa de las cosas.

Recientemente ilustró un nuevo lanzamiento de Aragon “El campesino de París”. Describe su regreso a la plástica como una especie de prueba pero no ofrece otra explicación. Después de una vida de desarrollo de su visión artística a través de la fotografía, ahora dice “Todo lo que me importa acerca de estos días es pintar – la fotografía nunca ha sido más que una forma de pintar, un pequeño dibujo de instante”. El problema de su acercamiento a la realidad no es superarse en sus pinturas y dibujos. Es difícil de explicar, pero ellos parecen exudar un sentido de resignación.

Con su regreso a la pintura Cartier-Bresson hace referencia lo que para él es el potencial limitado de la fotografía. Esto refleja su actitud tan estricta hacia el arte fotográfico. Cuando era joven sus fotografías desataban el enorme potencial de la cámara. Ahora él describe lo que cree ser la naturaleza “transitoria” de la fotografía comparándolo con la desaparición del arte de los vitrales después de la edad media.

El proceso que llevó a Cartier-Bresson a abandonar la fotografía y de regresar a la pintura es sin duda complejo. Posiblemente fue motivado por un deseo de recapturar la frescura, excitación e idealismo de su juventud.

3.2 Comentarios acerca del trabajo de Henri Cartier-Bresson

Considero importante incluir algunos puntos de vista o críticas sobre el trabajo de Cartier, ya que a partir de estos juicios es como se valora el trabajo de un artista en el medio y el mundo:

El escritor Malcolm Brinnin describe el estado físico de Cartier-Bresson's durante y entre esos momentos decisivos. "Su ojo es polihedral, como el de una mosca, concentrándose en una cosa, él tiembla en la inminencia de otras diez cosas... cuando no hay nada a la vista, él está callado, inaccesible".

El valor de sus retratos ha sido debatido entre artistas y críticos. Algunos dicen que son más como caricaturas y no revelaban mucho acerca del sujeto. Otros creen que son profundas perspicacias dentro de la naturaleza humana. Su acercamiento "humanista" a sus sujetos le permiten un indicio de la naturaleza de este. Su propósito era colocar su cámara "entre la piel y la camiseta de una persona" a pesar de su posición social. Este humanismo dominaba en los círculos artísticos de influencia stalinista.

Hay una conexión artificial entre el arte y la ciencia. El artista no es lo mismo que el científico. El artista conoce el mundo a través de las imágenes. El trabajo posterior de Cartier-Bresson da la clara impresión de no proveer las leyes de su propia visión artística, exceptuando la exploración del mundo separada de esa característica visión. Hegel en el "Arte de la filosofía" describe la "mente subjetiva" como "el espíritu del arte"

Para muchos, es el fotógrafo más importante de este siglo, el hombre que enseñó a sus contemporáneos a mirar a través de una cámara. En uno de los escasos reportajes que concedió, habló de los autores que ama, de la televisión que detesta, y de algunos de los artistas que más contaron en su vida.

En los últimos años de su vida, Cartier-Bresson prefirió no referirse a la fotografía, porque la considera una etapa superada de su vida: en cambio, le encantaba reflexionar sobre el dibujo, una actividad que aún práctica y que fue la base de su obra admirable.

Este caballero de pañuelo a lo pirata no era agresivo; un hombre indignado. Se mantuvo en permanente rebeldía porque nunca faltan motivos para indignarse.

Con su discreción habitual, más que señales de su paso por la tierra, prefirió dejar huellas. No le hablen de su obra. Quiso ser artesano más que artista. Fanático por el dibujo desde siempre, dibujante compulsivo desde hace veinte años, sigue sacando fotos en su mente. Esto nos dice que Henri Cartier-Bresson –de él se trata– es, ante todo, un poeta.

El nuestro ha sido el siglo de la imagen. En sus postrimerías, ella pierde su alma al amenazarnos con hacerse virtual. Eso sería un horror incalificable, cuyas consecuencias aún no podemos medir.

Cartier-Bresson siempre será un compositor admirable. Sonidos, signos, palabras... ¿qué importa el medio? En él, todo es pura búsqueda del equilibrio y la armonía. Rechaza cifras y fechas para deleitarse mejor con la sección áurea. El resto –técnica, luz, preparación– es mera literatura para aficionados a la fotografía.

Hablando de su técnica jamás recorta los negativos, se positivaban completos, sin encuadrar ni cortar nada. Es un fotógrafo que sabía componer con rigor, observando los gestos, las yuxtaposiciones de elementos y dispara en el breve instante en que todo ello crea un conjunto significativo, lo que él define como el momento decisivo. Eso denota una composición rigurosa, previa a la toma.

.. Observa los personajes, ordena elementos y elige el momento del disparo en ese breve instante en que todo forma un conjunto significativo, lo que él define como el momento decisivo. Henri Cartier-Bresson es un maestro en esa detención del tiempo con sus "dibujos instantáneos".

***Mary Panzer Curator of Photographs
National Portrait Gallery.***

Cuando Henri Cartier-Bresson levantó su Leica en 1932, era una milagrosa nueva cámara, pequeña, equipada con un agudo y rápido lente y llenada con una gran película de 35 mm. Esto nos recuerda la clase de cámara que todo nosotros conocemos y usamos hoy en día pero antes virtualmente todas las cámaras eran grandes y más incómodas.

Las Kodak amateurs, aunque fáciles de usar, ofrecían poco control sobre composición y los fotógrafos de prensa utilizaban grandes hojas de películas que tenían que ser cargadas una a la vez y frecuentemente se necesitaba un voluminoso flash. Por supuesto los ambiciosos fotógrafos ideaban la forma de acercarse a sus sujetos que no se movían mucho, contando con la suerte y rápidos reflejos de cámara lenta o perfeccionando la imagen en el cuarto oscuro, donde era sencillo arreglar y mejorar la composición.

Henri Cartier-Bresson fue un pintor inspirado y un estudiante de literatura cuando él vio por primera vez las brillantes fotos de Martin Munkacsy, de corredores, nadadores, corredores de carreras, quienes aparecían en las revistas ilustradas publicadas en Alemania y Francia.

A través del trabajo de Munkacsi Cartier-Bresson reconoció como las nuevas pequeñas cámaras hacían posible capturar un movimiento instantáneo mientras se creaban hermosas composiciones dentro de una forma rectangular en sólo un cuadro de una película de 35 mm.

Él también estuvo profundamente influenciado por el movimiento contemporáneo conocido como surrealismo, el cual alentaba a artistas y escritores a explorar el significado que vive escondido debajo de la superficie de todos los días en la vida diaria. En las manos de los surrealistas, la fotografía se convirtió en una forma de revelar el significado que de alguna otra forma hubiera sido invisible o perdido. Cuando se capturaba un simple gesto, una situación mundana, se transformaba en una gran belleza, en tragedia o en humor.

Henri Cartier-Bresson es conocido por su habilidad para encontrar esas ocasiones y preservarlas usando su cámara para identificar lo que él llamaba el "momento decisivo". La acción de hacer tales fotografías recae parte en intuición y en la oportunidad pero también vienen de una enorme disciplina. A pesar de la espontánea naturaleza de sus objetos nunca abandonó su entrenamiento formal como artista. Cada imagen es una completa composición dentro de sólo un cuadro de película, y no puede ser arreglado o alterado sin destruirlo todo. Toda esta imagen puede tomar muchas formas diferentes. No es inusual para una imagen aparecer en las páginas de una revista, en un libro o ampliada y enmarcada en una pared de algún museo.

Cartier-Bresson no está sólo cuando llama al retrato "el único dominio en el cual la fotografía le ha ganado a la pintura". Desde la invención de la fotografía en 1839, todos han reconocido la habilidad de la cámara para dar una técnicamente exacta semejanza del rostro. Pero en las manos de Bresson un retrato fotográfico parece ser transparente como si ningún fotógrafo hubiera intervenido entre el sujeto y el observador.

Nosotros podemos escuchar disimuladamente en Coco Chanel como si se riera con placer, nos podríamos sorprender con Carson McCullers y su compasión George Davis alargando el césped.

Nosotros sentimos que los conocemos porque Cartier-Bresson captura lo que parece ser la esencia de ellos mismos, como se ven cuando son más ellos. Estas imágenes se transforman en palpables relaciones físicas entre el observador y el sujeto. Para ver a través de los ojos de Cartier-Bresson, para caminar en sus zapatos, nosotros nos encontramos en el umbral de un nuevo descubrimiento. En 1947 Lincoln Kirstein comparó su método a "la intensidad de la preocupación de un pescador para sacar un gran pez o un boxeador cayendo a la lona noqueado".

Las primeras imágenes desde su viaje a México en 1934, y los más recientes, un retrato del pintor inglés Lucien Freud hecho en 1997. Como fotoperiodista y artista Cartier-Bresson conoció y fotografió artistas, escritores, políticos, lugares y objetos.

Muchas caras familiares aparecen así como hombres y mujeres anónimas, él los fotografió con la misma e interminable curiosidad, la misma honestidad de ojo. La forma en que miramos, la gente que admiramos y los secretos que tratamos de guardar mientras él gentilmente los mide con su cámara y los convierte en arte.

Jack Freeman

Fotógrafo

Con respecto a uno de los más grandes fotógrafos de este tiempo, Henri Cartier-Bresson fue un penoso francés quien elevó el "snap shooting" al nivel redefinido y disciplinado arte. Su habilidad para disparar y capturar el "momento decisivo", su preciso ojo para el diseño, sus métodos de trabajo y sus comentarios literarios acerca de la teoría y práctica de la fotografía hicieron de él una figura-legendaria entre los fotoperiodistas contemporáneos.

Su trabajo y su acercamiento han ejercido una profunda y difícil influencia de alcanzar. Sus fotografías y sus ensayos han sido publicados en la mayoría de las mejores revistas del mundo durante tres décadas, y sus impresiones han estado en las galerías de arte más importantes en los Estados Unidos y Europa (su monumental presentación del "momento decisivo" fue la primera exhibición fotográfica puesta en los salones del Louvre).

En el práctico mundo del marketing fotográfico Cartier-Bresson, dejó su marca, ya que fundó y presidió Magnum, una agencia cooperativa fotográfica en New York y Paris.

Su imaginación capturaba fuego. Él lo llamaba excitadamente "merodear las calles todos los días, sintiéndose listo para abalanzarse, determinado para atrapar la vida, para preservar la vida en el acto de vivir". Esta es una de las más fructíferas colaboraciones entre el hombre y la máquina en la historia de la fotografía. El permaneció devoto a su cámara 35mm a través de su carrera. La velocidad, la movilidad, el gran número de exposiciones por carga y, sobre todo, la discreción de la pequeña cámara perfectamente encuadrada en su personalidad rápida y penosa. La cámara, como en su famosa frase, se convirtió en la extensión del ojo".

Como fotoperiodista Henri Cattier Bresson sintió una intensa necesidad de comunicar lo que él pensaba y sentía acerca de lo que observaba, y mientras sus fotografías frecuentemente sutiles y raramente oscuras.

