



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“Fotografía documental
contemporánea en México.
Cuatro fotógrafos, cuatro proyectos.”**

Tesis

Que para obtener el título de:
Licenciada en Comunicación Gráfica

Presenta:

Genoveva Saavedra García

Director de tesis:

Lic. Luis Enrique Betancourt Santillán

México, D.F., 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**Fotografía
documental
contemporánea
en México.**

**Cuatro fotógrafos,
cuatro proyectos.**

**A mí mamá, por apoyarme siempre
en todo lo que me propongo,
por escucharme y ser mi mejor amiga,
muchas gracias.**

gracias a

- Todo mi agradecimiento al [Maestro Luis Enrique Betancourt Santillán](#), quién sin haber sido mi profesor en la carrera, me brindo todo su apoyo, conocimiento y su paciencia para llevar a cabo mi tesis. Muchas gracias por creer en mi proyecto.
- A [Víctor Mendiola](#), [Xolotl Salazar](#) y [Dante Busquets](#) por su tiempo, por permitirme conocerlos más y por su confianza para dejarme utilizar sus proyectos fotográficos. Gracias.
- Muchas gracias a mi amiga [Raquel Martínez Campos](#) y a su esposo [Ángel](#) por ayudarme y porque siempre que los necesite (con los programas, con mis dudas, con mis problemas) ahí estuvieron. Les debo muchas.
- A [Regina Olivares](#), [Leonel Sagahón](#), [Andrés Ramírez](#) y [Uzyel Karp](#), mis maestros, por todo lo que me enseñaron durante y después de la Especialidad en producción editorial en la EDINBA. Gracias por todas las oportunidades.

- A **José Antonio Rodríguez**, crítico e investigador de fotografía, por su taller de Fotodocumentalismo en México, el cual aportó mucho a esta tesis.
- A **Enrique Calderón**, mi corrector de estilo, gracias Señor editor por dejar que te quitara el tiempo.
- Mi prima **Rocío** por ayudarme con las impresiones y por todas las porras. Te quiero.
- A mis jefes **Renato Aranda** y **Héctor Montes de Oca**, por todos los permisos otorgados.

índice

Introducción

01 El proceso fotográfico

- 1.1 Síntesis histórica de la fotografía
- 1.2 La permanencia de la imagen
- 1.3 Divesificación y estudio de la imagen fotográfica en sus inicios
- 1.4 La llegada de la fotografía a México
- 1.5 La fotografía documental en México

02 Comunicación gráfica y fotografía

- 2.1 Fotografía vs Comunicación gráfica
- 2.2 Fotografía y Diseño gráfico. Cronología
- 2.3 Fotografía, grafismo, diseño y fotodiseño. Sus modificaciones en el nuevo milenio
- 2.4 Nuevos objetos del foto-diseño

03 Cuatro fotógrafos contemporáneos en la imagen documental en México

- 3.1** La fotografía documental contemporánea
- 3.2** *De paso*, Víctor Mendiola
- 3.3** *Frontera*, Xolotl Salazar
- 3.4** *Diario de antes*, Dante Busquets
- 3.5** *En la línea*, Pavka Segura
- 3.6** Conclusiones del proceso de trabajo

04 El libro fotográfico, una herramienta de difusión de la fotografía documental en México

- 4.1** Políticas editoriales
- 4.2** Edición fotográfica
- 4.3** Formato del soporte
- 4.4** Formato de imagen
- 4.5** Diagramación
- 4.6** Relación imagen-texto
- 4.7** Selección tipográfica
- 4.8** Elección del medio de impresión
- 4.9** La colección de libros fotográficos

Conclusiones

Bibliografía

introducción

La fotografía ha evolucionado lógicamente con el paso del tiempo a través de los avances de la tecnología y los distintos puntos de vista de sus creadores. Desde los primeros intentos por capturar y retener las imágenes hasta las distintas formas de representar y abordar los temas, la fotografía permite conocer realidades y ficciones, amplía nuestro campo de visión sobre estas y propone otras formas de verlas y de presentarlas.

México es un país reconocido por su basta producción fotográfica, sus creadores le han permitido tener una historia sólida y consagrada. En el ámbito de la fotografía documental, existe una importante columna vertebral formada por **Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti, Archivo Casasola, Archivo Díaz, Delgado y García, Hermanos Mayo, Nacho López, Héctor García**, entre muchos otros. A esa columna se han unido nuevos fotógrafos como **Elsa Medina, Marco Antonio Cruz, Raúl Ortega, Francisco Mata, Eniac Martínez, Pedro Valtierra, Ernesto Ramírez, Federico Gama**, por mencionar algunos, que son igualmente valiosos para el desarrollo de la fotografía documental en México y que por medio de su trabajo la han mantenido en una de las posiciones privilegiadas en la historia de la fotografía.

En esta tesis, de manera general, expondré en los capítulos **01** y **02** los orígenes y evolución de la fotografía, la llegada de esta a México y el desarrollo del género documental en el país, hasta la función de la fotografía en la comunicación visual.

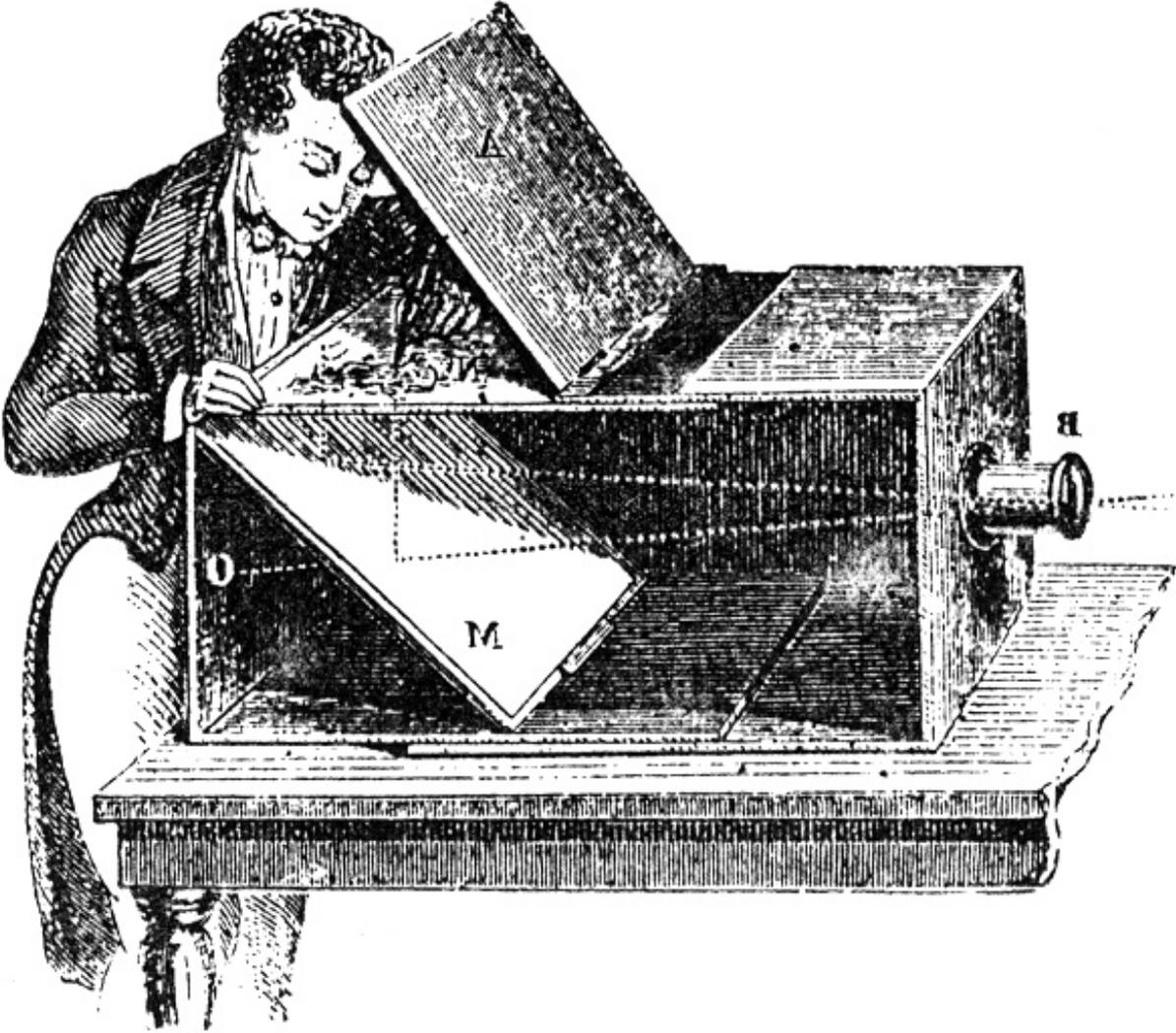
El capítulo **03** tomo en cuenta las características de la fotografía documental contemporánea en el ámbito nacional y el punto de vista de sus creadores. En la actualidad una nueva generación de fotógrafos a la cual pertenecen **Víctor Mendiola**, **Xolotl Salazar**, **Dante Busquets** y **Pavka Segura**, proponen formas distintas a las clásicas de abordar y desarrollar los temas en la fotografía documental. Proyectos con temas cotidianos, cercanos a su realidad e intimidad, exponiendo su punto de vista sobre el tema que por convicción propia desean explorar, interesados más por la sustancia que contienen sus fotografías que por la apariencia de la forma, nos acercan al contexto en que se desenvuelve la acción combinando formatos y técnicas permitiéndonos conocer la posición que asumen en la fotografía contemporánea en México.

Y por último en el capítulo **04** considero el desarrollo de una **colección de libros fotográficos** con la obra de los cuatro fotógrafos antes mencionados, quienes por medio de sus proyectos muestran cómo esta siendo abordada la **fotografía documental contemporánea en México**.

01

El proceso fotográfico

**"La luz hace existir todas las cosas,
aún dentro de la propia oscuridad."**



1.1 Síntesis histórica de la fotografía

La observación de los fenómenos naturales le permitió al ser humano descubrir y analizar los principios que dieron origen a la ciencia. Desde la antigüedad los griegos tenían conocimiento del fenómeno físico que antecede a lo que conocemos como cámara oscura. Al observar la imagen del sol que se proyectaba en el suelo durante un eclipse parcial, Aristóteles se dio cuenta de que se formaba una imagen en forma de media luna cuando a través de un cedazo y de un agujero abierto en las hojas de un plátano los rayos de luz pasaban, destacando la nitidez de la imagen cuando el agujero era más pequeño y la definió de la siguiente manera:

1 Carlos Jurado; *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, Taller Leñateros, segunda edición, México, 1998, pág. 10

Se hace pasar la luz a través de un pequeño agujero hecho en un cuarto cerrado por todos sus lados. En la pared opuesta al agujero, se formará la imagen de lo que se encuentre al frente.¹

En el siglo XI el árabe Alhazén describe este fenómeno en un manuscrito original sobre óptica, en el que describe a la *cámara oscura* y menciona el uso y el conocimiento que de ésta ya se tenía desde tiempos antiguos. De hecho los astrónomos fueron los primeros en utilizarla. En la obra del físico holandés Reiner Gemma Frisius

se encuentra una ilustración de la cámara oscura que sirvió para observar un eclipse de sol el 24 de enero de 1544. Durante el Renacimiento, Leonardo da Vinci le da una utilidad práctica a la cámara oscura, fue precursor en el empleo de las luces y sombras entre los artistas europeos, pensaba en la cámara oscura como auxiliar en el dibujo al trazar los contornos de los objetos que reflejaba.

Cuando las imágenes de los objetos iluminados penetran por un pequeño agujero en una habitación muy oscura, registra esas imágenes sobre un papel blanco situado a cierta distancia del agujero; veréis como se dibujan en el papel todos los objetos con sus propias formas y colores. Habrán disminuido de tamaño y se presentarán en posición invertida, a causa de la intersección de los rayos de luz. Si las imágenes proceden de un lugar iluminado por el sol, os parecerán como pintadas sobre el papel, el cual deberá ser delgado y mirado por detrás (en transparencia). El agujero será practicado en una placa de hierro también muy delgada.²

2 *Historia de la fotografía*,
Salvat Editores, España, 1979,
pág. 11

En 1525 Alberto Durero también hizo referencia a la cámara oscura en sus escritos: decía que era útil para aquellos que desearan realizar un retrato aunque no estuvieran seguros de cómo hacerlo. Los pintores italianos Canaletto y Guardi, así como el pintor flamenco Vermeer, hicieron uso de la cámara oscura para elaborar sus pinturas.

En la película *La joven con arete de perla* hay una escena en la que representan al pintor Vermeer explicándole a su sirvienta y modelo qué es y cómo funciona una *cámara oscura*.

Giovanni della Porta describió de forma completa a la cámara oscura en su tratado titulado *Magice Naturalis* en 1558.

Si no sabéis pintar, podéis utilizar esta cámara para dibujar el contorno de las imágenes con un lápiz. A partir de ahí, sólo tenéis

3 *Historia de la fotografía*,
Salvat Editores, España, 1979,
pág. 11

4 Carlos Jurado; *El arte de la
aprehensión de las imágenes y
el unicornio*, Taller Leñateros,
Segunda edición, México, 1998,
pág. 18.

que aplicar los colores. Esto se consigue proyectando la imagen sobre una mesa de dibujo con un papel. Y para una persona habilitada, el procedimiento resulta muy sencillo.³

Tiempo después un profesor de la Universidad de Padua llamado Daniello Barbaro, demostró que se obtiene una imagen más brillante si se coloca una lente en lugar del orificio de la entrada.

En esta carrera por capturar la imagen, magos y alquimistas también estuvieron relacionados con el estudio de la luz y las imágenes. Zóximo el Panopolita, autor de uno de los primeros tratados de alquimia, decía: "La luz hace existir todas las cosas, aún dentro de la propia oscuridad".⁴

En el siglo XVII se publicó el libro titulado *Magicians and Light*, en el cual se menciona el uso que el mago Merlín le dio a la cámara oscura para espiar las tácticas del ejercito invasor en el siglo VI. Dicha cámara debía ser perforada con el cuerno de un unicornio, de otra manera no tendría ningún efecto. Esto era sabido incluso en China, donde el alquimista Tzung Chin Pung hizo alguna vez alusión al uso del cuerno del unicornio.

En el libro titulado *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, Carlos Jurado transcribe parte de un texto encontrado en la Biblioteca Provincial de Granada entre manuscritos que provenían de Alejandría y que fue hallado por el historiador catalán Pedro Plá en 1925. En dicho texto se menciona al árabe Abd-el-Kamir, médico y alquimista, quien en el siglo VI hizo una descripción de lo que hoy conocemos como emulsión:

Cuando la plata es fundida, quedan en el fondo del recipiente unas partículas pequeñas de color plomizo. Si estas partículas se toman y se mezclan con resina animal, se obtendrá una solución espesa que deberá ser vaciada en un recipiente donde la luz no penetre.

Luego, en la más completa oscuridad, una plancha metálica podrá ser impregnada de dicha solución quedando lista para registrar los contornos de cualquier objeto que sobre ella se coloque cuando se exponga (la plancha) a los rayos del sol.⁵

5 Carlos Jurado; *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, Taller Leñateros, Segunda edición, México, 1998, pág. 21

Por un periodo de aproximadamente 500 años todas las investigaciones se detienen y es hasta el siglo XI cuando se reanudan a través del alquimista Adojuhr, quien combina el uso de la cámara oscura y la emulsión para obtener imágenes en movimiento impresas, sin la utilización de un lente, logrando captar la imagen de un unicornio.

En sus inicios la cámara oscura era una habitación en la que el artista podía estar de cuerpo entero, fue en el siglo XVII cuando las cámaras se hicieron portátiles, concretamente en 1646, gracias al jesuita Athanasius Kircher, quien

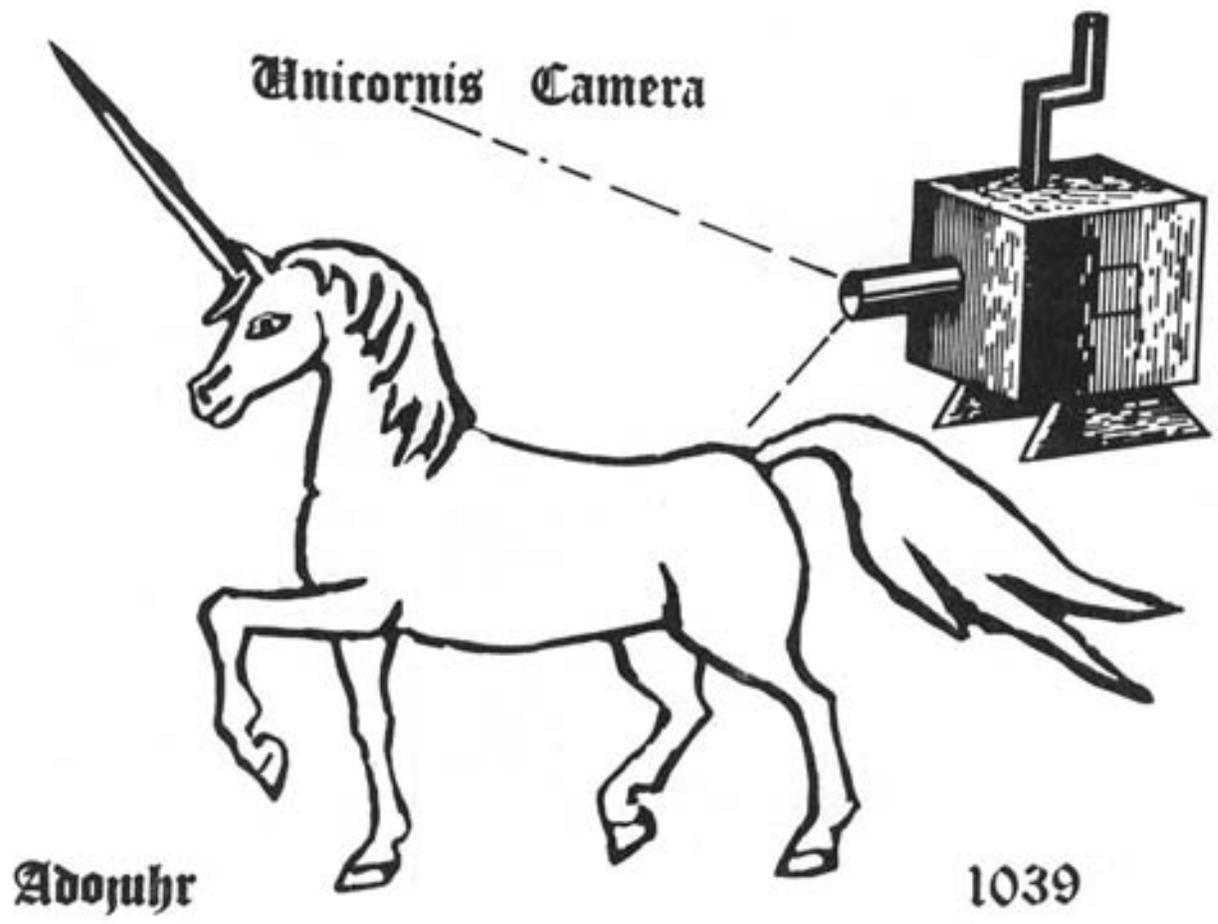
colocó una lente al extremo de una caja de dos pies de largo [poco más de 60 cm.], mientras que el otro extremo quedaba cubierto con un vidrio esmerilado o semiopaco. La imagen procedente de la lente llegaba hasta el vidrio y podía ser vista desde fuera de la cámara.⁶

6 Beaumont Newhall; *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pág. 9

Más tarde, un profesor de matemáticas alemán llamado Johann C. Sturm inventó un tipo de cámara parecida a la que hoy conocemos como *reflex*.

Un modelo perfeccionado, semejante a la moderna cámara reflex, colocaba el vidrio sobre la superficie horizontal superior de la caja, adonde la imagen llegaba mediante un espejo colocado en un ángulo de 45°. Tenía la ventaja de que la imagen no quedaba invertida y el dibujante podía calcarla, colocando un papel fino sobre el vidrio.⁷

7 Idem.



"Adojuhr"
Unicornis Camera
Tomada del libro.

Para el siglo XVII la cámara oscura se hizo más popular y se perfeccionó, se hacían en serie y se adaptaban a las necesidades de los dibujantes. A pesar del gran avance obtenido mediante la cámara oscura, aún faltaba resolver la manera de fijar las imágenes obtenidas. En la Edad Media conocían los efectos que tenía la luz sobre una superficie sensible. En el siglo XII, el filósofo y humanista Alberto el Grande, ya trabajaba con el nitrato de plata.

En 1694 el alemán Wilhem Hoberg presentó a la Academia de Ciencias de París un informe sobre la acción de la luz en huesos de buey impregnados de nitrato de plata. Veinte años antes, Christoph-Adolph Balduin descubrió que el carbonato de calcio diluido en ácido nítrico formaba nitrato de calcio y que una vez destilado le serviría para atrapar aquello que denominaba “espíritu universal”.

Entre 1725 y 1727 el alemán Johann Heinrich Schulze intentó obtener fósforo de la mezcla de yeso y agua regia (ácido nítrico), pero el agua que utilizó contenía plata, por lo que observó que los residuos contenidos en el fondo de la botella brillaban en la oscuridad; repitió su experimento junto al calor y a la luz, y comprobó que ese efecto era causado por la acción de la luz:

Recubrí la mayor parte del vidrio con un material oscuro, dejando libre una pequeña parte para la entrada de la luz. A menudo escribí nombres y frases completas en el papel y luego corté cuidadosamente con un cuchillo afilado esas partes entintadas. Froté con cera, sobre un vidrio, el papel a través de las partes perforadas del papel, escribieron cada palabra o frase sobre el precipitado de tiza, de forma tan exacta y nítida que muchas personas se mostraron curiosas ante el experimento, pero, ignorando su naturaleza, aprovecharon la ocasión para atribuir el fenómeno a alguna clase de truco.⁸

8 Beaumont Newhall;
Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.10

Anteriormente Giacomo Battista Beccaria descubrió la acción de la luz sobre el cloruro de plata, sin embargo fue el sueco K.W. Scheele quien demostró que el ennegrecimiento obtenido por la luz sobre el cloruro de plata o luna córnea como se le llamaba en el siglo XVIII, era plata reducida.

En 1780, un físico francés llamado J.A.C. Charles obtuvo imágenes de siluetas proyectadas por la luz sobre papeles impregnados en cloruro de plata, aunque las imágenes desaparecían momentos después. En 1802 Thomas Wedgwood observó que las imágenes se impresionaban más rápido sobre cuero que en papel y que al lavarlas con agua jabonosa no se borraban, pero había que conservarlas en la oscuridad y examinarlas en la sombra.

En México en 1805, Don Enrique Martínez, un aficionado a la química que vivió en lo que hoy conocemos como San Cristóbal de las Casas, Chiapas, realizaba ensayos con la cámara oscura y placas de metal sensibilizadas:

El sabio profesor Martínez con su misteriosa caja oscura, ha logrado retener sobre una plancha de metal impregnada de productos químicos de su invención, una réplica similar a un dibujo de gran preciosísimo de la fachada principal del templo de Santo Domingo. Cuando hubo sacado en la oscuridad dicha réplica, de la caja mencionada, la frotó con un compuesto de zumo de limón y otros jugos vegetales. De este modo, la imagen perduró por unos días durante los cuales los vecinos más importantes de la localidad pudieron admirarla.⁹

⁹ Carlos Jurado; *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, Taller Leñateros, Segunda edición, México, 1998, págs. 54-55

En ese mismo año muere Wedgwood y en 1851 se publican sus memorias tituladas *Ensayo de un método para copiar los cuadros sobre vidrio y para realizar perfiles por la acción de la luz sobre el nitrato de plata, con observaciones de H. Davy*, año en el que los nombres de Niepce y Daguerre estaban en boca de todos.

Fue a partir del siglo XV que muchos otros instrumentos y mecanismos, además de la cámara oscura, se crearon para la representación de la imagen, por ejemplo, las rejillas cuadradas enmarcadas de Durero; el *silhouette* o silueta, que consistía en trazar el borde de la sombra de un perfil; el fisionotrazo, inventado por Gilles-Louis Chrétien en 1786, un instrumento que tenía como ventaja el poder duplicar la imagen por medio del grabado y fue muy popular debido a su fácil manejo:

El perfil del modelo quedaba trazado mediante un visor móvil, comunicado con un estilete que registraba a escala reducida cada movimiento, marcando la tinta sobre una plancha de cobre, la cual era después grabada.¹⁰

10 Beaumont Newhall; *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.11

La cámara lucida fue otro mecanismo diseñado en 1807 por William Hyde Wollaston. Esta cámara podía ser transportada fácilmente y fue de gran utilidad para los viajeros.

Sobre el se colocaba un prisma de vidrio, suspendido al nivel del ojo mediante un brazo de bronce. Mirando a través de un orificio en el borde del prisma, el operador podía ver al mismo tiempo el objeto a dibujar y el papel de dibujo, con lo que su lápiz quedaba orientado por esa imagen virtual.¹¹

11 Beaumont Newhall; *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.11

También estaban el telescopio gráfico, el diágrafo, el agatógrafo, el hialógrafo, el quarreógrafo, el pronopiógrafo, el eúgrafo, el espejo mágico (antecesor de la televisión), la cámara periscópica, el megascopio solar, el *prisme ménisque*¹², la *linterna mágica* de Athanase Kircher en 1646, el *panorama* inventado en 1787 por Robert Barker, el *diafanorama* de Franz Niklaus König en 1811 y el *diorama* de Daguerre en 1822.

12 Aaron Sharf; *Arte y fotografía*. Alianza Forma, Madrid, 1994, pág. 26



Todos los inventos y descubrimientos realizados a finales del siglo XVIII y principios del XIX hicieron que el ser humano no detuviera su búsqueda por captar una imagen precisa de lo que observaba a su alrededor. Este deseo fue lo que lo llevó a resolver los problemas de visión en los lentes de las cámaras, hacerlas portátiles, a descubrir e inventar soluciones sensibles a la luz, y posteriormente a lograr fijarlas, y así reunir todos sus esfuerzos en una sola palabra: fotografía.

A partir de este momento se dio inicio a una nueva carrera por desarrollar procesos que consiguieran fijar una imagen en algún tipo de soporte, llámese metal, papel, tela, piedra, etcétera, por la producción en serie y por la preservación de la imagen para la posteridad.



Joseph Nicéphore Niépce
*Still Life with Bottles and
Glasses, 1826.*

1.2 La permanencia de la imagen

Joseph Nicéphore Niepce tiene un papel muy importante en el desarrollo de la fotografía. Niepce era un aristócrata dedicado al cultivo y en sus ratos libres se dedicaba a la ciencia. Niepce tenía la idea de grabar las imágenes en un soporte. El no era un científico en el orden estricto de la palabra pero su entusiasmo lo llevó a experimentar con todo aquello que tenía a su alcance, desde miel de abeja hasta cloruro de plata, aunque este último lo abandonó en 1817 sin haber descubierto sus propiedades fotosensibles.

En 1824 experimentó con bálsamo de Judea. Colocó el bálsamo sobre una hoja de papel y la puso frente a su ventana abierta, como resultado obtuvo una imagen invertida impresa en el papel. Para 1826 su procedimiento estaba definido y lo llamó heliografía.

Procedente del griego helios, "el sol", y graphein, "dibujar". Este es el nombre que N. Niepce dió a su procedimiento, esbozado ya alrededor de 1815. Consistía en una placa de cobre o peltre cubierta con betún de Judea disuelto en aceites de lavanda. Se revelaba con aceites de lavanda y petróleo, resultando una imagen única. El betún de Judea blanqueaba bajo el efecto de la luz, dando

una imagen positiva. N. Niepce distinguía entre las heliografías, reproduciendo grabados ya existentes, y el point de vue (punto de vista), término reservado para la imagen sacada del natural.¹³

13 Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo; *Diccionario de Historia de la Fotografía*, Catedra, Madrid, 2003, pag. 225.

En 1827 Niépce viaja a Londres para visitar a su hermano Claude quien se encuentra enfermo. En su paso por París, Niépce conoce a Charles Chevalier, un fabricante de aparatos ópticos. Niépce le cuenta su descubrimiento, aunque no tiene intención de publicarlo todavía, pues a ciencia cierta no sabía que hacer con él. Es por medio de Chavalier que Daguerre se entera del descubrimiento de Niépce.

Louis-Jacques Mandé Daguerre es un empresario y pintor de decorados para teatro. En 1822 construyó el diorama, el cual consiste en escenas pintadas a tamaño natural, las cuales se modifican de acuerdo con la iluminación que incide sobre ellas. Daguerre hacía uso frecuente de la cámara oscura para lograr una perfecta perspectiva en su diorama. Esto fue lo que lo llevó a investigar sobre el fijado y permanencia de la imágenes.

Cuando conoció a Niépce se interesó por los resultados que éste obtuvo y visualizó las posibilidades que la heliografía le podría proporcionar. Daguerre era un empresario hábil que sabía sacar provecho de las cosas para sí mismo. Este caso no era la excepción.

Niépce visitó a Francis Bauer con el propósito de dar a conocer su descubrimiento y sus resultados, sin embargo tuvo una respuesta negativa. En 1827, Daguerre le escribe a Niépce y le dice que comparte su interés en el tema, pero Niépce se reusa a compartir sus resultados por desconfianza. Sin embargo para 1829 Niépce cambia de opinión debido a la ruina provocada por el fracaso comercial de su motor de vapor y porque su hermano Claude se encuentra enfermo. En estas circunstancias Niépce y Daguerre firman el 4

de diciembre de ese mismo año un convenio en el cual se estipulaba lo siguiente:

14 André Lemagny,
Jean-Claude y Rouillé,
Historia de la fotografía.
ALCOR, España, 1988,
págs. 14 y 15.

Monsieur Niépce, deseando fijar por un nuevo medio las vistas que ofrece la Naturaleza, sin recurrir a un dibujante, ha hecho investigaciones; ensayos numerosos constatando ese descubrimiento son el resultado. Ese descubrimiento consiste en la reproducción espontánea de las imágenes recibidas en la cámara oscura.

Monsieur Daguerre, a quien informó de su descubrimiento, habiendo apreciado su interés y, sobre todo, considerandolo susceptible de un gran perfeccionamiento, ofrece a Monsieur Niépce unírsele para alcanzar ese perfeccionamiento y asociarse para sacar todas las ventajas posibles de ese nuevo género de industria.¹⁴

Dicho convenio duraría diez años, sin embargo Niépce muere arruinado cuatro años después. Daguerre comenzó a experimentar al utilizar los secretos de Niépce con el propósito de comercializar el descubrimiento y beneficiarse con la autoría de éste. Tras varios años de intentos, Daguerre descubrió en 1837 una variante de la heliografía, a la que llamó *daguerrotipia*.

un día Daguerre colocó una placa de plata ionizada en una alacena en la que guardaba productos químicos. La placa había sido expuesta, sin producir una imagen visible. Al abrir la alacena algunos días más tarde, Daguerre tuvo la sorpresa de ver una imagen sobre la placa. Para saber cómo se había producido, expuso una serie de láminas y las colocó sistemáticamente en la alacena mientras iba quitando uno a uno los químicos. Este proceso por eliminación probó que los vapores de algunas gotas de mercurio de un termómetro roto habían revelado la imagen. Esto debió de ocurrir en 1835. En 1837 Daguerre descubrió que podía fijar la imagen

producida por la acción del mercurio sobre la placa iodizada tratándola en una solución salina.¹⁵

15 Oliver Debroise y Rosa Casanova; *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, Conaculta, México.

Una vez más Daguerre estableció un convenio pero ahora con un nuevo socio llamado Isidore Niépce, hijo de Joseph Nicéphore Niepce, quien estaba al tanto del convenio anterior como del descubrimiento de su padre. En ese nuevo convenio se estipulaba que el proceso sólo llevaría el nombre de Daguerre —de ahí el nombre de daguerrotipo— y que solo podría ser publicado simultáneamente con el proceso de Joseph Nicéphore Niépce, de esta forma figuraría el nombre de Niépce para siempre.

Daguerre presentó su descubrimiento a François Arago, quien era miembro de la Academia de Ciencias de París. Éste quedó sorprendido por las imágenes que le fueron presentadas. Por su conducto en 1839 se revela el descubrimiento en la academia.

El periódico *Gazzete de France* publicó el 6 de enero de 1839:

Daguerre ha encontrado la manera de fijar las imágenes que aparecen por sí solas en la camera obscura, con lo que ya no son reflejos efímeros de los objetos, sino su impresión fija y duradera, la cual, como una pintura o un grabado, puede ser apartada de la presencia de esos objetos.

Imagínese la fidelidad de la imagen natural, reproducida en la cámara, y agrégese a ella la obra de los rayos del sol que fijan la imagen, con toda su gama de luces fuertes, de sombras y de semitonos, y se tendrá así una idea de los bellos dibujos que Daguerre ha mostrado.¹⁶

16 André Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, *Historia de la fotografía*, ALCOR, España, 1988, págs. 18 y 19.

El 19 de agosto de 1839 el gobierno francés le compra el descubrimiento por 10,000 francos y le impone la condición de que el



Louis-Jacques Mandé Daguerre

Boulevard du Temple, 1838,

Daguerrotipo.

daguerrotipo fuera “donado” al mundo entero, con esto Daguerre aseguró su inmortalidad.

Las noticias sobre el descubrimiento de Daguerre sorprendieron al público y asombraron a científicos y artistas, entre los cuales se encontraba William Henry Fox Talbot, quien era un hombre de ciencia, matemático, botánico y erudito de los clásicos. La noticia le causó un gran impacto, pues él había inventado un proceso parecido al de Daguerre, al cual llamó dibujos fotogénicos.

Este método era utilizar una cámara oscura y proyectar la imagen de los objetos sobre una hoja de papel colocada en su foco: imágenes mágicas, creaciones de un momento, destinadas a esfumarse rápidamente. Fue durante estas reflexiones que se me ocurrió la idea: que hermoso sería si se hiciera posible que tales imágenes naturales fueran impresas en forma duradera y quedaran fijas sobre el papel.¹⁷

17 André Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, *Historia de la fotografía*, ALCOR, España, 1988, pág. 19.

Motivado por sus inquietudes, comenzó a experimentar mojando el papel en una solución de sal común y una vez seco lo sumergía en una solución de nitrato de plata y lo exponía a la luz solar. El resultado fue una imagen blanca sobre un fondo negro al que llamó sombografía (equivalente hoy en día al negativo) y en 1839 presentó su método ante la Real Society of London con el nombre de calotipia.

Talbot se apresuró a patentar su método en 1841 y formuló un reclamo de prioridad sobre Daguerre, asimismo permitió el libre uso a artistas y aficionados y prohibió su comercialización. Sin embargo el dibujo fotogénico o calotipia tenía una desventaja frente al daguerrotipo: la nitidez, y aun cuando ya habían sido dados a conocer estos dos procedimientos, todavía quedaba pendiente el problema de la fijación de las imágenes.

Sir John F. Herschel, hombre curioso e intelectual solucionó el problema:

18 *Idem.* pág. 20

El 29 de enero (1839). Experimentos intentados durante los últimos días, tras haber oído hablar del secreto de Daguerre, y que Fox Talbot ha obtenido también algo de la misma clase...Tres requisitos: 1) papel muy sensible; 2) cámara muy perfecta; 3) medio de contrarrestar la acción ulterior.¹⁸

Había notado ya en 1819 que el hiposulfito de sodio disolvía las sales de plata y en 1839 se dispuso a ponerlo en prueba para fijar las imágenes.

19 André Lemagny,
Jean-Claude y Rouillé,
Historia de la fotografía,
ALCOR, España, 1988,
pág. 21

Probé hiposulfito de sodio para impedir la acción de la luz, lavando todo el cloruro de plata u otras sales de plata. Funcionaba perfectamente. Papeles expuestos a la luz en una mitad y protegidos de ella en la otra mitad por un cartón, cuando fueron retirados de la luz solar se lavaron con hiposulfito de sodio, luego con agua pura, a continuación secados y expuestos nuevamente. La mitad oscura quedó oscura, la mitad blanca quedó blanca, tras cualquier exposición, como si hubiera sido pintado en sepia... Así el problema de Daguerre queda solucionado por ahora.¹⁹

Herschel fue quien propuso la palabras fotografía, positivo y negativo; aunque Hercules Florence, francés radicado en Brasil y familiarizado con los procesos, utilizó la palabra fotografía dos años antes que Herschel.

François Arago, físico y diputado del Departamento de los Pirineos Orientales y Miembro de la Academia de Ciencias de París, dio a conocer el descubrimiento de Daguerre en enero de 1839 durante una sesión de la Academia y promovió su donación uni-

versal, la cual se realizó el 19 de agosto de 1839 en la Cámara de Diputados de Francia. A partir de entonces, cualquier persona interesada podría usar la daguerrotipia: desde fabricar su aparato hasta la reproducción del objeto deseado. Sin embargo la daguerrotipia no era tan sencilla en la práctica, el proceso presentaba algunos inconvenientes:

- Las exposiciones eran demasiado largas como para tener a una persona posando ante la cámara, la imagen reflejaba rostros atormentados; un cronista narra lo que tuvo que sufrir en un estudio fotográfico de 1841:

Sentado en una rara silla provista de un soporte para la cabeza, tuve que quedarme inmóvil durante ocho minutos, soportando una luz que me deslumbraba y con lágrimas surcando mis mejillas. Mientras tanto, el fotógrafo recorría la habitación con el reloj en la mano, anunciando el tiempo restante cada cinco segundos. ²⁰

20 Revista *Muy Interesante*.
Especial de fotografía y video,
El nacimiento de la fotografía.
Tiempo de pioneros, pág. 22

- Los químicos para sensibilizar las placas eran volátiles y nocivos.
- El daguerrotipo sólo daba imágenes únicas como resultado.
- Se necesitaban condiciones de luz idónea para obtener una imagen.

Con el transcurso del tiempo la daguerrotipia se hizo más accesible y se perfeccionó. Por medio del viraje al oro se le proporcionó belleza y solidez a la imagen. Las placas se hicieron más sensibles al utilizar sustancias aceleradoras. La imagen ya no aparecía invertida y los avances en la óptica la favorecieron.

La cámara plegable de fuelle, creada en 1839 por el Barón Pierre Armand Séquier, reduce el peso del equipo, —en sus inicios pesaba aproximadamente 50 kilos— a 18 kilos. Se propone adaptar modelos de los aparatos para ser utilizados en retrato o pai-



William Henry Fox Talbot
Artículos de China, 1844,
Calotipo sobre papel pegado
sobre cartón, copia de época.

saje. Los tiempos de exposición se reducen notablemente de un segundo a dos minutos, dependiendo de las condiciones del cielo y del formato de la placa.

El porvenir y el auge de la fotografía por medio de la daguerrotipia era prometedor, pero aún faltaba resolver el problema de multiplicar la imagen. El proceso de Talbot es el encargado de satisfacer la necesidad de reproducción de la imagen, a través del calotipo.

El calotipo era el proceso fotográfico con negativo en papel y fue el primer proceso fotográfico que utilizó el sistema negativo-positivo. El papel era sensibilizado con nitrato de plata y después impregnado con yoduro de potasio, formándose yoduro de plata, muy sensible a la luz. Era después expuesto y revelado en ácido pirogálico y nitrato de plata, fijado y lavado. Después de secos, los negativos eran impregnados con aceite o cera para aumentar



su transparencia y facilitar la exposición del positivo. El negativo presenta un color castaño oscuro. Los positivos eran impresos en papel salado. Las impresiones hechas a partir de calotipos presentan gran suavidad de tonos, nitidez moderada y apariencia granular debido a las fibras del papel del negativo. Fue usado en retrato, arquitectura y paisaje. ²¹

21 Luis Pavao, *Diccionario y glosario de terminos usados en conservación fotográfica*, pág. 20

En 1847 Claude Felix Abel Niépce de Saint-Victor (sobrino de Niépce) inventa las placas o negativo de albumina al reemplazar el papel del negativo por un cristal, el cual era cubierto con albúmina (clara de huevo), yoduro de potasio, y sensibilizado con nitrato de plata. Sus ventajas eran la proporción de buenos negativos con brillo y detalle, sin embargo las placas eran poco sensibles a la luz, por lo que no fue un proceso muy popular y rápidamente fue suplantado.

▲ **Charles Marville**
Château de l'Ambigu,
ca. 1875,
Albuminotipo.

Louis-Désiree Blanquart-Evrard inventa en 1850 el papel a la albúmina, el cual consistía en un papel recubierto con clara de huevo disuelta en bromuro de potasio y ácido acético. Una vez seco el papel se colocaba en una solución de nitrato de plata y se dejaba secar. Ya sensibilizado se ponía en contacto con el negativo en un marco de vidrio y era expuesto a la luz.

Una vez obtenida la imagen, se entonaba con cloruro de oro y era fijada con hiposulfito de sodio, seca se colocaba en una placa pulida y con calor se le daba brillo teniendo cuidado de hacerlo bien pues la imagen tendía a desaparecer.

La albúmina es un material poco estable, tiene tendencia a amarillarse con la humedad, con la luz y en contacto con cartones ácidos. Reacciona con los iones de plata y con el oxígeno, provocando manchas en la imagen, se contrae y expande con las fluctuaciones de humedad relativa en el ambiente acabando por volverse quebradiza.

En 1851 el francés Gustave Le Gray y el escultor inglés Frederick Scott Archer reemplazan la albúmina por una nueva sustancia llamada colodión.

22 Luis Pavao, Diccionario y glosario de terminos usados en conservación fotográfica, pág. 24

...fluido viscoso y transparente usado como medio ligante de las sales de plata en varios procesos fotográficos. El colodión se obtiene a partir de la peroxilina y algodón de pólvora (combinación de celulosa con una mezcla de ácido nítrico o sulfúrico), por dilución de peroxilina en una solución de partes iguales de alcohol y éter. El colodión fue descubierto en 1849 y llamó la atención de los fotógrafos por producir una película fina y transparente al secar...²²

Archer le agregó yoduro de potasio y recubrió la placa de vidrio en una solución de nitrato de plata, la expuso, la reveló con ácido

pirogálico, la fijó con hiposulfito de sodio, la lavó y secó, todo esto mientras el colodión se encontraba húmedo, pues al secarse se volvía impermeable; a este proceso se le conoció como colodión húmedo.

La fotografía es ya potencialmente capaz de destronar al daguerrotipo, al que el colodión acaba de “asentar casi el golpe mortal” ya que se impresiona al contacto con los rayos luminosos con tal rapidez que, gracias a su empleo los movimientos son captados instantáneamente.²³

23 André Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, *Historia de la fotografía, Ciclo del negativo*, ALCOR, pág. 20

El colodión cambió radicalmente el uso del daguerrotipo y fue el procedimiento fotográfico que predominó hasta 1875. Posteriormente Federick Scott Archer observó que los positivos de colodión podían ser observados como los daguerrotipos, según su manual titulado *El blanqueado de fotos en colodión como positivos*, que aunque eran parecidos a un daguerrotipo, eran de menor calidad. En América fueron muy populares y se les llamó ambrotipos o los daguerrotipos de los pobres, ya que comparado con un daguerrotipo original su costo era mucho más barato y se entregaban el mismo día.

La imagen era un negativo en colodión húmedo, subexpuesto, colocado sobre un fondo negro que hacía parecer la imagen como positiva o como revelada. Algunos ambrotipos eran coloreados, sobre todo los labios y la cara del retratado. Era generalmente presentado dentro de un estuche de piel o plástico. Fue usado en 1853 hasta finales de 1880.²⁴

24 Luis Pavao, *Diccionario y glosario de terminos usados en conservación fotográfica*, pág. 17

Con el paso del tiempo científicos, fotógrafos y aficionados se dieron a la tarea de mejorar las técnicas existentes o de crear otros

procesos. James Ambrose Cutting mejoró el proceso del ambrotipo. Hamilton L. Smith patentó el proceso del ferrotipo. Fox Talbot mejoró su proceso para grabar las placas de acero, a lo que llamó grabado fotoglífico. B.J. Sayce y W.B. Bolton, al tratar de mejorar la técnica del colodión, obtuvieron placas secas, de esta forma el fotógrafo no tenía que preparar sus placas en el momento. Walter Bentley Woodbury inventó el proceso conocido como woodburytype, el cual permitió reproducir imágenes fotográficas en facsímil. La Liverpool Dry Plate and Photographic Printing Company sacó al mercado las placas secas conocidas como colodión-bromuro.²⁵

25 Cfr. Fernando Osorio, *Línea de la historia de la fotografía*, pág. 16

Sin embargo dichos procesos, aun con sus mejoras, seguían siendo demasiado lentos para captar sujetos en movimiento y la distribución de las emulsiones utilizadas en soportes de papel, vidrio o metal no eran uniformes.

En 1871 el médico Richard Leach Maddox publica los resultados de sus experimentos en los cuales utilizó una emulsion hecha con gelatina para fabricar placas secas. Maddox disolvía la gelatina en agua y le agregaba una solución de bromuro de cadmio y nitrato de plata. Una vez combinados formaban cristales de bromuro de plata los cuales permanecían suspendidos en la gelatina. Esta emulsion se colocaba sobre un vidrio y se dejaba secar.²⁶

26 Idem.

La gelatina es una proteína natural usada como un medio ligante de las sales de plata en las emulsiones fotográficas comunes. Es extraída de la piel y huesos de ganado. La gelatina usada en fotografía es altamente purificada y bastante estable, no se vuelve amarilla con el tiempo. Es conocida como un gel reversible porque absorbe el agua, se hincha y cuando seca se contrae y regresa a su estado inicial, se vuelve quebradiza en ambientes muy secos.²⁷

27 Luis Pavao, *Diccionario y glosario de terminos usados en conservación fotográfica*, pág.41

La placa seca de gelatina fue producida inicialmente en soportes de vidrio, se comercializó en 1874 en Inglaterra y en 1880 en Estados Unidos. Este tipo de placas presentaban mayor sensibilidad a la luz a diferencia de las placas de colodión, eran producidas industrialmente y se vendían ya sensibilizadas, listas para utilizarse, y podían ser reveladas tiempo después de la exposición. La emulsión era más uniforme que la de colodión, el vidrio en que se colocaba era más fino y la imagen presentaba un tono negro a diferencia del colodión que era de tono castaño.²⁸

La placa seca de gelatina es la base de la fotografía moderna. Ahora ya es posible registrar el movimiento pues los tiempos de exposición se redujeron a segundos, las cámaras se hicieron portátiles, ya no eran aquellos equipos pesados de 18 o 50 kilos. Se desarrollaron nuevos elementos a favor de la fotografía como el celuloide, el actinómetro y el flash. El celuloide fue descubierto por Alexander Parker en 1861 y se empezó a fabricar en 1872 por John W. Hyatt. El actinómetro servía para medir la intensidad luminosa, según la velocidad del ennegrecimiento de una muestra de papel fotográfico, el aparato indicaba el tiempo de exposición y la abertura del diafragma.²⁹ A finales del siglo XIX se inventó el flash, que consistía en un recipiente de metal en el que se depositaba algodón-pólvora (piroxilina) mezclado con polvo de magnesio, su ignición provocaba un brillante fogonazo acompañado de una nube de humo maloliente.

En 1888 en Nueva York, George Eastman, un fabricante de placas secas, creó una cámara fotográfica a la que llamó Kodak (pretendía que el nombre fuera fácil de recordar y de pronunciar en cualquier idioma).

La cámara tenía un lente de foco fijo de 25 mm. de distancia focal, una apertura f/9 y una película con 100 negativos de papel recu-

28 Luis Pavao, *Diccionario y glosario de terminos usados en conservación fotográfica*, pág.41

29 Revista *Muy Interesante*. Especial de fotografía y video, "El nacimiento de la fotografía. Tiempo de pioneros", pág. 23.



▲ **Eva Besnyö**
Calle Starnberger, 1831,
Gelatinobromuro.



30 Fernando Osorio,
*Línea de la historia de la
fotografía*, pág. 19

bierto con extracto de gelatina simple, encima una emulsion de gelatina sensible a la luz. Al terminar el usuario con toda la película llevaba la cámara a la fábrica para que revelaran el rollo, en un par de días le eran entregadas cada una de sus fotografías montadas en un papel de color café con bordes de color dorado. A esta clase de fotografías de les llamó instantáneas.³⁰

31 Luis Pavao,
*Diccionario y glosario
de terminos usados en
conservación fotográfica*,
pág.62.

Posteriormente Eastman utilizó el celuloide como soporte, y así nació la película fotográfica. La película fotográfica es un material sensible a la luz constituido por una emulsion de bromuro de plata sobre un soporte transparente y flexible de plástico.³¹

32 Slogan publicitario de Kodak,
ca.1900. *Photography a Crash
Course*, Dave Yorath, Watson-
Guptill Publications, N.Y., 2000,
pág. 52

El objetivo de Eastman era simplificar la fotografía al máximo y ponerla al alcance de todos. “Usted dispara el botón, nosotros hacemos el resto.”³² Bajo este concepto Eastman dió inicio a la industria de la fotografía, con lo que varios fotógrafos profesionales se vieron en la necesidad de cerrar sus estudios y olvidarse de la práctica artesanal de la fotografía, pues competir con el nuevo imperio era imposible. Así, nuevamente se cerraba un ciclo en el desarrollo de la fotografía y comenzaba otro: se modificaba su uso y aplicación y se satisfacía la demanda cada vez mayor del consumidor de imágenes.



1.3 Diversificación y estudio de la imagen fotográfica en sus inicios

A medida que surgían y perfeccionaban los procesos fotográficos, la fotografía se hizo una herramienta útil en el desarrollo de la ciencia y el arte, incluso se le llegó a considerar parte importante de un saber absoluto dentro del mundo visible. Sus diversas aplicaciones no fueron necesariamente resultado o consecuencia final de los procesos, sino que muchas veces nacieron y desarrollaron a la par; tanto así que para 1870 ya se encontraba presente en todos los campos del conocimiento de la época.

1.3.1 Los géneros fotográficos

Con la invención del daguerrotipo, el uso de cámaras fotográficas más ligeras y pequeñas y el surgimiento de nuevos procesos y nuevas formas de presentar la imagen, aparecen los primeros géneros fotográficos del siglo XIX: fotografía científica, retrato y paisaje.

◀ **Carleton Watkins**
Cabo Horn. Río Columbia,
Oregon, 1867.

Fotografía científica

Se debe a que la esperanza profunda...de los científicos de esta época consiste en hacer visible fotográficamente todo cuanto se les escapa, todo lo que excede la visión natural, lo que está demasiado cerca o demasiado lejos, lo que se esconde en los repliegues del cuerpo, lo que transparente, lo que desaparece... Incluso el alma. *Como si ver lo que desaparece* fuese en cierto modo un nuevo "ideal" de la fotografía científica a finales del siglo XIX y principios del XX.³³

33 André Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, *Historia de la fotografía*, ALCOR, Barcelona, 1988, pág. 71.

En el siglo XVII ya se habían creado el microscopio y el telescopio, lo que la fotografía hizo en este campo fue prolongar las posibilidades ópticas y la ventaja consistía en ampliar o reducir una forma o un movimiento a placer. La fotografía hizo visible el mundo de las bacterias y los cristales, y nos acercó el universo:

Al igual que el telescopio del Palacio de la Óptica, la fotografía es, en sus primeros años, un instrumento de trabajo revolucionario para el astrónomo, que la irá incorporando progresivamente, de una manera tardía e imperfecta. En 1891, Jules Janssen, miembro del Instituto y a la vez director del Observatorio de Meudon y presidente de la Sociedad Francesa de Fotografía, símbolo viviente de la alianza de esta ciencia y de esta técnica, estimaba que "es a partir del momento en que la fotografía tuvo importantes aplicaciones en la astronomía que comenzó a ser contada como arte útil, respetable, capaz de ser cultivado por los hombres de ciencia" [...]. Cuando vio las maravillas de esas aplicaciones astronómicas y que los sabios no temían convertirlas en auxiliares de sus estudios diarios, la opinión pública despertó [...]. La fotografía deberá, entonces, conservar siempre el recuerdo y reconocimiento de



34 Quentin Bajac, *Los pasos en falso de la fotografía astronómica (1840-1875)*, Revista Luna Córnea, número doble 21/22, Conaculta, México, 2001, pág. 132

esa astronomía que fue su primera emancipadora y le restituyó su dignidad e importancia.³⁴

El uso de la fotografía en las publicaciones científicas permitió sustituir a los grabados por ésta. Gracias a la creación y utilización de la placa seca en colodión la fotografía científica logra considerables progresos.

▲ El gran telescopio del Palacio de la Óptica. Fotgrabado que apareció en el *Grand Album de L'Exosition universelle de L'Illustration*, ca. 1900, Biblioteca del Musée d'Orsay, Paris.

Otra de las aplicaciones de la fotografía en el campo de las ciencias es el análisis del movimiento. La sensibilidad de los materiales fotográficos había sido ya mejorada hasta reducir al máximo los tiempos de exposición, pero eso no lograba resolver la representación del movimiento, estudiar su estructura y no sólo congelar una imagen. En este caso E. Muybridge y E. J. Marey establecen

los primeros estudios al crear una batería de veinticuatro cámaras oscuras y un "fusil" fotográfico.

En la medicina la fotografía fue utilizada para el estudio de las enfermedades mentales. En 1851 son realizados los primeros calotipos con este tema por H.W. Diamond. En 1872 es creado el primer servicio fotográfico para los procesos judiciales y forenses. Su uso en esta área se extiende hasta el intento de retratar el interior de la retina de personas asesinadas con la idea de obtener una imagen del asesino. Su campo de acción llegó hasta los límites del misticismo y la ficción, algunos trataron de capturar el aura de las pesadillas.

El retrato

Conforme el proceso del daguerrotipo se hizo más sensible, los tiempos de exposición se redujeron notablemente, lo que hizo posible que para 1841 se comenzara la producción más importante y vasta de la fotografía, el retrato.

El retrato fue el género con el cual el daguerrotipo tuvo su mejor periodo a pesar de los diversos inconvenientes que presentaba, como los largos tiempos de exposición, ya que no era muy sensible a la luz. De hecho los primeros retratos en este proceso reflejan rostros atormentados pues se mantenía a la persona posando alrededor de treinta minutos sin moverse.

Con la creciente demanda del uso del daguerrotipo se comienza a ver a la fotografía como una próspera industria, trayendo consigo la nueva profesión de fotógrafo de estudio, la cual se deriva de una necesidad sociológica, la necesidad de posar. De esta forma se ve al estudio fotográfico como una pequeña

empresa pues en varios de ellos llegan a laborar cerca de cien personas, a parte del fotógrafo.

El daguerrotipo fue utilizado en gran escala hasta finales de la década de 1850 e inicios de 1860, sobre todo en el retrato. Cada daguerrotipo es una imagen única, sin negativo. Después de terminada la imagen era encapsulada y sellada con un vidrio y cinta de papel con goma arábiga. Algunos daguerrotipos eran coloreados a mano y conservados en un estuche.

El retrato de estudio exigía rapidez de ejecución y precisión en la imagen, con mira a una gran producción, por ello era necesario buscar otros procesos que satisficieran esas necesidades. El colodión fue la solución, pues presentaba mayor sensibilidad a la luz, por lo que los tiempos de exposición eran más cortos y era posible captar los movimientos al instante. Su importancia radicó en la eliminación del daguerrotipo de los estudios fotográficos, modificando así los equipos y los laboratorios. Fue el procedimiento más usado hasta 1875.

La forma de presentar el retrato iba desde los finos estuches de piel y terciopelo hasta aquellos que fueron montados en cartones repujados. Uno de ellos fue la tarjeta de visita, la cual fue diseñada por Adolphe Eugène Disdéri, quien tenía su estudio fotográfico en París. Su establecimiento era de los más grandes y lujosos de la época, contaba con talleres de enmarcado, hermosas salas de espera, terrazas de vidrieras y laboratorios. Teniendo la preocupación por ofrecer productos más económicos, es que en noviembre de 1854 presenta su patente de la tarjeta de visita como un nuevo formato para las impresiones en soporte de papel.

Las tarjetas de visita se realizan con ayuda de un aparato de cuatro (o seis) objetivos. Utilizando un chasis fijo, el operador recoge sobre una misma placa cuatro o seis clichés idénticos. Si el chasis

es móvil, dichos clichés pueden ser diferentes... con la misma manipulación exigida antes por una gran prueba, se producen cuatro (o seis) tarjetas de visita, de formato inferior, naturalmente (alrededor de 6 x 9 cm), pero más baratas y más numerosas. Una vez tirada, se recorta la prueba y se pega cada cliché sobre un cartón rígido, a cuyo dorso se indican, en un grafismo con frecuencia muy elaborado, el nombre y la dirección del estudio, las recompensas que puede haber recibido el fotógrafo y, a veces, precisiones sobre sus actividades.³⁵

35 André Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, *Historia de la fotografía*, ALCOR, Barcelona, 1988, pág. 39

La clase social que tenía acceso en un principio al retrato fue la burguesa, los costos de un daguerrotipo eran muy altos y era la única clase capaz de cubrirlos; sin embargo a medida que los costos bajaron por la introducción del ambrotipo, el colodión y la tarjeta de visita, la fotografía se encontró al alcance de una población mayor, (entre la que se hallaban desde prostitutas, actores y actrices hasta la servidumbre).

En el estudio, concebido para que la "gente del mejor mundo pueda encontrarse", el retrato burgués obedece a un verdadero ritual, en el curso del cual el retratista trata de dar "prestancia" a su modelo y de convertirle en un tema individual, es decir, de traducir, más allá de la " semejanza física", su " semejanza moral", conforme a los principios de la fisonomía, muy estimados en la época. El fotógrafo dispone para ello en el estudio de un conjunto de signos vinculados al universo burgués (la corporeidad y el atuendo de su modelo, los accesorios, etc.), que articula, en el curso del acto fotográfico, con una panoplia de elementos significantes (la pose, el enfoque, el encuadre, la luz, la profundidad de campo, etc.).³⁶

36 André Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, *Historia de la fotografía*, ALCOR, Barcelona, 1988, pág. 40

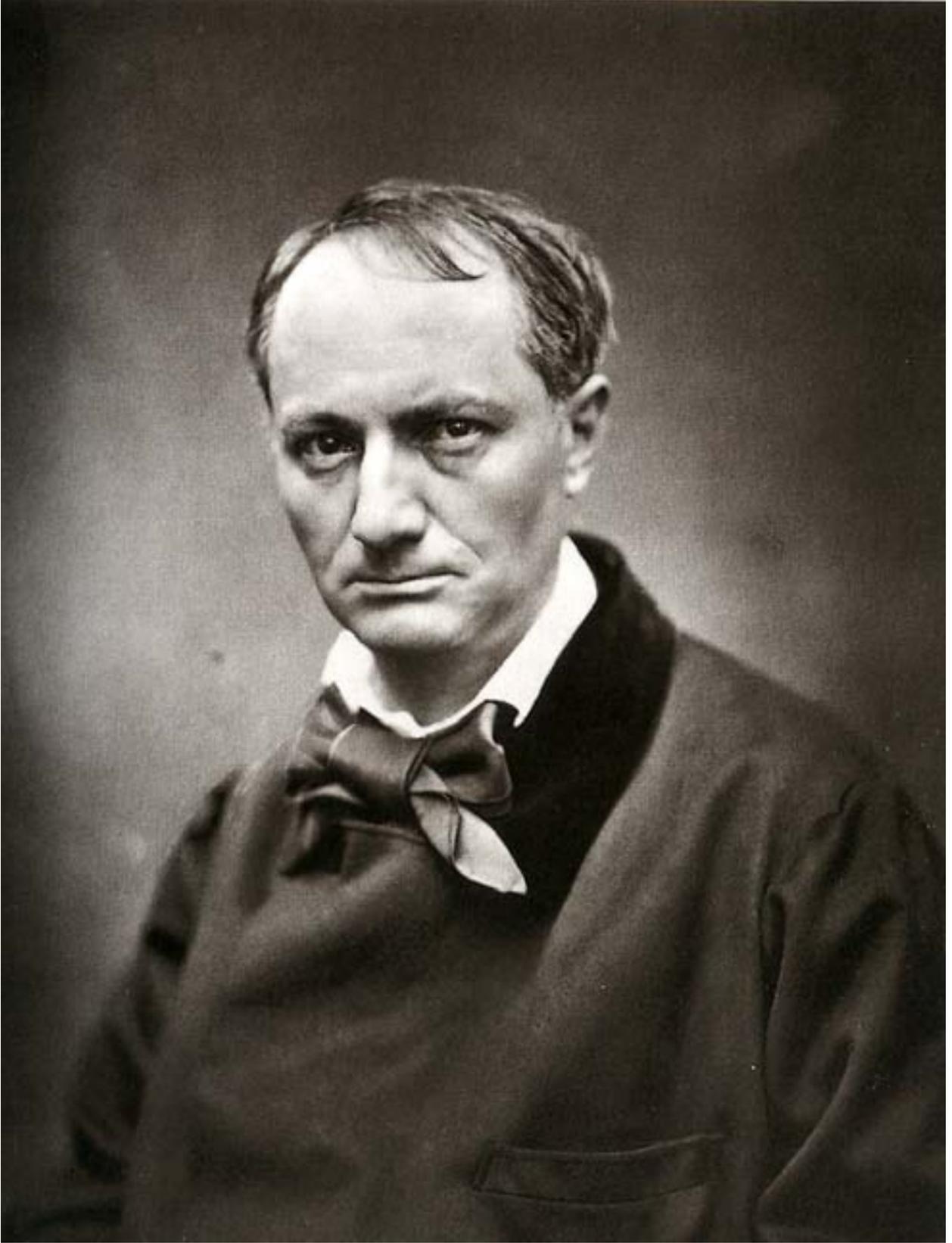
Una característica que tuvo la tarjeta de visita en el campo del retrato fue su venta y circulación entre un público ajeno al personaje retratado. Este público compraba las tarjetas de visita de personajes de la vida política, religiosa, intelectual y de los jefes de estado hasta la toma de mujeres desnudas o en poses sugestivas que el propio estudio hacía por centenares; de esta forma estudio y modelo se daban a conocer.

37 André Lemagny,
Jean-Claude y Rouillé,
Historia de la fotografía,
ALCOR, Barcelona, 1988,
pág. 40

Mientras que el retrato burgués es con frecuencia severo, afectado, rígido, austero y casto, los actores adoptan poses extravagantes, se burlan de los accesorios del estudio y se disfrazan; en cuanto a las actrices, muestran a menudo sus encantos o los dejan transparentar, o se retratan en actitudes provocativas. ³⁷

Entre los principales fotógrafos de estudio se encuentran: Gaspar Felix Tournachon, alias "Nadar", quien nació en París en 1820, su afición era la literatura y publicó artículos en el *Journal et fanal de Commerce* y en el *Entracte Lyonnais*, colaboró con caricaturas para el periódico *Charivari* y para *Vogue* y el *Negociateur*. Como no ganaba lo suficiente, decidió dedicarse a la fotografía, que era la profesión que parecía tener un futuro prometedor. Julia Margaret Cameron nació en 1815 y su carrera en la fotografía comenzó a la edad de 48 años. Cameron era una mujer inquieta aficionada a los retratos de la gente allegada a ella (poetas, artistas, intelectuales, etc.), en su trabajo consigue captar la fuerza expresiva del modelo; su obsesión era el rostro humano. Etienne Carjat, quien retrato a Baudelaire en 1863, fue también periodista y caricaturista, se dedicó a la fotografía por 12 años y en sus retratos se destaca la sencillez y la precisión, buscaba la pose más natural en sus modelos, realizando su psicología y su temperamento.





