



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

Figura retorcida de José Clemente Orozco.

Una reinterpretación fotográfica para una nueva manera de ver.

Tesis

Que para obtener el Título de:

Licenciado en Diseño y Comunicación Visual

Presenta: Jorge Isaac Gómez Villegas

Director de tesis: Licenciado Gabriel Bernardo Ortega Valadez

CDMX 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice.

Introducción.	3
Capítulo 1. Las formas de ver.	6
1.1 Ver.	6
1.2 Profundidad del Ver.	9
1.3 La fotografía. Representación de la realidad.	18
1.3.1 La necesidad de un nuevo medio.	18
1.3.2 La influencia de la fotografía en los modos de ver de la sociedad.	25
1.4 El dibujo y la forma en que representa el entorno.	34
Capítulo 2. Nuevas representaciones.	39
2.1 José Clemente Orozco y su dibujo.	39
2.2 Figura retorcida: Análisis de la obra.	44
2.2.1 Análisis formal.	45
2.2.2 Figura retorcida.	47
2.3 La construcción de un aparato fotográfico.	57
2.3.1 La cámara fotográfica.	58
2.3.1.1 Sección teórica.	58
2.3.1.2 Esquema estructural.	64
2.3.1.3 Desarrollo práctico.	66

2.4 Reproducción y salida de impresión.	69
Capítulo 3. Reinterpretación fotográfica de la obra <i>Figura retorcida</i>.	72
3.1 Nuevas formas de configuración fotográfica como una opción para el profesional..	72
3.2 Desarrollo de la serie fotográfica.	74
3.2.1 Estudio reinterpretativo (previo al inicio de la serie).	74
3.2.2 Proyección compositiva.	76
3.2.3 Producción práctica.	77
3.2.4 Estudio reinterpretativo.	77
3.3 Presentación de la serie fotográfica.	79
3.3.1 Índex. Fotografías no presentadas.	96
Conclusiones generales.	100
Bibliografía.	103

Introducción.

Este documento titulado "*Figura retorcida* de José Clemente Orozco. Una reinterpretación fotográfica para una nueva manera de ver." Inicia, en el *Capítulo 1, Las formas de ver*, con una exploración sobre los procesos de la *Profundidad del ver*, concepto teórico apoyado en los estudios semióticos de Charles Morris y su teoría de los signos.

La *Profundidad del ver* describe los conceptos de *Ver, Mirar y Observar*, como los tres elementos fundamentales para que un sujeto indague y reflexione sobre lo visto, que le permitan establecer sus propias conclusiones sobre dicho acto. Los *Modos de ver*, es una teoría establecida por John Berger que aquí se liga al concepto de *Mirar*, donde lo aprendido socialmente junto con lo concluido desde la subjetividad de la observación se fusionan, para así adquirir significado según su función.

La definición de una mirada desde un planteamiento para el crecimiento profesional se logra desde el estudio, la reflexión y el uso de los conceptos estudiados para su aplicación dentro de la comunicación visual. Desde este ángulo se logra entender que la fotografía ha funcionado como una actividad de alta jerarquía para la sociedad que ha influenciado directamente en los procesos de la *profundidad del ver* de la gente. Las personas han definido sus procesos de mirada y observación desde los elementos fotográficos, los cuales fueron y han sido desarrollados desde la industria, lo cual implica una estandarización de las herramientas para la configuración de las imágenes. Esto quiere decir que las definiciones de la mirada se encuentran dentro de los mismos estándares como si de una textura se tratara. Si bien, el profesional puede actuar desde dichos puntos para formar su propio método de trabajo, dentro de la comunicación visual se acrecentan las posibilidades cuando la fotografía está rodeada de otra cantidad de disciplinas como el dibujo. Teniendo en cuenta esto, se puede desarrollar una mirada a partir del estudio y reflexión de los procesos de trabajo que el dibujo establece para poder

proyectarlos dentro de la actividad fotográfica. La importancia de formar una *mirada*, es la de establecer modos y métodos de trabajo para tener un orden claro que permita resolver problemas específicos dentro de la comunicación visual.

El dibujo, como una disciplina de producción y proyección de ideas, configura imágenes desde lo procesual a diferencia de la fotografía que lo hace (pensando en una postura tradicionalista) desde lo instantáneo, esta diferencia permite estudiar la construcción de imágenes como una constante de reflexión desde el acto, y a la fotografía como una constante reflexión desde la conclusión de la imagen. Ambos actos pueden ser asimilados si se estudia a dos importantes productores como lo son José Clemente Orozco y Henri Cartier Bresson, los dos se destacan por establecer parámetros de trabajo concretos para la elaboración de sus imágenes. El primero un artista mexicano que reflexiona y construye su producción visual desde lo *dibujístico*, que le permitió establecer sus propios parámetros de composición y construcción de la imagen. El segundo, fotógrafo francés que adopta las herramientas establecidas por la industria de la fotografía y que construye sus imágenes desde la perspectiva central, afinando sus procesos a partir del uso de la cámara fotográfica como una extensión de su ojo. Ambos se convierten en profesionales de la imagen, no sólo al producir, sino al establecer argumentos conceptuales para transmitirlos de manera teórica y práctica.

En el *Capítulo 2, Nuevas representaciones*, se estudia la biografía artística de José Clemente Orozco, ligada a sus procesos de aprendizaje y trabajo dentro del dibujo, y el cómo su contexto de vida lo llevó a crear piezas como *Figura retorcida*, obra de la cual se hace un análisis formal donde se obtienen los estatutos conceptuales, utilizados posteriormente para la creación de un nuevo aparato fotográfico, que combina los elementos básicos de la captura fotográfica con los ya establecidos industrialmente, para obtener imágenes fotográficas con bases *dibujísticas*.

En el *Capítulo 3, Reinterpretación fotográfica de la obra Figura retorcida*, se desarrolla una serie de imágenes que reinterpretan la obra de Orozco, con la intención de poder madurar una *mirada* con base en un estudio de la imagen. La maduración se da cuando los procesos de reinterpretación acuerdan un método sistemático de trabajo, que fomente la constante obtención de conclusiones para el mejoramiento y construcción de nuevas propuestas visuales desde un mismo concepto. La serie pretende demostrar que se puede trabajar y desarrollar una *mirada*, para el comunicador visual, desde los estudios sobre la construcción del dibujo, y que se pueden proponer alternativas visuales para la formación de una nueva *manera de ver*. Una manera que presente reflexiones que equilibran los estándares industrializados con la construcción de herramientas individuales, como una variante opcional de trabajo para la comunicación visual.

En la parte final de esta investigación, se presentan las conclusiones generales a las que se ha llegado: Alcances y limitaciones del proyecto, así como un recorrido que da respuesta al cumplimiento de los objetivos planteados para el proyecto.

1. Las formas de ver.

1.1 Ver.

Es el proceso fisiológico que le permite a los seres humanos captar la luz que refleja la materia, los ojos son los órganos intermediarios entre el exterior visible y las imágenes visuales que el cerebro decodifica.¹ Estas imágenes captadas por el sujeto capaz de ver sirven para establecer su relación con el entorno en el que se desarrolla, con esa capacidad puede contestar dos preguntas básicas que se vinculan directamente con su posición física, *¿Dónde?* y *¿Cómo?*.

La primera pregunta: *¿Dónde?* puede ser contestada desde las referencias visuales del entorno, en caso de que un sujeto se pregunte "*¿Dónde estoy?*", su primera reacción es identificar su alrededor, hacer consciente su emplazamiento para poder argumentar su posición espacial.

La segunda pregunta: *¿Cómo?*, es un cuestionamiento ligado al ángulo y dirección de la mirada, "*¿Cómo estoy?*" crea una evaluación que da datos referentes a la postura física y su relación con el alrededor, esta pregunta es un acto de delimitación espacial.

El resto de las preguntas básicas para los procesos de la investigación, no están directamente implicadas con el sentido de la vista, al cuestionar:

¿Qué hago aquí? Se refiere a la naturaleza del acto de estar presente. *¿Cuándo estoy?* Habla de una relación temporal. *¿Por qué estoy?* Indica causalidad de la presencia. *¿Para qué estoy?* Es el objetivo buscado en aquella estancia.

Se debe aclarar que las preguntas *¿dónde?* y *¿cómo?* pueden ser igualmente contestadas por una persona carente del sentido de la vista, pero sus respuestas contienen una variante muy importante, en el primer caso, el sujeto da un peso jerárquico mayor al

¹ Ana María Cetto. *La luz*. p.p. 18-21, 33-35,92.

sentido de la vista, mientras que en este último, la persona invidente utiliza el resto de sus sentidos para dar precisión a su respuesta. La audición, por ejemplo: El sonido es captado por el escucha de una manera envolvente, << El oído no favorece ningún “punto de vista” especial...Forma a nuestro alrededor una malla sin costuras... Oímos los sonidos desde todas partes, sin necesidad de enfocarlos.>>² Una persona que utiliza el sentido de la audición para explicar en dónde se encuentra, dará una respuesta a partir de esa simultaneidad de sonidos que capta.

