



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLAN

FOTOGRAFIA PURA Y SUBJETIVA,
LA CONCEPCIÓN ARTISTICA DE LA FOTOGRAFIA.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACION VISUAL

PRESENTA:

REBECA RODRIGUEZ QUIÑONES

ASESOR: LDG. EDGAR OSVALDO ARCHUNDIA GUTIERREZ



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A Dios por darme las posibilidades y las herramientas,
A mis padres por apoyarme y sacarme adelante, dandome lo mejor,
A Víctor por siempre estar ahí apoyandome a dar lo mejor de mí,
gracias por no soltar mi mano.
A mis amigos, Laura, Viri, Mario, Sonia y Denysse, por su amistad,
por enseñarme tantas cosas.
A mis profesores de fotografía, Osvaldo Archundia y Raúl Piña,
por compartir mi pasión por la fotografía.

Muchas gracias

Índice

Resumen	1
Introducción	2
Objetivos e Hipótesis	4

Capítulo 1 La Fotografía

1.1 Antecedentes	6
1.2 Definición	8
1.3 La Evolución de la Fotografía en el siglo XIX	10
1.4 La Evolución de la Fotografía en el siglo XX	36
1.5 Composición fotográfica	44
1.5.1 Concepto	44
1.5.2 Elementos de la Composición fotográfica	45
1.5.2.1 Luz	46
1.5.2.2 Tono	48
1.5.2.3 Tema	49
1.5.2.4 Organización	50
1.5.2.5 Espacio	52

Capítulo 2 Fotografía Pura y Subjetiva

2.1 Fotografía Pura	57
2.1.1 Definición	58
2.1.2 Origen	60
2.1.3 Aspectos y Características	62
2.1.4 Photo Secession	67
2.2 Fotógrafos puristas	69
2.2.1 Edward Steichen	69
2.2.2 Paul Strand	77
2.3 Fotografía Subjetiva	84
2.3.1 Definición	85
2.3.2 Origen	86
2.3.3 Aspectos y Características	89
2.3.4 Fotoform	94
2.4 Fotógrafos subjetivos	95
2.4.1 Peter Keetman	95
2.4.2 Minor White	101

Capítulo 3 Alfred Stieglitz y Otto Steinert

3.1 Metodología empleada	108
3.2 Alfred Stieglitz	110
3.2.1 Biografía	110
3.2.2 Obra	116
3.3 Otto Steinert	135
3.3.1 Biografía	135
3.3.2 Obra	139
Conclusión	150
Glosario	152
Bibliografía	157

Resumen

A través de esta investigación se conocerá en el primer capítulo el proceso de la fotografía desde su invención hasta finales del siglo XIX, de ser una revolucionaria invención y herramienta para la pintura a ser el medio que copiaba a la pintura con el Academicismo.

También se habla de la composición fotográfica y sus elementos, base del conocimiento general que se requiere para entender a la fotografía y para poder apreciarla mejor.

En el segundo capítulo se hablará sobre los movimientos puro y subjetivo, su definición, su origen, sus características y los fotógrafos que fueron parte de estos movimientos, como lo fueron Paul Strand y Minor White.

El tercer capítulo trata sobre los fundadores de los movimientos, la vida y obra de Alfred Stieglitz por parte del movimiento puro, y de Otto Steinert por parte del movimiento subjetivo.

Introducción

“El analfabeto del futuro no será tanto el que no sabe escribir como el que no sabe fotografía”.

Walter Benjamín

Al consultar algunas tesis surgió mi predilección por un tema que abordara a la fotografía, tanto por la escasez de este tema como por un interés personal.

A través de una investigación en libros de la Historia de la Fotografía llamaron mi atención dos de los movimientos más importantes que ha tenido la fotografía, el movimiento puro y el movimiento subjetivo, ambos del siglo XX, y que poco se conoce de ellos.

Así surgió mi interés por poder plasmar la importancia de estos dos movimientos, su legado, lo que han aportado al medio fotográfico para ser lo que hoy conocemos como un lenguaje universal.

Este trabajo lo realice para poder utilizar a la fotografía de mejor manera a través del conocimiento del movimiento puro y subjetivo, a través de sus aportaciones y el uso que le dieron a este medio. Aprender visualmente a observar las fotografías a través del estudio y contemplación de obras fotográficas como la de Alfred Stieglitz y Otto Steinert, fotógrafos representativos de los movimientos puro y subjetivo respectivamente, llegar a entender cómo esta compuesta una imagen, en que pensó el fotógrafo al tomarla, que técnica utilizó, y así aprovechar al máximo los recursos de este medio de comunicación.

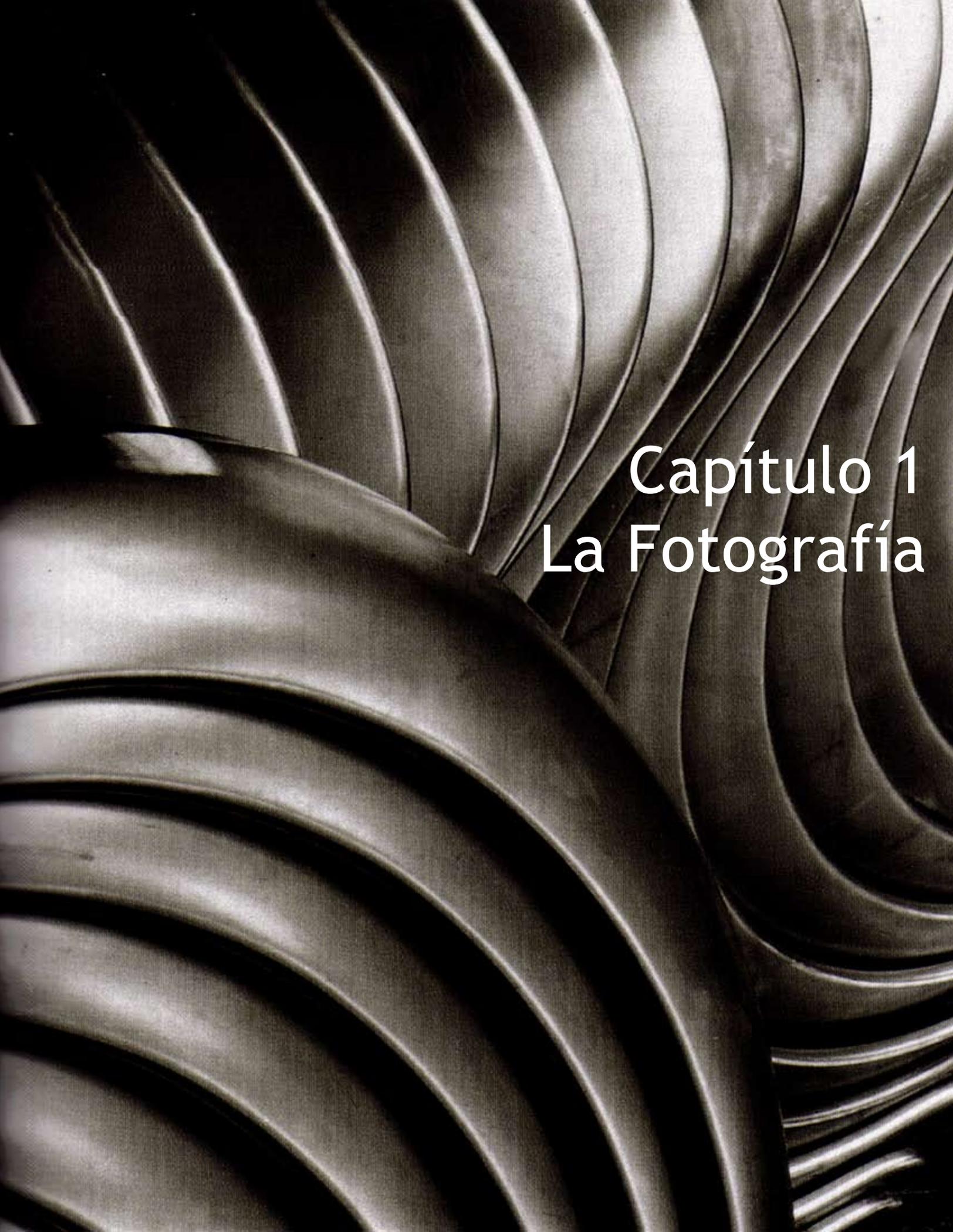
La fotografía es una herramienta que funciona como un lenguaje universal, un lenguaje que impacta, que es directo, general, pero a la vez personal, y que va a ser de gran peso en cualquier medio en el que la utilicemos.

La fotografía ha llegado a ser un medio indispensable para la comunicación. Como diseñadores la utilizamos para crear un mayor impacto, para comunicar. El diseño y la fotografía comparten características y las dos se relacionan. Las dos buscan comunicar, explicar, generar.

En la actualidad el diseño es una multidisciplina. La fotografía y el diseño se utilizan en distintos medios, tanto impresos, como en un cartel, en la publicidad, etc., como en medios electrónicos como en una página web o en una animación. La fotografía ha llegado a ser una de las herramientas más utilizadas para la comunicación visual.

Conociendo cómo los representantes de los movimientos puro y subjetivo utilizaron la fotografía, cómo la vieron y vivieron es lo que nos va ayudar a entenderla mejor.

Conocer es entender y entendiendo es cómo vamos a utilizar mejor el lenguaje fotográfico tanto como diseñadores, como comunicadores visuales.



Capítulo 1
La Fotografía

1.1 Antecedentes

La invención se debe raras veces al azar.

Responde a una necesidad profunda y general.

Una de las piezas clave de la fotografía se concibió en primer lugar con fines científicos y luego adoptada y perfeccionada a lo largo de los siglos, en el seno de las artes del dibujo.

Fue pasando de ser un invento a un arte con influencia en la vida diaria. Para conocer acerca de la Fotografía es necesario mirar más allá.

Fue desde el año 300 a.c. en la antigua Grecia donde surgió la preocupación por encontrar una explicación del fenómeno lumínico. Esto condujo a los filósofos a observar los efectos de la luz en todas sus manifestaciones. Entre ellos Aristóteles sostuvo que los elementos que constituían la luz se trasladaban de los objetos al ojo del observador con un movimiento ondulatorio. Para comprobar su teoría, construyó la primera cámara oscura de la que se tiene noticia en la Historia. Fue así como surgió el interés por descubrir más allá del efecto lumínico. Se crearon “cámaras oscuras” donde la imagen aparecía “mágicamente”.

En la segunda mitad del siglo XV con Leonardo DaVinci se le dio a la cámara oscura el uso de auxiliar del dibujo y la pintura, extendiéndose en Europa.

A partir de ese momento se utilizó como herramienta auxiliar del dibujo y la pintura, extendiéndose rápidamente en Europa.

La cámara oscura renacentista tenía las dimensiones de una habitación. Esto fue necesario para que el pintor pudiera introducirse en ella y dibujar desde su interior lo que se reflejaba.



Ilustraciones de mesas de dibujo portátil.

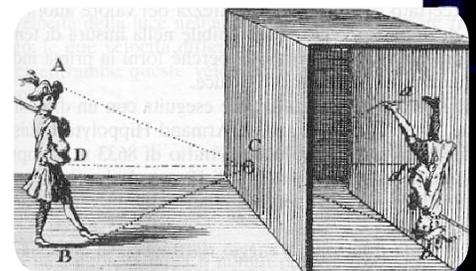


Ilustración de cómo funciona una cámara oscura.

A partir del desarrollo de la pintura durante el Renacimiento, las representaciones eran orientadas a obtener una imagen casi idéntica al objeto pintado, la necesidad de obtener imágenes más reales llevó a experimentar con algunas técnicas como la luz.

En 1558 Girolamo Cardano propuso un perfeccionamiento: un lente que se acoge en el orificio, que hace que la imagen sea más nítida.

Por la gran incomodidad del tamaño de la cámara hacia la segunda mitad del siglo XVII se inventó una mesa de dibujo portátil siguiendo el principio de la cámara oscura (era una gran caja de madera, cuyo lado delantero estaba cerrado por una lente, el artista dirigía esta caja hacia donde quería y copiaba la imagen sobre una cartulina semitransparente, apoyándola en un cristal situado en la parte superior).

Este artilugio, fue utilizado durante varios siglos por artistas pintores.

En 1657, la cámara se convierte en caja, haciéndola portátil. Ya en 1685 la cámara oscura está ya preparada para la fotografía.

En el siglo XVIII la sensibilidad a la luz de ciertos compuestos de plata, particularmente el nitrato y el cloruro de plata, es ya conocida. Se consiguen producir imágenes de cuadros, siluetas de hojas y perfiles humanos utilizando papel recubierto de cloruro de plata. Estas fotos no fueron permanentes, ya que después de exponerlas a la luz, toda la superficie del papel se ennegrecía, con lo cual nunca pudieron llegar a conseguir el fijado de las imágenes.

Algunos teóricos asociaron la invención de la Fotografía con la acumulación de experiencia pictórica de este período.

A finales del siglo XVIII, todo está dispuesto para la obra que representará la fotografía a partir de 1839. El prólogo se escribe en dos de los países más adelantados desde el punto de vista económico como político, Francia y Gran Bretaña.

1.2 Definición



El periodista fotográfico. 1955
Andreas Feininger

La fotografía es un elemento constitutivo de nuestra vida y cuyo aprovechamiento social resulta cada vez más amplio y diverso. La fotografía es un medio de expresión, de comunicación, es un arte de contemplación y compenetración, y no solo una actividad manual, es arte y ciencia, arte porque crea algo en el espectador y es un medio donde el artista se desenvuelve y ciencia porque explica, capta la forma de las cosas y puede entenderse como un trabajo metódico de investigación y conocimiento, pero sobre todo pasión, pasión que cada autor describe personalmente.

La palabra procede del griego φως phos (“luz”), y γραφίς grafis (“diseñar” “escribir”), junto significa “diseñar/escribir con la luz”.¹

Científicamente hablando la Fotografía es la obtención de imágenes visibles de un objeto y la fijación sobre una capa material sensible a la luz.

También se le conoce como la reproducción por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas de las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura.

“Sir John Herschel combinó dos palabras griegas para definirla -pothos, que significa luz y graphos que significa dibujo- adecuados para definir un proceso que visualizó como “dibujo con luz”.

“Solución a un problema importante para las artes del dibujo y el grabado”.
Nicéphore Niepce.

“Inmenso servicio hecho a las artes”.²

1 Hurlburt, Allen, Diseño Foto/Gráfico, pp. 9

2 Paul Delaroche, a través de Francois Arago, 1839

“La fotografía se contempla como un medio artístico e informativo, pero también como un medio de análisis y archivo”.³

Joan Fontcuberta: “La Fotografía es un medio técnico de reproducción de las apariencias de la realidad, es tanto el procedimiento como el resultado de un sistema técnico de obtención de imágenes por medio de la luz. La Fotografía era la plasmación de toda una superficie a la vez”.⁴

La fotografía, según Szarkowski “es puramente un sistema de crear imágenes que registran con una fidelidad variable de lo que puede ser visto a través de un marco rectangular, desde un punto de vista dado en un momento determinado”.

Román Gubern lo define como “la fijación fotoquímica mediante un mosaico irregular de granos de plata y sobre una superficie-soporte de signos icónicos estáticos que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variables, las apariciones ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo de la cámara y desde el punto de vista de tal objetivo, durante el tiempo que dura la apertura del obturador”.⁵

“La fotografía es un descubrimiento maravilloso, una ciencia que ha atraído a los mayores intelectos, un arte que excita a la mentes más astutas.... La teoría fotográfica puede ser enseñada en una hora y su técnica básica en un día. Pero lo que no puede ser enseñado es tener el sentimiento de la luz...Es la forma en que una luz cae sobre un rostro lo que usted como artista debe capturar. Ni tampoco puede ser enseñado cómo captar la personalidad de cada persona. Para producir un parecido íntimo, y no un retrato trivial ni el resultado de un mero azar, usted debe ponerse en comunión con esa persona, medir sus pensamientos y su carácter mismo”.⁶

Según Susan Sontag: “una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria”⁷

3 Fontcuberta, Joan. Fotografía; conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica, 1990 pp. 10

4 Fontcuberta, Joan. Fotografía: conceptos y procedimientos: una propuesta metodológica, 1990

5 Gubert Román, citado por Fontcuberta en el libro Fotografía: Conceptos y Procedimientos: una propuesta metodológica, 1990 pp. 30

6 Nadar citado en el libro La Historia de la Fotografía. 1981 pp. 66

7 Susan Sontag citada por Laura González Flores en el libro fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?, 2005 pp. 132

1.3 La Evolución de la Fotografía en el siglo XIX

De la invención al fotoperiodismo



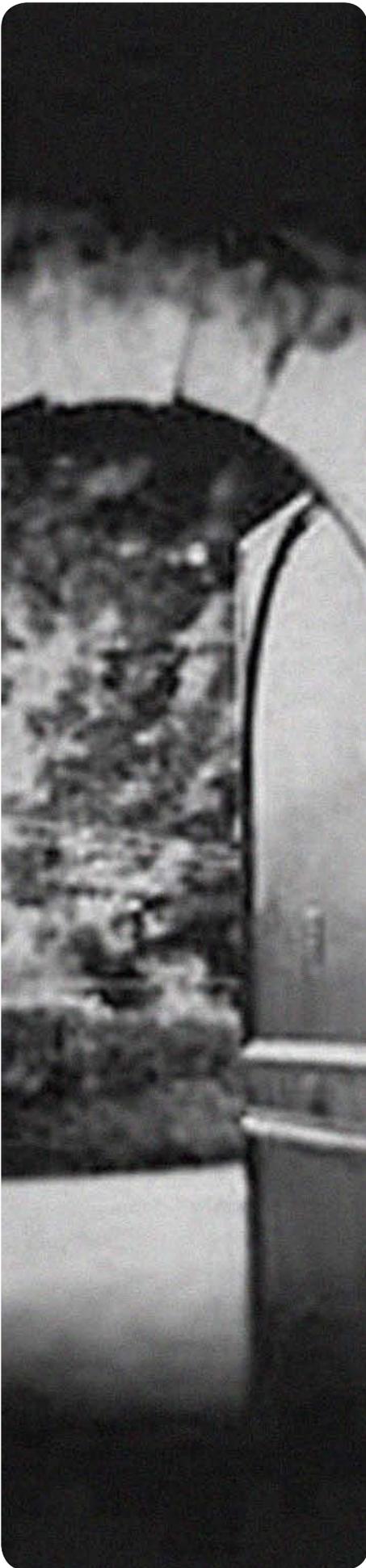
Molinos Incendiados. Oswego Nueva York. 1853
Daguerrotipo.
George N. Barnard

El daguerrotipo no sólo quedó plasmado en obras arquitectónicas y retratos, llegaron a realizarse algunos hechos noticiosos, iniciando así una fotografía periodística. Entre las fotografías noticiosas más antiguas que han perdurado se encuentra esta imagen.

La invención de la fotografía se plantea como la culminación de un proceso histórico y cultural relacionado con la representación realista.

La fotografía nace de la limitación técnica de los sistemas de representación y, básicamente de la pintura.

La fotografía surge en el siglo XIX como un invento científico que ayuda a la pintura en el proceso de capturar por más tiempo y con más fidelidad la realidad. Ésta fue evolucionando a través de experimentos, materiales y tiempo hasta acercarse cada vez más a la realidad, en un reflejo del mundo real, en una memoria eterna. Se podía fijar el pasado, detener el tiempo.



La invención de la fotografía significaba el nacimiento de un nuevo lenguaje, un nuevo tipo de comunicación visual.

Al principio del siglo XIX las fotografías no eran más que intentos simples y burdos de experimentos para crear una imagen fija, conservarla, capturarla lo más real posible, no importando mucho la temática, con tal de que no se moviera, pues las exposiciones duraban horas e incluso días. Entre los temas predilectos de los inventores estaban las frutas, bodegones, vistas y objetos colocados en una simple composición.

Con la invención de la fotografía se logró una reproducción mimética de la realidad prácticamente perfecta, con una relativa sencillez de medios, la Pintura quedó relevada de su papel de proveedora de imágenes objetivas.

Lo más valioso de las imágenes, no era lo que hacían sentir, o la composición, o lo que el fotógrafo quería expresar, más bien el cuanto duraba esa imagen y que tan nítida y real era, entre más objetiva era la imagen mejor. La fotografía se entendía como una técnica y no como un medio.

Para Joseph Nicéphore Niepce la idea de fijar la imagen de la cámara oscura empezó con experimentos en 1816, un contacto con la litografía dio el interés de un procedimiento capaz de reproducir y multiplicar con facilidad la imagen de lo real. En 1816 obtuvo varias pruebas -a los que llama puntos de vista- con ayuda de una cámara oscura improvisada. Sin embargo, la inversión de los valores y la precariedad de la fijación le decepcionan.



Punto de vista desde la ventana de
Gras. 1826
Nicéphore Niépce

En 1817, gracias al empleo del betún de Judea llegó a una imagen positiva directa sobre metal y al heliograbado. Sus primeros éxitos, copias de grabado por contacto y puntos de vista con la cámara oscura, datan de 1822.

En 1826 Niepce consigue registrar una imagen de la vista desde la ventana superior de su casa de campo “Le Gras” en la aldea de Saint-Loup de Varenne, Francia, sobre papel sensible y lo denomina heliografía, para esto creó una cámara que era simplemente una caja cuadrada, de seis pulgadas de lado (más de 15 cm.) donde se colocaba un tubo que podía ser alargado y que llevaba un vidrio lenticular. Se cree que esta es la primera fotografía conocida como tal.

Esta placa muestra los marcos de la ventana abierta y las construcciones de la granja. Se afirma que la exposición duró unas 8 horas; el sol, en ese plazo, al viajar de este a oeste, iluminó ambos lados de los edificios, destruyendo la distribución inicial de la luz. La imagen está invertida lateralmente: izquierda y derecha se trasponen, como en un espejo.

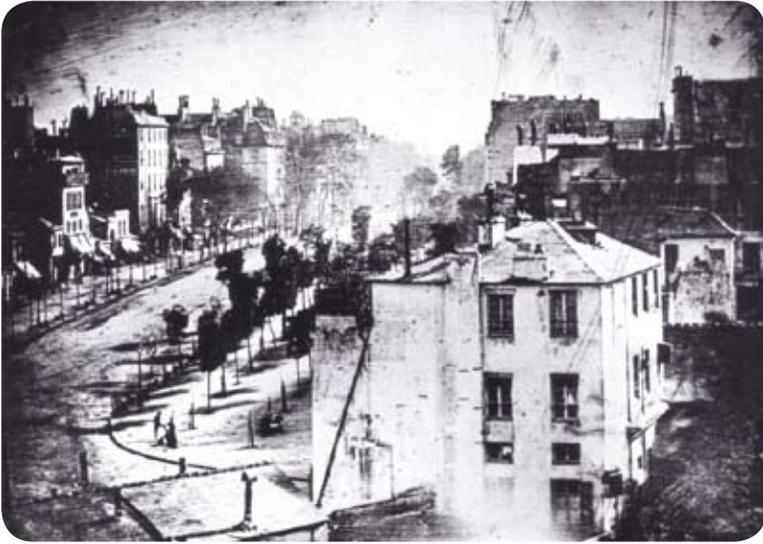
Por su parte Louis Jacques Mandé Daguerre en 1837 inventó el Daguerrotipo (ver glosario).

El proceso del daguerrotipo pareció al comienzo excesivamente complicado y caro, pero era un sustituto del dibujo al natural y principalmente de temas de arquitectura, ya que el tiempo de exposición, dentro de la técnica de Daguerre, era tan prolongado que no se podía tomar a personas.

Era muy común ver a los viajeros con daguerrotipos tomando imágenes de arquitectura de otros países.

Gracias a la obtención de imágenes cada vez más reales, se cambiaron los temas de objetos a fotografiar por personas, los retratos causaron un gran auge entre la gente de principios del siglo XIX puesto que eran más rápidas, baratas y reales que la pintura, aunque no satisfacieron mucho al público por su mala calidad.

Para aumentar la iluminación, los primeros estudios del retrato reflejaban con espejos los rayos del sol. Posar era una penuria, porque la luz, pese a ser interceptada por una hilera de botellas llenas de vitriolo azul, tenían un brillo encefalador.



Es la primera imagen que muestra una figura humana.
Debido al largo tiempo de exposición no se capturó a la gente que estaba pasando por ahí, más que a la persona que se quedó quieta.

Vista del Boulevard du Temple,
París.1838
Louis Jacques Mandé Daguerre



Autoretrato con una cámara de daguerrotipo.1855
Gelatinobromuro sobre negativo original.
Isaac August Wetherby



El Propileo en Atenas. 1839
Grabado al aguafina sobre un daguerrotipo.
Pierre Gustave Joly de Lôtbinière

Fue al finalizar el año 1840 se hicieron grandes progresos técnicos a los inventos ya mencionados que hicieron del retrato la función principal de la fotografía.

Primero una lente mejorada que formaba una imagen 22 veces más brillante que las de Daguerre, puesta en venta en 1840 por Peter Friedrich Voigtlander de Viena, diseñada por Josef-Max Petzval, actualmente sería un f 3.6.

El segundo progreso fue la sensibilidad de las placas ante la luz (esta es aumentada cuando la superficie yodada es recubierta por otras sustancias halógenas, aparte del yoduro, después la placa plateada es sometida a vapores de yoduro, se repite la operación con bromo solo o en combinación con cloro).

En tercer lugar, los tonos del daguerrotipo fueron enriquecidos dorando la placa, lo cual fue una invención del francés Hippolyte-Louis Fizeau. Esto da más intensidad a las partes de luz de la imagen.

Tan pronto como se obtuvieron estos avances técnicos, se abrieron estudios retratistas en casi todo el mundo. La producción fue enorme. Se hizo posible ejecutar retratos en menos de un minuto.

Alexander S. Wolcott y John Johnson hicieron “perfiles en miniatura” utilizando una cámara patentada de su propia invención, donde había un espejo cóncavo en sustitución de las lentes. Estas imágenes al principio eran realmente miniaturas pero después llegaron a medir 2 x 2.5 pulgadas (5x7 cm. aprox.), fue tal el éxito que inauguraron un estudio en 1840 que el New York Sun denominó “la primera galería para retratos en daguerrotipo”. Por su parte en Europa Richard Beard en 1841 inauguró un estudio abierto al público.

Estos primeros estudios aumentaban la iluminación con espejos que reflejaban los rayos del sol. La producción fue enorme. El retrato de “tres cuartos” fue el más popular. La producción fue creciendo tanto que hasta en la fábricas de fotografía hacían de 300, 500 y hasta 1000 unidades diarias.

Toda clase de personas posó ante la cámara, gracias a que la producción era relativamente barata, las jerarquías financieras importaron muy poco.

El retrato fotográfico tuvo gran acogida como reemplazo del retrato pintado ya que éste era mucho más barato. Como el retrato fotográfico reemplazaba al retrato pintado, gran cantidad de pintores decidieron convertirse en fotógrafos retratistas para sobrevivir.

La enorme demanda por retratos de familia se debió en buena medida a la alta sensibilidad que frente a la muerte tuvo el siglo XIX, cuando era muy alta la tasa de mortalidad. Casi todo daguerrotipista se manifestó a hacer retratos póstumos.



El Templo del Arte Fotográfico. 1857
Copia en papel salado.
Anónimo



El Trompetista. 1855
Anónimo



Retrato Póstumo
Anónimo



Soldado de la guerra civil. 1862
Anónimo

En el estudio el cliente compraba un billete y era colocado en pose por un operador que nunca se apartaba de la cámara. El operador disponía de una placa, ya preparada por quienes la pulían y revestían, y después de tomar la imagen la pasaba a otros que la revelaban, al dorador que la enriquecía, al artista que la coloreaba; y a los quince minutos el cliente recibía su imagen.

Los mejores retratos en daguerrotipo eran directos y penetrantes, lo que se debe a la ausencia de retoque, no por gusto sino porque la superficie del daguerrotipo era muy frágil.

Los daguerrotipos reflejaron el estilo de un período más que el de un individuo, y la atribución personal se hace imposible ante la carencia de documentación. Se conoce por su nombre a cientos de daguerrotipistas, y existen también miles de daguerrotipos, pero sólo en raros casos puede estudiarse la obra documentada de un artista individual. Entre los daguerrotipistas que cabe mencionar por la diferencia en su trabajo como retratistas eran Albert Sands Southworth y Josiah Jonson Hawes, quienes hicieron retratos muy alejados de las convencionales poses.

A pesar de su popularidad, el daguerrotipo ya estaba condenado de antemano. No se prestaba a una duplicación, era frágil y debía ser conservado en un estuche abultado, o ser enmarcado, y era caro. En Estado Unidos el proceso perduró un poco más pero hacia 1864 la profesión “daguerrotipista” dejó de aparecer.

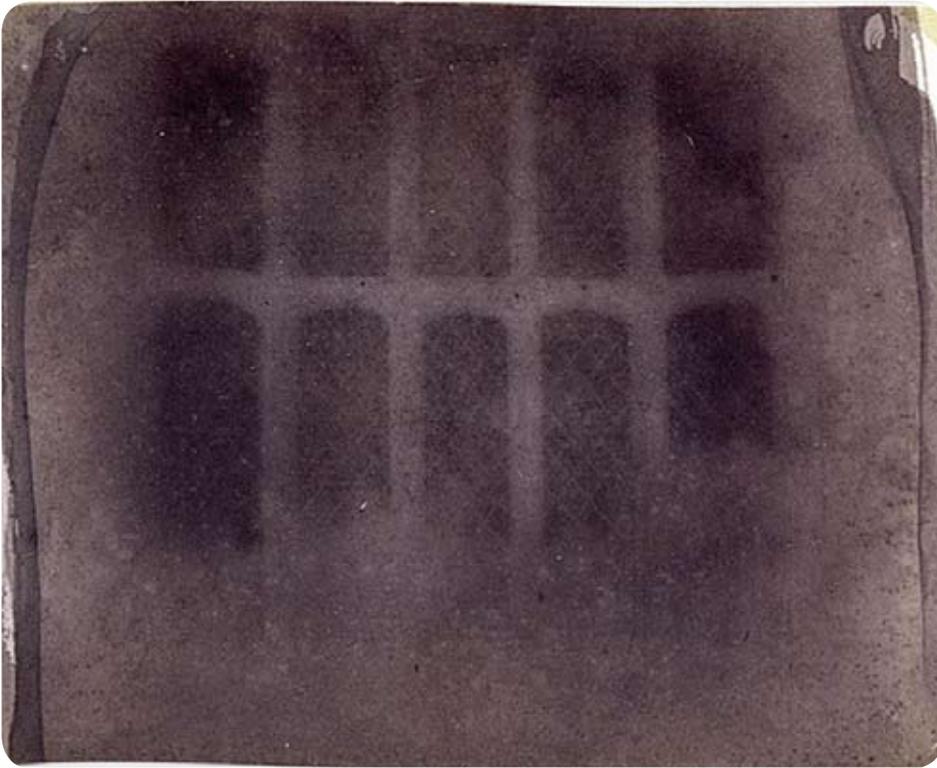
En 1842 John Frederick William Herschel inventa el cianotipo (ver glosario).