Él tenía un gran respeto por la disciplina de la prensa fotográfica, tener que contar una historia en una sorprendente fotografía. Su lucha periodística con la realidad de los hombres y los eventos, su sentido de noticias e historia y sus creencias en rol social de la fotografía mantienen su trabajo memorable.

Ha dicho que el sentido de dignidad humana es una cualidad esencial para cualquier fotoperiodista y siente que ninguna fotografía, respecto a que tan brillante visualmente o posición técnica, puede ser exitosa sino viene del amor y comprensión de la gente y una atención del "hombre enfrentando su fe". Su primer libro contiene un párrafo citado que habla, en resumidas cuentas, de su acercamiento y se ha convertido en un dogma de honestidad, luz disponible para cualquier fotoperiodista en cualquier lugar. El momento decisivo, que Cartier-Bresson define como "el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, del significado de un evento como la precisa organización de formas que le da a los eventos su propia expresión".

Algunos críticos lo acusan de no ser más que un disparador. Es verdad que el acercamiento del "momento decisivo" en manos menos disciplinadas puede degenerar en algo caótico, un disparo al aire.

Pero lo mejor del trabajo de Cartier-Bresson con su extraño sentido del tiempo, rigurosa organización y su profunda perspicacia en el carácter y emoción humana, no pudo haber sido capturada por sólo suerte sin ayuda de un inusual talento. Son sólo fotos instantáneas en el clásico sentido de "exposiciones instantáneas"; fotos instantáneas elevadas al nivel de arte.

"En fotografía, la cosa más pequeña puede ser un gran tema", escribió en "El Momento Decisivo". "El pequeño detalle humano se puede convertir en un leitmotiv". "La mayoría de sus fotografías es una colección de pequeños detalles humanos, imágenes relacionadas con significados universales y sugerencias".

Él vivió en un mundo encantado donde hechos mundanos y reflexiones en un charco de lodo, una imagen en tiza sobre una pared, la inclinación de una figura en túnica negra contra la neblina. La suya fue una visión poética anti-romántica, la cual encontraba la belleza en "las cosas como son", en su realidad aquí y ahora.

Todas sus grandes fotografías fueron tomadas con la clase de equipo usado por muchos fotógrafos amateurs: cámara 35 mm, equipada con un lente normal de 50mm, o ocasionalmente un telefoto para paisajes.

Explotando tan hábilmente su destreza con la cámara para hipnotizar un momento en el flujo del tiempo, Cartier-Bresson nos ha dejado un tesoro de imágenes. Nosotros podemos, a través de sus ojos, ver el mundo un poco más claramente y encontrar la verdad y belleza donde nosotros no hemos podido darnos cuenta de que existe.

Alex Whitmann

Fotógrafo

En sus más recientes entrevistas contó que, en los últimos años, le había ocurrido a veces que, al acercarse a un grupo de fotoperiodistas que aguardaban para tomar una foto, éstos le habían invitado a que se apartase y no molestara.

Ninguno de esos fotoperiodistas, con sus enormes equipos reflex y largos objetivos último modelo, había podido reconocer en aquel anciano, con su minúscula cámara Leica, a Henri Cartier-Bresson, el maestro indiscutible que

sentó las bases del fotoperiodismo, cofundó la mítica agencia Magnum y creó escuela con su doctrina del "instante decisivo". De todos modos, a él no parecían importarle mucho aquellos desprecios.

Después de todo, durante toda su vida una de sus obsesiones fue pasar inadvertido hacerse invisible para escabullirse por los rincones más insospechados, retratar la vida hasta que su propio momento final le llegó el pasado lunes en L'Isle-sur-la-Sorgue, en el sureste de Francia.

Ahora, sus ojos y los de su fiel Leica, que nunca pudo dejar de lado del todo, se cerraron para siempre y, con el mismo sigilo que caracterizó su vida, el mundo no se enteró hasta dos días después.

Alejandro Almenabar
Periodista

"La fotografía es una sucesión de maravillosas coincidencias que hay que saber atrapar", dijo el fotoperiodista Henri Cartier-Bresson a Michel Guerrin en el transcurso de una serie de entrevistas inéditas que el diario francés "Le Monde". Todo el secreto está en ese "saber atrapar" que viene a contradecir o completar la idea de azar ligada a la "sucesión de coincidencias".

En realidad Cartier Bresson sólo creía en la geometría, en el cálculo. Hace apenas un año decía a la periodista Annick Benoist que "para mí Dios no existe, solo existe el número pi".

En Cartier Bresson se hermanan la paciencia del pescador y el rigor del científico. Sabe dónde hay que esperar, lo cual no es frecuente, pero además tiene el valor de hacerlo.

Cuando el milagro se produce, él está ahí. "Hay pocos que comprenden que soy un surrealista de la realidad", explicaba a Guerrin. La frase tiene mucho de provocación, pero aún más de verdad. "Nunca he puesto mi trabajo al servicio de una idea. Me horrorizan las imágenes de tesis. Es el subconsciente el que determina y hay que saber respetarlo". Dentro de ese rechazo de los prejuicios es lógico que "yo vea lo que otros no ven. Miro y miro... escuchar me es difícil, pero nunca dejo de mirar", explicaba.

El México revolucionario en búsqueda de una identidad, la España republicana que procura salvar vidas en medio de una guerra, París que recupera la libertad tras cuatro años de ocupación, la Unión Soviética que tímidamente se va liberando del estalinismo, la India que pierde a Gandhi, la China de la que se apodera el comunismo de Mao Tse Tung, la Cuba de Castro antes de entrar en el delirio... todos esos países y momentos, así como una Italia cuya arquitectura le fascina o un EE.UU. distinto del de las postales han sido inmortalizados por el objetivo de Henry. "Tomarme tiempo ha sido el único lujo que me he permitido en la vida.

La gente apresurada es miserable". Nunca se ha encontrado en un sitio por casualidad aunque luego las casualidades le hayan atrapado. "Cuando llegué a la India llevaba conmigo mi primer libro, el de la exposición póstuma" —el MoMA le enterró en vida— y se lo pude enseñar a Gandhi. Lo ojeó lentamente, mejor dicho, miró cada página, y se detuvo ante la de Claudel que se cruza con un coche fúnebre. Gandhi me preguntó por el sentido de la imagen. Y enseguida dijo: 'Death, death, death'. Eso es todo. Cuarenta y cinco minutos más tarde le asesinaban".

Originalmente había dejado de fotografiar en 1973 aunque eso no era exacto. Seguía atento al mundo. "Leo los diarios para seguir en contacto con la vida cotidiana" y recordaba con admiración a algunos periodistas: "Robert Guillain, Ed Snow, Truman Capote...", aunque siempre ha procurado mantener sus distancias al respecto. "Es muy peligroso trabajar con escritores: necesitan tres horas cuando los fotógrafos necesitamos treinta segundos. Nos molestamos mutuamente". El mundo de hoy no le gustaba. "Dicen que los diarios de los 50 gozaban de mejor salud que los de hoy, pero era el mundo el que estaba más sano".

Educado y cortés, sabía ser muy cortante. Cuando Coco Chanel habló mal de una de sus amigas él abandonó la casa de inmediato. "Por suerte ya había hecho las fotos, aunque resultaron un poco borrosas". Tenía países preferidos y otros con los que se llevaba menos bien: "En EE.UU. me siento a disgusto porque nadie habla de la muerte. Prefiero México y España, que son países en los que hay una continuidad natural entre la vida y la muerte". Decía identificarse con Arsenio Lupin, "el ladrón de guante blanco, pero yo soy un ladrón que en vez de quitar, da".

Por Octavio Martí, de El País

Sin duda sus estudios de pintura unidos a lo que él denomina "dibujo instantáneo" conseguido a través de la cámara nos han legado un impresionante documento gráfico sobre lo que ha sido el pasado siglo en este planeta tierra. A los amantes de la Antropología, seguro que les fascinarán los retratos y las imágenes del devenir diario.

Está fuera de toda duda su habilidad para buscar las ocasiones y preservarlas en los 35 mm en su actividad como "fotógrafo de la calle". El mundo pasa rápidamente. Podemos asistir pasivamente a ese paso o podemos guardar los instantes para la posteridad.

Henri Cartier-Bresson es un maestro en esa detención del tiempo con sus "dibujos instantáneos". Otro aspecto es su técnica de jamás recortar los negativos, se positivaban completos, sin encuadrar ni cortar nada. Eso denota una composición rigurosa, previa a la toma.

Observa los personajes, ordena elementos y elige el momento del disparo en ese breve instante en que todo forma un conjunto significativo, lo que él define como el momento decisivo.

Ángel Luis Domínguez

La misteriosa conquista del parecido.

por E. H. Gombrich.

Hay un misterio en la conquista del parecido en el retrato, en cualquier medio, ya sea que se piense en la escultura, en las artes gráficas, en la pintura o en la fotografía. Un misterio, por no decir una paradoja, lo cual casi nunca es plenamente aceptado. (1) Después de todo, la impresión de lo viviente suele identificarse con el movimiento.

¿Cómo es posible, entonces, que haya imágenes que nos dan la sensación de hallarnos cara a cara con una persona de carne y hueso, obras maestras del arte del retrato que perviven en nuestra imaginación, como la Mona Lisa de Leonardo, o el Caballero Sonriente de Frans Hals?

¿Por qué, entre aquellos retratos de los cuales conocemos la identidad de los retratados, se nos impone el Voltaire de Houdon y, en esta selección, la apabullante fotografía de Jean-Paul Sartre, tomada en 1946, que ha fijado para siempre, en muchos de nosotros, la imagen del adalid del existencialismo? En realidad, aquí el misterio presenta todavía otra faceta porque, al fin y al cabo, no hay manera de saber si esos retratos realmente lograron un parecido convincente.

¿Podríamos haber reconocido a la verdadera Mona Lisa por las calles de Florencia, gracias a nuestra familiaridad con su retrato? ¿Hubiéramos podido reconocer en una fiesta a Jean-Paul Sartre o a otros de los retratados por Cartier-Bresson?

Quizás haya sólo una cosa de la que podemos estar absolutamente seguros: y es que estos hombres y mujeres podrían habernos mostrado el mismo aspecto que registran sus retratos sólo por un instante, fugaz y pasajero.

Un segundo después, apenas hubieran virado la mirada, girado o inclinado la cabeza, alzado las cejas o entornado los párpados, arrugado el entrecejo o fruncido los labios, cada uno de estos movimientos hubiera afectado radicalmente su expresión.

Aunque el lenguaje puede describir algunos de los movimientos de los músculos faciales, nuestra sensibilidad ante la menor alteración excede en mucho el poder de las palabras. Cuando decimos que el rostro es "el espejo del alma", queremos decir que juzgamos intuitivamente el carácter de una persona por la expresión facial predominante.

Por eso el Hamlet de Shakespeare queda atónito al descubrir que "uno puede sonreír, y volver a sonreír, y ser un villano".