En cuanto al sentido de la vista, al utilizarlo para dar respuesta a las preguntas, se advierte que el ojo actúa de manera angular, no logra ver como el oído escucha, de una manera radial capaz de percibir sonidos laterales, frontales y traseros, por el contrario, el que ve, necesita dirigir su vista para seleccionar lo que es de su interés y necesidad para aclarar sus respuestas. La vista no sólo permitir que el sujeto identifique los objetos que le hacen saber en dónde se encuentra, sino que los objetos mismos que han sido seleccionados por la persona para ser vistos, reafirmar su presencia en el punto en el que está presente, razón por la cual en ocasiones puede dudar de lo visto, por no creer lo que está viendo cuando intenta dar contestación. La frase popular "Lo veo pero no lo creo" va más allá de un sentido de admiración, este dicho se debe al choque que se efectúa entre lo que se selecciona ver para dar un argumento y lo que realmente se está viendo. Cuando lo que se quiere ver y lo visto no concuerdan, surge la incredulidad y el desacuerdo por no aceptar los hechos de manera inmediata, así la desconfianza sobre lo visto aparece —Lo veo, pero, no lo creo—.

El desacuerdo visual es un no entendimiento con lo que se ve, debido a que existen cosas que damos por hecho, porque: << En general, nos sentimos más seguros cuando las cosas son visibles, cuando podemos ver “con nuestros propios ojos”>>³,

² Marshal Mc Luhan. *El medio es el mensaje*. p.111

³ Marshal Mc Luhan, op. cit., p.117

entonces cuando tales situaciones para nosotros implícitas no se cumplen, se crea el roce.

Para entender mejor lo antes planteado, dentro de esta investigación se produjo el concepto de la *Profundidad del ver*, éste toma en cuenta la definición del verbo VER y dos de sus principales sinónimos, para argumentar que el *ver* como acto va más allá del fenómeno fisiológico, donde los contextos sociales así como geográficos influyen en el individuo y en su *modo de ver*, como argumenta John Berger.

1.2 Profundidad del ver.

En el libro *Fundamentos de la teoría de los signos* de Charles Morris, el autor habla del proceso en el cual algo funciona como signo, a ese proceso denominado *semiosis* se le atribuyen tres dimensiones de estudio: la sintáctica, la semántica y la pragmática. Cada una de ellas dispone de sus propios términos que están relacionados con actos particulares que las definen según su función.

A la dimensión sintáctica Morris le dispone el término <<Implica>>, a la dimensión semántica <<Denota>> y <<Designa>>, y a la dimensión pragmática <<Expresa>> “...términos especiales para designar ciertas relaciones de signos con signos, de signos con objetos y de signos con intérpretes...”⁴

En esta investigación se aprovecha el método de Morris para explicar lo que se ha definido como el concepto de *profundidad del ver*. Para lograrlo, permanecen tanto la estructura metodológica, como la separación y atribución que se da a cada dimensión, aunque su función cambia debido a que se hace una traducción a tres nuevos términos y su primera acepción, tales son: Ver, Mirar y Observar.

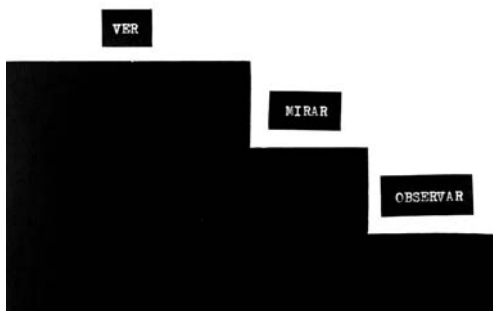
Para desarrollar la idea de la *profundidad del ver*, se debe en primera instancia dar la definición del verbo Ver y dos de sus sinónimos: Mirar y Observar, aunque los tres conceptos pueden ser utilizados para declarar un mismo acto, por sí solos se definen de manera independiente, para lo cual es indispensable de inicio definir cada palabra en su primera acepción. Según la Real Academia Española:⁵

- Ver. (Del latín *vidēre*)
 1. tr. Percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz.

⁴ Charles Morris. *Fundamentos de la teoría de los signos*. p.34

⁵ Real Academia Española, 2014. Recuperado el 21 de Octubre de 2014, de <http://lema.rae.es/drae/?val=>

- Mirar. (Del latín *mirāri*, admirarse).
 1. tr. Dirigir la vista a un objeto.
- Observar. (Del latín *observāre*)
 1. tr. Examinar atentamente.



Cada una de las tres palabras determina una acción, y en conjunto las podemos ilustrar de manera gráfica como un escalonado, para crear la representación del esquema de lo que llamamos "profundidad del ver". Pero en cada escalón se mantiene la regla de no poder acceder al siguiente

si primero no se realiza la acción presente.

A continuación se define y explica cada uno de los conceptos antes mencionados así como su relación que conforma la *profundidad del ver*.

Ver se encuentra en la base, proceso fisiológico donde intervienen los ojos. Las personas capaces de ver lo logran gracias a que la materia en el espacio absorbe y refleja la luz. Ver, también es un acto fisiológico del ser humano en el cual el cuerpo y su posición son primordiales para darle posibilidades de movimiento a la vista. Arriba, abajo, izquierda, derecha, atrás, centro, son combinaciones infinitas que se afinan con cada desplazamiento del cuerpo y sus extremidades, hasta llegar a los movimientos del cuello, cabeza y ojos.

Al ver se capturan imágenes que nos permiten delimitar nuestro ambiente, implica situarse en algún punto para que la luz exterior converja en los ojos, y desde ahí poder distinguir espacio, posición e intensidad lumínica.

Ver también puede ser considerada una acción involuntaria, en el sentido de que el ser humano no es capaz al cien por ciento por si solo de evitar que la luz sea captada, decir que se tienen "los ojos cerrados" no es realmente preciso, pues lo que sucede es que se obstruye el paso de la luz con los parpados, pero si la radiación lumínica tiene la intensidad suficiente, aún se puede distinguir a través de ellos cierta luminiscencia, un ejemplo claro es durante el sueño, pues la persona puede ser despertada si se enciende una fuente de luz muy cercana a su cara, o para lograr dormir durante el día, muchas personas aprovechan el uso de algún objeto para obstruir el paso directo de la luz hacia la cara.

Si se toma en consideración el término que Morris ajusta a la dimensión sintáctica —Implica— a este primer escalón que compete al *ver*, aunque no se habla directamente de una relación entre signos, sí se enuncia una relación de dos algo, sujeto - espacio, por medio de un reconocimiento de carácter físico, al *ver*, las personas permiten la entrada de la luz a través de los ojos y toman imágenes visuales que encuadran el aspecto exterior del entorno para lograr situarse en el espacio que ocupan. Así la *profundidad del ver* comienza con un acto imprescindible de origen físico y biológico.

Si no se es capaz de *ver*, no se puede dirigir la visión y por consiguiente tampoco se logra el traslado al siguiente escalón.

Mirar. Se encuentra en el medio de la *profundidad del ver*, se trata de dirigir la vista hacia una zona específica, enfocar de manera puntual para ignorar el resto de lo visible o mirar de una manera abierta y general un espacio. Asimismo se trata de un acto corporal: Un individuo se aleja o se acerca a lo visto, puede entrecerrar los párpados para poder delimitar o abrirlos más de lo habitual para aumentar su ángulo de visión.

Mirar se trata de discriminar lo que se está viendo. Al mirar se enfila el pensamiento hacia lo seleccionado para archivarlo, para poder recordarlo a futuro, y a su

vez se recuperan imágenes del pasado que permanecen en la memoria para poder "sentir" su tamaño, forma, textura y color.

Un persona denota y designa —como menciona Morris en la dimensión semántica—, la relación que existe entre el espacio y los objetos, entre los objetos y su función, entre los objetos y su individualidad, siempre hallando concordancias para poder ubicarse en el lugar en el que se encuentra. Así, mirar es recordar para poder nombrar y delimitar, esto sucede en el momento en que se selecciona hacia donde ver y qué ver. “Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos.”⁶

Dirigir la mirada remarca el individualismo social al ser un acto de voluntad, mirar es decisión de cada uno, pero cada vez que señalamos con el ojo, lo visto penetra en el pensamiento y surge lo aprendido. El individuo designa con las armas de su educación, actúa repitiendo patrones familiares e incluso el acto de negar la mirada habla sobre lo que se permite ver, sobre lo que no quiere ver, lo que no le gusta ver o lo que no quiere que sea visto para no reafirmar su existencia. La mirada está ligada a lo que John Berger expone como los *Modos de ver*, lo que quiere decir que la sociedad entiende su entorno visual con pautas básicas que dan al individuo la capacidad de darle un significado a lo visto el cual comparte con sus congéneres, permitiéndole vincularse dentro de un mismo aparato de convivencia.