Charles Lutwidge Dodgson, quien es conocido con el seudónimo de Lewis Carroll, fue otro de los grandes maestros del retrato, específicamente del retrato infantil, con especial atención en las niñas, a las cuales retrataba desnudas la mayoría de las veces. Su trabajo era completamente ajeno al tipo de estudio infantil realizado en la época, aunque el trabajo que lo llevó a la inmortalidad fue su relato de *Alicia en el país de las maravillas* (1865), inspirado en Alice Liddell, una de las niñas a las que retrato.

Pág. 61

Nadar (Gaspard Félix Tournachon)

Jean-François Millet, ca.1860, papel salado.

Pág. 62

Étienne Carjat

Charles Boudelaire, 1878, Woodburytipo.

Paisaje

La fotografía aparece en los medios de comunicación en 1839 con la invención del daguerrotipo, el cual hasta ese momento era el único medio fotográfico utilizado para registrar el mundo. Sin embargo su participación en el paisaje no fue del todo satisfactoria, ya que los fotógrafos necesitaban y deseaban reproducir las imágenes. A pesar de que las sensibilidades de los daguerrotipos se mejoraron y con ello se acortaron los tiempos de exposición, no era suficiente, el daguerrotipo solo daba copias únicas, ahora el reto era cómo reproducir lo fotografiado.

Al principio para reproducir una imagen se partía de un daguerrotipo para hacer un grabado en Madera. Es después de la invención del calotipo cuando es posible aligerar la carga del fotógrafo en sus viajes y sobre todo se hace posible la reproducción y difusión de la fotografía de viajes, siendo parte de la historia de los medios de comunicación y de la industria de los mismos.

Desde la invención de la fotografía y más precisamente con las mejoras técnicas inspiradas en los procedimientos del pionero

38 Francisco Montellanos,
Paisaje para inversionistas:
C. B. Waite, Revista *Luna Córnea*
núm. 6, Centro de la Imagen,
1995, pág. 127.

Talbot, una de las actividades preferidas de los practicantes del oficio, ha sido la de recorrer el mundo en busca de emociones, personajes y entornos desconocidos. Curiosos sin límite, los fotógrafos peregrinan con su cámara a cuestras buscando lo diferente, lo fantástico y lo exótico; emprender auténticas odiseas que los conducen hacia un nuevo descubrimiento, y les permite plasmar en el papel fotográfico la ciudad, el monumento o la pirámide que todo el mundo sabe que existe, pero que es muy difícil de visitar.³⁸

La fotografía de paisaje no sólo sirvió para presentar las bellezas naturales o los paisajes exóticos de otros países, también fue parte importante en el mundo de la arqueología, por ejemplo Egipto, México, Jerusalén, Grecia y Roma fueron algunos de los lugares favoritos de los fotógrafos. Los procesos utilizados para la fotografía de paisaje fueron el daguerrotipo, el calotipo, la albúmina en soporte de papel y vidrio, papel encerado seco y el papel negativo de gelatina yodurada.

39 Oliver Debroise,
Del paisaje,
Revista *Luna Córnea*, núm. 6,
Centro de la Imagen,
1995, pág. 11.

...la función única del paisaje fotográfico, desde las antiguas albúminas hasta las tarjetas postales de nuestro turismo de masas: no tanto transformar el territorio remoto en objetos de contemplación por sus aspectos pintorescos, sino otorgarle presencia mítica, alcanzar el carácter sublime de recipiente sentimental del mito de transubstanciación y reconstrucción. Afirmar la diferencia mediante la comparación: el paisaje fotográfico instaura una geografía imaginada, que el burgués cómodamente sentado observa con indulgencia en el centro de una tarjeta de visita.³⁹

La fotografía de paisaje dio origen a la llamada tarjeta postal, millones de fotografías con imágenes de ciudades, sitios históricos, pueblos, iglesias antiguas y ruinas, así como de edificios públicos

nuevos, fueron producidas para venderlas a los turistas; estas tarjetas eran coleccionadas y comúnmente eran pegadas en álbumes creados con esta finalidad. También la fotografía estereoscópica hizo su aparición con la fotografía de viaje; estas imágenes eran tomadas con cámara de doble lente, las imágenes formadas eran ligeramente diferentes y cuando se observaban a través de un estereoscopio se producía una ilusión tridimensional.

La fotografía estereoscópica se práctico hasta 1849 con la invención de un estereoscopio más simple creado por Sir David Brewster, la demanda y producción de este dispositivo crecieron y para 1854 era común que cada familia burguesa tuviera uno.

Pero si bien la estereografía no atrajo a aquellos cuyo objetivo era la estética de las artes gráficas convencionales, era en cambio la técnica ideal para registrar la información visual, y sus mejores practicantes se encontraron en la masa de fotógrafos aficionados y profesionales que se deleitaban con la apariencia misma del mundo. Se trata de una imagen y no de un cuadro.⁴⁰

40 Beaumont Newhall, *Historia de la Fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pág. 115.

Entre los fotógrafos que más destacaron en el género de la fotografía de paisaje están Claude-Joseph-Désiré Charnay, quien apoyado por el gobierno francés viajó a México donde registró monumentos antiguos de varias ciudades de Yucatán como Uxmal, Chichentzá, Mitla y Palenque para publicar su trabajo posteriormente con el título de *Cités et ruines américaines*. Timothy O'Sullivan trabajo en expediciones geológicas como la Geological Explorations of the Fortieth Parallel y la Engineer Corps Geological and Geographical Surveys and Explorations West of the 100th Meridian fotografiando las Montañas Rocosas entre 1867 y 1870. Roger Fenton, abogado y pintor miembro del Calotype Club y promotor de la Royal Photographic Society, realizó uno de los más importantes reportajes

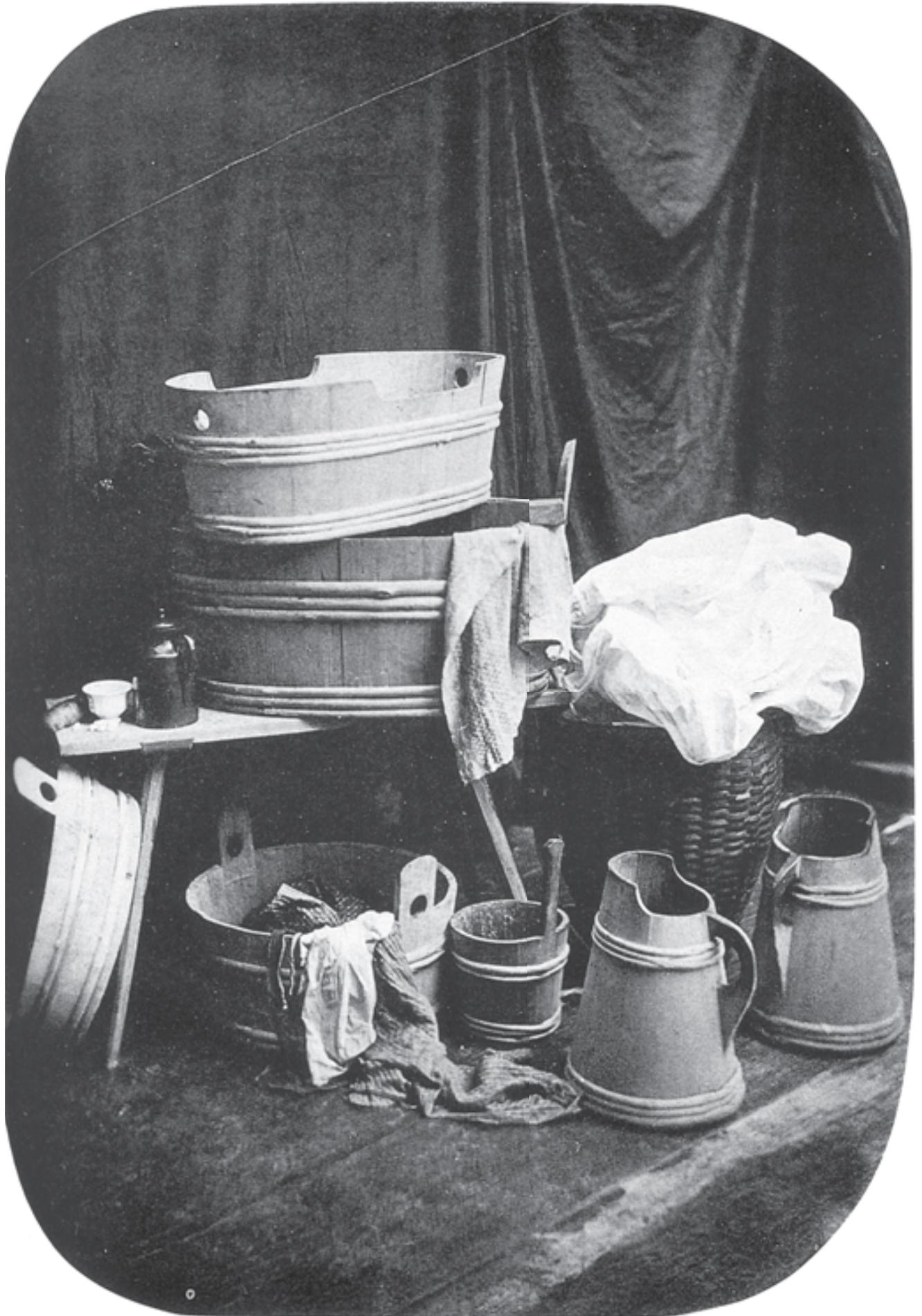
sobre la guerra de Crimea y sus últimos años los dedicó a la fotografía de paisaje y monumentos. Gustave Le Gray, con estudios de pintura en 1840 se dedica a la fotografía, realizaba positivos combinando dos negativos e inventó el papel encerado seco; en 1851 trabaja para la Comisión de los Monumentos Históricos y recorre Francia junto con otros fotógrafos para registrar el patrimonio arquitectónico. William Henry Jackson realizó reportajes sobre la línea Union Pacific en 1869 y la expedición geológica Hayden en 1870, sus trabajos más importantes son expediciones a las Montañas Rocosas en Colorado, así como las vistas a Yellowstone que ayudaron a que en 1872 el lugar fuera declarado parque nacional.

La naturaleza muerta

La expresión de naturaleza muerta es originaria de Holanda, de la palabra *stilleven* que quiere decir modelos sin movimiento.

A primera vista, la naturaleza muerta en el arte y en la fotografía tienen mucho en común: ambas se concentran en temas corrientes, ignorados y francamente irrelevantes. La naturaleza muerta en el arte era meramente doméstica y por lo general se ocupaba del espacio de las mujeres; la naturaleza muerta en fotografía continuó siendo un género modesto, indiferente a los temas históricos de lo masculino y, por lo tanto, a las formas elevadas de arte. Pero hay una diferencia. La naturaleza muerta fotográfica surgió en Francia e Inglaterra cuando ambas naciones eran las más altamente industrializadas del mundo. [...] la naturaleza muerta en fotografía se oponía a la industria manufacturera. Era una respuesta mesurada, contenida y económica a su sobrecarga. ⁴¹

41 John S. Taylor,
La fotografía de naturaleza muerta a principios de los tiempos modernos,
Revista *Luna Córnea*, núm. 5,
Centro de la Imagen, 1994,
pág. 27.



La fotografía de naturaleza muerta representaba el arquetipo de elementos cotidianos que caracterizaban la economía de la clase media alta moderadamente adinerada. Sin necesidad de presentar los objetos más costosos, este tipo de fotografía ponía mucha atención en los detalles de adornos de mesa, cristalería, encajes, frutos, flores y presas de caza.

El género se desarrolló en medio de categorías que prestaban más atención a los elementos grandes, a la industria, a lo público; la naturaleza muerta rechaza las vistas de paisajes, avenidas y perspectivas, es un género interesado en la intimidad de los objetos, aun cuando estén rotos o deteriorados.

La naturaleza muerta fue un proyecto modesto comparado con otros, era una respuesta ante la modernidad, y sólo tomaba y reafirmaba lo que estaba a su alcance.

◀ **Herman Krone**

Naturaleza muerta de la
lavandera, 1853,
Impresión de albúmina.

1.3.2 Fotografía artística

En 1843 John Jabez Edwin Mayall elaboró diez daguerrotipos que ilustraban temas religiosos siendo muy aclamados por la crítica de arte de ese momento. En 1848 presentó seis más basados en un poema. En 1851 durante la Gran Exposición en Londres muchos otros fotógrafos presentaron imágenes alegóricas inspiradas en pinturas y pasajes de novelas.

Con el perfeccionamiento de los procesos fotográficos el número de aficionados creció y con él el interés por los temas de carácter artísticos. Durante las primeras reuniones de la Photographic Society de Londres, se les pedía a los fotógrafos que pusieran ligeramente fuera de foco las imágenes que eran hechas para uso de los artistas, aunque cuando se hicieran como documento era mejor que estuviera enfocada. Desenfocar la imagen era una posibilidad bastante conocida y utilizada por los daguerrotipistas. En la elaboración de retratos de personas viejas desenfocaban ligeramente la imagen para suavizar las arrugas del rostro, el término era conocido como *fou*.

Dentro de las alternativas que los fotógrafos tenían para producir sus imágenes estaban lo que conocemos hoy como "sándwiches" de negativos, sobreponían dos negativos para positivar una sola imagen; el montaje era otra solución, esta técnica utilizaba varios negativos expuestos sobre el mismo papel dando como resultado un solo positivo. Oscar Gustave Rejlander lo utilizó para producir su fotografía titulada *The Two Ways of Life*, también realizó *Hard Times*, que es considerada como una de las primeras fotografías producidas por doble exposición.

Henry Peach Robinson se apoyaba en bocetos que elaboraba antes de tomar el conjunto de fotografías necesarias para producir

una sola imagen, en 1869 publicó *Pictorial Effect in Photography*, el cual era un manual técnico para realizar fotografías artísticas.

42 Henry Peach Robinson,
Pictorial Effect in Photography,
Piper & Carter, Londres, 1869.
Tomado de *Historia de la
Fotografía desde sus orígenes
hasta nuestros días*,
Beaumont Newhall, Gustavo Gili,
Barcelona, 1983, pág. 77.

...fijar las leyes que gobiernan —en la medida en que se puedan aplicar leyes a un tema que depende en cierta medida del gusto y del sentimiento— la disposición de una fotografía, para que tenga el máximo posible de efecto pictórico, e ilustrar con ejemplos aquellos amplios principios sin los cuales la imitación, por minuciosa y fiel que sea, no habrá de ser pictórica y no se elevará a la dignidad del arte.⁴²

Así como el fotógrafo de estudio tenía cicloramas, telones, accesorios y vestuario para recrear la escena y al sujeto, Robinson hacía lo mismo usando plataformas móviles, cortinas con nubes pintadas y escenografías que improvisaba con mobiliario de su laboratorio, justificaba el uso de estos elementos diciendo que estaba permitido siempre y cuando fuera para “elevar” el tema.

Julia Margaret Cameron fue criticada en su época por su estilo peculiar, pues no retocaba o ampliaba sus negativos. Algunos de sus retratos se encuentran “movidos” debido a las largas exposiciones a las que estaba sujeto el modelo, otras veces el desenfoco era dado por los objetivos inadecuados que utilizaba, sin embargo, esos “problemas técnicos” eran deliberados y dieron un carácter único a su obra.

... de la mera fotografía convencional y topográfica: hacer mapas & muestra esquelética de rasgos & formas sin esa redondez & plenitud de fuerza & rasgos que modelan carne & miembros, que el foco que yo uso sólo puede dar eso que es llamado & condenado como “fuera de foco”. Qué es el foco: & quien tiene derecho de decir qué foco es el foco legítimo. Mis aspiraciones son las de





◀ **Julia Margaret Cameron**
Sigo la llamada, dejadme morir,
ca.1867, Impresión al carbón.

▲ **Henry Peach Robinson**
La dama de Shalott, 1861,
Albuminotipo.

ennoblecen a la fotografía y asegurarle el carácter y los usos del Gran Arte, combinando lo real & lo ideal & sin sacrificar nada de la Verdad por toda la posible devoción a la Poesía y a la Belleza.⁴³

43 Julia Margaret Cameron a William Michael Rossetti. Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, Piper & Carter, Londres, 1869. Tomado de *Historia de la Fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, Beaumont Newhall, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pág. 78

Prerrafaelismo

El Prerrafaelismo fue un movimiento artístico que surgió en Inglaterra a mediados del siglo XIX; este movimiento se caracterizaba por oponerse al academicismo inglés sobre la pintura y a los estilos posteriores al Renacimiento, su deseo era volver a la pintura religiosa anterior a Rafael.

...compartían la opinión de que los maestros clásicos habían exagerado el tenebrismo y el color y de que los temas de la pintura flamenca eran vulgares. Ya que el arte tenía tanta fuerza moral, era hora de ofrecer a la humanidad algo espiritualmente útil. La profundidad de sus convicciones y la “fidelidad a la naturaleza” la expresaron conscientemente mediante una combinación de medievalismo romántico y de concentración casi obsesiva en el detalle. Consideraban que ser humilde ante la naturaleza y describirla con sinceridad eran actitudes imprescindibles para recuperar el respeto religioso que la academia había perdido.⁴⁴

44 Michael Langford, *Fotografía artística, fotografía aplicada*, Enciclopedia completa de fotografía, pág. 330.

La influencia de la fotografía estuvo presente en este movimiento en la nitidez extrema de contornos y meticulosidad del detalle, y quizá la aportación que ellos hicieron fue el retrato realista que utilizaban para sus pinturas.

Los prerrafaelistas fueron muy criticados por su constante insistencia sobre la fidelidad en la naturaleza, la cual podría tener

como consecuencia la aceptación general de la fotografía. Tal vez porque ya no se veía a la fotografía como un instrumento útil al servicio de las artes, sino como una arte individual. Sin embargo, este movimiento pereció al ser juzgado por falta de originalidad.

Pictorialismo

Al movimiento que se desarrolló de 1890 a 1910 donde se vieron modificadas las cuestiones estéticas de la fotografía y se exploraron nuevos materiales, técnicas y efectos sobre la imagen, se le conoció como Pictorialismo.

Los orígenes de la palabra pictorialismo confirman la naturaleza de su proyecto. El término deriva de la expresión inglesa *pictorial photography*, en la que *pictorial* es un calificativo que proviene de la palabra *picture*, que significa "imagen" o "cuadro", y no pintura, que la lengua inglesa traduce por *painting*. Ciertas traducciones como "fotografía pintoresca", "fotografía pictórica" o "pictorialismo" resultan, por consiguiente, inadecuadas. La presencia de la palabra *picture* en la denominación inglesa del movimiento recuerda cuál fue su objetivo inicial: dar a conocer la fotografía como un imagen entre las demás imágenes.⁴⁵

Comúnmente se denominaba como pictorialista a una imagen en la que el atractivo estético era más importante que el contenido, los temas "feos" y mundanos eran evitados y se hacía uso frecuente de la manipulación y distorsión de la imagen. Los fotógrafos pictorialistas pretendían ocultar el carácter realista de la imagen.

⁴⁵ André Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, *Historia de la fotografía*, ALCOR, Barcelona, 1988, pág. 87

a) En su interior la fotografía no había llegado aún a desprenderse de la idea de sus creadores a quienes importaba sobre todo el desa-

rollo de un proceso mecánico de reproducción de la realidad y no el de un medio de expresión artística. b) Hacia el exterior, la fotografía era todavía una disciplina incipiente que luchaba por deslindar su campo de los correspondientes a otros dominios artísticos, principalmente de aquél que le imponía más legados: la pintura.⁴⁶

46 Beaumont Newhall, *Historia de la Fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983

Aunque el interés principal del pictorialismo era elevar a la fotografía al nivel de arte, en realidad se movía hacia allá por una cuestión socioeconómica más que estética, pues estas piezas buscaban, una vez obtenido el reconocimiento en el mundo del arte, estar en el mercado de artículos de lujo. No hay que olvidar que las sociedades fotográficas estaban formadas por fotógrafos aficionados burgueses, y personas importantes del gobierno y el ejército que no carecían de dinero y veían a la fotografía como un negocio y una cuestión de status.

...el movimiento pictorialista es inseparable de los intereses financieros y sociales que se expresan a través de sus estructuras administrativas, sus embajadores, abogados y periodistas, a través también de mecenas y, claro está, de sus múltiples productores de imágenes.⁴⁷

47 André Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, *Historia de la fotografía*, ALCOR, Barcelona, 1988, pág. 88

Se crearon papeles con texturas similares al óleo, y procesos como la goma bicromatada, al carbon, platino, autocromo y fotograbado eran los más utilizados en el afán por demostrar que la fotografía podía ser un arte en sí mismo. El pictorialismo renuncia a la nitidez de la imagen, apreciaba el efecto del difuminado, ya fuera desenfocando la imagen, a través del retoque o engrasando cristales colocados entre el sujeto y el objetivo o lo que ellos llamaban técnicas de distanciamiento, de esta forma obtenían copias únicas buscando el reconocimiento de pieza de arte.



Robert Demachy
En la hierba, 1902,
Impresión al óleo.

48 André Lemagny,
Jean-Claude y Rouillé,
Historia de la fotografía,
ALCOR, Barcelona, 1988,
pág. 88

Apasionados por las técnicas de tiraje que permiten la intervención manual, los pictorialistas optan sobre todo por las técnicas denominadas de “despojamiento”, en las que la imagen aparece a medida que el fotógrafo la libera del excedente de materia que contiene. Pero las técnicas de distanciamiento representan un segundo papel, de acuerdo con la necesidad de los pictorialistas de introducir la fotografía en las filas de las bellas artes, de darle el estatuto de un cuadro. Las pantallas que interponen entre lo real y su imagen, ya sean naturales, ópticas o químicas, les permiten trabajar la escala de los valores, el tono y el contraste, es decir, cimentar las partes internas de la imagen, darles armonía.⁴⁸

Los aficionados a la fotografía fueron los más activos en el pictorialismo, a partir de 1890 se presentaron las primeras exhibiciones

tanto en Estados Unidos como en Europa. Para los pictorialistas las exposiciones fotográficas jugaban un papel importante pues eran consideradas como plataforma entre fotógrafos y público, dando paso también a la formación de los llamados grupos de secesión (sociedades fotográficas) como el Camera Club de Viena, el Photo Club de París, The Linked Ring Brotherhood, la Association Belge de Photographie, la Gesellschaft zur Förderung der Amateur Photographie, la Society of Amateur Photographer y Camera Club.

Linked Ring Brotherhood, fundada en 1892, se origina por una disputa entre fotógrafos de carácter científico y pictorialistas durante la selección de imágenes para la exposición de la Sociedad fotográfica de Gran Bretaña. Dicha hermandad estuvo encabezada por los pictorialistas George Davison, Lionel Clark, H. Hay Cameron, Alexander Horsley Hinton y Alfred Maskell, siendo éste último uno de los grupos principales dentro de la fotografía artística celebrando el llamado Salón Fotográfico de 1893 a 1909, el cual promocionaba y defendía la fotografía artística sobre los medios visuales tradicionales.

Photo-Secession fue otro de los grupos importantes, tuvo su origen en Estados Unidos en 1902 con Alfred Stieglitz, Edward Steichen, John Bullock, Frank Eugene, Dallet Fuguet, Gertrude Käsebier, Joseph Keiley y Clarence White, quienes se unen buscando en el pictorialismo una forma de expresión individual; este grupo de fotógrafos publica la revista trimestral *Camera Work*, una publicación de lujo con textos de reconocidos fotógrafos y reproducciones de las mejores obras tanto estadounidenses como europeas. En 1905 abren un espacio para la exposición y venta de la obra del grupo secesionista conocido como Galería 291, mismo que tenía como objetivos principales la promoción de la fotografía norteamericana y la dirección del proyecto en una sola persona y no en varios miembros como en la Hermandad Linked Ring.

Para 1917 el movimiento pictorialista vió su declive con las relaciones afectadas entre pictorialistas británicos y norteamericanos y la disensión de sus miembros para formar otros grupos como el llamado Salón de Londres y el Secesión de Londres en el que ingleses y norteamericanos participaban; así también Camera Work y la Galería 291 poco a poco cedieron espacio a nuevas tendencias artísticas, lo que llevó a la separación de sus miembros y al cierre de estos importantes espacios de la fotografía pictorialista.

Naturalismo

En 1889 Peter Henry Emerson publicó Fotografía naturalista para estudiantes de arte, tratado que destacaba la fidelidad a la naturaleza, a los sentimientos, partiendo de escenas reales sin manipulación; consideraba inaceptable que se tuviera que imitar los métodos de la pintura, daba importancia a la elección del encuadre y a que la composición debía estar determinada por el contenido de la escena y no por una regla artística impuesta, se debía conservar a la fotografía lo más pura posible, sin retoque o montajes.

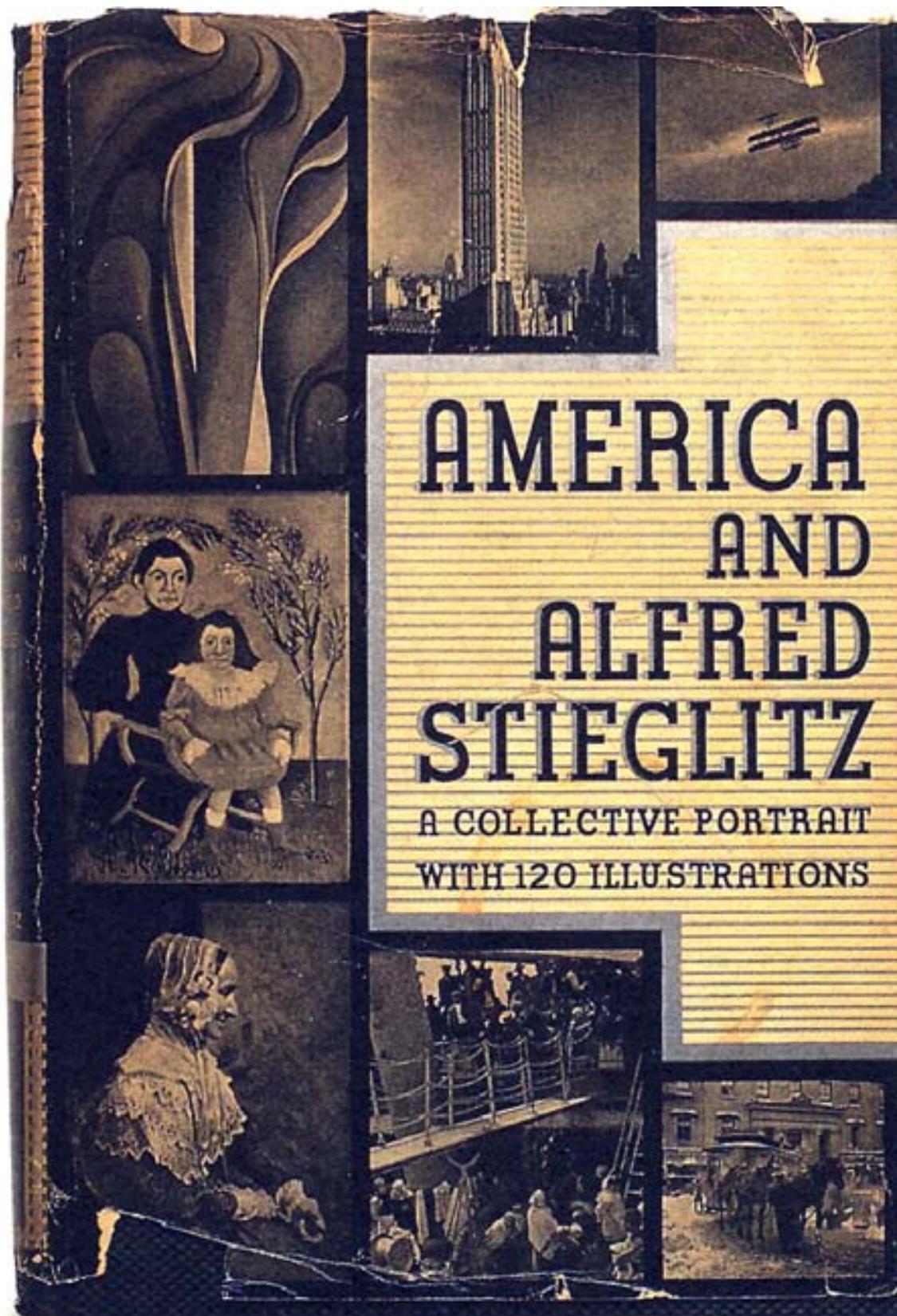
Emerson defendía la postura de que la imagen fotográfica debería corresponder lo mejor posible a la visión humana, argumentaba que ésta produce una imagen que en su centro está enfocada pero no del todo lo están sus orillas, por lo cual sugería que el fotógrafo debería desenfocar ligeramente el lente de la cámara pero, sin llevarlo al extremo.

... debe quedar entendido que ese "difuminado" no debe ser llevado al extremo de destruir la estructura del objeto, porque



▲ **George Davison**
El campo de cebollas, 1889,
Fotograbado.

► Waldo Frank, Lewis Mumsord,
Dorothy Norman, Paul Rosenfeld
y Harold Rugg, eds, *America
and Alfred Stieglitz: A Collective
Portrait*, fotografías de Alfred
Stieglitz, Doubleday, Garden City,
Nueva York 1934.
Colección particular.



AMERICA AND ALFRED STIEGLITZ

A COLLECTIVE PORTRAIT
WITH 120 ILLUSTRATIONS

ello se notaría, y al atraer la mirada disminuye la armonía, y es entonces tan perjudicial como lo sería una excesiva nitidez.

Nada en la naturaleza tiene un contorno marcado, sino que todo es visto contra el fondo de otra cosa, y sus contornos se difuminan levemente en esa otra cosa, a menudo tan sutilmente que no se llega a distinguir dónde comienza una y dónde termina la otra. En esta mezcla de decisión e indecisión, en ese perder y encontrar, reside todo el encanto y el misterio de la naturaleza.⁴⁹

49 Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía, desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pág. 142.

Recomendaba utilizar cámaras de gran formato pues se oponía a la ampliación, y recomendaba el platinotipo y el fotograbado como procesos fotográficos para positivar las imágenes, las cuales debían ser hechas el mismo día de la toma para tener fresca la idea de lo que se quería obtener.

Años más tarde Emerson se retractó de sus argumentos al decir que la fotografía era una ciencia y no un arte; sin embargo, sus ideas eran practicadas por muchos fotógrafos, quienes vieron al naturalismo como una nueva forma de fotografía pictorialista liberada de la tradición artística de la pintura.

A principios del siglo XX los artistas progresistas buscaron una nueva estética de la imagen bajo el lema "la forma sigue a la función", las críticas de los especialistas se dirigían ahora hacia la fotografía que carecía de manipulación, a la fotografía pura. Sadakichi Hartmann, crítico de arte, dice en su reseña sobre la exposición presentada en el Carnegie Institute en 1904 organizada por la Photo-Secession:

¿Y a qué llama usted fotografía directa?, podría preguntarme. ¿Puede usted definirla? Bien, eso es bastante fácil. Confiad en vuestra cámara, en vuestro ojo, en vuestro buen gusto, en vuestro conocimiento de la composición; considerad toda fluctuación de color, de luz y de sombra; estudiad líneas y valores y división del

50 Beaumont Newhall,
*Historia de la fotografía, desde
sus orígenes hasta nuestros días*,
Gustavo Gili, Barcelona, 1983,
pág. 167.

espacio; esperad pacientemente hasta que la escena o el objeto de vuestra visión se revele en su momento supremo de belleza; en otras palabras, componed tan bien la imagen que queréis hacer, que el negativo sea absolutamente perfecto y necesite poca o ninguna manipulación. No pongo objeción al retoque, a la artimaña o al énfasis, mientras no interfieran con las cualidades naturales de la técnica fotográfica. Por otro lado, las marcas de pincel o las rayas no son naturales a la fotografía, y objeto, y habré de objetar, el uso del pincel, las huellas de dedos, el raspado, el rayado o el garabato en la placa, el proceso de la goma y de la glicerina, si todo ello sólo es utilizado para producir efectos borrosos.

No se interpreten mal mis palabras. No quiero que el trabajador fotográfico se ajuste a métodos de receta ni a exigencias académicas. No quiero que sea menos artístico de lo que es hoy; por el contrario: quiero que sea más artístico, pero que lo sea sólo de maneras legítimas... Quiero que la fotografía pictorialista sea reconocida como una de las Bellas Artes. Es un ideal que acaricio... y por el que he combatido durante años, pero estoy igualmente convencido de que eso sólo se logrará mediante la fotografía directa.⁵⁰

De esta forma, la fotografía se acercó más a los movimientos de vanguardia, mismos que la vieron como una herramienta de la modernidad que les permitiría entrar en el ámbito de los medios de comunicación de masas, por ejemplo, en las revistas que eran publicadas por los nuevos grupos artísticos, de esta forma se le asignó a la fotografía el nombre de documento y se reformó su estatuto cultural.

1.3.3 La fotografía directa

Con la Primera Guerra Mundial la vida del ser humano y por consecuencia el arte se vieron transformados, las corrientes artísticas como el dadaísmo, el futurismo, el cubismo, el constructivismo se hacían presentes para poner de manifiesto su inconformidad y oposición a la crisis económica, moral y cultural que la guerra había originado, surgiendo así un llamado a replantear una nueva forma de arte en Europa.

Dentro de estas nuevas formas de arte Lazlo Moholy-Nagy ve a la fotografía como un medio para alcanzar un fin, se interesa por la percepción de una realidad que no se afectara por convención cultural alguna y decía que [“el secreto de su afecto [por la fotografía] reside en el hecho de que la cámara fotográfica reproduce una imagen puramente óptica y muestra de este modo las imágenes, distorsiones, reducciones, etc., que tienen una existencia óptica real, mientras que el ojo relaciona lo que ve y, por vía de la experiencia intelectual, establece asociaciones y las completa, tanto desde el punto de vista formal como espacial, en una imagen mental ficticia. Por ello, con la cámara fotográfica tenemos a nuestra disposición el instrumento más fiable para inaugurar la primera fase de una visión objetiva. El espectador estará obligado a ver la verdad óptica y su interpretación objetiva, antes incluso de llegar a adoptar una actitud subjetiva...”]⁵¹

Otro factor que influyó en esta nueva percepción del entorno fue la tecnología, las máquinas y su utilización ya no sólo para la guerra sino para intentar mejorar las condiciones de vida, se tuvo noción de que esa tecnología serviría también para fabricar bienes de consumo. [“La arquitectura industrial acentuaba las estructuras técnicas de sus construcciones y, los artistas y creadores mostraron un interés creciente por la precisión de la maquinaria, como

51 Karl Ruhrberg, Manfred Schneckeburger, Christiane Fricke y Klaus Honnef, *Arte del siglo XX*, Taschen, España 2001, pág. 268.

52 Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke y Klaus Honnef, *Arte del siglo XX*, Taschen, España 2001, pág. 268.

ruedas dentadas, conductos y aviones de aluminio, así como por la textura de otros materiales. La toma de conciencia de las posibilidades estéticas de las formas geométricas tanto a nivel de la maquinaria como de la arquitectura, dio lugar en Alemania a una orientación vanguardista de la fotografía calificada a menudo como la Nueva Visión (Neues Sehen).”]⁵²

Nueva Visión

53 Sougez y Gallardo, *Diccionario de Historia de la Fotografía, Cuadernos de Arte Cátedra*, España, 2003, pág. 336

Término con el que se conoce a la corriente fotográfica experimental que hace uso de manipulaciones, fotogramas, collages y fotomontajes así como vistas en picada, contrapicada y primeros planos, su principal punto de interés es la máquina y las estructuras metálicas. Corriente próxima al constructivismo y a la Bauhaus, originada en la URSS pasó a Alemania, Francia y Estados Unidos.⁵³

En la óptica de la Nueva Visión la realidad visible se manifiesta en forma de construcción. Artistas como Moholy-Nagy, Grosz, Heartfield, Hoch y Hausmann ven a la fotografía como un medio capaz de ayudar en su ideal por construir un mundo y hombre nuevos.

En comparación con el cine, la fotografía se veía como lo más anticuado en la Unión Soviética de los años veinte. La mayoría de los fotógrafos seguían rindiéndole culto a la fotografía artística. Además, la escasez de papel adecuado y productos químicos no permitían hacer de la fotografía un instrumento de propaganda eficaz dirigido a las masas. Pero una vez que se aclaró la atmósfera y el cine hubo demostrado de forma espectacular que la realidad

empírica podía ser objeto de creación estética, en la Unión Soviética creció rápidamente el interés por un nuevo lenguaje visual de la fotografía.⁵⁴

54 Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke y Klaus Honnef, *Arte del siglo XX*, Taschen, España 2001, pág. 268.

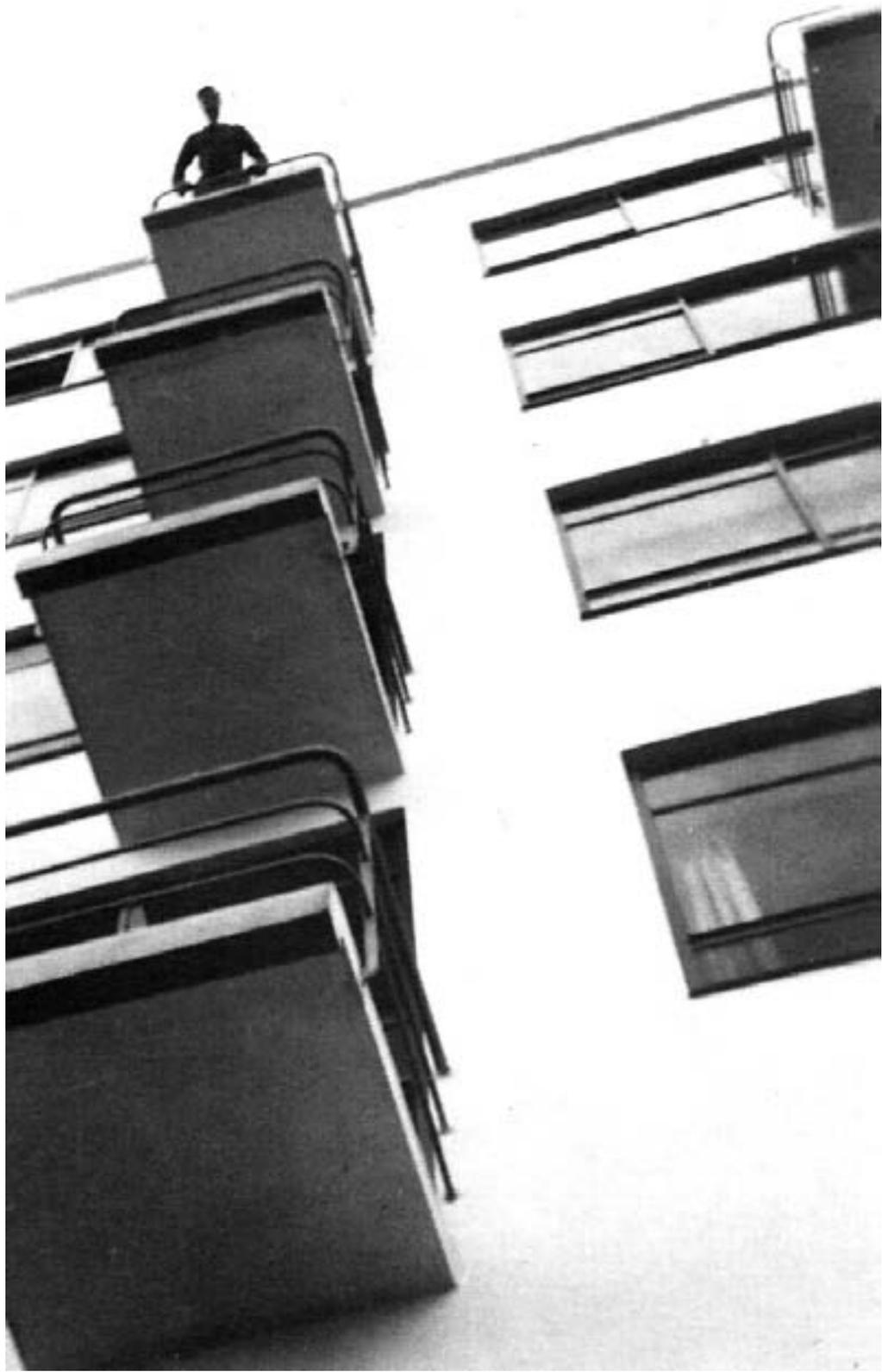
En 1928 Alexander Rodchenko afirma en una conferencia, celebrada en la Academia Estatal de Bellas Artes de Moscú, que el nuevo movimiento fotográfico desarrollado en la Unión Soviética estaba formado por dos corrientes; la primera al servicio de la documentación y la segunda veía a la fotografía como parte integral del arte contemporáneo.

El trabajo de Rodchenko logró abarcar estos conceptos al lograr una composición perfecta en imágenes individuales y al prestar atención a la serie y secuencia fotográfica, características importantes en la fotografía documental. Rodchenko publicó en las revistas *Dayosch* e *Isogis* destacados reportajes sobre la construcción de una central hidroeléctrica en Dniéper, Magnitogorsk; la línea ferroviaria Turkestán-Siberia y el ensayo fotográfico para la SSSR Na Stroike, sobre la construcción del canal del Mar Blanco.

Fotografía objetiva

En 1920 surge un estilo de fotografía conocido como realista o nuevo realismo, el cual se contrapone al pictorialismo. En este estilo fotográfico se presta mayor atención a imágenes realistas y detalladas, tiene como temas centrales lo cotidiano y los retratos directos, hace uso de los primeros planos tanto en formas naturales como en las mecánicas artificiales, busca potenciar las cualidades fotográficas de los objetos y sujetos que registra.

► **Lazslo Moholy-Nagy**
Balcones de la Bauhaus, 1925,
Gelatina de plata.





Entre sus precursores destacan Frederick Evans, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, y Albert Renger-Patzsch. A pesar de la oposición que tuvo por parte de los fotógrafos fieles al pictorialismo, que en su mayoría eran aficionados, este estilo se vió apoyado por los fotógrafos profesionales y en 1917 la revista Camera Work dedicó su último número a la fotografía objetiva, publicando un trabajo de Paul Strand, quien era uno de los principales representantes.

El mismo Strand expresó en Camera Work que la honestidad y, en no menor medida, la intensidad de visión son condiciones imprescindibles para alcanzar una expresión viva sin recurrir a trucos ni manipulaciones. Fíjate en las cosas que te rodean, en el mundo más inmediato; si estás vivo, significará algo para ti, y si la fotografía te interesa lo suficiente y sabes servirte de ella,

Albert Renger-Patzsch

Das Werk, vol. 7, 9 (septiembre 1927), Colección particular.

55 Michael Langford,
*Enciclopedia completa de la
fotografía*, Hermann Blume
Ediciones, Madrid, 1990, pág. 344.

tratarás de fotografiar ese significado. Si dejas que alguien se interponga entre el mundo y tú, conseguirás una muestra de esa cosa vulgar y sin valor que se llama fotografía pictorialista.⁵⁵

Paul Strand fue miembro de la Camera Club en 1908, trabajó como operador de cine en el ejército, director del departamento de fotografía de la Secretaría de Educación de México de 1933-1934 y fundador de la productora de documentales no lucrativos Frontier Films (1937-1942), es el máximo representante de la llamada Straight Photography. En su trabajo se encuentran desde objetos cotidianos y naturalezas muertas abstractas hasta retratos de personas marginadas; su trabajo fue calificado por Stieglitz como "brutalmente directo."⁵⁶

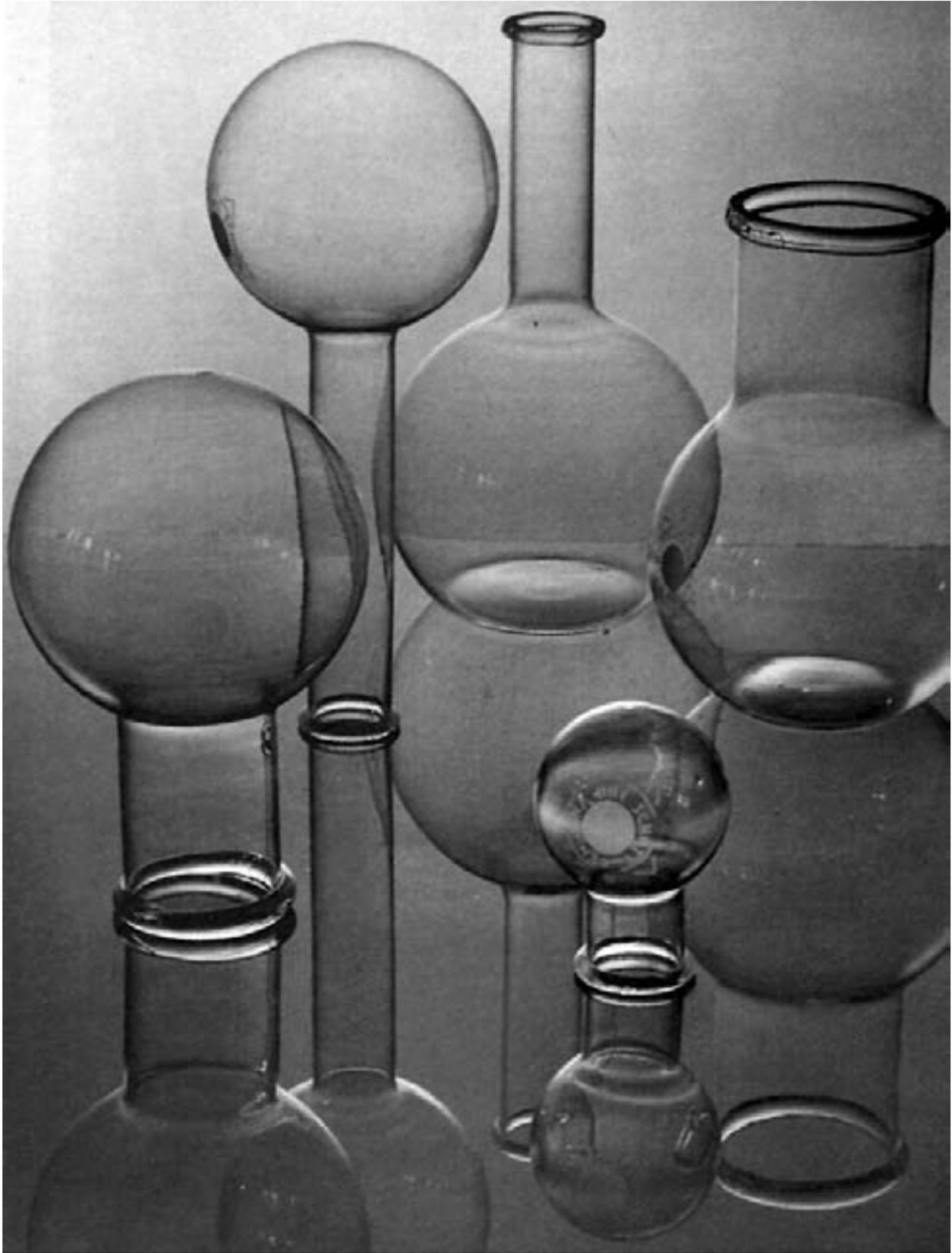
56 *Idem.*

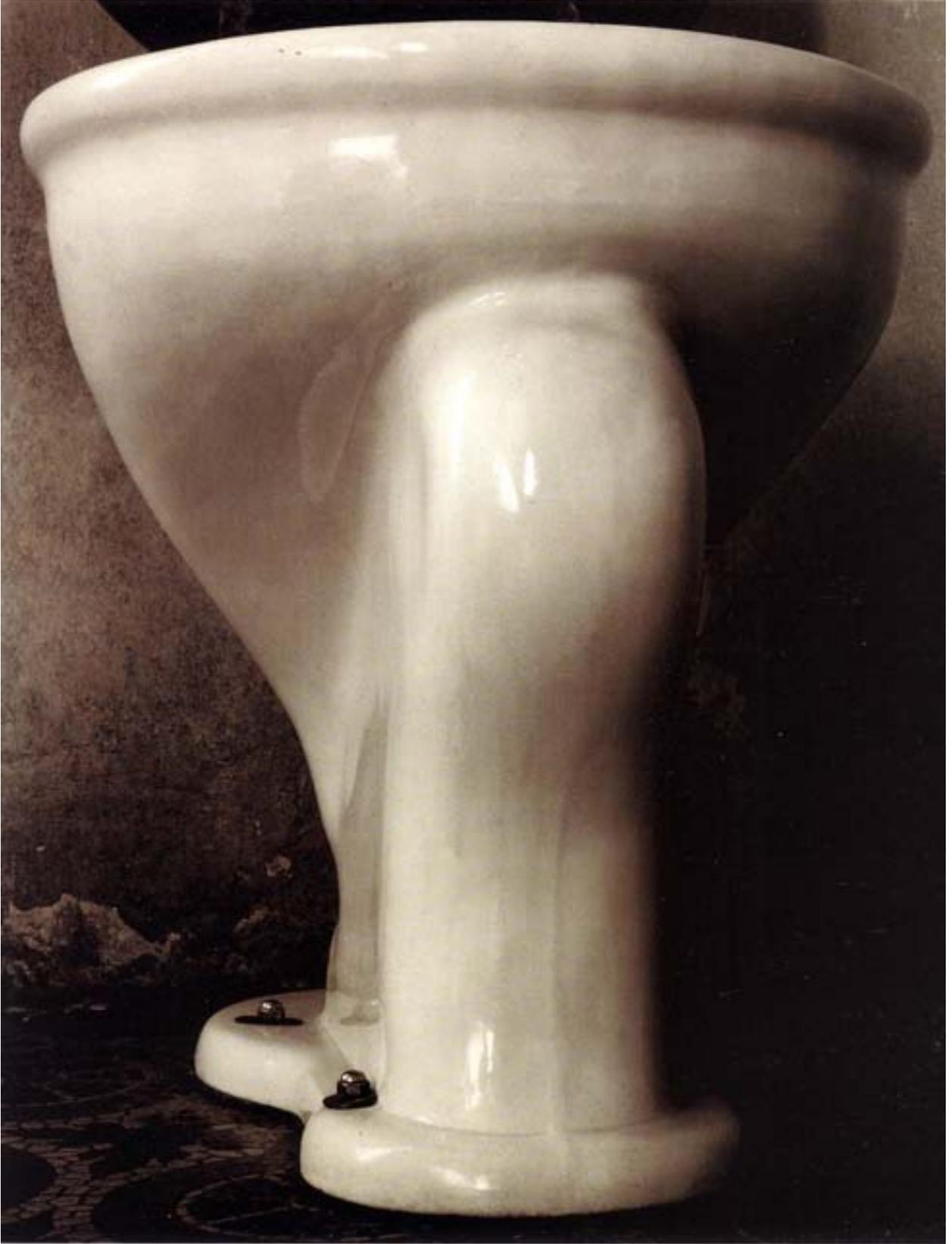
Nueva objetividad

En las revistas alemanas se publicaban artículos titulados "Schönheit der Technik" y la belleza de la técnica era alabada por los nuevos pintores realistas de la Neue Sachlichkeit, el título de una exposición que tuvo lugar en la Kunsthalle de Mannheim en 1925, en la que se mostraban pinturas realistas de temas nuevos, estrictamente contemporáneos: la ciudad moderna y sus habitantes, las máquinas de trabajar y de uso doméstico.

Pero la fotografía podía conseguir mejor que la pintura los fines de la nueva objetividad: imágenes limpias y claras de objetos llenos de detalles y líneas rígidas, objetos técnicos sacados de su contexto, percibidos con la frialdad de la técnica, sin intervención de la subjetividad de los artistas.

Los fotógrafos que practicaron la nueva fotografía "sachlich", objetiva, hacían registros precisos de cosas aisladas, descontext-





tualizadas, que eran elegidas por sus características formales, sin atender sus significados, utilidad o cualquier otra cualidad. Lo importante era destacar las formas precisas de las cosas, que en las fotografías parecían sólidas, perfectamente definidas y cerradas en sí mismas. Para obtener estos resultados, los fotógrafos podían disponer de casi todos los recursos de los pintores, además de los propios de su oficio: enfoque preciso, composición de la imagen geométrica, iluminación que subrayara los volúmenes y los contornos de los objetos, primeros planos para aislar la forma, puntos de vista que ofrecieran aspectos desconocidos de cosas comunes, impresión en papeles que destacaran el máximo de detalles.

Los fotógrafos se dedicaron entonces a retratar máquinas tan relucientes, siempre en reposo y sin la presencia de los trabajadores que las hacían funcionar. Unas máquinas que parecían autosuficientes, con vida propia. Las revistas se llenaron con imágenes, los íconos de una época llena de optimismo y ajena a todas las preocupaciones, tan inconsciente que fueron llamados años de locos.

Estados Unidos y Alemania fueron los países donde mayor influencia tuvo la fotografía objetiva, posteriormente en Europa en 1924 surgió lo que se denominó como *Neue Sachlichkeit* o Nueva Objetividad, término acuñado por Gustav F. Hartlaub. Este estilo fotográfico apuntó hacia una imagen nítida, desprovista de manipulaciones, dedicada al entorno visual cotidiano. Conjuntamente con la llamada *Straight Photography* y la Nueva Visión, conforman una fotografía moderna que se aleja definitivamente del pictorialismo. Durante los años veinte los fotógrafos se dedicaron a explorar las posibilidades que los objetos cotidianos ofrecían. Trabajos como *El mundo es bello* de Renger-Patzsch con paisajes, arquitectura, maquinaria y formas animales y vegetales, así como *Formas artísticas de la naturaleza* de Karl Blossfeldt y *Antlitz der Zeit (Hombres*

Pág. 88

Albert Renger-Patzsch

Foto publicitaria para los instrumentos de Jena, ca. 1935, Gelatina de plata.

Pág. 89

Edward Weston

Excusado, México, 1926, Gelatino bromuro.

del siglo XX) de August Sander, donde registra las diferentes clases sociales de la sociedad alemana, son ejemplos representativos.

57 Albert Renger-Patzsch, Ziele, en: Wolfgang Kemp (cfr. nota 8), pág. 74.

El secreto de una buena fotografía, de un valor artístico equiparable al de cualquier obra plástica, reside en su realismo. La fotografía nos ofrece una vía perfectamente válida de comunicar las impresiones que nos inspira la naturaleza, las plantas, los animales, las construcciones y las esculturas, las creaciones de ingenieros y técnicos. ⁵⁷

En 1932 Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Willard Van Dyke y Edward Weston forman una sociedad llamada Grupo f/64, este nombre lo tomaron de la abertura máxima que los objetivos en ese tiempo daban y que proporcionaba una mayor profundidad de campo, teniendo como resultado imágenes más definidas. Su formulación sobre la estética de la imagen directa era:

58 Beaumont Newhall, Historia de la fotografía, desde sus orígenes hasta nuestros días, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pág. 192.

...toda fotografía que no esté nítidamente enfocada para cada detalle, que no sea impresa por contacto en papel brillante blanco y negro, que no haya sido montada sobre una superficie blanca, que denuncie cualquier manipulación o que eluda a la realidad en la elección de su tema, será impura. ⁵⁸

Pág. 92

Edward Weston

Desnudo, 1934.

Gelatina de plata.

Tomada del libro

Arte del siglo XX

Pág. 93

Edward Weston

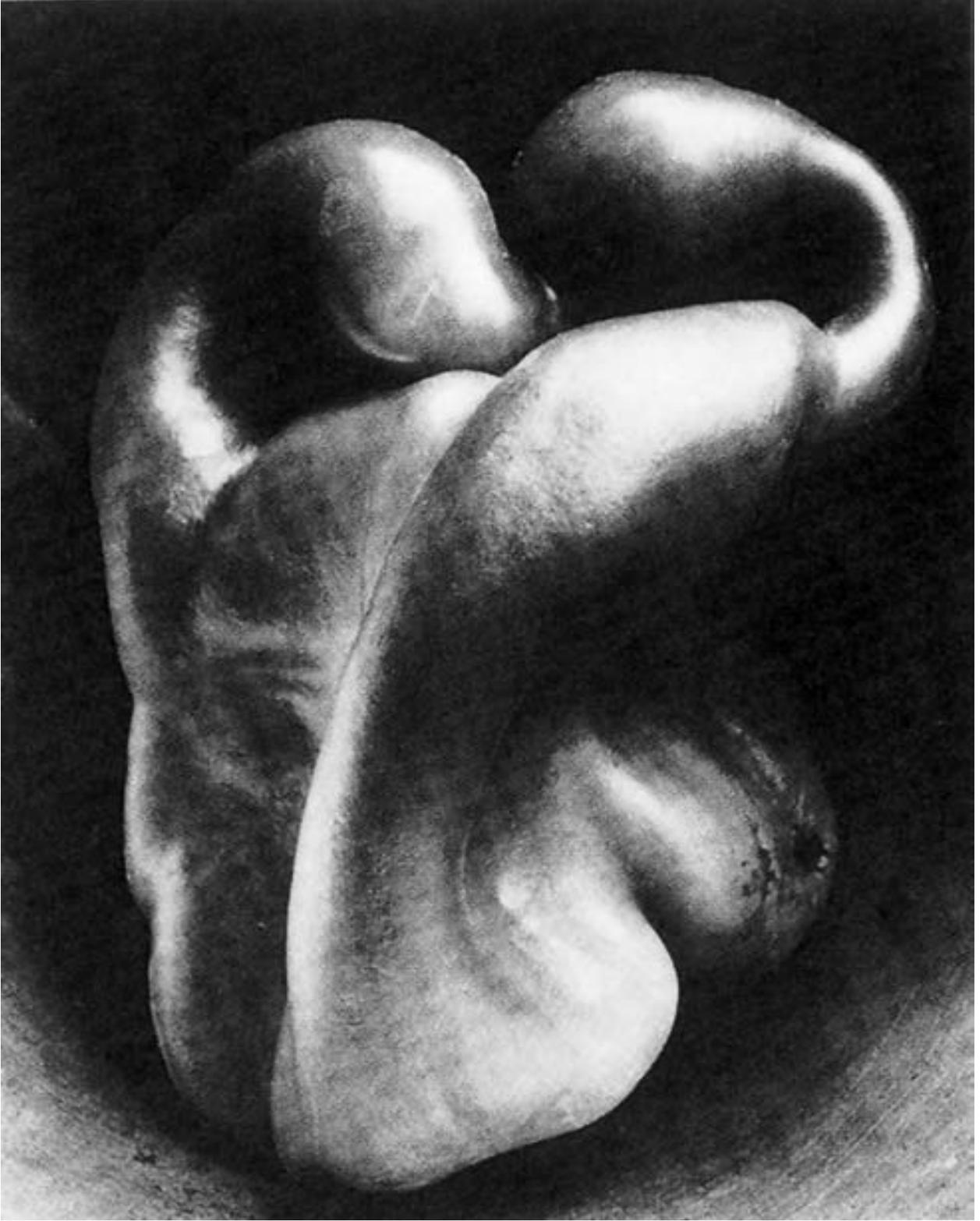
Pepper No. 30, 1930.

Tomada del libro

Photography, a crash course.

Edward Weston fue de los precursores de la fotografía objetiva en Estados Unidos, miembro fundador del Grupo f/64; en su trabajo se encuentran retratos, paisajes y objetos cotidianos como conchas, frutos y hortalizas; su obra se caracteriza por la riqueza de formas y la belleza de los materiales que registra. Exigía los contornos bien delineados en sus imágenes y la claridad de las formas. Recibió la beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation en 1937 y murió en 1958 .





1.3.4 Fotografía documental

En los inicios de la fotografía documental, los fotógrafos trabajaban de forma independiente, ya que no eran recibidos en ninguna sociedad de fotógrafos, pues su trabajo era considerado demasiado ordinario para presentarse en un medio “artístico”. Muchos fotógrafos hacían trabajo para publicidad y es hasta los años treinta con el surgimiento de las revistas ilustradas que se abre el campo de trabajo para la fotografía documental.

Hasta antes de 1840 sólo el *Observer* y el *Weekly Chronicle*, publicaciones periódicas, incluían ocasionalmente algunas imágenes grabadas en madera, y los diarios no eran ilustrados. Fue en 1842 cuando el periódico *Illustrated London News* promete a sus lectores presentar imágenes costosas, variadas y realistas⁶⁰ de la actividad política.

60 André Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, *Historia de la fotografía*, ALCOR, Barcelona, 1988, pág. 87.

El antecedente de la fotografía en la prensa fue el grabado. Publicaciones como *L' Illustration* (Francia, 1843), *Illustrierte Zeitung* (Alemania), *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (Estados Unidos, 1855) y *Harper's Weekly* (Nueva York, 1857), contrataban a dibujantes y grabadores para producir imágenes. A finales del siglo XIX la fotografía es utilizada en la prensa como auxiliar en el trabajo de los dibujantes, quienes la utilizaban como referencia para sus imágenes.

El procedimiento fotográfico facilita también en otro sentido la producción de grabados. En efecto, la capa de colodión, separada de la placa de cristal después del revelado y colocada sobre la plancha de madera, permite grabar directamente el original fotográfico. También es posible proyectar los negativos fotográficos sobre placas de madera, que, recubiertas por una capa fotosensible, reciben la imagen positiva⁶¹.

61 Idem.

El uso de cámaras portátiles como la Leica y Ermanox, y la fabricación de películas más sensibles a la luz, hicieron posible su utilización en el campo del periodismo e impulsaron el desarrollo del reportaje fotográfico, captando los sucesos, hechos, y personajes de la acción. La economía en el tiempo y los costos de reproducción fueron las ventajas que la fotografía tuvo frente al grabado, sobre todo su amplia difusión.

La mayoría de los fotógrafos profesionales vendían su trabajo a revistas ilustradas, medio en el cual el fotógrafo tenía cada vez mayor presencia debido en parte a la evolución de los procesos fotomecánicos que permitían imprimir más y mejores fotografías junto con el texto.

62 Beaumont Newhall,
*Historia de la fotografía, desde
sus orígenes hasta nuestros días*,
Gustavo Gili, Barcelona, 1983,
pág. 259

A finales de la década de 1920 había más revistas ilustradas en Alemania que en ningún otro país del mundo. En 1930 su circulación conjunta alcanzaba los cinco millones de ejemplares semanales y llegaba, según una estimación, a por lo menos veinte millones de lectores. Pero aun de mayor importancia que la popularidad de esas revistas era la forma en que fotos y texto se integraban en una nueva forma de la comunicación, que pasó a ser denominada fotoperiodismo.⁶²

El auge del fotoperiodismo estuvo en las revistas *Berliner Illustrierte Zeitung* (1890), *Münchener Illustrierte Presse* (1923) y *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (1921). En el fotoperiodismo fotógrafos y periodistas trabajan en equipo, los editores le daban oportunidad a los fotógrafos para proponer temas que consideraban conveniente registrar. El editor se encargaba de estructurar la historia al poner atención en los textos que acompañarían a la imagen para evitar repetir literalmente el contenido.

Con Hitler en el poder, el fotoperiodismo alemán vió su declive obligando a muchas revistas a cerrar y a que muchos de sus fotógrafos y editores se trasladaran a Estados Unidos, donde rápidamente fue adoptado el estilo del fotoperiodismo alemán, surgiendo así revistas como *Time* y *Fortune*.

En 1934 Henry Luce propuso un proyecto de revista ilustrada que mostrara todos los aspectos del mundo, sus maravillas, arte y culturas, los descubrimientos, sus personajes, desde paisajes hasta la Luna. Esta revista fue llamada *Life* y publicó su primer número el 23 de noviembre de 1936. El primer trabajo, encargado a Margaret Bourke-White, fue sobre la construcción de un dique; sin embargo las imágenes presentaban lo que sucedía alrededor de él más que su construcción, lo que llevó a los directores a modificar el estilo de trabajo entre editores, fotógrafos y periodistas hacia lo que se denominó como la "cámara guiada por la mente".⁶³

Se decide una nota, se realiza un trabajo de investigación de antecedentes, se prepara una suerte de guión de trabajo para dar al fotógrafo una comprensión tan completa como sea posible del tipo de fotos necesarias, con su atmósfera y su propósito. Se realizan muchas fotos de las que serán utilizadas, porque se hace difícil visualizar de antemano lo que el fotógrafo podrá encontrar. Del conjunto de copias que vengan del laboratorio, los editores respectivos –habitualmente sin consultar al fotógrafo– eligen las que creen mejores para ilustrar la nota. Se planifica un diagrama, con sectores que los escritores llenarán con palabras.⁶⁴

Al principio los fotoreporteros registraban los lugares donde el suceso había ocurrido, mismo que no era captado en el momento, pues siempre llegaban tarde, por lo que se apoyaban de texto para acompañar las imágenes y describir lo que había sucedido.