Evidentemente ha olvidado que hay muchas más clases de sonrisas de las que el lenguaje es capaz de describir cabalmente: la sonrisa de superioridad, la sonrisa irónica, la sonrisa de plenitud, la sonrisa de bienvenida; todas ellas con una significación precisa que depende de la configuración integral del rostro, y aún de la postura del cuerpo; a este respecto, el efecto de la interrelación de los músculos y de las facciones podría compararse a la expresividad de la música, donde la variación de un semitono transforma la clave de mayor a menor, con el consiguiente cambio de clima.

En ambas instancias somos mucho menos conscientes de los cambios individuales que de la expresión "global" resultante. La corroboración más contundente del carácter global del parecido fisionómico son esas eficaces caricaturas en las cuales todos los rasgos que componen el rostro aparecen distorsionados, sin que ello afecte la semejanza del todo. Ignoro si alguna vez Cartier-Bresson se abandonó a este juego perverso, pero sus dibujos en lápiz, crayon y pluma lo muestran como un ávido explorador de los variados paisajes del rostro humano.

En tanto fotógrafo, está confinado en un medio que objetivamente registra e inmoviliza los movimientos del rostro -los congela como tales- y esta precisión sin salida seguramente hace que la misión de retratar el carácter de una persona resulte más difícil de lo que sería en otro medio más flexible.

Para apreciar cabalmente esta dificultad, debemos asumir que cada fisionomía, aún aquella más crudamente delineada, nos da la impronta de una personalidad;(2) la razón por la cual muchas instantáneas nos parecen tan poco convincentes es precisamente porque parecen no representarnos a nosotros, o a las personas que conocemos; lucen extrañas, ajenas.

- Descalificamos una fotografía por su "escaso parecido" cuando no reconocemos la expresión retratada como perteneciente al repertorio de la persona conocida, lo cual no quiere decir que el retratado resulte invariablemente un juez confiable en esta cuestión; al fin y al cabo, cuando nos miramos al espejo es muy fácil que nos sintamos tentados a ajustar nuestra cara a lo que más nos gustaría ver.

- También entiendo que los retratistas odian a la esposa que se queja de que "tiene algo raro la boca" del retrato de su marido, retrato que no terminará nunca de conformarla; aunque en este caso estoy convencido de que su reacción está basada en una inquietud genuina.

La dificultad en capturar la expresión exacta, esa que quienes comparten la intimidad del retratado podrían aceptar como parecida, no debería subestimarse.

Este problema, inherente al posible logro no de una expresión sino de la expresión justa, ha sido factor de preocupación de los artistas a lo largo de la historia. De hecho, a comienzos del siglo XV, Leone Battista Alberti escribía con propiedad que no es fácil distinguir en una pintura un rostro que ríe de un rostro que llora.

El desarrollo de esta capacidad abarca toda la historia del arte y ha sido tratado recientemente en un libro magistral de Jennifer Montagu(3) que se ocupa de uno de los hitos principales en la conquista de la expresión justa: la conferencia sobre expresión dictada por Charles Le Brun en la Academia Francesa en el siglo XVII. La necesidad de lograr una expresión fiel y legible surge de las exigencias de la denominada Pintura Histórica -la ilustración de acontecimientos de la Biblia, de leyendas y de la literatura antigua-, cuyos recursos hallarían su punto culminante en los temas anecdóticos exhibidos en el Salón.

Sin embargo, el oficio particular del género retrato era otra cuestión. Desde tiempo inmemorial, el retrato no se asumía tanto como una conmemoración del individuo anónimo sino de la figura pública.

Roger de Piles,(4) un autor del Siglo XVII, quien tenía muchas cosas notables que decir acerca del arte del pintor retratista, insistía en que la principal misión de éste era representar el rol del sujeto de acuerdo a las convenciones dictadas por las leyes del decorum: ...siempre debemos sentir que el retrato nos habla, como si nos dijera - Deteneos, aquí estoy yo: soy ese rey invencible, en la plenitud de su majestad; soy ese comandante bravo que siembra el terror por doquier; soy quien, por su intachable conducta, ha logrado tan glorioso suceso; soy ese gran ministro, ducho en los secretos de la alta política; soy ese magistrado de consumadas probidad y sabiduría; soy ese hombre de letras dedicado a las ciencias; soy ese famoso artesano, tan singular y destacado en su profesión, y así. Y en cuanto a las mujeres, deberían decirnos: soy esa gran dama de alcurnia, cuyas nobles maneras inspiran estima y respeto; soy esa doncella encantadora, puro deleite de sonrisas y alegría...

En una palabra, las actitudes son el lenguaje del retrato, y el pintor dotado debe prestarles mucha atención. Estas convenciones dominaban el arte del retrato en el pasado.

Así, el objetivo del retrato romano era, por lo general, expresar la gravitas, la severidad y el porte austero de los pater familias; mientras que un maestro del Renacimiento como Verrocchio era capaz -en su estatua ecuestre de Colleoni- de darle categoría monumental al semblante feroz del condottiere ideal y, en sus bustos de damas florentinas, de encarnar el ideal social de la sonrisa en estado de gracia, que su discípulo Leonardo transfiguraría después en la hipnótica expresión de su Mona Lisa. Es cosa bien sabida que los ideales convencionales del decorum fueron asumidos por los primeros fotógrafos, en la época en que las cámaras requerían prolongadas exposiciones.

El retratado debía permanecer inmóvil, y por lo general asumía la pose familiar adecuada a su rol social y a su dignidad; incluso en nuestro siglo, el "fotógrafo de sociales" sigue retratando personajes en sintonía con estos estereotipos.

Hay un pasaje satírico muy interesante en una novela del escritor norteamericano Allen Wheelis, (5) que se inicia con una sesión fotográfica para una revista médica. A medida que van llegando los miembros del comité, a quienes van a tomarles sus retratos, se les sugiere que asuman las poses de los retratos al óleo de sus predecesores que cuelgan de las paredes; pero el héroe de la novela se rehúsa a adoptar la postura recomendada, porque la considera una falsedad: "con las piernas cruzadas, uno da la impresión de estar tranquilo, en calma, ni inquieto ni ansioso; nada de estar sentado al borde de la silla, sin saber qué hacer ni a dónde ir. Todo está bajo control.

Con los hombros rectos uno impone dignidad, status, no importa qué pueda pasar, el tipo no le teme a nada, está en pleno dominio de su mundo y de sus posibilidades. Con la cabeza vuelta a un lado, se da a entender que alguien le llama la atención -no cabe duda de que hay decenas de personas a las que les encantaría que este tipo les prestara atención"... y así continúa, burlándose de la pretensión que implica aparecer con un solemne volumen en el regazo, y de otros tantos recursos del profesional eficaz. El héroe de Wheelis se rebela contra la pomposa respetabilidad del establishment. Aunque él hubiera insistido en ser fotografiado en mangas de camisa, con un cigarrillo en la boca, no hubiera podido eludir el hecho de estar representando un prototipo reconocible.

Mi amigo pintor, el fallecido Sir William Coldstream, a su vez excelente retratista y un gran observador de los individuos, contaba que antes de empezar a trabajar en un retrato nunca les decía a sus modelos -como sí hacen algunos- que "sean naturales"; en cambio, les sugería que "se sentaran exactamente como si estuvieran a punto de pintarles un retrato". Porque al fin y al cabo esa era la realidad que no debían tratar de negar o eludir.

A este respecto, podría argumentarse que la mayoría de los retratos deben considerarse una consecuencia de la colaboración, de la relación, entre el retratista y su modelo. Cualquier adulto, en presencia de una cámara, se tornará sumamente consciente de sí mismo y asumirá una pose. Cuanto más solemne sea la ocasión mayor será el deseo de dar "bella figura".

Naturalmente, la exposición fugaz, la "instantánea", que fue posible gracias al desarrollo de diferentes lentes y películas, permite a la cámara atrapar a la persona desprevenida, y esta posibilidad nos ha liberado ampliamente de las convenciones del fotógrafo de sociales. Al mismo tiempo, también es la instantánea lo que nos alerta de los peligros de la imagen congelada, que con tanta frecuencia nos representa con una mueca, y no con un rostro verdaderamente vivo.

Muchos fotógrafos han desarrollado la rutina de sacar una buena cantidad de fotos al azar, de las cuales hacen después una selección. Hasta donde yo sé, Cartier-Bresson siempre ha preferido acechar el momento justo. El pintor retratista, el artista gráfico y el fotógrafo deben también tener en cuenta otro crucial momento de decisión, aún antes de la detección de la expresión deseada. Ignoro si alguna vez se habrá instaurado un código para esta tarea tan especial, pero podría esbozárselo a partir de los dos aspectos básicos utilizados convencionalmente en los registros policiales: el rostro de frente y de perfil.

Ambos tienen que ver con los rasgos permanentes del rostro y, si no sonara tan infantil, uno podría sugerir una codificación según la dirección hacia la cual apunta la nariz, describiendo un cuarto de círculo desde la posición frontal hasta la posición de perfil. Como siempre, lo que es relevante aquí es la interrelación entre las partes estructurales y las partes móviles del rostro. De ambas, las más notorias, en la postura frontal, son los ojos; en la postura de perfil, es la posición de la cabeza sobre el cuello.

Los códigos de las posturas corporales, en realidad, han sido desarrollados por los estudiantes de danza o de teatro, pero hay un aspecto vital que tiende a eludir toda codificación; eso que podría ser llamado el "tonus", el grado de tensión que anima un movimiento, que afecta decididamente nuestra percepción del mismo, así en el arte como en la vida. Estas variables apenas se esbozan aquí para enfatizar la extraordinaria amplitud del rango de posiciones exploradas y utilizadas en el arte de Cartier-Bresson.

La toma "standard", la toma frontal plena con los ojos del modelo fijos en el fotógrafo, es rara. Si llega a emplearse, es para registrar dos actitudes o expresiones opuestas, ampliamente diferenciadas por su "tonus": en una, el modelo captura la atención del fotógrafo, incluso para desafiarlo, como es el caso de John Berger.

Pero la toma o pose frontal también puede indicar que el modelo, acostumbrado a que lo fotografien, enfrenta la cámara como quien espera más o menos pasivamente el disparo.

El retrato de Stravinsky es un ejemplo puntual, como el de Duchamp quien, reclinado en su asiento, observa el procedimiento con un aire de distante ironía. En una de las fotografías más tempranas incluidas en esta selección, la de Irene y Frederic Joliot-Curie, de 1944, la pareja posa convencionalmente, pero su postura y sus manos parecen denunciar una gran incomodidad.

El conmovedor retrato de Rouault, ya anciano, tomado ese mismo año, tiene un aire similar de resignada pasividad, en franca oposición a aquél de Picasso, quien se planta frente a la lente con el torso desnudo y absoluto aplomo, mientras Max Ernst y su esposa aparecen con una actitud más introspectiva.

Esas dos posturas básicas se perciben como relativamente estáticas; uno podría imaginar que la pose se ha mantenido durante un cierto tiempo, salvo cuando el movimiento de los ojos introduce un elemento dinámico.