La generalidad del significado visual cumple la función directa de la supervivencia comunitaria, entender al otro trae consigo diálogo social, esto es semejante a la creación de una textura. Mientras que la mirada es la acción de dirigir para dar nombre a lo visto, los *modos de ver* son convencionalismos sociales que afectan la forma en que se da

⁶ John Berger. *Modos de ver*. p. 14

significado a lo que la mirada ve. Quiere decir que “Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas.”⁷

En el libro “La sintaxis de la imagen”, la autora explica tales influencias y las liga a la presentación de productos visuales:

“¿Cuál es la influencia perceptiva de las fuerzas exteriores sobre la realización de cualquier clase de objetos visuales y sobre la expresión de ideas? El habitante de una selva virgen, acostumbrado a vivir en un espacio limitado y en penumbra, tiene enormes dificultades para ver en un llano abierto e intensamente iluminado. Por lo mismo, al habitante de un desierto, acostumbrado a las grandes distancias, le sería difícil ver dentro de un recinto cerrado. Estas condiciones son puramente fisiológicas, pero las condiciones sociales, la conducta de grupo con y hacia otros también ejercen una enorme influencia sobre la percepción y la expresión. Las creencias, la religión y la filosofía forman las percepciones; lo que uno cree ejerce un control tremendo sobre lo que uno ve. Los gobernantes y los gobernados, es decir, los factores políticos y económicos, influyen en la percepción y conforman la expresión. La política, la economía, el entorno, y los esquemas sociales crean juntos una psicología de grupo. Estas mismas fuerzas, que dan lugar a lenguajes individuales en el uso verbal, se combinan en el modo visual para crear un estilo común de expresión.”⁸

De ésta manera la autora justifica su teoría de carácter científico sobre la creación compilatoria de una gramática visual, donde el perceptor y el productor de imágenes puedan hacer uso de dicho lenguaje, para que los elementos representados por medio de la comunicación visual sean expresados y entendidos con el mismo nivel de complejidad, así, si $A + B = C$ (Donde A y B son estrategias de composición gráfica y C es el producto resultante de la aplicación de ambas), y tal fórmula es comprendida tanto por el que la

⁷ Ibid., p. 13

⁸ . A. Dondis. *La sintaxis de la imagen*. p.p. 153-154

representa como por el que la percibe, conlleva, como concluye Dondis, que se pueden llegar a transmitir y expresar ideas complejas, siempre y cuando los inmiscuidos estén alfabetizados visualmente.

La teoría de Dondis está fundamentada en investigaciones precedentes como las que hizo Wassily Kandinski en su libro “Punto y línea sobre el plano” donde el autor expone sus estudios sobre los elementos básicos necesarios para la representación en la pintura. Así mismo en el libro “La sintaxis de la imagen” se aborda en más de una ocasión el tema de la disciplina fotográfica y el cómo ha influenciado ésta en la sociedad a partir de su aparición, argumentando que la fotografía es punto nodal para entender el *modo de ver* actual de la sociedad, y declara que la fotografía y su democratización es clave para entender la forma en que se comunican las personas, tema que será abordado de manera posterior en esta investigación.

Hasta aquí se puede entender que, mirar, es dar dirección a la vista, utilizada para emitir una designación sobre lo visto, y que todo el acto, desde la omisión a la selección de qué mirar, hasta el entendimiento que se le da a lo visto, está influenciado por los elementos geográficos, culturales y sociales que rodean al individuo que mira —su modo de ver—. Este nivel de la *profundidad del ver* es utilizado para transitar y habitar el entorno.

Cuando un individuo al dirigir su mirada indaga sobre lo visto, el nivel de profundidad cambia, aquí se llega al punto de la observación.

El último escalón de la *profundidad del ver* : *Observar*, actividad donde el sujeto examina e indaga. A diferencia de la mirada que acepta convenciones visuales, el observador compenetra en lo visto para que el exterior visible mantenga un significado interior con su individualidad. Aquí el término *expresa* que Morris designa a la dimensión pragmática es una de las cualidades más fundamentales de la observación.

Observar es definir y profundizar sobre lo que se está viendo, es una introspección, donde lo aprendido durante la vida, los *modos de ver* y las autoconclusiones se conjugan para dar una respuesta al pensamiento. Es la formación y fomento de la subjetividad.

Observar es silencioso e individual, este nivel conlleva “quietud” para poder recorrer cada borde de lo que se está viendo: “...experimentamos lo que está ocurriendo de una manera directa; descubrimos algo que nunca habíamos percibido...; nos hacemos conscientes, a través de una serie de experiencias visuales, de algo que eventualmente llegamos a reconocer y saber; contemplamos cambios mediante la observación...”⁹ Se encuentran nuevos significados. Lo observado es atraído y soltado en el pensamiento, es bailado con los ojos, se recorre su textura, su forma, su tamaño y su color; es aislado en la mente para que todo lo visto deje de ser relevante excepto aquello que capta la atención del individuo. Cuando una persona observa se encuentra neutral, siempre a la expectativa de la llegada de algo nuevo, no importa la cantidad de objetos existentes de la misma clase, aquello que está siendo observado, es único por ser el que ha sido elegido para ser nombrado, definido.

Observar es reflexionar para definir, para expresar. Es por eso que las disciplinas creativas están siempre en la búsqueda constante de nuevos puntos de observación que rompan esquemas y patrones ya determinados. El *modo de ver* en el que las personas se desarrollan es la base para saber lo que ya se ha nombrado, así logran identificar la mirada existente para saber cómo se ha visto con ella; para poder localizar nuevos horizontes desde puntos de observación diferentes y plantear nuevos acuerdos visuales.

La fotografía y el dibujo son ejemplos de aquellas actividades disciplinarias visuales que permanecen en constante búsqueda, cada una con capacidades y limitaciones que

⁹ D. A. Dondis. op. cit., p.19

exteriorizan productos finales, aptas para expresar lo que un individuo concluyó en sus observaciones, haciendo de lo visto una postura capaz de ser plasmada.

Se trata de producir para presentar nuevamente, representar —como es en el caso de la fotografía— aquello que la mirada ha visto, y si se quiere, también observado. Lo que quiere decir que el producto final, es la posible unión de los tres niveles de la *profundidad del ver*. Pero como dice Dondis, no basta con la intuición para lograrlo, el productor y comunicador visual debe estar armado con las herramientas de composición, diseño, técnicas visuales y manipulación de elementos, necesita de una educación visual especializada para que sus ideas se hagan tangibles. Lo que explica la autora, es proponer una serie de estrategias compositivas en base al contraste para su uso gráfico, lo que no menciona, es cómo se puede dar uso a la *observación* para establecer la mejor manera de aprovechar dichas estrategias, y tampoco fomenta la creación de nuevas posibilidades de representación, pues lo que ella busca, es mantenerse en el nivel de *designación* (la mirada), para crear una serie de convenios aplicables a la comunicación visual, así con tales acuerdos se puede dar paso al diálogo social. En tal caso se tiene que aclarar que la mirada y la observación tienen igual grado de importancia dentro de la comunicación visual y que no se puede excluir a ninguna dentro de los procesos de producción gráfica.

La fotografía es una de las disciplinas que logra hacer más evidente la aplicación de los tres niveles de la *profundidad del ver* : Tiene la capacidad capturar las radiaciones lumínicas que el fotógrafo logra ver con la cámara; De evidenciar la mirada y el modo de ver del fotógrafo según sus necesidades e intereses; y puede representar las apariencias que el observador quieren expresar.

La invención de la fotografía y su distribución sistemática, ha dado paso a la formación de un nuevo *modo de ver*, y esto ha modificado la manera en que entendemos el mundo en el que nos desarrollamos.

La *profundidad del ver* se explica como un escalonado, donde no se puede acceder al siguiente nivel sin haber pasado por su predecesor. Lo que quiere decir que una persona que no es capaz de percibir la luz por medio de sus ojos no puede acceder al *Ver*, aquel que no puede dirigir su vista, no puede descender al *Mirar*, y el que no puede indagar sobre lo que mira, no puede proceder al *Observar*.