Hasta el momento la fotografía no se llamaba como tal hasta que Herschel, que era un lingüista propuso la palabra “fotografía” para reemplazar la expresión rebuscada de “dibujo fotogénico” que utilizara Talbot, así como las palabras “positivo” y “negativo” para “copia revertida” y “copia re-revertida”. Tales palabras se fueron adoptando universalmente.

Fue hasta este entonces donde se le da uno de los valores más importantes a la fotografía: la reproducibilidad, gracias al que se le considera el verdadero padre de la fotografía, William Henry Fox Talbot.

En 1840 desarrolla el “calotipo”, de “calós” (bello en griego), que sustituye el cobre del daguerrotipo por el papel, el calotipo o talbotipo (ver en glosario).

Otra de las aportaciones más importantes de Talbot es el negativo fotográfico, como paso intermedio para la elaboración tanto de la primera como de la última copia. Con estos negativos se contemplan las imágenes con los valores lumínicos inversos.



The Oriel Window, 1835
Primer Negativo.
William Henry Fox Talbot



La Puerta Abierta. 1843
Copia en papel salado sobre
un negativo de calotipo.
William Henry Fox Talbot



La Madeleine, Paris.1845
Gelatinobromuro sobre un negativo de calotipo.
Hippolyte Bayard

Gracias a este gran desarrollo, la fotografía llegaba a más personas. Aunque el uso principal del calotipo no fue sin embargo el retrato, sino el registro de la arquitectura y el paisaje.

El uso de la pintura en sus temas predilectos no fue sorprendente, pero hubo más apertura en cuanto a cómo se tomaron las fotografías. Como Charles Marville, que les dio un toque de romanticismo a las fotografías agregando la figura humana a temas de arquitectura.

A partir de 1850, numerosos fotógrafos de monumentos, como Henri Le Secq o Charles Marville emplean el calotipo por razones de peso, solidez y economía, pero para obtener pruebas más precisas, adoptan el método Le Gray del papel encerado.

En 1850 Louis Désiré Blanquard Evrard presentó el proceso a la Albúmina (ver glosario).

Una nueva época comenzó en 1851 para la tecnología de la fotografía, con la invención lograda por Frederick Scott Archer, con un método de sensibilizar las placas de vidrio con sales de plata, el colodión (ver glosario).

La ventaja del colodión sobre el daguerrotipo está en la posibilidad de realizar sobre papel pruebas reproducibles y a precios comparables, de dimensiones mayores.

También en este año se presentó en Londres la primera exposición universal de fotografía. Reunió a fotógrafos como Whipple, Mayall, Root, Evans, Brady, Bayard, Thierry y Beard entre otros. Aunque no se presentaron obras netamente “artísticas” si fueron imágenes con valor documental e histórico.

En esta época también fueron muy famosas las llamadas Cartes-de-visite, que poseen un escaso valor estético. No se realizaba ningún esfuerzo para que el carácter de la persona fotografiada resaltara, las poses eran decididas muy rápido y no tenían una atención personal.



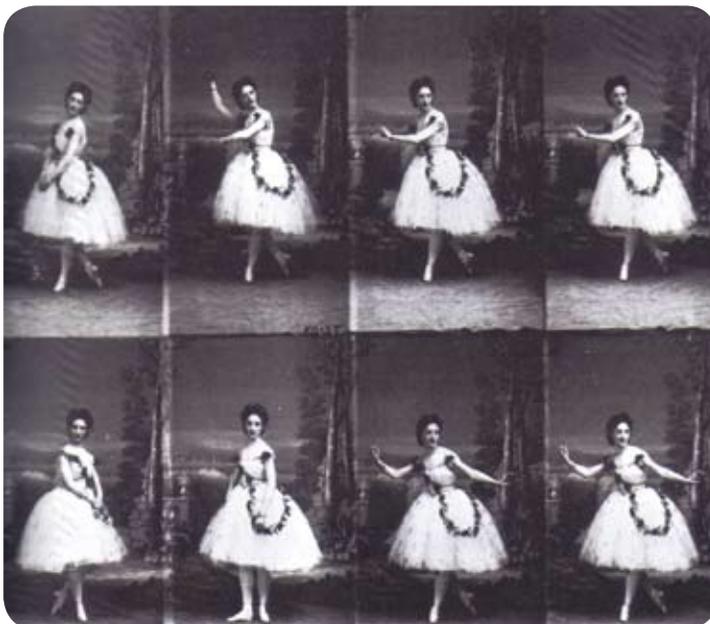
Henri Le Secq. 1851
Copia en gelatinobromuro sobre
negativo de calotipo.
Charles Nègre



Rue Glatigny, Paris. 1865
Copia a la albúmina.
Charles Marville



Lavanderas de Córdoba. 1863-72
Papel a la albúmina
a partir de un negativo
de colodión húmedo.
Jeant Laurent



Retrato de una bailarina, ca. 1860
Copia a la Albúmina sin cortar sobre
el negativo de una carte de visite.
André Adolph Eugène Disdéri



Sarah Bernhardt ca.1880
Copia a la albúmina.
Napoleón Sarony

En el caso de los géneros de retrato y desnudo, los fotógrafos suavizaban la inevitable morbosidad y crudeza del detalle fotográfico utilizando un atrezzo pictórico convencional: columnas, corinas, mesillas, sofás, etc.

Uno de los fotógrafos más pintorescos y teatrales fue Napoleón Sarony.

“Piense en lo que debo sufrir.... Imagínesse mi desesperación. Todo el día debo disponer poses y hacer arreglos para esas fotografías eternas. Éstas me dominan. Sólo debería pensar en mí, me quemo y sufro, y me muero por algo que es verdaderamente arte. Todo mi arte en la fotografía es algo que valoro como nada en absoluto. Quiero hacer fotos sacadas de mí mismo, agrupar un millón de formas que pueblan en mi imaginación. Eso me aliviaría; lo otro me oprime”.⁸

Durante la época del colodión los temas de paisaje, arquitecturas y retrato se ampliaron también al reportaje testimonial y a las composiciones inspiradas en la pintura clásica. En este movimiento cabe mencionar a Oscar G. Rejlander, su trabajo más conocido es la fotografía alegórica titulada “Los dos caminos de la vida”.

En este momento la fotografía no sólo se valía de la pintura, sino que la pintura encontraba de gran utilidad la fotografía.

Esta fotografía de arte, tal como fue impulsada por Rejlander y por Robinson al terminar la década de 1850 murió.

En todo el mundo los fotógrafos estaban registrando la historia cuando se producía. Vale la pena mencionar a Roger Fenton, quien fuera el primero en cubrir una guerra.

También se fotografiaron construcciones de larga duración y de importancia histórica que fueron demolidas en las principales ciudades de Europa para la remodelación urbana.

Se realizaron millones de fotografías sobre sitios familiares, ciudades, iglesias, edificios, para así venderlas a los turistas. Así la fotografía llegó a tener una nueva forma de comunicación.

8 Íbidem, vol. 30, 1893, p.11



Las dos sendas de la vida, 1857
Positivado combinado a la albúmina.
Oscar Gustave Rejlander



Momentos Dificiles. 1860
Positivado combinado a la albúmina.
Oscar Gustave Rejlander

También se llegó a denominar fotografía topográfica, a aquella que representaba literalmente y directamente los aspectos más característicos de sitios y cosas. Las fotografías topográficas son casi siempre excelentes, con gran nitidez y tonalidades, pero que lamentablemente no se diferenciaban unas de otras, cualquiera que fuese el fotógrafo.

En la Prensa, el primer periódico ilustrado fue el Illustrated London News, en 1842. Con el tiempo los ilustradores y grabadores se llevaban para sus reportajes cámaras portátiles hacia 1880.

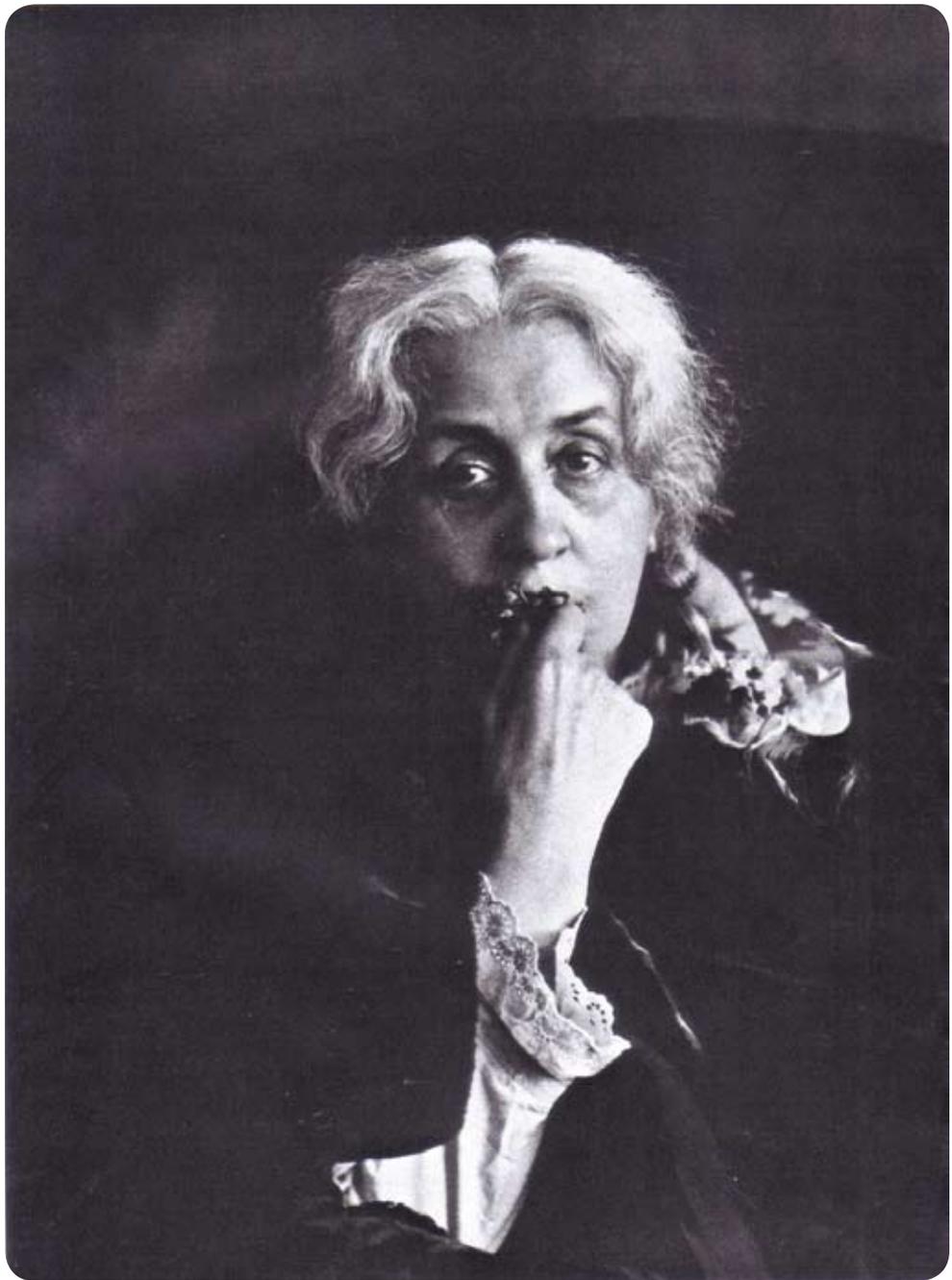
La fotografía había llegado aún a más gente y hecho más fácil el trabajo de capturar la realidad y transmitirla a miles de personas a través de los periódicos.

En 1856 Alphonse Louis Poitevin inventa las copias al carbón (ver glosario), un proceso que hacía más permanente la imagen. Casi todas las fotografías del siglo XIX se hicieron mediante copias de contacto.

En 1871 Richard Leach Maddox logra un nuevo procedimiento a base de gelatina y nitrato de plata, que en 1878, gracias a Charles Harper Bennet consigue conservarla a 32°C y así aparece el procedimiento más utilizado de finales de siglo al siguiente, el gelatinobromuro (ver glosario).

La emulsión de gelatina es también aplicable al papel y hacia 1880 aparece una nueva generación de papeles de positivo, unos de contacto, para la luz natural y otros de gelatina y cloruro de plata para la luz artificial.

Se inició la fabricación en gran escala de nuevos tipos de papeles sensibilizados para las copias. Eran de dos clases: el papel para copia directa (P.O.P= printing-out paper), que daba una imagen visible a la exposición a la luz, y el papel para revelar (D.O.P.= developing-out paper) que requería el proceso de revelado para hacer surgir la imagen.



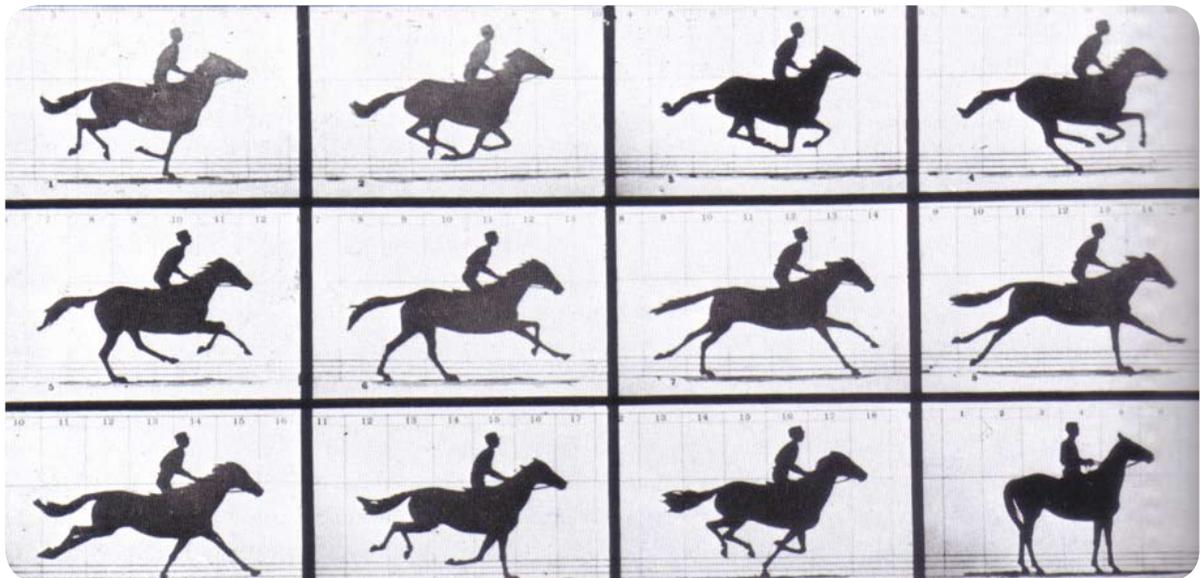
La esposa del fotógrafo. 1853
Copia en gelatinobromuro
sobre un negativo en colodión.
Nadar

Ya a finales del siglo XIX es donde realmente se generan sucesos que van más allá de lo técnico, y se empieza a experimentar con características propias de la fotografía.

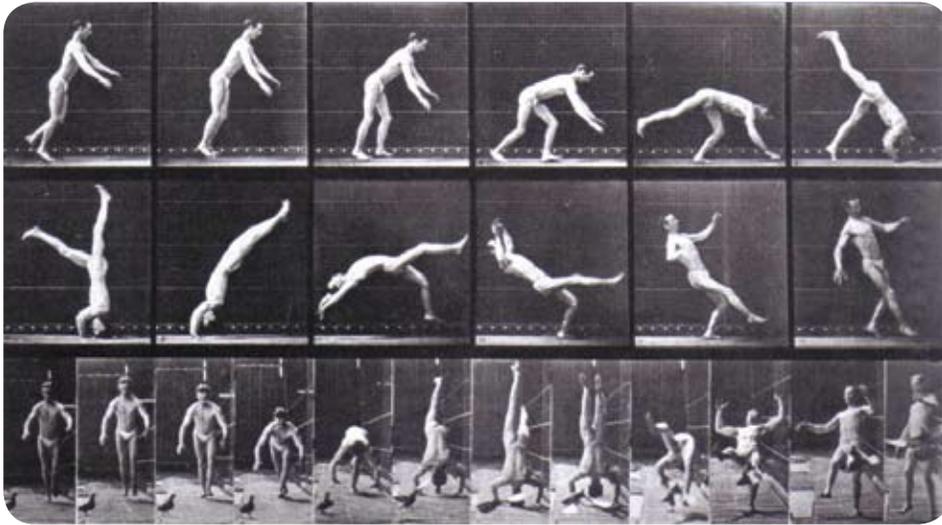
Una de ellas fue el análisis del movimiento. Se trataba de reducir al máximo el tiempo de exposición para llegar a la “instantaneidad de la imagen”. La fotografía de mediados del siglo XIX carecía de movimiento hasta que en 1869 Eadweard Muybridge inventa uno de los primeros obturadores para una cámara. Ideó dos tablas paralelas que se deslizarían al tocar un resorte, y con ello dejarían una abertura de un octavo de pulgada, durante 1/500 de segundo, cuando un caballo pasara, y con ello, más una disposición de dobles lentes cruzadas, consiguió un negativo donde se muestra al caballo de nombre Occidente en movimiento pleno: una perfecta similitud con el celebrado corcel.

Muybridge experimentó años después utilizando una batería de cámaras en lugar de una sola. Junto a la pista colocó 12 cámaras dotadas de un obturador cuya velocidad adujo como “inferior” a 1/2000 de segundo. A lo largo de la pista se dispusieron también resortes enlazados con llaves eléctricas; el caballo, al pasar, las sacudía y los rompía, uno tras otro; así, los obturadores quedaban accionados por un control electromagnético y se realizaron una serie de negativos.

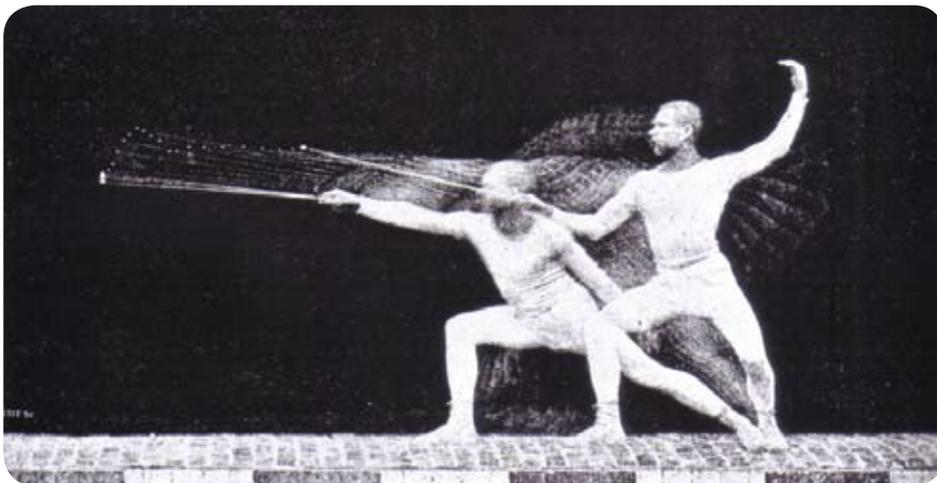
Las fotografías realizadas por Muybridge inspiró y sacudió al mundo artístico.



Caballo al galope, 1878
Copia a la albúmina.
Eadweard James Muybridge



Salto sobre la cabeza con
interferencia de paloma. 1885
Eadward James Muybridge.



Midiendo la velocidad de un ataque con espada por medio de la
fotocronografía. 1890
Étienne-Jules Marey

El primer procedimiento de fotografía a color fue anunciado por Louis Ducos de Hauron y Charles Cros en 1869, donde se utiliza el procedimiento sustractivo (ver glosario).

Se generaron muchos experimentos para capturar el color en la imagen, más que nada colores reales.

En la década de 1880 hubo también grandes avances respecto a las placas. Se sensibilizaron hasta los rayos anaranjados llamándoles ortocromáticas y luego las sensibilizaron al rojo y se llamaron pancromáticas.

Al finalizar el siglo con el uso de filtros coloreados, que se colocaban ante la lente, se podían acentuar o eliminar colores.

Otro de los desarrollos que cambiaron a la fotografía fue el de la película en rollo hecha por George Eastman.

En 1888 Eastman lanza al mercado la primera cámara de cajón con un chasis porta rollos respaldada por un servicio de revelado y positivado: la Kodak original (ver glosario).

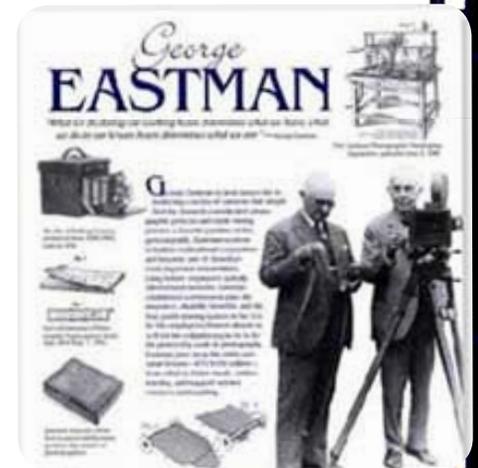
Costaba alrededor de 25 dólares y se publicó con el eslogan “Usted apriete el botón nosotros haremos el resto”.

De la película sobre papel se pasó en 1889 a la película celuloide, sistema que seguimos empleando hoy en día. Gracias a este desarrollo tan grande que transformó a la fotografía de ser de muy pocos a llegar a las manos de muchas personas, la fotografía llegó a ser el retrato de la vida cotidiana de la gente y la fotografía amateur.

Libres del trabajo exigido por el proceso de placa húmeda, con su equipo abultado y su exigente técnica, muchas personas comenzaron a tomar todo tipo de temas: grupos familiares en rígida poses, picnics informales, escenas callejeras, cosas personales y queridas.

Pero la mayor contribución tecnológica a la realización fotográfica de finales del siglo XIX fue el perfeccionamiento de la autotipia o cliché, que permitió imprimir facsímiles de imágenes de cualquier clase, junto a la composición tipográfica.

Así nació el Fotoperiodismo.





George Eastman con una cámara
Kodak a bordo del vapor "Gallia". 1890
Copia a la albúmina sobre negativo en película
Kodak.



Grupo de bañistas. 1890
Copia a la albúmina sobre negativo de película
Kodak.
Anónimo

Algunos fotógrafos utilizaban el medio para denunciar, denunciar pobreza e injusticia, que gracias a la fotografía se pudo comprobar la realidad que muchas veces no se creía. Otros fotógrafos mostraron por su medio expresivo una preocupación que iba más allá del documento. Creían que la fotografía era un arte y que merecía su reconocimiento. Exploraron las potencias estéticas de la cámara, experimentando nuevos estilos. Afirmando sus pretensiones artísticas, se reúne en sociedades y exponen. Son una reacción a la comercialización creciente, están en contra de la artificialidad de escenas de estudio rígidamente posadas y constituyen “el movimiento internacional del arte fotográfico”, denominado así por Marc Mélon, es decir el Pictorialismo.

El propósito esencial de esta tendencia fue contar con un máximo de recursos en el manejo de la sintaxis fotográfica (básicamente de impresión) para acercarse a las corrientes pictóricas contemporáneas (desde el naturalismo hasta el impresionismo) y alejarse lo más posible de la documentación. La importancia del Pictorialismo como un movimiento fotográfico fue el plantear una reflexión consciente de sus fines y medios, y formuló una teoría sobre la artisticidad fotográfica. El Pictorialismo tuvo el enorme mérito de intentar dar respuesta a la crisis que amenazaba el sentido de las artes a fines del siglo XIX. Más allá de una mera crisis de la representación, se sentía una verdadera desilusión por el fracaso de las propuestas positivistas en las ciencias sociales.

Hacia finales del siglo XIX, se había agotado el optimismo producido por la utopías de la industrialización y las revoluciones sociales de mediados de siglo. La tradición documental de la fotografía se identificaba con aquella promesa positiva, material e industrial.

Como contrapropuesta, el Pictorialismo buscó disociar al medio de la mecanicidad para restaurar la fe en la dimensión intuitiva, humana y subjetiva que podía tener la fotografía.

El Pictorialismo fue importante no sólo porque introduce un amplio repertorio de recursos de artisticidad a partir de un nuevo manejo de la sintaxis de impresión, sino también porque rompe el mito de la representación mimética como único propósito del medio. Su mensaje implícito es el de la Fotografía como lenguaje, y como tal, el de la posibilidad de una fotografía de autor.

Uno de los fotógrafos integrantes de este movimiento es Peter Henry Emerson. Emerson llegó a la conclusión de que la fotografía era superior al aguafuerte, al grabado en madera y al dibujo al carbón, por la precisión con que transmitía la perspectiva, y que sólo quedaba relegada ante la pintura, porque carecía de color y según creía de la capacidad de reproducir exactas relaciones de tonos.

El equipo que Emerson recomendaba era una cámara grande, un trípode sólido, una lente de distancia focal grande. No le gustaban las cámaras de mano ni las ampliaciones. No veía relación entre el tamaño y la calidad artística. Aconsejaba revelar los negativos uno mismo, “mientras aún es fresca la impresión mental de lo que se pretende obtener” y rechazaba el retoque como “el proceso por el cual una fotografía buena, mala o indiferente se convierte en un mal dibujo o un mal cuadro... La técnica de la fotografía es perfecta y esas chapuceras no son necesarias”.

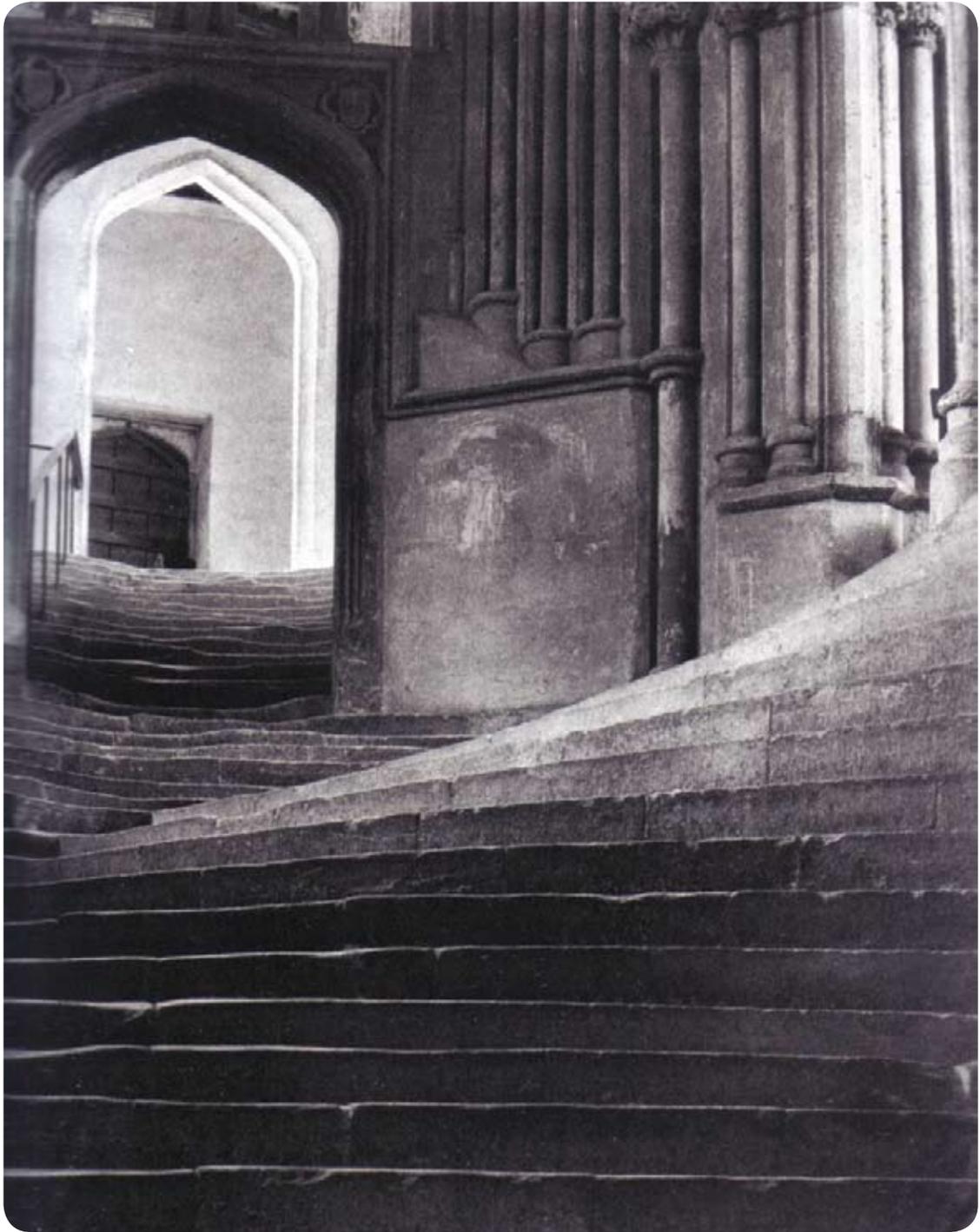
Para las copias aconsejaba dos procesos: el platinotipo y el fotograbado (ver glosario).

Los fotógrafos pictorialistas, registran la vida en el campo a través claro, de efectos de luz o de arte. En 1891, se organizó una exposición de 600 fotografías. Ese precedente establecido en Austria, fue seguido en Londres en 1893 por la primera de varias exposiciones denominadas “The Photographic Salon” a cargo de “The Linked Ring”, un grupo de fotógrafos que se había separado de la Photographic Society dada la falta de atención que se prestaba a la fotografía pictorialista o de arte. Este tipo de exposiciones por varias partes del mundo influyeron en la difusión del movimiento artístico y dio una mayor oportunidad de obtener reconocimiento.

Entre los más destacados fotógrafos del movimiento estuvo el joven fotógrafo Alfred Stieglitz.