La fotografía Martine Franck es un ejemplo meridiano, con esa mirada ensimismada que se pierde por sobre la taza de té. El elemento temporal se hace más relevante en aquellos casos donde el modelo parece estar voiviéndose para mirar a la cámara, como en el encantador retrato de la pianista Hortense Cartier-Bresson, por no mencionar el de Pierre Colle, mostrado cabeza abajo, emergiendo de la cama deshecha.

Así como estos escenarios pudieron haber sido preparados, hay otros ejemplos en esta selección que revelan la suerte del fotógrafo y su habilidad para capturar instantes significativos.

Yo citaré entre ellos el retrato de Coco Chanel, quien parece estar sumergida en la más charla más absorbente, totalmente inadvertida de la cámara. Dejo a los lectores la tarea de continuar en la búsqueda de categorías, o quizás de inventar nuevas; pero queda todavía una variable importante por mencionarse, que es característica en todas las fotografías de Cartier-Bresson: su preocupación por la composición de la imagen, la cual nunca dejará que aparezca cortada o mutilada.

Es muy notable la diferencia entre el modo en que nos muestra a Lucien Freud, abajo, en el extremo inferior derecho, mientras el resto de la imagen está ocupado por un lienzo, y el famoso retrato de Camus, cuya cabeza parece abarcar casi todo el cuadro.

Hay que destacar, no obstante, que en sus dibujos Cartier-Bresson nunca se apoya en estos recursos compositivos. En ellos, su mirada escrutadora y su mano se concentran en una cabeza aislada, en sus rasgos expresivos. Estos experimentos nos conducen al misterio final de nuestra reacción frente al rostro humano: el hecho asombroso de que, aunque reconocemos instantáneamente a nuestro prójimo a partir del repertorio de sus gestos y movimientos, no hay nada que desmantele o perturbe con más facilidad

nuestro proceso de reconocimiento que aquello que llamamos "disfraz": cómprense una peluca bien llamativa -preferentemente de largo pelo lacio pelirrojo- póngansela, y verán con cuanto asombro son recibidos al entrar, así distraídos, a la próxima fiesta a la que vayan.

¿Cómo puede explicarse este quiebre en el reconocimiento? Quizás debamos asumir que nuestra percepción de la gente se apoya en las categorías. Cuando alguien a quien no conocemos entra a un cuarto, inmediatamente registramos si se trata de un hombre o una mujer, su edad aproximada y, por sobre todo, si es "uno de los nuestros" o un extraño.

Cada uno de los síntomas de la expresión adquiere su validez y su significado sólo en este contexto pre-establecido; si no tuviéramos tales preconcepciones jamás lograríamos interpretar los infinitos matices de la apariencia humana y su significación social.

Todo equívoco inicial debido al disfraz generará una confusión que alterará el proceso de reconocimiento que va de lo general a lo particular en una suave curva. Los actores y productores teatrales hacen uso profusamente de esta tendencia de la mente humana a categorizar a los individuos de acuerdo a lo que visten, de acuerdo a su presencia y a sus roles; una máscara que cubra la mitad del rostro impedirá el reconocimiento, y no es por razones fútiles que los libros de texto de medicina garantizan anonimato tapando los ojos de las imágenes de los pacientes.

Este hecho notable también se vincula con nuestra reacción ante los retratos, tanto del pasado como del presente. Porque sucede que, si se rescata al rostro de su aislamiento, y se lo coloca bajo los hábitos o ropajes de otra época o disciplina, se transformará en un rostro completamente diferente. He mencionado alguna vez(6) que los miembros del Kit-Cat Club, del siglo XVIII, cuyos retratos se exhiben en la National Portrait Gallery, se parecen mucho a nosotros, aunque sus conspicuas pelucas los transforman totalmente.

De hecho, cuando contemplamos viejos álbumes de familia y nos reencontramos con los miembros de las anteriores generaciones –esos hombres de sombrero hongo y bigotes, las mujeres con sus cuellos altos y sus vestidos encorsetados- empezamos a verlos como prototipos antes que como individuos, y nos cuesta vincularnos con estas imágenes del mismo modo en que nos vinculamos con las de nuestros contemporáneos. Esta observación es válida también en relación al modo en que Cartier-Bresson retrata a sus contemporáneos. ¿Cómo se verán, cuando sus hábitos de vestimenta y conducta sean cosa del pasado? No lo sabemos; pero, dado que no nos distancian de ellos los atuendos que vestían los modelos de Tiziano, Van Dyck, Rembrandt o Velázquez, podemos confiar en que conservarán esa chispa de vida que sólo un maestro es capaz de impartirle al retrato fotográfico.

Notas:

1. Me he ocupado de algunas de estas cuestiones en el artículo "La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte", en *The Image and the Eye* (Phaidon, Oxford, 1982).
2. En mi libro *Art and Illusion* (Phaidon, Londres, 1960) he definido esta observación como "Ley de Topffer", en alusión al pintor suizo Rodolfo Topffer, inventor de la tira cómica.
3. *The Expression of the Passions* (Yale University Press, Newhaven y Londres, 1994).
4. Cito de la edición inglesa de 1743: *The Principles of Painting*, (J. Osborn, Londres), traducida de la edición francesa de 1708.
5. *The Scheme of Things*, un libro de Helen y Kurt Wolf, (Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York y Londres, 1980).
6. Loc. cit. en nota 1.

Texto traducido por Daniel Samoilovich, para La Nación, sobre el libro Tete a Tete de Henri Cartier-Bresson.

Ninguna fotografía cuelga en las paredes de su departamento. Sólo unos dibujos y pinturas y en lo lejano de una pared un gran óleo de Matisse, Susan Stamberg comenta.

John Morris su amigo y editor de la revista Life, menciona que Cartier-Bresson nunca quiso discutir su decisión de renunciar, si él lo hubiera hecho, y probablemente hubiera dicho que era una locura renunciar a la fotografía porque de cierta forma el resto del siglo 20 estaba perdido a su cámara.

Stamberg describe lo que su cámara encontró: "Un niño hindú en 1947, las costillas de una bebe mal alimentado haciendo eco de las líneas de las rueda de un vagón cercano, Shanghai, 1949, una muchedumbre desesperada por vender su oro antes de la revolución de Mao; Moscow 1954 hombres y mujeres cubiertos de polvo tomando un receso para bailar antes de regresar a sus trabajos de construcción, todos momentos decisivos"

La esposa de Cartier-Bresson, la fotógrafa, Martine Franck recuerda que su marido siempre sabía donde estar. "Yo creo que Henri tenía una intuición innata de lo que pasaba en el mundo y lo que era importante. Digo tu estabas en la India cuando Gandhi fue asesinado, tu estabas en China cuando los comunistas llegaron... y tu estabas en Rusia en el momento exacto.

Morris, editor ejecutivo de Magnum, menciona que tenía inteligencia, educación y sentido de la historia. "Viene del corazón, Él tenía una gran percepción humana, él entendía a los niños, a las ancianas, y él sabía que momentos eran significativos en el ser humano.

Susan Stamberg NPR

Muchas de sus fotografías son menos seguras en contexto y más abiertas a la interpretación que cualquier típico fotoperiodismo. En una, dos hombres están de pie en frente de una cerca, presuntamente para observar algún espectáculo el cual cobra por entrar. Más allá de la cámara un trabajador con un gorro intenta mirar con la nariz pegada a través de la barrera mientras una figura más cercana, de abrigo, sombrero, de bigote, denotando que es de clase media se mantiene erguido con las manos de tras y a cierta distancia de la pared, voltea hacia la cámara. La diferencia entre los dos se enfatiza más allá por su separación por uno de los postes.

Cartier-Bresson fue más un artista usando su cámara para capturar las situaciones surreales de cada día que un fotoperiodista buscando escenas para documentar hechos. Fue el consejo que le dio Capa de evitar ser etiquetado como "el pequeño fotógrafo surrealista" llamándose a si mismo un fotoperiodista.

Para mi su trabajo principal se desarrollo en Francia, España, Italia y Grecia, tal vez Irlanda y alguna otras fotografías del algún otro lado. Lejos de las culturas mediterráneas y de las católicas y más cerca de su nativa Francia su toque se ve menos seguro.

Su punto de vista de Inglaterra, por ejemplo es en algunos momentos el estereotipo de una extranjero, con fotografías relacionadas con la realeza o momentos del estado, eventos sociales, la ciudad de Londres y como un curioso contraste tres niñas en la costa regresando de un tienda en la esquina pasando por una pared derrumbada de un arrabal de los 60.

En algunas de sus fotografías (lo describo como "esperadores") nos da la impresión de un escenario donde el fotógrafo ha venido a través de un escena y está esperando a una persona que aparezca en la correcta posición, para esos son lo más interesante de su trabajo, eso es lo más copiado por muchos fotógrafos inspirados en su trabajo.

Como intelectual francés Cartier-Bresson no había aclarado y reflexionado acerca de la fotografía. Para él la cámara era un instrumento para medir un instante del flujo, y fue en este punto de hacer la exposición que la fotografía fue creada. Se negó a permitir la visión que él tenía de alterar el negativo cortándolo, insistiendo que su impresor usara todo el negativo y mostrara el borde negro producido por el borde alrededor del marco.

Ciertamente en sus primeros años tuvo poco interés en mostrar en el grabado como un objeto (algunos de los más valorados impresos son francamente pobres). La impresión fue sólo un medio para darse cuenta de la visión más que ser visto como un objeto de arte.

En el viejo cuerpo de la Leica fue fácil enrollar la película cuando la cargaba de prisa, una de sus mejores fotografías de Irlanda muestra una procesión religiosa detrás de una pancarta. A lo largo de su área base hay una serie de agujeros en parte introducidos en la fotografía que continúan en la película. El efecto es como crinolina y accidentalmente refuerza la naturaleza lúgubre y militar de la escena.

El punto de vista de Cartier-Bresson fue siempre el de un observador inobservado, "la mosca en la pared" grabando aparentemente sin interacción con el sujeto. Se entrenó a sí mismo para usar la cámara – casi siempre una cámara Leica con un lente estándar de 50mm – sin tener que mirar los controles.

Frecuentemente se ocultaba de la vista de la gente hasta el momento de la exposición cuando este se levantaba rápidamente ante su ojo. Usando un sólo lente era capaz de colocarse en la posición correcta. Hace unos años una amiga fotógrafa me describió cómo trabaja él cuando ella lo acompañó como guía en Irlanda. Cartier-Bresson la colocó entre él y un objetivo, parado, hablando hasta que estuvo lista para tomar la foto, su cámara protegida por ella.

Rápidamente su cámara se levantó a su ojo al momento que disparaba sobre el hombro de ella. Algunas veces ella era empujada abruptamente fuera del camino. Su medido y cuidadoso acercamiento, para conseguir la fotografía, ofendía a sus colaboradores y ocasionalmente a quienes fotografiaba (el jovial granjero francés estirando su mano hacia el fotógrafo en 1955, aparentemente después fue perseguido por el granjero con un pico en la mano).