Cada escalón cumple una función específica. Una persona puede ver —percibir la luz que refleja la materia— sin que lo haga por querer dirigir su mirada, como el ejemplo dado sobre la luz que atraviesa nuestros parpados aunque se encuentren bajos.¹⁰ De igual manera, un individuo puede mira para lograr ubicarse en su entorno, sin que esté obligado a prestar atención de observación a los objetos con los cuales tiene contacto. Al final, el observar, acto de contemplación y reflexión para una posible expresión, no siempre busca o puede obtener productos eficaces de comunicación visual, ya que esto depende no sólo de la intención, sino también de herramientas y conocimientos de los que se es dueño para producir dichos objetos.

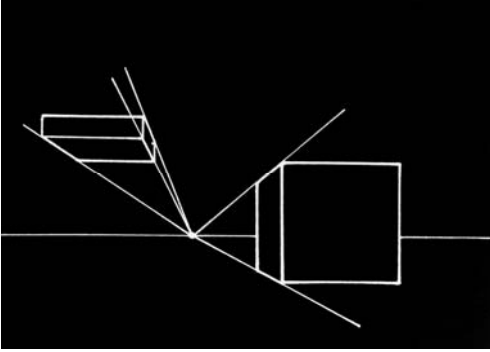
Pero en éste caso lo que compete a esta investigación, es obtener productos de comunicación visual, y para lograrlo son necesarios instrumentos que permitan dar salida tangible a proyectos visuales.

Al hablar de observación y su acto reflexivo para la expresión y comunicación, se debe mencionar que el ser humano ha descubierto e inventado herramientas que atienden a esas necesidades específicas. La cámara fotográfica es una de ellas, considerada como una prolongación del sentido de la vista, y su resultante, la imagen fotográfica, ha logrado que los medios visuales de expresión amplíen su horizonte, pero para poder introducir a este siguiente tema, que inmiscuye a la fotografía y su democratización como influencia sobre los *modos de ver*, así como la *profundidad del ver*, es necesario adentrarse en la historia de esta herramienta de la comunicación visual.

¹⁰ Ver 1.2 *Profundidad del ver* p. 11

1.3 La fotografía. Representación de la realidad.

1.3.1 La necesidad de un nuevo medio.



El nacimiento de la fotografía es el resultado de factores ligados a descubrimientos y nuevas necesidades sociales. La perspectiva geométrica lineal, es una de las invenciones (S. XV) que fomentó la búsqueda de la representación fiel de la realidad, establece los parámetros gráficos necesarios para crear representaciones visuales, que simulan la idea de profundidad y lejanía a partir de una serie de líneas proyectantes que pasan por un mismo punto. El desarrollo de éste método tuvo como objetivo la representación imitativa de la visión del ojo humano. Adjunto a tal conocimiento, los dibujantes retomaron las capacidades de proyección de la cámara oscura como apoyo a sus obras, también utilizaban diversos aparatos de representación (la cámara lucida, el pantógrafo, el fisionotrazo, etc.) que presentan imágenes del entorno para poder trasladarlas a un sustrato, pero tales métodos seguían exigiendo cierta habilidad y sensibilidad en el dibujo por parte del usuario. Ante estos requisitos, una nueva generación de personas comenzó a exigir y a buscar la manera de apropiarse de las imágenes extraídas de la realidad que tales aparatos podían captar.

Newhall Beaumont lo explica de éste modo:

“Hasta la *cámara lucida* requería cierto mínimo de habilidad para el dibujo. En toda la historia, el aficionado experimental se ha negado siempre a aceptar sus propias limitaciones o las

dificultades que restringen al profesional. La fiebre por obtener la realidad seguía siendo alta. La ayuda física que daban la *cámara oscura* y la *cámara lucida* habían acercado tanto a los hombres a una copia precisa de la naturaleza y a satisfacer la demanda general por la realidad, que no podían ya aceptar la intrusión del lápiz para llenar ese vacío. Sólo el lápiz de la naturaleza podría servir... conseguir que la luz misma fijara la imagen en la cámara, sin tener que dibujarla a mano.”¹¹

Con paso febril tal búsqueda pronto llegaría a fructificar. Desde inicios del siglo XIX, las cámaras oscuras ya contaban con lentes que permitían proyectar imágenes bien enfocadas y definidas del exterior, y sobre todo lograban cumplir con las leyes de la perspectiva, técnica imitativa de la visión del ojo humano.

Ya en 1840 el gran invento se estaba difundiendo, el objetivo inalcanzable por fin estaba en las manos del hombre, la realidad visible podía ser fijada sin la necesidad de un lápiz y un dibujante diestro. Ahora, más de uno buscaba adjudicarse el mayor crédito sobre el descubrimiento e invención de lo que posteriormente se haría llamar Fotografía.

Thomas Wedgwood, Joseph Nicephore Niepce, Louis Jacques Mandé Daguerre, William Henry Fox Talbot, Hércules Florence, Hans Coger Winther e Hippolyte Bayard son los nombres de las personas registradas como los pioneros de la invención de la fotografía, todos luchando por reconocimiento de aquel invento que optimizaría los procesos de reproducción para las artes gráficas, pero el futuro de esta nueva tecnología llegaría más lejos.

La aferrada lucha de patentes que tanto caracterizó a Daguerre y a Talbot se debía a que ambos comprendían el potencial de éste nuevo medio. Aunque quizá no alcanzaron a visualizar la influencia que tendría la fotografía sobre la humanidad, de una manera u otra sabían que la gente ansiaba la llegada de tal invención, compartirla con

¹¹ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. p. 11

alguien debía de tener un costo. Incluso existieron una serie de roces legales por la búsqueda de tal reconocimiento motivados por una intención más directa, el beneficio económico, pero para obtener tal remuneración se inició un concurso de popularidad donde el método de obtención de imágenes fotográficas más difundido sería en consecuencia el más vendido. Mientras William Henry Fox Talbot luchaba entre jueces y derechos legales, el daguerrotipo ya daba la vuelta al mundo, se vendía, distribuía, se creaban estudios, se usaba para registros geográficos y antropológicos. En el libro de Beaumont Newhall "Historia de la fotografía", se cita a Antoine Gaudin que argumenta:

“... las tiendas de óptica se llenaban de aficionados que jadeaban por conseguir aparatos de daguerrotipos, y por todos lados las cámaras se enfocaban sobre los edificios. Todos querían registrar el panorama que se veía desde su ventana... la técnica era tan nueva que hasta la placa más pobre aportaba una indescriptible alegría. *Marc – Antoine Gaudin, Traité pratique de la photographie, J. – J. Dubochet et Cie., París, 1844, pp. 6 y 7.*”¹²

Las capacidades de la imagen estaban al alcance de los interesados que tenían la posibilidad de costear su propio equipo. Así se dio inicio a los tiempos de la especialización fotográfica.

La separación entre el que producía fotografías y el que sólo podía o quería consumirlas se hizo más evidente para 1855. En ese año los estudios fotográficos proliferaban en Francia, una gran cantidad de personas quería adquirir la imagen de su retrato y la de sus conocidos. La demanda era tal que los estudios se habían adaptado como pequeñas empresas industriales, donde varios trabajadores colaboraban en la fabricación de los productos solicitados por un cliente. Tales equipos de trabajo eran tan

¹² Beaumont Newhall. op. cit., p. 23

rápidos para la época, que en minutos el cliente ya podía tener en sus manos las fotografías deseadas. Uno de los más famosos estudios fue el de Eugène Disdéri:

“...Disdéri hacía primero un negativo de placa húmeda, con una cámara especial que poseía cuatro lentes y un soporte de placa que podía ser deslizado de izquierda a derecha, o viceversa. Se hacían cuatro exposiciones en cada mitad de la placa, o sea, que se conseguían ocho poses sobre un negativo. Una sola copia del negativo podía así ser cortada en ocho retratos separados. Para esa tarea se utilizaba mano de obra no especializada, y la producción de operador e impresor se multiplicaba por ocho. Disdéri, que tenía un gran sentido del espectáculo, hizo mundialmente famoso este sistema de producción en serie para el retrato.”¹³

Dicho espectáculo de Disdéri no sólo había logrado optimizar los tiempos de producción y entrega de las famosas *carte de visite* —pequeñas tarjetas fotográficas de retratos (4 x 2,5 pulgadas)—, también había logrado reducir los costos de venta. El cliente recibía por una baja inversión, una serie de retratos de su persona que podía repartir entre sus allegados.

El resultado de esta producción por volumen, fue la obtención de una serie de fotografías con carácter similar, poses predeterminadas sobre una variedad de fondos repetitivos que hacían alusión a espacios exteriores o interiores del entorno social. Lo que estaba logrando Disdéri, era plantear los inicios de la masificación de la producción de imágenes fotográficas, ya casi cualquier persona podía consumir su retrato o el de algún personaje famoso, y éste iba a contener similares características de producción, presentación y composición.