Entre Bastidores. 1897
Goma Bicomatada.
Robert Demachy



El mar de escalones: catedral de Wells.1903
Frederick H. Evans



Juntando lirios de agua. 1886
Platinotipo.
Peter Henry Emerson

1.4 La Evolución de la Fotografía en el siglo XX

De la realidad a una estética propia



Solarización. 1931
Man Ray

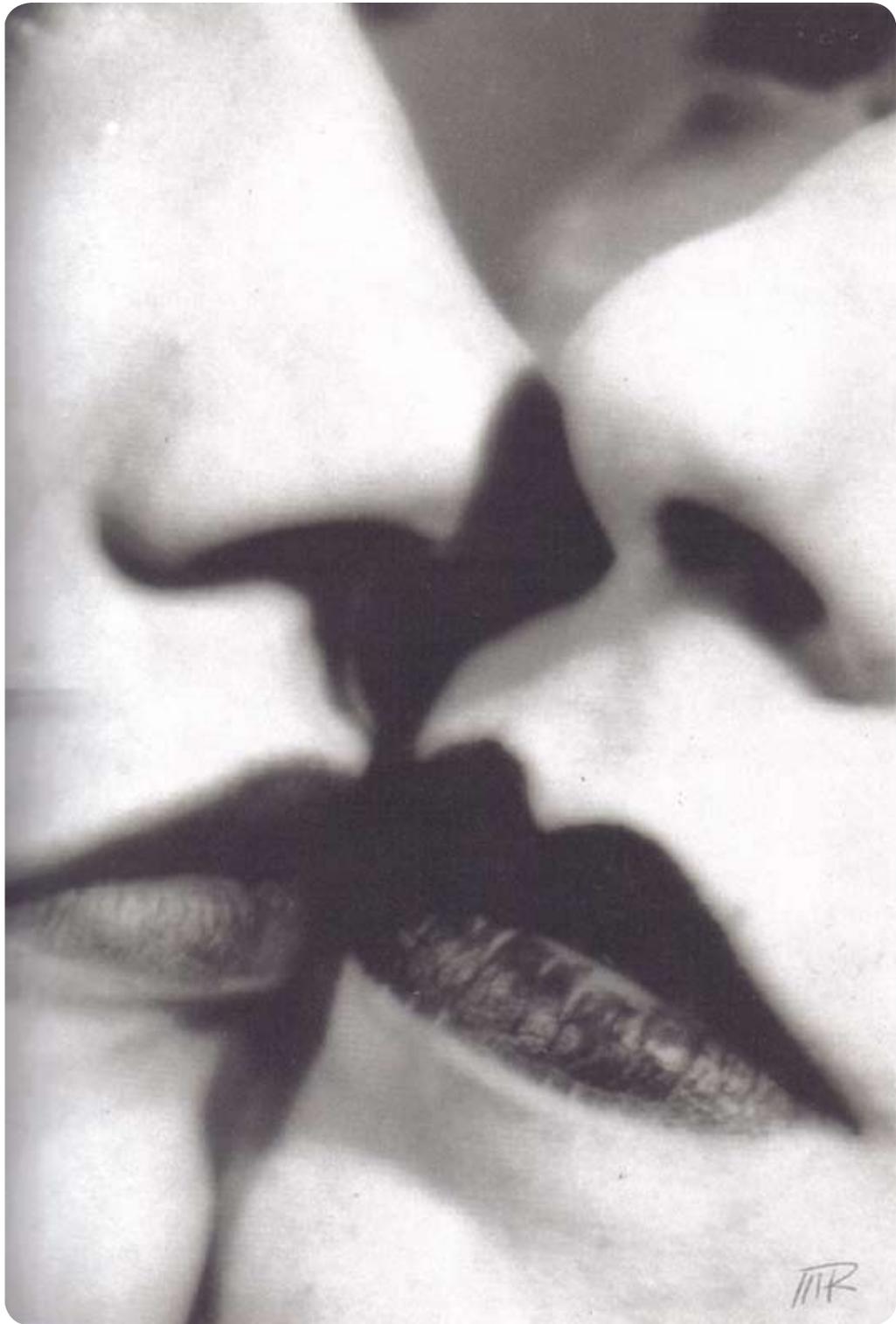
Los fotógrafos artistas del siglo XX experimentan con nuevos métodos dejando atrás lo convencional de la fotografía, separándose de los fotoperiodistas. Estos fotógrafos definen una nueva visión de la realidad, van más allá, explotan lo que la cámara les puede ofrecer creando dobles exposiciones, efectos Sabatier, los famosos fotogramas de Man Ray, las fototipografía (palabra que describe el fotomontaje, fotocollage), la práctica de pegar junta o combinar imágenes separadas y dispares formando una nueva entidad visual.

Mientras los victorianos ajustaban cuidadosamente unas fotos con otras, como si armaran un rompecabezas, los fotógrafos de la década de los 20 reúnen imágenes sumamente variadas en tema, perspectiva, escala y tonalidad.

Es necesario saber que no es sino hasta este siglo que la fotografía recibe autonomía y estética propia.



Kiki, Violin de Ingres.1924
Gelatinobromuro de plata.
Man Ray



Labio con labio. 1930
Gelatinobromuro de plata.
Man Ray



A principios del siglo XX hubo dos corrientes para la fotografía; la primera interesada por los procedimientos mecánicos de reproducción y la segunda eran fotógrafos interesados en crear un arte a través de la fotografía.

En las dos primeras décadas del siglo XX la tendencia de la fotografía artística se encontraba en su apogeo, hubo una especial importancia en la consideración del negativo como matriz definitiva para el positivo, en el que ya no podía introducirse ninguna alteración manual.

La fotografía artística norteamericana se diferenciaba de la europea por el hecho de que no negaba con la misma intensidad las cualidades particulares de la fotografía.

Entre las propiedades negativas que podemos encontrar de la fotografía artística es la acentuación de aquellos elementos que eran típicamente pictóricos y que se encontraban en contradicción directa con la característica de la reproducción fotográfica. Esta fue una de las razones de que la fotografía no lograra conquistar en aquella época su reconocimiento como género independiente entre las artes.

Al término de la primera Guerra Mundial la fotografía artística perdió cada vez más fuerza de atracción. Un nuevo proceso desembocó finalmente en una concepción que recibió el calificativo de “nuevo realismo”.

Los fotógrafos que se dedicaban al “nuevo realismo” se concentraron ante todo en la nitidez de la realidad, de forma que fueron capaces de acentuar también la interesante diversidad de lo cotidiano, que la rapidez de la vida moderna ya no era capaz de percibir.

Bodegón. 1917
Fotograbado.
Baron Adolf de Meyer

“Dejemos la pintura en manos de los pintores e intentemos con los medios de la fotografía crear unas imágenes capaces de existir por sí solas... sin prestamismos de la pintura”.⁹

El paso decisivo se hallaba en la liberación de los motivos de un método de representación marcadamente pintoresco.

Según Paul Strand “el aprovechamiento total de cada medio de expresión está en relación en la pureza en la que es empleado”.

Una de las características de este tiempo también fueron las vanguardias.

Hacia 1913 las vanguardias eran los movimientos tanto políticos como artísticos, deseosos de avanzar por la vía del progreso. Eran grupos que trabajaban en el mismo sentido para lograr una cultura moderna susceptible de integrarse a una economía de mercado.

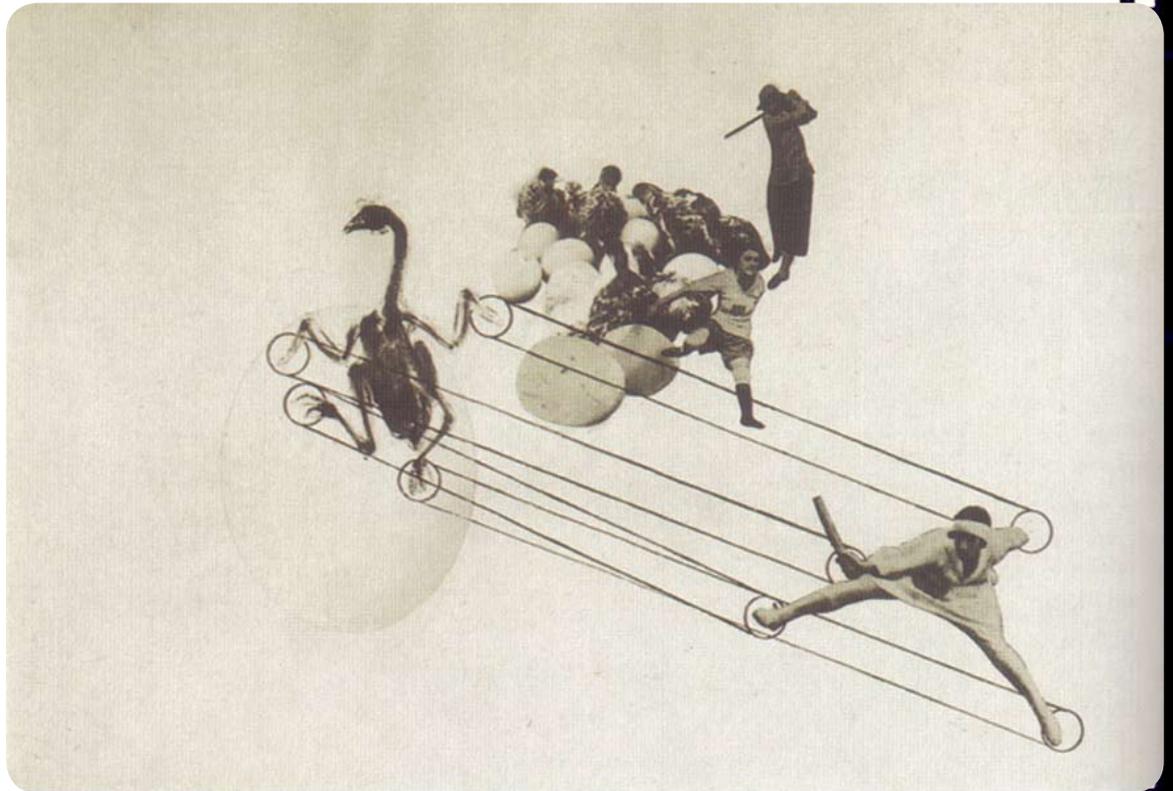
Eran fotógrafos que querían establecer a la fotografía como un arte, como un medio de expresión. Entre las vanguardias más importantes se encuentran los futuristas. Esta vanguardia nació en Italia en 1909 en el periodo Le Figaro. Expresaban ideales progresistas. De cabeza tenían al poeta Filippo Marinetti, a pintores y escultores como Humberto Boccioni, Carlo Carrá y Luigi Russolo. Fue hasta 1913 cuando se les unieron fotógrafos como los hermanos Antón Giulio y Arturo Bragaglia.

Éstos utilizaron la cronofotografía (ver glosario) para hacer de esta técnica algo más allá que una simple descripción del movimiento.



Violonchelista, 1913
Arturo Bragaglia

⁹ Albert Rengar-Patzch citado en el libro Historia de la Fotografía en el siglo XX, de la fotografía artística al periodismo gráfico, 1978 pp.47



Una gallina nunca deja de ser gallina. 1925
Gelatinobromuro de plata.
László Moholy Nagy

También estuvo la vanguardia Americana con Alfred Stieglitz, y la vanguardia Francesa. Uno de los más destacados representantes de la vanguardia francesa fue László Moholy Nagy, él enseñó en la Bauhaus de Gropius. Nagy situó a la fotografía como un lugar de la imagen en la cultura industrial moderna, la de las transformaciones necesarias y las funciones de la nueva imagen. Según Nagy, la fotografía no es más que una de las opciones posibles de la imagen moderna. Experimentó en 1922 con el fotograma (tiraje directo, obtenido colocando objetos sobre una hoja de papel fotográfico y exponiendo el conjunto a la luz).

Dentro de los fundamentos técnicos de la fotografía, en la década de 1920, el perfeccionamiento de los sistemas fotomecánicos utilizados en la imprenta generó una gran demanda de fotógrafos para ilustrar textos en periódicos y revistas. Esta demanda creó un nuevo campo comercial para la fotografía, el publicitario. Los avances tecnológicos, que simplificaban materiales y aparatos fotográficos, contribuyeron a la proliferación de la fotografía como un entretenimiento o dedicación profesional para un gran número de personas.

Las condiciones para la fotografía artística resultaron extraordinariamente favorables en los años comprendidos entre las dos guerras mundiales.

La introducción de la cámara de formato pequeño: La Leica de Leitz (Wetzlar, Alemania) gracias a su reducido peso y una gran reserva de película (36 exposiciones) abrió caminos totalmente nuevos a la fotografía creativa, al igual que la Rolleiflex de formato medio de 6x6 cm. y luego la de 4 x 4cm. y la Rolleicord.

Muchas otras innovaciones fotográficas, que aparecieron para su empleo en el campo militar durante la II Guerra Mundial, fueron puestas a disposición del público en general al final de la guerra. Entre éstas figuran nuevos productos químicos para el revelado y fijado de la película, el perfeccionamiento de los ordenadores, la sensibilidad de las películas facilitó, en gran medida, la resolución de problemas a la hora de tomar fotografías.

Dichos avances en los dispositivos mecánicos consiguieron elevar sistemáticamente el nivel técnico de la fotografía para aficionados y profesionales.

En esta época existían aquellos fotógrafos que no pertenecían a ninguna vanguardia, pero que capturaban de forma estética y directa la realidad, fueron aquellos que utilizaron este tipo de lenguaje para dar un testimonio, un documento, una fotografía documental.

Las exigencias para los fotógrafos no eran meramente estéticas, sino sobre su habilidad, su audacia para conseguir fotos desacostumbradas, instantáneas, del momento decisivo.

Sentir el instante exacto en que debe apretarse el botón del obturador es algo que se convirtió en instintivo.

Este tipo de fotografía tras la Segunda Guerra Mundial, fue absorbida por el fotoperiodismo.

Desde mediados del siglo XX se han producido cambios en la actitud que se tiene frente a la fotografía como forma artística.

Para algunos la cámara es un medio de autoexpresión, con lo que se descarga sobre el observador la responsabilidad de interpretar el sentido oculto de la fotografía.



Como permanezco joven y apuesto. 1926
Gelatinobromuro de plata.
László Moholy Nagy



José y Pitufar. 1925
Gelatinobromuro de plata.
László Moholy Nagy

1.5 Composición fotográfica

1.5.1 Concepto

Proviene del latín “compositionis” derivado a su vez de “compositium” que viene de componerse y que significa ordenar, arreglar, poner unas cosas con otras.

Es la disposición que se impone deliberadamente a los elementos independientes con el fin de lograr un efecto específico.

La composición nos hace referencia a la estructura de la imagen y a los procedimientos de expresar visualmente un conjunto de elementos organizándolos de forma armoniosa.

“Composición es la distribución de elementos visuales que crea un todo autónomo. Equilibrado y estructurado de manera tal que la configuración de fuerzas refleja el sentido del enunciado artístico”.¹⁰

Componer una foto según Pariente Fragoso es “estructurar los elementos de la imagen con objeto de lograr impacto en la transmisión de un mensaje visual. Es la parte fundamental del aspecto estético en la Fotografía”.¹¹

La composición es muy importante para el fotógrafo. Debe establecer o seleccionar rápidamente la mejor imagen y tomar decisiones sobre el formato, distancia y punto de vista.

La composición fotográfica no sólo es la distribución que hace el fotógrafo de los elementos sino la manera en que crea un ambiente.

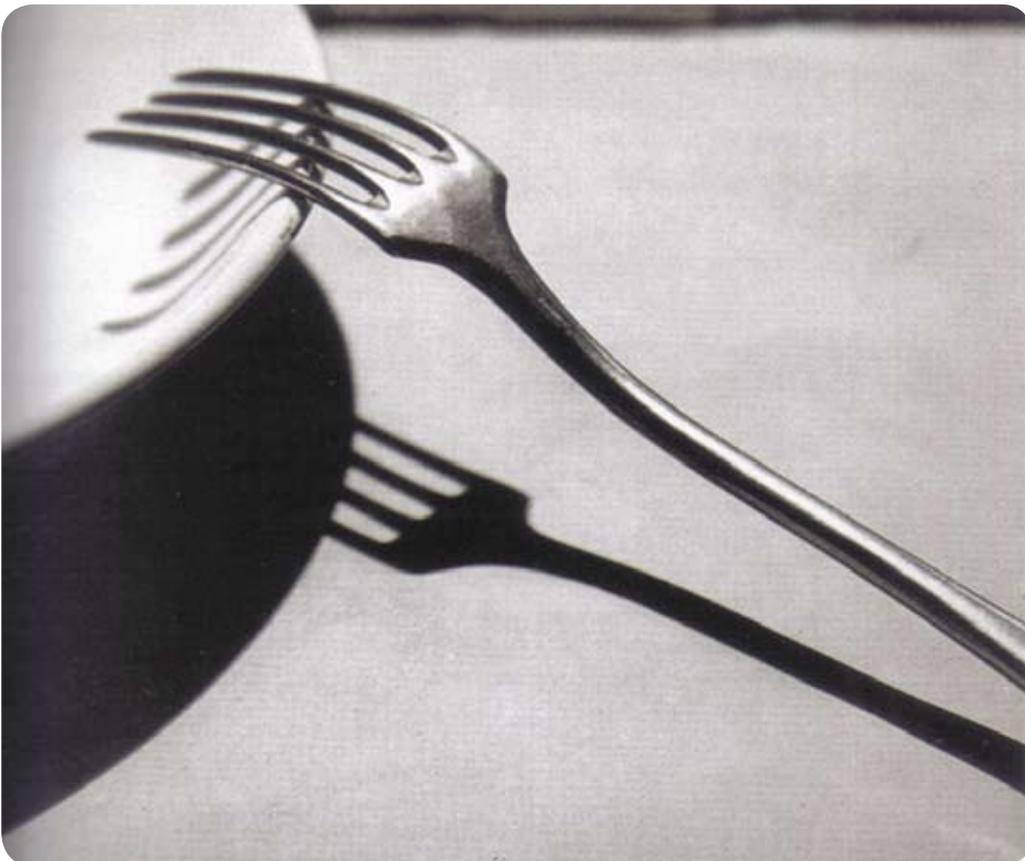
¹⁰ Arnheim, Rudolf. El poder del centro. pp. 239

¹¹ Langford, Michael. Enciclopedia Completa de la Imagen. pp. 12

1.5.2 Elementos de la Composición Fotográfica

Existen imágenes que atrapan nuestra atención, que nos llevan con la mirada a través de cada punto de la foto, que nos guían en un recorrido visual, aquellas que con pocos o muchos elementos generan un ambiente en el espectador. Aquellas imágenes que son tan bellamente compuestas, que existe una armonía entre los elementos, el color o la ausencia de él, las formas, la textura, el contenido, el tema. Existen muchos elementos que crean la magia en una fotografía y que la convierten en una gran imagen.

La composición de una fotografía es, en cierto modo, un arte... y como tal no existen reglas ni limitaciones que hagan que una determinada composición sea mejor que otra; no obstante, existen ciertos elementos respecto al modo en que las personas perciben una imagen y es así como se crean ciertas reglas para encontrar la mejor forma de crear una imagen.

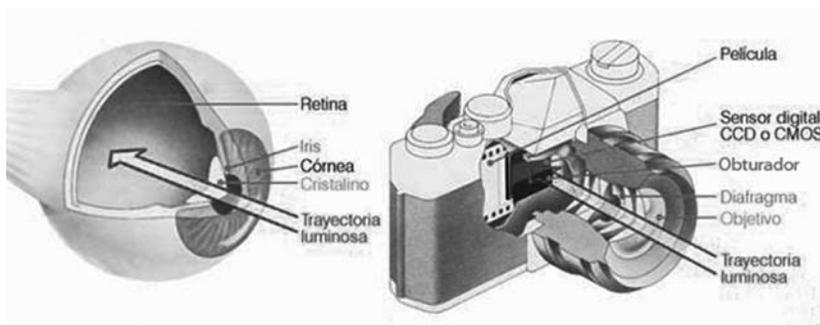


El Tenedor. 1928
Gelatinobromuro de plata.
André Kertész

1.5.2.1 Luz

La materia prima de la fotografía es la luz.

El ojo funciona como la cámara a la luz. Ambos están conformados como una caja oscura (globo ocular / cámara oscura) con un orificio (pupila / diafragma) que permite regular la cantidad de luz que entra a la caja, de acuerdo a las condiciones de iluminación y al lente (cristalino / objetivo) que enfoca y proyecta una imagen en la parte posterior sobre una superficie (retina / película, sensor CCD) que la registra.



La luz es energía con características semejantes al calor y al sonido. Todas parten de una fuente de energía (sol, vela, lámpara, etc.) y la energía (luz) sale hacia todos los sentidos, es decir, se propaga radialmente.

La cantidad de luz determina si un sujeto podrá registrarse o no, y de su calidad y dirección dependerá el aspecto que ofrezca.

La luz puede iluminar una escena de distintas maneras, si entre la luz y la escena no se interpone nada se trata de una luz directa (luz dura), si la luz de una escena es difusa las sombras serán débiles y se disminuirá la sensación tanto de volumen como de textura (luz difusa).

Las características de la luz directa son sombras definidas y densas, gran diferencias entre altas luces y sombras, contraste marcado, mayor sensación de fuerza, viveza, movimiento, etc.

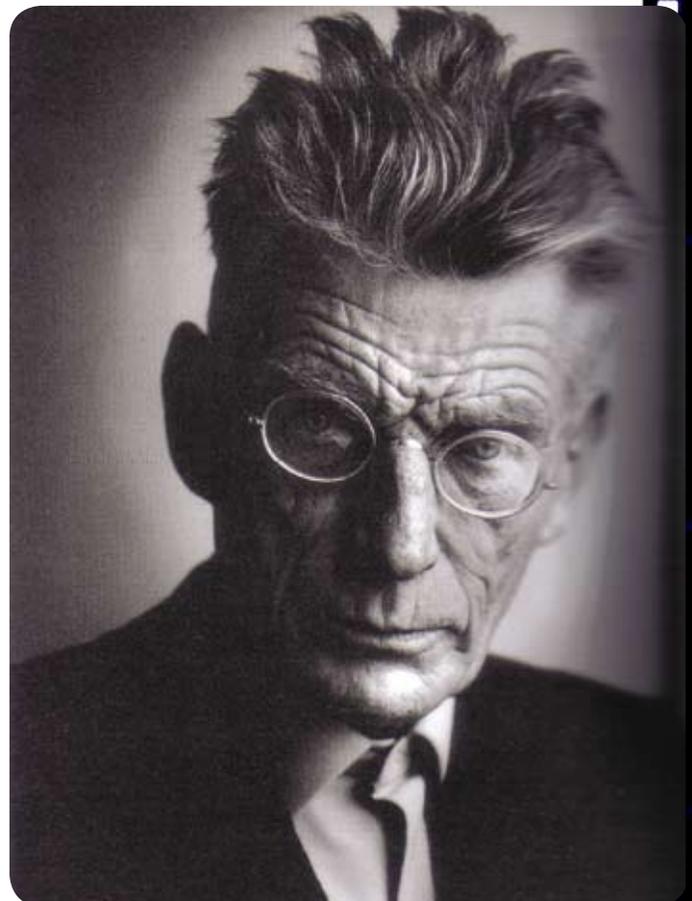
Las características de la luz difusa son sombras suaves poco definidas o sin sombras, gama de grises, menos volumen y textura, aplanar la escena, da sensación de tranquilidad, nostalgia, tristeza, etc.



Este retrato se utilizó con luz difusa. Una de las características de este tipo de luz es que crea un efecto plano sobre el rostro.

Barcelona (Retrato). 1959
Gelatinobromuro de Plata.
Christer Stromholm

Este retrato se utilizó con una luz dura.
Una de las características de este tipo de iluminación es que crea fuertes contrastes, y marca los signos de expresión como las arrugas.



Retrato de Samuel Beckett. 1966
Lutfi Ozkok

1.5.2.2 Tono

La mayoría de las formas incluyen numerosos tonos entre el blanco y el negro.

La luz, las propiedades reflectoras de los materiales y los colores afectan al intervalo tonal. La función más importante del tono es representar el volumen y dar sensación de tridimensionalidad.

Las imágenes en tonos altos (claros), en las que entran las imágenes con blancos saturados, o tonos bajos (oscuros), en las que entran las imágenes con negros saturados, suelen dar una fuerte sensación de ambiente delicado o misterioso, respectivamente. Los contrastes dan principalmente una sensación de fuerza.

Ejemplo de una imagen en tonos altos.



Sin Título.
Gelatinobromuro de Plata.
Edward Steichen



Tenaya Creek, Dogwood Rain,
Yosemite Valley. 1948
Gelatinobromuro de Plata.
Ansel Adams

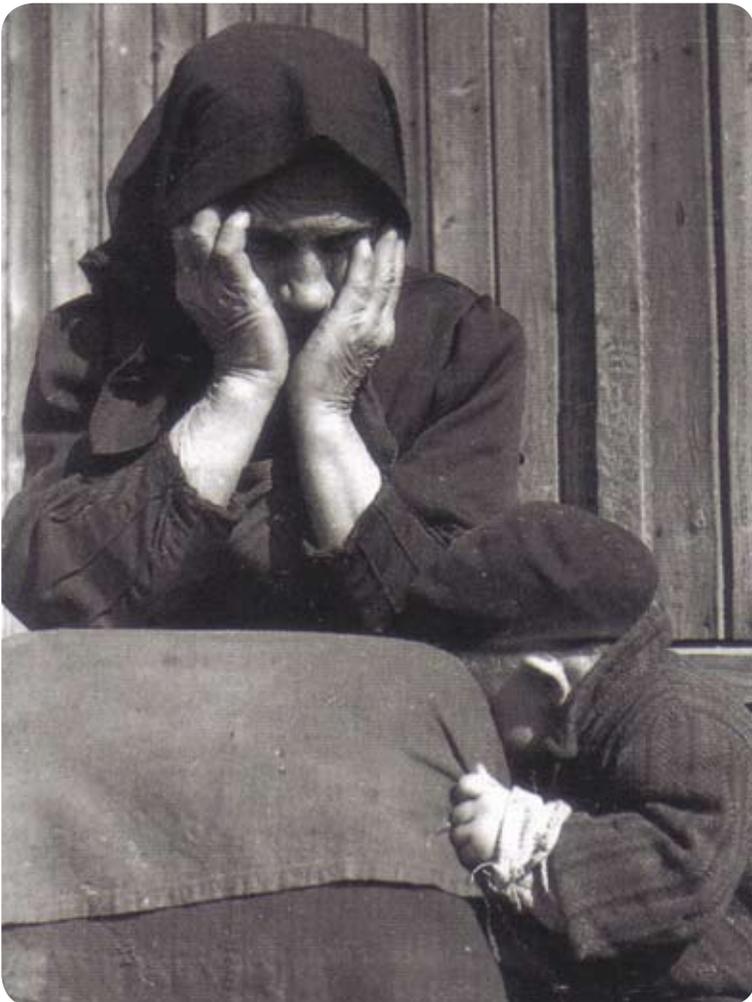
Ejemplo de una imagen en tonos bajos.

1.5.2.3 Tema

El tema es uno de los elementos principales de la composición, debemos saber primero que es lo que queremos tomar y /o transmitir.

Aunque muchas veces ni sabemos que es lo que vamos a tomar, si debemos saber que es lo que queremos transmitir. Un fotoperiodista a veces no sabe que es lo que va a tomar ni quiere transmitir algo subjetivamente hablando, sin embargo un buen fotoperiodista siempre compone una imagen rica en detalle o en una imagen que refleja todo un tema o suceso.

Un buen artista refleja en una imagen un tema, un sentimiento, una forma de expresión.



Retorno al hogar. 1947-1950
Gelatinobromuro de Plata.
Ernst Haas

1.5.2.4 Organización

Muchas veces la distribución de los elementos en un encuadre es lo que hace a la fotografía.

Hay que saber disponer bien de esos elementos, saber colocarlos en diferentes planos, jugar con ellos pero sabiendo bien cual es el que tiene mayor peso, el que definitivamente distraería mucho, los elementos que sobran, etc.

Llevar al espectador a mirar toda la imagen, a mirar todos los elementos, que los guíen, que tengan relación entre ellos, una simetría, o también porque no, que entren en conflicto creando un ambiente diferente.



Place de l'Europe, 1932
Gelatinobromuro de Plata.
Henri Cartier Bresson



Simetría.

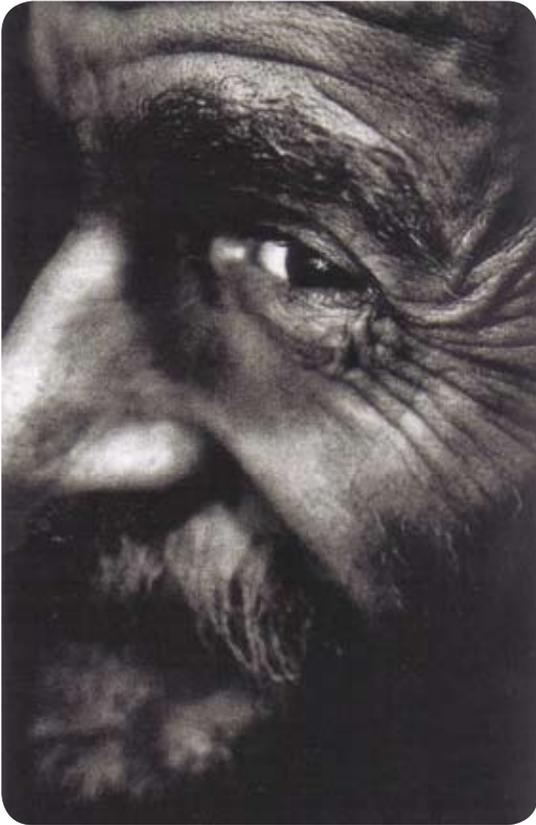
Papaver oriental Adormidera oriental,
Óvulo ampliado 5 veces. 1915-1925
Gelatinobromuro de Plata.
Karl Blossfeldt

Asimetría.



Fábrica Volkswagen. 1953
Gelatinobromuro de Plata.
Peter Keetman

1.5.2.5 Espacio



Andrzej Gwiasda Inżynier. 1981
Gelatinobromuro de Plata.
Krzysztof Gieraltowski

Es el lugar donde los elementos de una composición se van a ordenar.

Para el dibujante es la hoja en blanco, para el pintor el lienzo, para el muralista la pared y para el fotógrafo la película y el papel sensible con emulsión de plata sobre gelatina o el sensor digital.

El espacio va a estar delimitado por la elección del encuadre y el plano.

El encuadre puede ser un encuadre horizontal o un encuadre vertical.

El plano es el límite de la foto, donde empieza y donde acaba la toma, es decir, donde se hacen los cortes, una vez decidido el encuadre que tanto queremos incluir de la escena y los sujetos en la toma fotográfica.

Existen diferentes tipos de planos: Planos Abiertos, Planos Medios y Planos Cerrados.

Dentro de los planos abiertos se encuentran: Plano Panorámico: plano más abierto, incluye la mayor cantidad de elementos posibles. Plano General: sujeto y su entorno, ubicando al sujeto en un punto importante en la composición. Plano de Conjunto: varios sujetos de mismo valor limitando al máximo el entorno.

Dentro de los planos medios se encuentran: Plano Completo: sujeto en su totalidad, sin aire, que no sobre nada (de los pies a la cabeza), plano descriptivo del sujeto. Plano Americano: corte de arriba de las rodillas a la cabeza (surge en el cine del oeste), plano tanto descriptivo como subjetivo.

Plano Medio: de la cintura a la cabeza. Predomina el aspecto subjetivo y psicológico del sujeto.

Dentro los planos cerrados se encuentran: Primer Plano: también llamado close-up. Cabeza con sustentación de hombros a medio pecho (clásico retrato, fotografía de identificación).

Gran Acercamiento: (Big close-up) solo el rostro, cortando en la parte superior de la frente y a la barbilla, sin aire. Plano de Detalle: plano cerrado a una parte específica de algún sujeto u objeto (la mano, el ojo, la cerradura de una puerta, etc).