<http://photography.about.com>

Henri Cartier-Bresson define así la cámara fotográfica: "Para mí es un cuaderno de esbozos, el instrumento de la intuición y de la espontaneidad, el maestro del instante que, en términos visuales, cuestiona y decide a la vez. Para 'significar' el mundo, es preciso sentirse implicado en lo que uno recorta a través del lente. Esa actitud exige concentración, sensibilidad y sentido de la geometría. Ahorrando los medios y sobre todo olvidándose de sí mismo, uno llega a la simplicidad de expresión".

Y sobre el acto de tomar fotografías, Cartier-Bresson dice: "Fotografiar es aguantar el soplo cuando todas nuestras facultades convergen para captar la realidad huidiza; entonces la toma de una imagen se convierte en una gran alegría física e intelectual.

Fotografiar es reconocer, en un mismo instante y en una fracción de segundo, un hecho y la organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan y significan ese hecho. Es poner en la misma línea de mira la cabeza, el ojo y el corazón. Es un modo de vivir".

Sus *Cuadernos mexicanos* ilustran a la perfección esa ósmosis entre la cabeza, el ojo y el corazón. Publicados por la editorial francesa Hazan, especializada en libros de arte, los *Cuadernos* de Henri Cartier-Bresson son una recopilación de 54 fotografías tomadas durante las dos largas estadías del artista en México, en 1934 y 1964.

Algunas son muy conocidas y muchas otras totalmente inéditas. El libro, cuyo prefacio está firmado por Carlos Fuentes. Henri Cartier-Bresson logró captar "la eternidad mexicana a partir del instante mexicano", afirma Carlos Fuentes. El novelista agrega:

"El artista se detiene en la cresta de la ola de la duración con un instrumento del tamaño de su propia mano, en la mano. Las heridas de México se cierran por un momento para que el mundo se constituya bajo la mirada del artista. La pregunta de Bachelard es la nuestra: ¿Tendría el hombre un destino poético? La respuesta se encuentra en esta suma de instantes descubiertos por la mariposa invisible que es el fotógrafo, a fin de apuntar, sin quererlo, un retrato de la eternidad— pues el tiempo, dijo Platón, no es sino la eternidad que se mueve. Restituir, a la vez, el movimiento del instante y la inmovilidad de lo eterno, podría ser la manera de figurar un destino poético."

Amor a México

La emoción que invadió al artista en México es fácilmente perceptible en las fotos en blanco y negro que tomó a lo largo del año que pasó recorriendo todo el país junto con un grupo de etnógrafos y algunas de las cuales fueron expuestas en el Palacio de Bellas Artes en ese mismo año de 1934. En ellas, escribe Carlos Fuentes, "las heridas de México se asomaron por todas partes. Unas son muy antiguas y parecen haber cicatrizado. Otras, a pesar de su antigüedad, aún no se cierran. Las más recientes se confunden con las más viejas.

Las más dolorosas son las que laten debajo de la piel del país, a punto de brotar y mezclar su sangre con las de las demás." En 1964 regresó a México. Llevaba 30 años soñando con ese viaje. El reencuentro fue tan denso como el primero. Lo demuestran las fotografías tomadas durante esa segunda estada de cuatro meses en las que el artista plasma con delicadeza y respeto las "heridas" de ese país que tanto quiere.

Al enterarse de la próxima publicación de sus *Cuadernos*, la corresponsal solicitó entrevista con él.

"¿Por qué los periodistas quieren hacer hablar a un fotógrafo? —se asombró Cartier-Bresson— ¿Por qué quieren que hable?, lo que tengo que decir lo digo en mis fotos". Algunos días más tarde el artista hizo llegar a la corresponsal su libro que aún olía a tinta, con una dedicatoria sumamente delicada: "Para AMM, con mis disculpas por quedarme mudo, pero los recuerdos personales son secretos maravillosos. Muy cordialmente un hijo de franceses, Enrique (en español en la dedicatoria), alias Henri Cartier-Bresson".

Anne Marie Mergier. Proceso noviembre de 1995.

Mirar, disparar, escurrirse: pocos reparaban en el francés cuando éste los ponía ante el objetivo de su cámara. La producción realizada a lo largo de decenios le valió a "HCB", tal su apodo, la fama de ser uno de los mejores fotógrafos del mundo, quizás incluso el mejor de todos. En 1930 no había motores rápidos, autofocus ni flash automático, pero Cartier-Bresson tampoco los necesitaba. "La célula fotográfica está de más: propicia la vagancia del ojo. Uno debe calcular primero los valores y luego eventualmente probar", señalaba.

Una formación clásica le sirvió en su carrera fotográfica para lograr perfectas composiciones de imagen, en base a una combinación adecuada de superficies, líneas, luces y sombras, hombres y situaciones.

Una de sus principales características era que ampliaba todo el negativo, lo cual demostraba al observador que la toma había sido desde un principio perfecta. Nunca un recorte en el cuarto oscuro. La forma en que las presentaba era prueba clara de que esa imagen había sido armada en primer lugar en su propia cabeza.

La capacidad de dar con el momento preciso, el "moment décisif", era lo que diferenciaba a Cartier-Bresson de otros cazadores de imágenes, señaló el presidente de Magnum, Thomas Hoepker, cuando se celebró el cumpleaños número 95 del artista, el 22 de agosto del año pasado.

Cartier-Bresson utilizaba además la fotografía blanco y negro. "Sólo encuentro emoción en el blanco y negro".

Raúl Rojas

Periodista

El amor juchiteco

Cuando el fotógrafo Henri Cartier-Bresson vino a México por primera vez, se dejó conquistar por el ambiente que entonces vivía el país. Narra la crítica Raquel Tibol en una de sus columnas de arte que publicaba semanalmente en **Proceso** (2 de agosto de 1999), que cuando decidió quedarse, se alojó en un departamento con el pintor Ignacio Aguirre y los escritores Langston Hughes y Andrés Henestrosa, en el barrio de La Lagunilla:

Lugar en el cual "no faltaban cantinas con mariachis, restaurantes populares, baños de vapor y prostíbulos. Cartier-Bresson era soltero (en 1970 contraería matrimonio con la fotógrafa Martine Franck), le encantaba la pachanga y, según contó Langston Hughes en su autobiografía, se enamoró de una tehuana que andaba descalza".

Otra es la visión de Henestrosa. Grisel Vistráin, discípula del escritor oaxaqueño, fotógrafa y presidenta de la Sociedad de Autores de Obras Fotográficas, rememoró para **Apro** el relato de su maestro:

Cuando Cartier-Bresson vino a México visitó Oaxaca, siendo su anfitrión Henestrosa. En las tierras de Juárez, una mujer juchiteca se enamoró perdidamente del fotógrafo francés y, cuando él regresó a tierras europeas, ella lloraba y sufría "por el mal de amores". Entonces decidió juntar su dinerito para alcanzar su sueño. Ahorró hasta reunir el dinero del pasaje y se fue a Francia a visitarlo:

"Imagínate, desde Juchitán hasta Francia, a nadie se le hubiera podido ocurrir, pero a ella sí e incluso le llevó comida juchiteca porque fue la que le ofrendaron a Henri cuando lo conoció." Para Vistráin, Cartier-Bresson no es sólo el más importante y grande fotógrafo del siglo XX por haber abarcado tanto la pintura como la fotografía artística, el fotoperiodismo y el cine, sino también, al fundar la agencia Magnum, se ocupó del tema esencial de los derechos de autor:

"No es que antes no hubiera pensado en ellos, sino que así puso legalmente en el mundo que debe haber un orden en los negativos, eso es muy importante. "Él cubre todo un siglo en el cual hay grandes fotógrafos, grandes nombres, pero siento que él es el más completo en cuanto a lo que significa el arte fotográfico, y ahora que está de moda el término *visual*, pues él fue un artista visual porque igual que Manuel Álvarez Bravo llegó a conocer las artes gráficas en los treinta y cuarenta."

Y recordó un momento significativo en el cual Cartier-Bresson "apadrinó" al artista brasileño Sebastiao Salgado como "el fotógrafo del momento": "Salgado es el fotógrafo contemporáneo por excelencia porque toca problemas sociales, incluso ya está como embajador de la UNICEF (Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia) haciendo grandes proyectos, y me parece interesante que Cartier-Bresson, quien siempre se cuidó de dar entrevistas, haya tomado la voz para decir: 'Aquí está Sebastiao Salgado'. Creo que fue un señalamiento muy claro. Y Salgado tiene una obra maravillosa."

Dos aspectos del fotógrafo francés abordados por Grisel Vistráin

JUDITH AMADOR TELLO/ APRO

Esta nota fue publicada hace un par de años, cuando se realizó en Bogotá una exposición de la obra del francés.

Perfil de Cartier-Bresson: el retratista del siglo XX

"Fotografiar es colocar en una misma línea de mira la cabeza, el corazón y los ojos" Henri Cartier-Bresson

La cámara Leica se ajustaba al ojo de Henri Cartier-Bresson como si fuera un pincel en su mente de pintor. Cuando hacía retratos, era parte de ellos. Una parte tan perfecta que no aparecía por ninguna parte. Los fotografiados atestiguan que Cartier-Bresson se encontraba allí: lo miraban a los ojos, vencidos por la insistencia de su cámara. 'Desnudos y sin nada con qué esconderse', dice Ana María Lozano, curadora del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Sin embargo, cuando se habla de imagen, lo mejor es ver.

Y esa oportunidad la tuvo el público colombiano en el año 2002 cuando se realizó en Colombia la exposición T á T (retratos cara a cara) de Henri Cartier Bresson, uno de los más grandes fotógrafos del siglo XX, en una muestra que presentó 125 fotos en blanco y negro de gran formato traídas de la National Portrait Gallery de Londres al Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Los fotografiados de Cartier-Bresson son, también ellos, algunas de las personalidades más grandes del siglo pasado: Truman Capote, William Faulkner, Igor Stravinski, Jean Paul Sarte, Alberto Giacometti, Alfred Stieglitz, el 'Che' Guevara, Fidel Castro, Albert Camus, Coco Chanel, el Dalai Lama, Ezra Pound, Henri Matisse, Jean Renoir, Max Ernst, Marcel Duchamp, Marilyn Monroe, Pierre Bonard o Cioran, entre decenas de otros.

A Gloria Zea, directora del MamBo, le sorprende la estrategia de Bresson cuando quería retratar el 'alma': 'El francés iniciaba con sus fotografiados una relación de amistad, los conocía, los acompañaba, los hacía sus cómplices y cuando finalmente los retrataba, aparecían tal cual eran, sin disfraces ni poses; simples, naturales'.

Quiso ser pintor

Una fotografía de tres niños del Congo que saltaban hacia el mar en completa libertad. Aquella, dicen quienes lo conocen, es la única foto que cuelga en su apartamento en París, en donde vivía aún a sus 95 años. Lo que vino después no lo esperaba: trabajo por doquier. Y no en lo que le apasionaba: la pintura, sino en la fotografía, que era su pasatiempo. Se negó siempre a que sus fotos se editaran, se ocultó de fotógrafos y de fotos porque no quería que hicieran con él lo que él 'le había hecho a otros' y, ante todo, quiso ser invisible, preguntar sin esperar respuestas y cuestionarlo todo para saber de qué se trataba el mundo.