63 Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía, desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

64 André Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, *Historia de la fotografía*, ALCOR, Barcelona, 1988, pág. 89.

LIFE

Portada

vol. 2, 7 (15 de febrero, 1937).

Tomada del libro

Fotografía pública,

Photography in Print 1919-1939

▼ **FORTUNE**

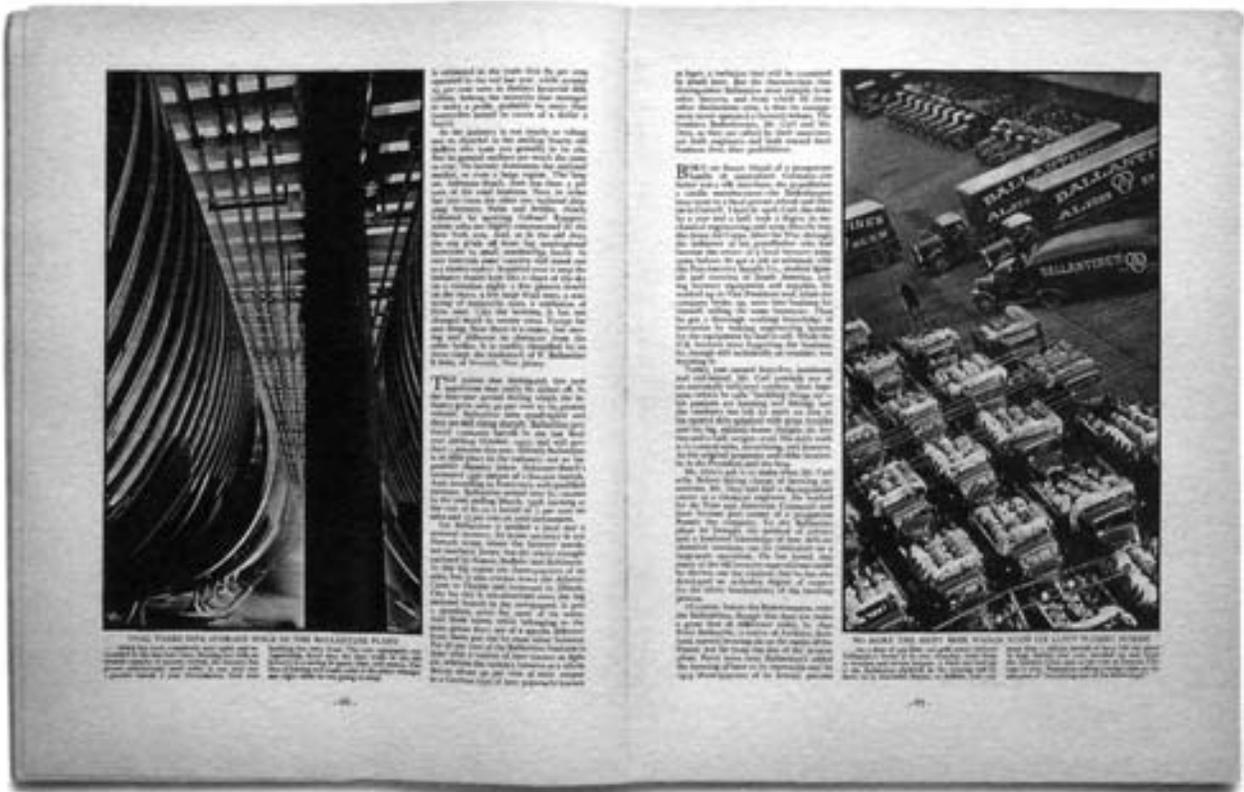
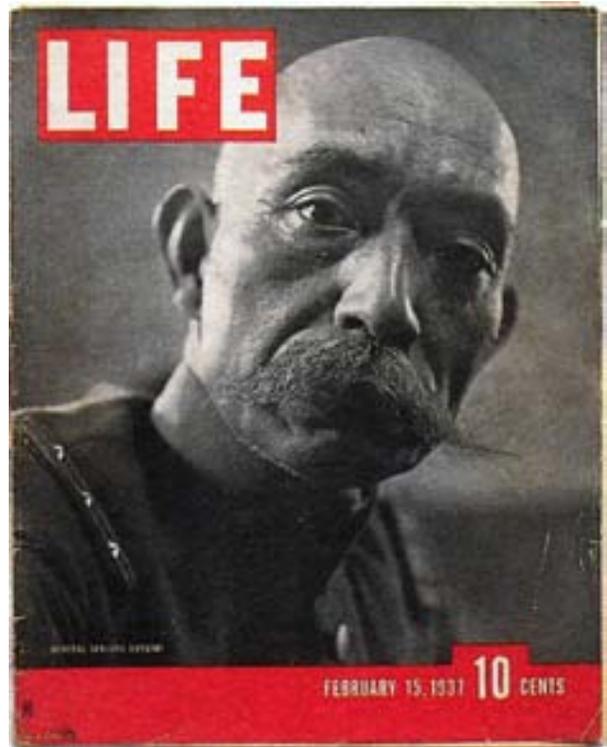
vol. 17, 6 (junio, 1938).

Fotografías de Berenice Abbott.

Tomada del libro

Fotografía pública,

Photography in Print 1919-1939



Muchos fotógrafos empezaban a creer, que la fotografía poseía un lenguaje propio, muy diferente del lenguaje de la pintura o el grabado. La claridad, precisión o variedad tonal de la fotografía no tenían que ser obstáculos para la creación. A esta fotografía se le definió con el adjetivo de straight, siempre y cuando fuera directa, precisa, auténtica, pura, honrada, correcta, seria; el compromiso de honradez debía ser con las propias reglas del medio, con la técnica y el lenguaje fotográfico que ofrecían muchas posibilidades y eran distintos a las técnicas y lenguajes de las artes plásticas.⁶⁵

65 Horacio Fernández,
Fotografía pública,
Photography in Print 1919-1939,
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía / Aldeasa, España,
pág. 12.

Ahora el fotógrafo debía confiar en su capacidad de visión y composición de una imagen. Los temas de interés humano fueron la opción para que los fotógrafos pudieran expresar sus opiniones y puntos de vista sobre la sociedad y el ser humano, a este estilo se le denominó "realismo social."⁶⁶

66 *Idem.*

Fotógrafos como W. Eugene Smith y su trabajo sobre la vida en una aldea española (abril, 1945), Alfred Eisenstaedt con sus retratos de personalidades inglesas (enero, 1952), así como el trabajo desarrollado durante la Segunda Guerra Mundial por Eliot Elisonfon, William Vandivert, la propia Margaret Bourke-White y Robert Capa, presentaron el trabajo más elocuente y dramático de la época dentro de las revistas ilustradas, que con el surgimiento de la televisión se vieron afectadas económicamente y orilladas a su cierre. Así, revistas como *Look* (1937) y *Life* fueron suspendidas en 1972 y hasta 1978 sólo *Life* reaparece como publicación mensual.

Tanto la fotografía de prensa como la fotografía documental se encuentran íntimamente ligadas, sin embargo la fotografía de prensa tiene como característica principal resumir gráficamente en

una sola imagen el hecho, a diferencia de la documental que profundiza en el tema y adopta una postura de investigación.

Lewis Wickes Hine realizó un importante trabajo sobre los inmigrantes hacia 1908 en el que utilizó la cámara como una herramienta de investigación para comunicar su punto de vista sobre el tema, registró las condiciones insalubres y de pobreza extrema en la que millones de inmigrantes se encontraban en los barrios pobres de Nueva York. Hine definió su obra bajo el concepto de "fotointerpretaciones", pues comprendía que su trabajo era subjetivo, que eran fuertes críticas al sistema económico despreocupado por las clases más explotadas. Afortunadamente su creación no fue sólo un magnífico registro fotográfico, sino que sirvió para crear conciencia y hacer leyes adecuadas sobre el trabajo infantil en las fábricas.

En 1910 en Alemania, August Sander realizó un amplio trabajo de retratos sobre diversos tipos representativos de varias profesiones, oficios, negocios, políticos y grupos sociales titulado *Hombre en el siglo veinte*. En 1920 se publicó una primera serie de veinte fotografías con el título *El rostro de nuestro tiempo*, desafortunadamente el material fue destruido por el régimen nazi el cual, a disgusto con la publicación, destruye más de 40,000 negativos que conformaban este trabajo.

La fotografía documental se convirtió en los años treinta en el género preferido por fotógrafos en todas partes. Fue la época de los proyectos de documentación fotográfica: Farm Security Administration en Estados Unidos, Mass Observation en Reino Unido, Misiones Pedagógicas en España.

En 1935 durante el gobierno del presidente Franklin D. Roosevelt en Estados Unidos se creó la Resettlement Administration que tenía como objetivo ayudar económicamente a los trabajado-



"... Next time play up the other side ..."



"Photography good but a hell of a subject for a salon."



SUNNY SOUTH
BIG TENT SHOW

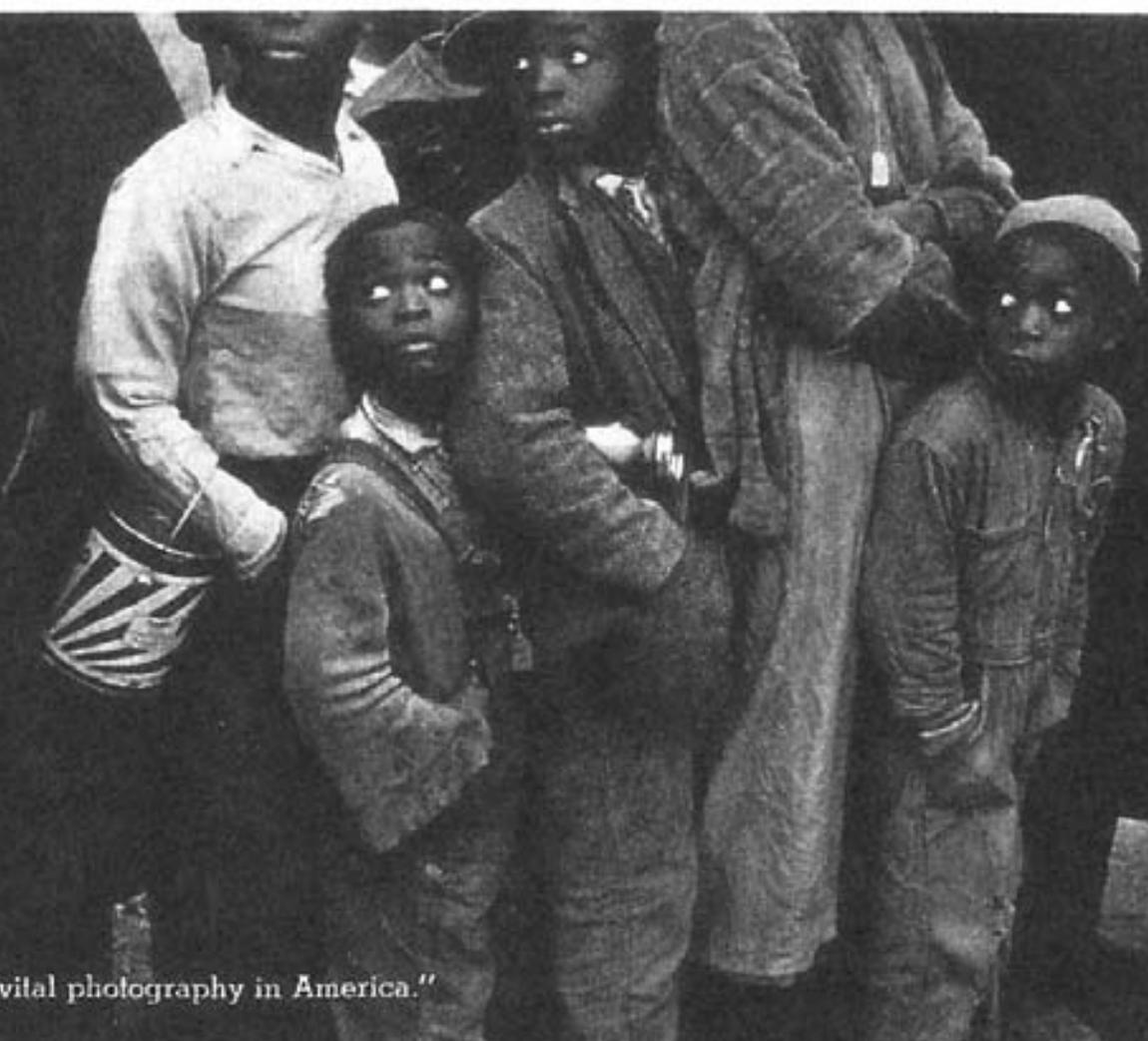
J.C. LINCOLN'S
MIGHTY MINSTRELS

ONE NIGHT
ONLY
FRIDAY

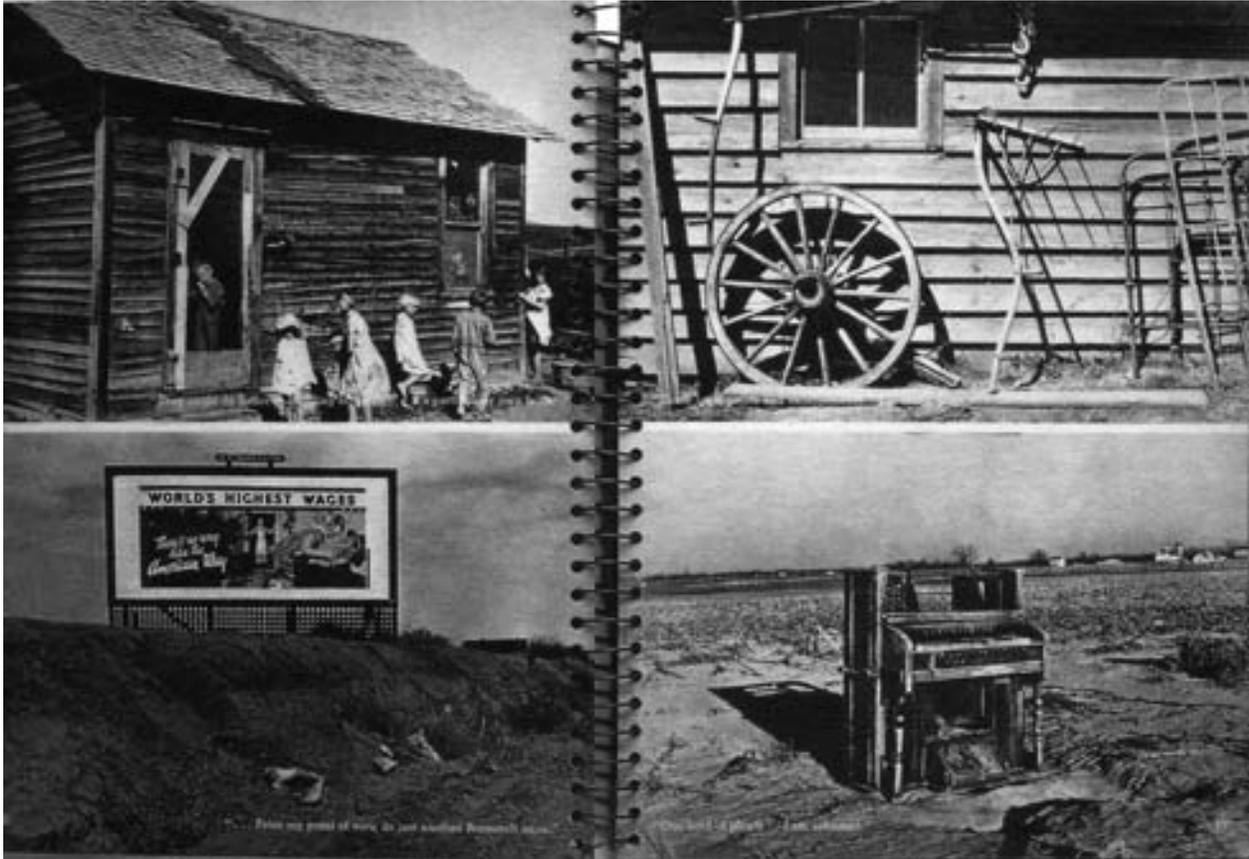
OCT.



"The best pictures in the whole damn show."



"The most vital photography in America."



FSA

U.S. Camera Annual 1939,
fotografías de la Farm Security
Administration, Nueva York, 1939.
Tomadas del libro
*Fotografía pública, photography
in Print 1919-1939.*

res agrícolas afectados por las sequías y por la competencia de la industrialización de la agricultura. El secretario de agricultura, Rexford G. Tugwell, encargó a su alumno y colega Roy E. Stryker, la realización de un amplio trabajo de documentación fotográfica sobre las condiciones de la vida rural y las actividades de ayuda otorgada por el gobierno.

Con el fin anterior es creada la Farm Security Administration (FSA) en 1937. Para este trabajo se contrataron a los fotógrafos Ben Shahn, Walker Evans, Dorothea Lange, Carl Mydans, Russell Lee, Marion Post Wolcott, Jack Delano y John Vachon, entre otros.

67 Michael Langford,
El enfoque documental.
Estilos fotográficos,
Enciclopedia completa
de fotografía, pág. 352.

...En un intento de paliar la gravedad de la situación, se creó la Farm Security Administration, (especie de protección agraria), que envió un equipo de fotógrafos para que registrasen la situación y tratar así de llamar la atención sobre la precariedad de la vida de los campesinos...El proyecto marco un hito en la historia de la fotografía documental, que se utilizó por vez primera directamente para obtener ayuda privada y gubernamental.⁶⁷

Dorothea Lange se centró en retratos de agricultores itinerantes, Carl Mydans en las técnicas modernas de recolección y en la pobreza de los recolectores de algodón, Russell Lee en los interiores de las viviendas, Marion Post Wolcott en las diferencias de clases sociales y la vida en pequeñas ciudades, Walker Evans documenta las casas y pertenencias de los granjeros, sus cultivos y su ciudad; posteriormente deja la FSA para trabajar en la revista *Fortune*, donde realiza un reportaje sobre familias pobres de Alabama, origen del libro *Let Us Now Praise Famous Men* publicado en 1941.

La Farm Security Administration tuvo tres etapas, la primera de 1935 a 1936, donde el principal objetivo era mostrar las condi-

Págs. 100-101
FSA
U.S. Camera Annual 1939,
fotografías de la Farm Security
Administration, Nueva York, 1939.
Tomadas del libro
Fotografía pública, photography
in Print 1919-1939.

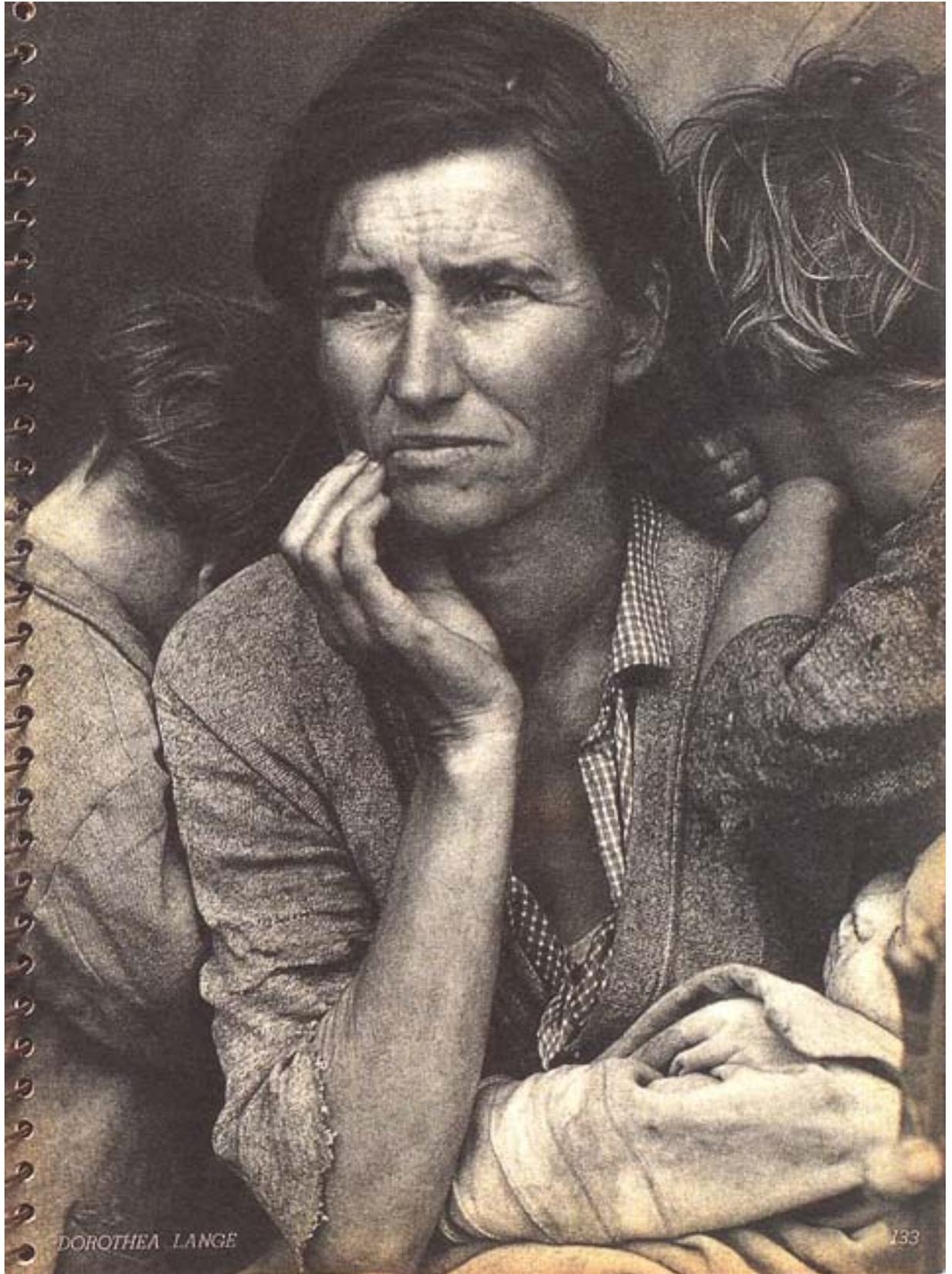


FSA

U.S. Camera Annual 1939,
fotografías de la Farm Security
Administration, Nueva York, 1939.
Tomadas del libro
Fotografía pública, photography
in Print 1919-1939.

► DOROTHEA LANGE

U.S. Camera Annual 1936,
Nueva York, 1936.
Tomadas del libro
Fotografía pública, photography
in Print 1919-1939.



ciones de vida precaria en las que se encontraban los trabajadores agrícolas; la segunda en 1938, donde se concentraron en mostrar una cara más agradable y cómoda de la vida en las pequeñas ciudades, y la última cerca de 1941, cuando todo el equipo de la FSA fue transferido al Departamento de Información de Guerra, para hacer trabajo de propaganda.

A pesar de que tuvo que sortear varios obstáculos para su desarrollo, la FSA representó una gran influencia en la cultura fotográfica estadounidense. La revista *Look* hacía uso de sus imágenes sin la autorización correspondiente, a diferencia de las revistas *Survey Graphic* y *US Camera* que contaban con el permiso para publicarlas; actualmente el archivo fotográfico de la Farm Security Administration está resguardado en la Biblioteca del Congreso de Washington.

Otros trabajos documentales igualmente importantes fueron los de Margaret Bourke-White quien registra en 1937 el sur de Norteamérica bajo el nombre de *You Have Seen Their Faces*, mostrando aspectos de la ciudad, de su gente, de la comunidad. Berenice Abbott se dio a la tarea de documentar la vida de la ciudad de Nueva York, y presentó su libro con el título *Changing New York* en 1939, siendo hoy en día un valioso material histórico sobre la ciudad, el archivo se encuentra bajo el resguardo del Museo de la Ciudad de Nueva York. John Thomson con fotografías de la vida en las calles de Londres. Paul Martin se interesó en la vida cotidiana, la vida callejera de Londres, fotografiaba a desconocidos y no se involucraba con las personas que retrataba. Jacob Riis realizó el trabajo titulado *Cómo vive la otra mitad*. Edward Curtis se involucró en la vida de algunas tribus indias, registrando costumbres y formas de vida. Eugéne Atget vendía sus fotografías a los pintores como referencia para sus cuadros, se dedicó a la toma de monu-

mentos históricos y escenas de jardines, árboles, personajes e interiores y exteriores de edificios. Erich Salomon realizó tomas en audiencias, conferencias diplomáticas, actos de sociedad, conciertos; su fotografía se describió bajo el término de fotografía “candida” o espontánea. Bill Brandt presentaba los enormes contrastes entre la vida de los mineros en Gran Bretaña, hasta la cómoda vida de la clase media de Londres. Arnold Newman se caracterizó por sus retratos, los cuales eran tomados en los lugares de trabajo o en las casas de sus personajes, pues veía el entorno de la persona como parte de la composición en la imagen.

En 1947 los fotógrafos de prensa Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour y George Rodger, deciden agruparse para liberarse de la explotación y la presión de la prensa y así formar la agencia Magnum en París y al año siguiente en Nueva York. Robert Capa (Budapest, 1913) se inicia en 1931 en la agencia Dephot y en 1936 como reportero de guerra, corresponsal para la revista *Life* durante la Segunda Guerra Mundial, muere en 1954 a causa de una mina en Indochina. Georges Rodger, fotógrafo de guerra, realiza un significativo trabajo sobre las etnias de África Central. David Seymour registra la Guerra Civil en España y durante la Segunda Guerra Mundial realiza fotografías aéreas, muere en 1956 durante el conflicto por el control del Canal de Suez. El fotógrafo Hans Finsler entra a la agencia en 1949, trabaja en imágenes sobre la India, China, Japón y Perú, muere a causa de un accidente automovilístico en 1954. Henri Cartier-Bresson en 1933 produce sus primeros reportajes, en 1940 registra la Liberación de París y en 1952 se publica su libro *Images á la Sauvette*; es considerado como uno de los fotógrafos más importantes de su época.

Pág. 108

Henri Cartier-Bresson

Plce de l'Europe, 1932,

Gelatinobromuro.

Pág. 109

Bill Brandt

El paso Lambeth, 1936,

Gelatinobromuro.





REVIEWS



Miss [Name]

Miss [Name]

REVIEWS



Miss [Name]

Miss [Name]



Construction of Building

Building [Name]



La agencia funciona como una cooperativa con miembros permanentes a los que se suman colaboradores puntuales. Todos son independientes y libres en la elección y tratamiento de temas de trabajo... En más de cincuenta años de existencia ha contado con los mejores fotoperiodistas y se mantiene como un sello de calidad y eficacia en su compromiso de información fidedigna a escala mundial. Las imágenes producidas por sus miembros abastecen las más conocidas revistas gráficas, muchas ilustran libros y se han organizado también exposiciones antológicas de sus miembros y colaboradores.⁶⁸

68 Sougez y Gallardo,
*Diccionario de Historia de la
Fotografía, Cuadernos de Arte
Cátedra, España, 2003,*
pág. 282-283

Cansados y en desacuerdo con las políticas de las revistas Life y Look, los fotógrafos Sid Grossman y Sol Libsohn encabezan la Photo League de Nueva York, creada en 1928 con el ideal de presentar a la prensa imágenes creadas por los propios obreros, como lo hacían los fotógrafos obreros en los años veinte en Alemania. Buscaban la calidad y la sinceridad como cualidades en su trabajo, deseaban denunciar la injusticia social, recuperar los archivos de Lewis Hine y organizar exposiciones. En la Photo League trabajaron fotógrafos como Morris Engel, Jack Manning, Walter Rosenblum, Aarón Siskind, Ansel Adams, Berenice Abbott, Paul Strand, Bourke-White y Richard Avedon. Calificada como una organización fascista, totalitaria, comunista y subversiva, desaparece en 1951.

...llamado en sus comienzos Worker's Film and Photo League... Sus fotos y películas apoyaban y documentaban las luchas sociales durante la Depresión ...La línea de conducta apela a la eficacia documental, prevaleciendo el fondo sobre la forma...La organización contará con numerosos profesionales reconocidos, entre ellos, Laszlo Moholy-Nagy, L. Jacobi, los precursores Berenice Abbott y Paul Strand, Edward Weston, los miembros de la Farm

69 Sougez y Gallardo,
*Diccionario de Historia de la
Fotografía, Cuadernos de Arte
Cátedra, España, 2003,*
pág. 354-355.

Security Administration, Eugene Smith. Publican el mensual *Photo-Notes*, organizan exposiciones y apoyan la obra de la Cruz Roja durante la guerra.⁶⁹

Después de la Segunda Guerra Mundial y con la aparición de la televisión, la fotografía documental fue perdiendo su sentido de organización. Los principios por los cuales se originó han tratado de integrarse al fotoperiodismo, sin embargo el interés y el respeto por la investigación, por profundizar en los hechos y el contexto pocas veces se ve logrado hoy en día comparado con los orígenes de la fotografía documental.

Pág. 110

Berenice Abbott

Varietés, vol. 1, 6 (15 de octubre, 1928). *Varietés*, vol. 2, 4 (15 de agosto, 1929).

Pág. 111

Eugène Atget

Cabaret, rue Mouffetard,
ca. 1900,
Albuminotipo.



Ansel Adams

*Luna saliendo sobre Hernandez,
Nuevo México, 1941,
Gelatinobromuro.*

► Lewis W. Hine

*Mecánico de calderas, 1920,
Gelatinobromuro.*





1.4 La Llegada de la fotografía a México

La fotografía llegó a México por medio de los franceses, quienes fueron los primeros en propagar la euforia por la fotografía. Louis Pélrier, grabador francés, realizó públicamente una demostración fotográfica en el puerto de Veracruz el 3 de diciembre de 1839.

La prensa mexicana presentaba artículos relacionados con las noticias que se tenían del daguerrotipo. El *Diario del Gobierno de la República Mejicana* retomaba sus noticias de periódicos ingleses y franceses que hablaban sobre las demostraciones de Daguerre. Sin embargo, a pesar de que la fotografía estaba entrando a otros países, no estaba al alcance de todos, los aparatos costaban 80 pesos en México en febrero de 1840.⁷⁰

El entusiasmo en México por la fotografía era grande, pero no lo era tanto como para gastar 80 pesos en un aparato de daguerrotipia, además una demostración no es comparable con un aprendizaje serio del proceso, la daguerrotipia era vista como cualquier otra curiosidad venida de Francia.

70 Oliver Debroise y Rosa Casanova, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, Conaculta, México, pág. 23

El primer daguerrotipista profesional que llegó a la ciudad de México fue Andrew J. Halsey, en 1840. Es de los primeros asimismo en introducir a México los materiales y sustancias nuevas: colodiones, ambotipos, papeles salados, etcetera. Trajo los retratos en relieve e inició los álbumes de vistas, también fue uno de los primeros productores de las tarjetas de visita.

Durante la guerra entre México y Estados Unidos en 1846 muchos daguerrotipistas llegaron a México, entre ellos Mr. Palmer, procedente de Nueva Orleans, llega a Matamoros en junio de 1846. Chas. S. Betts se instala en el cuartel de Estados Unidos, Georges Noessel se establece en Veracruz en septiembre de 1847 y H. Pollock lo hace en la ciudad de Puebla. Para 1848 cuando el ejército estadounidense se retira, también lo hacen los daguerrotipistas que llegaron, a excepción de Andrew J. Halsey.

En la guerra los fotógrafos vieron una posibilidad económica más que una oportunidad de registrar el suceso. Ellos fueron en búsqueda de clientela, la cual estaba concentrada en los soldados, quienes tras largo tiempo de no ver a sus familias, estarían deseosos de enviarles un retrato.

Muchas de las fotografías que se registraron en los lugares de batalla no pertenecen al género de la fotografía de guerra, pues debido a las largas exposiciones que exigía el daguerrotipo era imposible registrar sujetos en movimiento, por lo tanto estas imágenes pertenecen al género de retrato bélico. Este tipo de imágenes probablemente eran realizadas posteriormente al hecho que se desarrolló en ese lugar. Un ejemplo de ello es la famosa fotografía realizada en Cerro Gordo el 18 de abril de 1847.

Pero el honor no nos permitía abandonar al sargento semi-amputado, a pesar de que nuestra muerte parecía inevitable, sin embargo, la Providencia Divina nos salvó. Seguí ejecutando los

► Anónimo

Amputación de la pierna

del sargento de artillería

Antonio Bustos. Reproducción fotomecánica del daguerrotipo original, 1932. Tomada de la revista Luna Córnea núm. 13.



71 Pedro Van Linder,
"Cuerpo medico militar",
Diario de Gobierno, 30 de abril
de 1847. Oliver Debroise y Rosa
Casanova, *Sobre la superficie
bruñida de un espejo*, Conaculta,
México, pág. 33.

varios tiempos de mi amputación en medio de las balas y los gritos
enemigos, y por fin terminó aquella operación que me pareció
haber durado un siglo.⁷¹

La fotografía es adoptada rápidamente en México, sobre todo por
la clase burguesa, pero nunca pasó desapercibida por las socieda-
des rurales, quienes le otorgaron un valor de culto.

72 Oliver Debroise,
*Fuga Mexicana. Un recorrido
por la fotografía en México*,
Conaculta, México, pág. 27.

Las imágenes -pinturas, grabados, fotografías- investidas de
valores míticos, se confunden con otras diversas "reliquias" y
adquieren un status de "emanción" de lo ausente; de presencia
[...]. La fotografía se inserta en el altar doméstico, entre veladoras,
ramas de flores, yerbas de olor, estampas con representaciones
de santos...⁷²

Para 1850 ya se anunciaban en la ciudad de México los nuevos procedimientos fotográficos y en 1851 se ponían a la venta los materiales necesarios para hacer “daguerrotipos en papel”.⁷³

El mexicano Joaquín María Díaz González fue el primer daguerrotipista que abrió en 1844 un pequeño estudio fotográfico. El proceso del daguerrotipo era demasiado costoso, por lo tanto, los fotógrafos solo retrataban a aquellos que estaban dispuestos a pagar el precio. Pero a medida que eran introducidas nuevas técnicas como los papeles salados, el colodión, la albumina, los melanotipos y los ferrotipos; la fotografía se expandía, los precios bajaban, y atraía a nuevos clientes.

Los fotógrafos extranjeros fueron los primeros en instalar sus estudios, entre ellos estaban Emmanuel Mangel Dumesnil, de origen francés abre el primer establecimiento formal llamado La fama de los retratos, lo abandona entre 1855 y 1856, y pasa a manos del alemán Rodolfo Jacobi, entre sus empleados se encontraba Teodor Gottfried Dimmers, un alemán que se especializaba en *carte de visite* y fue quizá quien introdujo en México este formato de fotografía.

La tarjeta de visita patentada en 1862 por el francés Disderi, era una fotografía montada sobre un cartón del tamaño de una tarjeta de visita. Un lente especial permitía sacar 4 u 8 imágenes simultáneamente, que se imprimían por contacto. Existían otros formatos estandarizados. Las que en México se llamaban tarjetas imperiales eran conocidas en Francia como Portrait-carte y en Estados Unidos como Boudoir-cards y tenían aproximadamente el tamaño de nuestras tarjetas postales.⁷⁴

La euforia de la fotografía en México se acentuaba cada vez más, muchos eran los estudios que se dedicaban a esta profesión; uno de ellos era el de Antioco Cruces y Luis Campa.

73 Oliver Debroise, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Conaculta, México, pág. 38.

74 Oliver Debroise, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Conaculta, México, pág. 60.

75 Oliver Debroise,
*Fuga Mexicana. Un recorrido
por la fotografía en México,*
Conaculta, México, pág. 60.

Tienen salas de exposición donde se presentan varias vistas y retratos de gente famosa, además de pinturas al óleo, cómodos recibidores amueblados con buen gusto en los que se atiende al cliente, donde se le enseñan catálogos de poses, decorados y mobiliario. También tocadores para cambiarse y arreglarse antes de penetrar en el sacrosanto estudio...⁷⁵

No existía escuela alguna para el aprendizaje de la fotografía, la práctica de este oficio era dado sobre la marcha y heredado de padres a hijos, de tíos a sobrinos, de marido a esposa. De esta forma la fotografía se va conformando como una empresa de carácter familiar; por ejemplo, lo hermanos Valletos; Veraza e hijos; Elías Ybañez, esposa e hijos, etc.

El incremento de la competencia que se dio como consecuencia de los cada vez mayores y famosos estudios fotográficos, hizo que la calidad fuera el elemento básico que todo retrato debía poseer, así como también la perfección y la innovación en la presentación y las técnicas para realizar el retrato. Para los años comprendidos entre 1840 y 1860, la sociedad estaba ya familiarizada con el retrato y todo el "ritual" que se derivaba de éste para su realización, tanto los modales, las poses y los escenarios eran imitados de los retratos franceses, en los cuales las imágenes eran rígidas, los fondos neutros y la mirada fija hacia la cámara.

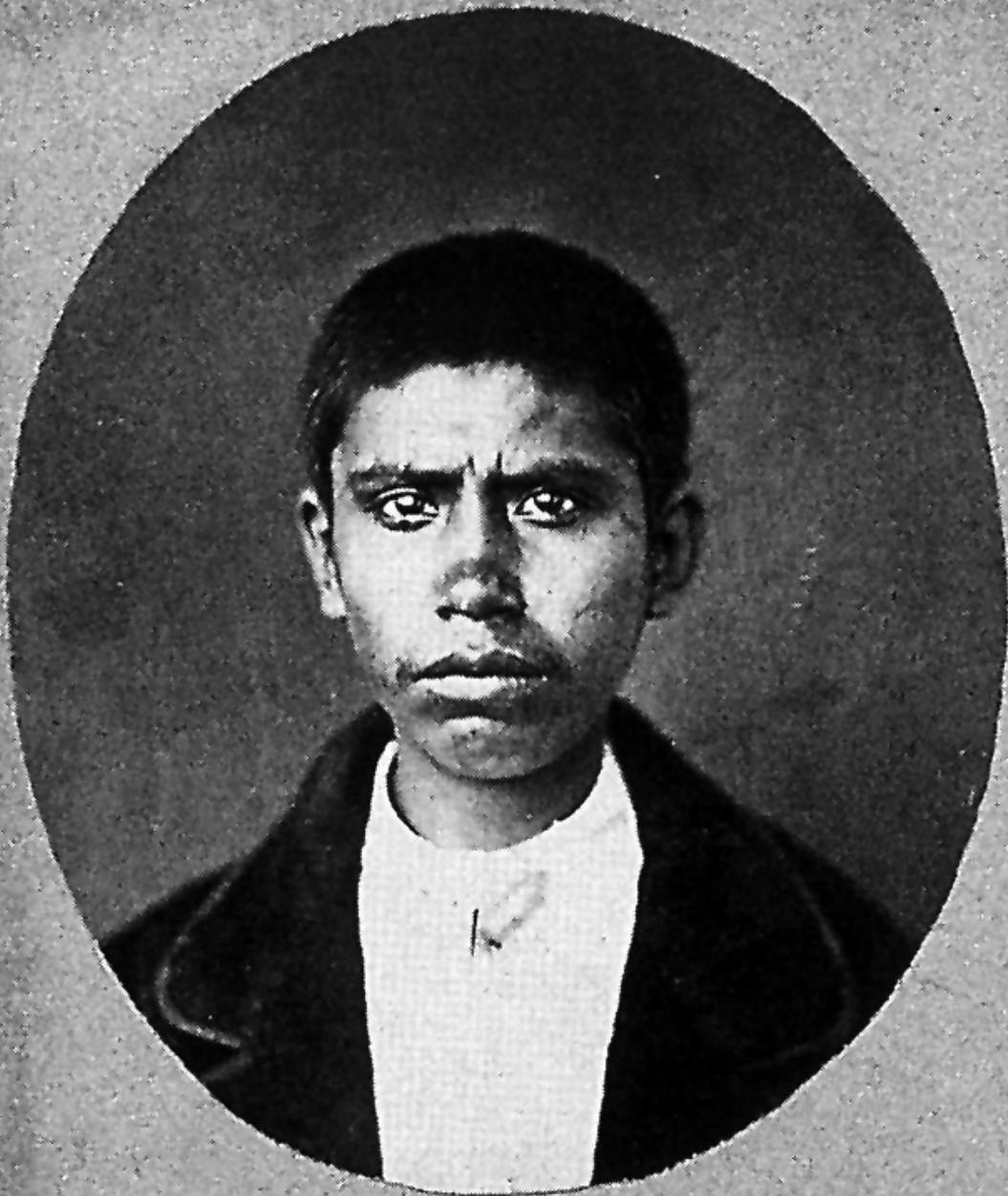
Así como la técnica se modificó, lo hicieron los retratos. En México se anexan al fondo de la imagen adornos, cortinas, mesas, relojes, libros, chimeneas falsas o barandales y columnas; y para la clientela los estudios ofrecían la ropa adecuada para representar al personaje deseado: marineros, charros, bailarinas, enfermeras, militares, etc; transformaban su identidad incluyendo a la burguesía, las mujeres portaban sus mejores vestidos, "los mariñagues de gros de China o de tafeta de Nápoles, los mantones de seda bordada[...] los

Pág. 122
Romualdo García
Tomada del catálogo de la
exposición *Romualdo García*.

Pág. 123
Rutilo Patiño
Bohemios.







Antonio Reyes (a)
el Rey del Giro
Sadrón.

76 Oliver Debroise y Rosa Casanova, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, Conaculta, México, pág. 53.

señores visten con traje de charro o portan el uniforme de la época de Santa Anna.”⁷⁶

Deseaban ser vistos como parte de la burguesía francesa y ésta era la oportunidad para ello, incluso se dice que los propios reos transformaban su identidad. El retrato fue aplicado en la identificación de los reos antes de ser trasladados de la cárcel de Belén al Fuerte de San Juan de Ulúa. El Coronel José Muñoz fue el primero en utilizarla para este fin desde 1854.

El objeto de esta providencia era que por medio del retrato se tuviera una constancia de las señas individuales de los reos que daría mejores resultados que la simple filiación y pudiera servir como se ha verificado ya, para que en caso de que algún criminal se fugase fuera más fácilmente reaprehendido[...]⁷⁷

77 Cita tomada de la carta del Regidor del Ayuntamiento J.M. Cervantes Ozta al Gobernador del Distrito Federal Antonio Pérez de Bonilla, fechada el 22 de abril de 1856. Oliver Debroise, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Conaculta, México, pág. 41.

Los primeros retratos de identificación mostraban al sujeto con una actitud temerosa y encorbada ante la cámara, con el paso de los años, los reos no tardaron en hallar la importancia que tenía el retrato, no en relación con su situación, sino con la importancia que conlleva el hecho de ser retratado. Evitaban por todos los medios que les era posible parecer reos, posaban como si fuesen ricos ciudadanos, dispuestos a pagar por trascender en el tiempo, algunos deformaban su cara con muecas, colocaban objetos en sus manos o simplemente tomaban una pose con aire distinguido o de inocente víctima.

Su identificación era difícil porque se consideraba una uniformidad entre los reos. “El crimen recluta la inmensa mayoría de sus corifeos en las clases bajas de nuestro pueblo, que pertenece a la clase indígena. Se compone de individuos que tienen los signos característicos de un tipo siempre uniforme y muy poco variado. La identificación actual de los criminales de

◀ Joaquín Díaz González (atribuida)
álbum de presidiarios (1860-1865), Fondo Teixidor, Fototeca Nacional. Tomada de la revista Luna Córnea núm. 13.

esa clase, tal y como hoy se realiza, es inútil [...]”⁷⁸ En el caso de los retratos de identificación de los homosexuales, quienes eran detenidos probablemente por dedicarse a la prostitución, no se especifica su filiación o datos clínicos como en el caso de las prostitutas, tan sólo se revelaba su preferencia sexual por su apodo y el número 41 con el que eran designados en los álbumes de presos.

Las prostitutas “eran retratadas en los estudios de la ciudad, por lo cual se observa una variada mezcla de formatos, técnicas y decorados, las poses que, aún cuando semejan damas de sociedad (algunas están vestidas con extremo cuidado y lujo), delatan su condición; cierta desnudez en los brazos y las pantorrillas, un porte significativo de la cabeza, el peinado apenas exagerado o la abundancia de joyas, a no ser, en los casos más humildes una extraña austeridad que revela como por oposición cierta coquetería manifiesta en una extraña [...] pulcritud”⁷⁹

La sociedad del siglo XIX era una sociedad de la representación, de la imagen y para la imagen. Construía su realidad de la apariencia y de los objetos y sujetos ajenos a su vida y a su verdadera realidad. Influenciados de forma directa o indirecta por lo que acontecía en Francia, la sociedad mexicana del siglo XIX imitaba los modales, fiestas, vestimenta, arquitectura y todo aquello que caracterizaba a una “buena” sociedad.

El retrato fotográfico fue una magnífica oportunidad para la clase burguesa deseosa de establecer y mostrar la clase social a que aspiraba llegar o decía ser.

¿Para qué tomarse una foto? Para pregonar quién es, cuánto se tiene, cómo se vive, cómo se espera la adulación ajena.⁸⁰

78 Enrique Flores, *Los hombres infames*, Revista *Luna Córnea*, núm. 13, sep / dic 1997, págs. 54-61

79 *Idem.*

► *Consuelo Ramírez, 20 años, 2da. clase*, 1913. Col. Archivo Histórico Municipal de Ciudad Juárez. Tomada de la revista *Alquimia*, núm. 17

80 Carlos Monsiváis, *Notas sobre la historia de la fotografía en México*, Revista de la UNAM, vol. 25, núm. 5-6, dic 1980 / enero 1981.



Cabe destacar que no solamente la burguesía utilizó y tuvo acceso al retrato, también la clase obrera, campesina, los sirvientes, así los presos y las prostitutas.

Se divulgan las vera effigies de fenómenos (seres mutilados, compañeros idiotas) de mendigos, de peones, de ladrilleros, de indígenas en invariable expresión asustadiza, se lanzan generosamente al mercado, en cantidades sorprendentes, retratos de vendedores ambulantes de rebozos, petates, velas, pan, matracas... ¿Por qué tal profusión de imágenes de la "grotecidad" o el desamparo del pueblo? Primero, porque la fotografía es afición de oligarcas intrigados por el aspecto de sus vasallos, cuya vida cotidiana les resulta inermidad pintoresca... y porque la fotografía es también devoción de un pueblo a quien le gusta confirmar su existencia adquiriendo estampas que la reflejan o la convocan[...].⁸¹

81 Carlos Monsiváis, *Notas sobre la historia de la fotografía en México, Revista de la UNAM*, vol. 25, núm. 5-6, dic 1980 / enero 1981.

Romualdo García, fotógrafo guanajuatense, es quien retrata a la clase social de su Estado, en especial a la clase humilde, la cual también participa en el juego de la representación y posa como lo hace la clase burguesa, rodeados de cortinas, alfombras, jardines pintados y con su ropa de los domingos.

Si las buenas familias se retratan para consagrar su manejo de las formas y las apariencias, los pobres lo hacen para certificar ante sí mismos la existencia de su principal patrimonio: la familia.⁸²

82 Carlos Monsiváis, *Notas sobre la historia de la fotografía en México, Revista de la UNAM*, vol. 25, núm. 5-6, dic 1980 / ene 1981.

Para principios del siglo XX, el retrato fotográfico entra en crisis y poco a poco pierde terreno debido a la aparición y la difusión de las primeras cámaras portátiles, que ponían a la fotografía al alcance de todos, lo cual relegó al estudio fotográfico.

Ante esta situación algunos fotógrafos se hicieron itinerantes, salieron de sus estudios en búsqueda de una clientela, la cual se conformó por peregrinos y visitantes que acudían a la Basílica de Guadalupe, Chalma o Chapultepec, en donde montaban escenas de jacales, pulquerías, paisajes, se apoyaban de objetos como caballos de madera, sombreros, zarapes, tal y como los encontramos ahora en estos lugares.

Otro factor que influyó en la crisis del retrato, fue la inquietud de los fotógrafos, que se interesaron en registrar las acciones de las clases sociales que antes retrataron.

Con su popularización la fotografía penetra la vida cotidiana, se vuelve una manera natural de ver el mundo y también testigo imprescindible de los grandes acontecimientos.⁸³

83 Eleazar López Zamora,
Fotografía de prensa,
Revista Fotozoom,
año 6, núm. 61,
octubre 1980, pág. 23.

De esta manera la fotografía cambió de rumbo y dió paso hacia nuevas manifestaciones y acciones que son suscitadas en la sociedad y por la sociedad.



*Tengo o hago
la fotografia
que Ud. necesite*
CASAJOLA FOT.
*1.º Ayuntamiento 8.
Eric. 5642*

1.5 La fotografía documental en México

La utilización de la fotografía en la prensa mexicana se inició durante el mandato de Porfirio Díaz, tenía como finalidad exaltar la “grandeza” de la civilización mexicana. A través de la fotografía y el cine de la época se pretendía mostrar un país en desarrollo y una sociedad cosmopolita. Poco a poco, la fotografía fue relegando, aunque no por completo, la idea de presentar un México “oculto”, como era llamado.

Fue durante la última década del siglo XIX cuando el descontento de las clases sociales mayoritarias creció, debido a la situación política, social y económica en la que vivían; y fue hasta entonces que con la Revolución mexicana la fotografía cambia el rumbo en el que se había mantenido y quita la venda de falsa identidad que cubre a la sociedad y observa a su alrededor para descubrir y registrar la realidad del pueblo.

◀ Caricatura de Agustín Víctor Casasola. Tarjeta postal, ca. 1920. Tomada de la revista *Luna Córnea*, núm. 13.

...la fotografía en México cumple así, curiosamente, con un papel que en otros lugares se tomó más por búsqueda individual que por necesidad social. Aquí no hubo tiempo para que “puristas” y “naturalistas” tomaran partido, llegó la Bola y cargo con una nueva manera de hacer y ver que no respondía a las necesidades de las

clases sociales que minoritariamente ostentaban el poder, pero no a las de la gran masa, que hambrienta de pan y tierra haría poco más tarde la revolución.⁸⁴

84 Alejandro Castellanos, *Del México postal a la Revolución Iconográfica 1900-1920*, Breve historia de la fotografía en México, Revista *Fotozoom*, año 9, núm. 97, octubre 1983, pág. 14

La fotografía que se produjo durante la revolución trajo cambios importantes en la composición de la escena y de la toma. El fotoperiodista acude al lugar de los hechos y registra imágenes simbólicas (muerte, violencia, movilización de masas, pobreza, barbarie, polvo, etcétera) y verdaderas, las cuales permanecieron ausentes en la fotografía del porfirismo.

Se comienzan a manejar los diferentes ángulos y planos y se desarrolla el lenguaje de la fotografía. Los retratos son realistas, utilizan los espacios abiertos, se usa el fuera de foco y los planos se adecuan a la situación. En esta fotografía no importan los elementos que están en ella, lo importante es el hecho que registran.

En enero de 1914 llega a México la fotografía en color, sin embargo, tuvo muy poco auge, pues era demasiado complicada. Fue hasta 1928 cuando se utilizó en el género del paisaje y la fotografía de estudio, en donde tuvo mayor aplicación y utilidad.

Agustín Víctor Casasola fue uno de los fotógrafos que se dedicó a documentar la Revolución mexicana de 1910 a 1923, registró la Decena Trágica, la Invasión norteamericana, la Guerra Cristera, el Congreso y el Régimen Constituyente, entre muchos otros sucesos. Sus inicios fueron como tipógrafo, después fue reportero para los periódicos *El Liberal*, *El Popular* y *El Imparcial*. Fundó la Asociación Mexicana de Periodistas y la Asociación de Fotógrafos de Prensa, promocionó la primera exposición de fotógrafos de prensa en 1911 y fue dueño de la Agencia de Información Gráfica, la cual proporcionaba a diarios y revistas extranjeras material gráfico para sus ediciones.

De esta forma, su profesión le permitió iniciar lo que hoy en día es uno de los más grandes fondos fotográficos en la historia de México, mismo que se encuentra resguardado en la Fototeca Nacional (SINAFO-INAH), en la ciudad de Pachuca, Hidalgo.

85 Gerardo Ochoa Sandy,
Historia de un archivo, Revista
Luna Córnea, núm. 13, sep/dic
1997, pág. 11.

...sólo el archivo Casasola, el más célebre, posee 760 mil piezas, entre negativos y positivos, con obras de Agustín Víctor, Miguel, los hermanos que iniciaron una experiencia fotográfica continuada por Gustavo, Ismael, Piedad, Mario e Ismael hijo. Se trata en conjunto de la historia de México aprisionada en un millón 100 mil 173 imágenes. Más exáctamente, de una lectura de la historia de México.⁸⁵

Debido a su posición como fotógrafo contaba con la simpatía de los grupos combatientes, lo que le permitió registrar las costumbres, hábitos, logros y derrotas de ambos bandos. Con el rescate del archivo fotográfico del periódico *El Imparcial*, el cual fue cerrado en 1917, aunado al material que registró de 1911 a 1920, Casasola publica el *Álbum Histórico Gráfico* en 1921.

Casasola también registró el periodo posrevolucionario, su puesto como jefe de fotografía de algunas dependencias gubernamentales le dio la oportunidad de llegar a lugares poco explorados y explotados por la fotografía: las prisiones.

En palabras de la investigadora Rebeca Monroy Nasr, en todas ellas podemos apreciar el interés del fotógrafo por señalar las causas, los efectos y estados de ánimo de los detenidos:

jóvenes prostitutas con sus medias de seda, pero con los zapatos gastados y sucios. Las autoviudas Juana Pedrera y Luz González; los homosexuales. En los homosexuales detenidos se puede encontrar desde la actitud introvertida y pasiva de un travesti que

sentado sobre una banca del tribunal, asoma las humildes ropas que ha conseguido, (las medias con dobleces, el fondo cubierto por el abrigo y un sombrero de lado que permite entrever al modelo con el único signo que lo delata: un corte de pelo masculino) hasta un grupo de homosexuales detenidos que en un acto incluso festivo y burlón se exhibe ante el fotógrafo. Posan mostrando sus pañoletas y sus músculos, exagerando las actitudes de la conducta femenina y sonríen para ser capturados, por segunda vez, pero ahora por la cámara.⁸⁶

86 Rebeca Monroy Nasr, Agustín Víctor Casasola, *Retratista*; Revista *Luna Córnea*, Núm. 13, sep/dic 1997, Conaculta-Centro de la imagen, pág.

Pasada la revolución, las aportaciones que la fotografía obtuvo no fueron retomadas en forma continua, debido a que la gente no quería saber o mostraba poco interés sobre lo que pasaba durante la posrevolución.

Tina Modotti, fotógrafa italiana que viene a México con el fotógrafo Edward Weston y es colaboradora de la publicación *El Machete*, es quien retoma la movilidad de la fotografía revolucionaria y traslada elementos de la revolución a la fotografía social. La prensa de la época ya no solicitaba las imágenes del periodo revolucionario y los fotógrafos se tenían que adaptar nuevamente a las exigencias de la prensa y del sistema de gobierno del momento.

En los años veinte la imagen que prevalecía en la fotografía era la del México indígena, caracterizado por lo "pintoresco y bello". En 1923 se publica el primer libro con imágenes de fotoperiodistas que se encuentran sumergidos en el México de la época. En 1925 el fotógrafo Hugo Brehme, publica *Mexiko*, siguiendo el estilo de lo pintoresco, es uno de los fotógrafos que más publicó con este tipo de imágenes.

Durante los años veinte y los treinta hubo cambios en las viejas estructuras y estilos de la fotografía, ahora el personaje prin-

cial en la fotografía no era el sujeto, sino el objeto, un elemento abstracto en el cual varios fotógrafos se enfocaron con el fin de construir nuevas soluciones visuales.

Edward Weston, de quien ya hemos hablado, utilizó el *closeup*, cerró el universo de los objetos, exaltó sus formas y les otorgó una presencia. *Irradiador*, revista vanguardista de 1925, dirigida por Manuel Maples y Fermín Revueltas, es uno de los pocos espacios que apoya y difunde el valor que los objetos adquieren al ser fotografiados en una forma tan cercana y tan íntima. Junto con *Irradiador* esta la revista *Forma*, la cual desaparece por publicar en su portada la imagen de un retrete tomada por Weston, a pesar del purismo de las formas logrado en esta imagen.

En agosto de 1928 se realiza la primera exposición de fotografías mexicanos en el ámbito del paisaje, entre los cuales se encontraban Antonio Garduño y Hugo Brehme. Para 1931, la cementera Tolteca convoca a un concurso de fotografía cuyo tema central era la misma fábrica y con base en ella se tendría que elaborar un trabajo artístico.

En este concurso el primer lugar lo obtuvo Manuel Álvarez Bravo, el segundo fue para Agustín Jiménez, el tercero para Aurora Eugenia Latapí, quien era alumna de Jiménez, y el cuarto fue para Lola Álvarez Bravo.

Aunque las imágenes sirvieron para ilustrar un catálogo de producción de cemento, muchos no entendieron por qué se premiaron las fotografías que mostraban sólo detalles de la fábrica y no toda su magnificencia.

La introducción de nuevas vanguardias artísticas tales como el constructivismo y el surrealismo, que llegaron a México a través de fotógrafos extranjeros, influyeron en la fotografía mexicana, por ejemplo Rochenko hace dos aportaciones muy importantes

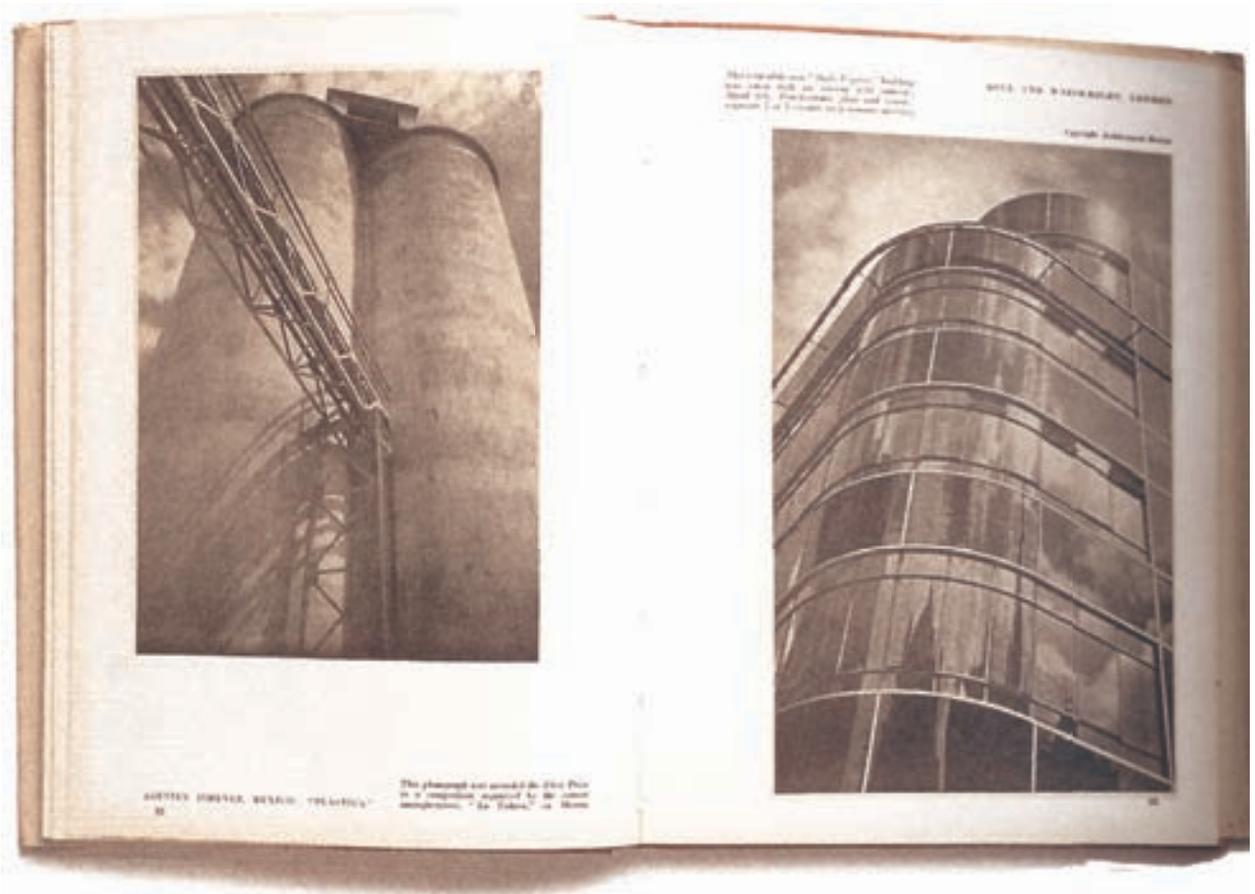
en el lenguaje fotográfico: la visión de gusano y la visión de pájaro. La primera sitúa al sujeto/objeto en una posición de supremacía, la engrandece al verla en contrapicada (de abajo hacia arriba), la segunda sitúa al sujeto/objeto en picada (de arriba hacia abajo).

La fotografía de vanguardia cada día crecía, se difundía con mayor rapidez y era adoptada por algunos fotógrafos mexicanos como Agustín Jiménez. El apoyo a la fotografía vanguardista mexicana durante su gran periodo, en el cual se utilizaron técnicas fotográficas como el fotomontaje, que tuvo su auge entre los treinta y cuarenta; aunque no fue muy utilizado en la prensa, a manera alegórica fue un recurso para la fotografía documental.

En 1938 es creada la revista *Rotofoto*, que se caracterizó por sus imágenes "cándidas", que mostraban la necesidad de registrar momentos fortuitos de situaciones no preparadas, sobre todo de personajes de la política. Este tipo de imágenes se realizaban ya en los años veinte en Europa. *Rotofoto* fue una de las primeras revistas que puso en práctica todo aquello que se aprendió desde la revolución hasta la fecha de su publicación. Tuvo una visión crítica hacia la sociedad urbana –mostraba la pobreza y lo ruda que era la vida en una ciudad-, era de cierta forma un ataque al Estado "preocupado" por los sectores sociales más agredidos. Su vida fue muy corta, solo logró publicar 11 números y en este último publicaron imágenes de Lázaro Cárdenas en traje de baño.

Los años treinta generaron un movimiento en la cultura de libros fotográficos. El fotógrafo se desprende de la prensa para hacer su propio discurso, y para 1937 nuevos proyectos comienzan a ganar terreno.

En 1942 Helen Levitt publica *Ciudad de México Semirural*, en 1945 se publica un catálogo con fotografías de Manuel Álvarez Bravo y en 1946, durante el periodo alemanista, se le encarga a Lola Álvarez Bravo el proyecto fotográfico Acapulco en el sueño,



Agustín Jiménez

Modern Photography 1932,
 fotografías de Agustín Jiménez
 y Dell & Wainrigh, The Studio,
 Londres y Nueva York 1932.
 Tomada del libro *Fotografía
 pública, Photography in Print
 1919-1939*.

ROTOFOTO

Portada.
 Tomada de libro *Fuga Mexicana*.



para promover el puerto; este proyecto fue un catálogo con puestas en escena en donde más que promover al puerto, promueve a la modelo que aparece en él. Los trabajos con puestas en escena por lo general tratan de mostrar un mundo exótico. Durante este periodo las imágenes fotográficas que se presentaban sobre los indígenas eran denigrantes. Walter Reuter, Lola Álvarez Bravo, Nacho López, Bernice Kolko, Rosa Rodan entre otros, pertenecen a la generación que se opuso a la visión clasificatoria de los indígenas y optan por una visión humanista sobre el tema.