Plano Panorámico



Plano General



Plano de Conjunto



De izquierda a derecha
Plano Completo, Plano Americano y Plano Medio.



De izquierda a derecha
Primer Plano, Gran Acercamiento y Plano de Detalle.

El espacio también es donde se solucionará el problema de cómo se distribuirán los elementos, el mensaje. Es saber que se quiere contar dentro de la historia de la imagen, y que va ir fuera. Que elementos entrarán y que otros sobrarán. La fotografía también se mueve por el espacio-tiempo.

Aunque a la fotografía se le asocia con la inmediatez, la fotografía en realidad es capaz de conservar y preservar el tiempo.

La fotografía puede ser por lo tanto vista como una huella inmutable de la presencia de lo fotografiado a través del tiempo. Ser temporal y atemporal a su vez. Quedando guardada para siempre algo que nunca se repetirá jamás, más que en la imagen.



Muerte de un soldado republicano. 1936
Gelatinobromuro de Plata.
Robert Capa



Iwo Jima. 1945
Gelatinobromuro de Plata.
Joe Rosenthal



Capítulo 2
Fotografía Pura y
Subjetiva

2.1 Fotografía Pura



Autorretrato como de un hombre ahogado. 1840
Positivo directo sobre papel.
Hippolyte Bayard

Hay que saber que la primera característica que se le dio a la Fotografía fue la de documento, con la invención de la Fotografía se quería lograr un mecanismo que pudiera capturar con la mayor fidelidad y objetivismo la realidad.

A través de muchos inventos se llegó a obtener imágenes que no sólo capturaban la realidad sino que tenían mayor valor documental que cualquier otro medio, como el escrito y la pintura.

La Fotografía había desbancado a la pintura y a las artes gráficas como medio documental. Las imágenes fotográficas mostraban esas cualidades requeridas: exactitud, precisión, objetividad.

Las cosas en las imágenes fotográficas son como son y punto; no tienen experiencia ni conciencia, es por eso que la fotografía fue puramente documental. Es por eso que las primeras fotografías que tenían alguna subjetividad o que manipularan la realidad eran excluidas como imágenes.

En el siglo XIX no se valoraba la aportación personal y/o subjetiva del artista.

Tal fue el caso de las imágenes que presentaba Julia Margaret Cameron, en donde aparecían ciertas partes de la imagen borrosas, nebulosas.

Una de las fotografías más antiguas donde se percibe al autor y se cree que es el primer performance fotográfico fue "Autorretrato como un hombre ahogado" de Hippolyte Bayard, en 1840. Bayard constata que con la invención de la fotografía nacen dos posibilidades simultáneas y contradictorias: documentar la realidad y crearla. La fotografía documental y la fotografía como creación.

Fue con el tiempo y con dos de los movimientos más importantes que la Fotografía ha tenido defensores de la artisticidad fotográfica. La fotografía abandona la ficción documental y comienza a asociarse con una subjetividad expresiva y artística, un arte personal, un estilo de expresión.

Al aceptar la existencia de un autor la fotografía funcionó como un lenguaje.

2.1.1 Definición

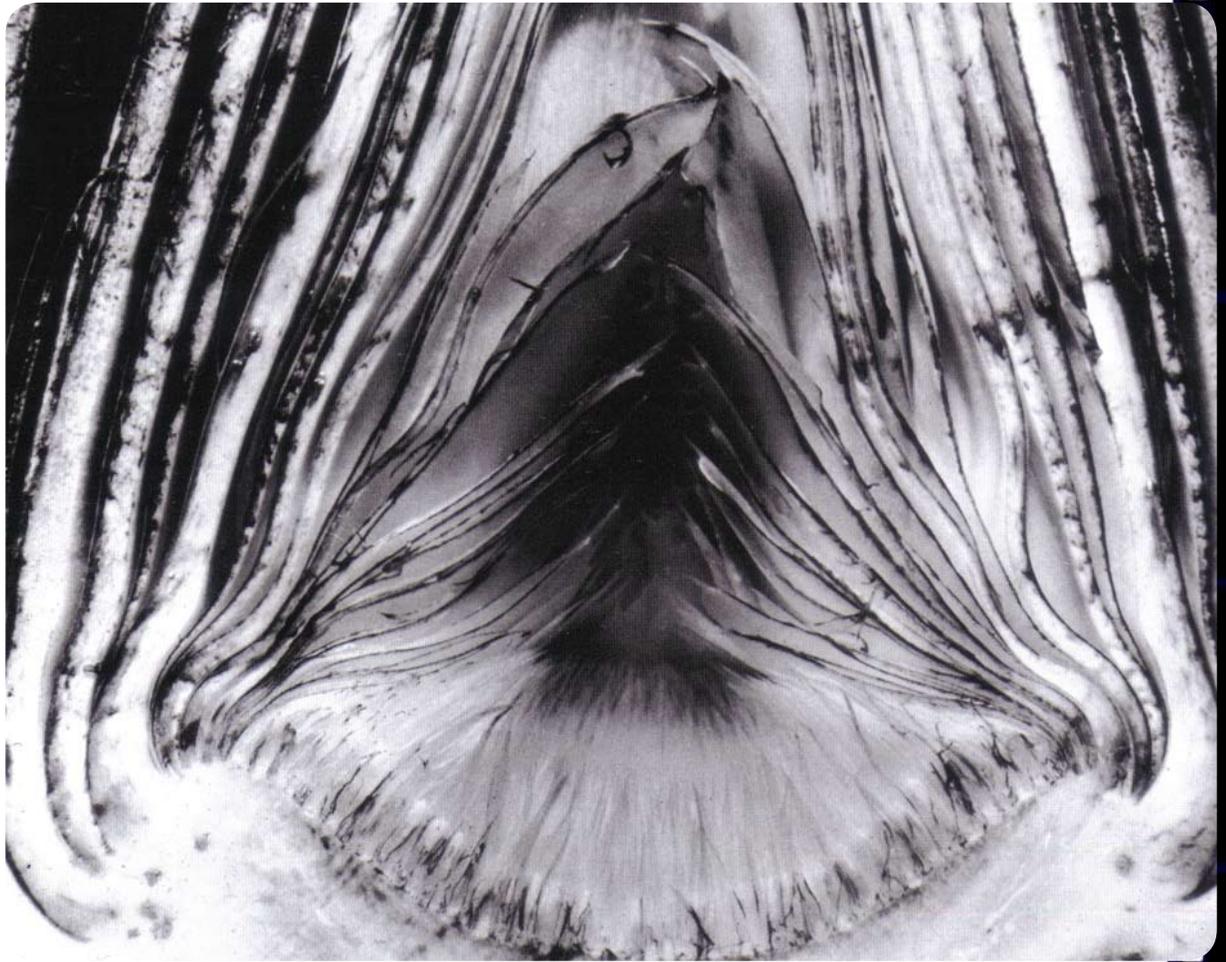
La expresión propiamente fotográfica es el resultado de una serie de experimentaciones, innovaciones, hallazgos y búsquedas de aquellos profesionales que sentían un gran compromiso con este medio y que con tesón y talento alcanzaron un nivel de calidad en sus imágenes para finalmente, imponer sus criterios entre la amplísima variedad de tendencias y estilos que existieron durante el siglo pasado.

La fotografía directa se refiere a aquella fotografía que trata de construir una escena lo más realista y objetiva posible, evitando el uso o manipulación previa a la exposición (filtros, desenfoques, etc.) y posterior a la exposición (retoque en el revelado o la impresión). La fotografía directa viene a ser lo opuesto al pictorialismo.

“Y a qué llama usted fotografía directa (Pura)?, podrán preguntarme. ¿Puede usted definirla? Bien, eso es bastante fácil. Confíad 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 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 también 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 de 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 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 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”.¹²

12 Sadakichi Hartmann, A Plea for Straight Photography, en American Amateur Photographer, col. XVI, 1904, pp. 101 a 109

La fotografía pura se puede definir como el efecto resultante de la confianza que deposita el fotógrafo sobre la técnica fotográfica y sobre sí mismo. Es una fusión de buen gusto, composición, luces y sombras, reunidos en una escena que satisface a la visión del fotógrafo y que es captada directamente, reflejándose en un negativo que no necesita ninguna manipulación, creando así una fotografía que es artística por sus propios medios con la ayuda de la visión de un autor.



Alcachofa partida por el medio. 1930
Gelatinobromuro de plata.
Edward Weston

2.1.2 Origen

“Desde entonces comencé mi lucha, o mejor, mi esfuerzo consciente por el reconocimiento de la fotografía como un medio nuevo de expresión y ser respetado en su propio derecho, sobre las mismas bases que cualquier otra forma de arte”.

Alfred Stieglitz

A finales del siglo XIX, la fotografía vio nacer numerosos grupos y asociaciones fundadas con el objeto de buscar una “fotografía artística”. Se trataba de fomentar una forma estética, resuelto ya el debate en torno a la fotografía y el arte.

Contra la tendencia de que la fotografía se convertía en un puro fotomontaje, sin conexión con la realidad se levantó el movimiento naturalista capitaneado por Peter Henry Emerson. Apoyado en el gelatinobromuro, que permitía una simplificación técnica, Emerson reaccionaba violentamente contra los fotomontajes y retoques artificiales, proclamando una vuelta a la realidad.

Pero los gustos populares no iban por este cauce. Se puso de moda una técnica recargada y voluntariosa.

El Pictorialismo, o Naturalismo, fue impulsado de nuevo en la última década de final de siglo. Este impulso la propició en primera instancia el “Camera Club” de Viena al realizar la exposición de 1891. Pero fue al año siguiente cuando se plantaron los cimientos del monstruo pictorialista, al formarse en Londres el “Linked Ring Brotherhood”, asociación integrada anónimamente por miembros que se consideraban como los “eslabones de un anillo de compromiso” por la causa fotográfica. Con el lema “Liberty-Loyalty”, el grupo organizó una exposición anual a la que invitó a fotógrafos de todo el mundo, entre los que destacó, por su labor posterior, el norteamericano Alfred Stieglitz.

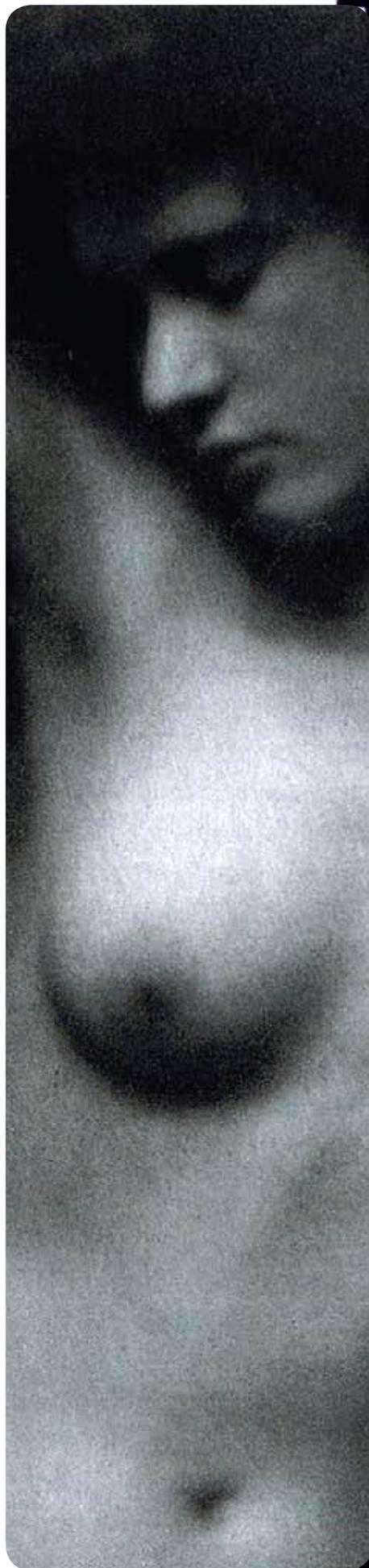
Los métodos pictorialistas alcanzaron su mayor auge, las reglas de composición se inspiraban en la pintura de la época buscando la armonía de líneas y volúmenes. Los denominados “objetivos de artista” irrumpieron con fuerza con la sola necesidad de conseguir una imagen imprecisa para lo que se recurría a todas las aberraciones de las lentes primitivas.

Mientras esto ocurría en las filas avanzadas del pictorialismo, en las trincheras se cuajaba la idea de una fotografía “pura”. Las nuevas tendencias apuntaban hacia una fotografía más realista que afirmara los valores fotográficos enfrentándose a las tendencias pictorialistas: “dar una imagen más completa posible del mundo en su estado actual”, era el nuevo lema.

En realidad, la fotografía había tenido que renunciar a sí misma para ser admitida, por la puerta falsa, en el mundo del arte. Muchos aficionados no estaban de acuerdo con esta concesión y ansiaban una vuelta a los principios de la fotografía pura. El pictorialismo se prestaba a trucos más fáciles y la fotografía degeneraba hacia el artificio.

Así surgió una fotografía que intentaba profundizar en mayor medida en las particularidades de la fotografía en sí misma, libre de manipulaciones, libre del dominio de la pintura, al menos en el concepto de técnica elaborada, una fotografía, en definitiva que se aleja del ideal pictórico aclamado por los artistas del Pictorialismo, de cuyas filas partió inicialmente el que con posterioridad fundara el movimiento en 1902, Alfred Stieglitz, quien se había inspirado en el movimiento secesionista de los pintores de Munich, reuniendo fotógrafos de la talla de Edward Steichen o Clarence H. White.

Miss Thompson. 1907
Clarence H. White y
Alfred Stieglitz



2.1.3 Aspectos y Características

A comienzos del siglo XX, los artistas progresistas estaban procurando una nueva estética, basada en las propiedades y características singulares de su medio de expresión. “La forma sigue a la función”.

Lo nuevo en los primeros años del siglo XX fue la aceptación de la fotografía directa como un medio artístico “legítimo”.

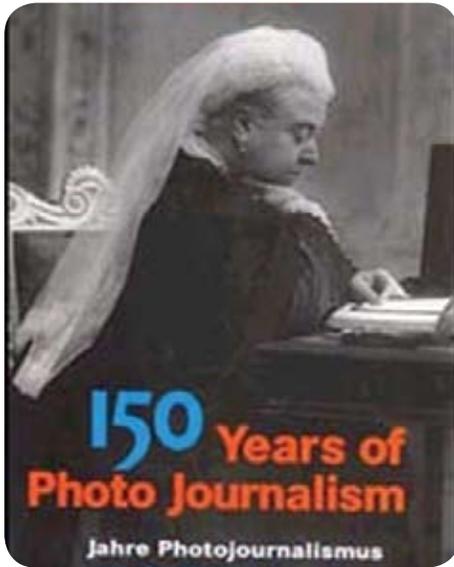
El nuevo compromiso de los fotógrafos con su medio dio paso a una fotografía nueva, la fotografía directa, que fue elogiada por los críticos por la liberación que supuso el abandono de las manipulaciones que forzaban a las fotografías a tomar otros rumbos.

Uno de los aspectos de la fotografía pura fue la de reunir a los mejores fotógrafos que aportaron su talento y su forma de entender y crear arte a través de la fotografía, reuniendo así su trabajo y sus ideas para impulsar una fotografía pura, directa. Alfred Stieglitz fue el alma y cuerpo de este movimiento.

Una de las grandes aportaciones de la fotografía pura fue la creación de un movimiento, Photo Secession, que rompió los estándares preconcebidos que había tenido la fotografía y que llegó a ser un medio que reunía al arte en todas sus expresiones (escultura, pintura, fotografía).

Además de esta labor de exhibición de obras, la tarea purista se redondeó con la publicación, entre 1903 y 1917, de la revista Camera Work, una de las revistas más influyentes del ámbito de la fotografía e incluso del arte. Aparecieron cincuenta números de Camera Work entre 1903 y 1917. Los diseños de portada y la tipografía eran de Edward Steichen. Las placas fueron, en su mayor parte fotograbados sobre fino papel japonés, montados a mano sobre las páginas. El primer número fue dedicado a Kasebier, el segundo a Steichen y los siguientes eran prácticamente monografías de la obra de otros miembros de la Photo-Secession y de los principales fotógrafos europeos: Evans, Coburn, Demachy, Kuhn, Henneberg, Watzek entre otros. Tampoco se dejó de lado a la fotografía del pasado: un número contenía calotipos de Hill y Adamson, otro los retratos por Julia Margaret Cameron, que eran fotógrafos prácticamente olvidados. Se publicaron ensayos por críticos de arte y por miembros de la Photo-Secession. En los últimos números de Camera Work, publicados en 1916 y 1917,

Stieglitz reprodujo fotografías de una nueva figura, Paul Strand.



Portada de Camera Work

Así Camera Work fue una minuciosa documentación del movimiento.

Los fotógrafos vanguardistas asimilaron el medio fotográfico respetando sus propias calidades y texturas, sintiéndose cómodos por primera vez dentro del medio fotográfico.

Se trataba por primera vez de compaginar la forma y la función de los medios artísticos y de respetar las formas que siguen a cada función artística.

La fotografía directa acepta la técnica como una necesidad irrenunciable, pero, a la vez, casi neutra y responsabiliza al fotógrafo de toda consideración artística. En la fotografía directa el fotógrafo conoce perfectamente el punto de partida, pero, a su vez ignora los resultados, que dependen del instinto y de la sensibilidad del fotógrafo ante las manifestaciones naturales.

En 1905 a requerimiento de Steichen, Alfred Stieglitz creó la Photo-Secession Gallery y arrendaron el estudio de Steichen en el 291 de la Quinta Avenida de Nueva York, donde abrieron The Little Galleries of the Photo-Secession, lugar de encuentro y centro del arte de los artistas de vanguardia. Por medio de la “291” Stieglitz pudo influir en el curso de las nuevas ideas artísticas y proporcionar a los artistas el soporte y el ambiente favorable que tanto estaban necesitando. Aunque la galería exhibió muchas obras europeas, Stieglitz tenía un particular interés por el arte norteamericano, y buscó y exhibió obras de John Martin, Mariden Hartley y Georgia O`Keefe, entre otros.

Las “Little Galleries of the Photo-Secession” se componían de solo tres habitaciones. La mayor tenía 15x17 pies (4.57x 5.18m.) la segunda 15 pies de lado (4.57m.) y la más pequeña sólo 15x8 pies (4.57x 2.44m.) y en un espacio tan reducido Stieglitz presentó, con la entusiasta ayuda de Steichen, la pintura y la escultura más vanguardistas que Estados Unidos había visto hasta entonces: dibujos por Auguste Rodin, acuarelas y litografías de Paul Cézanne, dibujo y escultura por Henri Matisse y Constantin Brancusi, cuadros cubistas de Pablo Picasso, Georges Braque y Francis Picabia.

Estos fotógrafos apostaron más por la expresión de la emoción que por la descripción objetiva de la realidad e insistían en la figura abstracta como vehículo de la emoción razón por la cual Stieglitz y sus seguidores, cuando abrieron las puertas de su galería a los artistas europeos de vanguardia, vieron confirmadas las tesis que habían defendido en sus artículos, por lo que estimaron el arte abstracto como un fenómeno esencial y de capital importancia para poder expresar los sentimientos del artista.

El juego de la fotografía abstracta, que consiste en hacer de lo cotidiano algo extraño con el único propósito de descubrir nuevas expresiones: El poder de la cámara es apoderarse de lo familiar y dotarlo de nuevos sentidos, de una significación especial, mediante el sello de una personalidad”.¹³

En 1917 Camera Work, el grupo Photo Secession y el local “291” llegaron a su final cuando el edificio fue derruido. Muchos de sus miembros ya se habían apartado: Steichen se enroló en el ejército americano, Clarence H. White abrió una Escuela de Fotografía junto a Gertrude Kasebier y Alvin Langdon Coburn fundó en 1916 una nueva organización, “The Pictorial Photographers of America”.

En 1925 se abrió una nueva galería: “The Intimate Gallery” que cerró en 1929, y se abrió otra llamada: “An American Place”.

En los años treinta varios de los fotógrafos integrantes de la fotografía pura, crearon un grupo informal al que llamaron f/64 (f/64 es la abertura del diafragma que proporciona una gran profundidad de campo), eligieron este nombre porque habitualmente fijaban sus lentes en esa abertura, para asegurarse una máxima nitidez de imagen, tanto para lo cercano, como para lo lejano. Los miembros fundadores fueron Stieglitz, Edward Weston, Ansel Adams, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Imogen Cunningham, entre otros.

13 Newhall 1983: 172



Evelyn Nesbit. 1901
Gertrude Kasebier

Estos artistas tomaron imágenes directas de formas naturales, personas y paisajes.

Formularon una estética con estrictas especificaciones: Toda fotografía que no esté nítidamente enfocada por 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”.

En Estados Unidos el Nuevo Realismo surgió bajo el impulso dado a la fotografía por Alfred Stieglitz. La búsqueda formal de Stieglitz encontró finalmente eco en Paul Strand. Con sus temas abstractos, Strand se convirtió en precursor del futuro movimiento de la Nueva Objetividad.

En Europa surgió en estrecho contacto con el movimiento realista el estilo Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) que tuvo una influencia decisiva en la evolución de la fotografía moderna. Entre los fotógrafos más destacados de este estilo se encuentran Rengar Patzsch y Kart Blossfeldt.

El movimiento no encontró gran aceptación fuera de las fronteras de Alemania y Suiza. Otros países tenían ya sus propias escuelas realistas o no estaban suficientemente preparados para enfrentarse a un trabajo de precisión técnica.

En nuestros días el Realismo Objetivo sigue siendo una de las más sólidas y honestas tendencias de la fotografía. Muchos aficionados lo rechazan por su falta de espectacularidad. Pero habría que preguntarse si la fotografía, como cualquier arte, esta hecha para el lucimiento personal o para entender mejor al hombre y al mundo.

2.1.4 Photo Secession

La fotografía, lejos de poder competir con la pintura, era considerada, por su supuesta realización mecánica, la forma burda y facilona de reflejar la realidad más prosaica.

Stieglitz, dedicado siempre a la lucha en defensa de la fotografía como arte, concibe la Photo-Secession el 17 de febrero de 1902, como la ruptura con las normas académicas, como una visión personal del mundo, basada en la expresión propia, independiente de toda tradición visual. La denominó Photo Secession, eligiendo el nombre “secesión” porque era utilizado por artistas de vanguardia en Alemania y en Austria, para señalar su independencia del oficialismo académico. Sus fundadores fueron Stieglitz, director del Consejo, John G. Bullock, William B. Dyer, Frank Eugene, Dallet Fuguet, Gertrude Kasebier, Joseph Turner Keiley, Robert S. Redfield, Eva Watson-Schutze, Edward Steichen, Edmund Stirling, John Francis Strauss y Clarence Hudson White.

El movimiento de Photo-Secession pretendió aglutinar en esta organización a todos aquellos americanos que practicasen el arte de la fotografía pura con la intención de fortalecer este estilo y apoyarlo con la organización de exposiciones periódicas.

Su finalidad declarada era triple:

“Procurar el avance de la fotografía, aplicada a la expresión pictorialista; Reunir a aquellos norteamericanos que practiquen el arte o se interesen por él; Realizar periódicamente, en sitios diversos, exposiciones que no estarán necesariamente limitadas a las producciones del grupo Photo Secession ni a trabajos norteamericanos”.



Ilustración para
Photo Secession

En 1910, la Photo-Secession fue invitada a organizar una exposición internacional de fotografía pictorialista, a realizarse en la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo.

Se expusieron 600 fotografías. Cada uno de los fotógrafos invitados estaba representado por obras suficientes como para que quedara trazado su desarrollo artístico a través de los años anteriores. Lo más gratificante fue que el museo comprara quince de ellas para su colección, y planificar destinar una habitación separada para su muestra permanente, eso vindicaba la creencia de que la Fotografía tenía derecho a ser reconocida como una de las Bellas Artes.

El más prolífico crítico fotográfico del momento, y a veces el más sensible, Sadakichi Hartmann, señaló que “el ejército pictorialista está dividido en dos frentes”, uno de los cuales prefiere “temas y tratamiento a la manera de los pintores”, mientras que el otro, que incluía a Stieglitz, lo componen quienes “procuran los niveles de los verdaderos temas y texturas de la fotografía”.¹⁴

14 Hartmann, Sadakichi, *What Remains Camera Work*, n. 33, 1911, pp. 30 a 32.

2.2 Fotógrafos puristas

2.2.1 Edward Steichen

“Una vez que realmente comienzas a ver las cosas, entonces realmente comienzas a sentir las cosas”.

Edward Steichen

En el ambiente artístico se respiraba un desacuerdo generalizado en la búsqueda de nuevas formas de expresión, en el mundo de la fotografía ocurría algo semejante, pero las experiencias de la fotografía directa dieron lugar al afianzamiento de algunos puntos de partida que rechazaban todo aquello que no fuera fotografía pura entendida en el sentido de Stieglitz. Las relaciones de la técnica con su medio de expresión fueron respetadas aceptando los límites propios del medio, pero, a su vez, indagando sobre las infinitas posibilidades de la configuración. Steichen, directo colaborador de Stieglitz, se mantuvo firme con los principios de la fotografía directa, dirigiendo sus actividades profesionales a temas tan variados como la publicidad, la industria, el reportaje bélico, etc.

Edward Steichen nació en Luxemburgo en 1879, pero creció en los Estados Unidos de América, adonde su familia había emigrado en 1881.

Estudió Bellas Artes con Richard Lorenz y Robert Schade en la Milwaukee Art Students League de 1894 a 1898. Paralelamente a la pintura, Steichen se interesó por la fotografía.

En 1902 formó parte del grupo de fundadores de la “Photo Secession”.

Como fotógrafo Steichen buscó la interpretación emotiva e impresionista en sus temas y luchó para que la fotografía fuese reconocida como una manifestación formal de arte.

Veía a la fotografía como el testigo de la historia, la actitud profesional de Steichen se definió de diferentes formas, pero fundamentalmente, como histórica en el sentido de considerar la fotografía como un documento irrefutable, como testimonio de una realidad que habla por sí sola. Desde su posición la fotografía es un productor de documentos históricos y cualquier fotografía realizadas se convierte en una notificación histórica.

La cualidad más destacable de la fotografía comparada con otros medios de comunicación es el empleo de un lenguaje universal capaz de comunicar igualmente a cualquier persona a nivel mundial y su originalidad reside en que no necesita traducción. El deber del fotógrafo es unir la imagen con la palabra y dejarlas hablar juntas para cumplir con estos tres objetivos: “Mostrar las relaciones con los hombres; demostrar que un maravilloso y efectivo lenguaje fotográfico está explicando al hombre sobre el hombre; y explicar mi firme creencia de que todos somos iguales en esta tierra”.¹⁵

Sus primeras fotografías las hizo a los dieciséis años. Fue su primera experiencia de su primer fracaso. Tomó cincuenta fotografías de ambiente familiar que, en opinión de su padre ninguna de ellas merecía la pena. Su madre salió a su defensa, aduciendo que la fotografía de su hermano al piano valía la pena por su belleza y que bien merecía cuarenta y nueve fracasos. Esta proporción fue un constante en su carrera. Cuando quiso fotografiar a August Rodin, se pasó durante un año entero acudiendo todos los sábados al estudio del escultor para tomar una cantidad de fotografías que le consintiera una selección rigurosa. Rigor es el término más adecuado para valorar la conducta profesional de Steichen.

A su paso por Nueva York en 1905, contactó con Alfred Stieglitz a quien enseñó sus trabajos fotográficos causándole una buena impresión. Este encuentro casual se convirtió en una gran amistad. Al año siguiente durante su estancia en París continuó la ascensión de su carrera artística. Fotografió a Matisse, Isadora Duncan, Anatole France y Rodin. El empeño principal de sus retratos era arrebatarse la personalidad poniendo en juego su sensibilidad artística, los efectos luminosos, la abundancia de detalles y todo el ritual técnico a su alcance.

“No pienso más que en un medio de expresión que sea un arte por sí mismo. Es evidente que la fotografía es diferente a otros medios de expresión, pero solamente por su manera de proceder. Cualquier otro artista parte de la nada, una tela blanca, un trozo de papel y progresivamente construye su obra a partir de sus concepciones. El fotógrafo en cuanto a él, comienza con el producto acabado. Cuando el obturador se dispara, todo esto que puede ser hecho después no merece ninguna consideración”.¹⁶

La Primera Guerra Mundial puso fin a sus actividades, la llamada a filas significó la dedicación en exclusiva a los servicios fotográficos del ejército norteamericano alcanzando el grado de comandante. Un millón de fotografías fueron hechas durante la contienda acumulando un material histórico, irreplicable.

15 Steichen, Edward 1979:5.

16 Steichen, Edward 1973:130.

Lo más importante en la carrera fotográfica de Steichen fueron los cambios que afectaron a su técnica: las imágenes donde los detalles eran sistemáticamente borrados para presentar una mezcla de pintura y fotografía se volvieron precisas y con abundantes detalles tanto en las sombras como en las luces.

Las fotos de la naturaleza, de objetos y de abstracciones estaban resueltas con una gran precisión y limpieza, con una mayor sensualidad.

En 1923, Steichen ingresó como fotógrafo jefe a la editorial Condé Nast, donde fue especialmente responsable de las revistas de moda “Vanity Fair” y “Vogue”.

El artista fue uno de los fotógrafos de moda y retratista mejor pagados de su época.

Fue admitido en la Segunda Guerra Mundial, lo cual resultó en la obtención de un retrato contemporáneo de América en guerra difundido con su libro “El combate fotográfico de un veterano” editado en 1945.