Lo anterior se acrecentó en el año de 1888, cuando el estadounidense George Eastman y su compañía Kodak aparece compitiendo con el sin fin de marcas que ya se

¹³ Beaumont Newhall. op. cit., p. 64

encontraban en el mercado. Para ese entonces la sensibilidad y el revelado de los materiales fotográficos había mejorado en calidad y versatilidad, los fotógrafos ya no tenían que cargar con su laboratorio, como sucedía con las placas de colodión, podían viajar únicamente con los materiales necesarios para hacer fotografías, y preocuparse tiempo después por el revelado y la impresión. El material fotosensible (la placa seca) era tan rápido y amable con el usuario que pudo ser reducido en tamaño. Las cámaras de pequeño formato se hicieron accesibles para todo público, pero el manejo de la química no tanto. Eastman aprovechó esta deficiencia para vender por costo único, una cámara de formato pequeño que contenía un rollo con cien tomas y el procesado de la misma. “Todo lo que debía hacer el propietario de una Kodak era enfocar su cámara hacia el tema, liberar el obturador mediante un botón, correr la película de cuadro para la próxima toma y rearmar el obturador tirando de un cordel, que reponía su mecanismo de relojería. El *slogan* publicitario de Eastman, <<Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto>>, era exacto y atrajo la atención de su público.”¹⁴

Si Disdéri había conseguido fomentar la masificación del consumo de imágenes fotográficas, Eastman consiguió la democratización de la producción de imágenes fotográficas. El invento de la fotografía por fin lograba uno de sus objetivos de origen, permitir que cualquiera que quisiera representar su entorno, aún sin ser diestro del dibujo, lo lograra.

Las cámaras portátiles permitieron que la producción fotográfica aumentara, así como su alcance, además de aparejar la estandarización de los materiales. Temas nunca antes fotografiados ya podían ser capturados. El social cotidiano era registrado de manera individual por cada uno de sus usuarios; salidas, viajes, reuniones familiares, escenas callejeras, etc. A este nuevo fenómeno de la fotografía se le llamó *snapshot* o instantánea.

¹⁴ Beaumont Newhall. op. cit., p. 129

Pero los fotógrafos profesionales no estaban del todo conformes, la nitidez y precisión de aquellas cámaras portátiles no cumplía con requisitos primarios, como un enfoque preciso o una composición cuidadosa, aunque esto no quiere decir que ellos no desearan registrar con tal versatilidad, lo cual, no tardaría en suceder.

En 1924, ya inventada la emulsión de gelatina, capaz de ser flexible y de sensibilidad variable, fue aprovechada por la empresa de óptica E. Leitz para sacar a la venta la primera cámara con película de 35 mm, que llevaría por nombre *Leica* “Estaba dotada de una lente 50 mm de distancia focal, con una abertura de f/3,5. Su primera mejora era que la lente pudiera cambiarse, ofreciendo al fotógrafo la posibilidad de elección entre lentes de diversas distancias focales y aberturas, que podían ser intercambiadas con facilidad durante el trabajo.”¹⁵

Leitz y su *Leica* lograron algo nuevo. Con la llegada del formato de 35mm se estaba dando paso a la estandarización industrial de los materiales fotográficos, también, la separación entre aficionado y profesional se volvía a romper. La cámara Leica combinaba la precisión que el profesional exigía para realizar sus tomas, con el movimiento y la fluidez que los aficionados daban a sus instantáneas. El exterior visible podía ser capturado con una nitidez y velocidad tan grande, que la apariencia de las cosas sería revelada como nunca antes. Ya no existía pretexto para no fotografiar la realidad, sólo se tenía que tomar una cámara del tamaño del bolsillo del pantalón y unos cuantos rollos. El fotógrafo francés Henri Cartier Bresson (1908 - 2004), estaba consciente de ello, y así lo hizo.

Bresson pudo fotografiar la instantaneidad de la vida cotidiana. Su cámara compacta le permitía la movilidad y velocidad necesaria para poder capturar momentos fugaces nunca antes registrados. La espontaneidad de las expresiones gesticulares, los movimientos corporales, las características del entorno que rodeaba a los sujetos, eran

¹⁵ Beaumont Newhall. op. cit., p. 221

conjugados por el fotógrafo de una manera muy precisa. Sus imágenes se ganaron la atención de los críticos. Halagos y reproches de aquellos años (1930) rodearon su trabajo que fue considerado como algo mal hecho y resultado del azar.

Lo que tardó en comprenderse, es que realmente Bresson componía de manera minuciosa cada toma, sus conocimientos sobre dibujo le dieron el antecedente necesario para captar la forma, los planos y la geometría enmarcada dentro del visor de la cámara.

“Cartier Bresson es capaz de retener la fracción de segundo en que su tema revela el aspecto más significativo y la forma de mayor evocación. Encuentra ideal la cámara pequeña porque puede ponerla en acción casi de inmediato, << como una ampliación del ojo >>. Lejos de apoyarse en el azar, compone a través del visor, utilizando invariablemente toda la superficie del negativo.”¹⁶

Bresson construía sus imágenes de una manera meticulosa, antes de tomar una fotografía él ya sabía lo que quería obtener. Estaba sujeto a las circunstancias, pero amoldaba su manera de trabajo de acuerdo al entorno. Lo logró al comprender que la cámara fotográfica solicita ciertos requerimientos de uso y precisión, de manera que elaboró su metodología de producción armonizando las exigencias de la cámara fotográfica con sus exigencias visuales, así, los planos, la geometría, la perspectiva, el movimiento, la forma, la profundidad, fueron elementos que dominó dentro de sus procesos de observación del entorno por medio de la cámara, para forjar lo que podría denominarse como su propia forma de *mirar*.

Argumentar que Bresson pudo desarrollar una mirada por medio de la constante observación, y que lo logró utilizando un medio y una herramienta —la luz y la cámara fotográfica—, refuerza esta investigación para lograr determinar si la fotografía ha influenciado en el *modo de ver* de las personas y si ha modificado su forma de *mirar*.

¹⁶ Beaumont Newhall. op. cit., p. 225

Para llegar a tal consideración, el siguiente punto de la investigación se ocupa de los procesos de trabajo de Bresson, su relación con la *profundidad del ver*, así como la construcción de una mirada por medio de la fotografía; de cómo su trabajo fue influencia visual en otros fotógrafos renombrados, y utilizarlo como base para argumentar que existen otras maneras de construir una *mirada* a partir de la *observación*.

1.3.2 La influencia de la fotografía en los modos de ver de la sociedad.

Henri Cartier Bresson llega a la fotografía, a la cámara compacta, en el momento preciso —en el instante decisivo—, poco tiempo después de la invención del formato 35 mm. que se adapta a la agilidad de movimiento del cuerpo del fotógrafo y que da los resultados de alta calidad gráfica que requiere un profesional. Él digiere por medio del constante estudio —la constante observación— la forma en que la cámara ve; comprende las capacidades de ángulo de visión, las distancias focales, la profundidad de campo, el formato rectangular del visor y del negativo, la impresión, el contraste, etc.

La autora D. A. Dondis nos dice que al lograr comprender los procesos del ver, el productor podrá transmitir mensajes visuales capaces de ser interpretados correctamente por el destinatario. Cuando Bresson adopta la cámara Leica como su principal herramienta para la producción de imágenes fotográficas, entiende que ésta es una extensión de su ojo, y que la manera de poder aprovecharla es al conocer sus capacidades así como sus limitaciones de trabajo. Él, como dicta Dondis, se “alfabetiza visualmente”. Los antecedentes que tuvo Bresson en el estudio del dibujo y la pintura le dieron la capacidad de ser una persona sensible ante la imagen, ese punto consecuente, del encuentro de un nuevo formato de producción fotográfica con la disciplina de trabajo del fotógrafo trajo consigo descubrimiento, lo que descubrió fue el registro de la fugacidad,

la captura del instante. Él pudo entremezclar técnica y método de composición visual con las apariencias del exterior visible, del común cotidiano.

“Para *significar* el mundo, hay que sentirse implicado con lo que el visor destaca.

Esta actitud exige concentración, disciplina del espíritu, sensibilidad y sentido de la geometría. La simplicidad de la expresión se consigue mediante una gran economía de medios. Hay que fotografiar siempre partiendo de un gran respeto por el tema y por uno mismo.”¹⁷

Si Bresson construyó su propia forma de *mirar* fue porque se formó como un estudioso del ver. Su vaivén entre los niveles de la *profundidad del ver* ligado a su producción fotográfica, reforzó su capacidad de análisis visual sobre la imagen. Lo que se intenta explicar hasta aquí, es que al observar está en una constante búsqueda y que los posibles resultados de tal, al ser expresados como productos visuales no siempre serán transmisores de un mensaje visual entendible, debido a que no todo producto a la hora de hacer una exploración o experimentación está dotado de argumentos sólidos para la transmisión de una idea. Observar cuestiona sobre lo visto para definir nuevas posibilidades de expresión, y se afinan nuevas estrategias de construcción compositiva para la comunicación visual. Las constantes y las definiciones que se obtienen del observar, se pueden adoptar como técnicas de comunicación visual, a este suceso de aceptar nuevas definiciones para su aplicación se le puede dar nombre de alfabetización visual.