En 1947 se realizó la segunda exposición fotoperiodística titulada Palpitaciones de la vida nacional. Fue un homenaje a los fotógrafos de prensa y estuvo organizada por la revista *Mañana* y por Antonio Rodríguez, crítico de arte de origen portugués. A este evento respondieron 33 fotorreporteros, entre ellos: los Carrillo, los Casasola, Enrique Díaz, los hermanos Mayo y Luis Zendejas; el propósito era "...rescatar del anonimato imágenes de indiscutible valor informativo..." Sin embargo la exposición presentada en el Palacio de Bellas Artes no cumplió con lo que se esperaba, no había uniformidad en la temática, exhibía lo "bonito" y pocas imágenes de violencia. Aunque no funcionó sí respondió a las necesidades del Estado.

A México llegaron algunos fotógrafos extranjeros que se adaptaron al sistema a pesar de traer consigo toda la influencia de las nuevas corrientes artísticas generadas en Europa principalmente.

Juan Guzmán, fotógrafo de origen alemán (1911), llegó a México en 1940 ayudado por Walter Reuter y fue un fotógrafo casi típico del periodo alemanista. En 1933 sale de Berlín, donde se nutre de las vanguardias artísticas para estructurar sus imágenes, llegó a México como refugiado español y se dedicó a trabajar como fotógrafo independiente para *Life*, *Novedades*, *Time*, entre

otras. Se dice que fue un fotógrafo aislado, reservado y muy metódico en su trabajo; realizó fotografías sobre el asesinato de León Tronsky, asimismo, trató la pobreza en sus fotografías pero de una manera estética, no ahondó ni se involucró con ella.

A su muerte, una parte de su archivo fue vendido a la Agencia EFE en España, posteriormente el Instituto Nacional de Bellas Artes en México le compró varias piezas entre negativos e impresiones de personajes del ámbito del arte y la cultura en México, mismas que están resguardadas en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes, bajo la custodia del Cenidiap. Otras piezas fueron adquiridas por la Universidad de Chapingo, interesada en los temas de producción agrícola y en el registro de los murales pintados en dicha Universidad.

A principios de 2007, Fundación Televisa compró el resto del archivo de Juan Guzmán que a la fecha suma cerca de 180,000 negativos e impresiones con temas como: el desarrollo de la ciudad de México, personajes de la política, del arte y la cultura, vida cotidiana, entre otros temas. La finalidad de dicha compra fue el rescate y preservación de archivos fotográficos para ser integrados a su valiosa e importante colección, buscando ser uno de los principales centros de información abiertos a la investigación y promoción de la fotografía a nivel mundial.

En la década de los cincuenta se desarrolló un cambio en la visión de los fotógrafos, se optó por una visión humanista. Lola Álvarez Bravo afirmaba que debía existir una escuela fuera de el Club Fotográfico de México, que en 1958 Arturo Vivez funda y Enrique Díaz es el encargado de poner su nombre en alto. Este club mantenía parámetros y conceptos muy específicos en los que las flores, frutas y animales eran “bonitos” únicamente.

La generación humanista es la que trata de terminar con dichas imágenes. Walter Reuter, quien llega a México en 1942, opinaba



MAYALMA

WALT DISNEY
LOS TRES CABALLEROS

9 PM. PREMIERE
LOS TRES CABALLEROS
DE WALT DISNEY

Do BARRY



CASA BOVE

CAFE RESTAURANT
VITANOVA

Maurice K...

MA

Samb...

OBJETO
DE
ARTE
LAMPAR

que hacía falta un concepto intelectual en la fotografía. Reuter era muy reconocido en Alemania y México, y fue de los principales fotógrafos en mostrar un país más humanista en su trabajo.

Otra fotógrafa que comparte la visión humanista fue Ruth Lechuga, de origen austriaco llega a México en 1938, estudia en el Club Fotográfico de México en 1948 y tras un año de estudios se separa y afirma: "Me interesaba realizar una buena imagen documental". En los cincuenta presenta dos exposiciones en México, se opone a la visión tradicionalista de un país ilusorio y moldeado a la ideología alemanista.

En 1951 llega a México una mujer de origen polaco llamada Bernice Kolko. Fotógrafa veterana de la Segunda Guerra Mundial, es una fuerte documentalista de la fotografía norteamericana. Queda fascinada con México y a finales de 1951 se establece en el país. Logró publicar tres libros fotográficos: *Rostros de México*, *Rostros de Israel* y *Semblantes mexicanos*. Bernice Kolko y Nacho López son de los pocos fotógrafos que escribieron sobre fotografía. "Yo quiero que mi fotografía sea un documento humano", decía Kolko.

Nacho López fue el fotógrafo más destacado dentro de la generación humanista y de la historia de la fotografía mexicana. Nació en Tampico en 1923 y murió en 1986 en la ciudad de México. Funda en Mérida el Club Foto Afición Yucateca e incursiona en el periodismo en el *Diario del Sureste*; de 1943 a 1947 estudia en el Instituto Cinematográfico de México en el D.F., fue asistente de Kenneth Ritcher, cinedocumentalista norteamericana y del fotógrafo Víctor de Palma, quien trabajaba para la revista *Life*.

En 1948 es invitado por la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Venezuela para "dictar un curso de técnica gráfica para profesionales del periodismo gráfico venezolano".⁸⁷ Estando en Venezuela fue director del Departamento de los Cursos Téc-

nicos de Fotografía y colaborador de la agencia norteamericana *Black Star*. A esta agencia le propone crear tres fotohistorietas pero se desconoce si fueron aceptadas por dicha agencia.

En Venezuela Nacho López realizó trabajos más enfocados a las vanguardias y la experimentación, alejándose del nacionalismo que predominaba en el trabajo de sus contemporáneos; la puesta en escena, la ficción y la alegoría eran sus principales intereses. En Caracas realizó su primer exposición individual en el Instituto Venezolano-Americano de Caracas, con más de cien fotografías con temas tanto de Venezuela como de México, dicha exposición se tituló *Caleidoscopio Mexicano*.

Ya en México Nacho López retomó su trabajo documental, con su lente retrató la vida diaria de “los de abajo”, sus fotoensayos eran publicados en las revistas ilustradas como *Hoy, Mañana y Siempre!*; tuvo un interés constante en la clase trabajadora y humilde. Su carrera como fotoperiodista fue corta, de 1950 a 1957, sin embargo, su trabajo es de los pocos que han ejercido gran influencia en la historia fotográfica del país.

Nacho López centró su atención en temas poco usuales para la época y en la creación de nuevas formas de fotoensayo. Gozó de libertad sobre las decisiones de los temas y el formato de sus fotografías, en muchas ocasiones su reportaje era tomado como artículo central de la publicación.

Algunos de sus fotorreportajes son: *Filósofos de la noticia*, *La calle lee*, *México acostumbra echarse una copa a las dos de la tarde*, entre otros. Trabajó en temas que eran “de cajón” para los fotoperiodistas, sin embargo, él se enfocaba en las actitudes de la gente que participaba en dichos eventos, más que en el evento mismo.

En sus fotorreportajes incluía imágenes sacadas de sus archivos, realizaba escenas dirigidas, las cuales eran creadas con el

objetivo de provocar reacciones entre la gente que de manera involuntaria participaba en ellas, entre esos trabajos se encuentran: Mujer caminando por Balderas (junio de 1953), Se la comían con los ojos, Pero es que hay tanta, La venus se va de juerga (revista *Siempre!*, Julio de 1953), La vida privada de un mendigo de tantos, Eso pudo ocurrirle a usted..., y Peatón a la vista (agosto de 1953).

Los mundos capturados por López, eran los de los pobres, los prisioneros, los muertos, los que vivían de trabajos peligrosos y poco usuales... todos aquellos que eran invisibles en el universo de Alemán.

En la mayoría de sus fotorreportajes existe un armado de la escena y no eran considerados como documentales, pues todavía persistía la teoría del instante decisivo.

La carrera de Nacho López fue fructífera en trabajos y aportaciones creativas al documentalismo mexicano. Para él la vida de los hombres es la que hace la ciudad, no la ciudad a los hombres, y su identidad se encuentra determinada y establecida por el medio en el que interactúa.

Antonio Reynoso fue otro fotógrafo que registró a México durante los cuarenta y los setenta. Nació en 1917 y murió en 1996. Se formó en la Escuela de San Carlos en fotografía, en 1942 terminó sus estudios con Manuel Álvarez Bravo y tuvo contacto con Manuel Rodríguez Lozano, Siqueiros, Orozco y Rivera. Con Rodríguez Lozano aprendió a descubrir el sentido místico del arte, la manera como a través de la belleza, el sujeto conoce la realidad del mundo y el hombre. Sus primeros años están regidos por la influencia de Álvarez Bravo y en este periodo descubre el espacio urbano.

► **Nacho López**
Avenida Juárez.
Ciudad de México, 1958.
Tomada de la revista *Luna*
Córnea, núm. 8.



Durante los treinta participó en la búsqueda de nuevas formas expresivas como el muralismo, el cubismo y el surrealismo, rechazando las corrientes de la academia. Entre 1943 y 1946 tiene gran auge en Estados Unidos, en Philadelphia se conoce su obra a través de una exposición realizada en el museo del Estado. En 1944 exhibe en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en 1945 en el Museo de Arte de San Francisco. En México su trayectoria es poco conocida y jamás publicó algo de su trabajo en el país. *Minicamphotography* es quien publica una de sus fotografías titulada El Miedo en agosto de 1945.

Tuvo una gran afición por la fotografía de niños, estaba en contra del sistema político y el sistema de becas, y de los fotógrafos. Fue amigo de Juan Rulfo, con quien realizó un cortometraje titulado *El Despojo* en 1960 en el Valle del Mezquital. Realizó películas de género documental y comercial, fue camarógrafo de la película *Camino a la vida* de Manuel Rodríguez Lozano y Rodolfo Usigli, fue director técnico de la película de la Olimpiadas de 1968 en México y trabajó para TV UNAM junto con José Luis Cuevas en 1965 con un proyecto sobre el manicomio de la Castañeda.

Las imágenes que realizó de los cuarenta a los noventa se encuentran en su archivo, el cual mantiene la familia. Tiene breves ensayos sobre funerales, se le conoce por medio de exposiciones solamente. En 1976 participó en la exposición colectiva titulada 10 fotógrafos de la plástica mexicana. En la actualidad el Museo de Arte de Nueva York tiene doce de sus fotografías, las cuales fueron adquiridas en 1944. Quizá la fotografía más conocida de Antonio Reynoso sea La gorda:

...se sabe que la historia de La gorda, es muy otra a la que alguien hizo correr: no, no conoció Antonio a Trini en las calles de Coyoacán. Ni le pidió que posara para él. Trini era una vecina

que cocinaba (de maravilla y al alimón con Louisa) para la familia. Mujer bragada, en cierta ocasión rescató la licuadora de Louisa y algunos otros implementos que un raterillo, quien se introdujo en la casa, se robó; furiosa por el atraco, Trini investigó en el barrio, dio con el pobre diablo y le quitó las cosas. ¿Cómo se las arregló Reynoso para que una mujer tan brava se quitara las bragas y lo demás a modo de fotografiarla en el dintel de la puerta? Como se arreglaba siempre para hacer tantos desnudos, con esa simpatía exenta de malicia.⁸⁸

Durante la década de los sesenta algunos fotógrafos tuvieron la oportunidad de publicar libros con su trabajo, por ejemplo Fernando Benítez y Nacho López trabajaron juntos en un proyecto titulado *Viaje a la Tarahumara*, en 1964 William Weber publica un libro con ayuda de *Time Life*, el cual se titula *México*. Bob Schalkwij en 1965 publica *Mexico City* y Bernice Kolko en 1966 publica *Rostros de México*. Pedro Vayona, fotoperiodista jalisciense realiza *México, imagen de una ciudad* en 1967. Francis Stoppelman es un fotógrafo holandés que llega a México con las olimpiadas del 1968, ganador del premio de fotografía a color en dicho evento, realizó el libro *México en movimiento*. Arnold Brehmne expuso en Bellas Artes en 1963, utilizaba en sus imágenes “documentales” la técnica del fotomontaje.

Para finales de los setenta, la fotografía conocida como construida es sustituida, ahora lo más importante es la imagen de denuncia social, fotógrafos como Jorge Acevedo, Patricia Aridjis, Dante Bucio, Sylvia Calatayud, Gustavo Camacho, Laura Cano, Fernando Castillo, Guillermo Castrejón, Marcelo Cervantes, Carlos Cisneros, Christa Cowrie, Marco Antonio Cruz, Rogelio Cuéllar, Gustavo Durán, Gabriel Figueroa, Luis Jorge Gallegos, Andrés Garay, Arturo García Campos, Lucero González, Luis Humberto Silva,

José Hernández Claire, Fabrizio León, Víctor León, José Antonio López, David Mawaad, Eniac Martínez, Francisco Martínez, Mario Martínez Meza, Francisco Mata Rosas, Elsa Medina, Víctor Mendiola, Daniel Mendoza, Omar Meneses, Erick Meza, José Nuñez, Francisco Olvera, Raúl Ortega, Rúben Pax, Marcos Palacio, Ileri de la Peña, Ernesto Ramírez, José Luis Ramírez, Mateo Reyes, Aarón Sánchez, Rogelio Tinoco, Ángeles Torrejón, Antonio Turok, Eloy Valtierra, Pedro Valtierra, Miguel Velasco, Jesús Villaseca, Enrique Villaseñor, Juan Miranda, Francisco Daniel, Martha Zarak, Lucio Blanco, Frida Hartz, entre otros, son quienes han contribuido a través de su trabajo a desarrollar lo que John Mraz define como el “nuevo fotoperiodismo mexicano” y al que caracteriza bajo los siguientes puntos, incluidos en su ponencia presentada durante el V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, presentado en el Centro Nacional de las Artes en 1996

- Durante los últimos veinte años, el nuevo fotoperiodismo mexicano ha sido el ámbito de la fotografía documental más importante en este país. Mucho del poder, la elocuencia y la trascendencia de la nueva generación deriva precisamente de su capacidad para construir metáforas.
- Hay también una búsqueda estética que ignora las reglas clásicas de composición; referencia al espacio fuera de cuadro como una manera de insistir en que la foto solamente es una rebanada de la realidad.
- La participación de las mujeres en el fotoperiodismo de los últimos años posee características nunca antes vistas.

► **Víctor Mendiola**

Plaza de la Constitución,
Ciudad de México, 1993.



- El enfoque de la vida cotidiana del nuevo fotoperiodismo mexicano ha permitido el desarrollo de una forma quizá insólita en la historia de la fotografía mundial; una fotografía documental dentro de la práctica del diarismo.
- Incluir a los que son generalmente excluidos por la prensa: la gente común de México.
- La vida cotidiana en la fotografía de la nueva generación no cae en lo folklórico, amarillista u oficial. Intenta descubrir y representar la realidad de México en fotografías que insistentemente documentan la diferencia de clase que tanto define al país.

La nueva generación de fotógrafos estaba deseosa de ser partícipe de los cambios que se vivían en México. Muchos estaban a favor de la fotografía de prensa en medios impresos como *Proceso*, *unomásuno* y *La Jornada*, que se distinguían por ciertas características:

- Eran dirigidos por gente profesional de la fotografía.
- En sus páginas se encontraban sucesos externos a la noticia por cubrir. No se buscaba la pose de los sujetos a registrar, sino su lado humano.
- El pie de foto y el titular en la página debían ser un complemento, no una repetición.
- Los fotógrafos que así lo desearan podían conservar sus negativos.

Ángeles Torrejón

De la serie: *Exodo zapatista*,
Selva de Chiapas.

Ileri de la Peña

Beso sin límites.



El periódico *unomásuno* (1978) se caracterizó por desplegar en sus páginas una mayor cantidad de imágenes dentro de sus secciones (ciudad, deportes, vida cotidiana, política, etc.) y considerar detalles cotidianos en la fotografía; las colonias marginadas y el metro son temas para la fotografía de este medio.

El 15 de septiembre de 1984 surge *La Jornada*, este periódico siguió de cierta forma los pasos del *unomásuno* debido a que fotoperiodistas de este diario se unen para crearlo. Al igual que el *unomásuno*, *La Jornada* le otorga mucha importancia a la fotografía. También se encuentran vigentes periódicos como *Excélsior* y *El Universal Gráfico* que, si en ocasiones realizaban un mayor despliegue de imágenes en sus páginas, fueron tomados como periódicos a favor del sistema, a diferencia del *unomásuno* y *La Jornada*, que aparecen como los antagónicos de estos primeros.

Conforme se desarrollaron y creció su audiencia, se inició una especie de mitificación sobre algunos fotoperiodistas, el eco que provocaron se concentró básicamente en el círculo intelectual y la clase media educada (universitarios y profesionistas), incluso llegaron a ser una especie de símbolos que hablaban sobre la posición intelectual y política a la que la gente aspiraba a pertenecer. De esta forma, con el voto de los intelectuales se decidía qué fotógrafo era bueno, pero sólo dentro de *La Jornada* y el *unomásuno*, para ellos los otros diarios no tenían cabida, mucho menos sus fotógrafos, aunque estos fueran mejores en ocasiones. Tanto el *unomásuno* como *La Jornada* publicaron suplementos semanales como *Cámara Uno*, *Sábado de unomásuno*, *Perfil de la Jornada* y *Foto*, en donde las imágenes tenían mayor difusión e importancia.

En los ochenta los fotoperiodistas comenzaron a abrir espacios en otros medios para la difusión de la fotografía fuera de la página

diaria, la producción de proyectos documentales aumenta y son publicados en mayor escala.

En 1982 fotógrafos como Pedro Valtierra, Antonio Turok o Crista Crowie trabajaban en el periódico *unomásuno*, publican *Guatemaltecos en México*, en 1984 Didier Bregnard publica *Refugiados Guatemaltecos en México*; en 1986 el fotógrafo iraní Abbas publica *Retornos a Oapan*, David Mawaad lo hace con *Hablando en plata* y Pedro Meyer con *Espejo de Espinas*; para 1988 se presenta *Entre la tierra y el aire* de M. A. Hernández, *Imágenes de Nicaragua* de Antonio Turok y *Los cohetes duraron todo el día*. En 1989 se publica *The Border Life on the Line*, un trabajo colectivo sobre la frontera México-Estados Unidos que se centra concretamente en la problemática que vive Ciudad Juárez, y *Juchitán de las Mujeres* de Graciela Iturbide.

Sin duda 1985 fue un año importante para sacar del encasillamiento al fotoperiodismo, en este año los fotógrafos Marco Antonio Cruz, Andrés Garay y Pedro Valtierra exponen su trabajo titulado *Nicaragua: testimonio de fotógrafos mexicanos* en el Museo de Arte Moderno. Otro hecho relevante fue la publicación del libro *El poder de la imagen y la imagen del poder*, trabajo pionero sobre la reflexión del fotoperiodismo mexicano; de esta forma, la imagen periodística comenzaba a alejarse de su medio convencional.

89 José Antonio Rodríguez,
Fotoperiodismo de los noventas:
Recuperar el espacio de la
imagen, Revista Milenio, 21 de
septiembre de 1988

...el periodista podía expresarse de manera autónoma, sin el texto adjunto, sin que se le mutilaran sus imágenes, sin un diseño que las comprimiera o un editor que las eliminara.⁸⁹

La posición que la fotografía buscaba a finales de los ochenta era la de ser un medio personal de expresión y su objetivo era informar mediante un punto de vista y estilo propio y una composición estética de calidad.

En palabras de Francisco Mata, “el viejo nuevo fotoperiodismo mexicano es una frase sensacional, es exacta. Entre 1984 y 1989 sería la época más importante de la fotografía en cuanto a la cantidad de producción, el surgimiento de fotógrafos, las propuestas estéticas, las propuestas informativas, el desarrollo de proyectos personales, y otra cosa muy importante: la inclusión de los fotógrafos de prensa en el ámbito de la otra fotografía.”⁹⁰

90 Francisco Mata Rosas en *Nuevo fotoperiodismo mexicano 1976-1996*, John Mraz, Conaculta-Centro de la imagen, México, pág. 132-133

Durante los noventa, los nuevos espacios eran penetrados y aprovechados frecuentemente, lo que tuvo como resultado la posibilidad de hacer un tipo de fotoperiodismo que no necesariamente tiene que encontrarse inserto en revistas o periódicos, se considera que dicho trabajo tiene un carácter autoral realizado por un fotoperiodista. De esta forma se desarrollan dos posibilidades gráficas: la primera es la que se encuentra presente en la página diaria y la segunda es la que salta de la página para ser independiente y puede expresarse libremente y ser ella misma un medio de comunicación. De igual forma, la fotografía que se hacía fuera del campo del fotoperiodismo, comenzó a funcionar en la páginas de publicaciones periódicas; aunque este tipo de intercambio de espacio trajo como consecuencia un riesgo probablemente no contemplado: una interpretación errónea del concepto.

En los inicios de la década de los noventa se publicaron tres libros cuya producción se realizó con recursos del gobierno, principalmente para tener mayor decisión sobre el contenido de los mismos. *El Zócalo, espacio de libertades* se publicó en 1991 por Editorial Pórtico de la ciudad de México, este proyecto contó con la participación de 42 fotoperiodistas, en total de 13 medios nacionales y 4 agencias fotográficas.

...se trató de incluir toda la gama de corrientes políticas, buscando un equilibrio entre los distintos acontecimientos políticos y los

91 Francisco Mata Rosas
en *Nuevo fotoperiodismo
mexicano 1976-1996*, John Mraz,
Conaculta-Centro de la imagen,
México, pág. 132-133

hechos cotidianos y festivos; con la intención de dejar constancia de la enorme diversidad de expresiones.⁹¹

Este trabajo presentaba una visión amable y festiva de visiones que bien son posibles en el Zócalo, pero no el suceso principal en la historia de este espacio público; los mítines, las huelgas y las marchas fueron tocados en este proyecto, aunque con un matiz de responsabilidad y orden, sin tocar la violencia.

Un día en la gran ciudad de México fue publicado en 1992 por Grupo Azabache y el Departamento del Distrito Federal. El proyecto era una reseña gráfica acerca de un día común en la ciudad, sin embargo, este trabajo presentaba una ciudad limpia, progresista, divertida, con escasos matices de miseria y violencia, se presentaba de esta forma solo a una ciudad soñada.

Imagen inédita de un presidente, publicado en 1994 por Editorial Destellos, conjuntó diversas imágenes tomadas por 23 fotoperiodistas, bajo el concepto de la vana glorificación de Carlos Salinas de Gortari.

A pesar de que en estos libros participaron buenos fotógrafos, el hecho de estar fuera de su espacio tradicional coartó sus capacidades y optaron por continuar su trabajo de manera independiente. Como ejemplos se encuentran: *Nicaragua, una noche afuera* de Pedro Valtierra, publicado en 1991 por Cuartoscuro, *Contra la pared* y *Cafetaleros* de Marco Antonio Cruz, *Sábado de Gloria* de Francisco Mata, publicado en 1994 y *Pabellón 0* de Raúl Ortega.

Paradójicamente son las exposiciones el medio más fomentado entre fotoperiodistas, en la persistencia por la autoexpresión gremial. Mientras el diario y la revista, donde debieron ejercitarse búsquedas y hallazgos, funcionan sólo como fuente de

trabajo, o visto desde otro ángulo, quizá más amable, las exposiciones o las ediciones autónomas han sido hasta ahora la vía alterna más efectiva de mostrarse en las visiones autorales. Nuevamente éste es un hecho clave y sintomático, casi ineludible en esta década.⁹²

92 José Antonio Rodríguez,
Periódico Milenio,
21 de septiembre de 1998, pág. 50

En 1990 se presentó la exposición *Between Worlds. Contemporary Mexican Photography*, la cual fue curada por Trisha Ziff y se conformó con el trabajo de los fotógrafos Marco Antonio Cruz, José Hernández Claire, Fabrizio León, Francisco Mata, Flor Garduño, Rubén Ortiz, Pedro Valtierra, Pedro Meyer y Mariana Yampolsky.

The Modern Maya. Una Cultura en Transición, fue el proyecto que Macduff, fotógrafo de paisaje y documentalista norteamericano, presentó en 1991 y que documentó el resultado de diez años de trabajo sobre el cambio y la adaptación de los mayas. *América Profunda* es el trabajo de los fotógrafos mexicanos Francisco Mata y Eníac Martínez, dicha exposición se presentó en la ciudad de México en 1992. En 1994 en Munich, Alemania, se presentó *Mexiko im un Beuch. Fotografie aus Mexiko*; *Verdades y Ficciones* de Pedro Meyer en 1995 y en 1998 *Stories about us: photographs from Juárez* en Houston, Estados Unidos, así como *Juárez: Laboratory of the Future*.

En este último proyecto participaron los fotógrafos Jaime Bailleres, Javier Aguilar, Gabriel Cardona, Julián Cardona, Alfredo Carrillo, Raúl Lozada, Jaime Murrieta, Miguel Perey, Margarita Reyes, Ernesto Rodríguez, Manuel Sáenz, Lucio Sorio Espinoz y Aurelio Suárez Nuñez. En este trabajo se refleja la alarmante situación de violencia que se vive en Ciudad Juárez: los crímenes del narcotráfico, las muertes y los hallazgos de los cuerpos de las mujeres asesinadas, así como las condiciones de vida de la gente que trabaja y

vive cerca de las maquiladoras, son sus personajes principales. De este proyecto ninguna fotografía fue publicada en los periódicos y su difusión a través de un libro fue posible por medio de la editorial estadounidense Aperture.

Difusión del fotoperiodismo y documentalismo

93 Enrique Villaseñor,
Texto tomado de la hoja de
sala de la Tercera bienal de
fotoperiodismo, Centro de la
Imagen, 1999

El fotoperiodismo reivindica su profesión y conquista espacios propios, espacios heredados y espacios ganados para la fotografía documental.⁹³

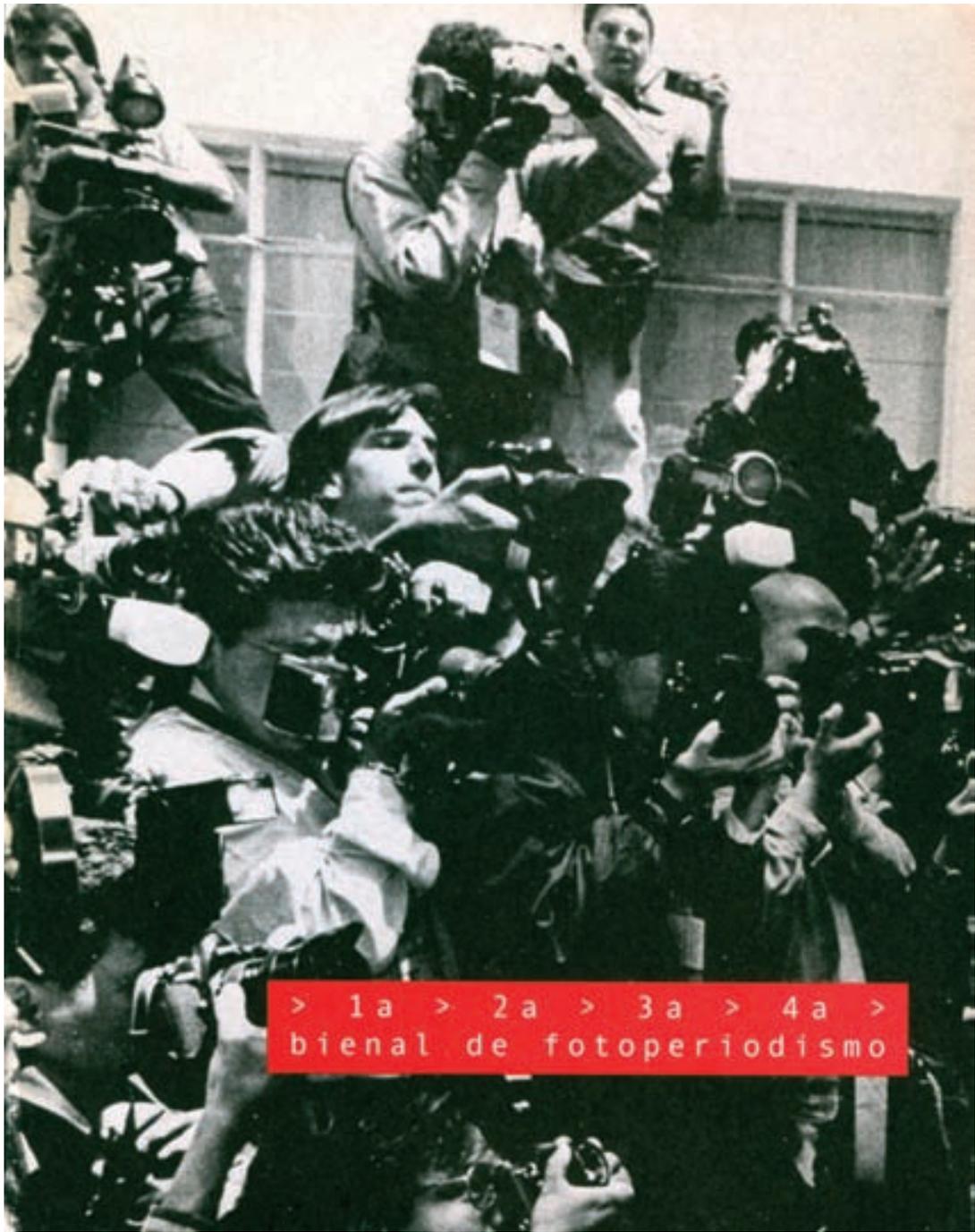
Los avances logrados en el campo de la fotografía de prensa no acontecieron únicamente gracias a *La Jornada* y al *unomásuno*, sino a la creación de espacios “alternativos” fuera del medio tradicional. La apertura de espacios como galerías y museos para la exhibición del fotoperiodismo, el surgimiento de editoriales interesadas en la publicación de revistas y libros especializados en fotografía y la creación de agencias fotográficas por parte de los propios fotógrafos, fueron los motores que impulsaron el cambio en los autores en la forma de hacer fotografía documental y en los espectadores en el modo de percibir y acercarse a ella.

Las agencias de prensa tienen su origen en México en 1911 con Agustín Víctor Casasola la fundación de la Agencia de Infor-

mación Fotográfica. En 1920 Enrique Díaz funda la agencia Fotografías de Actualidad; en 1945 el fotógrafo Héctor García organiza la agencia Foto Press con la finalidad de trabajar de manera independiente y con libertad sobre su propuesta fotográfica. Para las agencias Imagenlatina (1984) y Cuartoscuro (1986), dirigidas por los Marco Antonio Cruz y Pedro Valtierra respectivamente era necesario trabajar sobre los mismos objetivos. Valtierra afirma que “desarrollar un periodismo independiente, desligado del poder, llámese partidos políticos, presidencia de la República, iglesia o cúpulas económicas. Buscamos ante todo mayor respeto a la imagen y un mejor trato en las páginas de revistas y periódicos. Queríamos participar en la selección final de las imágenes. Y desde luego buscábamos mayor independencia económica y poder contar con nuestros negativos.”⁹⁴

En 1990 en el Museo Mural Diego Rivera se inauguró la exposición colectiva Fotoperiodismo. Más allá de la información. Esta exposición fue el resultado de una invitación hecha a los fotógrafos de los medios nacionales, quienes contactados por la agencia Graph Press, participaron en las II Jornadas Periodísticas de la Facultad de Comunicación en la Universidad Autónoma de Nuevo León. De este evento surge el proyecto de realizar “un foro independiente para valorar el esfuerzo, la creatividad y el talento de los fotógrafos de prensa”.

94 Pedro Valtierra, *El fotoperiodismo y las agencias, V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 1996, pág. 170



Bienales de fotoperiodismo
catálogo
Centro de la imagen, 2001

Bienales de fotoperiodismo

La primera Bienal de fotoperiodismo surge en 1994 como un proyecto independiente realizado por iniciativa del fotorreportero Enrique Villaseñor, el Consejo Mexicano de Fotografía y la Agencia Graph Press, con participación de diversos medios de información y fotógrafos, con el apoyo que otorgó el Fonca (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) y con recursos económicos proporcionados por patrocinadores independientes.

En 1997 se lleva a cabo la segunda Bienal de fotoperiodismo en las instalaciones del Centro de la Imagen. En esta ocasión se reunieron 1,145 trabajos de 165 fotógrafos provenientes de 14 estados del país. El jurado estuvo integrado por Marco Antonio Cruz, Francisco Mata Rosas, Alfonsos Morales, Aarón Sánchez y Mariana Yampolsky, el cual otorgó el mayor reconocimiento de la Bienal, el premio *Fotoprensa México 1996* a Dario López Mills y Francisco Olvera. El premio *Espejo de Luz* fue para Enrique Metinides por sus más de 50 años de trayectoria como fotorreportero de nota roja.

...material procedente de distintas partes del país, obra de reporteros que trabajan para diferentes periódicos y revistas, agencias nacionales e internacionales, los asuntos y momentos que integran esta II bienal de prensa gráfica mexicana son, a la vez, un panorama de nuestra actualidad y una medida de los alcances y el oficio de quienes tienen el encargo profesional de registrarla. Nuevos autores que enriquecen la memoria visual para la que trabajaron, entre tantos otros buenos fotógrafos, Agustín Víctor Casasola, Enrique Díaz, Nacho López, los Hermanos Mayo y Héctor García. La abundancia de los participantes, la calidad de muchos de los trabajos inscritos, la fuerza testimonial de sus imágenes, confirman

95 Alfonso Morales,
Hoja de sala de la Segunda
bienal de fotoperiodismo,
Centro de la Imagen, 1997

02

Comunicación gráfica y fotografía



2.1 Comunicación gráfica versus fotografía

Entendemos a la comunicación gráfica como el proceso encargado de la transmisión de mensajes a través del uso de imágenes comúnmente colocadas en soportes planos: folletos, catálogos, libros, revistas, periódicos, manuales, carteles, envases, exposiciones, logotipos, sistemas de señalización, espectaculares y producciones audiovisuales.

El uso de las imágenes en la comunicación data desde los inicios de la humanidad, cuando el ser humano pintó sobre las paredes de las cuevas que le servían de refugio algunas figuras de animales y de humanos para representar la caza o la lucha, utilizando pigmentos naturales y haciendo uso de sus manos, de piedras, maderos o huesos finos. A estas primeras descripciones visuales se les conoce como *pictografías*.

◀ Figuras petroglíficas de animales.

1 Philip B. Meggs, *Historia del diseño gráfico*, Trillas, México 1991, pág. 16

No fueron éstos los comienzos del arte como ahora conocemos; sino los inicios de la comunicación visual, porque estas primeras pinturas fueron hechas para la sobrevivencia y creadas con fines prácticos y ritualistas. ¹

El ser humano, en su desplazamiento por el mundo, dejó una gran cantidad de diversos tipos de registros grabados en piedras, los llamados *petroglifos*. Estos eran signos esculpidos o raspados sobre la roca, como muchos podían representar ideas o conceptos generales se les llamó *ideografías*.²

2 Philip B. Meggs, *Historia del diseño gráfico*, Trillas, México 1991, pág. 17

Con el transcurso del tiempo las pictografías evolucionaron hacia un registro más preciso y fiel de los objetos y sucesos que rodeaban al ser humano, y lo condujeron hacia la escritura. Una primera forma de escritura fue la cuneiforme, estaba formada por signos en forma de cuña, hechos con un punzón de punta triangular sobre arcilla fresca. Posteriormente surgieron los jeroglíficos, imágenes que representaban sonidos, hasta llegar a los símbolos gráficos para la representación de los sonidos, estos últimos conocidos como fonogramas.

El alfabeto evolucionó a partir de las imágenes... Las imágenes no podían representar ideas cuando eran vistas por dos o más personas puesto que podían dar lugar a dos o más interpretaciones... Con el paso de los años las imágenes de objetos llegaron a representar ideas más que simples objetos... Ciertas tribus adoptaron el concepto, usaron 22 de sus propias pictografías para representar los sonidos de su lenguaje.³

3 Arthur T. Turnbull, Russell N. Baird; *Comunicación gráfica: tipografía, diagramación, diseño, producción*; 2da. edición, Trillas, México, 1990, pág. 26

Con la evolución de la escritura surgió la necesidad de buscar mejores soportes, más allá de la piedra, para su desarrollo. En Egipto, por ejemplo, se elaboró el papiro (de aquí proviene la palabra papel), este soporte se fabricaba con la médula de los tallos de la planta *cyperus papyrus* que crecía en las orillas del río Nilo. Se sobreponían capas de tiras mojadas para prensarlas y unir las, una vez secas al sol se alisaban con una piedra; las láminas contaban con una cara de tiras horizontales y una de tiras verticales, a la

primera se le llamaba *rect* y a la segunda *verso*. Los romanos utilizaban como soporte los pergaminos, que eran pieles de animales que curtían y preparaban para la escritura, y que podían ser reutilizadas una vez “borrado” el texto primero; sin embargo eran muy costosas. Fue hasta la invención del papel por parte de los chinos, que llegó en el siglo XIV a Occidente a través de los árabes, y se tuvo un soporte ideal para la escritura. En el Renacimiento surge un interés renovado por el conocimiento de las culturas clásicas, y esto, aunado con la aparición de la imprenta dió como resultado una verdadera difusión, expansión y desarrollo de la escritura y la comunicación visual.

El desarrollo de la imprenta con base en el tipo metálico movable se acredita a Johann Gutenberg de Mainz, Alemania[...] La impresión basada en bloques de madera había existido muchos años antes de Gutenberg[...]Gutenberg descubrió lo que en su tiempo eran soluciones satisfactorias para cada uno de los principales problemas de la impresión: 1) un sistema de tipos móviles que permitía que los caracteres fueran dispuestos en un orden cualquiera y que después se volvieran a usar de ser necesario; 2) un método para producir estos tipos en forma fácil y exacta; 3) un método que mantuviera los tipos en su lugar al imprimir; 4) un sistema para efectuar la impresión de los tipos sobre papel; y 5) una tinta que hiciera legible la impresión de los tipos sobre el papel... El proceso descubierto por Gutenberg, la impresión a partir de una superficie en relieve se conoce ahora como tipografía.⁴

⁴ Arthur T. Turnbull, Russell N. Baird; *Comunicación gráfica: tipografía, diagramación, diseño, producción*; 2da. edición, Trillas, México, 1990, pág. 26

Con Gutenberg nació la imprenta moderna al sustituir los bloques de madera por los de metal, se mantuvo sin cambios relevantes hasta 1880. Con la creación de máquinas elaboradoras de papel, la introducción de la linotipia y la sustitución de la platina de la prensa

por un rodillo (sistema de impresión conocido como rotativa), fue posible imprimir páginas enteras de periódicos a velocidades mayores. En ese tiempo se encontraban soluciones a problemas relacionados con la tipografía, se buscaban opciones para mejorar la impresión de libros, periódicos y carteles, pero aún faltaba hacer algo por la imagen.

Las ilustraciones que acompañaban los textos hasta 1870 eran grabados en madera, posteriormente las cincografías, dibujos en líneas sobre metal, fueron el medio de reproducción para las imágenes pero no el adecuado para aquellas que presentaban tonos continuos como las fotografías. Paradójicamente, las cincografías conocidas también como clisés, se producían a través de procesos fotográficos que usaban un negativo del dibujo en línea a reproducir. Posteriormente el negativo se exponía sobre una placa de cinc sensibilizada, y se obtenía una imagen en relieve que resistía la presión y el desgaste de la impresión, fuera directa o estereotipia.

Con la litografía las imágenes se transfieren a mano a piedras litográficas y se utilizaban una por cada color a imprimir, en ocasiones son necesarias más de diez para un solo dibujo. Con el surgimiento del mediotono, que es un proceso de reproducción de imágenes en que éstas se descomponen en puntos de tamaño variable por medio de la superposición de una trama, creando una ilusión óptica de gradaciones de color,⁵ se hace posible la impresión de fotografías y su entrada al campo de la comunicación gráfica.

5 Rodrigo López Alonso, *Diseño & edición de la A a la Z*, España, 2005, pág. 79

Hacia la época en que los principios litográficos y de grabado se aplicaban a las prensas, la fotografía se adaptó como un medio de hacer placas o transportadores de imágenes para los dos procesos. La tipografía pudo tratarse como dibujos de línea en blanco y negro, y las ilustraciones de tonos continuos pudieron ser tratadas como materiales a media tinta.⁶

6 Arthur T. Turnbull, Russell N. Baird; *Comunicación gráfica: tipografía, diagramación, diseño, producción*; 2da. edición, Trillas, México, 1990, pág. 31



20 líneas por cm



26 líneas por cm



35 líneas por cm



48 líneas por cm



60 líneas por cm



70 líneas por cm

Ejemplos de ángulos y densidades de pantallas.

La imagen como elemento de la comunicación gráfica desempeña un papel sumamente importante en la transmisión de información. Tiene la cualidad de atraer con mayor rapidez la atención de las personas; concretamente la fotografía tiene potenciada esa cualidad. La fotografía es considerada como la representación visual más cercana y exacta de la realidad.

Los primeros usos de la fotografía como elemento de la comunicación gráfica fueron a través de la publicidad, aunque desde 1880 se utilizó para ilustrar periódicos y posteriormente libros completos. Fue hasta 1920 aproximadamente que los artistas visuales ven en la fotografía una extensa gama de posibilidades para la transmisión de mensajes.

Sin embargo no todo el campo fotográfico se integró a la comunicación gráfica. A la par que varios fotógrafos desarrollaban su trabajo en el área de la publicidad, muchos otros lo hacían en el de la fotografía artística, poco les interesaba como forma de comunicación y estaban concentrados en su reivindicación estética,⁷ ejemplo de esto fue el trabajo de Alfred Stieglitz, Alvin Langdon Coburn y Edward Steichen.

Los criterios estéticos sobre el contenido de la imagen fotográfica, establecidos por los fotógrafos pictorialistas y mantenidos hasta finales de la Primera Guerra Mundial, buscaban la recreación de escenas tomadas de la pintura y la estampa, imágenes simbolistas o impresionistas a través de complicados procesos fotográficos.

Los fotógrafos artísticos, ... carecían de cualquier preocupación por fijar el presente. La vida moderna, la ciudad, la técnica, el trabajo o la política no eran temas a los que prestaran atención. No debe olvidarse que los pictorialistas eran una minoría en el conjunto de los fotógrafos, que en su mayor parte no se planteaban siquiera

⁷ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef; *Arte del siglo XX, La fotografía entre el arte y la comercialización*, Taschen, España, 2001, pág. 624.

8 Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef; *Arte del siglo XX, La fotografía entre el arte y la comercialización*, Taschen, España, 2001, pág. 624.

la posibilidad de una competencia con los artistas. Su trabajo era funcional... Un sector de estos fotógrafos sin pretensiones artísticas, los aficionados, registraba documentos sobre sus experiencias y para su uso privado. Los fotógrafos profesionales trabajaban para el comercio, del que una parte importante y creciente tenía por destino las publicaciones ilustradas.⁸

Podemos afirmar que existían tres tipos de fotógrafos: los artísticos; los que estaban a favor de la fotografía documental (aquella que fuera directa, pura, y donde el verdadero valor estético de la imagen fotográfica estaba en el acto mismo), y los fotógrafos denominados profesionales por dedicarse al ámbito comercial. Es importante destacar que este tipo de divisiones no era del todo tajante, es decir, había fotógrafos que trabajaban en dos posiciones distintas, podían hacer trabajo comercial y al mismo tiempo desarrollaban proyectos personales desde el punto de vista artístico o de la fotografía directa.

El enfrentamiento entre la fotografía y la comunicación gráfica surge por las diferencias en sus modos de representación: la fotografía artística apunta hacia la sustancia de lo que captura, la publicidad, al igual que la fotografía de moda, destaca la forma, lo artificial y el adorno.

A principios del siglo XX los denominados "artistas comerciales" eran los encargados de desarrollar el trabajo publicitario (la profesión de diseñador gráfico estaba aún distante), y utilizaban el cartel como medio principal para la comunicación gráfica. En sus orígenes los carteles sólo se componían con tipografía y ocasionalmente con imágenes que eran grabados en madera, pero al hacerse posible la impresión de fotografías se hizo uso de ellas como elemento principal.

Los carteles de 1914 a 1918 señalan un punto de inflexión. Los dibujos y las pinturas perderían su hegemonía en tanto que técnica de ilustración dominante en los diseños gráficos impresos. La fotografía en blanco y negro se reproducía mecánicamente con facilidad. Los flashes, las emulsiones de películas más rápidas y los objetivos ayudaron al desarrollo de la fotografía [y el fotorreportaje] como medio para registrar los hechos y las apariencias.⁹

9 Richard Hollis,
El diseño gráfico, Ediciones
Destino, Barcelona, 2000, pág. 36

El valor de objetividad que se le asignó a la fotografía en relación con el objeto y el objetivo de la cámara, fue la característica más atractiva que tuvo para la publicidad, en esta área el mensaje debía ser lo más claro y preciso posible, pero ante todo creíble, y la fotografía era capaz de satisfacer estas necesidades.

Al igual que los artistas comerciales, los constructivistas vieron en la fotografía un arma poderosa. Ellos rechazaban la idea de "obra única", y tanto la fotografía como el desarrollo de la imprenta en el campo de la producción en serie representaban opciones para alcanzar sus objetivos ideológicos. Personajes como Aleksander Rodchenko artista visual, fotógrafo y diseñador; El Lissitzky, arquitecto, fotógrafo y diseñador, y Helmut Herzfeld, mejor conocido como John Heartfield, fotógrafo, ilustrador y miembro fundador del grupo Dadá berlines, son de los primeros en hacer uso de la fotografía a través del fotomontaje en sus trabajos editoriales (revistas ilustradas y portadas de libros) y de carteles como medio de propaganda política. Su trabajo puso de manifiesto todas las posibilidades que la fotografía ofrecía como medio de comunicación y la eficacia de ésta sobre el público, y ganaron así un lugar privilegiado como medio de información.

Casi al mismo tiempo que futuristas y constructivistas llevaban a cabo sus reformas de la tipografía, la utilización de la fotografía

10 Philip B. Meggs,
Historia del diseño gráfico,
Trillas, México 1991, pág. 47

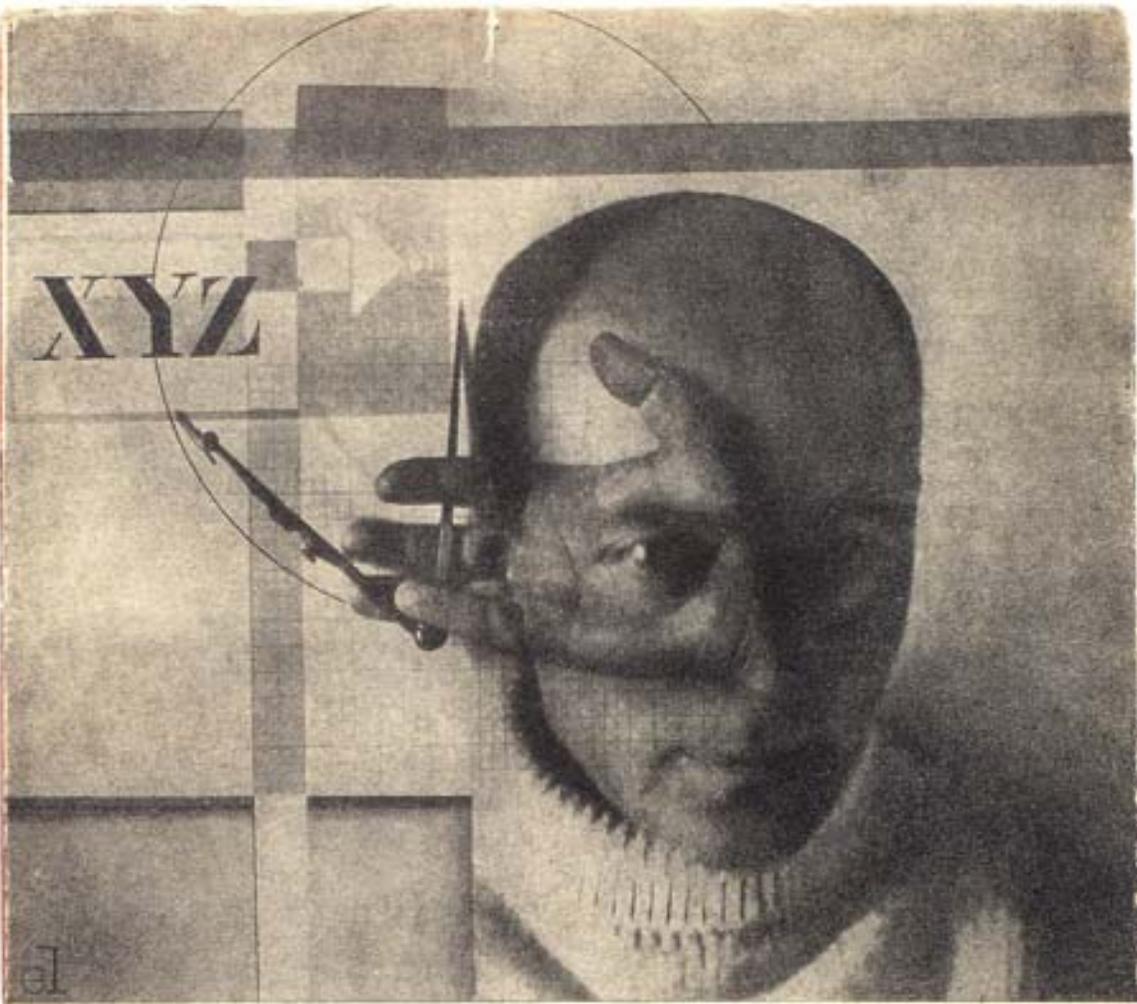
como nuevo medio de comunicación experimentaba un notable desarrollo. Georges Grosz, John Hertfield, Hanna Höch y Raoul Hausmann, por ejemplo, experimentaron ya en los años 1919-1920 con fotomontajes y collages. Rodchenko y Lissitzky vieron las posibilidades de la fotografía como vehículo de la propaganda y la información políticas, incluyéndola en sus trabajos desde una orientación funcional-constructiva.¹⁰

11 Imágenes hechas a través de un caleidoscopio por Alvin Langdon Coburn (fotógrafo representativo de la fotografía artística) en 1917 que se consideran dentro de las primeras fotografías abstractas.

Sin duda la fotografía impulsó a la comunicación gráfica y abrió nuevas direcciones, los trabajos realizados por los constructivistas influyeron en las posteriores generaciones de diseñadores con la utilización del fotomontaje y el *collage*. Los trabajos de experimentación visual hechos a través de la exposición múltiple, de las *vortografías*¹¹, de las *escandografías* de Christian Schad, de las solarizaciones de Man Ray y sus *rayogramas* creados con luces móviles, aunados con los conceptos de los movimientos artísticos como el cubismo, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, propiciaron que los artistas visuales explotaran y exploraran nuevas posibilidades en la utilización de la fotografía en la comunicación gráfica.

...un procedimiento de los pintores cubistas dio origen a una de las primeras innovaciones de la nueva fotografía, el fotomontaje: un collage en el que o bien una parte o bien todos los elementos encolados eran fotografías, casi siempre recortadas de revistas populares. Los dadaístas berlineses empezaron a utilizar esta técnica a finales de los años diez para recobrar la experiencia y la realidad de las que se separaba velozmente un arte de vanguardia subjetivo, intelectual y elitista, cada vez más ambiguo en los significados y más abstracto en las formas. Los dadaístas publicaban los collages fotográficos en panfletos inspirados en el diseño de

XYZ



a

foto-globe

all at once

photo-eye

Kurt Tucholsky

Deutschland
Deutschland
über alles



las revistas populares y los anuncios publicitarios, comenzando así la rica relación entre la nueva fotografía y el nuevo diseño gráfico de los años siguientes.¹²

Tanto en la URSS como en la mayoría de Europa el fotomontaje fue la técnica que más se utilizó en los años entre guerras para el diseño de portadas de libros, revistas, fotomurales y carteles, por ser la que mejor lograba expresar la cultura urbana e industrial del momento.

A diseñadores comerciales... se añadieron artistas vanguardistas que vieron el diseño gráfico como medio de extender el arte a la vida moderna. Usaron y abusaron de la composición tradicional. Explotaron la fotografía como forma objetiva de ilustración y yuxtaposición de imágenes para exponer nuevos significados. A su vez, los montajes efectuados a partir de estas imágenes fotografiadas revolucionarían las artes gráficas.¹³

Entre los artistas que desarrollaron la teoría del nuevo diseño gráfico y publicitario se encuentra Lazsló Moholy-Nagy, fotógrafo húngaro, diseñador y profesor de la Bauhaus; hacía uso de los fotogramas, de los fotomontajes, del plexiglás y del movimiento cinético como medios para la creación de nuevas formas y diseños que utilizaba en carteles y portadas de revistas. Moholy-Nagy impulsó a la Bauhaus hacia la experimentación y la búsqueda de la unión entre la fotografía y la tipografía, describía el papel de la fotografía en el diseño gráfico bajo el concepto de *Typophoto*:

Typo-foto era el nombre dado a la aplicación al diseño gráfico de la técnica: todas las imágenes debían ser fotográficas y todos los textos tipográficos, es decir, sin permitirse el uso de la ilustración o

12 Horacio Fernández, *Fotografía pública, Photography in Print 1919-1939*; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, España, 2000, pág. 15

13 Richard Hollis, *El diseño gráfico*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000, pag. 36

Pág. 178

FOTOAUGE

Franz Roh y Jan Tschichold, eds, *fotoauge. oeil et photo. photo eye*, cubierta, fotomontaje de El Lissitzky, Wedekind, Stuttgart, 1929.

Tomada del libro *Fotografía pública, Photography in Print 1919-1939*.

Pág. 179

John Heartfield

Kurt Tucholsky, Deutschland, Deutschland Über Iles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen fotografen, cubierta, fotomontaje, 1929.

Tomada del libro *Fotografía pública, Photography in Print 1919-1939*.

14 Fernández, Horacio en *Fotografía pública, Photography in Print 1919-1939*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, España, 2000 pág. 34

la rotulación. Para Moholy-Nagy, la tipo-foto era “la representación visual representada con la máxima exactitud.”¹⁴

El diseño gráfico desempeñó un papel importante en la propaganda política durante la guerra, cuando era necesario informar y difundir a través de folletos, carteles, volantes y pancartas, las ideologías. La fotografía fue un medio ideal para cubrir la necesidad de veracidad debido al fuerte impacto que provocaba al registrar de manera directa todas las atrocidades que la guerra y sus protagonistas generaban; tuvo incluso una posición de prueba por su carácter documental.

La fotocomposición y la continua manipulación de las imágenes dio a los diseñadores mayores libertades en la utilización de la fotografía en revistas ilustradas y periódicos, medios masivos de comunicación en las primeras décadas del siglo XX. Además de ser vista como un registro documental, se apreciaba su calidad simbólica por parte de las revistas que por medio de sus diseñadores editoriales, lo que ahora conocemos como editores fotográficos, la adaptaban a sus preferencias visuales, se combinaba con el texto, con los titulares y los pies de foto, dando mayor espacio a la imagen dentro de la publicación.

El éxito de la prensa ilustrada en la segunda mitad del siglo pasado, que utilizaba fotografías para preparar los grabados que ilustraban sus páginas, impulsó las investigaciones de procesos fotomecánicos que permitieran imprimir a la vez fotografías y texto. Nuevas y sucesivas aplicaciones técnicas fueron consiguiendo que la fotografía se incorporara a los medios de comunicación e información. En la última década del siglo, algunos semanarios disponían de la tecnología necesaria para publicar fotografías pero, hubo que esperar hasta las vísperas de la Primera Guerra Mundial para que

BAUHAUS BÜCHER

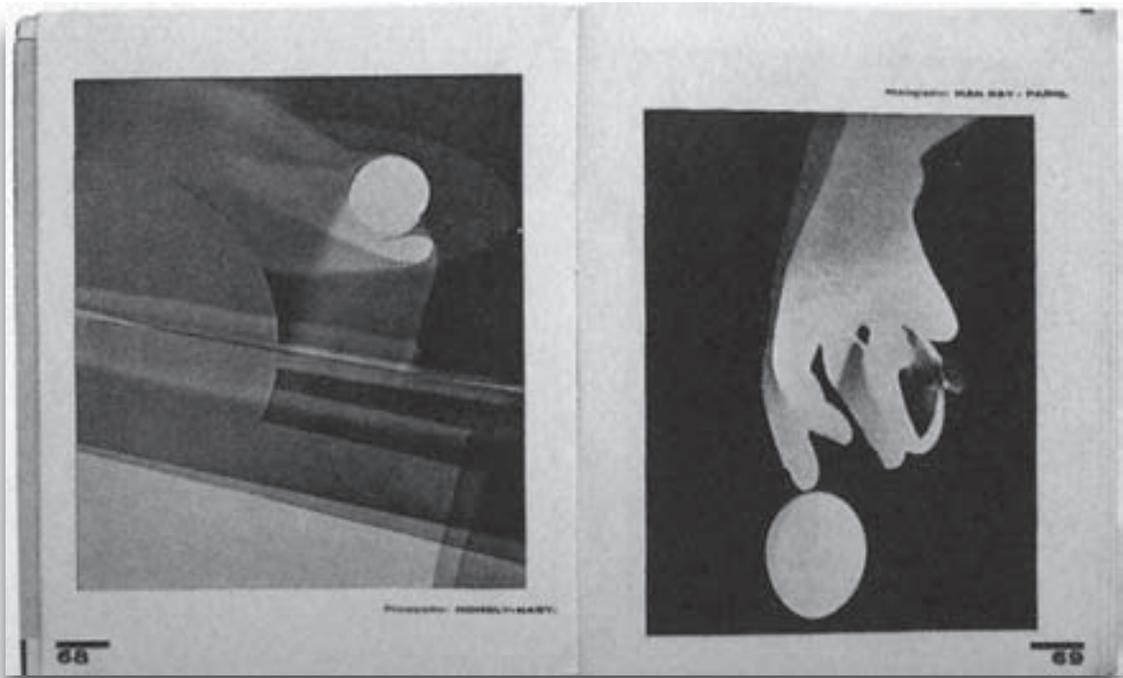
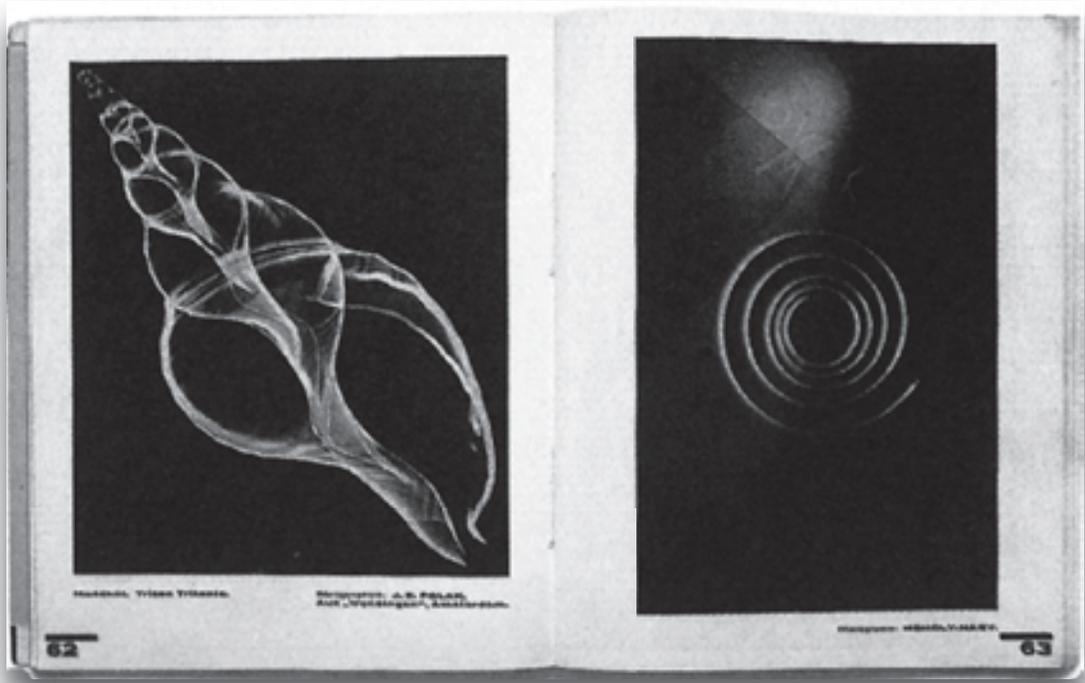
8

L. MOHOLY-NAGY

MALEREI

PHOTOGRAPHIE

FILM



se generalizara un procedimiento en el que textos y fotografías pudieran imprimirse juntos, sobre los mismos cilindros de una rotativa.¹⁵

15 Fernández, Horacio en *Fotografía pública, Photography in Print 1919-1939*; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, España, 2000 pág. 34

Revistas como *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Müncher Illustrierte Presse*, *Die Illustrierte Zeitung*, *Die Wochenschau*, *Der Weltspiegel* o *Kölner Illustrierte Zeitung*, editaban a finales de los veinte cerca de diez millones de ejemplares en rotograbado.

La fotografía en la comunicación gráfica se ha utilizado de dos formas: 1) Respetando el tamaño y formato, sin recortarla, la tipografía lleva un papel secundario sin interferir con la imagen; la fotografía es elemento principal. 2) Como un elemento gráfico más, re-seleccionando el encuadre, cortándola, editándola, alterando su color, haciendo uso del collage y del fotomontaje, sobreponiendo tipografía en ella y como referencia visual de textos al utilizarla como ilustración.

La gran expansión y difusión que adquiere la publicidad en los medios de comunicación la llevan a ser la promotora de la fotografía como imagen sugestiva, aquella que logra más que sólo llamar la atención, y que al dejar de lado el valor que en sí misma tiene, se convierte en material de creación, capaz de ser modificada y transformada en un nuevo mensaje a través de distintos procesos de manipulación con el fin de conseguir efectos sorprendentes que sean capaces de persuadir al receptor.

Actualmente con ayuda de Photoshop, programa creado por la compañía Adobe para el tratamiento digital de imágenes, se hizo posible modificar y alterar, desde la computadora, las fotografías hasta el punto de desligarlas por completo de su proceso y contexto de origen. Por medio del retoque y la manipulación podemos

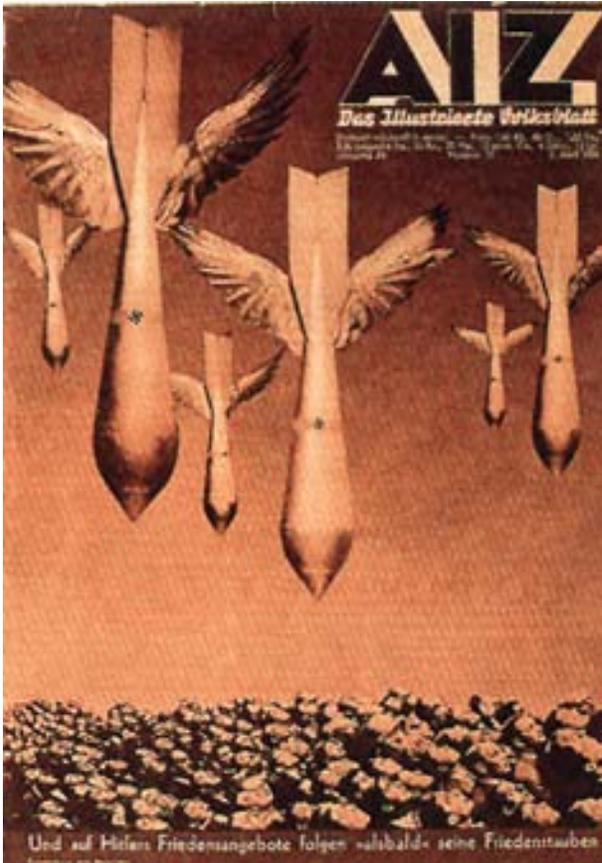
Págs. 182-183

Lászlo Moholy-Nagy

Malerie, Photographie, Film, diseño de Lászlo Moholy-Nagy, Bauhausbucher 8, A. Langen, Múnich, 1925.