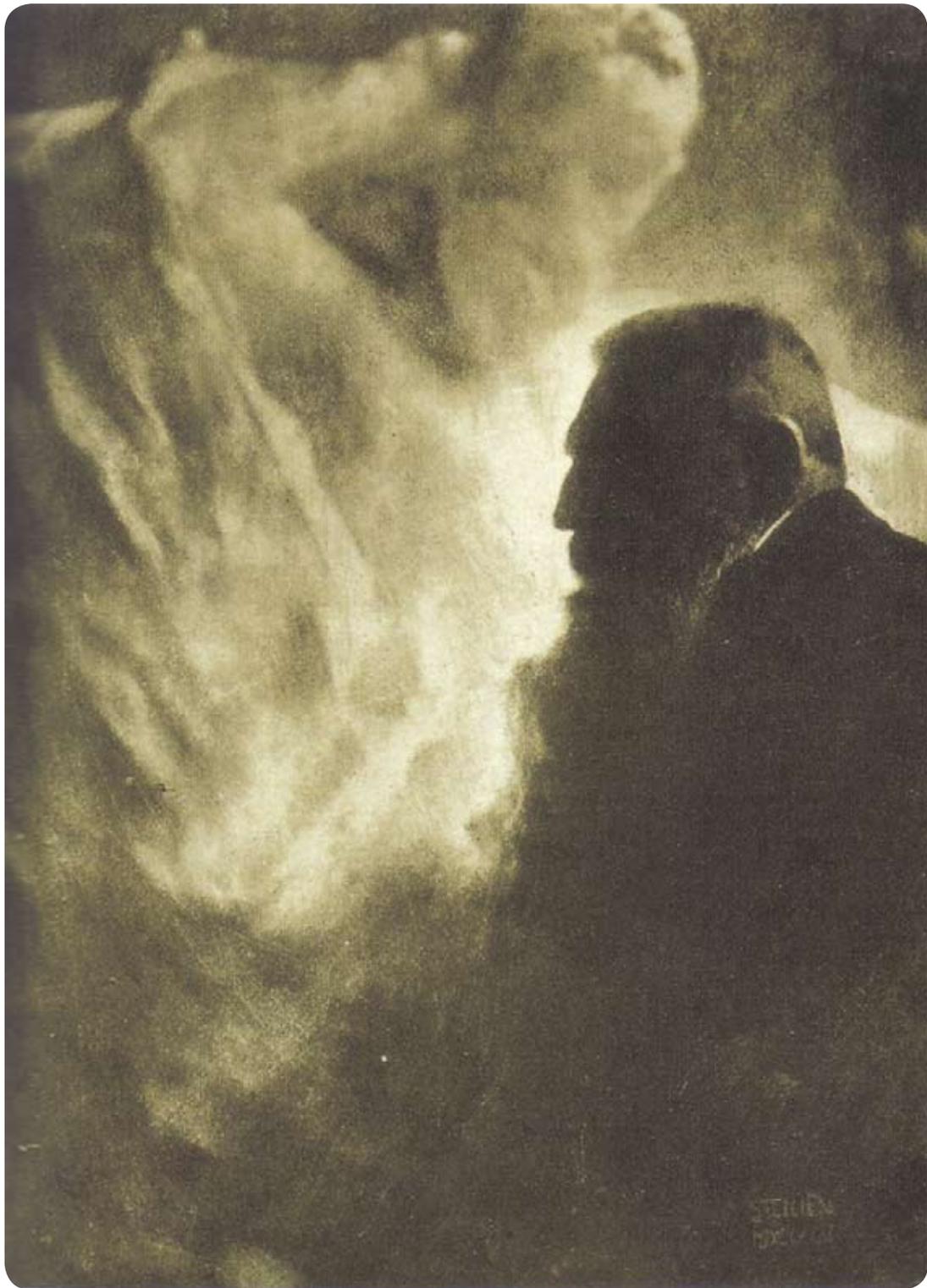
Años más tarde cuando tenía 67 años de edad, organizó cuarenta y cuatro exposiciones durante su dirección del Departamento de Fotografía del Museum of Modern Art de New York, de entre ellas las más importantes fueron “The Family of Man” y “Bitter Years”.

Las últimas fotografías de Steichen fueron experimentales, ocupando un lugar relevante en su carrera artística. Le condujo a la experimentación fotográfica para profundizar en el lenguaje de los tonos grises.

“Cuando empecé a interesarme por la fotografía, pensaba que era todo. Hoy me río de esto. La misión de la fotografía es explicar al hombre sobre el hombre y cada hombre a si mismo. Y ésta no es una finalidad mediocre pues nada sobre la tierra es más complicado que el hombre”.¹⁷

Edward Steichen muere en 1973 en Connecticut, Estados Unidos de América.

17 Steichen, Edward



Rodin, de: Camera Work 2.1903
Fotograbado.
Edward Steichen



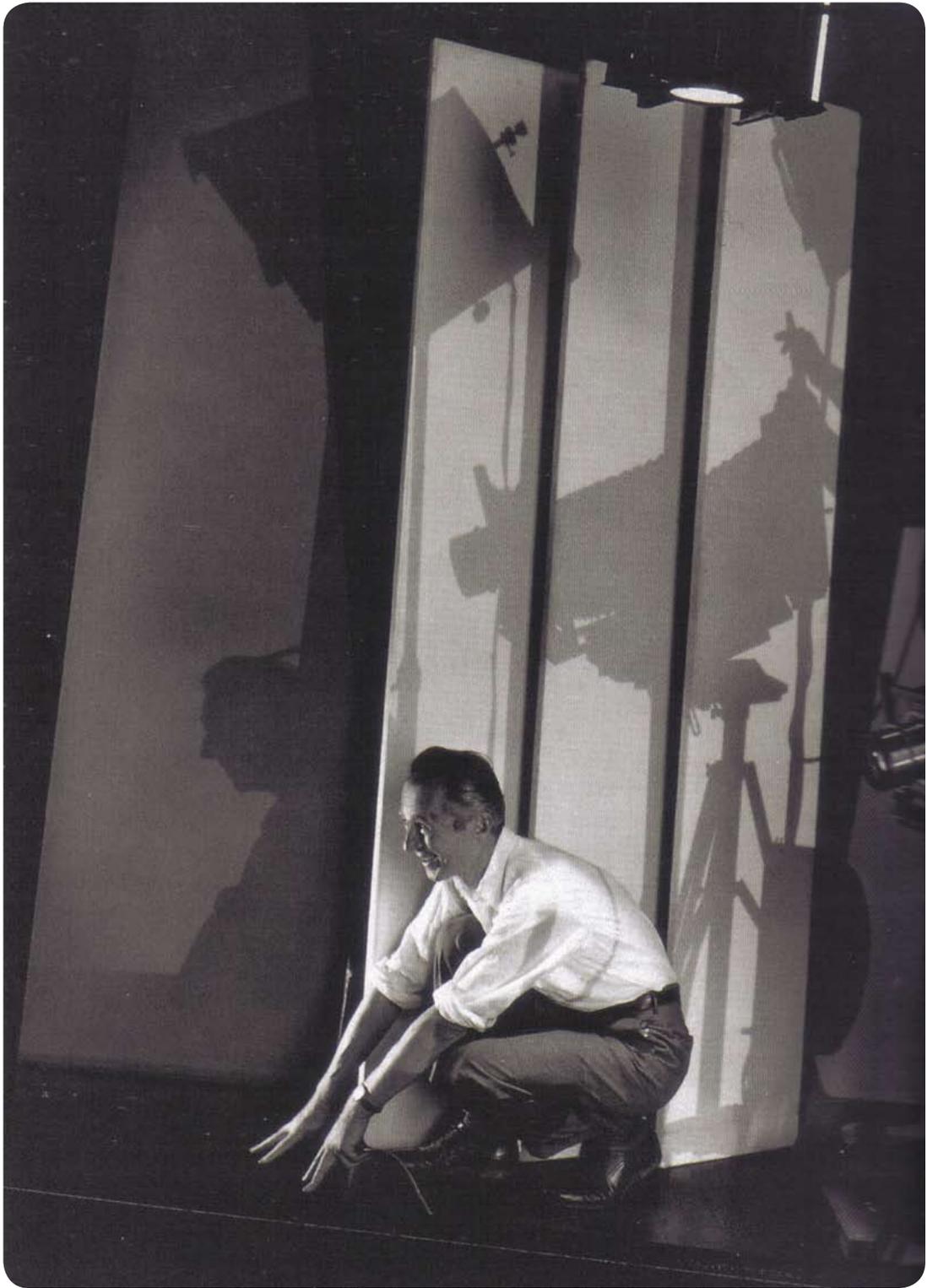
Flatiron, de: Camera Work 14.1906
Edward Steichen



Gloria Swanson. 1926
Bromuro de Plata.
Edward Steichen



Charlie Chaplin. 1931
Gelatinobromuro de Plata.
Edward Steichen



Autorretrato, 1929
Gelatinobromuro de Plata.
Edward Steichen

2.2.2 Paul Strand

“Tu fotografía es un registro de tu vida, para cualquiera
quien realmente sepa verlo”.

Paul Strand

Paul Strand nació en 1890 en Nueva York, Estados Unidos.

En 1909 terminó sus estudios en la Ethical Cultural School de Nueva York, donde tuvo de profesor a Lewis Hine (fotógrafo documentalista), quien se encargó de presentarlo entre otros a Alfred Stieglitz. Hasta ese encuentro Strand pensaba en la fotografía como un hobby.

Desde 1915 en adelante Strand exploró en los problemas visuales que se volvieron fundamentales para la estética moderna. Durante los años veinte fotografió sitios urbanos, las formas de máquinas, la naturaleza. En estas obras las formas y los sentidos fueron intensos.

Sus imágenes de gente de la calle son un preludio de lo que la fotografía sería a partir de entonces: escenas improvisadas que son un acercamiento al retrato psicológico.

En 1916 sus fotografías aparecieron en la revista *Camera Work* y Stieglitz escribió sobre él diciendo que era sin ninguna duda el fotógrafo más importante que había aparecido en ese país desde Alvin Langdon Coburn. Llegó a decir de él que era la “expresión directa de nuestro tiempo”.

En 1917 empezó a escribir “Fotografía y el Nuevo dios” donde escribe la necesidad del fotógrafo de desarrollar una estética basada en el objetivo natural de la realidad y en las capacidades intrínsecas de la cámara.

Para Strand, los medios fotográficos eran un grupo de componentes que, puestos a disposición de un fotógrafo inteligente, podían transformarse en una estructura con una expresión propia.

En 1921 empezó su trabajo como cinematógrafo, que continuó hasta 1930.

Se convirtió en un socialista comprometido a partir de este año, durante el cual trabajó como cineasta para la Secretaría de Educación de México.

En 1950 se traslada a Francia, donde muere en 1976.

Strand era contundente y enfrentaba frente a frente cualquier fotografía artística con una obra de arte de reconocida valía: “Que considera si una de esas fotografías se puede colgar en la misma pared que un grabado de Durero, un cuadro de Rubens o incluso de un Corot, sin que se haga añicos. Porque éste es a fin de cuentas la prueba no del arte sino de la vida”.

Paul Strand entendía la figura del fotógrafo como el resultado de la confluencia de dos elementos. En primer lugar, el fotógrafo debía guardar un gran respeto y entendimiento con los materiales que manejaba para lograr un determinado nivel de dominio por medio de la práctica, y en segundo lugar, el fotógrafo debía disponer de un elemento, difícil de definir, que le pusiera en contacto el resultado de su trabajo con la vida como conclusión de un profundo sentimiento y experiencia de la vida misma.

Strand acostumbraba a definir la fotografía como un registro de la propia vida.

La obra de Strand fue descrita por Stieglitz como brutalmente directa y la fuerza de sus fotografías se basa en la simplicidad de sus imágenes como resultado de sus métodos de trabajo caracterizados por la lentitud y la meticulosidad.

Los quince años que transcurrió junto a Stieglitz le sirvieron para encontrar una salida al atolladero que le impedía desarrollar una visión personal. Su trabajo lo impulsó, en primer lugar, para entender los nuevos movimientos artísticos; en segundo lugar, su inquietud giraba en torno a la expresión de ciertos sentimientos que había tenido durante su estancia en Nueva York y en tercer lugar, otro deseo importante era saber si podía fotografiar a la gente sin que fueran conscientes de la presencia de la cámara. La fotografía “Blind Woman” captada bajo la inconsciencia de esta mujer tuvo un enorme eco social y viene a ser la fotografía más representativa de este último deseo de Strand.

La trayectoria de su carrera coincide con el itinerario de su peregrinaje, fotografiando todos aquellos valores humanos merecedores de su registro.

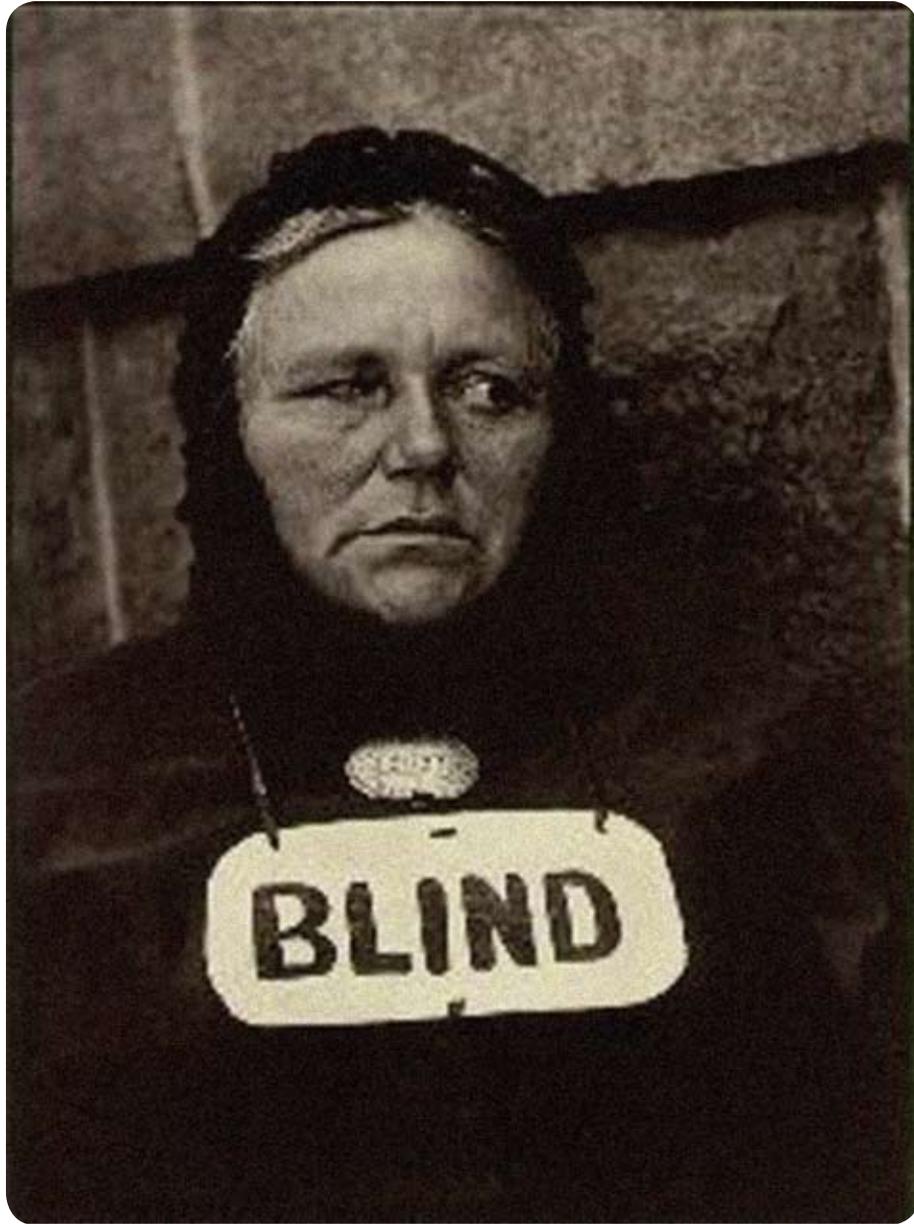
Strand eludía caer en los tópicos y en los estereotipos, evitando los temas pintorescos y panoramas triviales, para explorar escenas llenas de vida, que hablan por sí solas de los lugares y de sus gentes, de manera que la información recibida a través de sus imágenes fuera una revelación nueva para que la visión del mundo se ampliara.



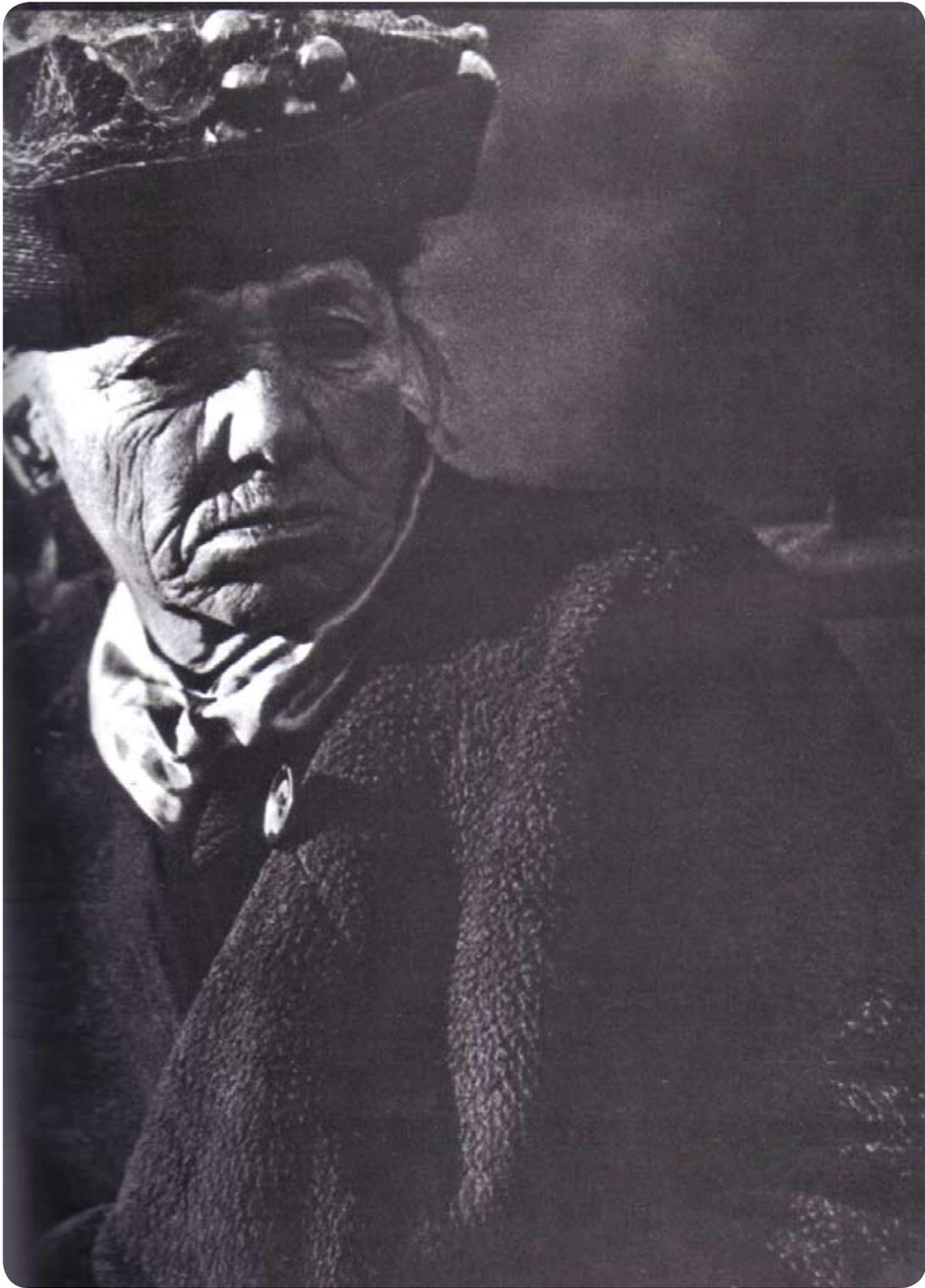
Abstraction, porch shadows.
Twin Lakes Connecticut. 1916
Paul Strand



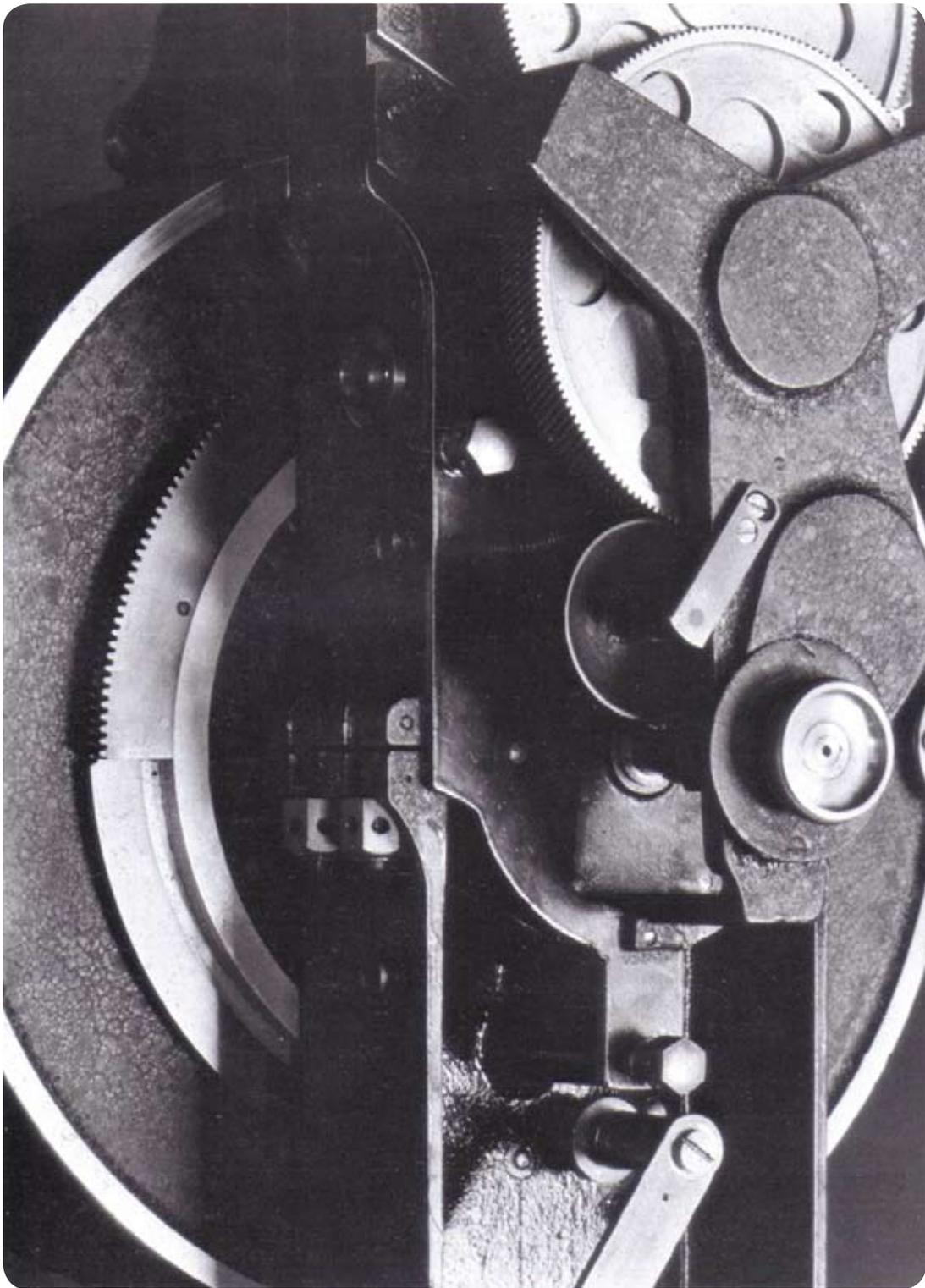
Fifth Avenue, Nueva York. 1915
Paul Strand



Blind. 1916
Paul Strand



Retrato Washington Square, Nueva York.1916
Fotograbado en Camera Work 49-50.
Paul Strand



La doble Akeley, Nueva York.1922
Gelatinobromuro de plata.
Paul Strand



2.3 Fotografía Subjetiva

A mediados del siglo XX, surgen obras que devolvieron a la fotografía una mayor humildad y mayor conciencia, haciéndola inquietarse por sí misma. Se conseguirá por fin superar la oposición entre la preocupación por la forma y la verdad entre la abstracción y el testimonio.

La fotografía ya no es simplemente el espejo de la realidad, sino que será un reflejo humano y creativo de ella utilizando herramientas únicas de la fotografía llegando así a crear una concepción artística de la fotografía.



Un día triste. 1955
Toni Schneider

2.3.1 Definición

Steinert definió a la fotografía subjetiva como “una fotografía humanista e individual”, lo que significa “el capturar del objeto individual una imagen combinada con su naturaleza”.¹⁸

En un texto escrito en 1955 para la exposición “Subjektive Fotografie 2” Otto Steinert definió de la manera más clara su doctrina. Resumiendo, se trata para él de reconocer objetivamente los límites de la objetividad fotográfica. Esos límites, según él, el encuadre, que recorta y aísla, la perspectiva fotográfica, que difiere de la visión humana, la neutralidad de la imagen fotográfica, que al contrario que la mirada, no selecciona más que una pequeña extensión de valores del gris y por último, la instantaneidad, que fija la realidad moviediza.

Sin embargo, dice, “la fotografía nos ha dado por primera vez una sensación de la estructura de las cosas, con una intensidad que el ojo, limitado por la acomodación, ignoraba enteramente hasta entonces”.

La fotografía debe referirse siempre a los medios de que se sirve, que le son propios.

Para extraer de ellos medios de expresión dignos de rivalizar, con los descubrimientos revolucionarios de la pintura contemporánea.

La Fotografía Subjetiva quiere apoyarse exclusivamente en la pureza del médium, insistiendo ahora más sobre la del proceso que sobre la de los resultados.

“Mi meta consiste en realizar una fotografía creadora por sus formas, sirviéndome de todas las posibilidades inherentes a su técnica”. Otto Steinert

Según Fontcuberta, la fotografía permanecerá siempre subjetiva, irremediamente; no sólo por razones o metafísicas, sino por la razón más simple, evidente y radical: una fotografía es siempre la obra de alguien. El forógrafo, pues, no tiene que justificar nada más.

18 Citado por Allan Porter en “Fotografía Subjetiva 4”, 1975 pp.5

2.3.2 Origen

Esta tendencia fotográfica buscaba los aspectos expresivos, interpretativos y creativos de la fotografía, colocando en un segundo plano la referencia o el “reflejo” de la realidad. Era una reacción artística a la supuesta “objetividad” que la estética nazi exigía de la fotografía y al mandato de “registrar” en imágenes los “logros” científicos, tecnológicos, políticos, militares y deportivos del Tercer Reich, así como una contraposición a retratar los “modelos” raciales que postulaba el régimen racista. Aquella objetividad no era otra cosa que propaganda.

Para volver a los orígenes de esta tendencia hay que remontarse al período de entreguerras, extraordinariamente rico en el campo artístico. Durante el primer tercio del siglo XX, con el crecimiento de la producción industrial en serie y el consumo de masas, a partir de apuestas estéticas como las de la Bauhaus, se dieron las condiciones para que surgiera una alianza entre los artistas y la industria. Esa alianza consistió en la confluencia de las nociones de forma y función bajo la denominación de diseño industrial.

La propuesta de la Bauhaus se centraba en mejorar el hábitat, los objetos de uso cotidiano y el mobiliario, mediante la síntesis de las artes plásticas, la artesanía y la industria de productos masivos. La escuela dictaba todas las disciplinas relacionadas con la arquitectura y el diseño con un rigor científico, tanto en los aspectos teóricos como en los prácticos.



Lycabettos. 1937
Gelatinobromuro de Plata.
Herbert List

La propuesta de la Bauhaus se centraba en mejorar el hábitat, los objetos de uso cotidiano y el mobiliario, mediante la síntesis de las artes plásticas, la artesanía y la industria de productos masivos. La escuela dictaba todas las disciplinas relacionadas con la arquitectura y el diseño con un rigor científico, tanto en los aspectos teóricos como en los prácticos.

Después de los años veinte en general y de la Bauhaus en particular, podría decirse que no hubo casi nada nuevo en fotografía. Fue un período en el que se sucedían los debates y oscilaciones entre la pintura y la fotografía, en cuanto a la discusión sobre el realismo, la verosimilitud, la mimesis, los aspectos compositivos, etc. En aquellas fotos se observan las relaciones problemáticas y enriquecedoras entre el arte de vanguardia y los puntos de vista fotográficos, así como la fascinación por la cuestión técnica y los descubrimientos ópticos y químicos. La polémica “foto versus pintura” estaba nítidamente presente, así como la profundización en las distintas vertientes de la fotografía: experimental, documental, de autor, política, uso de la fotografía en la tipografía, etcétera.

Muchos artistas recurrieron a la abstracción en busca de la fotografía absoluta, a través de recursos como el fotograma, la solarización, la macrofotografía, la microfotografía, las vistas inusuales y la fragmentación, utilizaron estas técnicas para aportar una nueva visión del mundo y experimentar con nuevos métodos.

Todo este tipo de fotografía abstracta se vio eclipsada por la fotografía documental, el humanismo y el neorrealismo; y se produjo un abandono generalizado de la experimentación.

Fue hasta los años 50 que resurgió en la República Federal de Alemania y en Suiza la llamada “fotografía subjetiva”.

De esta forma, bajo el impacto del expresionismo abstracto, grupos como Fotoform con Peter Keetman, Toni Schneiders y Otto Steinert, recuperaron los métodos e innovaciones estéticas de la fotografía abstracta.

Los fotógrafos subjetivos buscaron contrarrestar los abusos que habían cometido los nazis con la fotografía (conceptos pseudo ideales de patria, familia, raza, guerra y trabajo) introduciendo experimentos y estructuras duras, además de poner en tela de juicio la existencia humana y técnica mediante la introducción de efectos surrealistas, simbolismos o abstracciones. Los paralelismos entre la “fotografía subjetiva” y la pintura contemporánea abstracta, no objetiva, surrealista e informal, se hicieron más evidentes que durante los primeros años de posguerra.

Las obras subjetivas estaban impregnadas de un formalismo riguroso, yendo hasta a la abstracción total mediante el juego de trazos luminosos y de superposiciones de negativos.

La Fotografía Subjetiva se creó a través de un grupo informal llamado “Fotoform” en 1949. Para 1950 este grupo informal creció en número e influencia exponiendo su trabajo en la Photokina en Colonia, Alemania el mismo año. Otto Steinert, fotógrafo y organizador nombró Fotografía Subjetiva a varias exposiciones en contra de la “actitud natural” aplicada en casi toda la fotografía documental.

Una de las exhibiciones en 1951 incluía a fotógrafos como: Keetman, Reisewitz, Steinert, Hlega Schmidt y Ludwig Windstober, entre otros.

En esta tendencia subjetiva también se inscriben los experimentos abstractos de Strand y de Coburn.



Cristo en las ruinas. 1945
Gelatinobromuro de Plata.
Hermann Claasen

2.3.3 Aspectos y Características

Una de las principales características es que en la fotografía subjetiva es el fotógrafo el que le confiere valor a la imagen y crea las reglas.

Para Steinert, la fotografía debía ser la expresión de vivencias personales y, aunque sus planteamientos guardan cierta relación con el impulso dado por László Moholy-Nagy y la escuela de la Bauhaus a la fotografía del siglo XX, se contraponen con esos constructivistas que enfatizaban los aspectos técnicos con la intención de hacer desaparecer las diferencias entre “el arte y el no-arte”, al decir que la intención de éstos era la “objetivación del cuadro, de mantenerlo alejado de los factores expresivos subjetivo-personales”.

Steinert escribió en “On the creative Possibilities of Photography”: ...no es el motivo (lo que es fotografiado) lo que brinda el efecto pictórico sino es la facultad creativa del fotógrafo de plasmarlo en una imagen.

Lo que busca la “fotografía subjetiva” no es la representación objetiva de la realidad, sino más bien, su significado pictórico, su interpretación personal a través de imaginarios subjetivos. El resultado es una fotografía estructural consciente de la forma en blanco y negro, con un marcado acento en los valores gráficos.