La mirada radica no en un cuestionamiento, sino en un nombramiento de lo visto, el comunicador visual hace uso de su bagaje para traer al presente todo lo aprendido durante su trabajo como observador. A la hora de que el comunicador construye imágenes visuales, como lo hizo Bresson, él se trasladaba entre la mirada y la

¹⁷ Henri Cartier Bresson. *Fotografiar del natural*. p. 12

observación, logrando expresarse dentro de sus circunstancias de trabajo, con técnica y método. Él formó una mirada porque aprendió a observar, su observación era cada vez más fina por su constante análisis de lo que veía, todo esto sobre la práctica fotográfica dio resultados técnicos y metodológicos que lo caracterizaron como profesional y le dieron un lugar dentro de la historia del medio.

Las siguientes citas son extraídas del libro *Fotografiar del natural*, en las cuales Bresson presenta su postura ante la fotografía y su método de trabajo:

“Se debe colocar la cámara en el espacio en relación al objeto, y ahí es donde empieza el gran dominio de la composición. La fotografía es... el reconocimiento en la realidad de un ritmo de superficies, líneas o valores; el ojo recorta el tema y la cámara... [Imprime] en la película la decisión del ojo.”¹⁸

“Para mí una fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte del significado de un hecho y, por la otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho. [...] por forma entiendo una organización plástica rigurosa en virtud de la cual, únicamente, nuestras concepciones y emociones devienen concretas y transmisibles. En fotografía, esta organización visual no puede ser más que el fruto de un sentimiento espontáneo de los ritmos plásticos.”¹⁹

“La composición tiene que ser una de nuestras preocupaciones constantes, pero en el momento de fotografiar no puede ser más que intuitiva, ya que nos enfrentamos a instantes fugitivos

¹⁸ Henri Cartier Bresson. op. cit. p. 24

¹⁹ *Ibíd.*, p. 29-31

en que las relaciones son móviles. Para aplicar la relación de la “sección áurea”, el compás del fotógrafo no puede estar más que en su ojo.”²⁰

Cada una de las citas, son argumentos que dejan en evidencia la forma tan clara que tenía Bresson sobre el acto de fotografiar. Se plantaba dentro de sus parámetros con riguroso acento y no se apartaba de ellos. En ocasiones sus argumentos parecen tan rígidos —incluso dogmático—, que recalcan una negativa a otras metodologías:

“Nuestra tarea consiste en observar la realidad con ayuda de ese cuaderno de croquis que es nuestra cámara; fijar la realidad pero no manipularla ni durante la toma, ni en el laboratorio jugando a las cocinitas. Quien tiene ojo repara fácilmente en esos trucajes.”²¹

“A menudo oímos hablar *de los ángulos de toma de vistas* cuando los únicos ángulos que existen son los ángulos de la geometría de la composición. Son los únicos ángulos válidos y no los que consigue el tipo que se tumba en el suelo para *obtener efectos* u otras extravagancias.”²²

Bresson no solamente está describiendo su método de trabajo, también imprime en sus procesos su *modo de ver* al recalcar esa otra parte de la fotografía que se refiere al individuo y su actuar a partir de la subjetividad. Bresson utiliza conceptos como "sentimiento espontáneo", "intuitivo", "ángulos válidos", que exponen su educación y pensamiento.

La cámara fotográfica al ser una prolongación del sentido de la vista está siendo llevada al nivel de profundidad que compete al *ver*, cámara y fotógrafo son uno, y en cada imagen el operador captura y expone su *modo de ver*, su postura ante el entorno visible.

²⁰ Henri Cartier Bresson. op. cit. p. 25

²¹ *Ibíd.*, p. 19

²² *Ibíd.*, p. p. 25-26

Al verbalizar su postura, Bresson nos dice lo que se debe y cómo se deben mirar las cosas, está transmitiendo para justificar e influenciar.

Hay que recordar nuevamente la frase “Lo veo pero no lo creo.”²³ El que mira debe creer en lo que ve para que su mirada se haga válida, y es por eso que un profesional de la imagen como Bresson se niega a aceptar cierto tipo de imágenes fotográficas —incluso a sabiendas de que el fotógrafo actúa dentro de su individualidad y modo de ver— con puntos de observación distintos a los que él plantea. Es esa misma confianza en su trabajo la que influenció a otros fotógrafos, como Manuel Álvarez Bravo o Nacho López.

Al unir puntos podemos describir cuál fue la importancia de Bresson en la historia de la fotografía:

- A. Logró desarrollar una mirada específica que pudo expresar de manera fotográfica.
- B. Postuló un proceso metodológico de producción.
- C. Marcó tendencia sobre el modo de registrar fenómenos sociales.
- D. Al presentar su producción fotográfica como un consumible público en proyectos editoriales, su trabajo se convirtió en influencia y referente estético para otros productores de la imagen.

Aunque en *Fuga mexicana*, Olivier Debrosis habla brevemente del viaje que Bresson realizó a México, no pasa desapercibida la posible influencia que dejó sobre Manuel Álvarez Bravo y Nacho López. Los tres se conjugaron como paisajistas del entorno social. Quizá Bravo encontró en Bresson a un compañero, punto de comparación que reafirmó como algo correcto su búsqueda por una mirada que transmitiera identidad. Fueron dos fotógrafos que se reconocieron uno en el otro. Posteriormente, Nacho López pareciera

²³ Ver *I.I.* Ver p. 7

que fue el más influenciado por Bresson, tomó las calles como un cronista, creó registro del fenómeno en el que estaba presente pero también fue minucioso a la hora de construir sus instantes, su trabajo compositivo era muy ligero, aludiendo a la mirada cotidiana, como si él hubiera estado en el momento preciso en el lugar preciso y con una cámara, pero sabemos que no fue así, el registro de su trabajo demuestra que hubo mucho labor atrás de aquellas tomas, todo esto, podría decirse que fue una reinterpretación bastante estudiada del *instante decisivo* de Bresson.²⁴

Sí los tres fotógrafos pudieron destacar, fue porque lograron navegar entre los escalones de la *profundidad del ver* con plena conciencia de su hacer, y sus imágenes se transformaron en miradas públicas al ser expuestas y convertirse en elementos consumibles.

El trabajo de estos tres fotógrafos tiene una característica en común muy importante, ellos se encuentran ausentes en sus fotografías, no refiriéndose al carácter de representación, mejor dicho: cuando el espectador ve el trabajo de alguno de ellos, no piensa directamente en el fotógrafo que hizo captura de aquella imagen, en su lugar evoca el instante de lo que está viendo y se coloca en el rol del observador.

Durante el surgimiento de la perspectiva, la técnica geométrica además de buscar la representación imitativa de la visión del ojo humano, también impuso el punto de vista único, haciendo que la visión del representante fuera la única visión. El espectador ve lo que se le ha dicho que vea. Lo mismo pasa con la fotografía y es aún más evidente en la fotografía pública, ésta carece de un significado directamente vivencial a diferencia de las fotografías que hace un aficionado a su familia para recordar momentos con una carga emocional alta (fotografía privada). Al hacerse pública la imagen fotográfica, se convierte

²⁴ Olivier Debrouse. *Fuga mexicana*. p. p. 197, 213-214, 228

en un objeto estético que acorde a su función adquiere significado.²⁵ Las imágenes de estos fotógrafos se sostienen por sí solas, es así como el espectador a quien van dirigidas puede colocarse frente a ellas y dentro de sus posibilidades apropiarse de un recuerdo ajeno.

Sí el trabajo de Bresson logra influenciar a otros profesionales desde su mirada partiendo de su metodología de trabajo, la imagen pública puede influenciar a la sociedad desde los *modos de ver*. La línea es fina pero remarcada: El profesional conscientemente puede digerir, reinterpretar, indagar y desarrollar un nuevo método a partir de la mirada de otro, aceptando o no el *modo de ver* de éste, pero la fuerza mediática que tiene la imagen pública como símbolo de autoridad al ser colocada en canales de difusión de alto impacto, pueden hacer que las imágenes fotográficas no sólo transmitan una mirada, consigo también se agrega una carga de significado en busca de influenciar al usuario, esto sucede principalmente en la imagen publicitaria con fines de consumo.