Tomados del libro

Fotografía pública, photography in Print 1919-1939.



AIZ

vol.12, 35 (7 de septiembre, 1933),

vol. 15, 15 (5 de abril, 1936),

fotomontajes de J. Heartfield.

Tomados del libro

Fotografía pública, photography

in Print 1919-1939.

“construir” otras imágenes que a diferencia del fotomontaje y del *collage*, su mérito es no hacer visible las intervenciones, mismas que en los años veinte caracterizaron el trabajo de grandes artistas de las vanguardias.



HERBERT BAYER

ALLERSON

COUVERTURE

2.2 Fotografía y diseño gráfico. Cronología

1796 Invención de la litografía (impresión sobre piedra) por Aloys Senefelder. **1837** Godefroy Engelmann presenta el sistema de cromolitografía que permitió la impresión de imágenes a color. **1840** La cromolitografía se introduce en América. **1880** Se imprime la primera fotografía en el periódico *New York Daily Graphic*. • Vogel y Kurtz presentan la primera impresión a tres colores con trama de puntos. **1881** Meisenbach y Schmädell inventan la autotipia, procedimiento fotomecánico de reproducción para preparar planchas de estampación a alta presión a partir de originales con medias tintas. La autotipia fue el primer paso en la técnica de reproducción masiva de fotografías. **1910** Inicio de las revoluciones artísticas. Pablo Picasso y Georges Braque desarrollan el cubismo como movimiento artístico. **1916** Se funda el movimiento artístico Dadá que utiliza la provocación como forma de expresión frente al conservadurismo. **1917** Desarrollo del diseño gráfico en Rusia. • Nacimiento de De Stijl, movimiento creado en Holanda con gran influencia en el diseño y la arquitectura. Piet Mondrian es el artista representativo de este movimiento.

Herbert Bayer

Publicité, L'Art International d'aujourd'hui 12, trabajos de la Bauhaus, Éditions d'art Charles Moreau, París 1929.

Tomada del libro

Fotografía pública, photography in Print 1919-1939.

1919 Se funda la Bauhaus en Weimar, escuela dedicada a la enseñanza de la arquitectura y las artes aplicadas. Bajo la dirección de Walter Gropius buscaba la integración del arte y la industria, así como el desarrollo de una estética en la producción en masa. Se clausuró en 1933. **1923** La llegada de Lászlo Moholy-Nagy a la Bauhaus significó avances importantes en el campo del diseño gráfico que junto con la fotografía y el cine adquirieron un papel relevante en la historia de la institución.

- Rodchenko ilustró *Pro Eto* (Acerca de Esto) de Maiakovski, combinando partes de fotografías tomadas especialmente para la obra con imágenes recortadas de revistas.
- Las revistas *Lef* y *Novy Lef* presentaban ya características del llamado estilo internacional: espacio en blanco como parte del diseño, énfasis en la rectangularidad, uso de tipografía en palo seco y de fotografía.

1924 Surge el surrealismo en París. Este movimiento tuvo mayor impacto en el campo de la fotografía y la ilustración.

- La empresa Pelikan encarga a Lissitzky el diseño de sus anuncios para los cuales se utilizó el montaje y el fotograma.

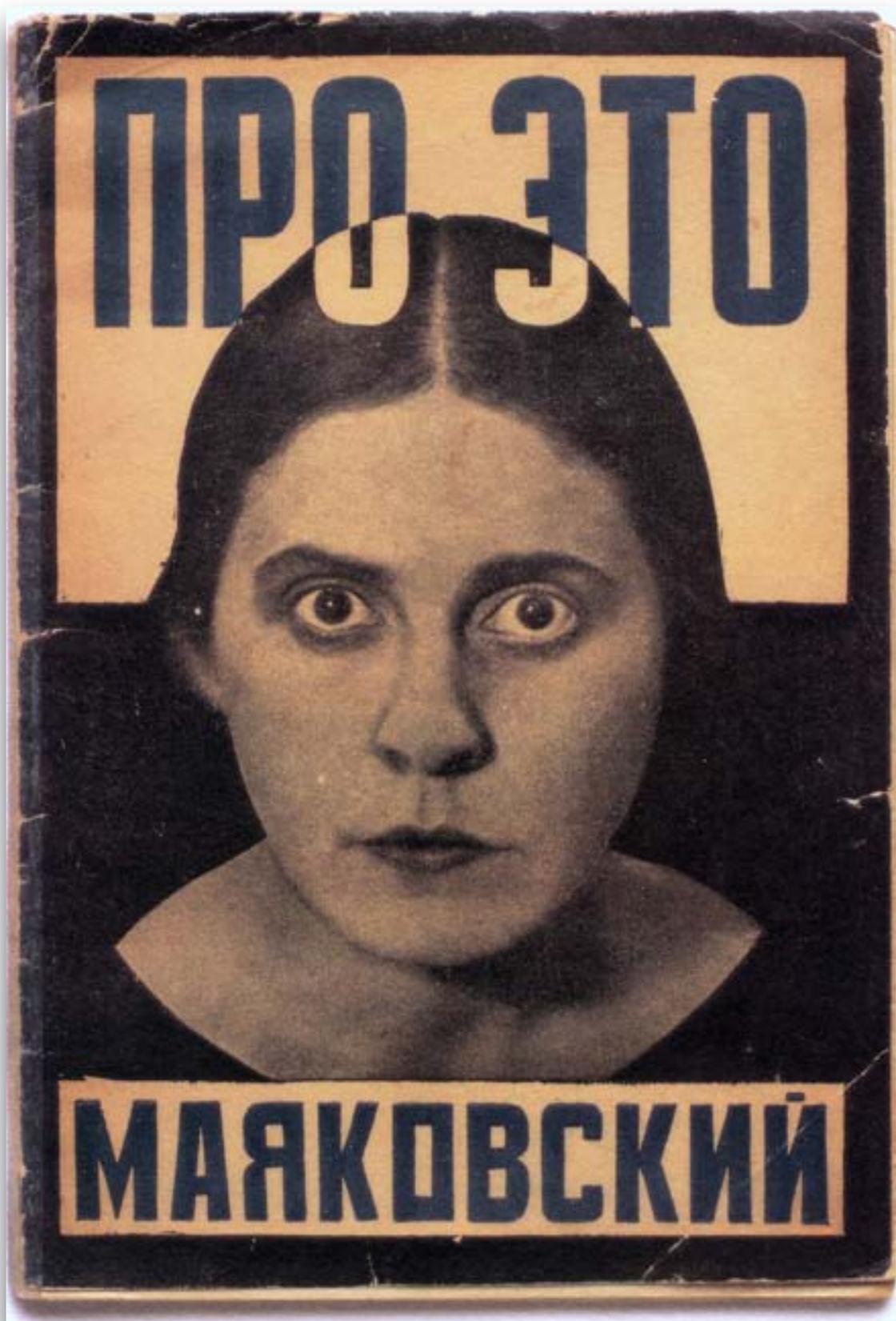
1926 En México se publica la revista *Forma*, primera de artes plásticas financiada por la Secretaría de Educación Pública. Se utilizaban tipos de madera para el título y el número en la portada y las fotografías y grabados eran considerados elementos importantes. Tuvo una vida de siete números de 1926 a 1928, pues en el último número se publicó la fotografía del excusado de Edward Weston, lo cual no le pareció al secretario de Educación en turno y se dio fin a este importante proyecto editorial.

1928 En Colonia, Alemania se presenta la feria Pressa sobre artes gráficas, edición, publicidad e impresión, se exhibe una amplia selección de publicaciones de veinticuatro países.

1929 Tschichold y Franz Roh publican *Foto-auje* (Foto-ojo), una selección de fotografía internacional.

1931 Se publica la revista *URSS en*

► **Aleksandr Rodchenko**
montaje, de *Pro eto* (*Sobre esto*)
de Vladimir Malakovski, Gosizdat,
Moscú y Petrogrado, 1923.



1/ SNIFFIN' GLUE

30 P

AND OTHER SELF-DEFENCE HABITS..
JULY 1977

STORY: BOB D'AMICO.....ART: BOB D'AMICO



SO TELL US....
WHAT D'YA THINK

11
NUMBER
ISSUE

construcción, editada en ruso, alemán, francés e inglés, empleó a los mejores fotógrafos, diseñadores y periodistas de la época. **1934** Antón Stankowski y Hans Neuburg trabajan en uno de los primeros carteles que utilizan una imagen fotográfica única para los cubitos Liebig. • La revista *Harper's Bazaar* trabaja con los fotógrafos Hill Brandt, Brassai, Cartier-Bresson, Irving Penn y Richard Avedon. **1936** *Life* crea un nuevo tipo de revista ilustrada: el magazine fotográfico. **1938** Se funda la Escuela de las Artes del Libro en México por iniciativa de Francisco Díaz de León. **1944** Moholy-Nagy publica sus libros *The New Vision*, *Language of Vision* y *Vision and Motion*, los cuales contribuyeron a la percepción del grafismo, dominado por la fotografía, integrando texto, imagen y pies; influyeron en la planificación y diseño de libros y revistas. **1958** Los directores artísticos deciden cambiar el nombre de su profesión por el de "ingeniero visual" o "diseñador gráfico". **1960** Surge en México la carrera profesional de diseño gráfico. Su objetivo era reunir en una sola persona el conocimiento del diseño tipográfico, la ilustración, corrección de pruebas, impresión, y encuadernación. **1962** Inicia actividades la Escuela de Diseño y Artesanías, INBA. **1970** El lenguaje del diseño gráfico es aplicado y difundido a través de la cultura de masas. • Dadá fue contra el arte; el punk contra el diseño. • Se comienzan a publicar los primeros "fanzines", revistas hechas por los clubs de grupos musicales que utilizaban letras e imágenes recortadas de periódicos con textos escritos a máquina o a mano, reproducidas por medio de fotocopias. **1972** La Escuela de Diseño y Artesanías imparte cuatro carreras: Diseño de objetos, Diseño de muebles, Diseño textil y Diseño gráfico. **1973** Se imparte la carrera de Diseño Gráfico en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la carrera de Dibujo Publicitario es sustituida por la de Comunicación Gráfica.

◀ *Snniffin' Glue*

Fanzine británico producido por Mark Perry y Danny Baker. Tomado del libro *Magazine Covers*.

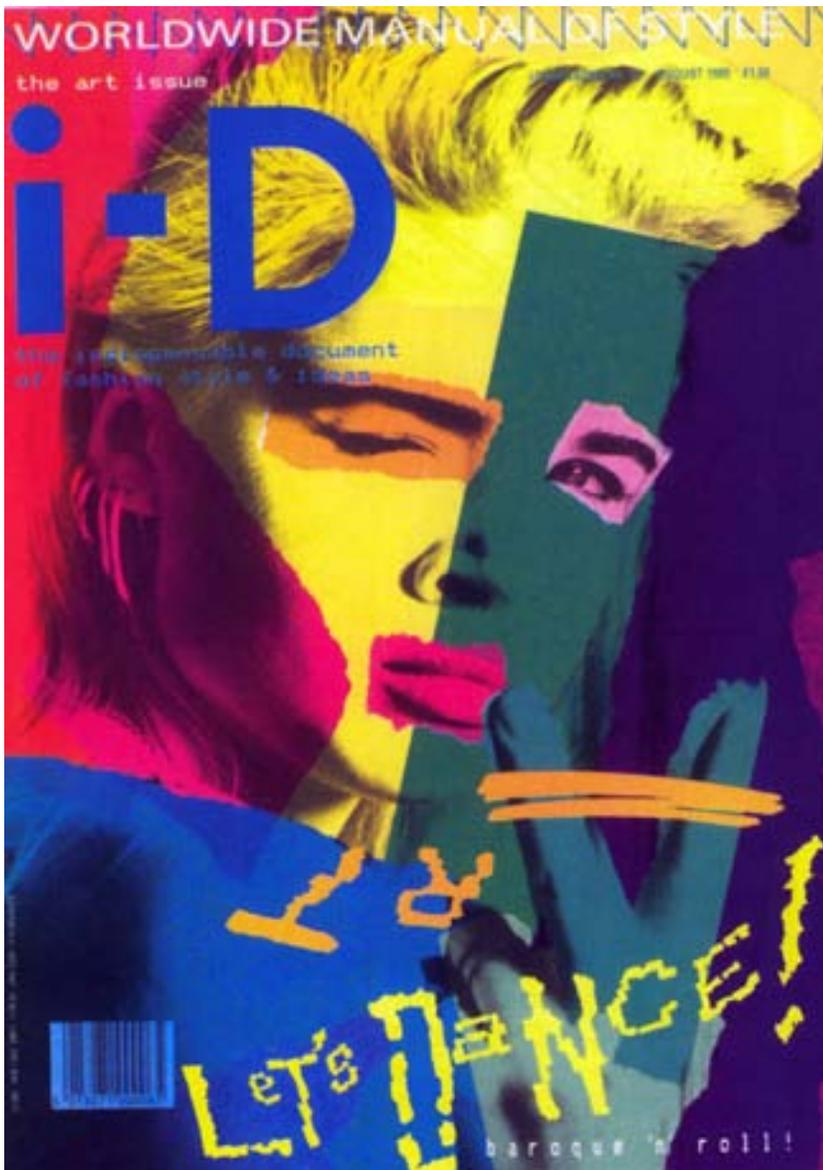
1974 Meter Karow desarrolla el sistema Ikarus que permite convertir imágenes diseñadas sobre la pantalla del ordenador en dibujos de líneas, convierte dibujos en información digital para trabajar en pantalla. Este sistema se utilizó hasta 1990. **1980** Es lanzado el ordenador personal (PC) por la empresa IBM. • La Escuela de Diseño del INBA inicia actividades. **1984** Nace Mac, el ordenador personal de Apple Macintosh, y como consecuencia la autoedición, también las primeras impresoras láser y los programas Page Maker, Freehand e Illustrator que junto con QuarkXpress generan material impreso de calidad desde las computadoras personales. • Se desarrollan los scanners. • Surge *Emigré*, revista de gran formato promotora de ideas vanguardistas sobre música y estilo, inicialmente enfocada en temas de diseño, posteriormente al campo tipográfico. El cambio es asociado con el negocio de fuentes digitales Emigré Graphics de sus realizadores Rudy VanderLans y Zuzana Licko, la composición de la revista era hecha por computadora en plataforma Mac con tipos diseñados para quedar bien en una impresora de mala resolución. • Terry Jones, ex editor de arte de *Vogue* publica la revista *i-D* en la cual abusa del uso de fotocopias, ampliaciones deformadas, fotografías instantáneas garabateadas, pintadas y/o manipuladas. Fueron de los primeros en utilizar y ver la computadora como una herramienta más y no como el todo en sí. • Se publica *The Face*, a cargo del director artístico Neville Brody. • Los diseñadores se encuentran en la búsqueda de satisfacer la necesidad de elementos teóricos que respalden la práctica, se publican *Print*, un periódico con artículos históricos, *Industrial Design*, *Design Issues* y *Visible Language*, con críticas sobre diseño gráfico. **1991** Se crea el proyecto digital *Fuse* por Brody y Wozencroft, entre sus colaboradores están los diseñadores experimentales Barry Deck, Jeffery Keedy, David Carson,

► **Apple Macintosh SE**

Imagen tomada del libro

Iconos del diseño, el siglo XX.





◀ **Terry Jones**

i-D núm. 28,
portada de revista, Reino Unido,
1985. Fotografía de Nick Knigh.
Tomada del libro
*No más normas. Diseño gráfico
posmoderno.*

Meter Saville e Ian Anderson. **1992** David Carson populariza el estilo desconstruccionista con su trabajo como director de arte de 1992-1995 en la revista *Ray Gun*. • El grunge surge como un nuevo estilo gráfico, emparentado con el punk por hacer uso de un grafismo sucio y por desenvolverse en la subcultura en sus inicios.

- La revista *Plazm* es considerada exponente del estilo grunge.
- Aparece la revista *Colors* de Benetton, publicación visual con textos limitados a los pies de foto, opositora visual de *Ray Gun*.

▶ **Revista Colors**

Portada
noviembre-diciembre 1997.
Tomada del libro
Magazine Covers.

a magazine about the rest of the world una rivista che parla del resto del mondo

COLORS²³



GIFTS FOR THE FAMILY
REGALI PER LA FAMIGLIA

Novembre - Dicembre '97
November - December 97



voor blijde dagen: geluktelegrammen

Aflevering
naar keuze
op formulier

- Lx
- Lx1
- Lx2
- Lx3

Extra kosten:
Binnenland 40 ct
Buitenland 50 ct

De netto opbrengst komt ten
goede aan Nederlands jeugd

Lx

Lx
1

Lx
2

Lx
3



2.3 Fotografía, grafismo, diseño y fotodiseño, sus modificaciones en el nuevo milenio.

Es cierto que existe una relación recíproca entre la fotografía y el diseño, los dos son relativamente jóvenes en la historia de la comunicación visual y ambos intercambian elementos y procesos en pro de generar nuevas expresiones visuales. La fotografía ha sido utilizada y practicada por artistas, diseñadores y fotógrafos como un medio técnico de reproducción al cual le fue asignado un valor de objetividad por la precisión que tiene para capturar lo aparentemente visible y es considerada como documento por la cantidad de información directa e inmediata que proporciona. Sin embargo en sus orígenes la fotografía imitaba tanto los temas como las técnicas de la pintura hasta que encontró y desarrolló su propio lenguaje y técnica, y aprovechó sus cualidades sobre la pintura.

Estas cualidades la llevaron al campo del diseño gráfico, donde también la ilustración se vio amenazada hasta el punto de pensar en su desaparición como generadora de imágenes. El grabado y la ilustración, que eran las únicas formas de reproducir imágenes, quedaron rezagadas ante la utilización de la fotografía, pues ésta fue parte importante en el desarrollo de los nuevos medios de reproducción y producción en serie en el diseño y la publicidad.

Con la utilización de la fotografía directamente en el diseño gráfico se producen nuevos conceptos como fotografismo, al adoptar efectos del dibujo y al manipular físicamente la fotografía, y fotodiseño, al crear por medio de la luz imágenes hasta el punto de la abstracción.

Fotografía

Por fotografía entendemos aquellas imágenes que fueron creadas a partir de la acción de la luz sobre un material sensible a la misma.

Procedimiento de fijación de trazos luminosos sobre una superficie preparada para tal efecto. La luz incide en una sustancia o emulsión fotosensible provocando una reacción de ennegrecimiento de las sales de plata que serán a final de cuentas las formadoras de la imagen.¹⁶

16 Juan Carlos Valdez Marín, *Glosario de términos empleados en conservación fotográfica*, Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas, 3; INAH, México, 2001, pág. 16

Basada en la relación objeto-objetivo óptico, es un proceso de producción y reproducción de imágenes tomadas de una realidad -cualquiera que ésta sea-, fotografía directa o del imaginario, fotografía construida.

Comúnmente la fotografía es difundida en forma de reproducción, una imagen impresa obtenida en una película cuyas cualidades originales (formato, textura, gama tonal, etc.) se ven modificadas en los medios impresos, aunque el contenido puede llegar a ser transmitido casi en su totalidad.

La fotografía posee dos cualidades que la hacen destacar de entre los diferentes procesos de generación de imágenes (Ilá-

mese ilustración, pintura o grabado): la inmediatez y la facilidad para operar los equipos la hizo ser valorada en los medios impresos. La fotografía entra en las artes gráficas por mérito propio al hacer posible la reproducción de imágenes a través del fotograbado, que permite la reproducción de medias tintas y del efecto luz y sombra que genera el volumen. Con ello y con la fotocomposición, que proporcionó los textos en película fotográfica para ser transferidos directamente al offset, revolucionó a la imprenta.

Con los avances técnicos de los sistemas de reproducción e impresión la fotografía se impuso sobre otros lenguajes visuales y el diseño gráfico hizo gran uso de ella para hacer más explícito, expresivo y atractivo el mensaje, incluso llegar a ser el mensaje mismo.

Grafismo

El grafismo es la disciplina desarrollada por un artista gráfico o comercial (o dibujante comercial, como era conocido) que tiene conocimientos y habilidades en la pintura y el dibujo y su aplicación en la comunicación gráfica a través del cartel, donde existía un mayor auge. El diseño de marcas y la ilustración de libros generó el llamado grafismo funcional.

... es un conjunto de trazos manuales, que pueden ser una imagen analógica o una figura abstracta, una estructura lineal, una combinación de recursos gráficos diferentes: tipografía, caligrafía, dibujo.

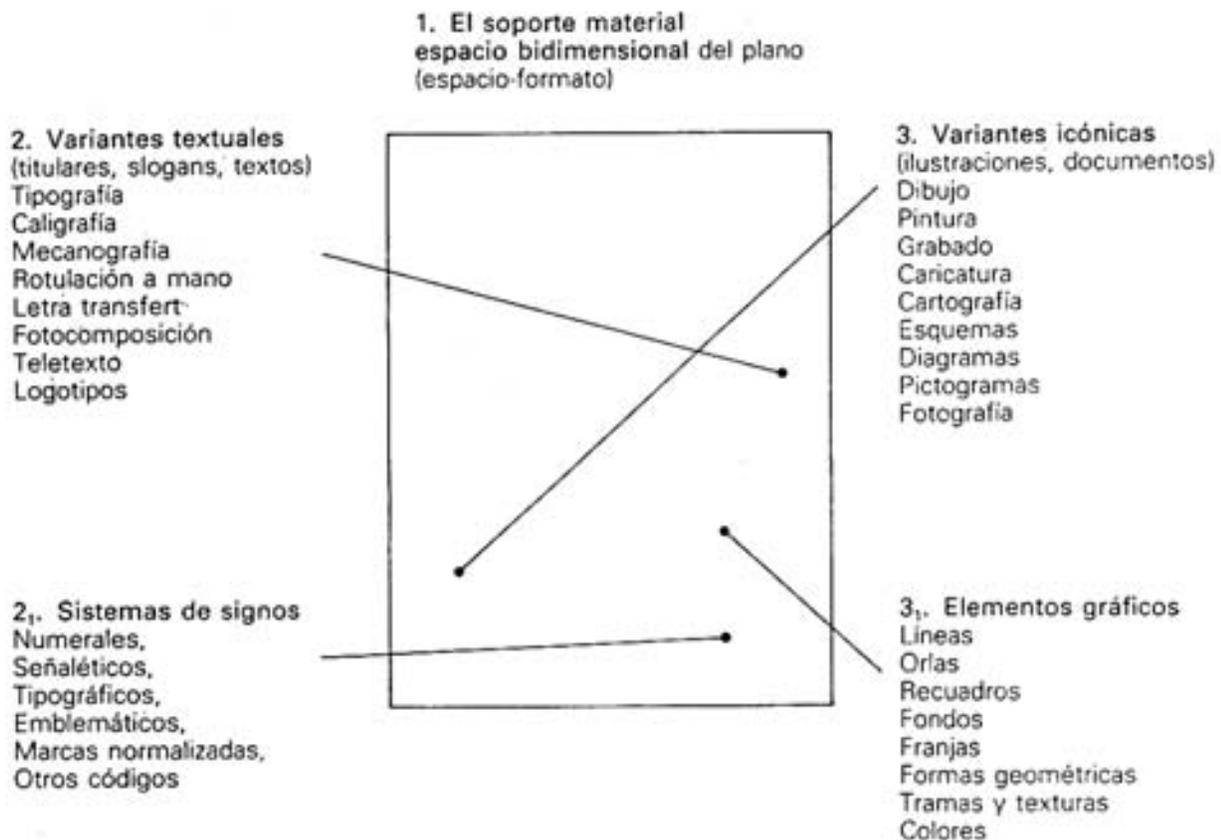
...el trabajo del dibujante comercial de antaño se caracterizaba por sus dos rasgos esenciales: 1) en el nivel del mensaje acabado o de la "factura": por su cualidad manual, artesana; 2) en el nivel de la

elaboración del mensaje, por su polivalencia: el dibujante comercial era proyectista, ilustrador, rotulista y montador al mismo tiempo. 17

17 Joan Fontcuberta y Joan Costa, *Foto-Diseño*, Enciclopedia de Diseño, CEAC, pág. 14

Posteriormente el grafismo se diversificó, y dio paso a las especializaciones como maquetista, fotógrafo, retocador, ilustrador, rotulista. La ilustración vio la llegada de la fotografía a su campo de acción, el rotulista y el tipógrafo convivían y la puesta en página hizo su llegada.

Joan Costa y Joan Fontcuberta presentan bajo el siguiente esquema, los elementos que el grafista tiene para generar una propuesta:



El grafista trabajaba básicamente sobre el papel como soporte material para la organización de los elementos gráficos y la composición de la imagen. Aunque hoy en día resulta común trabajar sobre la pantalla de la computadora, siempre es bueno generar y modificar el diseño sobre el soporte final en el que concluirá el boceto, que la mayoría de las veces es papel.

Fotografismo

Cuando la fotografía es manipulada materialmente (reencuadrada, retocada, coloreada, rayoneada, etc.) y se le desprende de su fidelidad realista para construir otras imágenes y expresar otras ideas y sensaciones, se llama fotografismo.

El fotografismo –que en ciertos casos constituye una “ilustración”- nació con la manipulación de la imagen fotográfica por el grafista y el fotógrafo, influenciados por el ejemplo sobre todo de la Bauhaus, el funcionalismo y el surrealismo manierista. El fotografismo participa, por consiguiente, de la fotografía y del grafismo, siendo por eso una técnica mixta. El trabajo gráfico que le corresponde se caracteriza todavía por el collage y el fotomontaje, que se inició en el tablero del artista y pasó después al del grafista.¹⁸

18 Joan Fontcuberta y Joan Costa, *Foto-Diseño*, Enciclopedia de Diseño, CEAC, pág. 14

El fotografismo nació a finales de la Primera Guerra Mundial por medio del fotomontaje y del movimiento Dadá. A finales del siglo XIX se inicia el fotomontaje con la finalidad de representar aquellas imágenes que en la realidad se piensan imposibles; el movimiento dadaísta es el primero en hacer uso de estas imágenes fotográfi-

cas, que la mayoría de las veces se consideraban una provocación visual, bajo los siguientes puntos:

- En la composición se nota una marcada intención de reflejar una realidad disgregada y conflictiva.
- Influencia futurista y cubista.
- Presencia del paisaje urbano.
- La lucha de clases.
- La contraposición de lo nuevo con lo viejo.

Los fotomontajes eran utilizados como material de crítica y sátira que complementaban la imagen fotográfica con recortes tipográficos e ilustraciones. Eran difundidos a través de periódicos, folletos, revistas y carteles.

El fotografismo es un proceso que se da a partir de la combinación de dos procedimientos, el fotográfico y el gráfico, que da como resultado una imagen manipulada intencionalmente. El fotografismo es un modo de expresión con un lenguaje propio que permite crear y presentar otras posibles experiencias que la fotografía no intervenida no puede proporcionar.

Joan Fontcuberta elabora un listado de posibilidades fotografísticas basado en estrategias que Otto Steinert presenta en su manifiesto titulado *Sobre las posibilidades de creación en la fotografía*, incluido en *Subjektive Fotografie 2*.

Elección del objeto	composición iluminación mise en scène minimalismo	fotogramas
Acto de aislarlo de la naturaleza	encuadre fotomontaje	sobreimpresión multiimagen sandwich tramado enmascarado fotocollage
Visión en la perspectiva fotográfica	basculaciones descentramientos efectos por perspectiva deformaciones de gran angular fish-eye	
Visión dentro de la representación foto-óptica	naturaleza de la luz	radiografía fotografía infrarroja fotografía ultravioleta termografía fotocopia
	calidad de la visión óptica	flou desenfoue
	deformaciones físicas	pirogramas polaroid SX-70
	deformaciones químicas	quimigramas
	signos parásitos	estrellas hexágonos reflejos fantasma
textura-soporte	granulación reticulación	
Trasposición en la escala en tonos fotográficos	traducción tonal y contraste	filtraje de corrección y de efectos high key - low key contratipación separación de tonos solarización equidensidades bajorrelieve reservas y plantillas reducción
Trasposición en la escala de colores fotográficos	traducción cromática	coloración manual viraje saturación de color filtraje cartelización
Aislamiento de la temporalidad debido al tiempo de exposición fotográfica	obturación lenta	barrido deslizamiento de película estela de movimiento
	obturación rápida instantánea	flou luminograma
	flash	photographic interruptus multidestello estroboscopia
	movimiento de lentes	zoom corrimiento de foco

Diseño

Por diseño entendemos un proyecto, plan, estrategia a seguir para desarrollar algo y concluirlo; aunque frecuentemente se tiende a asignar esta palabra al concepto de boceto o esquema.

El diseño es mucho más que la actividad de un maquillador de productos o de imágenes, es mucho más que una estética de consumo. Es la actividad que da categoría de existencia al mundo de los objetos tal como los conocemos; es la actividad fundante del orden actual de las cosas. ¹⁹

19 Leonor Arfuch, Norberto Chavez y María Ledesma, *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques prácticos*, Paidós, Buenos Aires, 2005, pág. 32

En un sentido estricto, diseño es la planeación por medio de una serie de estrategias generadas, a partir de una idea, con el objetivo de llevar a cabo un fin concreto que puede ser un producto o un servicio.

Lo que diferencia al Diseño en sentido estricto del diseño en general o método proyectual es que el primero, más allá de todas las premisas lógicas referidas a los condicionamientos externos, posibilidades internas, funciones probables y fines previstos tiene, en el mismo nivel, una premisa estética junto a lo planificable, es la intuición del diseñador que confluye en una prefiguración. Esta unión de proyectualidad lógica e intuición estética es lo que genera un objeto de diseño... que transforma el aspecto funcional –comunicar, usar- en un texto u objeto con una diferencia cualitativa que lo hace otro respecto de su intuición y su función. ²⁰

20 Idem, pág. 38

El diseño es una profesión en la cual actúan y se enlazan diversos conocimientos y acciones, es una práctica plural y heterogénea en la que se relacionan aspectos metodológicos, culturales, tec-

nológicos y estéticos; no es una actividad cerrada, es polisémica. La relación constante y activa que establece con otras áreas hace posible una influencia recíproca.

Dentro del término de diseño comprendido como idea y proceso, se engloban cuatro profesiones:

- Diseño de interiores.
- Diseño industrial o de producto.
- Diseño gráfico o de comunicación.
- Diseño de moda o textil.

Aquí nos concentraremos en el diseño gráfico, que está encargado de la concepción (idea) y desarrollo (proceso) de mensajes visuales.

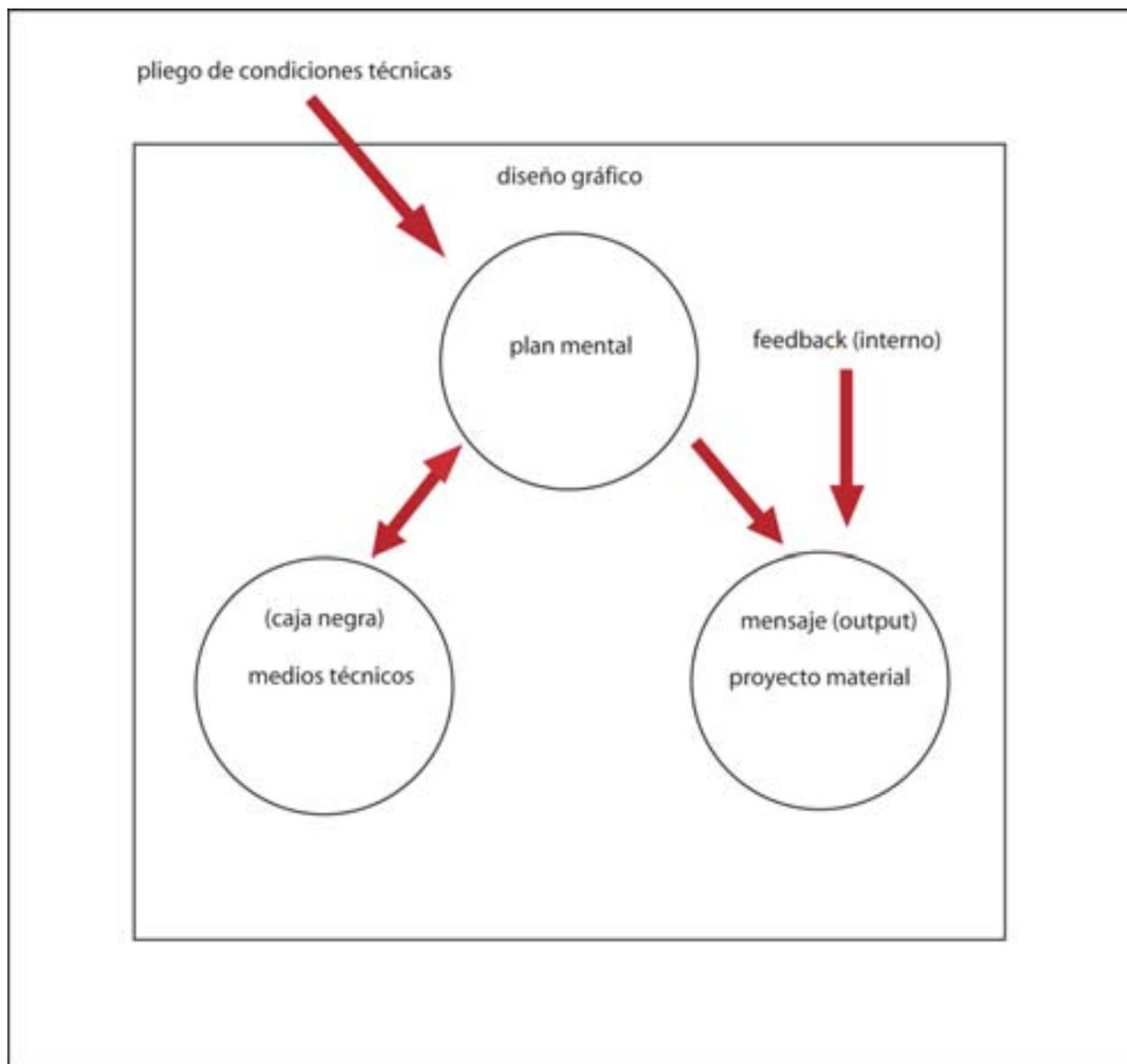
21 Leonor Arfuch, Norberto Chavez y María Ledesma, *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques prácticos*, Paidós, Buenos Aires, 2005, pág.47

El diseño gráfico es una forma de comunicación específica... el diseño gráfico es un tipo de comunicación que apela al canal visual a través de medios que establecen una distancia entre emisor y receptor y cuyo carácter es colectivo. No es un medio de comunicación de masas: es una forma que, como tal, admite circular y desarrollarse en distintos medios. Diarios, revistas, libros, calles, televisión, Internet, todos son medios que albergan esta forma particular de comunicación.²¹

El diseño gráfico satisface demandas comunicacionales, es un mecanismo para procesar y comunicar información visual, puede regular comportamientos en relación con necesidades de un grupo social: orientar, vender, comprar, distinguir, aprender, informar, sugerir, estimular o persuadir. Enriquece el mensaje básico a través de la manipulación del texto al incluir elementos ilustrativos y utiliza una distribución inusual de los elementos gráficos.

La intención deliberada del diseño gráfico es crear imágenes visuales pertinentes a un proyecto ya establecido.

Joan Costa con un esquema muy sencillo, incluido en el libro *Foto-Diseño*, nos da una mejor idea de cómo es que debe funcionar el proceso del diseño gráfico.



Y señala los tres puntos importantes que lo conforman:

1. Plan mental

Establecido por el diseñador basado en el pliego de condiciones y de acuerdo con su bagaje cultural, tanto personal como profesional, su sensibilidad y su capacidad de creación.

2. Medios técnicos

Elementos formales y de producción con los que cuenta y adapta a los fines.

3. Proyecto material

Cada uno de los pasos del proceso hasta la materialización del resultado: libro, cartel, catálogo, empaque, etcétera.

En general, este diagrama puede aplicarse a otros tipos de diseño (industrial, textil, editorial, arquitectónico), en todos existe una idea básica, una necesidad a satisfacer, búsqueda y desarrollo de soluciones viables y la materialización concreta del proyecto, además de su interacción en una comunidad donde el comportamiento de la misma pueden ser modificado por el producto diseñado.

Fotodiseño

En el fotodiseño se combinan propiedades del grafismo y del diseño con un lenguaje y técnica fotográficos, sin partir de imágenes analógicas o manipuladas. Es un proceso que tiene un origen experimental abstracto, que fue preconcebido, premeditado, diseñado; y tiene como características comunes con el fotografismo las siguientes:

- Elaboración de un mensaje funcional partiendo de figuras y, ocasionalmente textos.
- La reproducción por medios fotomecánicos y en serie para difundirlo en forma de impreso.
- El uso de la fotografía.

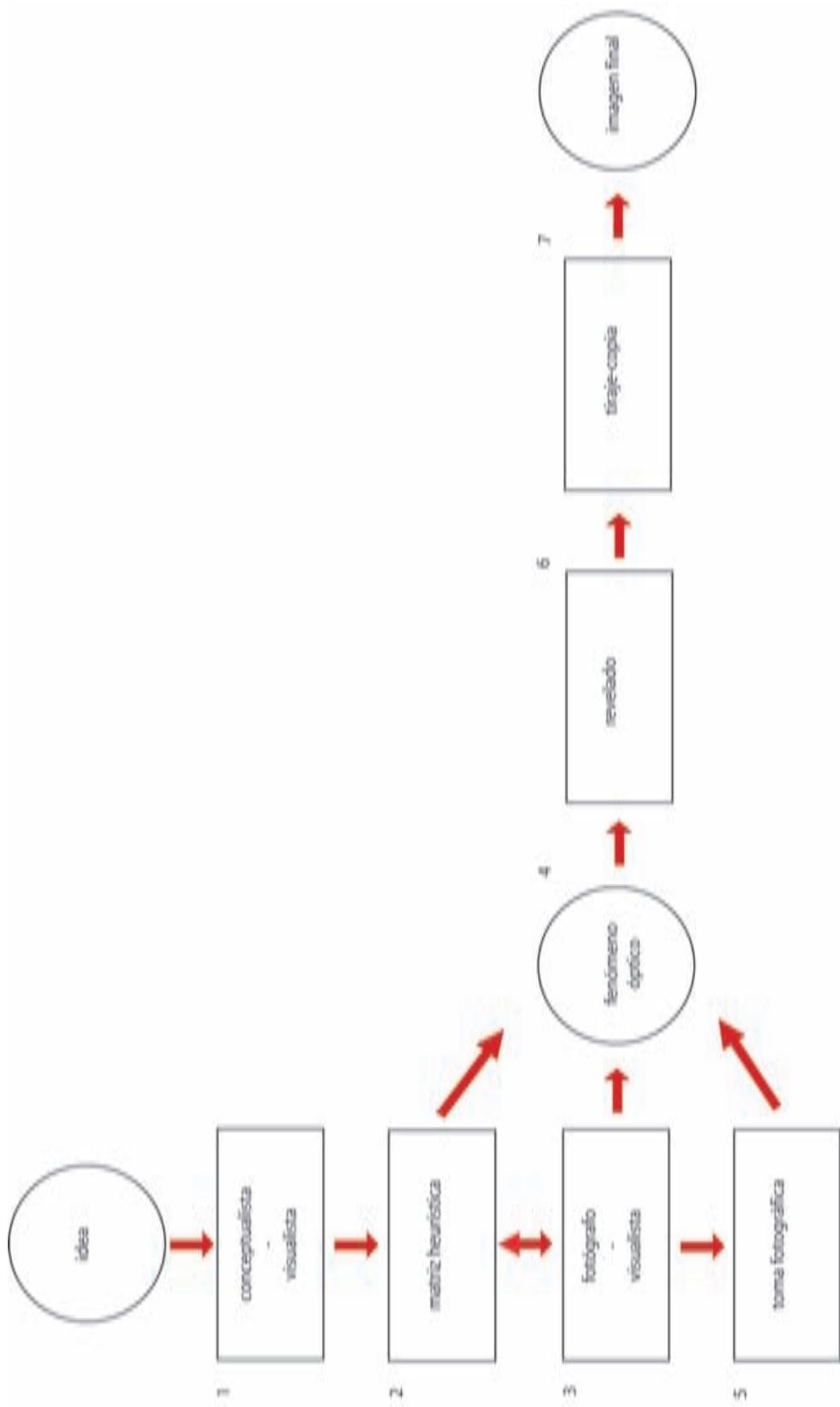
y como características individuales:

- Creación abstracta, desde su visualización hasta su producción fotográfica.
- Es una forma de organizar información abstracta.
- Parte de una idea y no de un objeto real preexistente.
- Construye su objeto en el momento de la toma.
- La óptica y la luz son sus recursos, no así la iluminación.
- Hace uso de una matriz heurística²² como herramienta para la búsqueda de soluciones. Es una tabla donde se combinan los factores denotados (datos explícitos que establecen la base para el estudio) y los factores connotados (conceptos abstractos que permiten establecer variables).
- Creación de fenómenos ópticos, cromáticos, espaciales y cinéticos provocados.
- Genera una producción basta de formas abstractas.

²² Según el Diccionario de la Lengua Española (Real Academia Española, Vigésima segunda edición, 2001) Heurística es una técnica de la indagación y del descubrimiento. En algunas ciencias, manera de buscar la solución de un problema mediante métodos no rigurosos, como por tanteo, reglas empíricas, etc.

Fotodiseño es un proceso de producción de formas abstractas previsualizadas y planificadas en las que intervienen fenómenos ópticos provocados, que son registrados en un soporte sensible a la luz y procesados en el laboratorio fotográfico para obtener finalmente una imagen que posteriormente el diseñador gráfico aplicará en el desarrollo de un producto de diseño.

Gráficamente, Joan Costa nos muestra el proceso desde el origen hasta la obtención de una imagen producto del fotodiseño:



Modificaciones en el nuevo milenio

Hasta aquí hemos visto de manera muy general cuáles son las características y funciones de estas especialidades, que en sus orígenes eran realizadas por expertos en cada una de las áreas y que para un trabajo integral se requería la colaboración y conocimiento de más de dos personas para generar un producto de diseño.

Desde el perfeccionamiento de los sistemas de reproducción, el establecimiento del diseño gráfico como profesión y enseñanza del mismo, y sobre todo del surgimiento de las computadoras personales y la creación de programas digitales que permitieron reunir en un solo sistema todas las herramientas necesarias para la autoedición, es que el diseñador gráfico y la máquina sustituyen “casi” todo el equipo humano de trabajo, lo que tiene lógicamente consecuencias que obligaron a modificar los procesos y los resultados del diseño gráfico.

El diseño, como cualquier otra disciplina, vive en la actualidad un periodo en el cual se afirma el dominio o imperio del medio sobre el fin, son los medios los que determinan el fin, lo cual quiere decir que la técnica decide. Ello conlleva el riesgo epistemológico de estancarse en el reduccionismo de la información y el riesgo cultural de la enajenación del hombre en la tecnología. ²³

23 Luz del Carmen Vilchis, *Diseño. Universo de conocimiento*, UNAM, México, 1999, pág. 32

La facilidad que otorga la computadora para la producción de imágenes hace que el “poder” que tenía el diseñador para crear imágenes esté al alcance de todos en la medida de las múltiples posibilidades que se presentan instantáneamente en la pantalla, lo que lleva al diseñador a ser un seleccionador más que un creador.

Con el surgimiento de nuevas tecnologías la imagen presenta una relación opuesta con el objeto, no necesita tener una referen-

cia con él, la imagen digital se construye, se transforma y se modifica ante nuestros ojos en cuestión de segundos.

24 Leonor Arfuch, Norberto Chaves y María Ledesma, *Diseño y comunicación, teorías y enfoques críticos*, 1ra. Edición, Buenos Aires, Paidós, 2005, pág 78

La imagen se vuelve más icónica que nunca no en el sentido de analogía sino en el sentido de ser aquel signo que “existe”, independientemente de la existencia o no, de su objeto”. Situada más allá de los objetos, la imagen se convierte ella misma en cosa. Lo que asusta de la imagen digital es que tenga ese poder que se reatribuía a la palabra: crear imágenes de algo que no es. En este sentido las experiencias de computación de crear animales o especies vegetales (Colombo, 1990:150), de crear mundos ficcionales a partir de datos de programas, remiten a los juegos de palabras que crean mundos y designan lo indescifrable.²⁴

Es indudable que se ha transformado la producción de objetos e inevitable que no sucediera como parte de un proceso de evolución de los sistemas, el uso de la computadora ha hecho más ágiles las tareas del grafismo por medio de programas como QuarkXpress, Illustrator o InDesign. Las manipulaciones que años antes el fotografismo creó manualmente, hoy se obtienen con ayuda de Photoshop, y el registro de imágenes con un referente puede hacerse mediante la cámara digital, que tiene como ventajas la obtención inmediata de la imagen, no produce desechos tóxicos y evita el desperdicio indiscriminado de agua. Las ventajas que los medios electrónicos ofrecen en una época donde las actividades se ven regidas por el factor tiempo, deben verse sólo como herramientas al servicio del diseño, de nuestro proyecto. Si bien muchas tareas del grafismo, fotografismo y fotodiseño las podemos realizar en la computadora, el diseño entendido como proceso generador de ideas, conceptos y estrategias es muy independiente; hoy en día deberá prevalecer sobre la innovación tecnológica a la que tengamos acceso.



2.4 Nuevos objetos del fotodiseño

Se habla de tres momentos importantes en el desarrollo de la comunicación: el primero es el surgimiento de la escritura; el segundo la invención de la imprenta y el origen de la comunicación en masas, y el tercero la invención de la fotografía. Sin embargo durante la segunda mitad del siglo XX surge un cuarto momento a partir del desarrollo e intervención de los medios electrónicos.

Ahora nos parece muy familiar hablar de la cultura electrónica, de la era digital, sin embargo desde la década de los ochenta las imágenes digitales hicieron su aparición en las pantallas de las primeras computadoras y en los sesenta en las pantallas de televisión.

◀ Televisor portátil Sony 80 301

Sony Europe, Berlín.

Imagen tomada del libro

Iconos del diseño, el siglo XX.

25 Ruhrberg, Schneckenburger.

Fricke, Honnef; *Arte del siglo*

XX, Pintura, Escultura, Nuevos

medios, Fotografía. Taschen,

España, 2001, pág. 664

Era difícil de imaginar entonces que aquellas imágenes electrónicas de televisión, que experimentaron un perfeccionamiento técnico fulgurante en la década de los ochenta, significarían el fin de una gran parte de las ramas de la fotografía profesional. Sin embargo fue la televisión la que al final de cuentas cavó la tumba del periodismo gráfico y destruyó las bases de su existencia. Fueron muy pocas las revistas ilustradas que sobrevivieron a la expansión de este medio electrónico que transformó de manera radical tanto la esencia de la fotografía como las modalidades de la percepción.²⁵

Los primeros usuarios de estos nuevos medios fueron los artistas, quienes adoptaron la fotografía, el cine, el video y la informática como nuevos soportes técnicos, como medios de comunicación y de expresión creativa, adaptando instrumentos y técnicas, cuya utilización en el campo del arte muchas veces difiere de la idea original para la cual fueron creadas, donde las producciones generadas centran sus resultados en aspectos estéticos u ópticos.

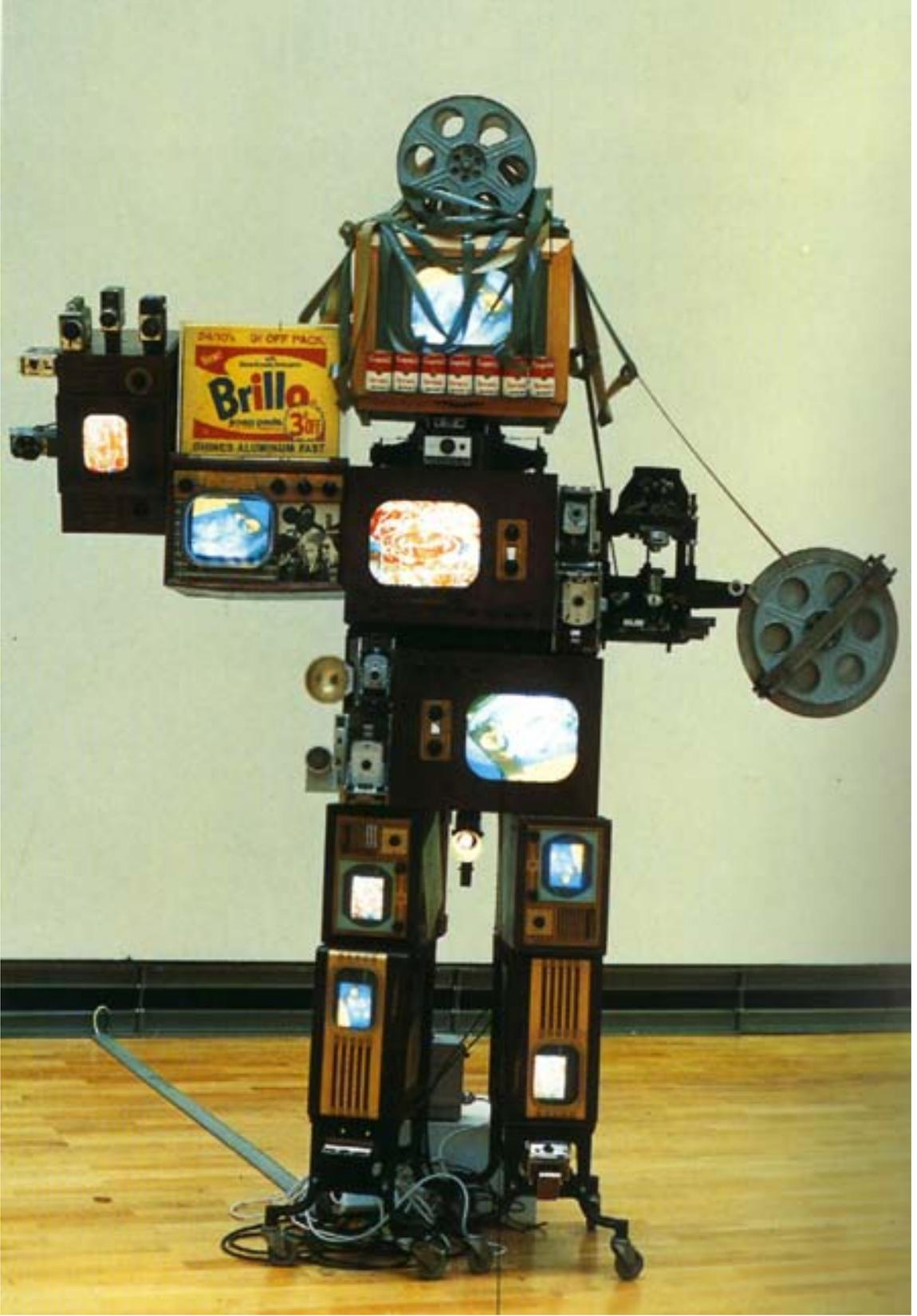
Las nuevas generaciones de computadoras, interfaces y software creados para la manipulación de imágenes han ido más allá del terreno del arte, se han extendido al área empresarial, académica, en los medios de comunicación, en el diseño y en los hogares. La utilización de las imágenes digitales influye en nuestra vida cotidiana, en el ocio, en la publicidad, en nuestra identidad e incluso en la sexualidad.

Video arte

La compañía japonesa Sony lanzó al mercado norteamericano en 1965 la Portapak, una unidad portátil de video que permitía la grabación y reproducción de imágenes electrónicamente. En 1970 el artista coreano Nam June Paik y Shuya Abe crean un sintetizador de video para generar directamente formas, colores y movimientos a partir de elementos electrónicos exclusivamente y consideraban que modificar información ya existente era más complicado que crearla. Los sintetizadores permitieron mayor gama de posibilidades para las imágenes en video: fragmentaciones, solarizaciones, mezcla de imágenes de una o varias cámaras e inversiones de color. La introducción al mercado del formato VHS, el perfeccionamiento del sistema en color y las nuevas opciones de posproduc-

► **Nam June Paik**

Robot, Andy Warhol, 1994.
Kunstmuseum, Wolfsburg.
Tomada del libro *El siglo XX,*
Arte contemporáneo, Electa,
Barcelona, 2006



ción permitieron obtener trabajos a costos reducidos, incluso con mejor calidad en el aspecto técnico.

La información visual se almacena de forma electrónica en una cinta de video. No se puede sostener la cinta magnética con una mano, como si fuera una película y mirarla cuadro a cuadro. La cámara de video codifica los rayos luminosos que recibe en valores abstractos, los cuales se convierten en pixeles al reproducir la cinta en la pantalla. No existe, por tanto, una sucesión de imágenes como en el caso de una película. Se trata más bien de imágenes sujetas a un proceso de transformación permanente. Hoy en día es posible editar un pixel de forma electrónica o digital y trabajar con él de manera individual para eliminarlo, ocultarlo, intervenirlo, colorearlo y reemplazarlo.²⁶

26 Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef. *Arte del siglo XX, Pintura, Escultura, Nuevos medios, Fotografía*. Taschen, España, 2001, Pág. 596

En los inicios del video lo representaron tres distintos grupos: el primero estuvo formado por ingenieros, realizadores de cine y artistas interesados en los medios electrónicos, el segundo lo formaban artistas de distintas disciplinas como la danza, música, teatro, *performance* y artes plásticas que vieron al video como una ampliación de su trabajo artístico, y el tercer grupo lo conformaban colectivos interesados en la documentación pública de la situación social y política fuera de todo aquello relacionado con la televisión comercial.

Holografía

La técnica fue descubierta en 1947 por Denis Gabor (premio Nobel de Física, 1971). Es una técnica fotográfica que mediante el empleo de un láser impresiona en una placa fotográfica las interferencias

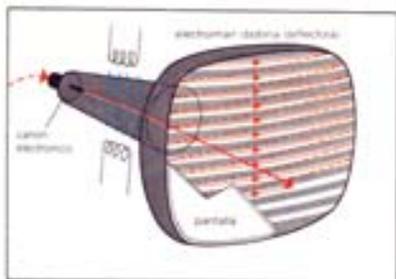
causadas por la luz reflejada de un objeto con la luz indirecta, después de revelada la placa es iluminada con la luz del láser para formar una imagen tridimensional del objeto original. A la imagen óptica obtenida se le conoce como holograma y entre sus aplicaciones en la vida diaria se encuentran en las tarjetas de crédito, billetes, en los discos compactos y en forma de sellos para garantizar la originalidad de un producto.

Termografía

Se refiere al registro gráfico obtenido mediante el calor emitido por la superficie de un cuerpo. Los artistas hacen uso de la computadora, la cámara infrarroja, interfaces y programas para la manipulación de imágenes con las que alteran directamente los colores que genera el calor de los cuerpos, y obtienen nuevas formas e imágenes.

Reprografía

También llamada Electrografía, Xerografía o Copy art, es la técnica que hace uso de la fotocopidora para modificar y crear otras imágenes por medios fotoópticos. Dichas acciones abarcan desde la copia en blanco y negro o en color, hasta la ampliación, reducción, sobreimpresión y transferencia de imágenes a otros soportes distintos del papel (plástico, madera, textiles, etc.). Los objetos utilizados en esta técnica van desde simples documentos bidimensionales hasta el cuerpo humano.



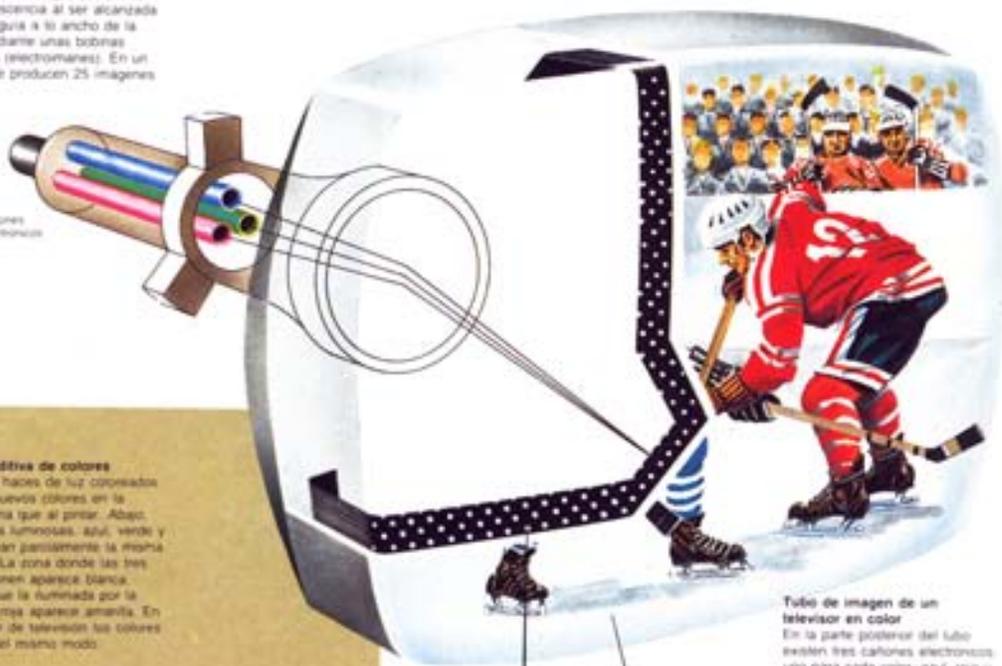
Tubo de imagen de un televisor en blanco y negro
Mediante un cañón electrónico situado en el tubo de imagen se proyecta un haz de electrones contra la pantalla, que se ilumina por fosforescencia al ser alcanzada. El haz se guía a lo ancho de la misma mediante unas bobinas deflectoras (electromagnéticas). En un segundo se producen 25 imágenes.

el tubo de imagen del tubo ocupa la mayor parte del espacio en un receptor de televisión



La televisión en color

Al igual que un receptor en blanco y negro, el televisor en color contiene un tubo de imagen. Los esquemas de ambos tipos de aparatos se comparan en la figura inferior (a la izquierda). Con solo tres colores se pueden conseguir todos los demás según el principio de la síntesis aditiva. Por esta razón, el receptor de color lleva tres cañones electrónicos, tres amplificadores, etc., lo que lo hace más caro que un televisor en blanco y negro.



Síntesis aditiva de colores

Al mezclar haces de luz coloreados se crean nuevos colores en la misma forma que al pintar. Abajo, tres luces luminosas, azul, verde y roja, iluminan parcialmente la misma superficie. La zona donde las tres se superponen aparece blanca, mientras que la iluminada por la verde y la roja aparece amarilla. En un receptor de televisión los colores se crean del mismo modo.

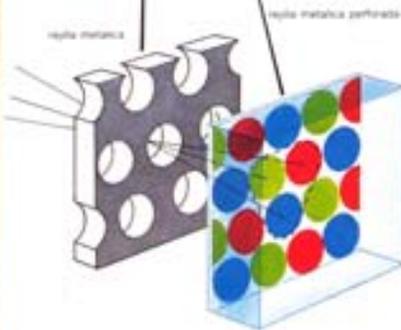


Tubo de imagen de un televisor en color

En la parte posterior del tubo existen tres cañones electrónicos, uno para cada color: azul, rojo y verde. Los cañones proyectan electrones contra la pantalla.

Los colores aparecen en la pantalla

Detrás de la pantalla se encuentra una rejilla perforada. La pantalla va recubierta de un mosaico de puntos de fosforescencia que se iluminan en rojo, azul o verde al ser alcanzados por los electrones. La finalidad de la rejilla es guiar los electrones hacia los puntos correspondientes. Con la superposición de los colores puede obtenerse cualquier tonalidad.



Se le llama también Xerox art o Xerografismo debido a que la compañía Xerox fue la encargada de lanzar la primera máquina fotocopidora en 1959 llamada la Xerox 914. Esta empresa también es responsable de la creación de la impresión laser.

Compugráfica

Es el nombre bajo el cual se denominan aquellas imágenes creadas a través de la computadora. La infografía (en este caso la compugráfica) es una parte del conjunto que definimos como *grafimática*, que es la influencia de la informática con su incorporación a todos los dominios del grafismo y las artes gráficas.²⁷

27 Joan Fontcuberta y Joan Costa, *Foto-Diseño, Enciclopedia de Diseño*, CEAC, pág. 240

Las computadoras tienen memoria, tienen un ojo luminosos, pueden ver, reconocer objetos. Pueden coger un objeto por medio de un brazo metálico articulado. Pueden hacer cálculos muy veloces y, cosa grave para los artistas de antes, incluso pueden producir imágenes. Este tipo de calculadoras electrónicas se llaman Computer Graphics, y sirven para visualizar cualquier cosa que se quiera hacer visible, desde un esquema a un diagrama, desde estudios geográficos a estudios urbanísticos, desde aspectos de la circulación urbana a otros relativos a las áreas habitables.²⁸

28 Bruno Munari, *Diseño y comunicación visual*, Gustavo Gili, décima edición, 1990, pág. 62

Hay cuatro etapas para generar una imagen de apariencia real calculada a través de la computadora:

◀ La televisión en color

Infografía.

Imagen tomada de la Enciclopedia temática Oceano, tomo. 8

- Posicionamiento del objeto frente al observador, eliminando aquellas partes que están fuera de su campo de visión y calculando la perspectiva.

- Detección de las partes visibles del objeto.
- Cálculo del color y de la intensidad de las partes visibles.
- Fijación sobre una pantalla o placa fotográfica.

Multimedia

Cuando en la presentación de información se utiliza más de un medio, ya sea video, sonido, texto, imagen o animación, al mismo tiempo se denomina multimedia. El uso de distintos medios no es nuevo en el campo del arte, en la década de los sesenta se empleó el término para describir un evento que combinaba cine, arte y música rock conocido como “el estallar inevitable del Plástico.”²⁹

29 Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef; *Arte del siglo XX, Pintura, Escultura, Nuevos medios, Fotografía*. Taschen, España, 2001

Los productos multimedia están cada vez más próximos a nuestra cotidianidad, se encuentran en el área de la educación con la creación de publicaciones virtuales interactivas, en los sistemas de teléfonos celulares, los llamados MMS (sistema de mensajería multimedia) que permiten el envío y recepción de mensajes multimedia, en la industria cinematográfica se utilizan para la realización de efectos especiales y en animaciones para caricaturas y en los juegos de videos.

Hoy en día los artistas se benefician del hecho de que los productos multimedia interactivos, disponibles en CD-ROM o por vía electrónica, compiten cada vez más con mayor fuerza con los medios de comunicación clásicos. Esto nos permite imaginar al mismo tiempo hasta que punto la tecnología digital transforma la realidad de nuestra vida cotidiana.³⁰

30 Idem. Pág. 616



Tamagotchi

Thomas Karsten,
Vierkirchen / Munich.

Imagen tomada del libro
Iconos del diseño, el siglo XX.

Realidad virtual

Es un sistema informático que permite generar entornos o representaciones tomadas de un referente tangible o no, a través de medios electrónicos y que sólo puede existir en una computadora.