Uno de los planteamientos iniciales de la fotografía subjetiva era considerar el criterio de una vivencia personal como requisito y punto de partida de todas las tendencias modernas en la fotografía creativa.

En la fotografía subjetiva se pone un énfasis en el conocimiento subjetivo, constituido por deseos y sentimientos. La fotografía es dependiente totalmente de la personalidad de la visión de la persona, de sus acciones, sus deseos, sus intenciones y expectativas. La fotografía subjetiva da al observador una inmediata, y emocional respuesta de la visión del mundo, de la visión del mundo constituido por el fotógrafo.

“Las cosas pasan de lo real a lo ideal cuando el artista las reproduce modificándolas acorde a su idea”.¹⁹

La fotografía subjetiva tiene como ética “el no hacer uso del testimonio de otros para confrontar el regalo de la experiencia”.²⁰

Los principios estéticos de la fotografía subjetiva podían ser compartidos tanto por los favorables a la fotografía concreta como por los entusiastas de la abstracción.

Steinert realizó varias exposiciones en Alemania, donde presentó los distintos niveles del proceso subjetivo:

- 1) Elección del objeto y su aislamiento en la Naturaleza.
- 2) La visión en perspectiva fotográfica.
- 3) La visión en reproducción foto-óptica.
- 4) Traducción a valores de tonos fotográficos y valores cromáticos fotográficos. (solarizaciones, altos contrastes, impresión de negativo)
- 5) Aislamiento en el devenir cronológico mediante la exposición fotográfica. (o una exposición muy corta o muy prolongada)

Así pues, en la concepción misma de la toma, tendría gran importancia la elección misma del motivo como nivel inicial de todo el proceso creador pues, no puede negarse, que en la predilección por unos determinados sujetos se refleja la forma específica de cómo se expresa el fotógrafo. En este sentido, el principio de la “Fotografía Subjetiva” se diferenciaba de algunas tendencias de preguerra, basadas en el mero entusiasmo del fotógrafo por las formas de manifestación de la realidad y su reproducción fotográfica sin intervención de la perspectiva de interpretación personal.

¹⁹ Hippolyte Taine “Concerning the Ideal in Art”, 1867 pp. 39

²⁰ Maurice Natanson, Edmund Husserl, Philosopher of Infinite Tasks (Evanston: Northwestern University Press, 1973):60.



George Hoyningen Huene, *Glyphada*. 1937
Gelatinobromuro de Plata.
Herbert List

Según su teórico, el aislamiento del motivo de su entorno significaba al tiempo una cierta desmaterialización de los objetos, liberándolos de la tridimensionalidad de su existencia real. Por otro lado, la traducción del mundo cromático real a una fotografía con los valores de tonalidad de la escala en blanco y negro era considerada como un importante método de abstracción del que dispone el artista como medio de creación adicional, por lo que puede ser empleado para acentuar la interpretación subjetiva.

Si bien, la “Fotografía subjetiva” ensalzaba el valor de “la expresión individual de la vivencia”, Steinert no negaba la importancia de la habilidad técnica, pues era consciente de que sólo sería capaz de transformar su vivencia personal en fotografía aquel que fuera capaz de traducir su idea creativa en imagen con una técnica adecuada.

Las libertades del fotógrafo “subjetivo” están legitimadas por las condiciones mismas de su técnica, que como la del pintor, nunca permite la semejanza absoluta y excusa, por lo tanto, todas las desviaciones de la visión rutinaria. La creatividad no se justifica ya por fantasías extrafotográficas, sino que se basa en una profundización de los datos materiales, como la pintura abstracta contemporánea.

Steinert y sus discípulos se ven conducidos a una concepción jerárquica del campo fotográfico, distinguiendo “estadios de perfección en la creación fotográfica”: la simple reproducción (tal cual), la reproducción personalizada (tiene algo personal pero está subordinada por alguien más, fotografía de moda), la creación que sigue siendo figurativa (personal sin perder su naturaleza) y la creación fotográfica absoluta (abstracción total).

Para Otto Steinert, solo las dos últimas categorías son fotografía subjetiva, las dos primeras categorías son solo la aceptación del mundo por el simple hecho de estar.

Steinert enumeró también los elementos creativos únicos de la fotografía, aspectos inherentes del medio, que el fotógrafo puede usar para abstraer/extraer la vida del mundo. El elemento en sí mismo, la exposición, un punto de vista favorable, el detalle y el tiempo. Estos elementos fueron para proveer del significado de la técnica objetiva a la personalidad creativa para unir en una simbiosis creativa a los aspectos mecánicos de la imagen tomada de la nueva situación de la experiencia de la posguerra europea.

El propio Steinert aprovechó todos estos recursos técnicos y artísticos para la producción de su obra: combinación de siluetas desenfocadas con fondos detallados, representación de estructuras de superficie, etc. y tomó algunas impresionantes escenas que pueden incluirse entre las más contundentes del género social.

“Existía un rechazo manifiesto a mezclar fotografías y dibujos o pinturas. Se buscaba la expresión artística exclusivamente a través de medios fotográficos, que, sin embargo, solían alcanzar un grado de refinamiento y perfección superior al de otros tiempos. El objetivo era la imagen autónoma, como se diría más tarde, es decir una obra fotográficamente ‘inútil’ en el sentido convencional, pero ubicada en un mismo plano con la gráfica y la pintura como ‘fotografía autoral’.” J.A. Schmoll-Eisenwerth. (compañero de Otto Steinert)

Si hubiera que vincular la “fotografía subjetiva” con alguna tendencia pictórica podría decirse que esa relación era posible con la pintura abstracta, con el Dadá, el surrealismo y el informalismo. La experimentación abstracta es una constante de esta selección, en la que los autores, siempre desde el blanco y negro, se fascinan con la perfección técnica de las tomas, la microfotografía, los diseños escondidos en la naturaleza, la posproducción de la imagen, lo microscópico, los juegos con la luz, el contraste, las texturas visuales, la refracción, las deformaciones y transformaciones del reflejo de la realidad en los objetos, los puntos de vista novedosos, la puesta en foco de aspectos de lo real recortados para lucir como motivos abstractos, etc.

En cuanto a la importancia histórica de la fotografía subjetiva, existe un amplio consenso en considerarla como una de las tendencias características de la fotografía de posguerra.



En el cuarto de mucamas.1960
Gelatinobromuro de Plata.
Robert Hausser

2.3.4 Fotoform

La revolución creada en el dominio de la fotografía por Otto Steinert ha tenido enorme repercusión en las tendencias contemporáneas, el grupo Fotoform, creado en 1949 por Steinert, puede considerarse uno de los más directos y activos herederos de las experiencias gráficas de la Bauhaus.

La fotografía encontraba nuevos caminos en el terreno de la expresión subjetiva.

Estimulados por Fotoform, los artistas de la cámara buscaban composiciones y diseños originales: las gotas de aceite de Peter Keetman, las largas exposiciones nocturnas de Feininger, los espejismos de Minor White, etc.

A diferencia de *Neue Sachlichkeit*, (Nuevo Subjetivismo) que persigue el realismo, los fotógrafos de Fotoform buscan el diseño, el lenguaje abstracto. En esta línea trabajaron el matrimonio Hammarskjöld y Aaron Siskind. “Cuando hago una fotografía- afirma Siskind- quiero que sea algo enteramente nuevo, completo, independiente, cuya calidad primera sea el orden”. Dispone los objetos de una manera sorprendente, buscando el efecto más original: “El objeto ha entrado en la imagen con un sentido determinado; ha sido fotografiado directamente, pero a menudo se nos presenta desfigurado; ha sido retirado de su contexto normal, disociado de sus habituales vecinos y colocado, a la fuerza, en un nuevo sistema de relaciones”.

Esta tendencia creadora tuvo una brillante representación en la revista *Aperture*, dirigida desde 1952 por el norteamericano Minor White. Gran parte de la obra de White se inspira en Stieglitz, Adams, o Weston. Sus reportajes tienen un trasfondo poético y un apasionado sentimiento lírico.

El grupo que nunca estuvo estrictamente organizado, se deshizo en 1957, cuando la personalidad de Otto Steinert pasó a primer plano.

2.4 Fotógrafos subjetivos

2.4.1 Peter Keetman

Peter Keetman fue iniciado en el arte de la fotografía por su padre, un fotógrafo aficionado. A los 19 años ingresó a la Escuela Nacional Bávara de Fotografía, en Munich, donde aprobó en 1937 el examen de oficial. Trabajó dos años en Duisburgo, en el taller de Gertrud Hesse, antes de dedicarse a la fotografía industrial para la empresa C.H. Schmeck, de Aquisgrán.

Retornó de la guerra en 1944, gravemente herido e incapacitado para trabajar. Sin embargo, continuó sus estudios en la Escuela de Fotografía de Munich, en la clase de maestría, y más tarde fue discípulo de Adolf Lazi en Stuttgart. Al mismo tiempo aprobó su examen de maestría en Munich. Keetman se cuenta entre los fundadores del Fotoform, junto con los demás miembros expuso en la primera photokina de 1950.

Es conocido por sus fotografías experimentales con gotas de agua, como la fotografía Drops of Water Reflected de 1959, tubos y las abstracciones que hizo de la fábrica de Volkswagen en 1953, donde documentó la fabricación del automóvil Volkswagen Beetle a través de imágenes abstractas y detalladas llegando así a ser piezas clásicas de la fotografía alemana industrial. Desde 1980 hasta su muerte en el 2005 trabajó como freelance, fotógrafo industrial y comercial en Austria.

Con su fotografía Keetman intentó buscar detrás de la superficie, penetrar en la realidad, siempre mirando más allá de ella, mas allá de lo que nuestros ojos están habituados a ver. Como buen fotógrafo subjetivo experimentó toda su vida, principalmente con la naturaleza, como la serie que tomó de las gotas de agua y aceite, jugando con la imagen, dándole otras perspectivas.

Fotografió muchos motivos que estaban en su entorno, gente que no se daba cuenta de su presencia, de la vida cotidiana, de motivos naturales, pero sobretodo de los detalles de objetos industriales, trabajando así con las formas, el juego de luces, los encuadres.



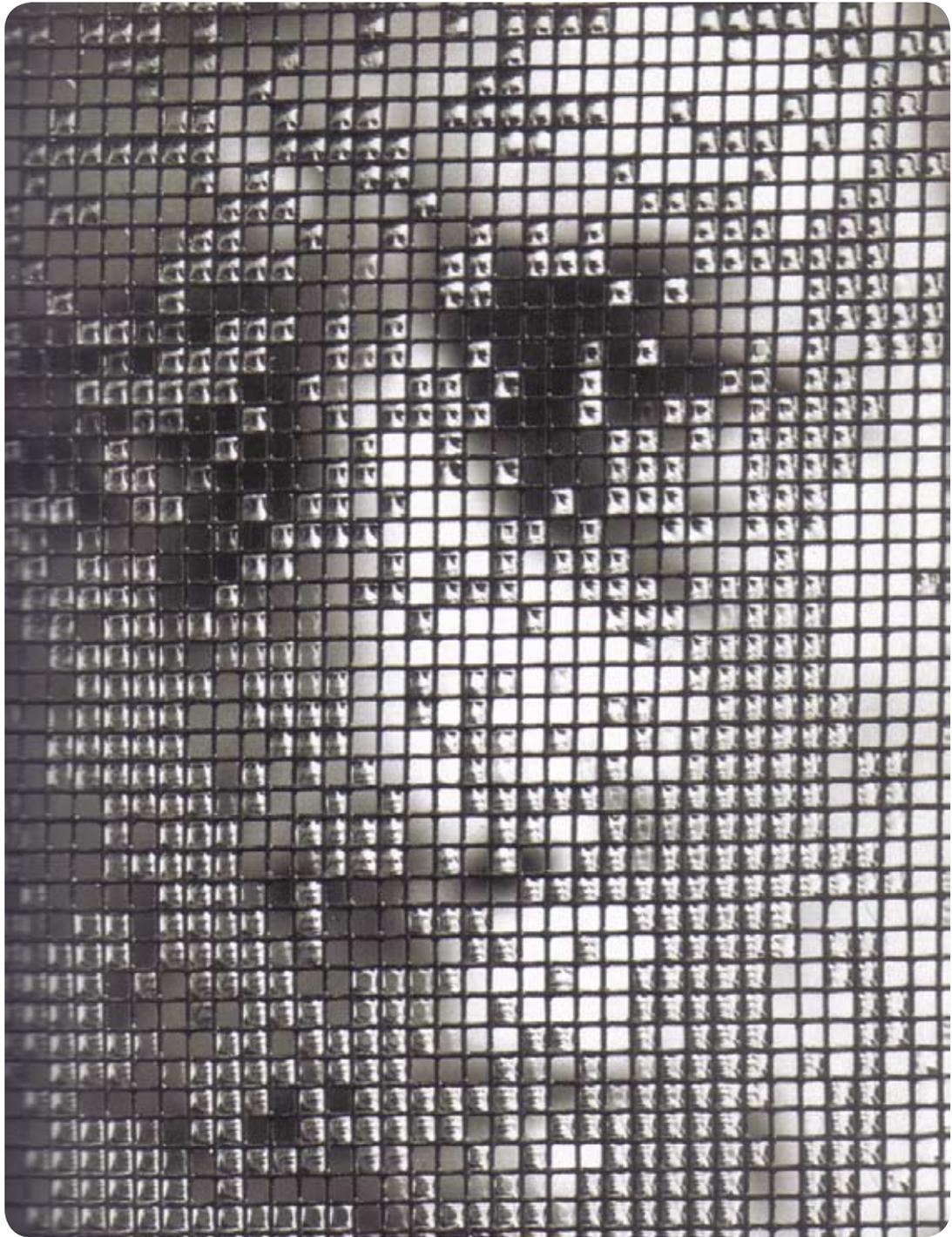
Gotas de agua espejeantes.1950
Gelatinobromuro de Plata.
Peter Keetman



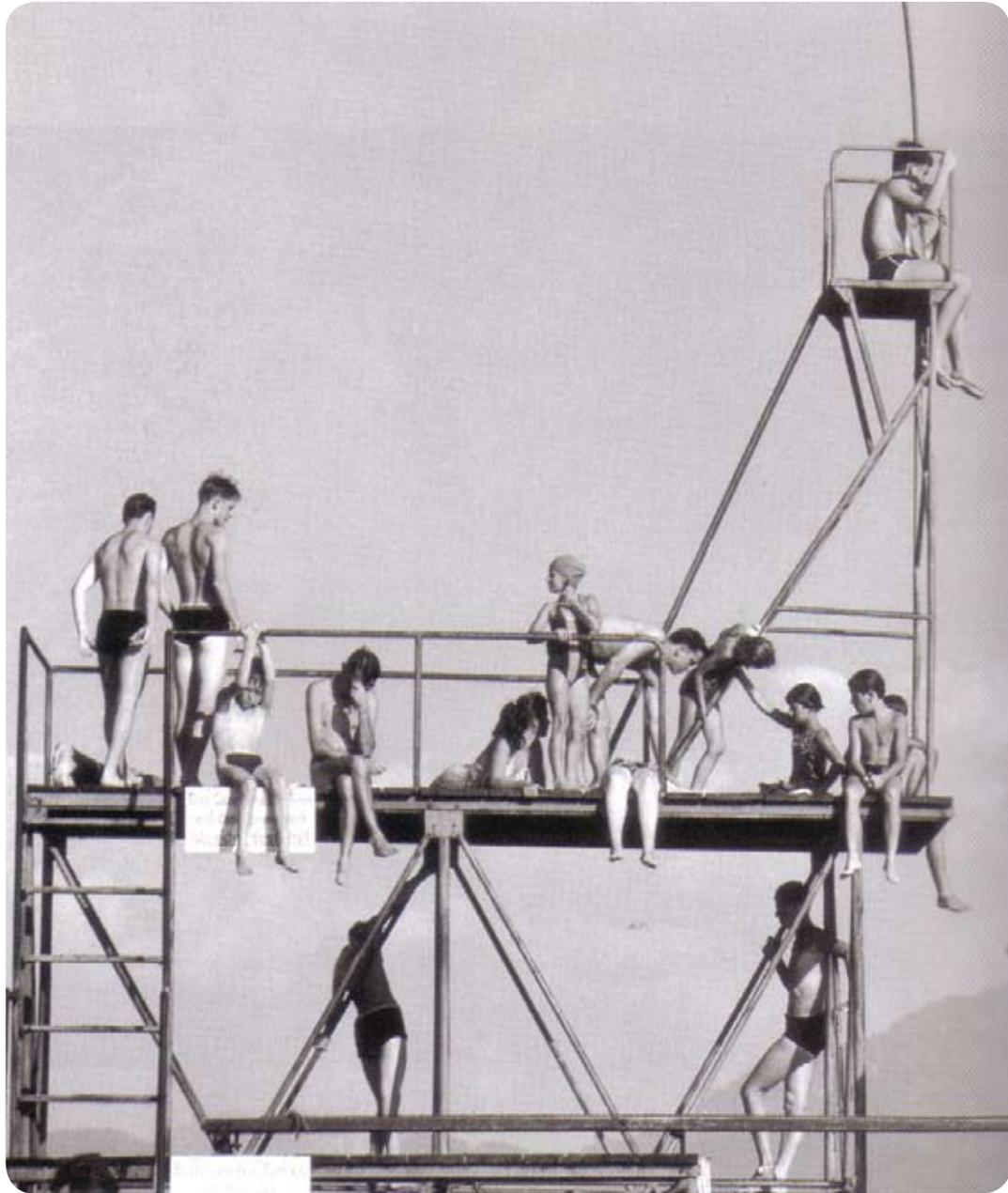
Fábrica Volkswagen. 1953
Gelatinobromuro de Plata.
Peter Keetman



Fábrica Volkswagen.1953
Gelatinobromuro de Plata.
Peter Keetman



Mil y un rostros.1957
Gelatinobromuro de Plata.
Peter Keetman



El trampolin. 1957
Gelatinobromuro de Plata.
Peter Keetman

2.4.2 Minor White

“Yo fotografío no aquello como es,
sino aquello como soy”.

Minor White

La expresión nacerá del interior del acto de ver, no de una manipulación de los soportes materiales. El camino está en transfigurar las realidades inmediatas, sin tener que deformarlas.

White se mostró siempre cauto con respecto a las reivindicaciones de la fotografía de representar el mundo objetivamente, y creía que una cosa aparecía solo en relación con otra. Asimismo pensaba que esa fotografía estaba bien equipada para revelar la vida interior del artista, una vida que buscaba significados detrás de las apariencias ordinarias.

Minor White nació en Minneapolis en 1908 y fue iniciado en la fotografía por su abuelo. Estudió Botánica y como pasatiempo escribió poemas. De 1938 a 1939 trabajó como fotógrafo para el Federal Works Progress Administration (WPA) en Oregón, haciendo fotos portuarias y de edificios de fachadas de hierro.

Fue completamente autodidacta y partidario de un enfoque directo y documental en sus primeros trabajos. Desde 1942 y hasta 1945 sirvió en los servicios de inteligencia de la armada de Estados Unidos. Después de la Segunda Guerra Mundial las fotografías de White empezaron a reflejar temas espirituales bajo la influencia de sus estudios sobre la Iglesia Católica, el budismo Zen, la psicología Gestalt y el Misticismo. White creía que enfocar y tomar una fotografía eran actos espirituales e intelectuales.

En 1945 estudió Historia y Filosofía del Arte en Nueva York, colaboró con Beaumont y Nancy Newhall en el Museo de Arte Moderno donde conoció a los mejores fotógrafos de la época entre ellos, Alfred Stieglitz.

En 1946, enseñó en el Instituto de San Francisco junto a Ansel Adams. En 1947 sucedió a Ansel Adams como director del departamento de fotografía del California School of Fine Arts (actualmente San Francisco Art Institute). En 1952, fundó con los Newhall, Ansel Adams y Dorothea Lange, la revista Aperture, convirtiéndose en el primer director de la revista, donde durante un periodo de 20 años publicó varios artículos.

Al año siguiente se unió al equipo de Beaumont Newhall en la George Eastman House, el museo de Kodak situado en Rochester y en 1955 fue nombrado profesor del Rochester Institute of Technology, antes de pasar en 1964, al Massachusetts Institute of Technology e instalarse en Boston.

Colaboró mucho en la divulgación de la fotografía a través de la pedagogía y a través de sus trabajos en museos. Trabajó durante cuatro años como conservador en la George Eastman House, el museo de Kodak en Rochester.

En 1965 fue profesor en Cambridge hasta su muerte en 1976, legando sus fondos y sus archivos a la universidad de Princeton.

Para Minor White, pasar de la poesía a la fotografía equivalía a cambiar de medio sin variar lo esencial. Hizo reconocer a la fotografía como vehículo de expresión poética de pleno derecho.

“Hacer una foto es en primer lugar hacer el vacío en sí mismo, ponerse en un estado de receptividad extrema. Existen varios motivos para fotografiar: tomar posesión de lo real para metamorfosarlo y para aprender a aceptarlo y, sobre todo, para tomar conciencia de la presencia en sí mismo de la divinidad”.

“Una imagen es capaz de expresar valores intangibles, y lo que produce al que la mira es tan importante como lo que el artista tenía en la mente”.

“Una foto funciona como un equivalente cuando actúa como símbolo y metáfora de algo independiente del tema fotografiado. Por ejemplo, la corteza rugosa de un árbol, que evoca la rudeza de un carácter. La fotografía puede comunicar lo que no se ve”.

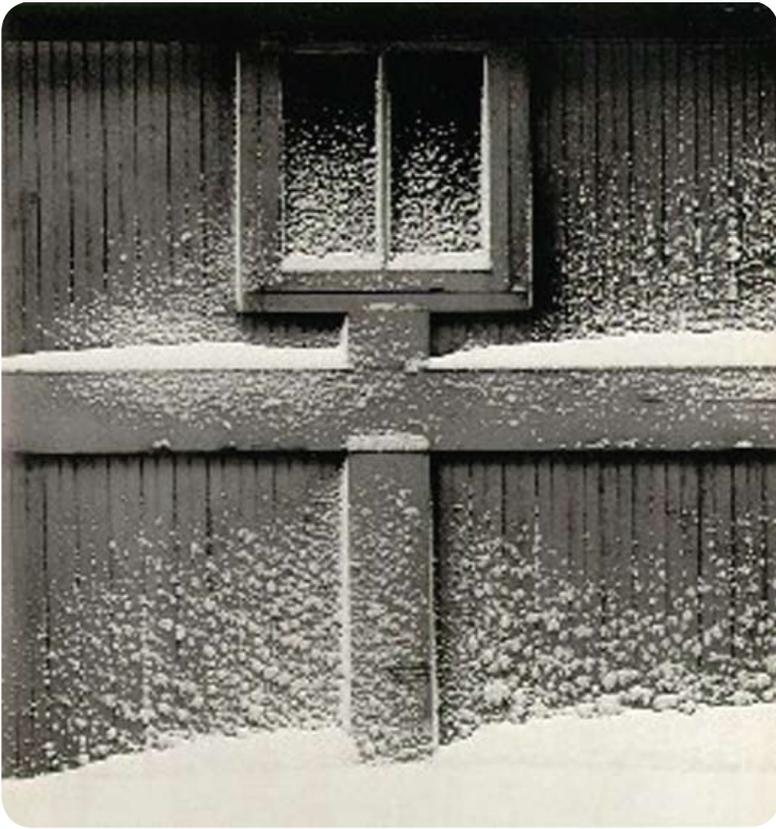
“Si la cámara registra magníficamente, todavía transforma mejor”.



Rochester. 1954
Gelatinobromuro de Plata.
Minor White



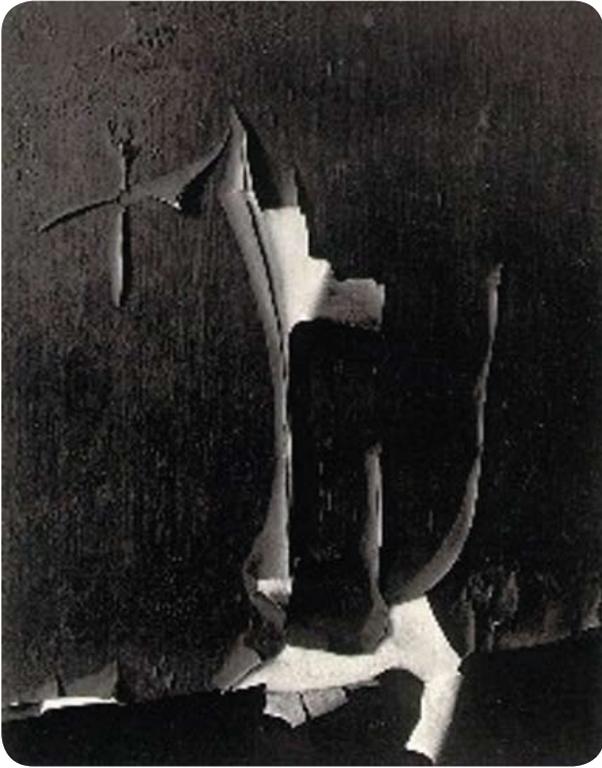
Rochester. 1954
Gelatinobromuro de Plata.
Minor White



Snow on garage door, Rochester, N.Y. 1960
Gelatinobromuro de Plata.
Minor White



Bullet holes, capital reef, Utah. 1961
Gelatinobromuro de Plata.
Minor White



Peeled paint, Rochester. N.Y. 1959
Gelatinobromuro de Plata.
Minor White



Wall Santa Fe, New Mexico. 1966
Gelatinobromuro de Plata.
Minor White



Capítulo 3
Alfred Stieglitz y
Otto Steinert

3.1 Metodología empleada

La disciplina del diseño se ha desarrollado aceleradamente a la par de la demanda existente en nuestro entorno. A principios del siglo pasado todavía no se consideraba cosa seria el analizar problemáticas de índole visual y mucho menos dar retribución por un trabajo que a la vista de todos no era más que habilidad plástica. Sin embargo, el diseño constituye una profesión plural en la que se conjuntan variantes técnicas, metodológicas, culturales y estilísticas.

Gracias al tiempo y a la tecnología se desarrolla el crecimiento del nuevo comunicador global, un diseñador con dominio de lo que necesita comunicar. Se han ideado muchas formas de abordar el diseño.

A mediados del siglo XX hubo una necesidad de actualizar los procesos de diseño, por lo cual surgió una tendencia llamada Racionalismo Informático que buscaba la manera de utilizar computadoras en el proceso de diseño, a partir de la racionalización de las fases del proceso de diseño.

Históricamente fue impulsado por el desarrollo tecnológico y el prestigio social creciente de la informática.

Existen distintas metodologías que se desarrollaron, entre las cuales destaca la de Bruce Archer, que de manera sistemática resuelve el problema en base a una teoría para que el diseñador pueda llegar a la solución más adecuada.

Bruce Archer nació en Noviembre de 1922 en Londres Inglaterra, estudió Ingeniería en Sistemas para luego especializarse en Diseño Industrial, siendo un prolífico teórico y academicista en el área del diseño. Bruce Archer publicó su más famoso escrito “El método sistemático para diseñadores” durante 1963 y 1964 para la revista inglesa Design.

Archer propuso como definición de diseño “...seleccionar los materiales correctos y darles forma para satisfacer las necesidades de función y estéticas dentro de las limitaciones de los medios de producción disponibles”, por lo tanto, el proceso de diseño debe contener las etapas analítica, creativa y de ejecución, que a su vez se subdividen:

FASE 1

Etapa analítica:

Recopilación de datos.

Ordenamiento.

Evaluación.

Estructuración y Jerarquización.

Etapa creativa:

Formulación de ideas.

Toma de partido o idea básica.

Formalización de la idea.

Etapa ejecutiva:

Desarrollo.

Materialización.

FASE 2

Definición del problema.

Obtener datos, preparar.

Análisis y síntesis de los datos para preparar
propuestas de diseño.

Desarrollo de prototipos.

Preparar documentos para la producción.

Este método es uno de los más detallados y exhaustivos publicados hasta la fecha. Asimismo, Archer afirma que el diseño “es una ciencia porque es una búsqueda sistemática cuya meta es el conocimiento”.

3.2 Alfred Stieglitz

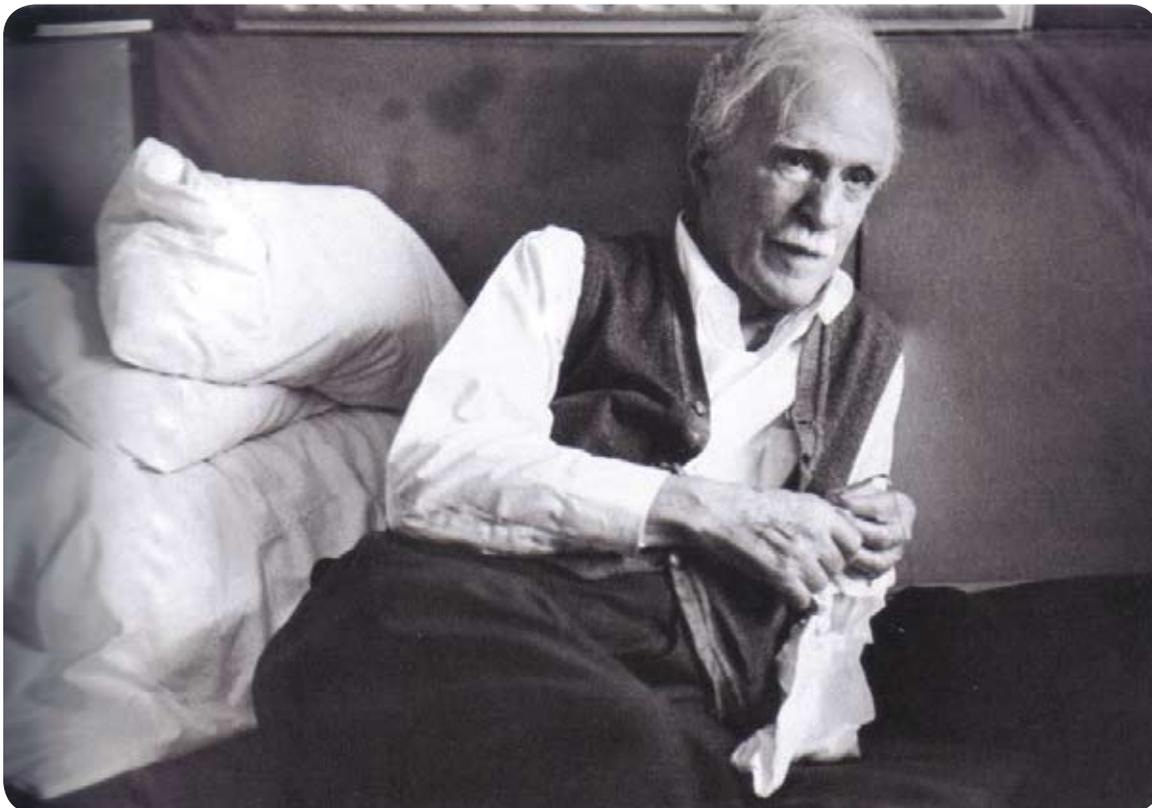
3.2.1 Biografía

“La capacidad para realizar una fotografía verdaderamente artística no se improvisa, sino que es el resultado del instinto artístico y de años de trabajo”.