Cuando Bresson hacía reporterismo gráfico solía pasar inadvertido, diseñaba la arquitectura de la imagen y en el momento exacto, guiado por un reflejo condicionado, disparaba. Famoso, pero aún con la capacidad de vivir sin ser reconocido, pensó a finales de los años 70 que ya había fotografiado a todos los que le interesaba conocer y sintió que tampoco le podían decir más. Fue cuando decidió colgar su Leica y dedicarse al dibujo de retratos. 'Nunca me gustó la fotografía', dijo entonces.

Tal vez por eso directora y curadora del MamBo coinciden en decir que la composición de sus fotos es perfecta, porque las pintaba en su mente con una paleta de luz.

La llegada del francés que miró por una lente a los más grandes personajes del siglo XX, mereció más de una visita. Sus personajes desnudos, sencillos y sin atavíos, se ven tan humanos que dan ganas de estrecharles la mano, de conversar con ellos y de hacer lo que hacía Bresson: mirarlos a los ojos y entender su alma.

Enrique Patiño

Redactor de EL TIEMPO, Colombia

Bresson supo darle a la fotografía una relación con la cualidad paciente de la pesca. La presa del día será *el instante decisivo* en el cual *cualquier situación alcanza su punto álgido que corresponde a la imagen más significativa*. Maestro en la técnica del instante decisivo, poseía como nadie el temple necesario para apretar el disparador en el momento preciso. Henri Cartier-Bresson falleció hace ya tres días y no ha sido hasta ayer que la familia dio a conocer la noticia, una vez terminados los servicios funerarios y que su cuerpo fue enterrado en una tumba en medio de los Alpes franceses.

Su adiós no fue abrupto. Se había despedido hace un año, en París, en el marco de un merecido homenaje, a sus 95 años de edad, en donde se montó la más grande exposición antológica en su nombre, una magna retrospectiva del artista que obtuvo tal respuesta que tuvieron que extenderse los horarios de visita.

El gran fotógrafo francés fue mundialmente conocido por su extraordinario trabajo, mezcla de fotoperiodismo y creación artística, imposible de encasillar dentro del arte, el documental o el fotoperiodismo propiamente. Desde 1933, con su Leica en mano, consiguió fotografiar su objetivo y captar exquisitamente lo que llamaba *el instante decisivo*: o *sauvette* expresión francesa cuya traducción al inglés terminó por firmar el mito. Cartier Bresson jamás recortaba sus negativos, los positivaba completos, sin encuadrar ni cortar.

Componía con rigor, observaba gestos, la conjugación de los elementos para poder disparar en el momento en que el todo creara una dinámica interesante y única.

Educado en el Lycée Condorcet de París era de esperarse que su formación artística fuera de corte más clásico por lo que la pintura y el dibujo fueron sus inclinaciones de aquél entonces. La guía en la obra de Bresson era los momentos congelados que brinda el dibujo aunado a al instinto y la curiosidad "*Cuando hacía clic era porque sus neuronas ya habían dibujado en su cerebro la imagen perfecta*".

Hacia 1920, con Don José Vasconcelos como secretario de Educación, fotógrafos como Tina Modotti y el propio Henri Cartier-Bresson llegaron a México. El ambiente era propicio y la libertad política favoreció su desarrollo. Vasconcelos tenía planteado establecer una identidad cultural mexicana y tiempo en que la Ciudad de México se desarrollaba como centro de intercambio cultural para el mundo.

Álvarez Bravo compartió con Cartier-Bresson el entusiasmo por la imaginaria mezclada con el misterio; los unió un lazo de amistad profundo, juntos colaboraron en la búsqueda de una simbología urbana dando como resultado a creación de un lenguaje propio.

A punto de cumplir 96 años la muerte llegó serena a la cama del *el ojo del siglo* como algunos lo llaman. La *Ciudad de las Luces* lo homenajea hoy pero la humanidad lo recordará para siempre.

Redactor: Iván Nería

Editor: Manuel Zavala y Alonso

Agosto 06, 2004

México D.F

El lunes 2 de agosto de 2004 murió Henri Cartier-Bresson a los 95 años en Cereste, un pequeño pueblo al sur de Francia

La cámara, extensión del ojo.

¡Hasta pronto Cartier-Bresson!

El ojo del siglo, maestro del instante, el dibujante del tiempo o mejor aún, el fotógrafo de la espontaneidad, el silencio, la libertad y gran parte de las situaciones y sentimientos posibles de la humanidad fue Henri Cartier-Bresson, quien murió el 2 de agosto pasado, pero cuyo deceso, por paradoja, no es sino su culminación como "artista de la cámara" del siglo XX.

El autor de imágenes que tenían como características la composición perfecta que daba la sensación de ser una ventana por la que la vida pasaba sin percatarse de la presencia de la lente, debió ceder al único límite que hay para el artista la muerte. Así, a los 95 años, Cartier-Bresson cerró los ojos que miraron más allá de lo visible.

El fotógrafo francés nacido el 22 de agosto de 1908 en Chanteloup al este de París, fue hijo de un industrial, y desde pequeños se interesó por el dibujo y la pintura, antes de descubrir la fotografía, a la que entregaría gran parte de su tiempo, más que como una práctica, como una forma de vida.

“Abrid los ojos”, sentencio alguna vez el sabio Leonardo Da Vinci, y Cartier-Bresson simplemente lo hizo. Pocos acontecimientos gigantes de la historia escaparon de su Leica. Captó desde la guerra civil española hasta la Revolución China. La mirada del artista registró los hospitales de la España republicana en 1936 y, tras caer prisionero de los nazis en 1940 durante la Segunda Guerra Mundial, y evadirse tres años después, se incorporó a la Resistencia tomando su cámara para inmortalizar la liberación de París en agosto de 1944.

Miró y compartió la muerte de Gandhi, la entrada de Mao en Pekín y la construcción del Muro de Berlín. En 1954 se convirtió en el primer fotógrafo occidental admitido en la ex Unión Soviética. También retrató a los protagonistas del siglo XX; desde Picasso y Matisse, hasta TRuman y Fidel Castro.

Fotografiar fue para Cartier-Bresson la filosofía de la vida: Un acto instintivo y personal que revelaba su propia manera de ver el mundo. El fotógrafo francés no sabía de “fórmulas mágicas”, el acto artístico consistía en dejarse llevar por “un sutil equilibrio entre las razones de la mente, los deseos del ojo y los dictados del corazón”, solía enunciar.

Aunque Cartier pudo haber experimentado mucho con la fotografía, su máxima fue no trastocar lo captado, no editar ni manipular la imagen como una forma de dar testimonio fiel de los sucesos, así sentó las bases del fotoperiodismo. Y para comprobar que sus encuadres y composiciones respondían al "instante decisivo". Cartier-Bresson solía imprimir el negativo entero, era uno de los pocos que se podían dar ese lujo.

Los característicos contrastes de luces y sombras en sus imágenes, se unen a su filosofía de vida para mostrara las dualidades que impelen a la humanidad. Así, en blanco y negro, discurre la vida del fotógrafo: hoy la guerra, mañana la libertad, luego los suburbios, el juego, las risas, la soledad...

Apasionado aventurero, Cartier-Bresson viajó de México o Indonesia, de Rusia a China, de India a Europa. Casualidad o destino, uno de sus primeros viajes fue a "tierra azteca" en 1943, donde vivió a lo largo de un año en el barrio de la Candelaria de los Patos, y donde la luz que se cierne por estos lares llegó a buen acuerdo con el artista derivando en numerosas imágenes.

Él también fundador de la agencia Mágnum, junto con Robert Capa y David Seymour en 1947, reconoció en su momento la influencia en su trabajo del mexicano Agustín Casasola. La vida captada por el artista francés estuvo enfocada al interés prevaeciente en la década de los 30, que fue registrar la cotidianidad de personajes aparentemente ordinarios, y una vez más impuso la forma de hacer fotoperiodismo. Su esposa, también fotógrafa, Martine Franck, aseguraba que Henri Cartier-Bresson sabía el lugar justo donde debía estar, pues poseía una intuición innata sobre lo que iba a suceder en el mundo.

John Millar

Crítico de arte

"Yo no pienso que a él le hubiera gustado que llamaran a su trabajo arte, él preferiría ser recordado como una figura anónima. Sus libros grabaron momentos que no pueden ser capturados otra vez".

Lord Snowdon (fotógrafo)

"Su muerte es una gran muerte para el país". "Con él, Francia pierde a genio fotográfico, un verdadero maestro, y uno de los más grandes artistas de su generación y más respetado del mundo.

Jacques Chirac

CAPÍTULO IV
PROPUESTA DE INSTRUMENTO
DE ANÁLISIS

4.1 Fundamentación

Porque tanto el principio básico de la memoria como el de la fotografía es que las cosas han de morir en orden para vivir para siempre. Joan Fontcuberta.

En este capítulo se retomaran todos los elementos visuales que se consideraron en anterior apartados para formar una propuesta de instrumento de análisis de dos fotografías de Henry Cartier-Bresson.

El análisis fotográfico se hará con base en los conceptos de elementos visuales proporcionados por D.A. Dondis ("La sintaxis de la imagen"), debido a que este autor maneja conceptos adecuados para hacer este análisis. La propuesta de instrumento estará dividida en dos cuadros por fotografía, entonces serán cuatro cuadros en total.

El primer cuadro está formado por tres categorías: lectura, denotación y connotación. Primero se separa un objeto del todo para poder reconocerlo a un nivel denotativo para después continuar con el connotativo con base en lo anterior. El segundo cuadro lleva cuatro categorías: lectura, elementos de análisis citados por Dondis, figuras retóricas y color.

Como en el cuadro anterior se reconoce un elemento de la fotografía, para entrar en la categoría de elementos citados por Dondis donde se catalogará bajo sus conceptos, después se reconocerán las figuras retóricas, metonimia, metáfora, sinécdoque, etc. Para cerrar con color.

Se podría pensar que por ser fotografías en blanco y negro este apartado sería inútil, pero los tonos surgen, en esta técnica, son muy importantes para el análisis ya que enfatizan ciertas regiones y elementos. Todo lo anterior se hará a un nivel denotativo y connotativo.

Aunque las categorías y los cuadros se encuentran separados todos tienen una interrelación ya que cada categoría aporta algo a otra, que se ve a nivel connotativo. A continuación se presentan las dos fotografías de Cartier-Bresson, así como el instrumento con las cualidades que se han mencionado.

La selección de las fotografías se basó en la constante esencia del trabajo de Henri Cartier-Bresson durante su vida fotográfica, estar en el momento adecuado, estar desapercibido, sentir el momento mezclado con una excelente composición (adquirida de su enseñanza como pintor) llevaban al Cartier-Bresson "Momento Decisivo".