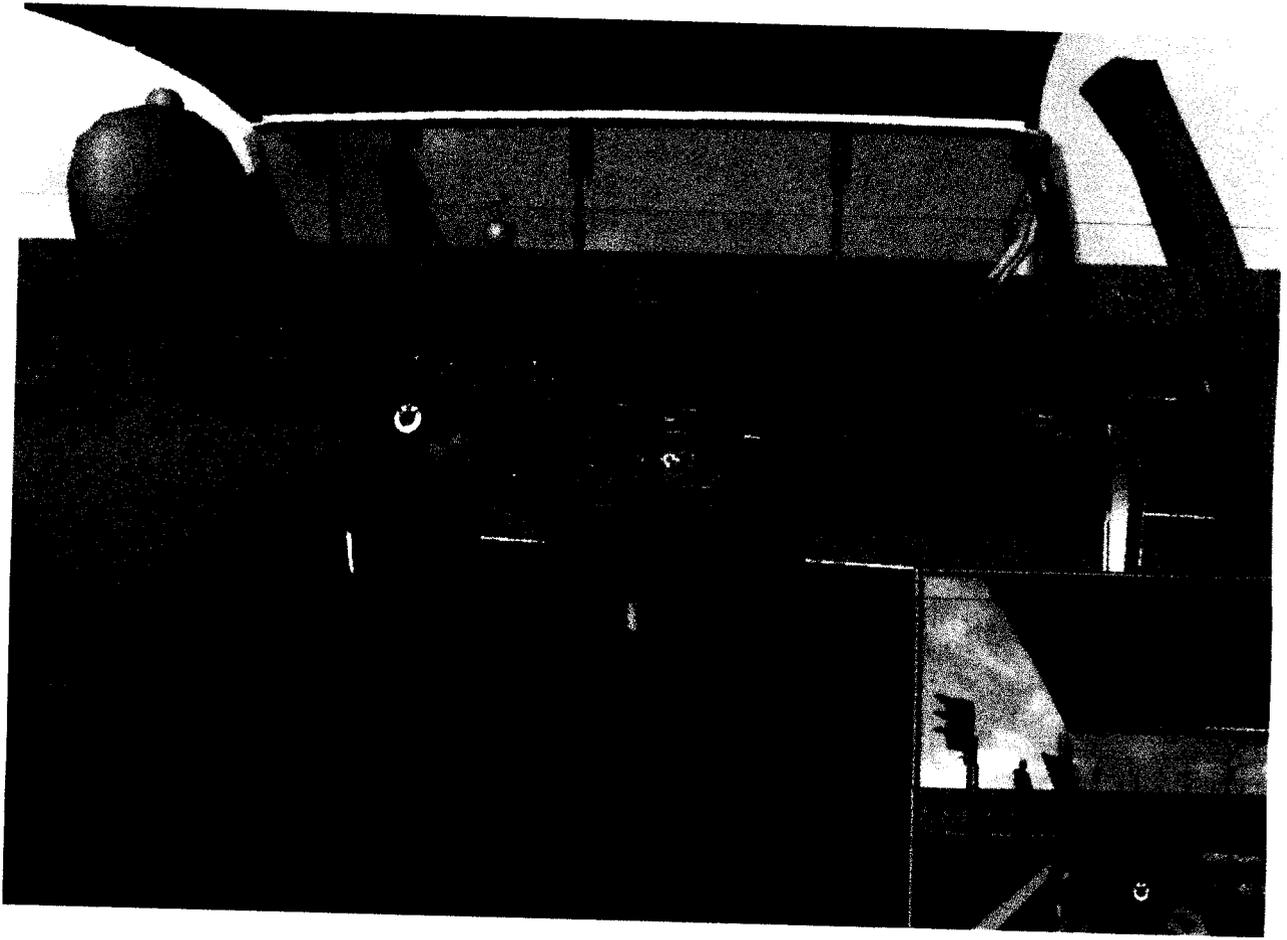
La tecnología de la realidad virtual no sólo permite acceder a un universo artificial generado por ordenador, sino que además ofrece al usuario la posibilidad de entrar en contacto con dicho universo y con otros usuarios del sistema por medio de la interactividad.³¹

Existen dos tipos de realidad virtual, la primera es la inmersiva caracterizada por ambientes tridimensionales en los que para interactuar es necesario la utilización de cascos, guantes o algún otro dispositivo externo, la segunda es la no inmersiva, donde no es necesario el uso de dispositivos adicionales a la computadora y que permite interactuar en tiempo real con otros usuarios en espacios distintos, un ejemplo de ello es internet, donde el entorno virtual se presenta por medio de una ventana en la computadora, es de bajo costo y mayormente utilizada que la inmersiva.

Los nuevos medios, como ahora se les denomina a los medios electrónicos, y la fotografía como proceso físico-químico son todavía alternativas para la creación de imágenes según Heinrich Klotz, fundador y director del Centro de Arte y tecnología de los Medios de Karlsruhe, quien afirma que disponemos simplemente de un espectro más amplio de instrumentos de mediación, donde las artes convencionales conservan su lugar. La historia del arte de los últimos 180 años muestra que el espectro de medios se ha expandido sin que ninguno de ellos haya caído en desuso.³²

31 Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef; *Arte del siglo XX, Pintura, Escultura, Nuevos medios, Fotografía*. Taschen, España, 2001, Pág. 617

32 *Idem*, Pág. 619



Realidad virtual
Fraunhofer Institut, Darmstadt.
Imagen tomada del libro
Iconos del diseño, el siglo XX.

Definitivamente la cultura visual vive una continua transformación en donde la forma de generar y transferir imágenes va más allá de una superficie bidimensional, que directamente ha modificado la forma en la que hoy las percibimos y entendemos.

03

**Cuatro
fotógrafos
contemporáneos
en la imagen
documental
en México**



3.1 Fotografía documental contemporánea

El siglo XIX se caracterizó por la industrialización y la producción en serie, el medio adecuado para el surgimiento de la fotografía en una sociedad que gustaba de las apariencias, de la adquisición de novedosos productos que le ayudarían en sus aspiraciones por reconocerse como parte de la nobleza y lograr solamente calificativos como “pobres elegantes” y que conformaron una nueva clase social, la clase media.

Durante la Edad Media la adquisición de un objeto único hecho artesanalmente significaba que se gozaba de una buena posición social, el poder pagarlo le concedía estilo, el cual sólo se podía obtener por medio del consumo de productos lujosos. Con la creciente demanda por parte de la clase media por obtener los mismos productos que la clase burguesa y, por consiguiente el llamado estilo, el mercado se vio en la necesidad de producir en serie objetos similares a los producidos tiempo atrás por reconocidos artesanos que llevaban el proyecto del producto de principio a fin.

Si bien la producción en serie trajo ahorro en tiempo de producción, menor costo para los productos y que estuvieran al alcance de casi todos, también ocasionó que la calidad en la elaboración y

◀ **Víctor Mendiola**
tomada del proyecto *De paso*.
Guatemala.

materiales de los objetos se descuidara, cosa que no preocupó a los consumidores que sólo buscaban satisfacer su deseo de apariencia y la fotografía no escapó a ello, al contrario, ayudó a acrecentar el fenómeno.

En 1859 Oliver Wendell Holmes definía a la fotografía como un espejo con memoria que podía separar la forma de la materia y afirmaba que durante la segunda mitad del siglo XIX la imagen llegaría a considerarse de mayor valor e importancia que el objeto mismo.¹

Holmes señaló el papel que desempeñarían las imágenes fotográficas en una sociedad de apariencias donde prevalecía el consumismo: la experiencia real sería suplantada por una imagen generada por medios de reproducción que buscaban hacer una representación más atractiva que el original. La aceptación de la fotografía como medio de reproducción de lo aparentemente real y del desarrollo de las cromolitografías hizo que artistas, diseñadores y publicistas la utilizaran en los empaques de productos de consumo cotidiano, tarjetas, postales, etiquetas, carteles y anuncios impresos. El poder de adquisición, la apariencia y la belleza de lo superficial sobre la sustancia definían el estilo según Holmes.

En la fotografía documental la manera en la que se perciben las imágenes va más allá de la forma, de las apariencias y de lo superficial. Si la fotografía en la publicidad es utilizada para el deleite de lo irreal, la fotografía documental se propone ser percibida con ojo indagador, espera del espectador una mirada íntima, adentrarse en la sustancia de las imágenes y no sólo en su simple apariencia. Al respecto Gastón Bachelard dice:

La voluntad de mirar al interior de las cosas hace que la vista se vuelva aguda, la vista se hace penetrante. Hace de la visión una violencia; halla la fractura, la grieta, el intersticio mediante el cual

1 *Todas las imágenes del consumismo, la política del estilo en la cultura contemporánea.* Col. Los noventa, Conaculta, pág. 42

2 Gastón Bachelard. *La Tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. FCE, México, 2006, pág. 20

se puede violar el secreto de las cosas ocultas[...] la necesidad de destruir y de romper, olvidando que las fuerzas psíquicas en acción pretenden abandonar los aspectos exteriores, para ver otra cosa, ver más allá, ver por dentro, en fin, librarnos de la pasividad de la visión.²

Durante la segunda mitad del siglo XX explotó el uso masivo de medios electrónicos por parte de los creadores, la utilización cada vez menor de las imágenes en periódicos y revistas ilustradas así como la disminución de la calidad de impresión, hizo que la fotografía documental buscara otros terrenos para su exhibición. Las galerías y museos abrieron sus espacios al trabajo de los fotógrafos documentales, quienes vieron en estos lugares una opción adecuada para exhibir y vender sus imágenes, que conjuntamente con el libro serían los nuevos canales de difusión que les permitirían tener el control de la edición en sus manos.

En la década de los noventa la fotografía documental propuso nuevas formas de abordar los temas, desarrollarlos, presentarlos y difundirlos. Los fotógrafos buscaron sus temas en lo cotidiano, la vida privada, en su intimidad y en la de los que le rodean. La mirada del fotógrafo se modificó, él formó parte de la acción que registraba, se tornó hacia su propia condición.

La fotografía documental contemporánea reintegra la ficción como un elemento más que la distingue, en ella se hace visible la opción de lo real y lo posible, no se encuentra sometida a probar la "verdad" en lo que muestra. A diferencia de décadas anteriores en las que los trabajos eran realizados por encargo, los temas desarrollados en la fotografía documental contemporánea surgen de un interés personal del fotógrafo, no están condicionados por un límite de tiempo. La investigación puede llevarle varios años y sólo el fotógrafo es quien decide cuando debe concluir.

Algunos fotógrafos opinan que para ellos la fotografía es una extensión de sus ojos, de su deseo de mirar. Para mí es una extensión de mi gusto por la bebida (...) Utilizo la cámara para captar en imágenes lo que ocurre a mi alrededor, para fotografiar a mis amigos, a la gente con la que convivo. Antes de salir a fotografiar no tengo ninguna idea preconcebida. Graham Smith ³

3 Cita tomada del libro *Documentalismo fotográfico* de Margarita Ledo, Ediciones Cátedra, España, 1998, pág. 133

El origen para un tema es diverso. Puede que leas una frase que te llame la atención. Puede que te hagan un encargo para un proyecto y que ese encargo te abra los ojos para otro proyecto posterior o puede que se trate de algo que llevas, desde siempre, contigo (...) en mis trabajos sobre las clases sociales se podrá apreciar un enfoque personal, una manera propia de ver las cosas, lo importante es que la estrategia sea adecuada para poder expresar en imágenes lo que intentas transmitir. Cosas que ahora son consideradas puramente documentalistas, años atrás habrían sido catalogadas poco más que como productos de aficionado. Ahora el color es tan válido como el blanco y negro. También varió mucho el estilo. Y la frontera entre fotografía artística y documental está cada vez menos clara. Martin Parr ⁴

4 Idem. pág. 135

La mayoría de los fotógrafos trabajan para instituciones o compañías realizando fotografía comercial, y documental como parte de sus proyectos personales, también conocidos como fotografía de autor. La serie fotográfica es una de las formas de mayor preferencia para presentar proyectos documentales, pues muestra el contexto en el que se desarrolla la acción registrada, proporciona más información que la imagen única; es aún más efectiva si hay una buena selección de imágenes y una buena edición del material.

La edición fotográfica tiene como objetivo la selección de aquellas imágenes, dentro de todo el universo que ha generado

5 Jordi Nadal y Francisco García,
*Libros o velocidad, reflexiones
sobre el oficio editorial*. FCE,
México, 2005, pág. 1

el proyecto documental, que son más efectivas para transmitir el mensaje. La edición comúnmente es realizada por el propio autor o por algún profesional que lo conoce bien o está al tanto del desarrollo del proyecto documental. El editor es un filtro que permite que se de a conocer aquello que tiene calidad.⁵

6 Margarita Ledo,
Documentalismo fotográfico,
Ediciones Cátedra, España, 1998,
pág. 140

Es usual que los textos nos presenten a los documentalistas contemporáneos como narradores, como aquellas personas que nos explican comportamientos sobre el paisaje, sobre la familia, sobre la política sea a través de rastros, de restos, de signos, de tics, de obsesiones, de escenografías, de ideas adquiridas como la idea de confort. Por eso se ven obligados, los fotógrafos documentalistas, a tratar, a activar estilos y técnicas de composición, a perfilar su audiencia-tipo o su lector-modelo, a optar por determinados soportes de difusión.⁶

7 Idem.

Como medio de difusión muchos fotodocumentalistas prefieren el libro de autor, ven en él una forma de combatir la apropiación de su discurso por parte de los medios⁷. El libro en algunos casos es producido por el propio autor, otras veces por instituciones públicas (museos, universidades, centros culturales) o en coediciones con instituciones privadas (editoriales, fundaciones culturales, empresas comerciales).

Todo el proceso del proyecto en el fotodocumentalismo contemporáneo, la selección del tema, la toma de la imagen, la edición de las imágenes, la producción, la puesta en página y en escena (exhibición) se encuentra involucrado el autor, el tiene en sus manos el control del mensaje; se vuelve ese artesano que cuenta con las ventajas de la producción en serie para hacer llegar su trabajo más allá de la clase social acaudalada preocupada por la *apariencia* y el *estilo*.

En los siguientes listados podemos observar y comparar los puntos que definen a la fotografía documental y los que caracterizan a la fotografía documental contemporánea:

Fotografía documental

1) Publicación en periódicos y revistas ilustradas, 2) Exhibición en galerías y museos, 3) Tema impuesto, 4) Visión ajena a la acción, 5) La imagen del otro, 6) Temas sociales, lo espectacular, 7) Edición fotográfica hecha por el medio, 8) Trabajo por encargo, 9) Límite de tiempo, 10) Consideradas como prueba de "verdad", 11) Recursos económicos y materiales limitados, 12) Fotografía en blanco y negro, 13) Fotografía analógica, 14) Agencias fotográficas como intermediarias.

Fotografía documental contemporánea

1) Libro fotográfico, 2) Mayor exhibición en galerías, museos, universidades y centros culturales a nivel mundial, 3) Libre selección del tema, 4) Visión personal de la acción, 5) La imagen personal, 6) Temas inéditos, lo cotidiano, 7) Edición fotográfica del autor, 8) Proyecto personal, 9) Sin límite de tiempo, 10) La ficción como posible, la apariencia, 11) Becas de producción, 12) Fotografía en blanco y negro y color, 13) Fotografía analógica y digital, 14) El autor controla la distribución y pago de sus fotografías.

Los proyectos de fotografía documental que propongo en esta tesis se caracterizan por estar desarrollados por jóvenes fotógrafos interesados en presentar su punto de vista sobre un tema de interés personal en el cual todos estamos inmersos de alguna manera, temas que pueden parecernos simples por encontrarse en nuestra cotidianidad y que muchas veces pueden pasar desapercibidos. Estos fotógrafos logran encontrar y compartir con

8 Gastón Bachelard. *La Tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. FCE, México, 2006, pág 26

el espectador ese universo de posibilidades que pueden manifestarse en algo mínimo, tal como Bachelard nos dice: "...el interior del objeto pequeño es grande".⁸

Fotógrafos que se preocupan por ir más allá de lo simplemente visible. La belleza y la apariencia de la forma no son el objetivo principal en su sistema de trabajo. Están enfocados en presentar en sus imágenes a los personajes que participan en él, en contarnos quiénes son, sin ninguna máscara, sin aparentar lo que no son, en acercarnos al contexto en el que se desenvuelve la situación, buscando más de una posibilidad para tratar el tema y lo más importante, mantener la sustancia de aquello que documentan.

Es esa voluntad de ver en el interior de todas las cosas la que da tantos valores a las imágenes materiales de la sustancia.⁹

9 Idem. pág. 21

Ellos abogan por rescatar la intimidad de las cosas. Siempre es posible descubrir todas las posibilidades que algo minúsculo puede ofrecernos si estamos dispuestos a adentrarnos en el mundo de las "ensoñaciones materiales", las cuales nos permitirán ver el revés de todas las cosas, la íntima inmensidad de las cosas pequeñas.¹⁰

10 Idem.



3.2 *De paso*, Víctor Mendiola

Nace en la ciudad de México en 1969. De 1988 a 1990 estudia en la Escuela Activa de Fotografía. En 1992 recibe la beca “Jóvenes Creadores” otorgada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), para realizar el proyecto *Los Golpes Bajos*, un ensayo fotográfico sobre el box en México y en 1996 se le otorga el premio Sotero Constantino Jiménez por parte del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca. En la segunda y tercera bienales de fotoperiodismo recibe el premio de vida cotidiana por su trabajo *La vida en el Valle de San Quintín*. En 1999 se le otorga nuevamente la beca “Jóvenes Creadores” para realizar el proyecto *De paso*, ensayo documental sobre la vida cotidiana en diferentes ciudades de México y es seleccionado en la sexta y décima bienales de fotografía organizadas por el Centro de la Imagen y Conaculta.

Fue fotógrafo del periódico *La Jornada*. Su trabajo ha sido publicado en las revistas *Luna Córnea*, *Cuartoscuro*, *Viceversa*, *Generación*, *Proceso*, *Mira*, *Punto*, *Macrópolis* y *Laberinto Urbano*, del cual fue editor de fotografía y coeditor del periódico *Milenio Diario*. Desde 1996 junto con los fotógrafos Benjamín Alcántara y Ernesto Lehn forman *Vía 69*, en donde realizan trabajos de fotografía publicitaria para empresas reconocidas.

El trabajo de Víctor Mendiola ha sido referencia en el desarrollo de proyectos documentales por parte de las nuevas generaciones de fotógrafos. Su proyecto *Los golpes bajos* ha sido sumamente reconocido por parte de la crítica fotográfica, al respecto el investigador Alejandro Castellanos escribió lo siguiente:

Víctor Mendiola, miembro de la generación más reciente de reporteros gráficos, ha desarrollado un elocuente trabajo de registro sobre el tema, recoue siguen de cerca la disciplina del pugilismo, es decir el ambiente de los preliminaristas, de aquellos que empiezan o se quedan en las peleas de pocos ingresos y escaso público: la otra cara del espectáculo de las transmisiones por cable y de las ganancias en dólares. No se trata, sin embargo, de una mirada moralista ni atenta a evidenciar la desgracia o las contradicciones humanas desde la cómoda posición de voyeur. Nada más alejado de la tradición de los fotorreporteros en México que la pretensión de elaborar discursos que busquen satisfacer la sofisticación del público artístico. Cualquiera que sea el futuro de la fotografía, el realismo seguirá siendo el mayor capital de quienes ejercen la crónica gráfica de su tiempo, tal y como sucede con Mendiola.¹¹

11 Alejandro Castellanos, *Viceversa*, núm. 9

Sobre el proyecto *De paso*, su trabajo más reciente y que continua desarrollando, Mendiola afirma en un pequeño texto que presentó para la décima bienal de fotografía:

Este proyecto es una documentación personal de fin y comienzo de milenio basada en la vida cotidiana. De paso es el ejercicio de recoger los recuerdos al andar por los espacios comunes, nuevos y viejos. Como quien pasa por un aparador y de un vistazo se queda con recuerdos. Recoger imágenes a la vez que se camina por el tiempo y el espacio...¹²

12 Víctor Mendiola, Fragmento del texto de justificación para la décima bienal de fotografía.



¿Cómo definirías a la fotografía documental contemporánea?

Esta enfocada en plasmar un rasgo autoral, sigue teniendo un compromiso social, pero cada vez más libre, y se acepta más la propuesta personal, sin sacrificar su valor informativo o su compromiso social se está dando más lugar a la interpretación personal, tanto a la del autor como a la del lector. Quizá es cada vez más abstracta, un punto de vista muy personal sobre los temas que se escogen, no se trabaja todo tan limitado, te puedes ir para muchas partes, puedes hablar de retratos, puedes incluir paisajes, objetos, puedes mezclar formatos; esta parte ortodoxa de la fotografía documental creo que se ha ido limpiando y hay libertad para trabajar los temas de una forma más diversa.

13 Entrevista a Víctor Mendiola como parte del proyecto de tesis, México D.F., 2001

Habría a quien no le guste y piense que se mezcla lo artístico y lo documental, finalmente tú ves a través de la cámara y seleccionas lo que vas a registrar sin dejar de tener un rigor documental o periodístico, teniendo presente un compromiso para informar y un compromiso contigo mismo, se es cada vez más libre.

Decides hacerlo porque quieres hablar sobre ese tema o porque existe la necesidad de que se hable sobre ello; al haber esa

libertad no se pierde de vista el contenido en la foto documental. Hay fotógrafos que pueden hacer un diario, escribirlo e irse hacia muchos lados y no por ello su trabajo deja de tener un valor documental.

¿Cuál es la función de la foto documental?

Hablar sobre un tema. No creo que sea sólo denunciarlo, puede ser un objeto de estudio que trates a través de la fotografía, puede ser una investigación o un placer de presentar imágenes sobre la gente, de un tiempo o de los espacios; para mí es mostrar cómo vive la gente en términos generales, cómo vivíamos y tal vez pensar en algunas proyecciones a futuro. Es una herramienta de investigación.

¿Se puede o se debe ser honesto con el hecho que registra?

La honestidad puede ser una cuestión muy personal. El uso que se le da en los medios generalmente no es tu punto de vista, pero ¿hasta dónde llega tu labor en los medios si tú colaboras en un diario, en una revista? Tu labor llega a ser honesta al tomar una foto y decir lo que es, eres deshonesto cuando quieres engañar al editor o cuando finalmente se publica y resulta que la fotografía que entregas no corresponde a lo que aseguraste era. Tienes que ser muy claro en cuanto a la honestidad y si no estás de acuerdo en cómo se usan tus fotos en los medios, lo mejor es salirte de ellos. Para mí sí es importante que sea honesto, verdadero; pero si no es verdadero y es honesto, bienvenido.

La foto documental tuvo un tiempo en el que fue muy ortodoxa, muy cuadrada, el fotógrafo no podía hablar con el fotografiado, tener una relación; sin embargo es inevitable que tú te sumer-





jas en una realidad, depende de que tan abierto estés para platicar con la gente, enterarte, cada vez te metes más y quizá tu objetividad se fue, pero tu honestidad ahí esta; en ocasiones el uso de esas imágenes tal vez tú no lo decides y las interpretaciones sobre las imágenes sean miles, pero la honestidad tú la mantienes y lo que los demás piensen sobre ellas es bien recibido porque para eso son hechas.

¿Hay suficiente difusión?

No, no cuenta con una difusión suficiente en libros y exposiciones, en cuanto a producción mucha gente hace fotografía documental pero hay pocos espacios para ellos; hay pocos libros de fotografía documental y son muy caros, ahora esta internet, hay chavos que están haciendo sus páginas pero más que eso, no.

No creo que haya espacios, sólo lo que era la colección Río de Luz y lo que empezaron [Francisco] Mata y Eníac [Martínez], *Letra Libres* de pronto publica portafolios de foto documental, *Milenio* cada sábado. Comparado con los espacios que hay en otros países, no creo que exista el mismo impulso, el Centro de la Imagen tiene varios talleres enfocados en la foto documental, pero fuera de eso no hay apoyo a proyectos documentales, están las becas del Fonca pero tienes que meter el proyecto como personal, pues no apoyan proyectos documentales planteados como tales. Sin embargo se sigue produciendo, la mayoría de la gente que trabaja en los medios siempre tiene un proyecto alternativo, un proyecto que documentar a largo plazo.

Hay mucha producción y poca difusión o apoyo para hacerlo, sí hay una gran tradición de realización, hay una gran inquietud en el D.F., en varias ciudades y países por la foto documental. En otros países casi no hay fotógrafos documentales o no es tan



fuerte como aquí, siendo que tienen las mismas posibilidades para hacerlo; en Estados Unidos hay fundaciones que apoyan trabajos documentales, aquí se apoyan trabajos fotográficos tal vez, pero no documentales.





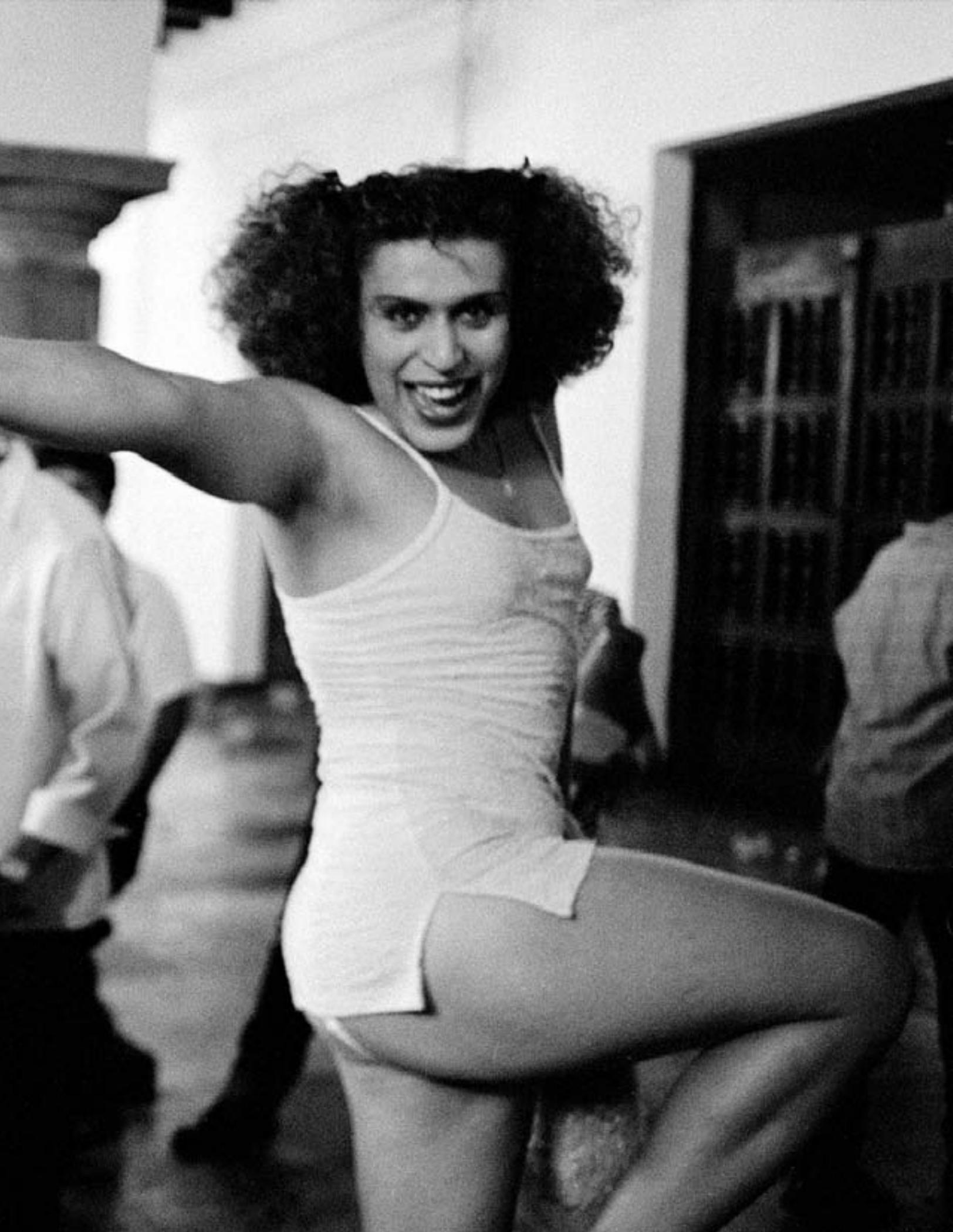














SUPER  **JEANS**
NEW COLLECTION

3.3 *Frontera*, Xolotl Salazar

Nace en la ciudad de México en 1974. Realiza estudios en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y Etnología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. En la Escuela de Fotografía Nacho López estudia fotografía con maestros como Elsa Medina, Andrés Garay, Francisco Mata, Eníac Martínez, Acram Shaab, Keith Danemiller, Darío López Mills, Marco Antonio Cruz, entre otros. En 1999 obtiene la beca “Jóvenes Creadores” otorgada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) para realizar el proyecto *Frontera*. En 2001 durante el Festival Visa Pour l’Image, uno de los festivales de fotoperiodismo más importantes a nivel mundial, presenta la exposición *Tan lejos de Dios y tan cerca de los EE.UU.*, y es seleccionado en la cuarta bienal de fotoperiodismo con una parte de este proyecto. Ha realizado ensayos y documentales fotográficos en México, Cuba, Francia y Marruecos.

Su trabajo ha sido publicado en los periódicos *La Jornada*, *El Sur* (Acapulco, Guerrero), *Diario Visor* (Pachuca, Hidalgo), *Milenio Diario*, *The New York Times* y en las revistas *Macrópolis*, *Laberinto Urbano*, *Mariclaire América Latina*, *Proceso*, *Expansión* y en *Hispanic Magazine*. También ha colaborado para las agencias Cuartoscuro (México), Reuters (México) y Editing (Francia).

Sobre la fotografía documental contemporánea en México Xolótl piensa que:

Se ha auxiliado o se ha visto enriquecida por fotógrafos de prensa, habrá algunas excepciones en las que el trabajo documental emerja de otro punto de vista inmediato, que haya partido primero de estudios sociológicos, pero es ya con esta conciencia de estar haciendo un estudio antropológico y que no nada más se quede en el gesto de registrar una cosa, sino que también fotográficamente este proponiendo una inquietud visual.¹⁴

14 Entrevista a Xolotl Salazar como parte del proyecto de tesis, México D.F., 2001

Xolótl tiene una posición muy definida sobre la importancia de la investigación en el desarrollo del proyecto documental, trata de tener siempre claro el objetivo final hacia el que dirige su trabajo, cuestionándose el por qué y el cómo de lo que hace.

El proyecto propuesto en esta tesis es *Frontera*, trabajo documental que nos muestra la difícil situación que viven todas esas personas que en su intento por cruzar la frontera con Estados Unidos no tienen más opción que quedarse a vivir ahí, albergando la esperanza de poder cruzar algún día, esperando la oportunidad de una "vida mejor", si es que a lo que tienen se le puede llamar vida.

En una entrevista publicada en el periódico francés *L'Independant*, Xolótl comentó las situaciones que presencié durante la realización de su trabajo:

Tijuana tiene dos facetas. La de la opulencia y las buenas colonias, y la miseria de todos aquellos que se hacinan en el sector que yo había escogido para mi reportaje. Millares de personas vienen a esos cinturones de miseria en la espera de poder pasar al otro lado de la frontera. Esas pobres personas ya no tienen dinero porque,



15 Xolótl Salazar,
Periódico L'Indépendant, Lundi 3
septembre, 2001, Francia.
El texto fue tomado tal cual
fue publicado en el medio.
Traducción al español por Katia
Olalde Rico.

paradójicamente, la vida es muy cara en Tijuana, ¡20% más cara que en otras partes de México!. Uno se encuentra en la calle chiquillos de 10 años que no tienen padres, ni ganas de vivir. Algunos desaparecen, no se sabe cómo y los americanos hacen turismo sexual en ese sector... Los tiras que patrullan la zona pensaron durante esos tres días que yo estaba ahí para hacer fotografías pornográficas como los chavos con los que me encontraron discutiendo.

La relación de confianza tardó mucho en establecerse. Ellos pensaban que yo era un tira, un loco, un violador en potencia. Yo les dije "quiero vivir con ustedes pero no quiero fotografiarlos cuando se drogan, sólo quiero retratar su cotidianidad..."

Ninguna de las personas con las que me encontré sin importar la edad que tuvieran quería hacerse cargo. Lo que me impactó más fuerte fue la falta de perspectivas. Había una incapacidad total de reacción ante la desgracia. La fatalidad. Algunos decían "si, quiero



cambiar de vida”, sin embargo, para el siguiente cuarto de hora todo estaba olvidado, una vida sin salida y al borde de la muerte. ¹⁵

16 *Todas las imágenes del consumismo, la política del estilo en la cultura contemporánea.* Col. Los noventa, Conaculta, pág. 42

Este trabajo ha sido rechazado para su publicación en revistas por considerarlo un tema demasiado fuerte y agresivo, y sí, lo es, pero ésta es una de las tantas realidades que nos encontramos en nuestra vida cotidiana y en todas partes, una situación ante la que desafortunadamente nos hemos hecho indiferentes, insensibles e irresponsables, pero que cuando la vemos en una imagen, cuando se nos enfrenta a ella nos causa shock, como bien decía Holmes en 1859 en uno de sus artículos sobre fotografía: la “imagen podría convertirse en algo más importante que el objeto mismo, y de hecho desecharía al objeto”. ¹⁶

En 2002 en su número 1347 el semanario *Proceso* publicó un texto escrito por Xolótl y ocho fotografías del proyecto *Frontera* con el título *Tijuana: Los que no pueden pasar*. Sus fotografías presentan a niños y jóvenes que viven en la calle que sobreviven prostituyéndose, robando, mendigando y drogándose; hombres y mujeres seropositivos que, lejos de sus familias, terminan solos en algún albergue que les brindará un poco de ayuda en sus últimos días.

17 Xolótl Salazar,
Periódico *L'Independant*,
Lundi 3 septembre, 2001, Francia.

¡No es un castigo ver mis fotos! Es necesario simplemente tener conciencia de que la vida no es solamente color de rosa... ¹⁷





¿Cómo definirías a la fotografía documental contemporánea?

La foto documental la considero como el tronco más grueso de la fotografía en un sentido social, de contenido; es todavía más entera que un ensayo y obviamente no fotoperiodística, porque no tiene la rigidez de la imagen de actualidad.

Hacer un documental no nada más es hacer clic, es un proceso antes de, se te puede ir la vida haciendo clic pero qué hay ahí, una foto chida la puede hacer cualquiera... Siento que no hay un rigor personal, que todavía estamos muchos de nosotros en querer tener las cosas bien chingonas pero qué significa el querer tener la buena foto, la súper foto, significa ¿que se va a publicar, que se va a poder vender, que le va a gustar al editor, que le va a gustar a tu novia, que te va a gustar a ti, que le va a gustar a la gente...? Quizá, pero al final cuál es la importancia entonces, para mí es darle sentido a lo que haces, no nada más gastarte la película. Hay que enfocar la intención del evento fotográfico, yo creo que sería más fácil, sobre todo para la gente, leer algo conciso. Cuando inicio un proyecto, trazó una escalera de cosas que me interesan y de lo qué como fotógrafo me siento más capaz de opi-

18 Entrevista a Xolótl Salazar
como parte del proyecto de tesis,
México D.F., 2001

19 Entrevista a Xolótl Salazar
como parte del proyecto de tesis,
México D.F., 2001

nar, de dar un punto de vista cercano a lo que es la situación que voy a registrar; empiezo a recopilar información para aclarar dudas, empiezo a acercarme y a decidir qué recursos fotográficos voy a utilizar para trabajar el tema. Yo siento que no todos los temas se pueden abordar de la misma forma.”¹⁹

¿Sobre qué temas has trabajado? Casi no he visto trabajo tuyo publicado.

No he publicado tanto y tampoco ha sido mi preocupación principal el publicarlo rápidamente, cuando decidí hacer foto documental fue porque sentí que tenía una especie de solidez con la cámara, el conseguir trabajo fue para mí la mejor manera de hacer fotografía, la fotografía que yo quería hacer; sabía que en un periódico no se me iba a pagar muy bien, pero iba a tener película y laboratorio dispuestos y la obligación de tomar fotografías todos los días.

Mi material se ha publicado en revistas como *Marie Claire*, donde salieron las fotografías de una boda en Marruecos, luego en *Voucable*, que es una revista francesa, ahí se publicaron fotografías sobre Chihuahua y los tarahumaras, aquí he tenido la oportunidad de trabajar para *Expansión* y *Wow* porque los editores son chavos y estamos “nutridos” de las mismas cosas, es una generación que ya está cansada de ver siempre lo mismo y no es que ese trabajo sea malo, pero no es lo único que hay.

En *Ittaphoto* me invitaron a participar también; *Ittaphoto* es una revista en internet que busca portafolios de fotógrafos, son chavos que están en la foto y que tienen interés de ver qué otras opciones hay, hacen el contacto con los fotógrafos y publican portafolios de varios géneros fotográficos, no se enfocan a uno solo, te piden imágenes y alguna idea para incluirla y el trabajo de edición corre por cuenta del propio fotógrafo.









¿Por qué decidiste hacer un trabajo sobre la frontera?

Es un tema recurrente para muchas cosas, visualmente la frontera es muy atractiva en términos fotográficos. Era una necesidad, no por mostrar la miseria de la gente nada más, sino de tener la capacidad de acercarme como fotógrafo a una situación de este tipo. Nosotros tenemos un *background* de imágenes de miseria muy fuertes, ya tenemos todo un proceso de “rescate estético” en cuanto a la miseria en la fotografía documental, sobre todo cuando son temas en donde la miseria humana se demuestra en su plenitud, en toda su crudeza.

Cuando tú estás provocando una situación sabes que vas a tener una imagen buena, es también tu malicia como fotógrafo estar provocando situaciones y saberlas manejar. Siempre hay una tensión silenciosa, sabes que en cualquier momento va a pasar algo, no sabes si echarte a correr, si ayudar a los chavos, no sabes qué vas a hacer, pero estás ahí como el extraño, por mucho tiempo que vayas y por mucha intimidad que tengas con la gente, eres el integrado y más si les tomas fotos, por muy homogénea que sea la dinámica de la comunidad.

Es muy difícil sino integrarse sí hacerse invisible; hay gente que si lo logra puede estar tomándole un *closeup* a una madre de familia y la señora ni siquiera se molesta, no se siente perturbada y hay muchos que son mucho más pesados y agresivos para trabajar y eso es característico de la gente de prensa, se brinca la barda, la reja, se suben a la silla y hasta que no les dicen de aquí no pasan, se paran y aún así se están empujando, se están jaloneando; hay veces que no es importante lo que está pasando y hay hasta 60 fotógrafos cubriendo el hecho.





¿Hay suficiente difusión para la fotografía documental?

Sin ser “malinchista”, he tenido la oportunidad de ver otros parámetros en cuanto a las necesidades visuales de los medios impresos en otras partes, aquí se les va, como dice mi mamá “se les acaba la pólvora en chinampinas”, teniendo un potencial para hacer cosas interesantes, intensas, muy completas.

De mi generación de fotógrafos hacia abajo se volvieron fotógrafos porque les nació la inquietud de hacer algo con la imagen fotográfica y que fue trascendental porque muchas veces la gente que está a cargo de los medios limita tu campo visual. Cuando se comienzan a ampliar los parámetros de lo que es la estética visual en los medios impresos, encontramos algunos insustanciables, por ejemplo, si llegas con una foto te dicen: “Sí, esta muy bonita tu foto, pero llévala con otro medio”. La negativa no es porque esté mal planteada, porque esté mal desarrollado el tema, porque técnicamente estén “chafísimas”, sino porque no entra en los parámetros de contenido de la revista; entonces las pocas revistas que puede haber no cumplen con una función vital en términos visuales y eso es grave porque finalmente somos un pueblo de analfabetas que aprende más por imágenes que por texto.

Cuando yo llevé mi trabajo con un editor, me dijo que no podía incluirse porque no entraba en la política de la revista, pero también me dijo a qué revista tal vez le podía interesar; una opción fue el festival de Visa pour l’Image, que cuando hicimos el contacto fue muy respetuoso con el trabajo, con lo que te dice y lo que cumple, fue una posibilidad que se abrió, tuve que viajar casi 12,000 kilómetros para que me dijeran que les interesaba y no es porque aquí no me dieran nada, tampoco le he movido mucho, pero apenas publiqué en la revista *Proceso*, después de casi tres años que lo terminé, apenas se publicó en México.







Ahora que estoy viviendo la experiencia laboral en México, ves las cosas que te encargan, los temas que les interesan y por eso no venden nada, todo lo que para ti es insignificante es lo que a ellos les importa. Por ejemplo, hice un reportaje sobre el Servicio Postal Mexicano, me dieron todos los contactos para ir desde las oficinas del aeropuerto, ir con un cartero en su moto y llegar a una oficina en donde separan la correspondencia, finalmente es trabajo fotográfico, pero deberían darme los contactos para ir a un tutelar de menores, sería más interesante, porque todo mundo ha visto de alguna manera como funciona el servicio postal, pero nadie ha visto qué hace un chavo adentro del tutelar, lo ven los trabajadores sociales, pero no ven cosas que la gente que hace fotografía tiende a observar, bueno o malo que sea tu hábito de observar, tal vez tu foto no sea muy buena, pero estás viendo una situación que el trabajador social, el policía y ni ellos han notado.

¿Cuanto tiempo te llevó realizar este proyecto?

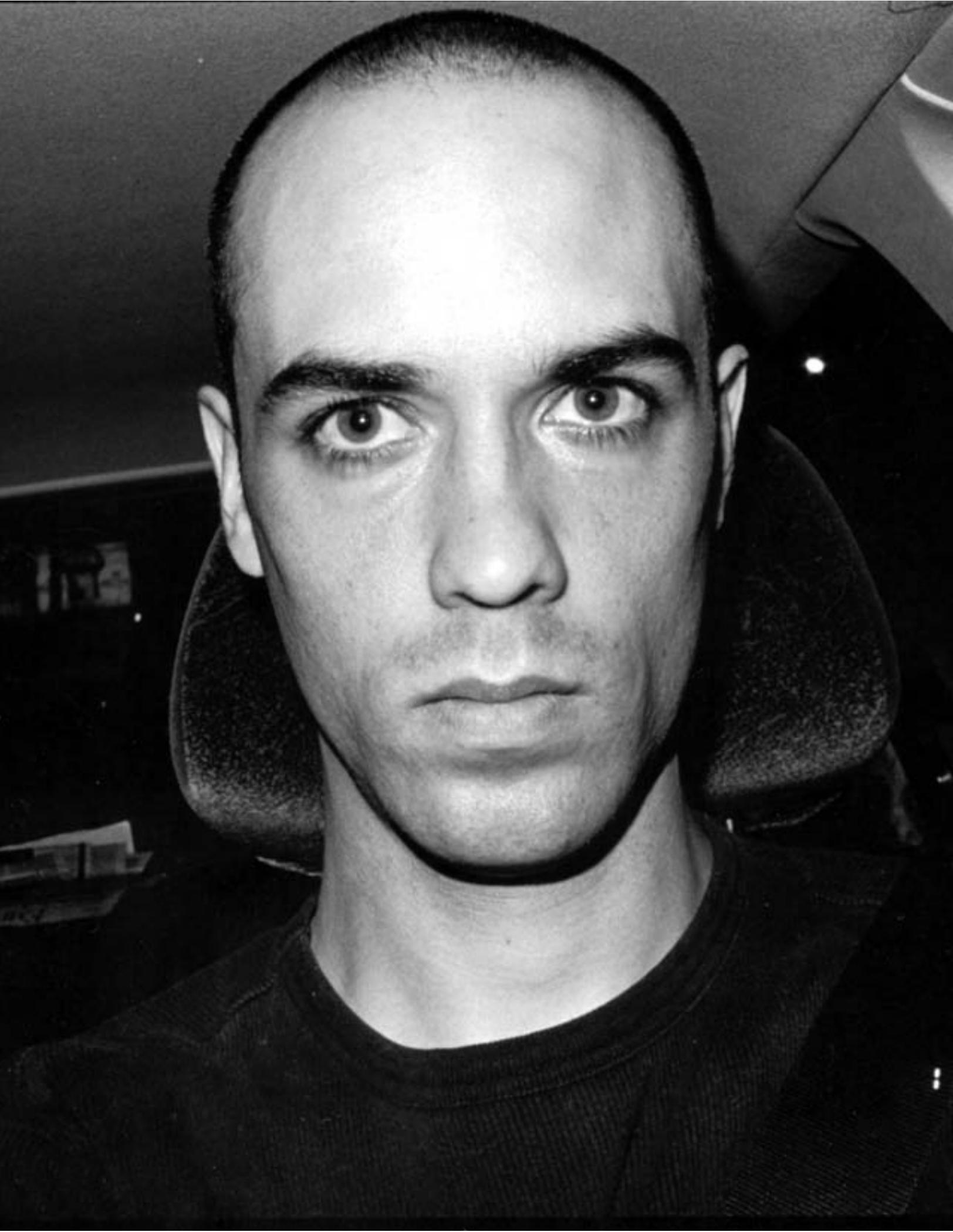
Me llevó un año realizarlo, en la frontera fueron cinco meses de hacer clic, y con ayuda del Fonca fue que hice este trabajo, lo cual fue como una fortuna porque pude trabajar con una beca, aunque no sea excepcional, pero sabes que si no tienes dinero para pagar la renta o para comer ése es tu problema, pero sabes que puedes gastarte \$2,000 pesos en material.

¿Cuál es la función de tu trabajo?

Con este trabajo no trato de demostrar nada, sino mostrar la forma en que obtuve las cosas; tú propones una forma de ver el mundo a través de tu cámara.







3.4 *Diario de antes, Dante Busquets*

Dante Busquets nació en la ciudad de México en 1969. En 1989 estudia la carrera técnica en Fotografía en la Escuela Activa de Fotografía, de 1991 a 1992 realiza estudios de Bachelor of Fine Arts in Photography en el San Francisco Art Institute. En el Centro de la Imagen toma los siguientes cursos y talleres: “Revisión crítica del fotoperiodismo contemporáneo”, impartido por Christian Caujolle (2000); “Fotografía documental: acceso, observación e imagen” con Joseph Rodríguez (1998); “Fotoperiodismo y fotografía documental” con Abbas (1994) y Susan Meiselas (1997).

En 1992 obtiene las becas Continuing Student Merit Award y Foreign Student Scholarship. Acreedor de la beca “Jóvenes Creadores” otorgada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) para el periodo 2000-2001. Seleccionado en la sexta, octava y décima bienales de fotografía convocada por el Centro de la Imagen y Conaculta, obteniendo en la octava una mención honorífica por su trabajo titulado: *West Side Kansas Street Gang* y en 2006 le es otorgado el premio de adquisición en la doceava emisión de dicha bienal por su proyecto *Sateluco*.

Su trabajo ha sido publicado en diarios y revistas extranjeras como: *National Geographic*, *Cigar Aficionado*, *L'Express*, *Time*,

Newsweek, entre otras; y en México en *Celeste*, *Milenio*, *Milenio Diario* y *Travesías*. En el 2001 participó en el libro *ABC DF Diccionario gráfico de la ciudad de México*.

El proyecto seleccionado para formar parte de esta tesis se titula *Diario de Antes*: es un registro de la gente que el autor tiene más cerca, de la que conoce y en la que se reconoce, sus amigos. Lo interesante de este trabajo es el acercamiento que hace a una clase social que pocas veces es considerada como tema para un proyecto de fotografía documental. Dante, más que presentarnos a sus amigos, nos presenta su propia intimidad de la cual forman parte esos amigos, es su diario visual, su cotidianidad y la realidad que le tocó vivir.

En 2002 presentó parte de este proyecto en la décima bienal de fotografía y nos da una breve semblanza al respecto:

Situado dentro de un privilegiado entorno socioeconómico del México de hoy, exploro distintas formas para hacer un retrato de la sociedad a la que pertenezco. Por medio de ejercicios fotográficos, busco integrar a mis imágenes los escenarios que transito a diario, haciendo una reflexión personal de lo que significa ser parte de este mundo. Preocupado también por la escasa documentación existente al respecto, intento lograr un mayor alcance en el campo fotográfico mexicano de este sector, que se aleja de la recurrida marginación.

Este proyecto se ha formado como una extensión de los espacios compartidos con mis amigos. Más allá de retratos que sirvan de recuerdo, estas imágenes son un intento de establecer vínculos con una realidad que quiero definir. Es difícil apreciarla de una manera completa estando sumergido en ella, por eso la



20 Dante Busquets,
Texto entregado para participar
en la décima bienal de fotografía,
Centro de la Imagen, 2002

necesidad de reproducirla, eligiendo instantes que la describan y reconstruyan los momentos vividos.

La amistad me da la posibilidad de un acercamiento más espontáneo con las personas, sin la distancia que acompaña al anonimato. El elemento subjetivo es muy importante en el discurso de estas imágenes, mi intención no es llevar a cabo un reportaje sobre la vida de la gente que me rodea, sino de ir encontrando partes de mi realidad por medio de ellos y de lo que compartimos. Fotografiar a mis amigos se vuelve una continuidad de mi relación con ellos.²⁰

¿Cómo definirías a la fotografía documental contemporánea?

Cabe dentro de un espectro muy grande, si haces fotoperiodismo también haces foto documental. Yo fui corresponsal en una agencia llamada Gamma y que compró el grupo Getty Images y hacía muchísimo más trabajo que ahora para revistas, pero encontré que es difícil vivir sólo de ello y lo dejé para hacer trabajo independiente para publicaciones y un poco de publicidad. Lo que hago para mí lo considero documental porque entra en ese gran espectro del documento de la vida, ahora a través de otra gente con la que comparto una amistad.

21 Entrevista a Dante Busquets como parte del proyecto de tesis, México D.F., 2001.

A partir de que muchos fotógrafos encontraron en su vida personal y en su intimidad el tema para el desarrollo de nuevos proyectos, se dio una especie de *boom* en la fotografía documental, se le dio mucha más importancia a Nan Goldin por ejemplo, se hicieron libros y exposiciones, se tomó al fotógrafo como sujeto de estudio, es una especie de exorcismo de sus temores y ese tipo de fotografía me parece algo muy honesto. Me interesan mucho esos temas que las personas se imponen para buscar dentro de sí; creo que este tipo de ejercicios le sirven al fotógrafo para hacer

esta búsqueda que todos hacemos: ¿Qué hago aquí, cuál es mi meta? Creo que la fotografía documental mexicana tiene un futuro asegurado, no sólo por la fotografía que se está haciendo ahora, sino porque hay una cultura visual en México muy rica que se absorbe y creo que las nuevas generaciones que están estudiando y que están agarrando la cámara van a hacer fotos buenas.

¿Es difícil la difusión de la fotografía documental?

Existen foros, el Centro de la Imagen es un espacio que organiza talleres, conferencias, mesas redondas, que creo muchos desaprovechamos, que no le sacamos el jugo que deberíamos, pero también siento que hay una falta de foros donde puedan salir, sobre todo los trabajos documentales; por ejemplo, en el periódico *Milenio* hay oportunidad de salir si llevas obra, pienso que en los medios, las revistas y la publicidad hay una visión controlada, hacia homogenizar todo; hay revistas en donde como editores tienen a fotógrafos a quienes dejan proponer cosas, les dan libertad, sin embargo hace falta conocer más trabajo, es muy difícil organizar cada foro, hace falta mucho, somos muchos fotógrafos y hay muchas cosas que se están haciendo.

¿Cuál es la finalidad de tu trabajo, el que se exhiba, que se publique, cuál?

Cuando comencé a hacer en sí un proyecto en forma fue en 1994 era sobre los cholos de Zamora, Michoacán. Ahí hacía mucho más fotoperiodismo, ahí mi interés era que se publicara, que se viera una forma de vida distinta de una sociedad que nadie voltea a ver, sobre todo los que estamos en la ciudad; cuando hago un trabajo, finalmente sí quisiera que cada proyecto terminara en un libro, cosa que no ha sucedido.









Después de hacer esto de los cholos empecé en la [escuela] Activa, conocí sobre todo el trabajo de la gente de Magnum, yo quería ser como ellos, hacer lo que ellos hacían, entonces estaba pensando todo el tiempo en cuál era el siguiente proyecto inexplorado por ahí, en el lugar más recóndito del mundo. Siento que esto de los cholos para mí no terminó de "cuajar", era muy difícil ir, estar con ellos, hice muchos viajes pero en ninguno me quedé un mes por ejemplo, fui perdiendo el interés, fui sintiendo que ellos me veían como el extraño que viene y toma fotos, pero ¿para qué?

Me di cuenta que sus vidas y la mía no tenían nada que ver, me pareció un momento de explotación para ellos, todas estas cosas que yo había pensado al principio, que se viera su forma de vida, su lucha, su inquietud y que a partir de ahí hubiera una mejoría aunque fuera pequeña... no pasó. Sí se publicó, fue portada y para lo único que sirvió fue para que entre ellos se vieran y se reconocieran; luego deje de ir, nunca lo termine.

Luego cambié radicalmente de tema a partir de una anécdota un poco graciosa. Casi la mayoría de los fotógrafos que conozco nos sentimos como muy serios y hablar de fotografía de bodas es como decir "guácala"; yo no hago fotografía de bodas, las amigas de la chava que era mi novia en ese momento se comenzaron a casar y me dijeron que les tomara sus fotos, acepté y entonces fotografié bodas de amigos o amigos de mi novia con quienes yo tenía una relación cercana. Fotografié tres o cuatro bodas y me pareció chistoso, cuando lo hacía no cobraba y lo hacía nada más para regalárselas, me empezó a gustar toda la preparación de este espectáculo, en donde mientras más avientes la casa por la ventana mejor quedas con el mundo.

Aparte de la fiesta y la ceremonia religiosa les pedí que me dieran chance de entrar cuando se estén arreglando, cuando vayan





a comprar su vestido, cuando estén cocinando, me gustó mucho y lo hice con muchas bodas, así empecé a juntarlo como un proyecto que nació sólo en lugar de que yo dijera ¿qué voy hacer?.

Lo de las bodas está un poco en el limbo porque después de una época con muchas bodas ya no seguí viendo a esta chava y como que no había muchas bodas, siento que hay cositas por ahí que me hacen falta para redondear, pero ya no hay bodas de amigos, que es lo que quiero hacer.

Después Cristina Fesler empezó el proyecto de *ABC...DF* y me invitó muy temprano al proyecto, apenas estaba dando la lista de palabras, le pregunté si cada quien podía dar una sugerencia de las mismas y me dijo que sí y decidí hacer amigos, empecé a hacerlo en diapositiva, en color y luego cambié a blanco y negro y se hizo como otro proyecto de mis amigos.

Poco después de haberlo formado como un proyecto propio o único, empecé por rollos emocionales propios, a voltear hacia mí, ya le quité el nombre de amigos y le puse *Diario de antes*, no porque sea del pasado, sino porque un amigo me dice “de antes” y es un poquito un juego de palabras y pues es un diario, mi diario. Lo metí como proyecto en el Fonca, el proyecto ha crecido y es un proyecto de vida, de repente me aburro, de repente veo todas las fotos iguales, las dejo un tiempo y luego regreso a los negativos.

Esos son como los tres grandes proyectos de gente muy cercana a mí, porque tuve un conflicto en el proyecto de los cholos, de por qué hacer foto, por qué buscar allá fuera esas cosas exóticas para mostrarle a un público; como en aras de echarme porras encontré que era una herramienta muy fácil para mí porque más o menos conozco algo de fotografía y me sirvió para sacar cosas que de

repente se me atorán, no externo verbalmente muchas cosas y las eché en la foto como ejercicio psicológico.

Hacerme fotos para mí es una forma de burla, ver que las cosas no son tan serias y tenerlas por ahí y recordarlas ya sin esta solemnidad que de repente me da, creo que la facilidad de fotografiar cosas cercanas como mis amigos y a mí mismo, me ha dado oportunidad de realmente poder hablar un poco de las cosas que yo creo y siento, por eso lo estoy haciendo. En la fotografía documental en México se ha sobre explotado esto de la gente que vive en unas condiciones pésimas y te lo digo a partir de mi experiencia con los cholos, hay mucha tendencia y no me parece mal que lo hagan porque tal vez a partir de esto sí haya una mejoría y si no, se le expone a la gente cómo viven en Chiapas, que están bien "jodidos". Pienso que salvo contadas excepciones, hay poca documentación de la vida de la clase media, media alta y alta en México, sé que Pedro Meyer lo hizo en su momento y seguramente alguien más lo ha hecho, pero hay poco y también hay una gran población en México en esas condiciones de vida que no se muestra mucho.

Tampoco lo quiero encasillar en esta onda de clases sociales, realmente lo que me gusta que la gente vea en mi trabajo es quizás alguna experiencia parecida que pudo tener el espectador en algún momento de su vida, una especie de lenguaje de retroalimentación, quizás conectar un buen o mal recuerdo con alguien, quizá te ves ahí y eso es lo que estoy tratando de hacer.

¿Cuál crees que sea la finalidad de la fotografía documental?

Creo que la gente fotografía para recordar, que la finalidad de la fotografía documental es mostrar los distintos tipos de vida en el país, en la ciudad, en la misma colonia, cuando haces clic eso ya es historia.

















3.5 *La línea*, Pavka Segura

Estudió en la Escuela de Fotografía Nacho López, en el Centro de la Imagen y en el Internacional Center of Photography (ICP) de Nueva York, donde cursó el Programa de Fotografía Documental y Fotoperiodismo. Fue beneficiario del Programa para Estudios en el Extranjero del Fonca. Ha impartido talleres de fotografía en la Escuela de Fotografía Nacho López y en el Centro de la Imagen. Actualmente imparte clases de fotografía en Centro, escuela de diseño, cine y televisión en la Ciudad de México.

Seleccionado en la octava y décima bienales de fotografía, ha participado en importantes exposiciones colectivas en México y en el extranjero; en 2002 su trabajo formó parte de “Visiones: fotografía mexicana contemporánea”, exposición colectiva realizada en el Instituto Cultural Mexicano de Nueva York. Su trabajo ha sido publicado en revistas y periódicos a nivel internacional: *Celeste*, *Travesías*, *La Mosca*, *Spectrum Magazine*, *Scotland on Sunday*, (Suecia); Revista del Instituto Mexicano de Cultura de Nueva York; Periódico *Bergens Tidende*, (Noruega); revista *Private*, (Italia). Su trabajo forma parte de la colección de el Kiyosato Museum of Photographic Arts (K MaPA) en Japón.







El proyecto que presento en esta tesis se titula *La Línea*, un registro documental sobre la vida cotidiana en la frontera, prevaleciendo en él la vida nocturna en varias de las ciudades que Pavka recorrió durante su realización, desde Tijuana hasta Tampico. Imágenes en movimiento y sombras que crean atmósferas de misterio y magia ayudado con el manejo que hace de la luz ambiente de las calles que transita y de los bares que visita. Todo ello es parte de los motivos que el autor tuvo para desarrollar este trabajo y sobre el cual comenta:

Lo que me interesa de este proyecto no es documentar la problemática social, política, económica y cultural literalmente, sino la imaginación de lo real, lo que podemos llegar a percibir detrás de la superficie de cada imagen... la metáfora. Quisiera ver la particularidad de esta frontera a través de su vida cotidiana y desde un punto de vista mágico, jugar con la idea de interacción entre algo muy concreto como La Línea (expresión que utiliza la gente de estas ciudades para referirse a la frontera norte) y la vida cotidiana de estos lugares como un órgano pulsante.²²

22 Pavka Segura.

Texto entregado para participar en la décima bienal de fotografía, Centro de la Imagen, 2002



Christopher Phillips, curador del Centro Internacional de Fotografía en Nueva York, opina sobre el trabajo *La Línea* de Pavka Segura, con el cual formo parte de la exposición “Visiones: Fotografía mexicana contemporánea”, en la Galería Octavio Paz del Instituto Cultural Mexicano de Nueva York:

23 Christopher Phillips,
Nuevas voces, nuevas visiones,
texto curatorial que acompaña
a la exposición. 2002,
www.antecamara.com.mx

En su serie *La Línea*, Pavka Segura explora a las comunidades fronterizas entre México y Estados Unidos. *La Línea* es la manera en que se refieren los habitantes al límite fronterizo entre las dos naciones, y ciertamente, líneas de todas clases aparecen en las fotografías de Segura sobre la vestimenta, en las señales de tránsito y los nombres de las calles, aun en la estela humeante que deja un avión que vuela a gran altura. No obstante, las imágenes de Segura proveen algo mucho más que un catálogo de marcas lineales. Ya que al combinar la descripción realista de lugares específicos con una evocación poética de estados de ánimo y momentos, crea una corriente densa de lo que él llama “hechos emocionales”, la cual corre con fuerza a través de las conciencias de sus espectadores.²³









NOVIAS

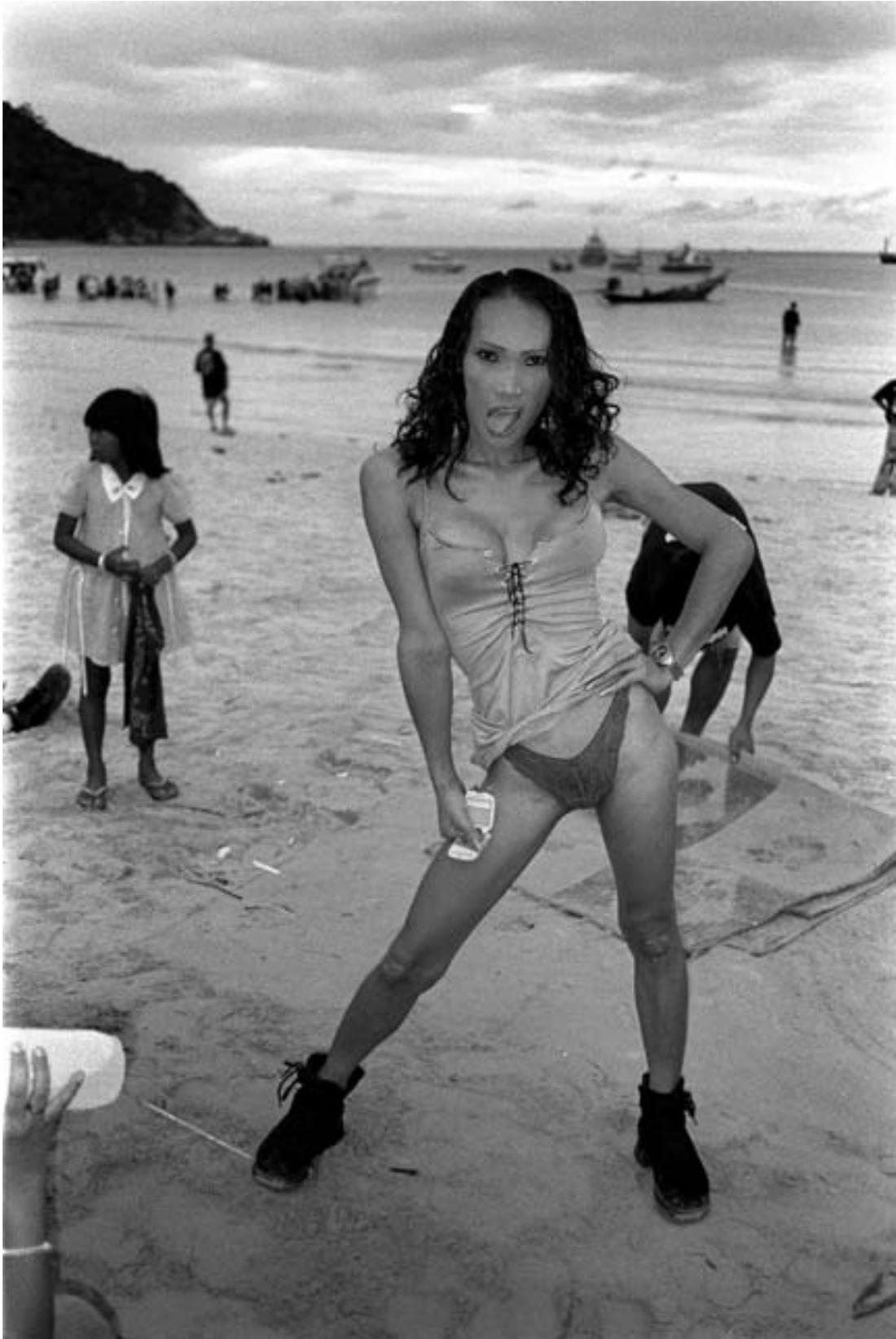
TEL. 13

5
Nelson
47-57



116





3.6 Conclusiones del proceso de trabajo

En su libro *Documentalismo fotográfico* Margarita Ledo presenta algunos puntos que distinguen a la fotografía documental contemporánea, de estos destaco nueve con la finalidad de justificar el proceso de trabajo de los cuatro fotógrafos incluidos en este proyecto:

- **El fotógrafo, parte del discurso.**

En cada uno de los trabajos está involucrado el fotógrafo, el motor generador del proyecto es un interés propio, personal, están involucradas las emociones, las vivencias, su entorno, su vida. Participa en forma directa, interactúa con los personajes que registra, establece una relación más cercana, se reconoce en el hecho que fotografía.