Alfred Stieglitz

La carrera de Alfred Stieglitz se extendió del Pictorialismo al mundo moderno. Tuvo una gran influencia su esfuerzo por darle el valor que se merece a la fotografía y a aquellos que la practican, sus esfuerzos mejoraron la forma en que los fotógrafos se presentan en las exposiciones y la reproducción de obras, tanto fotográficas como artísticas. Hizo reconocer a la fotografía como un objeto de arte.

En ambos sentidos, como fotógrafo y como editor, Stieglitz fue probablemente la persona con mayor influencia en el curso de la Estética Fotográfica en América más que ningún otro fotógrafo.



Alfred Stieglitz en An American Place. 1946
Henri Cartier Bresson

Durante sus cincuenta años de carrera Alfred Stieglitz luchó por hacer de la fotografía una forma de arte al nivel de la pintura y la escultura. Para conseguir este objetivo empezó explorando dentro del campo de la fotografía capacidades propias de la pintura (composición, texturas...) para después recurrir a elementos propiamente fotográficos (profundidad de campo, efecto de corte fotográfico...). Pasó así del pictorialismo a la llamada fotografía pura.

Además de fotógrafo, Alfred Stieglitz fue un impulsor de la fotografía desde todas sus vertientes, como fotógrafo, como organizador de exposiciones y como editor de revistas especializadas y libros.

Alfred Stieglitz nació en Nueva Jersey, Estados Unidos, en 1864, de padres alemanes. Su padre era un pintor aficionado y amante de las artes, y Stieglitz se educó en un ambiente liberal.

Se inició en la fotografía en Alemania, a donde viajó en 1881, con 17 años de edad para estudiar Ingeniería Mecánica. Mientras era estudiante en la Technische Hochschule de Berlín adquirió una cámara que vio en una tienda, y se matriculó en el curso de Fotografía que Hermann-Wilhelm Vogel daba en la Hochschule.

Stieglitz adquirió de Vogel no solo una brillante técnica, sino también una introducción a la fotografía pictorialista, especialmente como fuera practicada por H. P. Robinson, en cuyas teorías se apoyara mucho Vogel.

Sus trabajos fotográficos fueron muy bien acogidos en la Photographic Society inglesa, quien más se interesó en su obra.

La fotografía se convirtió rápidamente en obsesión y Stieglitz determinó a dominar no sólo su técnica, sino también su lado artístico. En 1887 obtuvo el primer premio en una exposición en la que actuaba de juez el eminente fotógrafo Peter Henry Emerson. Como muchos de sus contemporáneos, Stieglitz hacía fotografías anecdóticas, que contaban algo y que se apoyaban decididamente en la pintura de género popular.

Su obra era entonces tan realista que, cuando en 1896 se publicaron algunas de sus imágenes en The Photographic Times, muchos lectores creyeron que se trataban de reproducciones de cuadros.

Siendo estudiante, Stieglitz realizaba constantes experimentos, y a menudo informaba sobre ellos en las revistas de fotografía: técnicas para intensificar placas subexpuestas, para reducir las sobreexpuestas, datos sobre el copiado en papel platino. Llegó a inventar una manera de dar tono a los papeles aristo, mediante sales de platino.

Pero no sólo su mayor preocupación era la toma fotográfica sino la divulgación de la nueva estética fotográfica, así como la difusión de las técnicas que abrían los horizontes de la fotografía.

Stieglitz volvió a Nueva York en 1890 y tras una infructuosa incursión en el negocio del fotograbado, pasó a dedicar cada vez más tiempo a reflexionar sobre y a practicar la fotografía.

En lugar de dejarse llevar por la moda de manipular intensamente el negativo y la copia para lograr efectos misteriosos y románticos, se esforzó en la búsqueda de un enfoque más directo.

Fue nombrado director de la Society of Amateurs Photographers de Nueva York y designado director de la revista *The American Amateur Photographer*; de 1893 a 1896. Mediante sus fotografías y textos, la publicación de obra ajena, diversas conferencias y exposiciones, enseñó a los norteamericanos las posibilidades estéticas de la fotografía que no habían sido todavía comprendidas.

Aunque Alfred Stieglitz apoyó a muchos fotógrafos que manipularon negativos y copias, y que experimentaron con la copia en goma y con el proceso de glicerina, prefirió en sus años maduros ajustarse estrechamente a las propiedades básicas de cámaras, lentes y emulsiones.

En 1901, Charles H. Caffin opinó que Stieglitz era “por convicción e instinto un exponente de “la fotografía directa”, trabajando mayormente en exteriores, con tiempos breves de exposición, dejando que sus modelos posaran por sí mismos y buscando los resultados a través de medios estrictamente fotográficos. Debe ser incluido entre los Impresionistas: concibe plenamente su imagen antes de intentar atraparla, busca efectos de una vívida actualidad, reduce el registro final a su forma más simple de expresión”²¹

21 Charles H. Caffin, *Photography as a Fine Art*, Doubleday, PageCompany, Nueva York, 1901, p.39.

Stieglitz consideraba que la mejor forma de lograr una expresión puramente fotográfica era atenerse a las características peculiares de la cámara en cuanto a su capacidad de reproducción, aunque supo apreciar y publicó la obra de Steichen, Kasebier y White.

Stieglitz favoreció la fotografía “directa” hasta el final de sus días.

Con el fin de difundir sus ideas y los resultados más interesantes, Stieglitz fundó y comenzó a editar Camera Notes en 1898, diario del Camera Club de Nueva York. Utilizó su posición dentro del Club para organizar exposiciones mensuales de las obras que le interesaban y por lo general premió siempre los trabajos de vanguardia. En 1902, los elementos conservadores le forzaron a abandonar el Club.

Los grandes clubes fotográficos que por entonces estaban de moda en Estados Unidos no le satisfacían. Por ello, en 1902 organizó un grupo al cual sólo se podía entrar por estricta invitación, y lo llamó Photo-Secession con el objetivo de forzar al mundo del arte a reconocer la fotografía “como un medio distintivo de expresión individual.” Entre sus miembros se encontraban Edward Steichen, Gertrude Kasebier, Clarence White, y Alvin Langdon Coburn. Photo-Secession llevó a cabo sus propias exposiciones y publicó Camera Work, una prestigiosa revista fotográfica, entre 1902 y 1917.

En publicaciones como Camera Work y en las galerías de arte de Nueva York se manifestó siempre como defensor de los artistas de vanguardia como Picasso, Cézanne, Matisse y O`Kefee, que presentaban su obra, generalmente por primera vez, ante un público casi siempre hostil. Además de su enérgica defensa de todo lo que fuese nuevo en la pintura y escultura, y pese a dedicar casi todo su tiempo a crear oportunidades para otros, Stieglitz fue capaz de producir una obra coherente con numerosas imágenes memorables que ejercieron enorme influencia.

De 1905 a 1917, Stieglitz dirigió las Little Galleries of the Photo-Secession en el 291 de la Quinta Avenida (que terminaron por conocerse como 291 por el número de la calle en el que se encontraban). En 1910, a Stieglitz se le invitó a realizar una exposición en Buffalo, Nueva York; en la Albright Art Gallery que alcanzó récord de visitantes. Insistía en el hecho de que las fotografías pareciesen fotografías, de modo que su realismo permitiera a la pintura una mayor abstracción. Este cambio hacia el arte abstracto mistificaría a los suscriptores de Camera Work y al público que acudía a las galerías.

Entre 1917 y 1925 utilizó varios cuartos de las Galerías Anderson para promover el trabajo pictórico y fotográfico del círculo de los modernistas americanos como Arthur Dove, Georgia O'Keeffe y Paul Strand y el suyo. La "Intimate Gallery" abrió en 1925 y duró 4 años y fue seguido por "An American Place" que duró hasta su muerte.

Stieglitz siempre estuvo interesado sobre todo en la actualidad artística y el conocimiento de todas sus manifestaciones. La carrera fotográfica de Stieglitz se caracterizó por la constante obsesión de experimentar y profundizar en el medio fotográfico. La fotografía era para él una verdadera filosofía, un homenaje a la verdad y al arte mismo.

Esta búsqueda interna de la fotografía relegaba la importancia de la forma a un segundo plano. La forma adquiriría importancia plena cuando era capaz de expresar un equivalente exterior de lo que tomó forma en él.

Stieglitz consideraba que la visión debe ser transmitida con un profundo respeto tanto para su objeto como para los medios que se utilizan para expresar, estaba convencido que tal manera de ver determinaba la manera de proceder en homenaje a la verdad y a la vida misma.

Fue la actividad incansable de Alfred Stieglitz la que ayudó a los fotógrafos de principios del siglo XX a apartarse del estilo pictorialista imperante para intentar un acercamiento más específicamente fotográfico al nuevo medio.

Durante toda su vida, Stieglitz luchó por la libertad de expresión personal y artística.

El trabajo fotográfico de Stieglitz terminaría en 1937 debido a una enfermedad cardíaca.

Durante los diez últimos años de su vida, veraneaba en el Lago George de Nueva York trabajando en un cobertizo que había convertido en un cuarto oscuro, y pasaba los inviernos con su esposa Georgia O'Keeffe en el Shelton de Manhattan, el primer hotel rascacielos de la ciudad. Murió en 1946 a la edad de 82 años.

“Cada prueba que hago, de un mismo negativo, constituye una nueva experiencia, plantea un nuevo problema”, declaraba Alfred Stieglitz. Pero ni su capacidad indudable de trabajo ni su filosofía pueden definirle.

Fue sencillamente un fotógrafo, dotado instintivamente para “ver” el mundo a través de la cámara.



La remendona de redes.1894
Copia al carbon.
Alfred Stieglitz

3.2.2 Obra

“El máximo de detalles y el máximo de simplificación”.

Alfred Stieglitz

Con esta sencilla filosofía obtuvo sus mejores fotografías con una amplitud temática que abarca desde los paisajes de montaña a los magníficos retratos de sus amigos. Tenía una sensibilidad especial para captar el ambiente de las ciudades, lo mismo del Nueva York moderno que de los rincones históricos de París o los canales románticos de Venecia.

El alma creadora de la fotografía pura fue Alfred Stieglitz, un entusiasta de la fotografía.

Desde sus primeras obras se mostró ya como un auténtico superdotado para el arte de la cámara. Durante toda su vida coleccionó los premios por centenares y dominó todas las técnicas; grabó, escribió, dirigió varias publicaciones, etc. Su genialidad consistió en prescindir de todo lo accesorio y artificial; así decía: “encontré mis temas a dos pasos de la puerta de mi casa”. Una afirmación así era revolucionaria en aquellos años de estética complicada, entre unos fotógrafos que imitaban a los maestros de la pintura.

A sus principios realizó una serie de viajes por Europa, durante los cuales tomó numerosas fotografías de tema campestre: campesinos trabajando en las costas de los Países Bajos o la naturaleza virgen en el entorno de la Selva Negra alemana.

Su mejor trabajo estudiantil fue el realizado durante su viaje por Italia en 1887.

Utilizó 25 docenas de placas secas, del tamaño 18 x 24 cm. y de la marca Vogel-Obernetter Silver-Rosin, que figuraban entre las primeras placas ortocromáticas que se fabricaron comercialmente. El carácter ortocromático y el uso de un filtro amarillo sobre la lente, para absorber en parte el intenso azul del cielo, permitió a Stieglitz realizar paisajes alpinos, a menudo con nubes enormes y espectaculares.

Las placa ortocromáticas son totalmente insensibles al color azul y, por lo tanto, las más apropiadas para destacar las nubes en las fotografías de paisajes con toda su espectacularidad.

La sensación que producen estas imágenes es totalmente opuesta a la realidad, esos cielos tormentosos son propios de días soleados donde las masas azules conviven con las masas blancas de las nubes pero, dada la insensibilidad de las placas ortocromáticas para con el azul, este color aparece definitivamente oscuro y las nubes perfectamente definidas y en contraste con su fondo.

Más tarde, cuando abandona Europa para instalarse en Nueva York, olvida los paisajes románticos y fotografía incansablemente las calles de la metrópoli americana.

En los años ochenta, Stieglitz trabajo el campo del huecograbado y escribió para diversas revistas de fotografía. Las fotos de esa época, *A street in Sterzing*, *South Tyroly Sun Rays*, *Paula*, testimonian el gran interés que sentía Stieglitz por la luz y sus efectos; por ejemplo, las bandas luminosas trazadas por las hojas de una celosía en esa última imagen.

A comienzos de siglo sólo le interesa la vida de las calles, así como vistas de la ciudad de NuevaYork. Hacia 1914 sus clichés se vuelven más formales, más lineales y no utiliza fragmentos de negativo, sino el negativo entero como reconocimiento a los principios de la fotografía directa.

Sus fotografías van desde las primeras imágenes de Nueva York, que recogen escenas de la vida cotidiana, hasta un continuo retrato de su esposa, Georgia O`Keefe, que comprende cientos de imágenes. Los retratos de O`Keefe, que comenzó a realizar en 1917, marcan un hito en la historia del retrato fotográfico. Stieglitz desveló hasta el último detalle de su fisonomía y hasta el menor matiz de la emoción y la expresión pata crear una visión total de un ser humano complejo.

Los Equivalentes.

“Hace treinta y cinco años o más pasé algunos días en Muerrey, Suiza y estuve experimentando con nubes y sus relaciones con el resto del mundo, y las nubes mismas me interesaban y las nubes eran lo más difícil para fotografiar, casi imposible. Desde entonces las nubes han estado en mi mente y sabía que seguiría en los experimentos hechos hacia treinta y cinco años. Siempre miraba a las nubes, las estudiaba. Quería fotografiar nubes para saber que había aprendido de la fotografía durante estos cuarenta años. Por medio de las nubes atribuí mi filosofía de la vida, ver que mis fotografías no se debían a la importancia del tema, no eran árboles especiales, o caras, o interiores, las nubes estaban allí para quien quisiera y libres de impuestos. Mis fotografías de nubes son equivalentes a mi más profunda experiencia de la vida, mi filosofía básica de la vida”.²²

Después de la primera guerra mundial las fotografías de Stieglitz sufrieron una modificación basada fundamentalmente en el simbolismo. Decía que no fotografiaba a partir de ideas preconcebidas sobre la vida, sino que se limitaba a registrar escenas tal y como las sentía. Para este fotógrafo lo esencial de una imagen consistía en fijar un momento, en registrar una cosa para que, los que fueran a contemplar la fotografía, revivieran un equivalente de lo expresado fotográficamente. Buscaba únicamente en devolver una imagen que había visto y no de lo que había comprendido, pero cuando había creado un equivalente del motivo que le había provocado entonces consideraba que reflejaba su significación.

Esta vocación tardía de la abstracción en la carrera artística de Stieglitz fue el resultado de cuarenta años de búsquedas y experimentaciones que le condujeron al terreno del simbolismo, del arte moderno y del nacionalismo cultural americano. Stieglitz reflexionó mucho sobre el arte abstracto llegando a la conclusión de considerarlo como el verdadero medio de expresión.

Al comienzo el nivel de abstracción era inferior por la participación en la composición de otros elementos. Más adelante, cuando sustituye la cámara de gran formato por una inferior y se libera del pesado trípode anclado sobre el terreno, pudo orientar la cámara en direcciones más innovadoras eliminando las líneas del horizonte y la presencia de cualquier componente que no fuera el firmamento.

La teoría de los equivalentes de Stieglitz restituye a la fotografía la tercera dimensión que no es una dimensión física, sino humana, evaluado por la interpretación, los estímulos y las emociones que provoque en el alma del espectador. Con esta teoría el proceso fotográfico es infinito, comienza con el propio fotógrafo como primer espectador de los objetos seleccionados tras la catalización fotográfica, pero continua hasta llegar al sentido visual del destinatario o espectador común, comenzando una segunda etapa que se puede calificar de infinita por la variedad de emociones e interpretaciones que una misma fotografía puede suscitar entre los distintos espectadores.

“A un nivel, el nivel gráfico, la palabra equivalencia pertenece a la fotografía misma a los fundamentos visibles de cualquier experiencia visual potencial mediante la fotografía misma. En el nivel siguiente la palabra equivalencia se relaciona con aquella que sucede en la mente del espectador cuando mira una fotografía que le produce un especial sentido de correspondencia con algo que él sabe de si mismo. En un tercer nivel la palabra equivalencia se refiere a la experiencia interior de una persona cuando recuerda la imagen mental sin tener la fotografía a la vista”.²³

Si el espectador se percatara de que para él aquello que ve en la imagen corresponde a algo en su interior, esto es, si la fotografía refleja algo que tiene sentido para él, entonces, su experiencia posee cierto grado de equivalencia.

Equivalente, es un registro del objeto situado frente a la cámara y un símbolo espontáneo por medio del cual surgen unas fuerzas específicas de sugestión que pueden dirigir al espectador hacia un sentido específico.

Fotografía + persona mirando = imagen mental

Ésta es una ecuación de doble dirección donde el equivalente es una reacción ambivalente. Existe la posibilidad de que se manifieste el símbolo que estaba latente en el primer nivel.

El tercer nivel se ocupa de la imagen memorizada.

Este tercer nivel es el más disperso, pues cada individuo equivale a un universo particular donde los equivalentes pueden tomar trayectorias muy dispares motivadas por la sensibilidad, el gusto o simplemente un grato recuerdo.

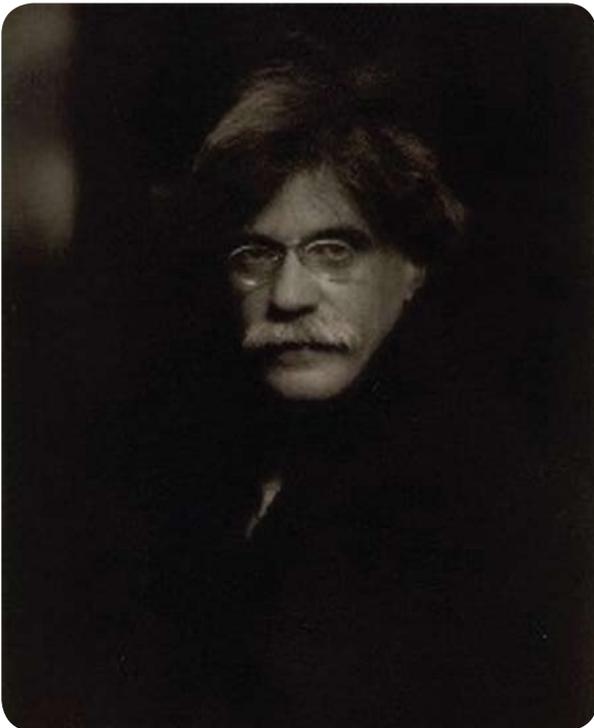
23 Minor White 1963:19

“En la práctica la equivalencia es la habilidad para usar el mundo visual como material plástico para los propósitos expresivos del fotógrafo”.²⁴

Produjo centenares de esas fotos con sol y nubes, en su mayor parte tomadas con una cámara Graflex de 4x5 pulgadas (11x13cm).

Entre las últimas fotografías que impresionó Stieglitz (antes de que en 1937 su mala salud le obligara a abandonar la cámara), están las imágenes de Nueva York, tomadas desde altas ventanas, y los prados y árboles que rodeaban la vieja casa familiar en Lake George, donde iba todos los veranos. Continuaba impulsando el arte moderno: en An American Place, su galería de Nueva York, prosiguió la serie de exposiciones de pintura.

Las fotografías de Stieglitz siempre tienen algo que ver con la humanidad; la vida y la libertad de expresión. Tuvo el talento necesario para combinar estas ideas con el interés por la forma; la estructura pictórica y la composición. Su papel de guía y precursor de nuevas generaciones fotográficas ha sido muy importante. Ayudó a ampliar el horizonte visual del siglo XX y legitimó definitivamente a la fotografía como una forma artística con entidad propia.



Autorretrato. 1907
Alfred Stieglitz



Paula o Los rayos del sol, Berlín. 1889
Gelatinobromuro de Plata.
Alfred Stieglitz



Alfred Stieglitz tenía la teoría de que el tema principal de una fotografía debe estar enfocado, mientras que el resto desenfocado, pensaba que este tipo de fotografías se asemejaban a cómo el ojo humano ve naturalmente las cosas, centrándose en un área circundante, mientras que los demás detalles se van reduciendo.

Leone. 1889
Calotipo.
Alfred Stieglitz



Icy night. 1893
Alfred Stieglitz



Invierno en la quinta avenida, Nueva York. 1893
Gelatinobromuro de Plata.
Alfred Stieglitz

Stieglitz pidió prestada a un amigo una cámara de detective de 4 x 5 pulgadas (10 x 13 cm.) y esperó tres horas en la quinta Avenida, bajo una tremenda tormenta de nieve, el 22 de Febrero de 1893, con el fin de fotografiar una carroza arrastrada por un grupo de cuatro caballos. Escribió que el éxito en el trabajo con una cámara manual depende de la paciencia: esperar y vigilar “el momento en el que todo está en equilibrio; es decir, que satisfaga al ojo”. Manifestó que hacía sus negativos expresamente para la ampliación posterior.

Esta fotografía fue uno de los primeros experimentos de Stieglitz en imágenes congeladas, en las que quería capturar el momento, detener el tiempo. La nieve crea una única atmósfera, y todo un reto experimental por el clima. Stieglitz tenía una necesidad de crear una atmósfera natural, melancólica. Logró sin la ayuda de ninguna aberración al lente, un desenfoque natural. A través del contraste entre los sujetos y su entorno crea una atmosfera de misterio.



Entrepunte. 1907
Heliograbado.
Alfred Stieglitz

Stieglitz pensaba que esta fotografía era un hito en su carrera.

Viajando en primera clase en una travesía a Europa, cansado de la gente de primera clase, se trasladó al final de la cubierta, donde pudo ver a las dos clases inferiores. Deseó que le relacionaran con esas personas, pues los consideraba representantes de otro mundo más auténtico y pensó que ese deseo se expresaba de alguna manera en la forma de la escena.

El efecto atmosférico y la escasa gama tonal fue sustituida por temas del mundo, de la gente, y contrastes marcados entre negros y blancos.

Es una imagen rica en detalle y composición donde a Stieglitz le llamaron mucho la atención tantas formas reunidas en una misma composición, el sombrero de paja redondo, el embudo inclinado hacia la izquierda, la escalera subiendo hacia la derecha, las rejas del puente, vió formas relacionadas entre sí, una atmósfera de gente sencilla, de mar, de cielo.

Es un tema contradictorio, puesto que existe visualmente una unión entre las formas, y una división de clases sociales, la clase baja y la clase alta.

En esta imagen Stieglitz al ver cómo el chofer de la carroza se detuvo para alimentar a los caballos, él sintió la obligación de alimentar a la fotografía.

Stieglitz solía pasear mucho por las calles neoyorquinas para tomar fotografías como éstas, temas de la vida cotidiana.

En esta imagen se observa una gama tonal baja y poco contraste para enfatizar la atmósfera y así obtener una realidad suave y emocional.

El sujeto tomado a espaldas de la cámara mantiene la atmósfera como tema de la fotografía.

Al principio las imágenes de Stieglitz todavía tenían un rastro de la fotografía pictorialista, como las tomas con vapor, que asemejaban a las pinceladas.



La terminal. 1911
Gelatinobromuro de Plata.
Alfred Stieglitz



Excavación en Nueva York.1911
Alfred Stieglitz



El avión.1911
Fotograbado.
Alfred Stieglitz

Los inventos humanos fueron temas predilectos de Stieglitz, por la razón de comparar las invenciones humanas, como el barco de vapor y la locomotora, con la intervención fotográfica del hombre, ambos hechos con las manos del hombre.

Al mismo tiempo que la humanidad avanzaba hacia la modernidad, la fotografía seguía sus pasos. Stieglitz abarcaría toda la ciudad de Nueva York como su tema y a la fotografía como su medio.



El Mauritania.1911
Fotograbado.
Alfred Stieglitz



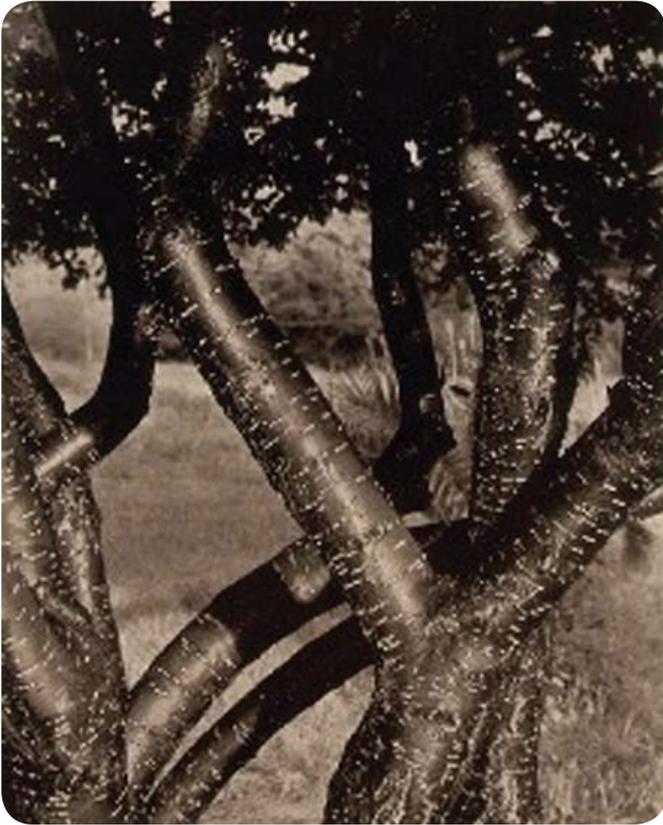
En New Yorker Central Yards.1911
Fotograbado.
Alfred Stieglitz



La vieja Nueva York y la nueva. 1911
Alfred Stieglitz



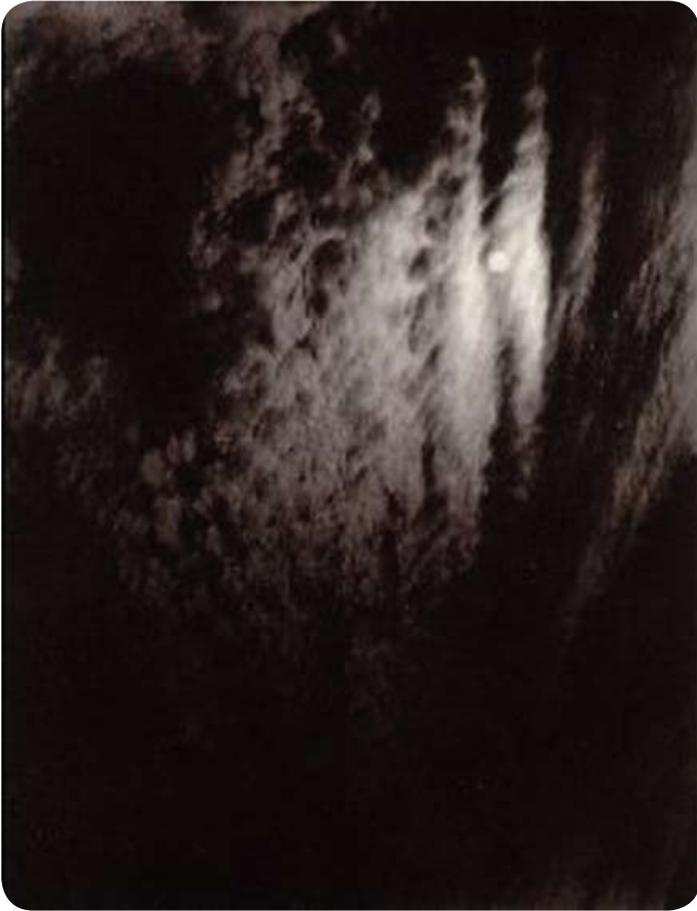
Paul Strand. 1919
Alfred Stieglitz



Dancing trees.1922
Alfred Stieglitz



John Marin.1922
Alfred Stieglitz



Equivalente. 1926
Gelatinobromuro de Plata.
Alfred Stieglitz

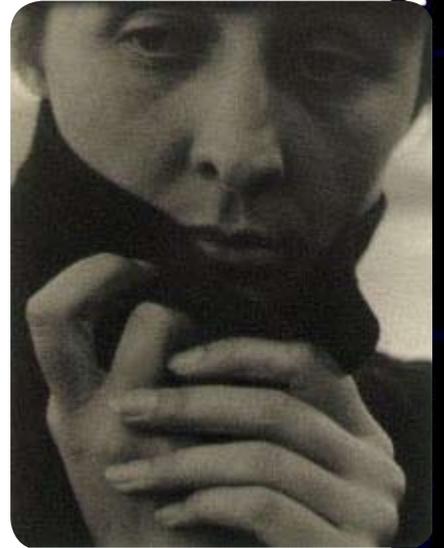


Equivalente. 1929
Gelatinobromuro de Plata.
Alfred Stieglitz

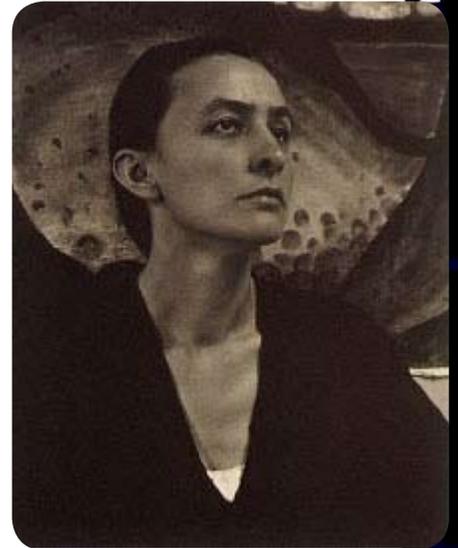


Equivalente. 1930
Gelatinobromuro de Plata.
Alfred Stieglitz

Georgia O'Keeffe. 1918
Gelatinobromuro de Plata.
Alfred Stieglitz



Manos y dedal de
Georgia O'Keeffe. 1920
Gelatinobromuro de Plata.
Alfred Stieglitz



Georgia O'Keeffe. 1918
Gelatinobromuro de Plata.
Alfred Stieglitz



Desnudo de Georgia O'Keeffe.
1920
Gelatinobromuro de Plata.
Alfred Stieglitz



Georgia O'Keeffe. 1922
Gelatinobromuro de Plata.
Alfred Stieglitz



3.3 Otto Steinert

3.3.1 Biografía

Para Steinert, el valor de la fotografía subjetiva no depende del motivo, sino del poder creador del fotógrafo.

Otto Steinert es el autor que toma el relevo de las vanguardias de los años veinte y treinta en Alemania tras el doloroso paréntesis del nazismo y la guerra de 1939. Su obra junto con la de aquellos fotógrafos de la escuela de la Bauhaus, como Moholy Nagy, Herbert Bayer y Renger-Patzsch, impulsó la fotografía alemana.