En las dos fotografías notamos que él capturó la imagen como debió ser, un segundo más o un segundo menos y el resultado hubiera sido diferente y muy desafortunado. Dos personas en movimiento, en escenas diferentes pero tomadas en el momento exacto que la composición lo requería. Estas fotografías fueron tomadas en su país natal, Francia, en 1932 antes de que fuera marcado por la segunda guerra mundial y son de las más populares en el planeta en lo que a blanco y negro se refiere.

HYERES, FRANCIA 1932

LECTURA	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
La calle	Una vía por donde se transita, al parecer en la fotografía, tiene un sólo sentido de derecha a izquierda. Este contorno sale de la mitad de la parte derecha para meterse casi por la parte superior de la izquierda.	Es parte del contorno de un círculo. Este a su vez nos lleva a una infinitud, es decir, como si la gente o los vehículos que transitaran por ahí fueran a ningún lado, estuvieran dando vueltas en círculos, una acción repetitiva. Se puede pensar que el ciclista viene de abajo para salir por la parte de arriba de la fotografía, para después bajar y luego volver a subir. En el centro hay un tramo del camino más oscuro que da la impresión que el ciclista va dejando una estela a su paso.
Escalera	Construcción utilizada para subir o bajar a segundos niveles.	La intención más usual de una escalera es subir, aquí se presenta la escalera, desde el pasamanos que corre desde la parte inferior izquierda, como elemento de dirección hacia la planta baja en forma de espiral en combinación con el movimiento de la fotografía. Este elemento abarca la mitad del cuadro y es la sección que le da más ritmo. El cuadro que surge de los escalones y el barandal connotan una estabilidad del conjunto, que choca con el triángulo que se forma en la unión

		del barandal que establece un punto de desequilibrio.
El Barandal	La protección en las escaleras, para apoyar las manos	Son líneas diagonales, horizontales y verticales que llevan una dirección. La perspectiva de las diagonales que forman el barandal, desde la parte inferior izquierda, se van convirtiendo en líneas verticales a medida que van decreciendo. La otra sección del barandal que sale por la parte derecha de la fotografía y aunque físicamente están separadas visualmente se unen para seguir el mismo sentido de movimiento. Las dos partes del barandal surgen por lados opuestos con direcciones contrarias encontrándose en el centro cortando a la fotografía de una forma irregular.
Escalones	Como parte esencial de la escalera, se integran con el barandal	Los escalones en forma de triángulos se presentan en tensión al equilibrio y pareciendo que se van deformando o contrayendo conforme van bajando. Estas deformaciones le dan cierto aspecto abstracto a la fotografía.
Las Llantas	Dos llantas de bicicleta.	Los círculos que forman las ruedas de la bicicleta chocan con todas las líneas que se cruzan para formar la fotografía, al ir en contra de la estructura

		resaltan más. Por ser contornos de círculos y no haber ningún obstáculo se da a entender que giraran y giraran.
Un hombre en Bicicleta	Recorre la calle buscando llegar a algún lugar	La figura del hombre y las llantas de la bicicleta salen de contexto en la fotografía formada por líneas y por que es el objeto más oscuro en esta. Estas dos características y que está colocado en la parte superior izquierda jalan la atención del observador que es llevada por el sentido de la foto.
Las Paredes	Hay cuatro paredes que circundan a la fotografía en las cuatro esquinas de la fotografía.	Estas cuatro paredes forman un rombo que limita, que corta la escena primordial que sería al ciclista en combinación con la escalera. Estas cuatro diagonales giran en conjunto hacia el mismo sentido que los elementos primordiales, es decir, van de izquierda a derecha girando sobre el eje.

LECTURA	ELEMENTOS DE ANÁLISIS CITADOS POR DONDIS	FIGURAS RETÓRICAS	COLOR
La Calle	Un círculo. Una parte del círculo, en dirección curva. Textura y tonos diferentes en la calle.	Sinécdoque, ya que muestra una sola parte de círculo, más por menos. Metonimia. Es la vida que nos toca vivir.	Va de un gris muy oscuro o a uno muy claro, conforme va yendo de derecha a izquierda se va aclarando. Es decir viene de un lugar oscuro para subir a la claridad. Sobre la calle, horizontal, podemos notar variaciones de grises que hacen aparentar la estela del ciclista.
La Escalera	El contorno de un triángulo y cuadrado; líneas horizontales, verticales y diagonales		El barandal es negro, esto marca tangente el límite de las figuras que se marcan en la escalera. Los escalones son matices de grises entre claros y oscuros, siendo el relleno de las figuras.
El Barandal	Líneas horizontales, verticales, diagonales y un triángulo.		Negro. Siendo este color tan fuerte corta a la fotografía por la mitad con mucha notoriedad.

Los Escalones	Líneas diagonales que forman triángulos.		Grisés claros y oscuros que dan un sentido de neutralidad.
Las llantas	Dos círculos		Negro que connota misterio.
El hombre en bicicleta	Un cuadro, círculo y tono.	Metáfora. La silueta negra de este hombre es la representación de los malos momentos que se van para luego regresar.	Negro, como las llantas, son un todo misterioso, una silueta oscura y fría.
Las Paredes	Líneas diagonales, textura y tonos.	Sinécdoque. Se muestra una parte de las cuatro paredes, pero esto nos alcanza para entender que ahí están.	Son tonos grises oscuros que dan un sentido de imparcialidad.

BEHIND THE GARE SAINT LAZARE 1932

LECTURA	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
El Hombre	Una persona en movimiento	El hombre está en movimiento, pero la fotografía indica lo contrario es la silueta de un hombre que ha quedado paralizado sobre el agua con la habilidad de no sumergirse en esta. La apariencia del sujeto no importa el puro contorno y el tono oscuro que proyecta nos sugiere a un misterioso hombre de edad adulta. El contorno del triangulo, que forman las piernas, nos sugieren una inestabilidad en el sujeto; el cuadrado, se contrapone, dando estabilidad al torso del sujeto y el punto (la cabeza) jala la atención del observador.
La Escalera	Una escalera que flota sobre el agua	Esta forma una línea que sirve de división entre el sujeto y su reflejo. Sin este elemento el lago seria un simple reflejo, una tonalidad plana, la escalera rompe con esa totalidad y le da dimensión a la fotografía. Las líneas diagonales, casi horizontales, paralelas apoyan el sentido de movimiento y dirección del hombre que se mueve de izquierda a derecha, mostrando un poco estabilidad.

Las Figuras en el agua	Materiales que apenas se alcanzan a distinguir, que forman figuras abstractas	Estas figuras mantienen la composición agrupando estos elementos de lado izquierdo de la fotografía para nivelarla con la figura del hombre al lado derecho. El color de las figuras (negro) las hace aún más difícil de descifrar.
El Reflejo	La proyección de la imagen en al agua gracias a la luz	Con característica de un espejo que refleja lo de la superficie. Lo interesante aquí es que en el reflejo sobre el agua parece una imagen más limpia de la superficie. Es completamente otra realidad muy diferente al de la superficie. El reflejo del hombre que aparece atrás es un punto en el centro de la fotografía que llama la atención del espectador.
El Agua	Un elemento natural, en estado líquido, que permite el flote de algunos objetos.	El agua se presenta como una textura uniforme como de cristal sin imperfecciones. Es como un segundo cielo o una segunda superficie pero más limpia ya que no alcanza a reflejar la fábrica.
La Reja	Una reja que cerca la fábrica del fondo.	La reja y su reflejo en el agua forman dos líneas horizontales paralelas que dividen la fotografía en tercios, el cielo limitado por los techos de la fábrica, la superficie cuando toca al agua y la mayor parte del

		reflejo de la escena. Las líneas horizontales que corren de izquierda a derecha apoyan el efecto de dirección del sujeto que corre en ese mismo sentido, cierto sentido de desplazamiento. Las líneas verticales que se levantan desde el reflejo hasta la superficie hacen más marcado esa situación de división, diferenciando esta parte más "rayada" de las otras que se ven más limpias
La Figura del fondo	La silueta de una persona buscando algo.	Una figura que sirve de eje simétrico en la fotografía. Esta y su reflejo forma una línea que junto con la línea de la reja forman una línea perpendicular que da cierto equilibrio a la foto.
Las Construcciones del fondo	Construcciones que pueden ser parte de un complejo industrial	Los contornos de las construcciones forman unas diagonales, inestables, que se combinan en forma de zig-zag, cortando el cielo con mucho movimiento, haciendo una separación entre un cielo claro y una superficie oscura.
El Cielo	El cielo claro que se levanta sobre la escena.	Un elemento que de tono muy claro que contrasta con el ambiente oscuro, industrial que se presenta debajo de este.

LECTURA	ELEMENTOS DE ANÁLISIS CITADOS POR DONDIS	FIGURAS RETÓRICAS	COLOR
El Hombre	Triangulo, cuadrado y punto	Metáfora. El hombre representa la perseverancia, a pesar de que no puede seguir su camino, por el agua, él continua hacia delante.	Negro. La silueta es completamente oscura que le da una apariencia misteriosa.
La Escalera	Líneas diagonales	Esencialista. Es una escalera que en lugar de ayudarte a subir, en este caso se utiliza para seguir adelante.	Grisés muy oscuros casi negros que muestran a la escalera como un objeto muy reservado.
Figuras en el agua	Tres círculos y figuras		Negro y grises. Las figuras que flotan sobre el agua son negras, lo que les imprime un toque de incomprensión acerca de su naturaleza.
El Reflejo	Triangulo, cuadrado y punto	Metáfora. El reflejo es el otro punto de vista de las circunstancias, donde los problemas no son tan grandes como parecen.	Negro. Haciendo el reflejo del hombre enigmático.

Agua	Tono	Metáfora. El agua son los obstáculos que se presentan en la vida y que saber como sortearlos.	Grises de oscuros a claros. Imprimiendo neutralidad en esta región.
La Reja	Líneas horizontales, verticales		Negro. Marcando límites tangentes.
La Figura del fondo	Figura		Negro. La oscuridad de la silueta de ese hombre.
Las construcciones del fondo	Líneas diagonales		Grises. Rellenos neutrales.
El Cielo	Líneas diagonales y tono		Grises claros. Rellenos neutrales.

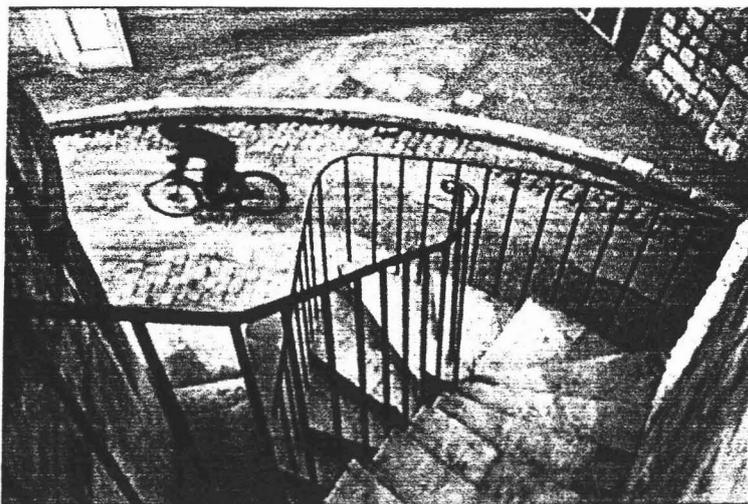
Al final del análisis podemos decir que afirmar que ambas fotografías tienen cosas en común, están capturadas en una excelente composición, hay una increíble sensación de movimiento y fueron capturadas en el momento justo. Características muy marcadas en el trabajo de Cartier-Bresson.