- **La representación como real y como marca del documentalismo contemporáneo.**

- **La apariencia como representable y como posible gracias a la representación.**

- **Visión sobre la propia representación de clase, o el narrador que se narra.**

Un ejemplo muy claro de ello es Dante Busquets quien a través del registro de sus amigos se describe a sí mismo, nos presenta la cotidianidad de esa otra clase social, que si bien conocemos cómo viven, resulta interesante el cambio de mirada y postura del espectador hacia el sujeto representado en las imágenes.

- **Heterogeneidad en cuanto a líneas de trabajo, temáticas, modelos de lenguaje.**

Los cuatro fotógrafos coinciden en la validez de la utilización de diversos formatos, procesos, del uso del blanco y negro y el color, todos ellos empleados y formando parte de un mismo proyecto.

- **Utilización e interrelación de diferentes géneros y niveles comunicativos.**

El retrato, el paisaje, los objetos, la fotografía directa, el desnudo, todos forman parte de un proyecto, cada uno aporta información, el contexto en el cual se desarrolló el trabajo documental. No hay una división tajante en la utilización de los diferentes géneros fotográficos, hay integración para comunicar el mensaje central.

- **Trabajos de ciclos largos.**

Todos los trabajos presentados tuvieron periodos de dos años de desarrollo aproximadamente, sin embargo Diario de antes y De paso son proyectos que no se han cerrado aún, los fotógrafos continúan su producción, los temas tienen un espectro

muy amplio de posibilidades a explotar, son temas atemporales. ¿Cuándo concluirlos? sólo los autores nos podrán decir.

• **Variedad de influencias y de fuentes, todas ellas declaradas y algunas coetáneas, aun cuando no se reconozcan como grupo ni incluso como generación.**

Una situación curiosa con los trabajos seleccionados fue que los cuatro trataran de alguna forma el tema de la frontera, cualquiera que ésta fuese, la línea fronteriza como división territorial o la de las clases sociales. El resultado en la similitud de los temas fue fortuito, busqué a muchos fotógrafos y platicué con ellos, después llegué a la decisión de quienes me interesaba incluir en la tesis, cuando logré reunir sus trabajos me di cuenta de que tenía un grupo caracterizado por su preocupación e interés en un tema similar. Aunque no son un grupo declarado como tal, todos son de una misma generación de fotógrafos que tuvieron a grandes exponentes del fotoperiodismo mexicano como maestros. Al respecto Alejandro Castellanos, director del Centro de la Imagen dice:

En general se ve no como un grupo pero sí como una generación, en sus propuestas es notoria la individualidad que se define por la manera de desarrollar su trabajo a través de los años. El tema de la frontera, Pavka lo asume de una forma optimista mientras que Xolótl es más directo con lo que sucede y con lo que se conoce más de esta situación de crisis que se da ahí; es un ejemplo de cómo un mismo tema se habla de dos maneras distintas, tomando como referencia la fotografía directa que de alguna manera comparten casi todos ellos.²⁴

24 Entrevista a Alejandro Castellanos, Director del Centro de la Imagen, como parte del proyecto de tesis, México D.F., 2002-2003.

- **Preocupación por el análisis y la teoría. Elementos presentes siempre en su método de trabajo.**

Participan en mesas redondas, conferencias y presentaciones donde se busca el análisis de la fotografía, sustentando sus argumentos en el conocimiento que tienen sobre los orígenes y evolución de la fotografía y sus autores tanto mexicanos como extranjeros, conocimiento que nace de su interés por leer, por estar enterados de los que sucede dentro y fuera del campo fotográfico, por estar al día en lo que se está generando, en cuáles son las nuevas propuestas y de dónde vienen.



04

**El libro
fotográfico,
una herramienta
de difusión de
la fotografía
documental en
México**

"...el **libro** como objeto físico es algo más que un simple producto industrial... En muchos casos, el libro puede ser una verdadera obra de arte y **su proceso puede ser un verdadero arte.**"¹



1 Jordi Nadar y Francisco García. *Libros o velocidad, reflexiones sobre el oficio editorial*, FCE, España, 2005

2 Gavin Ambrose y Paul Harris, *Formato, Bases del diseño I*, Parramón, España, 2004, pag. 11.

3 Jorge De Buen, *Manual de diseño editorial*, Santillana, México, 2000

Por libro se entiende el modo de organizar y presentar a múltiples unidades de información en un solo continente. Mediante la compilación de imágenes relacionadas, la aplicación de un orden secuencial o aleatorio de las unidades de información, un libro se convierte en la suma de sus partes.²

En el libro *Manual de diseño editorial* Jorge de Buen nos dice: “un libro es un bloque (o tripa) que está unido con guardas a unas tapas que se elaboran por separado; se entiende que las páginas del libro pueden estar o no impresas y que el método para unir las puede ser el cosido o el adhesivo”.³

Los primeros libros fotográficos fueron posibles gracias a la invención del colodión húmedo en 1851, este proceso fotográfico permitió emulsionar placas lisas y delgadas de vidrio con lo cual se obtenían imágenes con mayor nitidez y calidad en el detalle, el avance en los medios de reproducción y la creciente demanda por imágenes fotográficas de lugares exóticos lograron que estos libros fueran una nueva manera de hacer circular las fotografías, una nueva forma de mirarlas, de adquirirlas y poseerlas.

El libro fotográfico es un espacio físico en sí mismo que nada tendría que ver con el espacio físico en el cual se presenta una exposición fotográfica y mucho menos con la distribución de las piezas en dicho espacio, el libro trata de dar mayor intimidad al espectador con las imágenes. Cabe destacar que existe una diferencia entre un libro fotográfico y un catálogo, pues este último suele ser —muchas de las veces— la memoria del evento, en este caso de la exposición, y contiene mucha de la información presentada en la misma.

Por ejemplo, libros fotográficos son:

- 1970s, Décadas del siglo XX, Getty images,
- Mixtecos, Eníac Martínez, Grupo Desea,
- Litorales, Francisco Mata y Eníac Martínez,
- Infancia, proyecto colectivo, Conaculta.

y como catálogos tenemos:

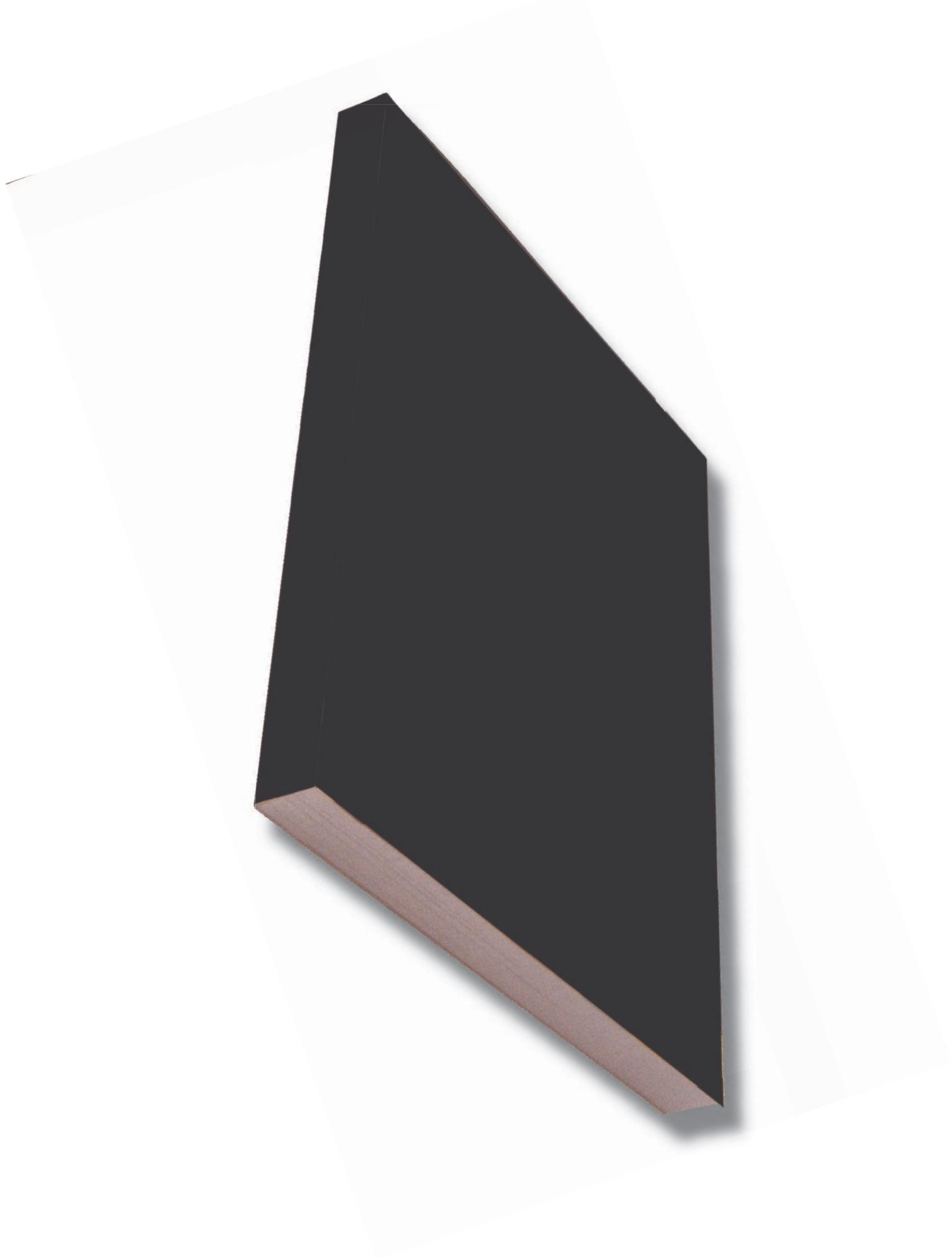
- Fotografía pública 1919-1939,
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Aldeasa, España, 1999,
- Moda en imágenes, imágenes de moda.
Fotografías alemanas de moda 1945-1995
(exposición presentada en la escuela Centro, 2005)
- Tina Modotti, una nueva mirada, 1929
(editado por el Centro de la imagen-CNCA y la
Universidad Autónoma de Morelos en el 2000
como parte de un taller sobre de historia de la foto-
grafía mexicana en el que se buscaba reconstruir la
exposición de la obra de Tina Modotti celebrada en
1929 en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional, antes
de ser deportada de México).

Cuando los proyectos fotográficos son publicados pueden ser presentados como monografías donde el libro se centra en la obra general de un solo autor (*El teatro de los hechos*, Enrique Metinides, Gobierno del Distrito Federal, 2000), la antología, que recopila la obra de varios autores pero centrándolos en un tema, género o periodo de tiempo; el ensayo fotográfico, una investigación profunda que hace un autor sobre un tema en particular, y el reportaje, que es una investigación de tiempo más corta comparada con el ensayo.

Comúnmente el ensayo y el reportaje fotográfico se publican en revistas especializadas o en periódicos que cuentan con alguna sección específica para ello, por ejemplo la revista española de fotografía documental contemporánea *Ojo de pez* tiene por objetivo publicar aquellos ensayos o reportajes que por los temas que trata o por la forma en que los autores los abordan no son publicados en los círculos convencionales. En su número 8 presenta el tema La caída de la naturaleza. Tina Ahrens editora invitada para este número comenta:

⁴ Tina Ahrens. *La caída de la naturaleza*. Revista *Ojo de pez*, núm. 8, La Fábrica, Madrid, 2007, pág. 8.

La idea para este número era encontrar proyectos fotográficos que no sólo contaran la historia evidente, sino que también investigaran, documentaran e ilustraran las causas y efectos de la urbanización. El resultado son trabajos que muestran este dilema moderno desde muchos ángulos diferentes.⁴



4.1 Políticas editoriales

Las políticas editoriales comprenden los lineamientos que la editorial establece para definir el perfil de una publicación o colección. Se determina el tipo de público a la que se dirige, los autores, el género, si será una publicación de lujo o económica, las características físicas de la publicación y, en su caso las obras que formarán la colección y el nombre de la misma. Dichas políticas generalmente parten de las políticas internas con las que se rige la editorial y también se les conoce como línea editorial.

Las políticas editoriales consideradas para este proyecto se desglosan en los siguientes puntos:

4.1.1 Tipo de publicación

Es común que los libros especializados en grabado, fotografía, pintura, etcétera, sean editados en forma de artículos de lujo, libros de tapa dura con producción y diseño de formatos poco convencionales y materiales fuera de lo común para acaparar la atención del lector.

El que un libro fotográfico se presente en tapa dura cubierta de una hermosa tela y letras doradas no siempre garantiza que sea un buen libro y mucho menos que el contenido sea magnífico. Si un libro se presenta en tapa rústica y a una o dos tintas no querrá decir que la propuesta carece de calidad. Lujo y calidad muchas veces no van de la mano.

Este proyecto se presenta como una colección especializada en trabajos de fotografía documental producidos por jóvenes fotógrafos, cuatro libros que corresponden a cada uno de los proyectos de los autores propuestos en la tesis, obras fotográficas que se caracterizan, entre otras cosas, por no haber sido antes publicadas como libro. En una publicación sencilla en la que se destaque la fotografía se proponen las siguientes características:

- **Nombre de la colección:** Proyectos
- **Número de títulos:** cuatro
- **Títulos y autores:**
 - De paso*, Víctor Mendiola
 - Frontera*, Xolótl Salazar
 - Diario de antes*, Dante Busquets
 - En la línea*, Pavka Segura
- **Número de páginas:** 96
- **Número de fotografías:** 50 en duotono.
- **Formato:** apaisado
- **Formato final:** 20 x 15.8 cm.,
extendido: 40 x 15.8 cm., lomo: 1 cm.
- **Número de tintas forros:** 2 x 0
- **Número de tintas interiores:** 2 x 2
- **Papel para forros:** papel couché blanco mate
de 135 grs.

- **Papel para interiores:** cartulina sulfatada SBS de una cara, 14 puntos
- **Tipo de encuadernación:** cosido en rústica
- **Acabados:** refine y barniz mate
- **Empaque:** estuche semi-rígido de cartón impreso para contener los cuatro libros
- **Tiraje:** 1,000 ejemplares por libro, 4,000 ejemplares en total, más 1,000 estuches.

4.1.2 Elección temática

Proyectos de carácter documental producidos por jóvenes fotógrafos mexicanos que hacen un registro desde un punto de vista personal de su entorno, sin descuidar el carácter social y de denuncia característico del género. En este caso el inicio de la colección presenta el tema de la frontera visto desde distintos ángulos.

4.1.3 Público posible

Tomando en cuenta que cada vez más instituciones a nivel nacional de educación superior, institutos culturales, y escuelas especializadas imparten en sus programas de estudio la materia, especialidad, taller y/o carrera de fotografía, y tomando como referencia la cantidad de jóvenes que son seleccionados en la bienal de fotografía, en la bienal de fotoperiodismo, en el Encuentro Nacional de Arte Joven y a los que se otorga la beca de Jóvenes Creadores del Fonca, propongo como público posible para esta colección a jóve-

nes fotógrafos, estudiantes interesados en conocer más sobre los proyectos que sus generaciones y referencias próximas están produciendo y de los cuales se tiene poca información.

4.1.4 Postura ante la imagen fotográfica

En esta colección se destacará la imagen fotográfica como mensaje visual en sí, no será vista como elemento secundario o de ilustración para los textos. Las fotografías no se manipularán por ningún medio, no se recortarán ni se alterará su contenido y forma, se presentarán sin censura, respetando siempre el punto de vista del autor sobre el tema a tratar en cada uno de los proyectos.

4.2 Edición fotográfica

Rodrigo López Alonso en el libro *Diseño y edición de la A a la Z* define edición como el trabajo de preparar los contenidos (textos, títulos, fotos, etcetera) de una publicación previo al diseño y maquetación de las páginas. En este caso la edición fotográfica se refiere a la selección, disposición y presentación de las fotografías dentro de las páginas de la publicación, para ello hay diferentes facetas que componen esta actividad:

4.2.1 Selección de las imágenes

En esta parte del proceso es necesario conocer físicamente el conjunto general de fotografías que forman el proyecto con el fin de poder revisarlo y observarlo detenidamente para hacer una preselección de aquellas imágenes que se consideran importantes o que destacan de todo el conjunto, ya sea por su color, por sus formas, por la iluminación, por su contenido, por la composición y por los parámetros que el editor se haya establecido.

Algunos editores prefieren trabajar en conjunto con el fotógrafo en la selección, sin embargo en ocasiones resulta complicado porque el fotógrafo puede ya tener bien definido qué material le parece adecuado y enfocar su atención sólo en un conjunto pequeño de fotografías que si bien pueden ser interesantes no siempre funcionan. Lo adecuado es que la selección fotográfica sea realizada por una persona que conozca bien al fotógrafo y el proyecto, que con una visión fresca sobre las imágenes pueda probar varias posibilidades sin desvirtuar la forma de trabajar del autor y la personalidad del mismo contenida en su obra. Éste es un aspecto muy importante que no debe ser descuidado por parte del editor pues no se debe inventar algo que no es el autor.

4.2.2 Disposición

Una vez hecha la preselección se debe tener la opción de contar con impresiones en papel, ya sea fotocopia o impresiones fotográficas más pequeñas, para poder colocarlas sobre una mesa o pared y trabajar en su disposición, es decir el orden en que se presentarán.

Este orden puede ser secuencial como en el cine o establecerse por semejanza de los elementos que hay entre las imágenes formando parejas o por yuxtaposición, conectando imágenes que aunque no son parecidas en forma, por concepto lo pueden hacer dando un orden azaroso que en conjunto puede funcionar, siempre y cuando sea pertinente hacerlo pues no en todos los casos se puede hacer, recordemos que debe ser de acuerdo con la forma de trabajo del autor. En el transcurso de esta fase podemos encontrar varios resultados, fruto de las variaciones que se pueden hacer

con la selección. De esta forma se pueden descartar imágenes que al principio creímos adecuadas y tenemos la posibilidad de integrar otras que fueron descartadas: es un proceso de quitar, poner, observar, cambiar de lugar, verlo en conjunto, dejarlo descansar, nuevamente observar, modificar y estudiar. Quizá esta se la parte del proceso más divertida, enriquecedora e importante de la edición.

4.2.3 Ubicación en la página

En esta parte del proceso es cuando se decide qué imágenes podrían ir a doble página, qué imágenes deben ir como pareja y cuáles pueden ir solas. Algunos editores entregan al diseñador una pequeña maqueta con la disposición y sugerencias sobre la ubicación de las imágenes, otros sólo entregan las imágenes en el orden de aparición y dejan al diseñador decidir sobre la forma en que se presentará en la página. Lo mejor es que diseñador y editor trabajen en esta parte conjuntamente para obtener el resultado esperado. La mayoría de las veces a los editores no les queda claro el número de páginas que han sido destinadas para las imágenes y en sus entregas incluyen un número mayor para integrarse a como dé lugar a la publicación, haciendo que se saturen los espacios y que el trabajo de diseño se modifique a su conveniencia.

Lo que se busca en esta fase es proporcionar un ritmo visual a la publicación, llevar al lector por un recorrido en el que pueda tener descansos y momentos de énfasis o que le permita ir de lo sencillo a lo complejo, que le ayude a comprender lo que está viendo y lo invite a involucrarse, que tenga deseos de verlo más de una vez.

En este proyecto la ubicación de las imágenes en la página se realizará utilizando un diagrama con la cantidad total de páginas para ubicar texto e imágenes, en el cual indicaré cuáles irán a doble página, cuáles podrían ir en pareja o solas de acuerdo con el discurso de la edición.

Desafortunadamente el tema de la edición fotográfica no se encuentra presente en los programas de fotografía de las escuelas que imparten dicha materia en México. En el campo laboral la edición fotográfica es realizada por historiadores, antropólogos, escritores y por muchos otros especialistas para quienes, a diferencia de los comunicadores, diseñadores gráficos y fotógrafos, la imagen no es el eje central de su profesión. Sin embargo, es importante mencionar que la edición fotográfica no sólo consiste en conocer la imagen, también es necesario investigar al autor y su entorno, por lo cual cuando se hace una buena labor de documentación y de edición fotográfica se obtienen mejores resultados en el diseño de libros fotográficos que cuando cada parte trabaja por su lado.



◀ Diagrama de distribución para textos y fotografías de la página 1 a la 35

► Diagrama de distribución para textos y fotografías de la página 35 a la 71

foto 36	foto 37	foto 38	foto 39	foto 40	foto 41
foto 42	foto 43	foto 44	foto 45	foto 46	foto 47
foto 48	foto 49	foto 50	foto 51	foto 52	foto 53
foto 54	foto 55	foto 56	foto 57	foto 58	foto 59
foto 60	foto 61	foto 62	foto 63	foto 64	foto 65
foto 66	foto 67	foto 68	foto 69	foto 70	foto 71

► Diagrama de distribución para textos y fotografías de la página 72 a la 96

foto 72	foto 73	foto 74	foto 75	foto 76	foto 77
foto 78	foto 79	foto 80	foto 81	foto 82	foto 83
foto 84	foto 85	foto 86	foto 87	foto 88	foto 89
foto 90	foto 91	foto 92	foto 93	colofón 94	blanca 95
blanca 96					



4.3 Formato del soporte

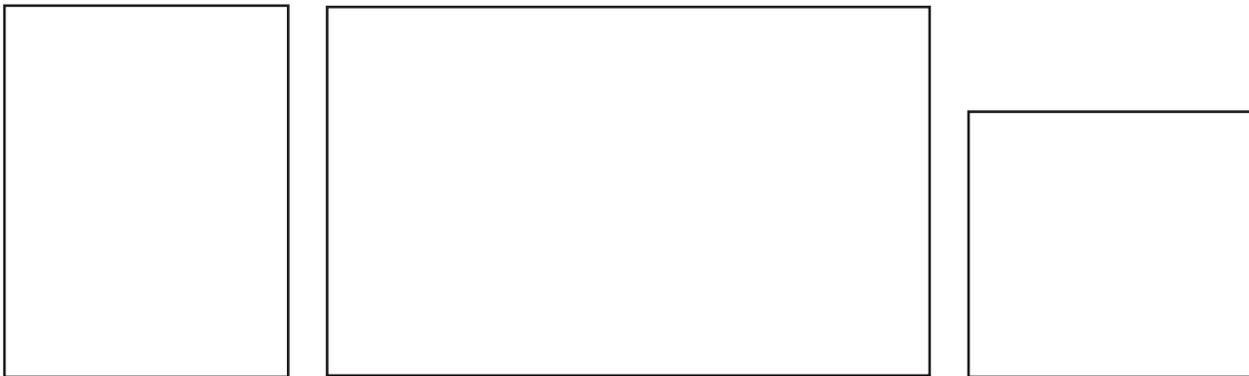
En 1490 la mayoría de los impresores se enfrentaban con el problema de la venta de libros de gran formato, por ejemplo la Biblia litúrgica, el cual abandonaron para adaptarlo a formatos más pequeños haciéndolos más accesibles y económicos para el consumo privado. Para la elección de un formato es importante tomar en cuenta el tipo de publicación que se realizará, el tipo de público al que se dirige, las imágenes, textos y elementos gráficos que se incluirán.

El formato define la presencia física de la publicación y muchas veces está determinado por dos factores importantes: el tamaño del pliego de papel seleccionado para los interiores y el número de veces que éste es doblado antes de guillotinarsé; estas razones tienen que ver en ocasiones con cuestiones de creatividad, problemas de espacio, peso o el costo de la publicación.

⁵ Roger Fawcett-Tang (ed.), *Diseño de libros contemporáneo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pág. 138

El formato del libro queda definido por su propósito o naturaleza, las tradiciones o corrientes que puedan definir en cada época y en igual medida por los formatos del papel y de la máquina de imprimir.⁵

El formato establece un punto de contacto físico con el usuario e interviene en la forma en la que es percibida la comunicación impresa, una de sus funciones es hacer cómoda la publicación para poder manipularla. Hay tres formas básicas para la página: vertical, cuadrada y apaisada. En el formato vertical las dimensiones de página que más se utilizan son 15 x 21 cm. y 17 x 24 cm. (con sus variantes) para optimizar el papel y por ser formatos de fácil manipulación para el lector. Los formatos cuadrado y apaisado funcionan bien para contener fotografías, aunque el segundo en dimensiones grandes suele ser incómodo de manipular.



En los inicios de la impresión había hojas estándar de 406 mm. x 508 mm. y de 482 mm. x 609 mm. y los tamaños de página se conocían como: folio (media hoja), cuarto (cuarto de hoja) y octavo (octavo de hoja). En Estados Unidos hay dos dimensiones de pliegos de papel:

1. Pliego de 34 x 22 pulgadas, dividido en octavos da páginas de 11 x 8.5 pulgadas, conocido como letter.
2. Pliego de 37 x 28 pulgadas, dividido en octavos da páginas de 14 x 8.5 pulgada, conocido como legal.

En México hay dos dimensiones muy parecidas a las anteriores pero están ajustadas en centímetros:

1. Pliego carta de 87 x 57 cm., dividido en octavos da páginas de 28 x 21 cm.
2. Pliego oficio de 70 x 95 cm., dividido en octavos da páginas de 34 x 21 cm.

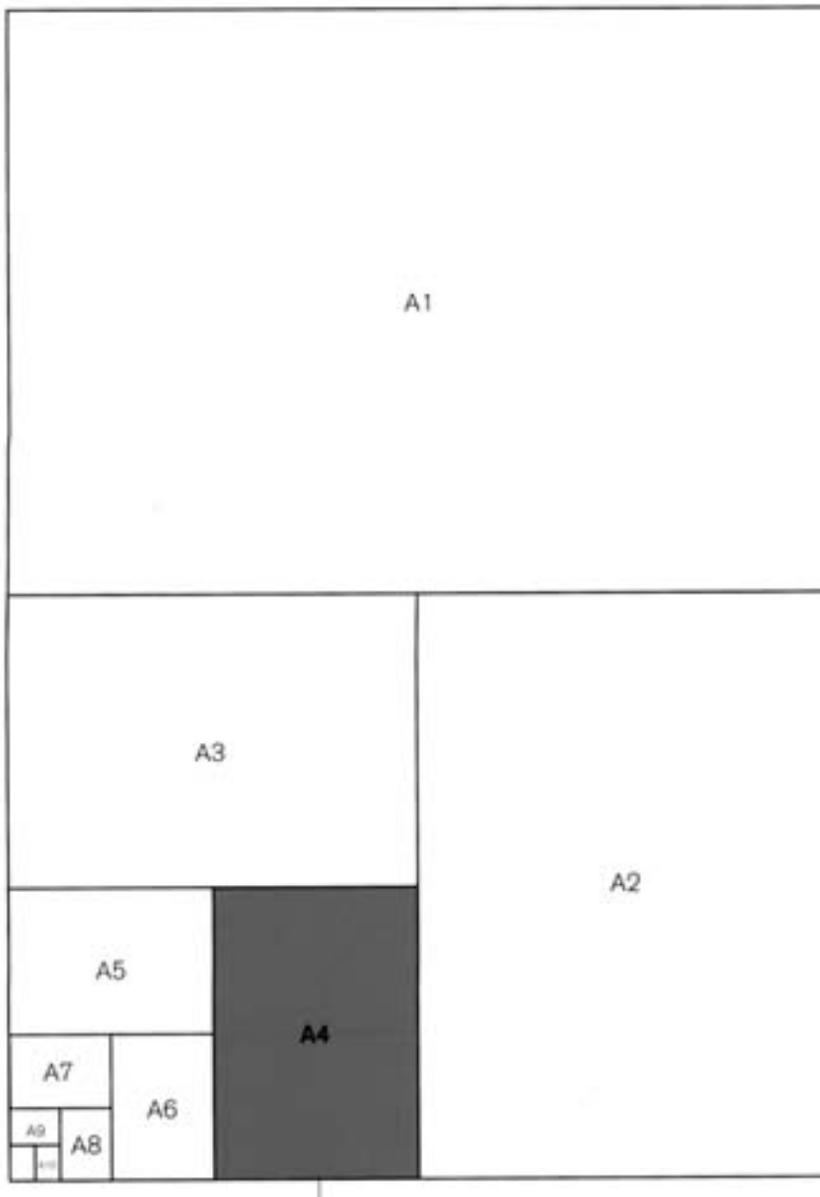
En España y Europa antes de la adopción del sistema DIN había pliegos de:

1. 110 x 77 cm. (gran cíceros)
2. 100 x 70 cm. (cíceros)
3. 64 x 44 cm. (marca mayor)
4. 56 x 44 cm. (coquille)

El sistema DIN promovido por Jorge Cristóbal Lichtenberg intentó conjugar la estética y la practicidad al tomar como base el rectángulo conocido como de la diagonal abatida y cuyas proporciones se repiten en todos sus submúltiplos $1:\sqrt{2}$ ajustándolo según el sistema métrico decimal. Este rectángulo inicial también es conocido como A0 y sus dimensiones son: 841 mm. x 1,189 mm., si se divide por la mitad obtenemos un rectángulo A1 y la mitad de este será un A2, y así sucesivamente.⁶

⁶ Jorge De Buen, *Manual de diseño editorial*, Santillana, México, 2000, pág 143

A0	=	841 x 1189 mm.	A6	=	105 x 148 mm
A1	=	594 x 841 mm.	A7	=	74 x 105 mm.
A2	=	420 x 594 mm.	A8	=	52 x 74 mm.
A3	=	297 x 420 mm.	A9	=	37 x 52 mm.
A4	=	210 x 297 mm.	A10	=	26 x 37 mm.
A5	=	148 x 210 mm.			



El sistema DIN ha sido adoptado en muchos países y en la actualidad es conocido con el nombre de iso 216 (gama de medidas de papel estándar, fijadas por la International Standardization Office). Hay tres tamaños básicos en este sistema:

1. A0 841 mm. x 1190 mm. = 33 1/8 x 46 3/4 pulgadas
2. B0 1000 mm. x 1414 mm. = 39 3/8 x 55 5/8 pulgadas
3. C0 917 mm. x 1297 mm. = 36 1/8 x 51 pulgadas

Entre las ventajas que se tienen al trabajar con formatos estandarizados están:

- el ajuste perfecto en la reducción y ampliación,
- el aprovechamiento máximo del papel,
- la agilidad en el proceso de impresión,
- la compatibilidad con otros productos hechos bajo el mismo sistema: sobres, cartulinas y hasta los anaqueles para la colocación de las publicaciones.

Como desventajas se encuentran:

- la monotonía y rigidez y
- el ceñimiento a la regla.

Sin embargo, las medidas estándar de los formatos no siempre se utilizan y es común producir otros distintos, los cuales pueden ir desde un cuadrado hasta formas complejas obtenidas por medio de los dobleces hechos al pliego o por capricho cuando se tiene total libertad en el proyecto, aunque cuando se trabaja con formatos fuera de lo estándar es importante tener en cuenta desde el principio que:

- es probable que exista un mayor desperdicio de papel,
- el costo y cantidad de papel utilizado será mayor,
- el proceso de impresión puede ser más complicado, tardado y caro.

Para este proyecto el formato que tendrá cada uno de los libros será apaisado y las razones para su elección son que:

- el 95% de las imágenes que conforman los libros son apaisadas,
- puede contener bien los otros formatos originales en el que se encuentran las imágenes: verticales, cuadradas y panorámicas,
- utilizando un pliego oficio de 95 x 70 cm. se obtienen 16 páginas por cara (32 páginas por pliego) con un formato de 20 x 15.8 cm. con un desperdicio de papel de 9 cm. por el lado más largo,
- es un formato sencillo y práctico, pertinente al tipo de publicación en donde la fotografía es el elemento principal y a la que mayor espacio se quiere otorgar.

4.3.1 Papel

El papel es el soporte de la obra y de acuerdo con la definición que Rodrigo López Alonso presenta en su libro *Diseño & edición de la A a la Z*, el papel "son hojas delgadas y flexibles elaboradas con pasta de fibras vegetales obtenidas a partir de trapos o de madera triturada, molidas, blanqueadas y desleídas en agua. Posteriormente se secan y se endurecen."⁷

Los primeros 500 años de la fabricación del papel fueron en China, posteriormente se llevó a Japón y Asia Central, en Europa los árabes lo introdujeron y en el año 1150 se estableció la primera fábrica en España. Los primeros papeles estaban hechos de trazo y eran caros, más adelante la materia prima fue sustituida por madera triturada para la fabricación de pulpa, lo cual redujo el costo del papel y sustituyó la fabricación manual por la industrial.

⁷ Rodrigo López Alonso, *Diseño & edición de la A a la Z*, España, 2005, pág. 86

Para la fabricación de papel se necesita fibra de celulosa, energía y grandes cantidades de agua. La fibra de celulosa se encuentra en la madera, el algodón, bambú y en la caña de azúcar, sin embargo son la madera, el trapo y el papel reciclado los más utilizados y de acuerdo con el material empleado se determinan las características finales que presentará el papel: peso, opacidad, color, textura, dureza, firmeza, resistencia a la luz y a la humedad. La calidad de la superficie del papel debe tomarse en cuenta en la producción de los libros por razones estéticas y técnicas. En el libro *Formato* se encuentra un listado de los papeles comúnmente utilizados en la impresión:

Para este proyecto el papel de los interiores será couché blanco mate de 135 grs., por ser un papel que tiene variedad en las dimensiones de sus pliegos y es adecuado para la impresión de fotografías en sistema offset obteniendo buenos resultados.

Para los forros se utilizará cartulina sulfatada SBS extra blanca de una cara y de 12 puntos, esta cartulina es sólida blanqueada al sulfato, utilizada para plegadizos y con buena resistencia al dobléz.

4.3.2 Imposición

Por imposición se entiende la ubicación de las páginas dentro de los pliegos antes de que éstos se impriman, se plieguen y encuadernen. La imposición permite que el trabajo de impresión se realice de forma rentable en términos de tiempo y optimización de recursos materiales.

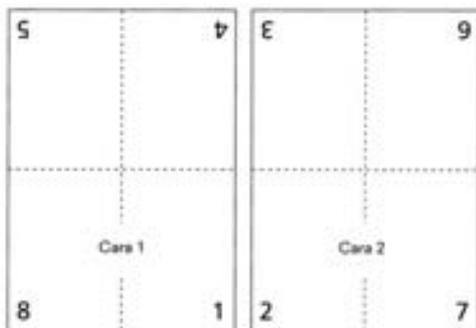
La colocación de las páginas en la imposición tiene que ver con el tamaño de la imprenta, con el número de páginas que pueden

colocarse en una sola plancha, el número total de páginas de la publicación y la forma en que se encuadernará.

Existen tres configuraciones de impresión:

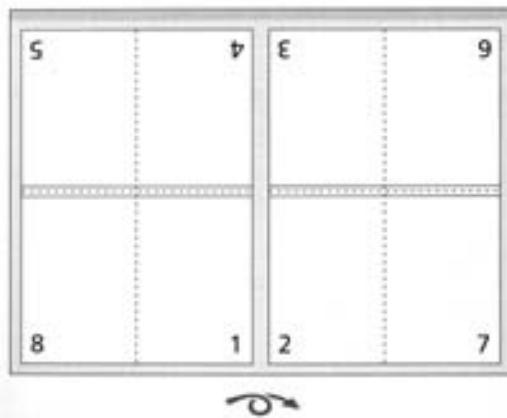
1. Work and turn (tira y retira):

Cada una de las caras del pliego ocupa un lado de la plancha, la primera el lado izquierdo y la segunda el lado derecho, se imprime y se le da vuelta tomándolo por el extremo superior para obtener dos pliegos impresos completos, uno en cada mitad de hoja.



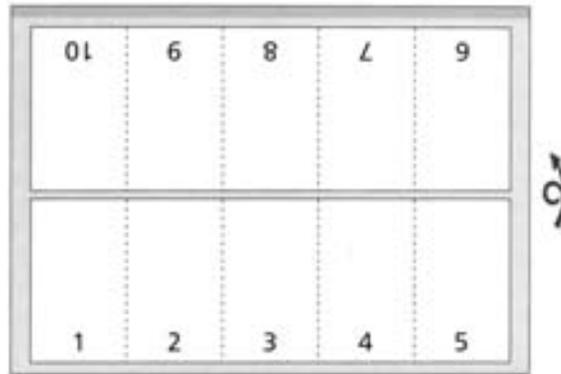
2. Work and tumble (variación de la primera):

Se utiliza cuando el trabajo no puede imprimirse de la forma anterior, aquí la vuelta del pliego se realiza por el lado más corto del pliego lo que puede dificultar el registro exacto de las caras del pliego.



3. Sheetwise:

Se utilizan planchas independientes para cada cara del pliego, por ejemplo en carteles de gran formato o en trabajos con una cara en cuatricromía y otra a una tinta.



Para el proyecto la imposición del pliego se dará con 16 páginas en formato 20 x 15.8 cm. por cada cara, quedando en la primera las páginas 1, 4, 5, 8, 9, 12, 13, 16, 17, 20, 21, 24, 25, 28, 29, 32 y en la segunda cara las páginas 2, 3, 6, 7, 10, 11, 14, 15, 18, 19, 22, 23, 26, 27, 30 y 31, y el pliego se configurará para ser impreso en forma work and turn, es decir primero se imprimirá la cara 1 y se le dará vuelta al pliego para imprimir la cara 2.

4.3.3 Encuadernación

Una vez concluida la impresión los pliegos pasan al área de doblado, encuadernado y refine. Para llevar a cabo el doblado existen varias formas, una de las más comunes para libros, revistas y folletos es en forma perpendicular; también está el doblado francés que se forma por un pliego de ocho páginas doblado en ángulo recto y en el que las hojas no son refinadas, utilizado para publicaciones poco

convencionales, y el dobléz paralelo o acordeón que no necesita refino y es utilizado para folletos y postales.

La encuadernación debe ser planeada desde el inicio del proyecto, ya que en ocasiones puede ser la parte que mayor o menor costo genere de la producción del libro dependiendo del tipo de publicación que se quiera obtener.

Por encuadernación se entienden los procesos que se utilizan para la unión de las páginas o secciones de un libro, revista, folleto u otro tipo de impreso por medio de grapas, hilo, pegamentos, arillos, etcétera. Existen varios métodos:

Americana o hotmelt

Los pliegos se unen por medio de un pegamento flexible que a la vez une al pliego de la cubierta por medio del lomo, el borde de las páginas se corta de forma recta.

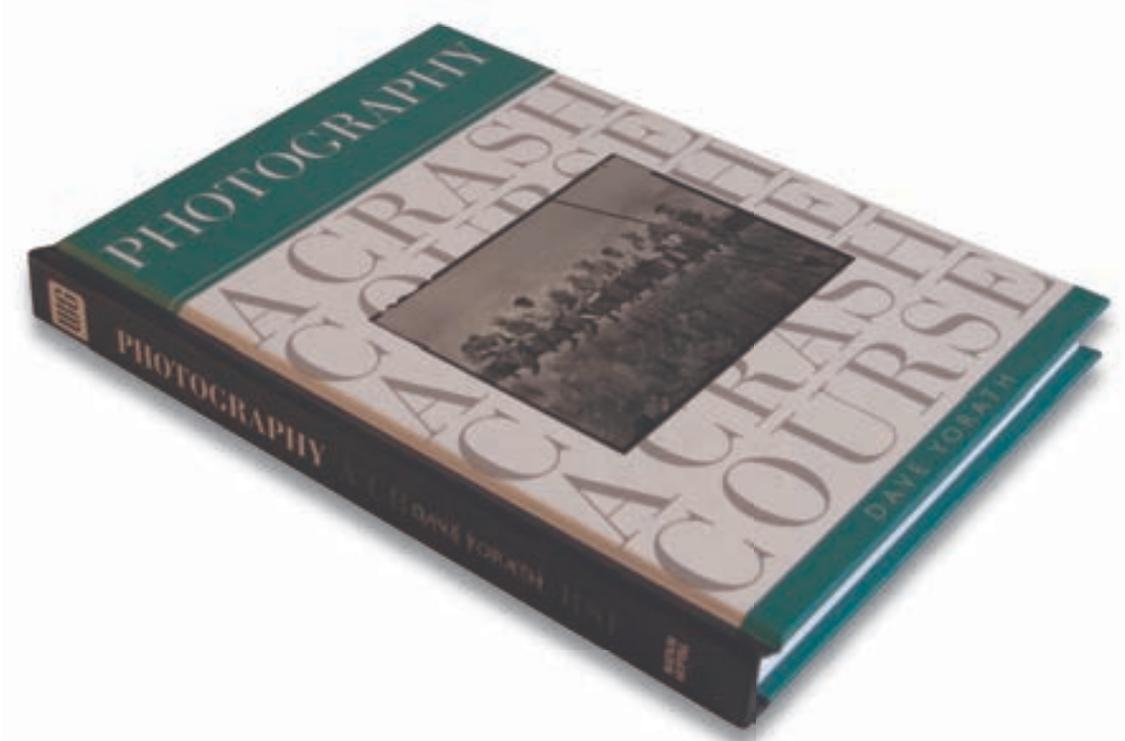
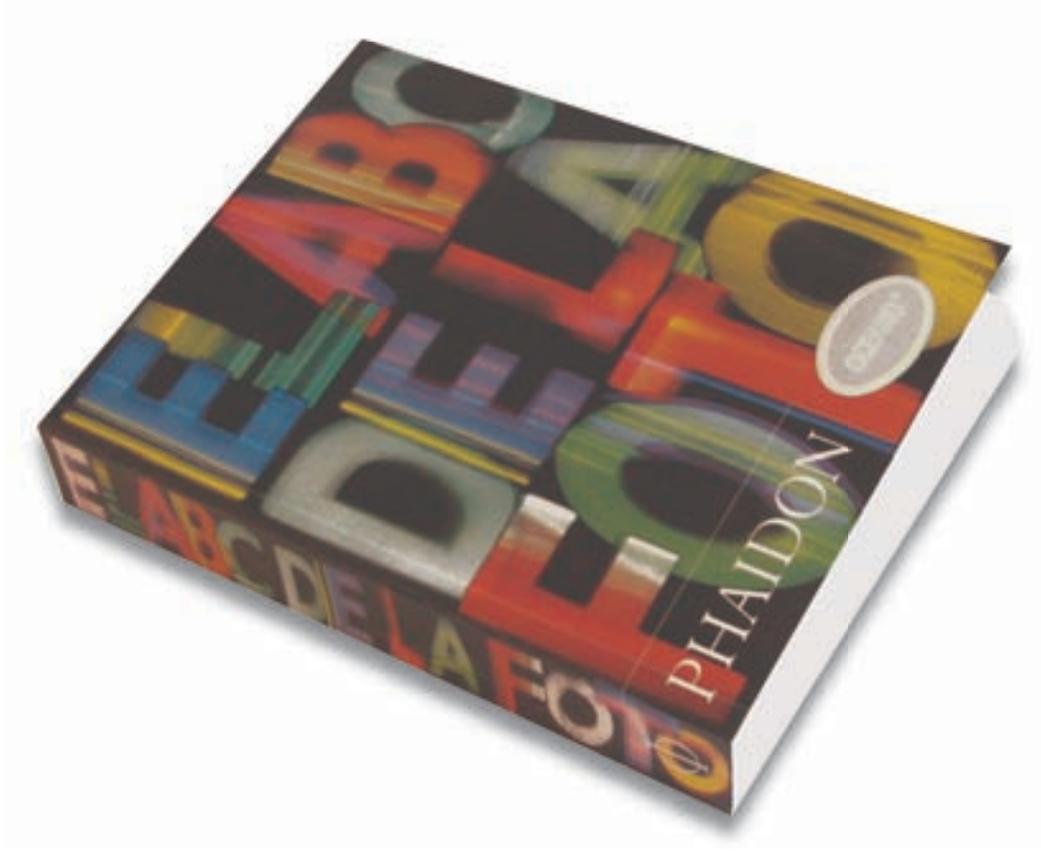
Aplicaciones: libros de literatura, revistas, diccionarios, directorios.

Rústica

Se cubre el cuerpo del libro (tripa), ya sea cosido o pegado, con una cartulina pegada el lomo y puede llevar solapas. **Aplicaciones:** libros de arte y de literatura.

Tapa dura

Se cosen los pliegos, se aplana el lomo, se colocan las guardas y las cabezadas al lomo. Las tapas duras quedan fijas, el lomo suele ser redondeado y las muescas del borde de la cubierta actúan como bisagras. **Aplicaciones:** Libros de arte, literatura, arquitectura, fotografía, enciclopedias



Media pasta u holandesa

Las publicaciones encuadernadas en media pasta tienen un lomo revestido en piel que llega hasta la cuarta parte de la cubierta y contracubierta y el resto se encuaderna con otro tipo de material. **Aplicaciones:** agendas, informes, catálogos.

Caballete

Se igualan los pliegos y se engrapan por el lado del lomo, quedando planos cuando se abren. **Aplicaciones:** revistas, folletos, programas y catálogos pequeños.

Francesa o en cruz

Hoja de papel que tiene dos pliegues perpendiculares formando un cuaderno único de cuatro páginas. Se cose por el pliegue, mientras que los bordes superiores quedan plegados y sin abrir o desbarbar. **Aplicaciones:** libros de arte e ilustrados.

Japonesa

En este método las páginas se cosen con un hilo continuo. Es un tipo de encuadernación decorativo y lujoso, poco usual, no permite que la publicación quede plana al abrirse. **Aplicaciones:** catálogos, libros de arte delgados, álbumes, libros de artista.

Arillo de metal o plástico

Las páginas se encuentran unidas por el lomo medio de un arillo de metal o plástico que permite abrirlo completamente. Se le colocan pastas de cartulina o plástico. **Aplicaciones:** informes, manuales de oficina o escolares.



En este caso, el tipo de encuadernación planteada para la colección será cosida en rústica y las razones para ello son:

- por cuestión de costos, este tipo de encuadernación es más barata que la de tapa dura en la que frecuentemente se presentan los libros fotográficos,
- permite que el libro sea abierto completamente, lo que facilita ver las fotografías a doble página completas,
- el cosido ayudará a que las páginas no se desprendan, pues estarán sometidos a manipulación constante,
- es pertinente al tipo de publicación sencilla y económica que se proyecta.



4.4 Formato de imagen

Desde los inicios de la fotografía existieron varios formatos de placas de metal, vidrio, papeles y posteriormente de películas de nitrato y acetato como soporte de las imágenes. Actualmente los formatos grandes han desaparecido dejando sólo al de 35 mm., el de 120 mm. o 6x6 cm. y en algunas ocasiones el 4x5", todos estos en película sin embargo, en la mayoría de las colecciones fotográficas que cuentan con material de época podemos encontrar negativos en formatos que van desde 4x6 cm., 3x4", 4x5", 5x7" y 8x10", y en papeles fotográficos hay formatos estándar desde 5x7", 8x10", 11x14", 16x20" hasta 20x24".

Más que los papeles y las películas las que determinan los formatos son las cámaras fotográficas desde las cuales podemos tomar imágenes verticales, apaisadas, cuadradas y panorámicas; hoy en día con las cámaras digitales podemos tener los cuatro formatos de imagen sin necesidad de intercambiar cámara, lente o película.

Sin embargo con las imágenes digitales nos enfrentamos a otro tipo de formato, los llamados TIFF, JPEG, EPS, PDF y GIF como los más comunes en su aplicación en el diseño e impresión. En el

libro *Listo para imprenta*, como llevar los proyectos de la pantalla al papel, su autor Mark Gatter nos presenta dos categorías de formatos digitales: los buenos y los malos para el desarrollo de nuestros trabajos, siguiendo esta clasificación tenemos como buenos:

TIFF

- Formato de archivo de imagen intercambiable que van desde mapas de bits sencillos (imágenes a dos colores) hasta imágenes en escala de grises en RGB o CMYK.
- No comprimen las imágenes, por lo cual se tiene la información completa, pero ocupan gran espacio en la memoria al no comprimir la información
- Se pueden imprimir desde una impresora postscript o Inkjet.

EPS

- Archivo postscript encapsulado
- Hay dos tipos de archivo: mapa de bits y vectorial. Los de mapa de bits al igual que los formato TIFF dependen de la resolución (número de pixeles por pulgada) asignada de origen por un escáner, cámara digital o Photoshop, a diferencia de una imagen vectorial que no depende de la resolución y puede ser aumentada de tamaño sin perder detalle y definición.
- Son archivos pequeños que ocupan poco espacio en la memoria.
- Los programas de edición Quark, PageMaker o InDesign no pueden mostrar en la pantalla una imagen EPS verdadera.

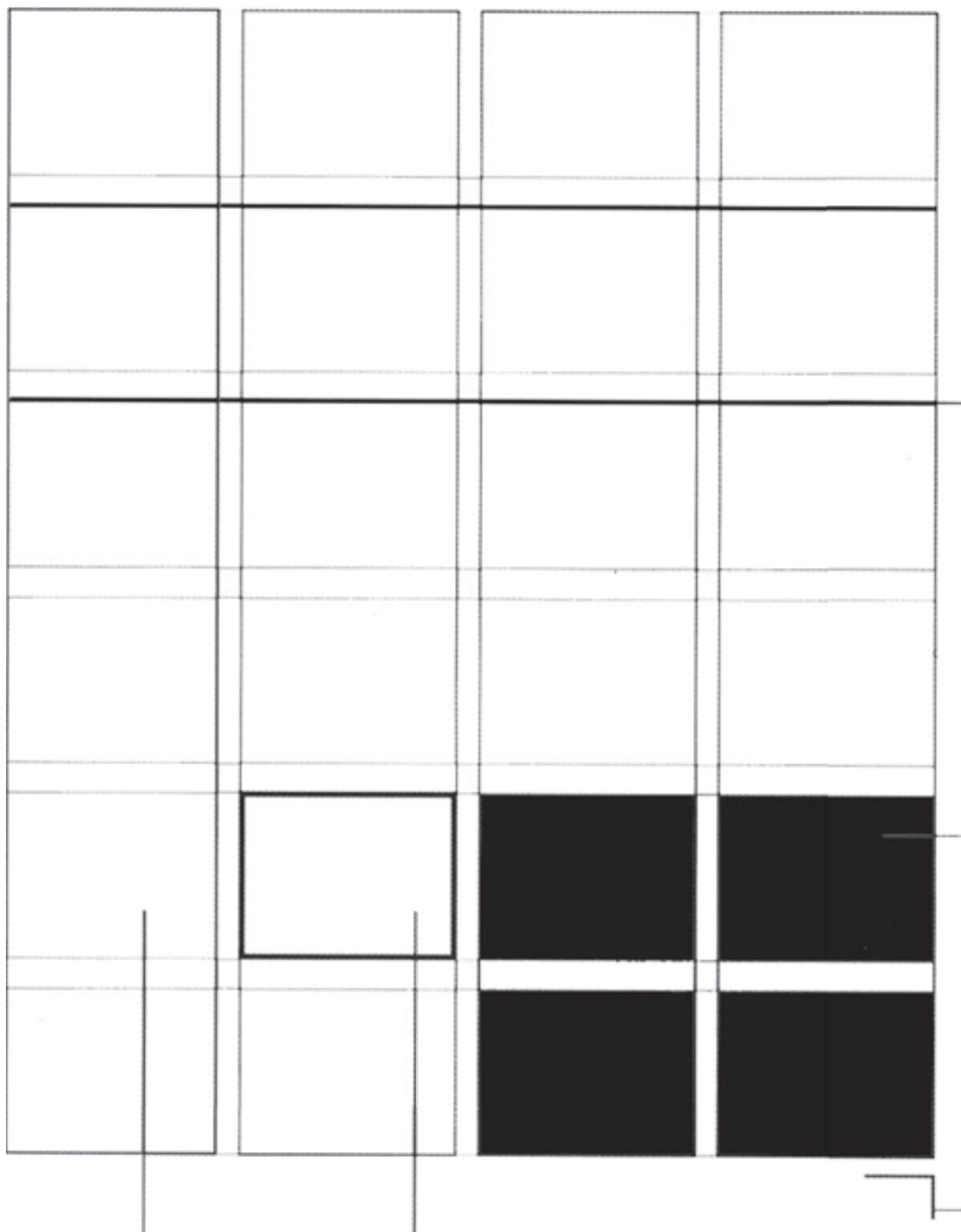
PDF

- Formato de documentos portátiles.
- Cualquier archivo PDF puede utilizarse en PageMaker, InDesign o QuarkXpress siempre y cuando haya sido guardado utilizando Distiller de Adobe Acrobat o PDF Writer. Una vez creado es difícil hacer modificaciones.
- El PDF es una imagen en formato postscript y es parecida a una EPS. Pueden contener imágenes vectoriales y de mapa de bits.

Los formatos GIF y JPEG son considerados malos porque para el trabajo en imprenta no funcionan, ya que el primero presenta una gama de colores limitada (256 colores como máximo) y el segundo comprime y pierde información cada vez que el archivo es guardado, sin importar el nivel de calidad que se le asigne.

Actualmente es común trabajar con imágenes digitales en la formación de los libros, ya sea porque éstas se transfirieron por medio de un escáner o que su origen sea este. Para el proyecto las imágenes serán proporcionadas por los autores por medio de archivos digitales o impresiones fotográficas en papel que posteriormente se digitalizarán para obtenerlas con las siguientes características:

- 30 cm. por el lado más largo; como las dimensiones de los libros son de 20 x 15.8 cm., las imágenes se pueden reducir y ajustar a la página sin perder detalle,
- 300 dpi de resolución y en formato TIFF sin comprimir, lo que nos da imágenes más definidas y con mayor número de tonos,
- en escala de grises para poder utilizar un doutono con el fin de intensificar los negros.



4.5 Diagramación

La retícula es un elemento organizador de información, ayuda a situar los elementos en el espacio para hacerlos accesibles; éstas pueden ser flexibles y orgánicas o rigurosas y mecánicas.

8 López Alonso, Rodrigo,
Diseño & edición de la A a la Z,
España, 2005, pág. 101

Una retícula es una trama de líneas horizontales y verticales en intersección a intervalos regulares. En el diseño tipográfico, un sistema reticular es un método para organizar y clarificar el texto en una página, y también amplificar su significado.⁸

Las ventajas que tiene trabajar con una retícula son: claridad, eficacia, economía de tiempo y continuidad; al usuario le permite distinguir los distintos tipo de información y la facilidad de conducirse por el contenido de la publicación.

La estructura de un libro se compone de tres elementos claves: tipografía, sistema de retícula e ilustraciones. Un libro puede componerse sin recurrir a esos tres elementos, pero incluso cuando no tiene retícula formal sigue estando sujeto a los parámetros del formato de página; un libro exclusivamente tipográfico puede crear

imágenes a partir de las formas y las posiciones de las cajas de texto y los títulos; y un libro puramente visual puede establecer una narrativa simplemente a partir de la posición y las dimensiones de las imágenes.⁹

9 Roger Fawcett-Tang (ed.), *Diseño de libros contemporáneo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pág. 88

Al diseñar una retícula es importante considerar los siguientes puntos:

- la cantidad de texto e imágenes,
- las clases de texto e imágenes,
- las relaciones que vinculan texto e imágenes.¹⁰

10 *Idem.*

La utilización de la retícula tiene sus orígenes en la década de 1940 y fue hasta la de 1960 cuando se volvió un elemento en el trabajo del diseño gráfico. Durante las décadas de 1980 y 1990 su utilización se hizo constante, y a finales del siglo XX se buscó hacerla más flexible, adaptarla, modificarla o eliminarla según el proyecto que se diseñara. Así, se clasifican cuatro tipos de retículas:

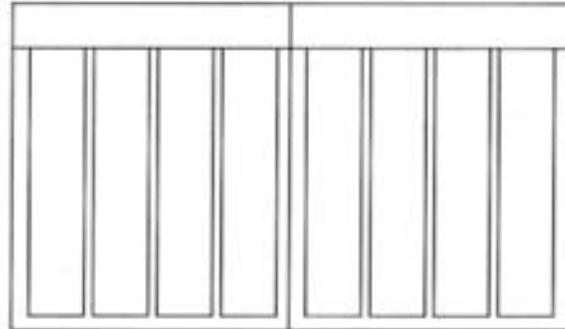
Manuscrito

Retícula sencilla, un área grande y rectangular que ocupa la mayor parte de la página, comúnmente contiene textos largos y continuos.



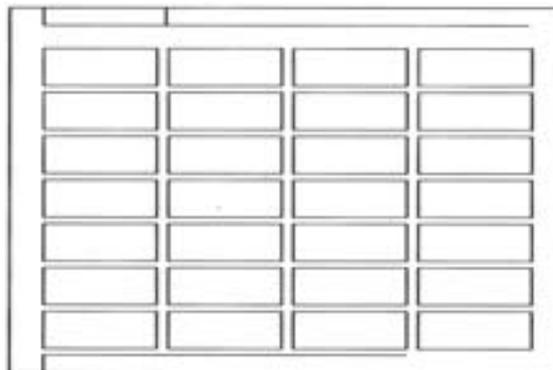
Columnas

Retícula flexible que se utiliza para separar los distintos tipos de información, misma que se organiza en columnas verticales. En esta retícula hay líneas de flujo que permiten acomodar cortes en el texto o en las imágenes dentro de la página creando bandas horizontales que atraviesan el formato.



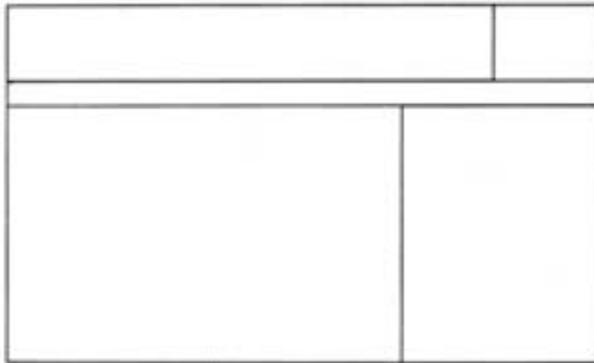
Modular

Retícula de columnas con mayor número de líneas de flujo horizontales que subdividen a las columnas en filas para formar una matriz de celdas conocidas como módulos, éstos proporcionan mayor flexibilidad para la distribución de la información, sin embargo un exceso en los mismos puede dar un resultado confuso. Este tipo de retícula es utilizada en el diseño de información tabulada: cuadros, formularios, programaciones.



Jerárquica

Esta retícula se adapta a la información que organiza, se basa en la disposición intuitiva de los elementos. Su desarrollo empieza por el análisis de la interacción óptica que los elementos provocan al ser colocados de forma espontánea en diferentes posiciones; se utiliza en el diseño de páginas web.

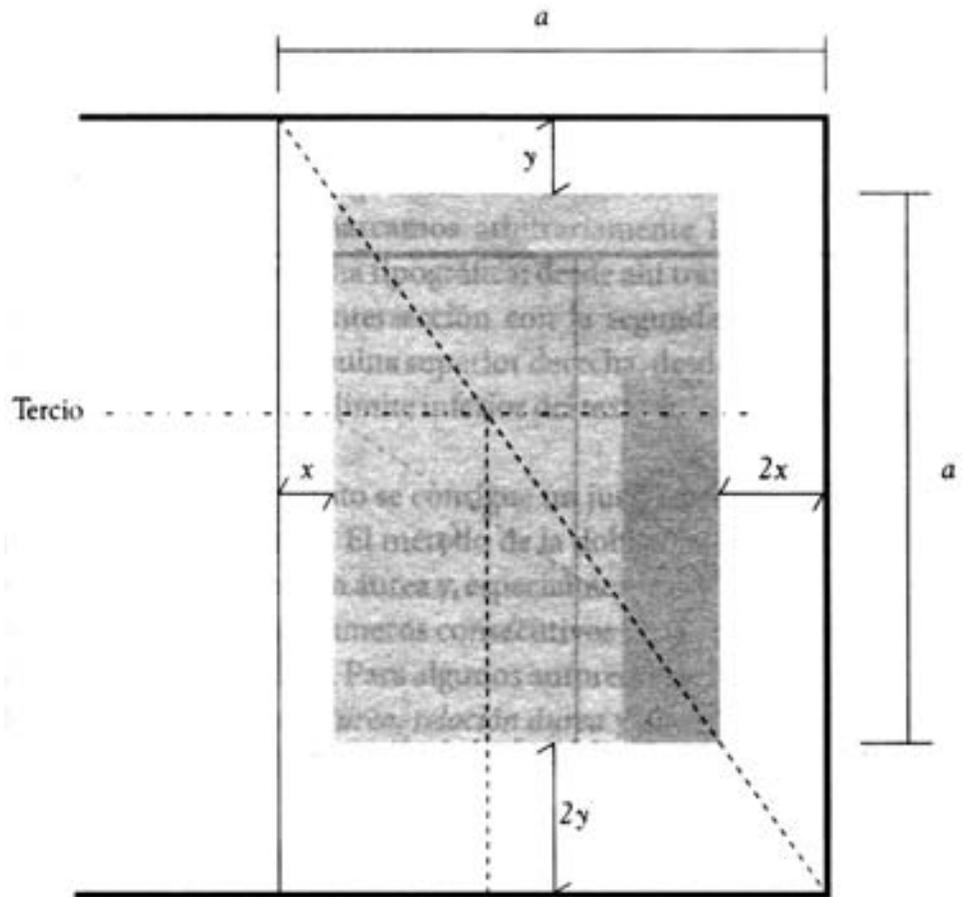


4.5.1 Márgenes

Los márgenes son el espacio que rodea el área de la mancha tipográfica y se conocen como margen de cabeza, de pie, de lomo y de corte, y las funciones técnicas que cumplen en la página son:

- evitar que partes del texto se pierdan en el momento de cortar el papel,
- dejar una superficie sin texto para la manipulación de la página,
- ocultar posibles imprecisiones en la tirada,
- evitar que la encuadernación obstruya la lectura.