Es la industria en primera instancia la que busca influir directamente en los *modos de ver* a un nivel social, pensemos en la marca Kodak, da argumento y publica lo que cree debe ser la función de la fotografía:

“...es un registro permanente de muchas cosas que sólo se ven una vez en la vida, y permite a su afortunado poseedor el volver, junto a la luz de su propio hogar, hacia escenas que de otro modo se esfuman de la memoria y se pierden para siempre. <<George Eastman “The Kodak Manual”>>”²⁶

Consciente o no en el momento de su publicación, en este argumento se está aceptando de manera comercial el carácter de imagen mágica que tiene la fotografía, nos

²⁵ John Berger. *Mirar*. p.p. 51-63

²⁶ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. p. 129

dice, que con la fotografía se podrá evocar y hacer presente ese instante que el ser humano no podría recordar detalladamente por su incapacidad de retención. Al llevar al plano de lo físico los instantes de vida que antes sólo quedaban en la memoria, y que debían ser nombrados para ser recordados en un acto de oralidad, las imágenes fotográficas se convierten en respaldo de la presencia del sujeto en el mundo. La palabra pasa a segundo plano, y ésta es la que ilustra lo visto y no al contrario. Volvamos nuevamente a la frase popular “Lo veo pero no lo creo.” Tal argumento adquiere una relevancia exponencial, la fotografía se vuelve aval del *creer*.

Crear desde la imagen fotográfica se traduce en educación, cosa que nada tiene que ver con la alfabetización visual. La *creencia* es un fenómeno social asentado en una base cultural. El poder de la fotografía de transmutar lo visto en un objeto del cual se puede disponer y manipular (como lo es un elemento impreso o un archivo digital) , su capacidad de hacer de lo visto una posesión del pasado de manera inmediata, y su fuerza de evocación obtenida por ser, como tradicionalmente se piensa, una huella de la realidad, a la cual se puede recurrir para nombrar lo visto, son características que se han incrustado en la colectividad, en los *modos de ver*. Así la fotografía se convirtió en norma de las apariencias y al mismo tiempo en reflejo del ser humano.

La delimitación de una mirada fotográfica da pie a poder argumentar que existen otro tipo de configuraciones visuales. La disciplina del dibujo es una de las actividades que a semejanza de la fotografía puede desarrollar una *mirada*. Las características de ésta se encuentran sujetas a la forma en que el dibujo y el dibujante construyen a partir de su entorno, recordemos que en el acto fotográfico la cámara se establece tradicionalmente como una extensión del ojo, en el caso del dibujo, es la mano la que recibe tal extensión por medio de la herramienta de trazo. En la siguiente y última sección del presente

capítulo, se pretende abordar este tema para poder diferenciar entre el acto de citar que realiza la fotografía y el de traducir que elabora el acto de dibujar.

1.4 El dibujo y la forma en que representa el entorno.

El nacimiento de la fotografía se da como una necesidad: Poder capturar las imágenes de la realidad visible que sólo podían ser representadas por unos cuantos a través del dibujo. Talbot le asigna a la fotografía el título de “El lápiz de la naturaleza”, argumento que quiere dar a entender que el entorno es el que interviene sobre sí mismo para su registro, pero no es verdad pues la fotografía es un descubrimiento e invención hecho directamente para el servicio de las personas.

La fotografía nace como un impulso del hombre por la búsqueda de la aprehensión y representación de la realidad, esta misma necesidad fue la que impulsó al ser humano a la creación del dibujo durante su proceso evolutivo, la sujeción para la comunicación. El dibujo durante su desarrollo pasa de ser un acto a un ritual, de un ritual a una especialización, y al final se convierte en una profesión. Si hacemos la comparativa con la actividad fotográfica, podemos darnos cuenta de que el surgimiento de ésta es muy similar: La fotografía como descubrimiento, ritual, especialización, profesión y al final democratización. Tales coincidencias nos pueden hacer pensar que el surgimiento de la fotografía es inherente al desarrollo social del ser humano. La diferencia radica en que el dibujo crece junto con el hombre como parte del proceso de su lenguaje, la fotografía aparece como resultado de la etapa industrial social en la que vive éste.

La fotografía captura y representa a partir de lo visible, el fotógrafo depende del exterior, del objeto fotografiado para hacer una calca de su apariencia, la fotografía, como se ha pensado de manera tradicional desde su invención, es una cita de la realidad y en sí misma es bruta al no tener capacidad selectiva, registra todo lo que en su cabida puede registrar. El fotógrafo en este caso se enfrenta con el espacio que lo envuelve y está sujeto a él, sólo puede tener control absoluto de lo que se captura en la imagen si tiene dominio de su entorno, y a partir de allí se construye desde la cámara.

Por otro lado el dibujo y el dibujante aunque mantienen una actividad similar a la fotográfica, tienen características específicas a la hora de configurar una imagen.

El dibujante se enfrenta al entorno sin intermediarios, es directamente el ojo el que ve su exterior, a partir de eso, el dibujante traslada lo observado al soporte de representación delimitando su espacio gráfico²⁷, él es dueño de las dimensiones sobre las que se compone la imagen. El acto “dibujístico”, valga el neologismo, mantiene una unión inseparable entre los niveles de *la profundidad del ver y los modos de ver*. El escalón del *ver* es la percepción de la luz visible capturada por el ojo. El *mirar* se establece como el aprovechamiento de los patrones conocidos por el dibujante desde su educación para la construcción compositiva dentro del soporte, para la selección y discriminación de los elementos jerárquicos a ser trazados, así como el reconocimiento de los materiales y las herramientas que intervienen en el proceso. Para ser más directos, el *mirar* se refiere al uso de la experiencia, la utilidad del recuerdo para remarcar los lineamientos técnicos de la organización de las variables visuales en función del diseño. La *observación* es la relación mental entre lo que se ve, las designaciones de la mirada, los modos de ver y la producción gráfica a partir del dictado ojo-mente-mano que se produce desde la imaginación. Cuando se dibuja “...no se *copia* un modelo físico de la realidad que los ojos están viendo, sino que se *describe* una cosa visible, un recuerdo o una imagen mental, es decir, se elabora un discurso dictado sobre todo por el pensamiento.”²⁸

Cuando el dibujante trabaja, está traduciendo a un plano bidimensional la apariencia percibida por sus ojos, describe sobre el soporte lo que él está construyendo en su pensamiento, es un ser selectivo que hace agregados y elimina todo aquel elemento innecesario en la imagen que se configura.

²⁷ Joan Costa. *La fotografía. Entre la sumisión y la subversión*. p. p. 37-39

²⁸ Joan Costa. op. cit. p. 34

El dibujo es un proceso sistemático relacionado con la contemplación, condicionado por el tiempo y sujeto directamente a los modos de ver del ejecutante, lo que quiere decir que lo que se ha seleccionado para ser dibujado y lo que se dibuja, condiciona y determina lo que se va dibujar a continuación, la imagen se retroalimenta a sí misma para decidir su estadio subsiguiente y sus cualidades gráficas son impresiones culturales pertenecientes a la identidad del sujeto, John Berger lo explica del siguiente modo:

“Un dibujo es una traslación... cada marca en el papel está relacionada de manera consciente no sólo con el “modelo” real o imaginado, sino también con cada marca y espacio ya dispuestos en el papel. (...) Cada vez que se evoca una figuración en un dibujo, todo en él se ve mediado intuitiva o sistemáticamente por la consciencia.”²⁹

Si pensamos en una comparativa con la fotografía, la imagen fotográfica representa por medio de la huella, la apariencia visible es en primera instancia una realidad exterior antes que una interior, los *modos de ver* del fotógrafo están ocultos entre la gran cantidad de información que transmite la imagen, su *alta iconicidad* funciona como una bruma que no revela de manera directa una postura ante el mundo. No así el dibujo.

La imagen dibujada proyecta y representa a la vez. La información que transmite desde la representación de una realidad es precisa y contiene sólo los elementos que se ha decidido sean transmitidos, el dibujante coloca con plena conciencia de su hacer. “Las fotografías nos dan toda la información, hasta llegar al grado cero del espejo, mientras los dibujos verdaderos enrarecen la información. (...) Se limitan a lo indispensable. En

²⁹ John Berger. *Otra manera de contar*. p. 93

consecuencia, activa la fantasía del receptor, en tanto la fotografía la adornece con la satisfacción de recibir informaciones completas.”³⁰

La proyección refiere a la individualidad del dibujante. Su alfabetidad visual y su *modo de ver* son igualmente transmitidos en el objeto colocado, la fuerza o languidez del trazo, la técnica, el material, la impresión y la intención hacen que esa realidad representada forme parte de una realidad subjetiva, una posición ante el mundo, el dibujo baila entre la iconicidad y el signo.