En la fotografía de Hyères encontramos un gran *momento decisivo*, lo que Henri consiguió es increíble, coordinar el paso del ciclista en el único espacio que la composición se lo permitía, en la fotografía, es un gran logro fotográfico.

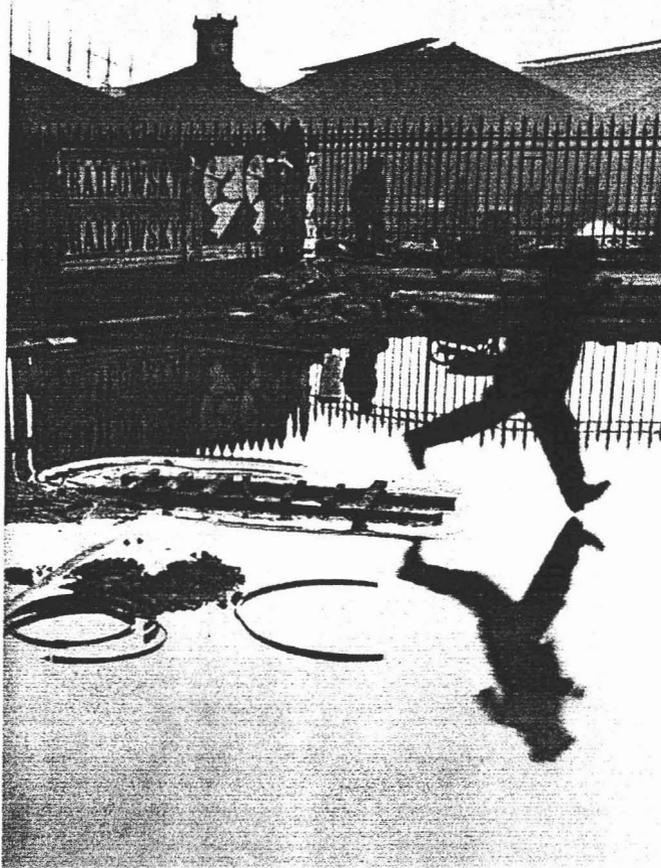
Pero eso no es todo, él armó la fotografía para que ningún elemento se quedara perdido o en un accidente. Cada parte de la foto, nos lleva a algún lado, la posición en la que vemos al barandal que sale de la izquierda, que está en primer plano, jala la dirección de nuestra mirada hacia el centro donde se crea una especie de círculo, cuando se cruzan ambos barandales. Ahí somos obligados a mantener la mirada hasta que un punto negro (ciclista), que contrasta con el tono de toda la foto, guiado por el contorno de la calle del fondo nos lleva a la izquierda de la foto donde nos volvemos a encontrar con el barandal del primer plano. Somos envueltos en una fluidez continua.

En la fotografía Behind the Gare Saint Lazare, 1932 vemos mucho movimiento y una gran composición (otro gran *momento decisivo*) al igual que en la anterior. Lo interesante de esta toma es que Bresson se robó un pedazo de realidad para probar que *algunos hombres caminan sobre el agua*, eso es lo que se nos muestra, pero la realidad es otra si pudiéramos abrir un poco más la toma nos encontraríamos con una superficie sólida la cual busca alcanzar el hombre para seguir su camino, pero eso no importa, lo que importa es lo que ve. Y eso es la fotografía de un misterioso hombre y su silueta, flotando, perfectamente equilibrados con la fábrica del fondo y su reflejo y divididos horizontalmente por las rejas que acompañan la sensación de dirección del hombre, contrastando con un cielo blanco y una superficie líquida que caprichosamente refleja lo que le conviene (el hombre, la fábrica y las rejas) un cielo claro que armoniza con la realidad.

Combinar estos elementos compositivos, el saber de antemano lo que podría pasar en un lugar, con una perspectiva seleccionada es lo que hace a estas dos grandes fotografías y a Henri Cartier-Bresson uno de los más grandes fotógrafos.



Hyères, Francia 1932



Behind the Gare Saint Lazare, 1932

Consideraciones finales

Conforme a lo que se ha tratado en capítulos anteriores y con base en el instrumento de análisis podemos llegar a la conclusión que la fotografía como cualquier medio comunicativo o artístico ha sufrido un proceso, a lo largo de su historia, de adaptación y aceptación.

Las discusiones acerca de que si la cámara captura un reflejo de la realidad, si es una herramienta 100% objetivo o que si tiene la capacidad de poder transformar la realidad con un disparo han quedado atrás. La cámara sólo obedece la voluntad del fotógrafo, es él quien decide como controlar este poder. Ya sea para el fotoperiodismo o la fotografía artística siempre se nota la mano detrás del aparato.

Es por eso que el fotógrafo debe contar con la habilidad y visión para separar un momento, un sujeto o sentimiento de la naturaleza y transportarlo a una fotografía que expresará puramente su punto de vista único y mientras más emotivo sea mayor será su impacto.

Es por eso que Cartier-Bresson tuvo esa habilidad o capacidad. Su vida impregnada de aventuras, su mente siempre abierta y su sensibilidad siempre dispuesta a observar con la cámara. Esto y su fascinación por la pintura donde conoció el orden y la composición más rigurosa son los ejes que siempre llevaron su trabajo a otro nivel de significación y veracidad.

Las dos fotografías que se analizaron son dos claros ejemplos de su trabajo. Él escribió: "en la fotografía se trabaja a uno con el movimiento como si este fuera un presentimiento de la forma en la que la vida se desdobra. Pero dentro del movimiento hay un momento en el cual los elementos en movimiento están en balance". Y se demuestra esto en las fotografías que se analizaron y en los elementos que se encontraron.

Al ser una propuesta de análisis no se enfatiza en el contexto, no se habla de la sociedad. Este no es un trabajo exhaustivo, pero sí servirá de base para realizar investigaciones más complejas y más profundas, en donde el trabajo no se quede sólo a nivel descriptivo sino a nivel reflexivo, ya que a pesar de la limitaciones cuenta con alcances, entendiendo que con la creación de una propuesta de un instrumento de análisis de fotografías de Cartier-Bresson, se está dando un principio de orden para analizar fotografías.

Se pueden retomar aspectos propuestos en este trabajo para analizar otro tipo de fotografías hasta de otros autores, por lo tanto este trabajo básicamente describe y aplica, es decir, se operacionaliza lo que se propone para descomponer una fotografía en partes y evaluarla. Esta investigación se movió en un nivel meramente técnico-descriptivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, La aventura semiológica, Paris, Paidos, 1985
- Costa, Joan, La fotografía entre sumisión y subversión, México, Trillas, 1991.
- Dondis, D.A. La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual, México, Gustavo Gili, 1998.
- Sontag, Susan. Sobre la fotografía, Barcelona, Hanza, 1981.
- Kandinsky, Wassily, Punto y línea sobre el plano, Barcelona, Barral, 1981.
- Dubois, Philippe, El acto fotográfico de la representación a la recepción, México, Paidos Comunicación, 1986.
- Bourdieu, Pierre, Un arte medio, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Fontcuberta, Joan, Estética fotográfica, Barcelona, Gustavo Gili, 2003
- Freund, Gisèle, La fotografía como documento social, Barcelona, Gustavo Gili, 1993
- Prieto Castillo, Daniel, Retórica y manipulación masiva, México, instituto latinoamericano de la comunicación educativa, 1984.
- Gubern Roman, La mirada opulenta, exploración de la iconosfera contemporánea, Barcelona, 1987.
- Prieto Castillo, Daniel, Elementos para el análisis de mensajes, Instituto latinoamericano de la comunicación educativa, 1990.
- Galassi, Peter: Befote Photography, Painting and the Invention of Photography,
- Berger, John, Ways of remembering in Camerawork. N 10, Londres, 1978
- Szarkowski, John, Looking al photographs. Boston, little brown, bulfinch, 1985
- Walter Benjamín: Petite histoire de la photographie,
- Bazin, André ; Ontologie de l image photographique.
- Tucker, Kay, The educated Innocent Eye:Some Criteria for the Criticism of Photography,

Hartmann, Sadakichi, "A Plea for Straight photography", en American Amateur Photography, n 16, Nueva York, 1904.

Weston, Edward, My Camera on Point Lobos, Da Capo Press, Nueva York 1950.

Barthes, Roland: Le message photographique, en Communications, n 1, Paris, 1961.

Metz, Christian: Essais sur la signification au cinéma, Paris, Klincksieck, col. Esthétique, 1968.

Eastlake, Lady Elizabeth: Photography, en Quarterly Review n 101, Londres, Abril 1857

Caffin, Charles H.: Photography as a Fine Art, Nueva York, Doubleday, 1901.

Arnheim, Rudolf: El cine como arte, Barcelona, editorial Paidós, 1986.

Arnheim, Rudolf.: On the Nature of Photography, art.

Bourdieu, Pierre.: Un art moyen, Paris, Minuit, 1965.

Damisch, Humbert.: Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique, en L'Arc. Traducción inglesa por Rosalind Krauss en October n 5.

Sekulla Alan: On the Invention of Photographic Meaning, Nueva York, 1981,

McCausland, Elizabeth: Documentary Photography, en Photo Notes, Nueva York, enero 1939.

Steinert, Otto: Subjetive Fotografie I, Bruder Auer Verlag, Munich, 1952,

Barthes, Roland.: La Chambre claire. Note sur la photographie, Paris, 1980,

Derrida, Jacques, : La verdad en pintura, México, Paidós, 2001.

Sontag, Susan.: De l'Amérique, á travers ses photographies, sombrement, en La Photographie, (Traducido por G.H. Durand) Paris, 1979,

Bayer, Raymond, Historia de la Estética, Fondo de Cultura Economica, Méx, 1965,

Strand, Paul, La motivación artística de la fotografía, 1923,

- Emerson, Peter Henry,: Fotografía Naturalista, 1889,
- Cartier-Bresson, Henri,: El Momento Decisivo, Barcelona, Hazan, 1995
- Catala Pic, Pere,: La evolución fotografía, Barcelona, Poligrafa, 1986
- Abbot, Berenice, La fotografía en la encrucijada, Barcelona, Poligrafa, 1982
- White, Minor,: El ojo y la mente de la cámara,. Barcelona, Barral, 1983.
- H. Caffin, Charles,: La fotografía como una de las bellas artes, 1901,