Antes la mancha tipográfica evitaba ser centrada en la página al tratar de cumplir con cuatro reglas:



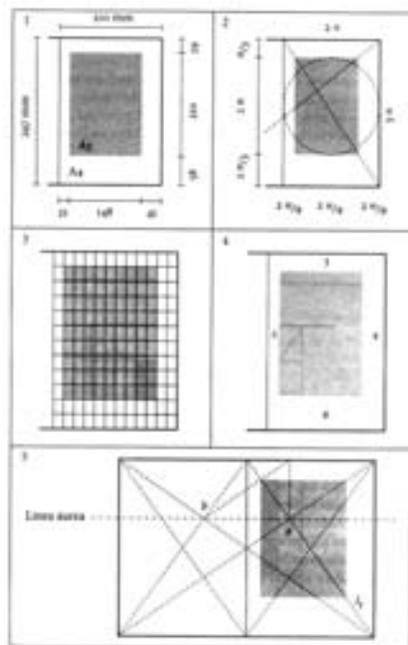
1. La diagonal de la caja debía coincidir con la diagonal de la página.
2. La altura de la caja debía ser igual a la anchura de la página.
3. El margen exterior (o de corte) debía ser el doble del margen interior (o de lomo).
4. El margen superior (o de cabeza) debía ser la mitad del margen inferior (o de pie). Esta regla es consecuencia de las tres anteriores.¹¹

11 Jorge De Buen,
Manual de diseño editorial,
Santillana, México, 2000, pág. 168

Entre los márgenes más usuales se encuentran los uniformes, los especiales y los tradicionales. Los uniformes teniendo en cuenta la doble página, son los que quedan igualados por todos los lados, por lo tanto el lomo medirá la mitad que el resto de los márgenes. Los especiales muestran un desplazamiento de la mancha hacia el margen superior. El lomo ocupa la mitad que el margen de los lados, el margen de cabeza mide lomo y mitad, y el margen de pie mide el doble que la cabeza. Los márgenes tradicionales garantizan una proporción adecuada entre el tamaño de página y la mancha del texto, y se llaman así por tratarse del modelo más utilizado en la tradición tipográfica, bien mediante las diagonales, bien mediante la división entre nueve del alto y ancho del tamaño de página.¹²

12 José Luis Martín Montesinos y Montserrat Mas Hurtuna, *Manual de Tipografía, del plomo a la era digital*, Campgràfic, 4ta. Ed., Valencia, 2004, pág. 194.

Para conseguir dichos márgenes existen varios métodos:



- de la diagonal
- de la doble diagonal
- sistema normalizado iso 216
- canon ternario
- escala universal
- sistema 2-3-4-6
- método de Van der Graaf
- márgenes invertidos.

En el proyecto la retícula que utilizaré para la ubicación de textos e imágenes en la página es la de columnas por las siguientes razones:

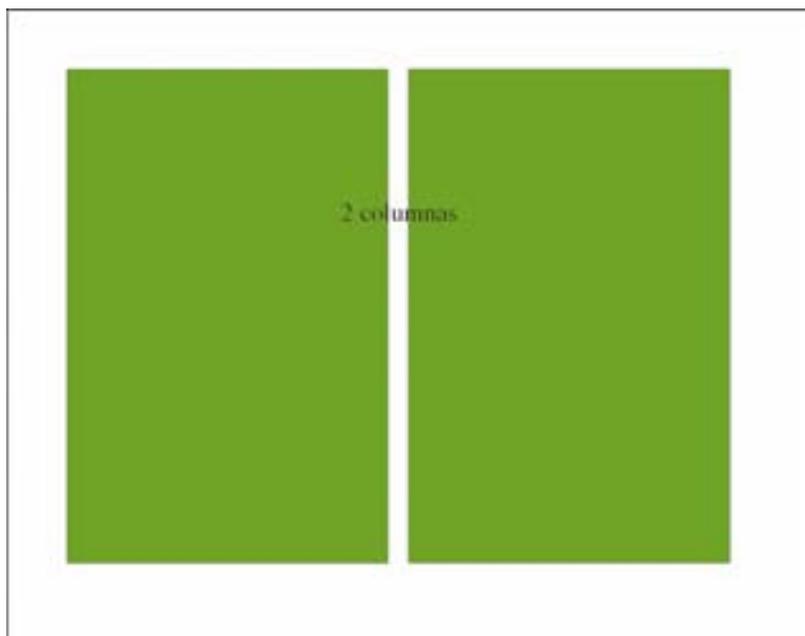
- es una de las más flexibles para contener texto e imágenes,
- la mayor parte del contenido esta compuesto por imágenes y poco texto, por lo cual facilitará la ubicación en página de ambos elementos
- permitirá mayor movilidad a las imágenes que se encuentran en cuatro distintos formatos: vertical, cuadrado, apaisado y panorámico.



Esta retícula de columnas permite trabajar con variantes. Se puede tener una sola columna como en la retícula de manuscrito,



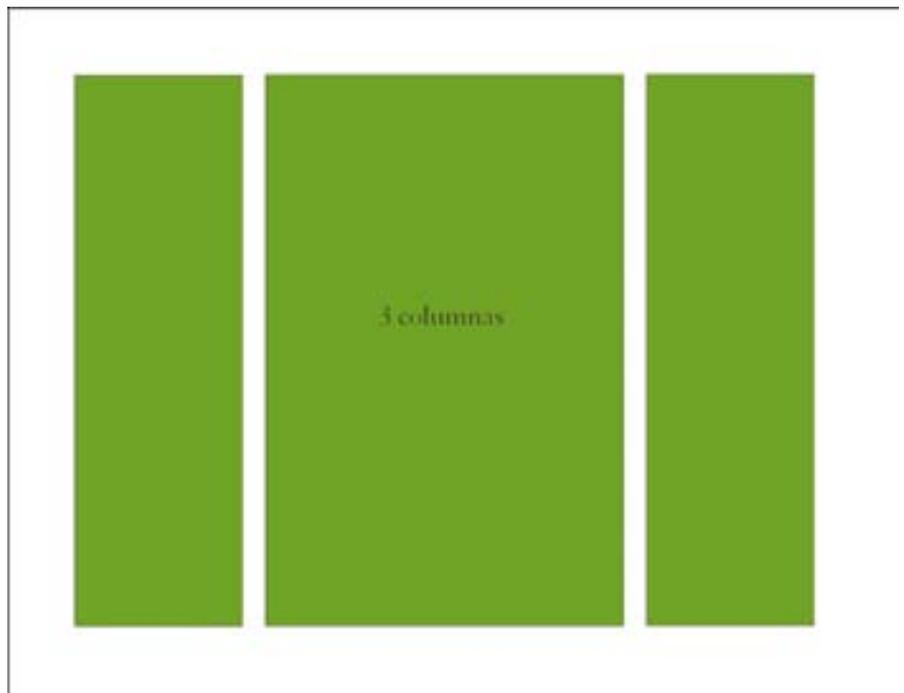
dos columnas anchas,

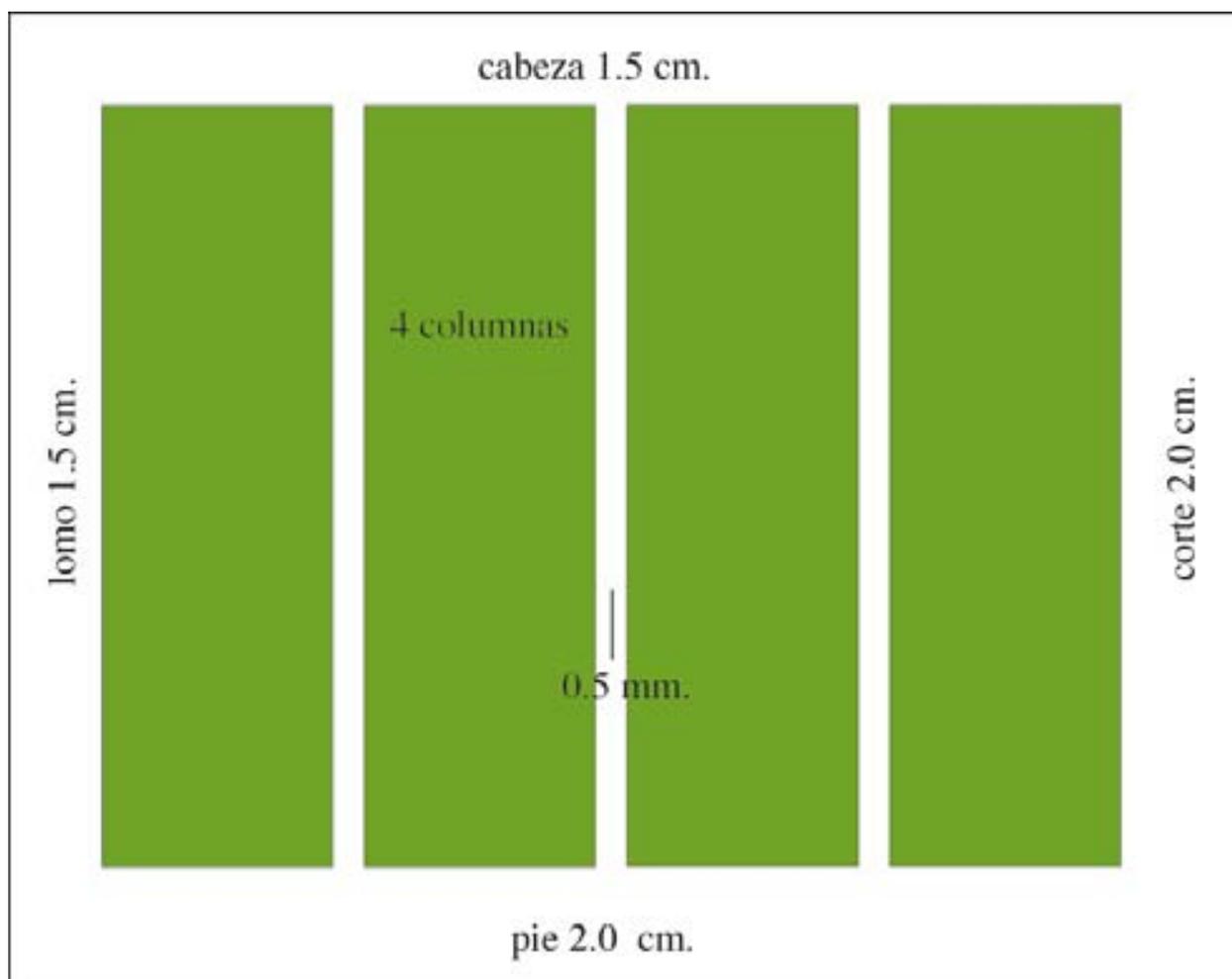


una ancha y una delgada,



tres columnas, dos delgadas y una ancha,





Los márgenes establecidos se asignaron buscando el efecto visual que produce el canon terciario, dado que las dimensiones de la página son pequeñas no asigné márgenes mayores, pues consumirían gran parte del espacio y se lo restaría al tamaño de las imágenes, y ya que éstas son el contenido principal de la publicación lo ideal es aprovechar el mayor espacio para ellas.

- superior o cabeza 1.5 cm.
- izquierdo o lomo 1.5 cm.
- derecho o corte 2 cm.
- inferior o pie 2 cm.

Al ser el margen inferior más ancho que el superior la mancha de texto o la imagen darán la sensación de ser ligeros y el margen de corte permitirá manipular las páginas sin interferir en el contenido.



Gbbhshdbddgtet

4.6 Relación imagen-texto

Los libros fotográficos se caracterizan por estar compuestos en su mayor parte por imágenes, los textos que muchas veces las acompañan son alguna presentación sobre el autor y su trayectoria o una introducción a lo que se presenta. Dichos textos pueden estar escritos por investigadores, curadores o especialistas en el tema, pueden estar hechos por encargo o por invitación para escribir un texto inédito basado en la obra o el tema, incluso pueden ser reediciones de textos de otros proyectos y que por el valor de su contenido apoyan a los nuevos.

En ocasiones cuando se han seleccionado las imágenes, se solicita que alguien que no es el autor realice textos basados en ellas, sin embargo los textos suelen ser la descripción literal de la imagen y eso no sirve de mucho si se tiene la fotografía en frente. Otro caso es cuando se tienen un conjunto de textos que “pretenden ilustrar” utilizando fotografías que nada tienen que ver con el tema a tratar.

Si bien texto e imagen son dos elementos de la comunicación gráfica que deben armonizar y funcionar en el momento de su ubicación en la página, también éstos deben ser considerados desde

de la concepción del proyecto y no tratarlos de manera aislada como relleno de espacios.

El uso de las imágenes y su combinación con el texto son la esencia que define el diseño gráfico; una combinación que incrementa las posibilidades gráficas exponencialmente.¹³

13 Quentin Newark,
¿Qué es el diseño gráfico?,
Gustavo Gili, Barcelona, 2002., 84

En la relación texto-imagen podemos encontrar las siguientes formas:

Texto sin imagen

Un ejemplo de este caso es el libro *Imágenes del siglo* diseñado por Meter Davenport. El proyecto consiste en presentar en la página sólo el título de cada imagen representativa del siglo XX, sin imagen impresa, pues los “pies de foto” eran suficientes para remitir al lector hacia su propio archivo visual guardado en su memoria sobre las imágenes sumamente conocidas.

Imagen sin texto

Este tipo de publicaciones hace uso de las imágenes en forma secuencial o de yuxtaposición, una tras otra, no existe ningún tipo de texto.

Imágenes con poco texto

Aquí puede haber textos de introducción o presentación del proyecto, suelen estar separados de la secuencia de imágenes, se encuentran generalmente al principio del libro y/o al final. Algunos libros presentan una secuencia fotográfica en la cual se insertan frases cortas o palabras como único texto que acompaña a la imagen.



Avec cette deuxième édition, dont le commissariat a été confié à Jeaner Bourdiaz, "Panorama" entend créer un musée - visuel, surtout qui prend place dans le calendrier du jour et du début de l'été, garni des manifestations - Biennales de Venice et de Lyon, Foire de Bâle, Rencontres Photographiques d'Arles, Festival d'Angers, etc. - qui attirent le public vers une migration culturelle saisonnière, dans une ambiance de grandes vacances intelligemment occupées. Si "Panorama" au Fresnoy est géographiquement à contre-courant d'un mouvement général vers le Sud, il peut être perçus comme une prise d'été à l'inverse, une heure au nord de Paris, et surtout comme une remonte à la source, vers un des lieux de formation et de production artistiques et audiovisuelles d'où émergent pour la première fois sur la scène de l'art de jeunes plasticiens, cinéastes, vidéastes, performeurs, musiciens, chorégraphes, etc., que l'on peut découvrir la, avant de les retrouver dans les lieux consacrés et consacrant qui viennent d'être cités. C'est donc un premier regard qui est proposé au public, tiré des tendances nouvelles et du travail des jeunes artistes au sein de leur région, avant toute classification esthétique, critique ou marchande. Le mot "Panorama" indique que le paysage est vaste et varié - le panorama musical même y apporter sa touche - et que toute cette richesse est présentée personnellement à partir d'un point de vue particulier. Effectivement, le panorama des productions artistiques du Fresnoy correspond à un paysage et de la mémoire est présente. Aux aspects et pays présentations traditionnelles de l'équivalent, il y fait arriver vers du spectacle issu de la performance, du concert, des mêmes moments de ceux de la production cinématographique ou vidéo-graphique. Sur cette effervescence productive, dont le Fresnoy se veut de rendre compte équitablement - avec pour seul critère l'engagement réel de ses créateurs dans un projet et dans une œuvre, quel qu'en soit le langage ou le support - le point de vue particulier est celui du commissaire qui, chaque année, sera invité à porter un regard "personnel" sur ce paysage, en choisissant son site d'observation. C'est une stratégie de regard qui devra permettre au commissaire de transformer un paysage complexe et mouvant en tableau, sans possibilité d'ajouter ou d'effacer, mais avec cependant la liberté de quelques retouches au plus nécessaire, de quelques touches supplémentaires - dues au très artiste intervenant au Fresnoy pourrai être amené à compléter ou à contraster le "panorama". Tout cela dessine un itinéraire à la fois nouveau dans le temps (trois semaines), et plein de surprises, de redécouvertes, de vifs passages d'un musée de regard à un autre, d'un planis à un planis différent. De jour ou lendemain, au-delà d'un repos établi, "Panorama" aura changé, le "panorama" continuant de balayer le paysage d'un site à un autre, d'un décalage à un autre, d'un horizon de jour à un nocturne. Certains se plaignent qu'on ne vante qu'une seule fois de ne pouvoir tout voir - même raison pour revenir. Mais Le Fresnoy ne peut que revendiquer cette irréductibilité de ce qui y y produit à un seul espace, à un seul temps, à un seul dispositif scénique, sous les deux regards présentés à "Panorama" - respect à la représentation télévisuelle dans les pages d'un tableau. Si le "panorama" dessine le point de vue d'un observateur qui a été donné du réel, il renvoie la vue pour certains d'être y voir de plus près à un véritable déplacement, à la fois physique et métaphysique, vers le sentiment du contact avec la pièce, véritablement, à partir de l'œuvre. Avec Philippe Bourdiaz au Fresnoy, Studio national des arts contemporains.

1800 Irons were used to repair the U.S., where they are used today for the repair of their ships.



1800 Iron-plate ships, built on the water's surface.

1800 Iron-plate ships, built on the water's surface.



1800 Iron-plate ships, built on the water's surface.

1800 Iron-plate ships, built on the water's surface.



1800 Iron-plate ships, built on the water's surface.



1850s

May I Present Myself?

The carte-de-visite and the portrait studio

The images of early Victorians that have come down to us suggest a dour breed. Their streets are eerily empty, devoid of life, with grey, featureless skies and the occasional half-glimpse of a human form, so hunched and curt, semitransparent and ethereal. We think of them as unending surpluses to a man.

There can be little doubt as to why we are so drawn to the portrait by the artist.



Until the 1850s, the chemicals involved in the photographic process reacted so light-very slowly, requiring exposures, even under bright sunlight, of many minutes. Too long to sustain a smile in the portrait studio, even for a politician, especially when your head is being held firmly in a rigid metal clamp, and too long to require the crowds dragging the streets. On top of this, the plates were insensitive to the red end of the spectrum, which gave a strange tinge to the prints, and often meant that landscape photographers had to take a separate exposure for the sky that would be printed in to the finished background image.

Photo booths

The modern equivalent of the carte-de-visite is probably the photo booth, first introduced in the 1890s. For only 25 cents you could be taken in a booth and then take your own while you waited for the images to emerge from the mysterious depths of the machine. Having long been self-portraits, you could take away the finished product of carefully posing your own without leaving the picture.

CALLING CARDS

The development of new processes meant that exposure time could be decreased, so that the portrait studios were no longer the domain of the rich and nervous, but accessible to those of more limited means as well. The two eyes, invented by Hamilton Smith and the Salt Brothers in 1836, provided a durable and portable means of their secret and -short, but one of the most significant steps toward a portable

photography came with the carte-de-visite, patented by André Disdéri in 1854. These were essentially "cheap and cheerful," easily reproducible, multiple paper portraits that needed little exposure or processing to create. Usually of poor quality, these personal calling cards were a forerunner of the celebrity picture, and those bearing royalty or the stars and grotesques of the day were highly sought after. Disdéri's innovation suggests interesting parallels with the modern photo booth, as both served a similar need.

The accessibility of these new conditions had another effect: it allowed a more intimate form of portrait to be made. This, combined with the growing use of electric lighting, means that the photographer had never wanted over the pose and expression



"Come up and see me some time," being photographed by the artist in all the eyes of the city, introducing a vigor and dynamism into the process.

One of the first experiments of this new style was Augustin Le Gray's *Portrait of a Man* (1828-1830), Tonnachon, naturally known as "Nadar" and by all names later than his, was by the 1850s widely recognized by the elite of Parisian society.

The dissemination of photography brought with it a proliferation of the studio products of the world center for the production of printed photography in the 1850s, took this new form of reproduction firmly to its home in the 1860s.

Box of tricks

One of Nadar's greatest tricks, the French writer Balzac, had no sense of being photographed. He believed that all physical bodies were made up of layers of ghostly images, laid on top of each other. Every time he took his picture, one of these "layers" would leave his body and be transferred to the photograph. This might not indicate our understanding of the photographic process, but it probably explains why the French government banned photography.



Balzac's greatest trick

Texto con imágenes

En este caso la relación suele ser más proporcionada y estrecha entre ambos elementos. Hay imágenes que están acompañadas por un texto realizado ex profeso, tanto texto como imagen hablan del mismo tema, se apoyan para reforzar el concepto, por ejemplo la revista *Luna Córnea*.

Palabras utilizadas como imágenes

Comúnmente se maximiza el tamaño de las palabras que al presentarse solas en la página construyen imágenes.

Para el proyecto la relación imagen-texto estará definida por el uso de textos pequeños escritos por los propios autores, los cuales son una breve presentación del trabajo fotográfico que estará al principio del libro, separado de las imágenes pero no desligado del concepto, y una breve semblanza del autor ubicada al final del libro. Las fotografías no tienen títulos individuales, así que no habrá pies de foto acompañándolas dentro de la página, de esta forma tenemos un libro fotográfico con poco texto que deja que las fotografías respiren y se distribuyan con mayor libertad en el espacio.

reet dolore magna aliquam
pit lobortis nisi ut aliquip ex
esse molestie consequat, vel
qui blandit praesent luptum.

m nibh etl r
m mas enir
u ad bd

corper suscipit lobortis nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Rendre vel eum iriure dolor in hendrerit i

tt
n
l
o
t

adipiscing elit, sed diam vis nibh eu
diam nonum ec

eu
commodo consequat. Duis autem vel
zzril delenit augue duis dolore te feus
corper suscipit lobortis nisi ut aliquip

4.7 Selección tipográfica

La palabra tipografía proviene del griego *typos* (sello) y de *graphein* (escribir), está relacionada con las palabras y el texto y es uno de los elementos más importantes de la comunicación visual. Stanley Morison la define de la siguiente manera:

14 Stanley Morison, 1929.

Cita tomada del libro *Manual de Tipografía, del plomo a la era digital*, José Luis Martín Montesinos y Montserrat Mas Hurtuna, Campgràfic, 4ta. Ed., Valencia, 2004, pág. 17.

Arte de disponer correctamente el material de imprimir, de acuerdo con un propósito específico: el de colocar las letras, repartir el espacio y organizar los tipos con vistas a prestar al lector la máxima ayuda para la comprensión del texto.¹⁴

15 José Luis Martín Montesinos y Montserrat Mas Hurtuna, *Manual de Tipografía, del plomo a la era digital*, Campgràfic, 4ta. Ed., Valencia, 2004, pág. 17.

En la historia de la tipografía se especifican tres momentos: la escritura a mano sobre papel o piedra, tipografía en plomo y tipografía electrónica y digital.¹⁵ Hay distintas fuentes o medios para crear un tipo de letra, estos pueden ser madera o metal tallado, película litográfica o por un código informático.¹⁶

16 Gavin Ambrose y Paul Harris, *Tipografía, Bases del diseño 3*, Parramón, Barcelona, 2004, pág. 17

Actualmente cuando hablamos de tipo hacemos referencia al carácter o letra, por familia de tipos al conjunto de caracteres (letras, números, símbolos, signos de puntuación, etcétera., con

un mismo diseño característico que le proporciona personalidad y los distingue de otra familia; por ejemplo:

Eurostile

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Baskerville

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Estas familias pueden tener distintas variantes, por ejemplo:

Granjon

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Granjon italic

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Granjon bold

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Y están aquellas tipografías que originalmente fueron diseñadas en un solo estilo y a las cuales podemos asignarles la variante itálica o negrita, por ejemplo la Times New Roman, diseñada en 1932 por Stanley Morison para el periódico *The Times* y para aplicarse sólo a cuerpo de texto.

Times New Roman	redonda
<i>Times New Roman</i>	<i>itálica o cursiva</i>
Times New Roman	negrita o bold
<i>Times New Roman</i>	<i>bold itálica</i>

4.7.1 Clasificación de los tipos

Los tipos de letra se clasifican de acuerdo con sus características anatómicas: la block (contiene los tipos de letra basados en la escritura manuscrita germana), la romana o serif, la gothic o palo seco, la script o caligráfica, y la graphic.¹⁷

Para conocer más sobre las características de los tipos y su clasificación las desgloso de la siguiente forma:

Gótica o Fraktur, ca. 1450

Conocida también como block, blackletter, gothic, old english, black o broken. Característico de la Edad Media, de apariencia pesada y difícil lectura. Actualmente se considera ornamental y tiene un uso decorativo. Ejemplos: Goudy Text, Wittenburger y Fraktur.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890

¹⁷ Gavin Ambrose y Paul Harris, *Tipografía, Bases del diseño 3*, Parramón, Barcelona, 2004, pág. 35

Roman

Derivada de las inscripciones romanas. Tiene remates que ayudan a la vista a pasar de una letra a otra, son legibles. Se utilizan para cuerpo de texto. Se subdividen en Humana (Centaur, Cloister), Garalda (Garamon, Sabon, Bembo), Transición (Baskerville, Caslon, Bell), Didona (Bodoni, Didot, Centennial) y Mecánica (Rockwell, Claredon, Memphis).

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnñopqrstuvwxyz1234567890**

Grotesk

Llamadas también de palo seco o lineal. Tienen un diseño limpio y simple. Se subdividen en: Grotesque (Bell Gothic, Franklin Gothic, News Gothic), Neo Grotesque (Helvetica, Frutiger, Univers, Folio), Geométrico (Avant Garde, Futura, Eurostile), Humanística (Gill Sans) e Incisas (Optima, Eras, Copperplate, Trajan).

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnñopqrstuvwxyz1234567890**

De escritura

Imitan la escritura caligráfica, manuscrita o a mano alzada. Algunas tienen astas terminales que les permite unirse entre ellas, son difícil de leer en bloques grandes de texto. Ejemplos: Script, Zapf Chancery y Mistral.

*ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnñopqrstuvwxyz1234567890*

Graphic

Caracteres que pueden considerarse como imágenes, son variaciones experimentales y existen con diferentes niveles de legibilidad. No son adecuados para cuerpo de texto. Ejemplos: Broadway, Arnold Böcklin, Curlz MT.

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u v w x y z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Aquí también se encuentran las llamadas Fuentes Pi, formadas por símbolos científicos, flechas y formas. Ejemplos: Zapf Dingbats, Woodtype Internacional.



Digitales

Fuentes creadas por medios electrónicos y para computadoras. Ejemplos: Emigre, OCR-A y OCR-B.

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Univers

Para el proyecto se eligió la tipografía Univers por ser un tipo de carácter contemporáneo que fue diseñado para poder producirse por un medio fotográfico: la fotocomposición, lo que la hace una tipografía acorde y pertinente al concepto de la colección, aunado a que el tema de la frontera es una cuestión universal y a que la tipografía es sumamente conocida y utilizada mundialmente.

Hacia 1950 el estilo internacional tuvo como centro de eclosión dos escuelas de diseño en Suiza, una en Basilea liderada por Aemin Hofmann y Emil Ruder y otra en Zurich a cargo de Joseph Muller-Brockmann. Ambos habían estudiado con Ernet Keller en la Zurich School of Design donde se enseñaban los principios de la Bauhaus y de la Nueva Tipografía de Jan Tschichold. Emil Ruder fomentaba en sus alumnos la utilización y el aprecio por el espacio blanco como parte integrante del diseño, así como la limitación en el uso de diferentes tipografías.

Los trabajos de Hofmann se caracterizaban por la acentuación del contraste entre los elementos del diseño, a su vez Muller Brockmann dictaba normas más estrictas en la composición del diseño que entendía como algo eminentemente funcional, separación de líneas de texto compactas, letras sin remate, espacio entre palabras uniforme, eran algunos de sus postulados. Sus trabajos se caracterizaban por la exploración del ritmo y del tiempo de las formas visuales. El nuevo estilo pronto llegó a ser la imagen oficial de muchas instituciones del país, y en este periodo el diseño de la tipografía debía adaptarse a la tecnología actual donde las prensas manuales fueron sustituidas por prensas de alta velocidad y rotativas, y para finales de la década la fotocomposición cambio de forma radical el proceso para generar los caracteres.

A B C D E F G H

H I J K L M N O

P Q R S T U V

V W X Y Z a b

c d e f g h i j k l

m n o p q r s t u

v w x y z 1 2 3 4

5 6 7 8 9 0 (= ; !

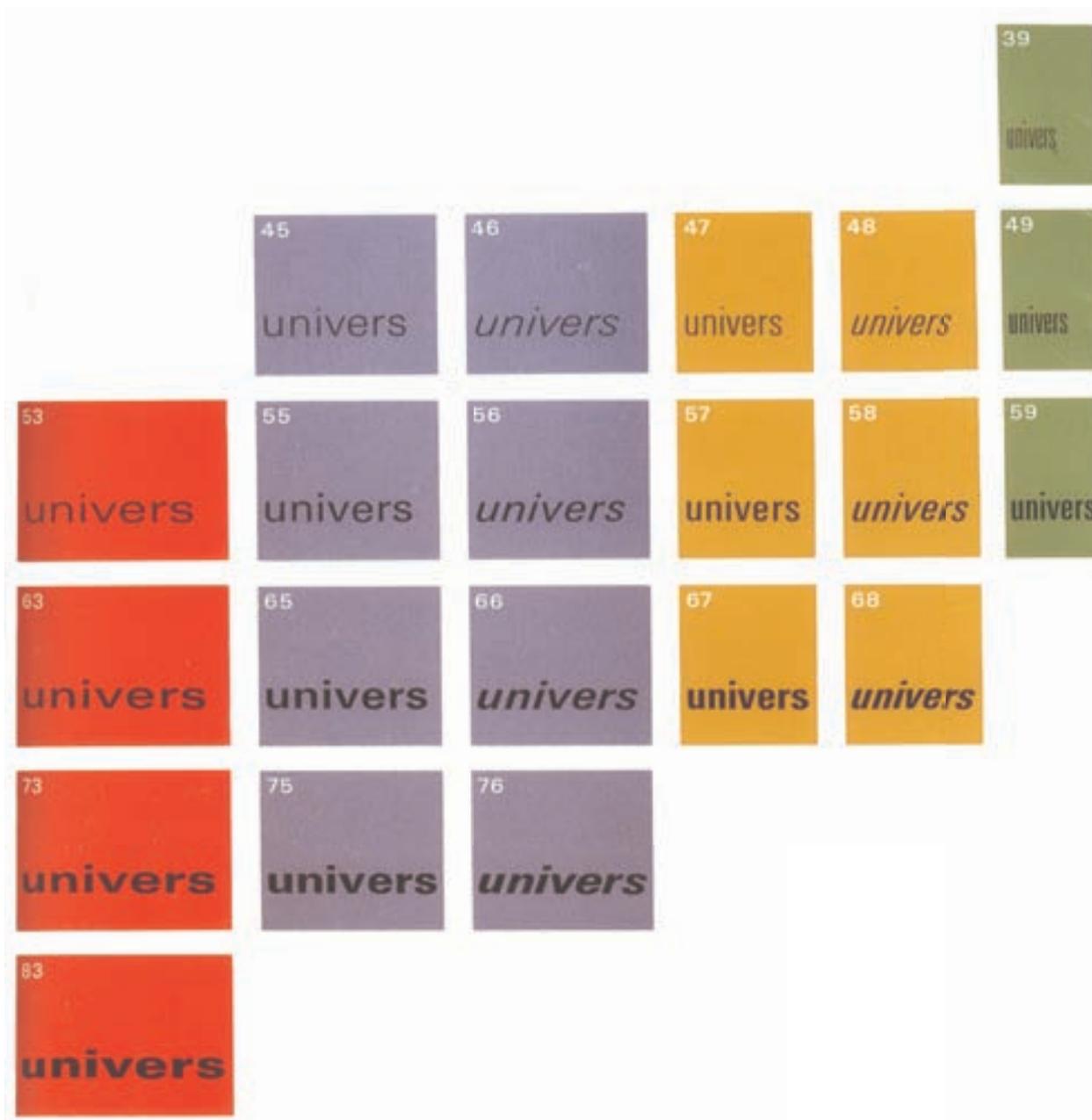
La fotocomposición prometía ser un sistema de composición tipográfica más barato, limpio y seguro, y tenía la ventaja de que era fácilmente aplicable a los rótulos de las películas y a la litografía offset. Pero en cuanto a tipografía, las ventajas no parecían tan claras. Si bien es cierto que había mejorado la flexibilidad en la colocación del tipo (se había facilitado la acción de formar con perfil fuera de línea), la tendencia a ampliarlo a diferentes tamaños a partir de un solo patrón, en lugar de hacerlo con grabados diferentes para cada tamaño, conducía a una degradación de las cualidades de las letras individuales que hacían preferible la tipografía tradicional.¹⁸

18 Lewis Blackwell, *Tipografía del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, págs. 7-16

Univers fue diseñada en 1951 por Adrian Frutiger, quien trabajó como aprendiz en la imprenta Otto Schaeffli al mismo tiempo que estudiaba en la Escuela de Artes y Oficios de Zurich. En 1951 realizó un estudio sobre la escritura occidental con el que obtuvo un premio del Ministerio Interior. Su trabajo fue conocido por Charles Peignot, presidente de la fundición francesa Deberny & Peignot, quien le ofreció un puesto en la empresa y en el que trabajó durante nueve años supervisando la adaptación de muchos de los tipos clásicos de la fundición. En 1960 abandonó la fundición y abrió su propio estudio cerca de París. En 1994 regresó a Suiza para establecer su estudio en Bremgarten.

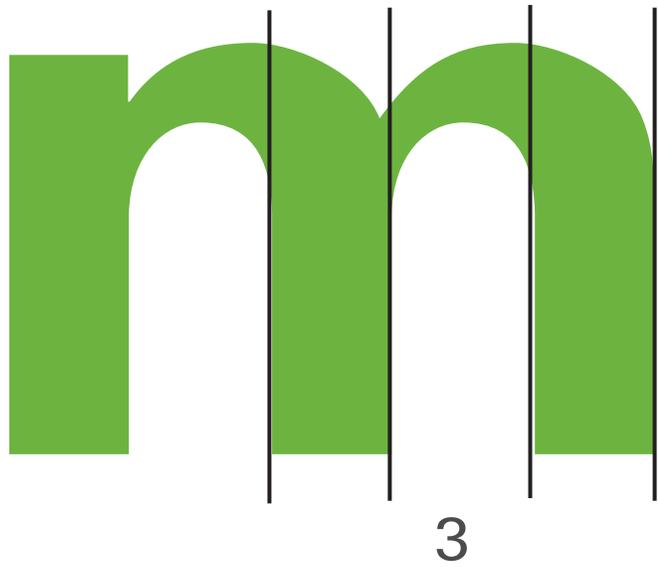
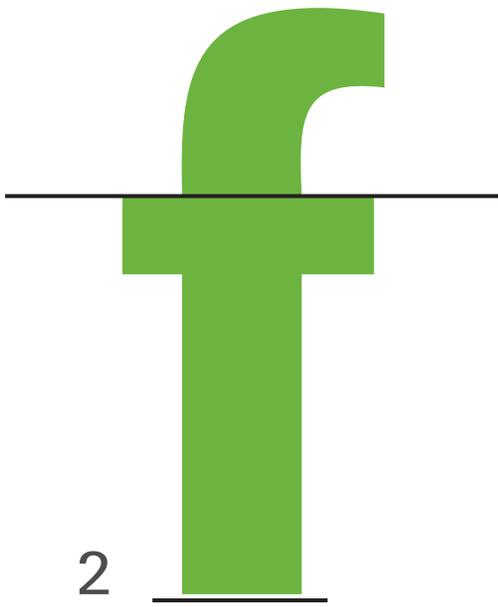
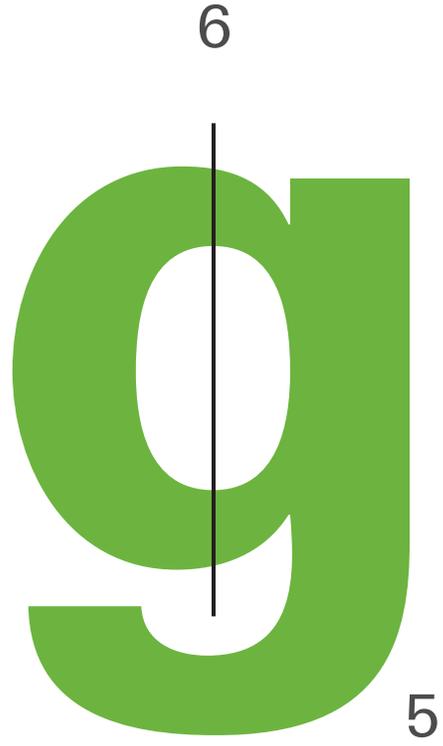
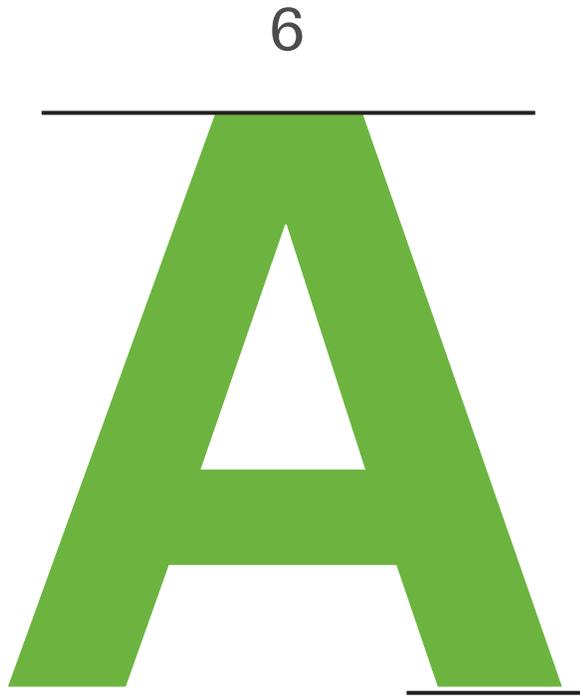
Frutiger diseñó Univers como un proyecto experimental y con la intención de crear una tipografía universal, con 21 variantes y un sistema numérico que sustituía a los términos conocidos como ancha, estrecha, fina y cursiva. En 1956 es lanzada por la fundición Deberny & Peignot con dos versiones: una en metal y otra para la fotocomposición.

La concepción de Univers estuvo menos orientada hacia las necesidades del mercado y sí, en mayor medida, a la satisfacción



19 Lewis Blackwell,
Tipografía del siglo XX,
 Gustavo Gili, Barcelona,
 2004, pág. 102

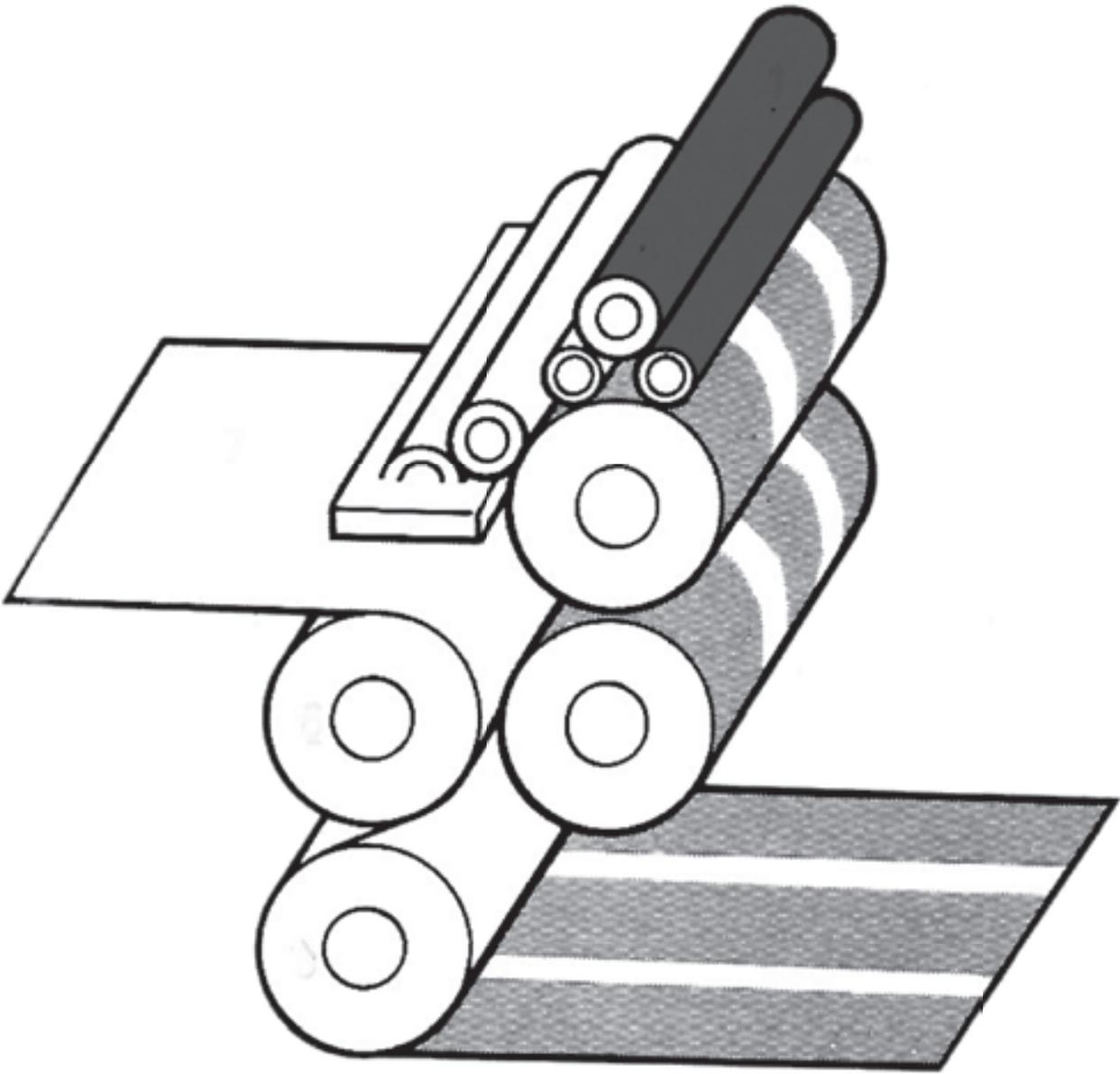
de ideales funcionalistas. De hecho, proporcionaba una familia completa, capaz de satisfacer el deseo básico de un tipo sans moderno, de rasgos ligeros, fabricado en una amplísima gama de 21 variantes que fueron presentadas con una nomenclatura que suponía una auténtica revolución en la descripción de tipos.¹⁹



Univers presenta las siguientes características:

- clasificada dentro de las neogrotescas
- desprovista de remates
- formas puras, con ausencia de contraste
- admite cambios de gradaciones: espesor, condensación, expansiones o inclinaciones
- la letra g no tiene ojal, sólo cola
- ejes rectos.

Univers cuenta con un estilo para cuerpo de texto y presenta una gama mayor de variantes que permiten su utilización para destacar las jerarquías en el texto sin necesidad de utilizar otra familia tipográfica para ello; sin embargo hay que mencionar que si bien la paleta de opciones es amplia, no obliga a tener que utilizar todas, sólo trabajará con un máximo de 4 fuentes.



4.8 Selección del medio de impresión

Para la impresión existen varios sistemas, para elegir el que utilizaremos es necesario tomar en cuenta las características de nuestro proyecto y el resultado que deseamos obtener. A continuación describiré cualidades y aplicaciones de diferentes sistemas utilizados para la impresión de fotografías:

Litografía offset

Sistema de impresión que se realiza mediante unas planchas tratadas y fijadas sobre unos cilindros, a razón de dos cilindros por cada una de las tintas utilizadas en este sistema de impresión: amarillo, cyan, magenta y negro.²⁰

²⁰ Rodrigo López Alonso,
Diseño & edición de la A a la Z,
España, 2005, pág. 74

- Surgió en el siglo XX y recibe el nombre de offset por su significado en inglés: transferencia
- En este sistema se imprimen la mayoría de las revistas y libros ilustrados
- Ofrece una buena calidad y costo accesible en grandes tirajes,

- Se clasifican por la cantidad de unidades de tinta que tienen, para libros exclusivamente con puro texto solo tienen una unidad de tinta (negra) y para los trabajos en color un mínimo de cuatro (amarillo, cian, magenta y negra) o cartuchos adicionales para un color adicional o barniz,
- Presentan grandes formatos para contener pliegos formados por varias páginas.

Litografía offset en bobina o rotativa

Máquina de impresión circular (cilindro contra cilindro) que se distingue de las máquinas planas por su mayor complejidad y que admite papel de bobina. Se usa sobre todo en la impresión de diarios o en las grandes tiradas de offset y hueco.²¹

21 Rodrigo López Alonso, *Diseño & edición de la A a la Z*, España, 2005, pág. 104

- Basada en el mismo procedimiento de litografía offset, sólo que utiliza grandes bobinas de papel en lugar de pliegos, en estas bobinas la impresión es continua o en rotativa, de ahí su nombre,
- gran velocidad de impresión,
- puede imprimir frente y dorso al mismo tiempo,
- utiliza tintas más finas que las de impresión en plano.

Huecograbado

Sistema de impresión mediante planchas o cilindros grabados en hueco. Es el sistema opuesto al grabado en relieve: no sobresale de la superficie del cilindro sino que, por el contrario, las líneas e imágenes están grabadas en el interior de la plancha. Para grabar

los motivos se utilizan instrumentos como agujas, bruñidores, raedores y graneadores, aunque también se puede utilizar ácido.

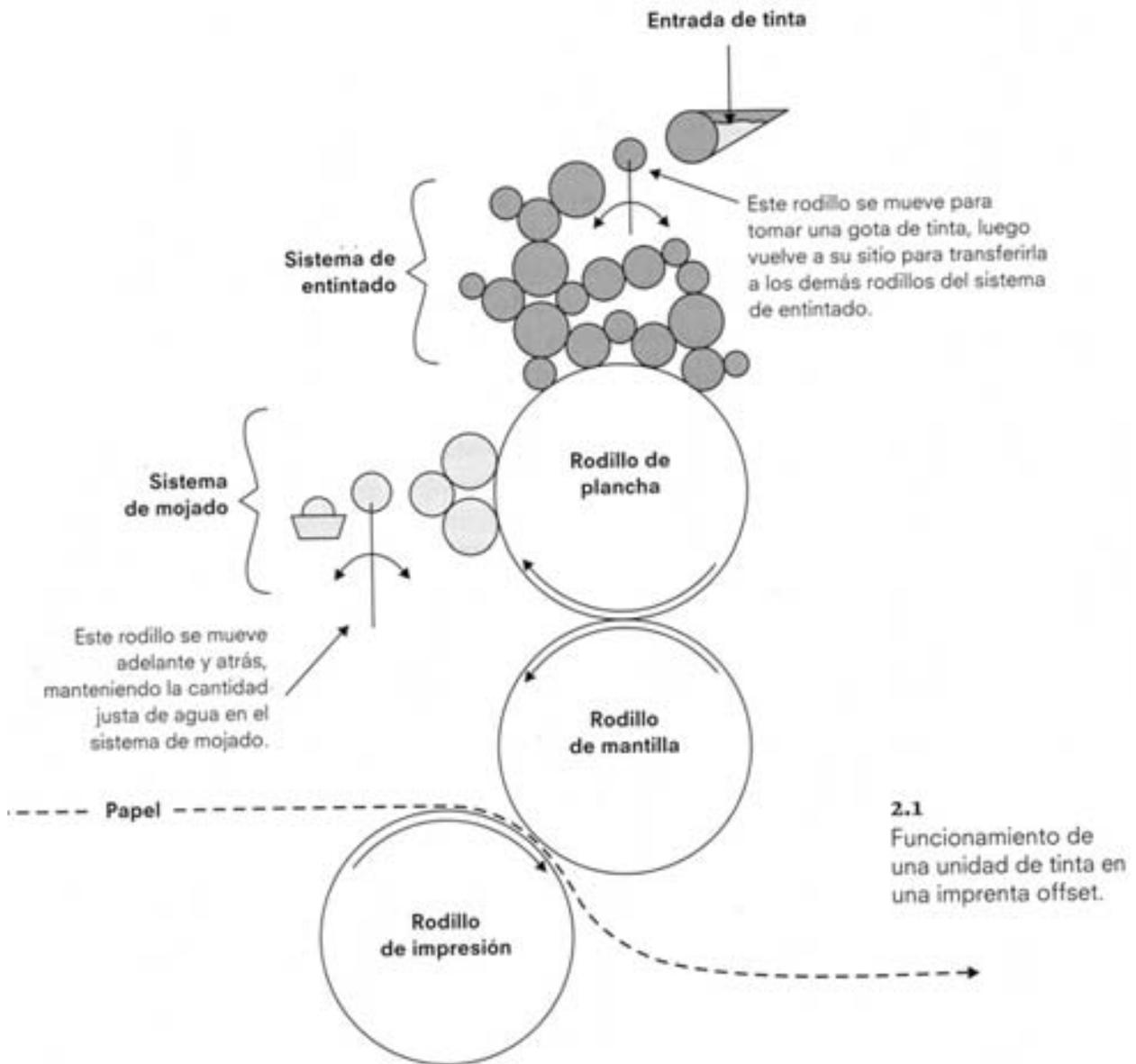
Se talla una superficie de metal, normalmente de cobre. El grabador abre surcos y talla la matriz en hueco. Según qué instrumento se utilice para realizar esos surcos se denomina aguafuerte, aguainta, a buril, en talla dulce, en punta seca...²²

- Las planchas utilizadas son más gruesas que las de offset o rotativa,
- El resultado de la impresión con el huecograbado es un tono continuo, lo que hace que sea un método con la mayor calidad para la impresión de imágenes pero no de texto, ya que presenta falta de definición en los bordes,
- Su proceso de impresión es complicado, lo que lo hace ser demasiado caro,
- Adecuado para tirajes extremadamente largos, mínimo 100,000 ejemplares,
- Utilizado en la impresión de revistas, catálogos, reproducciones de pinturas, envases y envolturas.

La flexografía, serigrafía y la impresión digital son otros sistemas que pueden imprimir imágenes y texto con excelente calidad pero difícilmente fotografías bien definidas y si lo hicieran sería un proceso complicado y tardado para tirajes grandes, además no son los adecuados para la impresión de libros fotográficos.

Por estas razones y por las características antes vista, el sistema de impresión que se empleará para la colección de libros fotográficos será el offset por proporcionar:

- impresión de fotografías con alta calidad,



2.1 Funcionamiento de una unidad de tinta en una imprenta offset.

- impresión de texto con excelente calidad,
- definición en el detalle
- bajo costo de producción en tirajes grandes, en este caso de 1,000 ejemplares por libro, cantidad mínima en este sistema de impresión,
- utilización de pliegos de papel para imprimir,
- agilidad y economía de tiempo en la preparación del proceso,
- rapidez de impresión,
- fácil elaboración de placas y almacenamiento, ya sean producidas en negativos o en placa directa.

Hasta el momento son pocos los sistemas de impresión que pueden reproducir fotografías con excelente calidad, como ya vimos la litografía, el offset y el huecogrado son capaces de hacerlo. Si bien los sistemas digitales de impresión pueden lograr esta calidad, la velocidad a la que lo hacen es lenta, los costos elevados y la tecnología necesaria para ello no son accesibles o adecuados para la producción integral de libros, aunque sí sirven de apoyo en el proceso de impresión economizando tiempo en la preparación de planchas para offset o rotativa, generando archivos digitales que pueden modificarse y corregirse en minutos u obteniendo una prueba completa de la publicación, lo más cercana a la real hecha incluso caseramente.

**Colección
de libros
fotográficos**



1a. de forros



4a. de forros



Forro completo

Pavka Segura	En la línea	4
Dante Busquets	Diario de antes	3
Xolotl Salazar	Frontera	2
Víctor Mendiola	De paso	1

Lomos

Portada





Victor Mendiola

Nace en la ciudad de México en 1966. De 1988 a 1990 estudia en la Escuela Nacional de Fotografía. En 1992 recibe la beca "Javier Mas Creaciones" otorgada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) para realizar el proyecto "Los Olivos Blancos", un trabajo fotográfico sobre el desierto en México y en 1996 se le otorga el premio "Sobremundo" otorgado por parte del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca. En la segunda y tercera edición de "Fotoperforante" recibe el premio de vida cotidiana por su trabajo "La vida en el Valle de San Quirín". En 1999 se le otorga nuevamente la beca "Javier Mas Creaciones" para realizar el proyecto "De paso: un ensayo documental sobre la vida cotidiana en el barrio del Cuadrante de México y su relación con la serie y el video".

Biografía del autor

entrevista

8-11

¿Cómo define a la fotografía documental contemporánea?

Esta entrevista es esencial un trabajo autoral, aquel momento en el que el autor se enfrenta a la realidad social, pero cada vez más libre, y se enfrenta más a la subjetividad personal, en definitiva su vida cotidiana y su experiencia personal se está dando más lugar a la interpretación personal, tanto a la del autor como a la del lector. Eludió en cada una de sus fotografías, un punto de vista muy personal sobre las formas que se otorgan, no de trabajo más en sí mismo, lo que es el que muchas veces, pueden tener de relación, pueden incluso parecerse, incluso pueden parecerse formalmente, esto para nosotros de la fotografía documental pero que se ha ido ampliando y ha permitido para trabajar los temas de una forma más diversa.

Habla a quien es la gente a quien que se muestra la entrevista y la documental, tratando de ser a través de la cámara.

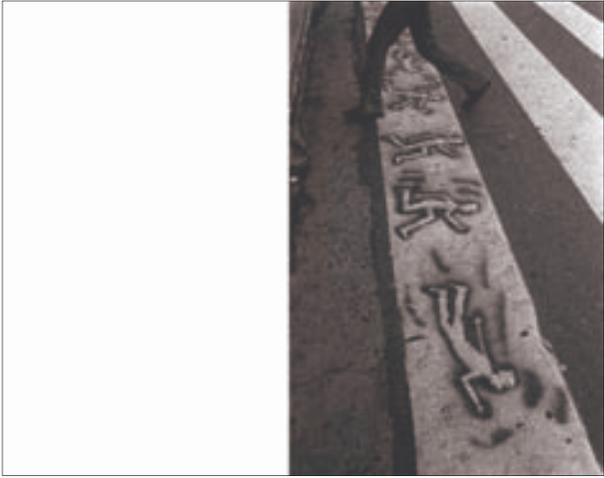
Entrevista

Presentación del proyecto

Este proyecto es una documentación personal de fin y comienzo de milenio basada en la vida cotidiana. **De paso** es el ejercicio de recoger los recuerdos al andar por los espacios comunes, nuevos y viejos. Como quien pasa por un aparador y de un vistazo se queda con recuerdos. Recoger imágenes a la vez que se camina por el tiempo y el espacio.



Proyecto fotográfico



conclusiones

1. Desde la llegada de la fotografía a México se crearon piezas de invaluable valor

en todos los procesos fotográficos desarrollados para fijar la imagen. Éstas obras, que hasta la fecha ha sido posible conservar y ver en algunas colecciones públicas o particulares, dan fe de la basta producción fotográfica que México tiene en los diversos géneros fotográficos y sobre todo en el documental, donde grandes fotógrafos han sido reconocidos y valorados internacional pese a que en el país es insuficiente el apoyo para la fotografía.

2. La evolución en el uso de la fotografía por parte de los artistas de vanguardia

y las aportaciones que estos hicieron en el área del diseño dieron pauta para que se experimentará con la fotografía a través del collage y el fotomontaje, abriendo así nuevas formas para expresar el mensaje. Actualmente las nuevas tecnologías le prestan mayor importancia a la producción y transmisión de imágenes generadas por medios electrónicos y a la creación de programas para la manipulación de las mismas. Si bien esto hace que cada vez sea mayor

la cantidad de personas que tienen acceso a dichas herramientas, también es cierto que mucha de esas imágenes están muy lejos de hacer alguna aportación de calidad a la fotografía y a la comunicación gráfica, ejemplo de ello es la cantidad de imágenes basura que se encuentran en la web.

3. Los libros fotográficos como medio de presentación y difusión de proyectos

fotográficos es uno de los medios preferidos por parte de los fotógrafos contemporáneos por permitir transmitir un mayor número de información e intimidad al espectador con las imágenes. Sin embargo en México es muy complicado que se logre dar seguimiento a los pocos proyectos que han surgido, muchos de ellos salen de manera independiente y de forma esporádica, con precios altos y distribución insuficiente. Las editoriales nacionales apuestan poco hacia este tipo de publicaciones, las colecciones de libros fotográficos son casi nulas, se publican buenos trabajos de investigación con temas concretos en la historia de la fotografía mexicana pero a través de editoriales extranjeras. Falta impulso y apoyo para los proyectos fotográficos contemporáneos de calidad que se están generando, lo cual trae como consecuencia que se conozca poco de la fotografía contemporánea y que sigamos dando vueltas en torno a los mismos fotógrafos. Afortunadamente en la actualidad han surgido nuevos fotógrafos y se han redescubierto y valorado a otros que en su momento no fueron tomados en cuenta. Hoy, solo hay que darles más oportunidades.

- 4. La investigación y diseño de la colección de libros fotográficos se logró al cien por ciento** y el lector de éste proyecto conoció nuevas propuestas en la fotografía documental contemporánea.

- 5. Considero necesario realizar un manual que contenga los parámetros a seguir** en el diseño de las publicaciones, de forma que si se integran nuevos títulos a la colección se tengan las referencias para su desarrollo logrando formar una unidad en todo el conjunto.

- 6. El proyecto de la colección de libros llegó a nivel de dommy cumpliendo el** objetivo de la tesis. Ahora el siguiente objetivo será conseguir un patrocinio para la publicación de la colección.

bibliografía

FOTOGRAFÍA

- Freund, Gisèle
La fotografía como documento social
Gustavo Gili, España, 1986, 208 pp.
- Costa, Joan
La fotografía:
entre sumisión y subversión
Trillas:SIGMA, México, 1991, 174 pp.
- Newhall, Beaumont
Historia de la fotografía.
Desde sus orígenes hasta nuestros días
Gustavo Gili, Barcelona, 1983, 344 pp.
- Dubois, Philippe
El acto fotográfico,
de la representación a la recepción
Paidós Comunicación, 1986, 192 pp.
- Ledo, Margarita
Documentalismo fotográfico
Catedra, Barcelona, 1998, 192 pp.
- Fontcuberta, Joan
El beso de Judas, fotografía y verdad
2da. Edición, Gustavo Gili,
España, 1998, 192 pp.

- Flusser, Vilém
Hacia una filosofía de la fotografía
Trillas:Sigma, 1990 (reimp. 2000), 80 pp.
- Berger, John y Mohr, John
Otra manera de contar
2da. Edición, Mestizo,
Barcelona, 1998, 302 pp.
- Mraz, John
La mirada inquieta,
nuevo fotoperiodismo mexicano
Conaculta-Centro de la imagen
México, 1998, 143 pp.
- Debroise, Oliver
Fuga mexicana. Un recorrido
por la fotografía en México
Conaculta, México, 1994, 224 pp.
- Sougez, Marie Loup
y Pérez Gallardo, Helena
Diccionario de historia de la fotografía
Cuadernos Arte Cátedra
Madrid, 2003, 536 pp.
- Jurado, Carlos
El arte de la aprehensión de
las imágenes y el unicornio
UNAM,
2da. edición, México, 1998
- Sharf, Aaron
Arte y fotografía
Alianza Forma, Madrid,
1994, 512 pp.
- Debroise, Oliver y Casanova, Rosa
Sobre la superficie bruñida de un espejo
Conaculta, México.
- Lemagny, André
Historia de la fotografía
ALCOR
España, 1988, 288 pp.
- Pavao, Luis
Diccionario y glosario de términos
usados en conservación fotográfica
Benemérita Universidad de Puebla
México, 1992
- Langford, Michael
Enciclopedia completa de fotografía
Hermann Blume Ediciones
Madrid, 1990
- Ruhrberg, Scheneckenburger,
Fricke, Honnef
Arte del siglo XX. Pintura, escultura,
nuevos medios y fotografía
Taschen
España, 2001, 840 pp.

- **Fotografía pública,**
Photography in Print 1919-1939
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
Aldeasa, España, 272 pp.
- Valdéz Marín, Juan Carlos
**Glosario de términos empleados
en conservación fotográfica**
Cuadernos del SINAFO
INAH, México, 2001, 148 pp.
- **V Coloquio Latinoamericano de Fotografía**
Conaculta-Centro de la Imagen
México, 1996, 384 pp.
- **1ra. 2da. 3ra. 4ta. Bienal de fotoperiodismo**
Conaculta-Centro de la Imagen
México, 2001, 280 pp.
- Fawcett-Tang, Roger; Forges, Chris;
O'Reilly, John
Formatos experimentales
Index Book, España, 2001, 192 pp.
- Hollis, Richard
El Diseño gráfico
Barcelona 1988, 224 pp.
- Arfuch, Leonor
**Diseño y comunicación:
teorías y enfoques críticos**
3ra. reimp. Paidós,
Buenos Aires, 2005, 232 pp.
- Ambroise-Harris
Formato, Bases del diseño 1
Parramón, Barcelona, 2004, 176 pp.

DISEÑO

- Buen, Jorge de
Manual de diseño editorial
Santillana, México, 2000, 400 pp.
- López Alonso, Rodrigo
Diseño & edición de la A a la Z
España, 2005, 128 pp.
- Fawcett-Tang, Roger
Diseño de libros contemporáneo
Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp.192
- Martín Montecinos, José Luis
**Manual de tipografía,
del plomo a la era digital**
Campgràfic, 4ta. Edición, 2004, 216 pp
- Ambroise-Harris
Tipografía, Bases del diseño 3
Parramón, Barcelona, 2004, 176 pp.

- Gatter, Mark
Listos para imprenta, como llevar los proyectos de la pantalla al papel
Index Book, Barcelona, 2005, 180 pp.
- Blackwell, Lewis
Tipografía del siglo XX
Gustavo Gili, Barcelona, 2004, 216 pp.
- Samara, Timothy
Diseñar con y sin retícula
Gustavo Gili, Barcelona, 2004, 208 pp.
- Si hablamos de diseño estamos hablando de diseño editorial
Index Book, Barcelona, 2004, 192 pp.
- Newark, Quentin
¿Qué es el diseño gráfico?
Manual de diseño
Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 256 pp.
- Dabbs, Alistair y Campbell Alastair
Biblia del diseñador digital
Evergreen, TASCHEN, 2005, 256 pp.
- Nadal, Jordi y García, Francisco
Libros o velocidad. Reflexiones sobre el oficio editorial
Libros sobre libros-FCE,
México, 2005, 162 pp.
- Villar, Jorge
Las edades del libro
Debate, Madrid, 2002, 240 pp.
- Turnbull, Arthur T.
Comunicación gráfica: tipografía, diagramación, diseño, producción
2da edición, Trillas
México, 1990, 429 pp.
- Vilchis, Luz del Carmen
Diseño. Universo de conocimiento
UNAM
México, 1999, 164 pp.
- Munari, Bruno
Diseño y comunicación visual
10ma. Edición, Gustavo Gili
Barcelona, 1990, 368 pp.
- Crowley, Davis
Magazine Covers
Mitchell Beazley
Gran Bretaña, 2003, 144 pp.

REVISTAS

- **El paisaje**
Luna Córnea 6
Conaculta-Centro de la Imagen
México, 1995, 144 pp.
- **Naturaleza muerta**
Luna Córnea 5
Conaculta-Centro de la Imagen
México, 1994, 144 pp
- **Identidad y memoria**
Luna Córnea 13
Conaculta-Centro de la Imagen
México, 1997, 200 pp
- **Notas sobre la historia de la fotografía en México**
Monsiváis, Carlos
Revista de la UNAM
vol. 25, núm. 5-6,
dic 1980 / enero 1981, México
- **Fotografía de prensa**
López Zamora, Eleazar
Fotozoom, año 6, núm. 61,
octubre 1980México
- **Del México postal a la Revolución
Iconográfica 1900-1920**
Castellanos, Alejandro
Fotozoom, año 9, núm. 97,
octubre 1983, México
- **Extracámara**
núm. 14, 1998
Venezuela
- **El archivo Antonio Reynoso**
Noriega, Jorge
Alquimia 8
año 3, ene-abr 2000
- **Fotoperiodismo de los noventas:
Recuperar el espacio de la imagen**
Rodríguez, José Antonio
Revista Milenio, 21 de septiembre de 1998
- **La caída de la naturaleza**
Ahrens, Tina
Ojo de pez 8
La Fábrica
Madrid, 2007, 146 pp.

OTROS TEXTOS

- Bachelard, Gaston
La Tierra y las ensoñaciones del reposo
FCE, México, 2006, 376 pp.
- Ewen, Stuart
Todas las imágenes del consumismo,
la política del estilo en la cultura
contemporánea
Conaculta-Grijalbo
México, 1991, 356 pp.