Steinert adopta los logros de las vanguardias en el campo de la experimentación fotográfica de una manera más pausada, que no pretende revolucionar el arte sino legitimizar y establecer estéticamente la fotografía. Se trataba, en suma, de redescubrir “domesticadamente” el arte de las vanguardias.



Retrato de Otto Steinert.
Anónimo

Otto Steinert, cuya personalidad domina la historia de la fotografía alemana de la posguerra, nació en 1915 en la ciudad de Saarbrücken Alemania.

Se proponía al principio ser médico. Comenzó sus estudios de medicina en 1934, que culminó con la presentación de su tesis, en 1939. Después de la guerra, fue médico asistente en Kiel, de 1945 a 1947. En esa época ya practicaba la fotografía como aficionado, y terminó por renunciar a la carrera de médico por su pasión fotográfica. En 1948 fue llamado a dirigir la clase de fotografía de la Escuela de Arte y Artesanía de Sarrebruck. En 1949 y con la colaboración de Peter Keetman, Ludwig Windstober y otros colegas, fundó el grupo “Fotoform”, que realizó una memorable muestra en oportunidad de la primera edición de la Photokina, en 1950. La crítica de entonces señaló que los trabajos ahí expuestos fueron “una bomba atómica en la fotografía alemana”.²⁴

Encaminado a hacer redescubrir las posibilidades creativas y las formas de expresión de la vanguardia fotográfica de la época anterior a la guerra, completamente encubierta por la despótica política cultural de los nacionalsocialistas, Steinert organizó en 1951 la primera de sus tres exposiciones, cuyo título “Fotografía Subjetiva” designaría más tarde toda una corriente estilística y se convirtió en el líder indiscutido de la nueva fotografía alemana y en su teórico más importante.

La Subjektive Fotografie n° 1 (Fotografía Subjetiva) de 1951, convocada por Steinert para mostrar, de golpe, todas aquellas “nuevas maneras” de ver las cosas de siempre, tuvo quizás como hecho más relevante, deshacer el viejo error de la necesaria objetividad de la fotografía. Con un aparato mecánico y la luz, se obtuvieron auténticas creaciones artísticas y ello, porque no se trataba de meras “reproducciones” de objetos, sino del resultado de una concepción personal del mundo material. La reproducción “objetiva” tradicional de los objetos circundantes se veía ahora enriquecida por un estado de espíritu renovador: la sensibilidad del hombre espectador del mundo.

En 1954 se organizó la segunda muestra inspirada en los mismos principios y la última en 1959. Las dos primeras fueron presentadas en Saarbrücken y la tercera en Colonia, que sirvieron además para la publicación de dos libros.

24 “Encyclopedia of Photography”, ICP, Pound Press, New York, 1984

En el catálogo de su segunda exposición, Steinert escribía: “Con mayor razón nos sentimos obligados (...) a estimular todas las iniciativas creadoras que contribuyen activamente a producir una imagen fotográfica elaborada y actual y que generan una verdadera sensibilización ante la calidad fotográfica de la imagen”.

Las copias contrastadas, los encuadres ajustados, las estructuras abstractas, las situaciones que producen un efecto surrealista, las copias en negativo y las solarizaciones, fueron los medios de expresión favoritos de Steinert y sus discípulos.

Sus grandes paradigmas eran fotógrafos como Man Ray y sobre todo Lászlo Moholy Nagy.

“Las exposiciones -dice Peter Tausk- permitieron a la Alemania de posguerra entrar en contacto con las corrientes estilísticas de vanguardia en el campo de la fotografía anterior a 1945, y de ese modo resultaron una fructífera contribución a la reconstrucción artística de un género cuya continuidad había sido interrumpida en Alemania por la subida al poder de los nazis en 1933”.²⁵

Lo cierto es que cuando Hitler fue nombrado Canciller del Reich, en 1933, la Gestapo inició inmediatamente la persecución de los intelectuales y de los movimientos artísticos progresistas. Ese fue el primer paso de los nacionalsocialistas, preludio del sometimiento de Europa y de los campos de concentración. Toda la vida cultural de la República de Weimar, entre ella la del Bauhaus fundado por Walter Gropius, fue aplastada sin miramientos. Los alemanes debieron conformarse con un “arte oficial” que solamente permitía la exaltación de los supuestos valores de superioridad aria.

La “Nueva Visión” que había dado importantes y fundamentales expresiones en la fotografía de la década de los 20, y que tuvo en Moholy-Nagy y Man Ray sus mayores exponentes, junto con otros “ismos” tales como el Dadaísmo y hasta el propio Surrealismo, movimientos en los que también participaron, significaron un desafío para Steinert que consideró que debían ser superados, entre los despojos de una Europa devastada.

Creyó y no se equivocó, que las posibilidades expresivas de la fotografía no estaban agotadas y aún podían crearse nuevas propuestas. En este sentido, Steinert lideró aquella “reconstrucción” del arte fotográfico y tomó las banderas que habían sido elevadas por la Photo-Secession a principios de siglo en los Estados Unidos y por la Bauhaus en los veinte, reivindicando una vez más y con un nuevo discurso, precisamente el de la “fotografía subjetiva”, que la fotografía es arte.

25 Historia de la fotografía en el Siglo XX”, G. Gilli, Barcelona, 1978

En 1959, mismo año en que se expuso la última de tres exposiciones de la Fotografía Subjetiva, Steinert fue llamado a la Escuela de Diseño Folkwang de Essen.

Steinert tuvo una gran influencia sobre los fotógrafos de su generación. Influencia que traspasó los límites de su país para alcanzar reconocimiento internacional. Tras una intensa vida académica y artística, falleció en 1978 a causa de una pulmonía. Tres años antes había donado al Museo Folkwang de Essen una parte importante de su obra.

“En el negativo, merced a la inversión del blanco en negro y del negro en blanco, se supera el naturalismo trivial de la fotografía y se construye un nuevo mundo de experiencias ópticas de un encanto vivo y en cierto modo gráfico. Otto Steinert.

3.3.2 Obra

A lo largo de su carrera profesional, Otto Steinert desarrolló un estilo en el que el rigor de la forma era esencial, así como el aumento del contraste hasta el extremo. Respaldado por una técnica insuperable, sus creaciones van del surrealismo a la abstracción, demostrando sus nuevas maneras de expresarse.

Retratos admirables, un poco rígidos en su propia perfección y numerosas combinaciones de imágenes en frecuencia en negativo (que apoya la solidez escultural de las formas) que van del surrealismo a la abstracción y podrían evocar la versatilidad siempre dominada de un Picasso, dieron a veces lugar, a partir de los años sesenta, a tentativos anunciadoras de las experiencias actuales.

Para Steinert, el valor de la fotografía subjetiva no depende de la elección del motivo, sino del poder creador del fotógrafo, su capacidad para ‘desmaterializar el objeto en tres dimensiones y reconstruirlo, fotográficamente, sobre una superficie plana’. Este programa de ‘desmaterialización’ se hace evidente, sobre todo, en sus trabajos experimentales, en los que recurrió a técnicas que van desde el fotograma al montaje fotográfico, técnica en la que utilizaba, a diferencia de lo que habían hecho anteriormente los dadaístas, la superposición de negativos. También profundizó en las posibilidades expresivas de los fotogramas, fijando la estela de objetos luminosos en la superficie del negativo. Una técnica que sitúa su obra fotográfica alrededor del expresionismo abstracto de la época.

Desarrolló un estilo fotográfico muy marcado, caracterizado por el rigor de la forma y el aumento del contraste hasta el extremo en la técnica de blanco y negro.

Apoyado en una técnica impecable, utilizaba combinaciones múltiples de imágenes.

Le interesaron especialmente los límites de la objetividad fotográfica: el encuadre, la perspectiva, la neutralidad de la imagen y la instantaneidad que fija la realidad fugaz.

Muchos de estos temas los desarrolló en numerosos artículos y ensayos fundamentales en la historia de la estética fotográfica, la técnica y la historia de la fotografía.

Steinert comenzó a la edad de 14 años en la fotografía. Las fotografías más antiguas que se le conocen son de 1929.

Desde el principio siempre estuvo interesado en los aspectos técnicos de la fotografía, experimentaba con las distintas cámaras, los objetivos y hasta construyó su propia cámara.

Entre sus primeras fotografías aparecen temas de retrato, paisaje y bodegones en los años de 1929, 1930. En los retratos utilizaba tomas de $\frac{3}{4}$ para luego cambiarlos por close ups, llenando así todo el espacio de la fotografía.

Durante su servicio de médico en la segunda guerra mundial, Steinert capturó varias imágenes, principalmente retratos de soldados.

Luego de que le aprobaron regresar a Sarre, Steinert trabajó a partir de 1947 en la fotografía y en el cine, y experimentó en su laboratorio con los fotogramas y los primeros montajes. Desde este año Steinert se dedicó por completo a la fotografía dejando a un lado su carrera de médico.

De 1948 a 1951 fue fotógrafo oficial del Teatro de Saarbruecken y en 1948 fue profesor en la escuela de Artes y Oficios de Sarre para luego convertirse en el director.

A partir de 1949 la obra de Steinert muestra su pasión por la experimentación a través de solarizaciones, montajes y fotogramas.

Luego de las 3 exposiciones que organizó, Otto Steinert se dedicó a dar clases en la Escuela de Folkwang de Essen de 1959 a su muerte.

En la década de los cincuentas Steinert experimentó con los fotogramas y las dobles exposiciones, principalmente en retratos jugando con los ángulos, creando una atmosfera nueva, capturando las distintas personalidades de un sujeto, en una misma imagen.



Christas, two faces. 1948
Otto Steinert



Un "pie-atón". 1950
Gelatinobromuro de Plata.
Otto Steinert

Esta es la imagen más famosa de Otto Steinert, aún cuando sólo es un pie y un tronco. Es una composición con muy pocos elementos que pudo ser intencionada por Steinert para crear un enigma, algo muy espontáneo, una atmósfera de desequilibrio, una sensación de estabilidad y desestabilidad. Continuando con el tema de lo estético y lo dinámico.



Lampen der Place de la Concorde. 1952
Otto Steinert



Kicken Berlin. 1952
Otto Steinert

Las luminogramas fueron más experimentos que Steinert utilizó como medio de experimentación y expresión.

Utilizó los mismos principios que el action paint, donde el principal elemento es el movimiento, la acción por parte del fotógrafo con relación al aspecto visual de la luz.

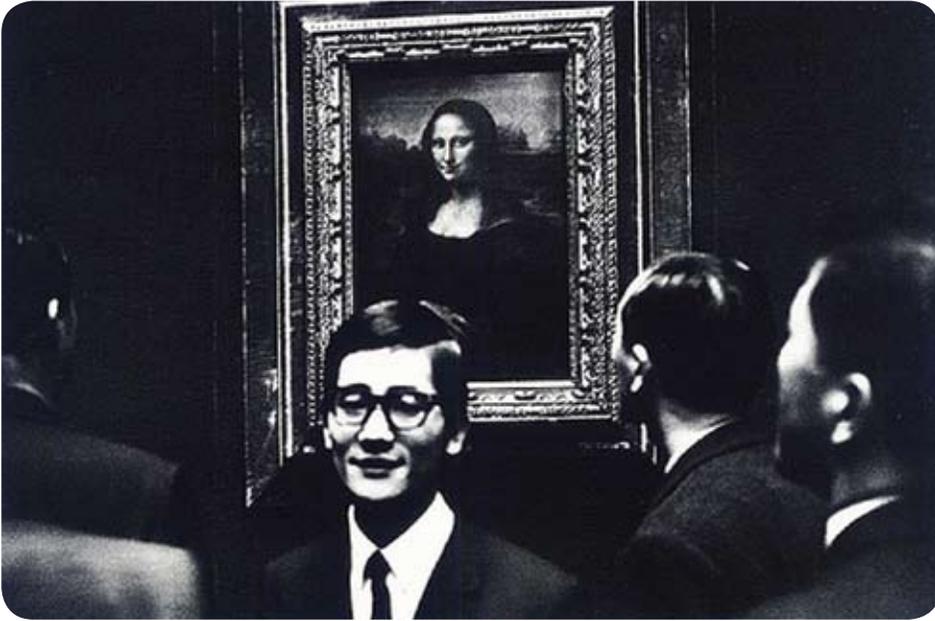
Esparciendo la luz de manera espontánea o sistemática, va plasmando sus ideas.

Se cree que este tipo de arte, es capaz de desbloquear el subconsciente.



Máscara de una bailarina. 1952
Gelatinobromuro de Plata.
Otto Steinert

En esta doble exposición como en varias que hizo Steinert, hizo una inversión de los tonos blancos y negros de un negativo, el cual desaparece los detalles faciales, y los reduce a los contornos, el triángulo que se forma en la parte inferior equilibra la imagen. Es una imagen que a pesar de su experimentación logra capturar la esencia del sujeto.



In Essen Germany.
Otto Steinert



In Essen Germany.
Otto Steinert



Blick in diathek im studienraum.
Otto Steinert



Kraftwerk bexbach. 1953
Otto Steinert



Bildnis Lotte Jacobi, 1973
Otto Steinert

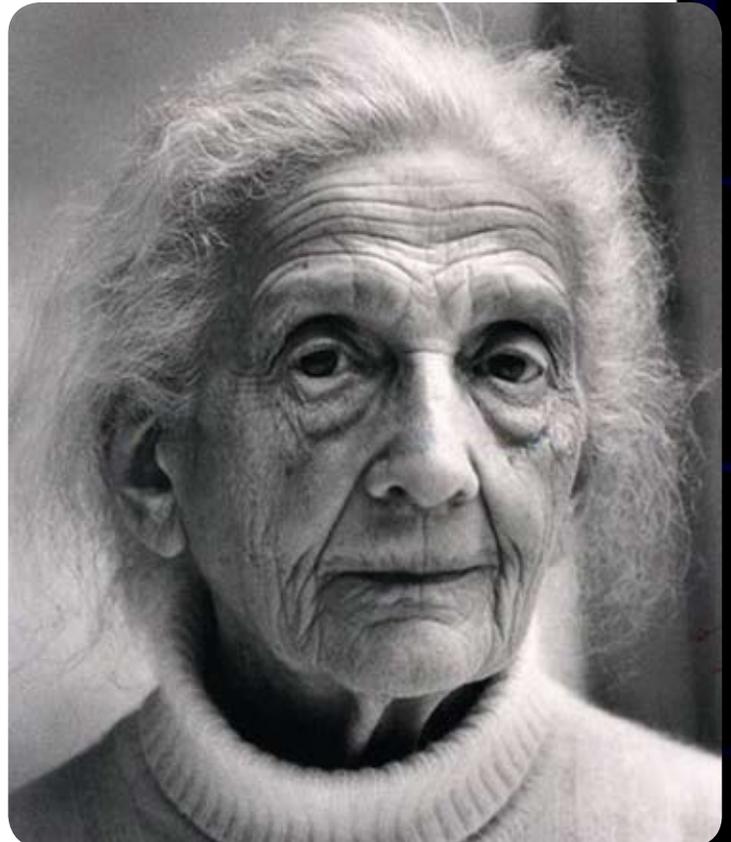
Esta imagen es parte de una serie de imágenes de naturalezas muertas tomadas por Steinert.

A través del espejo crea una atmósfera fragmentada, un doble reflejo de la ventana, una relación de líneas, las cruces creadas por los marcos de la ventana, la línea del plato roto y la pipa creando otra cruz.

Steinert juega también con las formas, los mejillones contrastan en peso con el plato.



Sin título.
Otto Steinert



Bildnis Lotte Jacobi, 1973
Otto Steinert



Nuevas dimensiones de la cosmología o Afuera como adentro. 1985
Collage
Otto Steinert

Conclusión

Una de las limitantes que tuve en esta investigación fue el idioma, y es que el movimiento subjetivo surgió en Alemania y casi toda la información sobre este movimiento y sobre su representante Otto Steinert estaban en el idioma alemán, por lo cual tuve que acudir a traducciones. Esta limitante recalcó la creencia de que la fotografía es un lenguaje universal. Tal vez si necesite alguna información sobre alguna imagen, pero la imagen por sí sola habla, se comunica.

A través de esta investigación descubrí las grandes aportaciones de los movimientos puro y subjetivo.

Gracias al movimiento puro y a su fundador Alfred Stieglitz se le dió a la fotografía forma y función. Se le reconoció como un medio artístico, a la par que la pintura y la escultura. Se empezó a utilizar como un medio de expresión, en el cual se plasman ideas, sentimientos, mensajes.

Se utilizaron por primera vez características propias de la fotografía, como el encuadre, tono, detalle, profundidad. La fotografía ya no sólo era una descripción de la realidad, sino una expresión de la emoción. Gracias a este movimiento la fotografía entró al mundo de los museos, a través de exposiciones, al mundo del diseño editorial, a través de la primera revista fotográfica, Camera Work, donde se diseñaban las portada y las tipografías.

Gracias al movimiento subjetivo y a su fundador Otto Steinert, se experimentó con el medio a través de sus características propias. El fotógrafo es el que le confiere valor a la imagen y crea las reglas, no se imponen. La fotografía se convierte en un medio que transforma las vivencias personales, ya no sólo va a ser un medio mecánico que captura la realidad, sino que la crea.

Con estas aportaciones del movimiento puro y movimiento subjetivo vamos a poder utilizar mejor la fotografía.

Como diseñadores, vamos a poder elegir la mejor imagen y como comunicadores visuales, vamos a poder tomar mejores fotografías.

La fotografía es una herramienta que el diseño utiliza. Tenemos que conocer y utilizar mejor las herramientas que el diseño utiliza para ser más completos en un mundo competitivo y cada vez más global.

Este trabajo no sólo va a servir para alumnos y profesores de la carrera de diseño y comunicación visual, sino también para todo aquel interesado en la fotografía y quiera utilizarla mejor, conocerla mejor.

Utilicemos la fotografía para lo que puede hacer mejor, revelar, interpretar, comunicar y descubrir.

Bromóleo

De los pocos procedimientos artísticos se destaca el bromóleo, creado en 1907, llamado impresión noble, procedimiento que partía de la capa normal de bromuro de plata, sometida a un baño especial. Se hacía que el agua penetrara en la capa de gelatina, la cual admitía más agua en zonas originalmente claras. Después de eliminadas las gotas de agua de la superficie, se cubría el papel mojado con una pintura grasa, la cual se adhería a las distintas zonas de la superficie proporcionalmente a su contenido en agua. De esta forma volvía a ser visible la imagen impresionada. Gracias a estos procedimientos de impresiones nobles era posible reducir la nitidez de contornos, lo cual confería un efecto nebuloso incluso en los detalles más pequeños, disminuía la amplitud de tonos. Estas cualidades contribuyeron a que la fotografía diera la impresión de pintura.

Calotipo

En 1840 William Henry Fox Talbot desarrolla el “calotipo”, de “calós” (bello en griego), que sustituye el cobre del daguerrotipo por el papel. El calotipo o talbotipo es el primer proceso práctico de positivado, capaz de producir infinitas copias de cualquier imagen. Se sensibiliza el papel con yoduro potásico (agua con sal), nitrato de plata, ácido acético y ácido gálico, se coloca en la cámara y se expone. La imagen latente se revela en la misma solución. Después de fijarla con hiposulfito, el negativo se solía encerar para que fuera traslúcido. De un negativo se podían hacerse infinitas copias en papel salado.

Copias al carbón

En el proceso al carbón, las partículas del mismo se mezclaban con gelatina y bicromato de potasio. El papel era recubierto por esta emulsión y luego secado. Al ser expuesto bajo un negativo, la gelatina bicromada se hacía insoluble, en proporción a la cantidad de luz recibida. La emulsión que no había sido expuesta pasaba a ser lavada, dejando sólo el pigmento suspendido en la gelatina. Todos los elementos químicos quedaban eliminados y, así, las copias se convertían en permanentes. La exposición debía hacerse por la parte de atrás del papel, las imágenes no eran totalmente precisas. Estas deficiencias fueron corregidas por Sir Joseph Wilson Swan, quien patentó un proceso de transferencia a carbón, en 1864.

Cianotipo

En 1842 John Frederick William Herschel inventa el cianotipo.

El cianotipo emplea sales de hierro en lugar de componentes de plata. El nuevo material sensible es más estable que el daguerrotipo. Los cianotipos se reconocen por la tonalidad azul brillante, resultado de la oxidación del hierro. Por primera vez en 1839 sugiere el uso del tiosulfato sódico (actual hiposulfito) como agente fijador.

Colodión

Una nueva época comenzó en 1851 para la tecnología de la fotografía, con la invención lograda por Frederick Scott Archer, con un método de sensibilizar las placas de vidrio con sales de plata, el colodión. El colodión es una solución viscosa de nitrocelulosa en alcohol y éter. Se seca rápidamente, formando una película dura e impermeable.

Las instrucciones recomendadas por Archer para el empleo de su sistema fueron publicadas en Londres en el año 1851 en la revista *The Chemist* y explicaba el proceso de preparación de la placa de la siguiente manera:

1º Se pulía una placa de cristal con piedra pómez para eliminar de su superficie cualquier partícula de polvo o grasa.

2º El colodión se vertía en el centro de la placa que se iba inclinando arriba y abajo para que fuese cubriendo la placa hasta formar una capa uniforme. Tras escasos minutos el colodión comenzaba a coagularse. En tiempo frío la placa debía calentarse antes de ser cubierta y en tiempo caluroso podía suceder que el colodión no llegara a endurecerse lo suficiente para que pudiera permanecer sobre la placa.

3º La placa se sensibilizaba por inmersión en una solución de nitrato de plata durante un minuto aproximadamente. Se producía una reacción entre la sal de plata y los compuestos incluidos en el colodión, formando cristales fotosensibles de yodobromuro de plata en la capa del colodión. Esto se hacía frecuentemente en el interior de una caja hermética para que no alcanzase la luz.

4º Bajo la luz de seguridad, la placa sensibilizada se colocaba sobre un bastidor y seguidamente se disponía en la cámara entre 1 y 15 segundos, si bien en tiempos posteriores pudieron darse exposiciones más cortas.

5º La placa, llevada a la tienda laboratorio portátil, se revelaba con agitación constante en una cubeta abierta. El revelador, generalmente de ácido pirogálico, se dejaba caer sobre la placa rápidamente.

6º La imagen revelada se fijaba en tiosulfato, se lavaba y posteriormente se colocaba en un bastidor para el secado.

Era el propio proceso más que la voluntad del fotógrafo quien decidía el momento del disparo. En el curso de una década, el sistema reemplazó por completo a los procesos del daguerrotipo y del calotipo, alcanzando su reinado supremo hasta 1880 dentro del mundo fotográfico.

La ventaja del colodión sobre el daguerrotipo está en la posibilidad de realizar sobre papel pruebas reproducibles y a precios comparables, de dimensiones mayores.

Cronofotografía

Es una técnica fotográfica inventada por Étienne Jules Marey que básicamente consiste en registrar en una placa única las diferentes fases del movimiento. Para conseguir esto ideó un sistema en 1890 que fotografiaba con una misma placa por separado las diferentes fases del movimiento sobre un fondo completamente negro, el cual es tomado por los hermanos Lumière para su cinematógrafo.

El cronofotógrafo era un 'fusil fotográfico' portátil que movía una única banda que permitía obtener doce imágenes en una placa giratoria que completa su revolución en un segundo.

Sin embargo, su tira de película consistía en un papel mojado en aceite que se doblaba y se desgarraba con facilidad.

Ésta cámara suprimía el principal inconveniente del método Muybridge: tener que alinear un gran número de cámaras.

Daguerrotipo

Este consta de una lámina de cobre bañada en plata, cuya superficie se lija hasta que adquiere el brillo de un espejo, con un tamaño de 6.5 x 8.5 pulgadas (aprox. 16.5 x 21.5 cm.). La plata se sensibiliza con vapor de yoduro, se expone en la cámara y se revela al vapor de mercurio. El fijador es una solución de sal y agua caliente. El relieve de la imagen resultante sólo es visible con cierta iluminación y desde ángulos concretos, y no admite la seriación; cada daguerrotipo es una pieza única.

Fotograbado

Es un método de reproducir mediante la fotografía un documento, dibujo o fotografía sobre planchas de diferentes materiales para que puedan ser impresos, el antecedente del fotograbado en relieve se sitúa en 1875 con el método fotográfico ideado por Charles Guillot. Consiste en la impresión de fotografías por medio de una placa de cobre emulsionada con polvo de asfalto y gelatina bicromatada. La imagen se transfiere a la placa y se revela con ácido. Para imprimir la imagen sobre el papel, la placa se entinta y se presiona contra el papel mediante una prensa.

Gelatinobromuro

Richard Leach Maddox investigó alguna sustancia que sustituyera el colodión y el 8 de septiembre de 1871 logra un nuevo procedimiento. Es a base de una emulsión de gelatina, la cual se funde en el agua y se añade primero una solución de bromuro de cadmio y luego nitrato de plata, esto exige tiempos de pose bastante largos, este proceso permite prepararlas antes y dejarlas secar pero hay una pérdida notable de sensibilidad.

En 1878 Charles Harper Bennet consigue conservar esta emulsión a 32°C. durante varios días, y así aparece el procedimiento de gelatinobromuro.

Consiste en una versión endurecida de la gelatina comestible, que se hincha con el contacto de un líquido, permitiendo así que los reactivos entren en contacto con los haluros que lleva. Una vez seca, la gelatina recupera su tenacidad normal, sin variar la forma ni la posición de la imagen. Si los haluros sin tratar se incluyen en gelatina, la emulsión resultante sólo es sensible a la luz azul y ultravioleta, aunque la sensibilidad a los colores de los cristales se amplía si se tiñen; los primeros progresos en la sensibilidad cromática de las emulsiones dieron lugar a los materiales “ortocromáticos”, lo que significa que son capaces de reproducir los colores en tonos parecidos a los que percibe el ojo; en la práctica eran sensibles a las regiones azul y verde del espectro e insensibles a la roja y naranja. La sensibilización a todo el espectro es más moderna, y las emulsiones actuales se llaman por ello “pancromáticas”.

La emulsión de gelatina es también aplicable al papel y hacia 1880 aparece una nueva generación de papeles de positivo, unos de contacto, para la luz natural y otros de gelatina y cloruro de plata para la luz artificial.

Platinotipo

Proceso que permitía obtener impresiones más detalladas y perdurables que las que se hacían con nitrato de plata. El papel era emulsionado con más de cinco compuestos y se exponía a la luz. La imagen se revelaba con oxalato, ácido clorhídrico y agua.

Proceso a la albúmina

En 1850 Louis Désiré Blanquard Evrard presentó el proceso a la Albúmina. Un método de copiado por excelencia del siglo XIX. Mezclaba albúmina (clara de huevo) con haluro metálico (como cloruro sódico), filtraba la mezcla e impregnaba con ella una hoja de papel, que sensibilizaba con un baño de nitrato de plata. Para producir un positivo, colocaba encima un negativo de placa de cristal al colodión y los exponía al sol. El copiado duraba entre varios minutos y una hora. Después lavaba la copia y la fijaba con tiosulfato sódico. Las copias a la albúmina solían virarse al oro después, tanto por su aspecto como por su perdurabilidad.

Proceso sustractivo

El primer procedimiento de fotografía a color fue anunciado por Louis Ducos de Hauron y Charles Cros en 1869, donde se utiliza el procedimiento sustractivo.

Este principio consiste en tomar negativos de la misma vista, en filtros verde, violeta y naranja, colores complementarios del rojo, amarillo y azul, se sacaba un positivo, estas tres pruebas transparentes se sobreponían, con lo cual se distinguen los verdaderos colores.

Kodak Original

En 1888 Eastman lanza al mercado la primera cámara de cajón con un chasis porta rollos respaldada por un servicio de revelado y positivado: la Kodak original, es una cámara de caja con un tamaño de 3.75 x 3.75 x 6.5 pulgadas (aproximadamente 9.5 x 9.5 x 16.5 cm.) con una lente de foco fijo de 27 mm. de distancia focal y apertura f 9, dotada de un ingenioso obturador cilíndrico o de tambor. Su película viene en un rollo con 100 negativos de capacidad, cada uno de ellos con una imagen circular de 2.5 pulgadas de diámetro (6.35 cm.).

Costaba alrededor de 25 dólares y se publicó con el eslogan “Usted apriete el botón nosotros haremos el resto”.

Incluyó en 1891 la primera película intercambiable a la luz de día. De la película sobre papel se pasó en 1889 a la película celuloide, sistema que seguimos empleando hoy en día.

Bibilografía

- Bayona, Pedro. **Fotografía, Composición para el fotógrafo**. México, Editorial Entreletras, 1993.
- Costa Sogales, Joan. **Fotografía: Conceptos y Procedimientos, una propuesta metodológica**. Barcelona, Editorial Gustavo Pili, 1990.
- Costa Sogales, Joan. **La Fotografía: Entre Sumisión y Subversión**. México, Editorial Trillas, 1991.
- Eastman Kodak Company. **Enciclopedia práctica de Fotografía**. Barcelona, Editorial Salvat, 1979.
- Fontcuberta, Joan. **Estética Fotográfica. Selección de Textos**. Barcelona, Editorial Blume, 1984.
- Fontcuberta, Joan. **Fotografía: Conceptos y Procedimientos**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1994.
- Flusser, Vilem. **Hacia una filosofía de la fotografía**. México, Editorial Trillas, 1998.
- Freeman, Michel. **Guía completa de Fotografía**. Barcelona, Editorial L. Blume, 2000.
- González Flores, Laura. **fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?** México, Editorial Gustavo Gili, 2005.
- Jeffrey, Ian. **La Fotografía. Una Breve Historia**. Barcelona, Editorial Destino, 1999.
- Langford, Michael. **Enciclopedia completa de la Fotografía**. Madrid, Editorial Hermann Blume, 1983.
- Lemagny, Jean Claude; Rovillé Anduve. **Historia de la Fotografía**. Barcelona, Editorial Martínez Roca, S.A. 1988.
- Micheli de Mario. **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. Madrid, Editorial Alianza, 1983.
- Museum Ludwig Colonia. **La Fotografía del siglo XX**. Austria, Editorial Taschen, 1997.
- Newhall, Beaumont. **Historia de la Fotografía**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Phaidon Press Limited. **El ABC de la Foto**. Londres, Editorial Phaidon, 2000.

- Schottle; Hugo. **Diccionario de la Fotografía: teoría, arte, diseño.** Barcelona, Editorial L. Blume, 1982.
- Sougez, Marie Toup. **Historia de la Fotografía.** Madrid, Editorial Catedra, 1981.
- Tausk, Petr. **Historia de la Fotografía en el siglo XX: De la fotografía artística al periodismo gráfico.** Barcelona; México, Editorial Gustavo Gili, 1978.
- Vilchis, Luz del Carmen. **Metodología del Diseño.** México, Editorial Claves Latinoamericanas, S.A. de C.V., 1998.
- Yates, Steve. **Poéticas del Espacio. Antología crítica sobre la fotografía.** Barcelona, Editorial Gustavo Pili, 2002.