La imagen dibujada es percibida como una totalidad sobre el soporte, la configuración de todas sus partes como formación de una unidad hacen de la imagen un elemento único, ahora bien, el dibujo como lectura está relacionado con el tiempo y el trazo, cada línea mantiene un ritmo de dirección y de fuerza que puede seguirse dentro del soporte gráfico. El tiempo que existe en un dibujo no es uniforme, como dice Berger “En un dibujo el tiempo aumenta conforme al valor humano”³¹, el dibujante le otorga más tiempo de construcción a lo que más necesita e importa.

Al lograr entender y separar las similitudes y diferencias entre la imagen dibujada y la imagen fotográfica, y su configuración, se puede estudiar el trabajo “dibujístico” de un profesional para su análisis, de forma que se puede construir con base en éste una estructura de producción fotográfica por medio de la traducción de sus elementos formales, con la finalidad de poder desarrollar una propuesta fotográfica que parta desde un punto de vista distinto al ya establecido por las características industriales, analizando una mirada ajena a la fotográfica, para así construir imágenes desde una realidad subjetiva que se coloca frente a la realidad visible para la captura de su apariencia, y no a la inversa como actualmente llega a hacer la fotografía comercial, que construye

³⁰ Juan Acha. *Teoría del dibujo: su sociología y su estética*. p. 100

³¹ John Berger. op. cit. p. 93

imágenes del entorno desde un formato establecido de producción, en el cual la mirada es la que se debe adaptar a éste y desde allí imprimir su carácter subjetivo.

El artista José Clemente Orozco fue un estudioso de la pintura y el dibujo, él tiene intensas investigaciones visuales que permiten entender sus procesos de producción y construcción de imagen, vinculan su experiencia de vida con su producción para la formación de lo que se llama aquí su *mirada*. Así como anteriormente se habló de Bresson, en el siguiente capítulo se pretende abordar la vida y producción de Orozco, y sus estudios para la representación, de modo que se logre analizar su dibujo “Figura retorcida” para ser la base de la construcción de un aparato fotográfico que permita obtener una serie interpretativa de dicha obra, con el objetivo de definir nuevos estándares técnicos que ofrezcan otras posibilidades dentro de las estrategias y ritmos de producción fotográfica, para abrir una oferta más amplia de estudio y aplicación dentro de los conocimientos del comunicador visual y sus posibilidades de trabajo.

2. Nuevas representaciones.

2.1 José Clemente Orozco y su dibujo.

José Clemente Orozco fue uno de los representantes del arte mexicano durante el siglo XX, destacó principalmente por su obra pictórica dentro del movimiento muralista.

Orozco nació el 23 de noviembre de 1883 en Zapotlán el Grande, Jalisco, y fallece a los sesenta y seis años de edad en la Ciudad de México el 7 de septiembre de 1949. Su producción artística se puede dividir en dos ramas principales, la pictórica y la gráfica, la primera oscila entre su trabajo de caballete y su pintura mural, y la segunda entre el grabado, la litografía y el dibujo, este último nació como una inquietud desde su niñez que trazó su camino hacia la actividad profesional del arte y no dejó de realizarlo durante su vida como artista.

En 1890 Orozco y su familia se trasladan a la Ciudad de México donde sus aproximaciones al arte y al dibujo crecen. Él recuerda su contacto indirecto con el grabador José Guadalupe Posada al verlo trabajar cuando hacía su rutina diaria camino a la escuela y pasaba frente a su taller:

"Éste fue el primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papel con los primeros muñecos, la primera revelación de la existencia del arte de la pintura."³²

Sus inicios en el estudio del dibujo se dan al ingresar a los cursos nocturnos de la Academia de San Carlos, y unos años después se comienzan a formalizar de manera profesional al ingresar a la carrera de perito agrícola en la Escuela de Agricultura de San

³² José Clemente Orozco, *Autobiografía*. p. 12

Jacinto, en la cual, entre otras cosas desarrolla sus conocimientos de planeación y dibujo topográfico. Años más tarde decide abandonar la preparatoria para ingresar nuevamente a la Academia de San Carlos para dar inicio a sus estudios de pintura, allí absorbe las enseñanzas del pintor español Antonio Fabrés "...entrenamiento intenso y disciplina rigurosa... Se trataba de copiar la naturaleza fotográficamente con la mayor exactitud, no importando el tiempo ni el esfuerzo empleado en ello. Un mismo modelo, en la misma posición, duraba semanas y aun meses frente a los estudiantes, sin variación alguna. Hasta las sombras eran trazadas con gis para que no variara la iluminación. Al terminar de copiar un modelo determinado durante varias semanas, un fotógrafo tomaba una fotografía del modelo a fin de que los estudiantes compararan sus trabajos con la fotografía. (...) Por todos estos medios y trabajando de día y de noche durante años, los futuros artistas aprendían a dibujar, a dibujar de veras, sin lugar a duda."³³

Al dejar Fabrés la Academia de San Carlos, Orozco y el resto de los estudiantes buscan alternativas al antiguo y riguroso método de estudio para poder simplificar su trazo, obtener agilidad, dinamismo y personalidad individual, con el objetivo de hallar un estilo propio para definirse como artistas, "La técnica ... fue bastante modificada por nosotros. Los modelos ya no duraban en la misma posición días y más días. El dibujo era concienzudo, pero hecho con más rapidez para adiestrar más la mano y el ojo. Los nuevos ejercicios consistían en disminuir poco a poco el tiempo de copia de un modelo vivo hasta hacer croquis rapidísimos, en fracciones de minutos y más tarde llegamos a dibujar y pintar de un modelo en movimiento."³⁴

Para poder obtener personalidad en el dibujo, una producción subjetiva y luchar contra el peso académico de tradición europea, Orozco junto con sus contemporáneos salieron de las aulas para observar el contexto en el que se desenvolvía México en esos

³³ José Clemente Orozco, op. cit., pp.15-16

³⁴ *Ibíd.*, p. 19

años, es así como él decide frecuentar "los peores barrios" de la ciudad de donde extrae sus motivos, sus personajes marginados y monstruosos que lo van acompañar durante toda su vida como artista, fue ahí donde comprende más a fondo la situación social del país pues estaba a punto de estallar la guerra.

En las fuentes bibliográficas se hace más referencia al trabajo del artista como dibujante a partir de 1910, incluso él lo aborda en repetidas ocasiones en su autobiografía. Orozco tuvo la oportunidad de participar en más de un proyecto editorial entre los que destaca "El hijo del Ahuizote" y "La Vanguardia", allí pudo explotar su trazo puntual y pesado aplicado a la caricatura. Satírico, realista y crudo, representó el tema que más preocupaba a la nación en ese entonces: la revolución mexicana.

"...la tragedia desgarraba todo a nuestro alrededor. Tropas iban por las vías férreas al matadero. (...) Se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos."³⁵

Esta es una de las razones por la que es considerado un expresionista, a manera de catarsis se adueña de los sentimientos, de los problemas de la sociedad para impregnarlos en su obra, nunca está ajeno a la situación que lo rodea, "no se queda en un nacionalismo obvio sino plantea problemas que, de una manera general, aquejan al ser humano, centro de su preocupación histórico filosófica."³⁶

Tal postura se transforma y crece pero nunca se borra, pues la vida de Orozco latió en paralelo a la constancia de la guerra: La revolución mexicana, la primera guerra mundial y la segunda guerra mundial. Es dentro de éste ámbito que desarrolla su tan peculiar forma de dibujar.

³⁵ José Clemente Orozco, op. cit., p. 43-44

³⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *El arte contemporáneo*, p. 107

El uso del dibujo en la obra de José Clemente Orozco se puede separar en tres objetivos de aplicación, el primero utilizado como un proceso de investigación para el estudio de la forma, el segundo para el trazo de rasgos generales que darán base a sus obras finales (esbozo), el tercero como finalidad misma (obra definitiva), por tales razones se le debe de considerar en primera instancia un dibujante antes que un pintor, pues el proceso del dibujo es inherente a su producción visual, lo que hace pensar que él configuraba su obra pictórica desde el proceso de la observación por medio del dibujo, y que su dibujo como obra misma, es la mezcla de un proceso de observación regulado por la estructura de su mirada ya antes definida en sus procesos de estudio. Al unirse ambas para la creación de una pieza definitiva se adentra en un juego de ritmos que viaja entre la expresión y la definición del trazo; *observar* y *mirar*. Orozco se traslada entre esos dos escalones de la *profundidad del ver* a la hora de configurar sus imágenes, para que su *modo de ver* sea expresado en cada motivo que dibuja con la precisión y fuerza necesaria para su representación.

Los dibujos de Orozco aprovechan los niveles de la *profundidad del ver* de una manera horizontal, crecen en paralelo para dar forma a su obra:

Los *modos de ver* dan intención, objetivo y motivos. El sentido de la vista hace uso del *ver*, el *mirar* dicta la técnica del trazo al mismo tiempo que el *observar* funge como línea fronteriza entre el exterior visible y el soporte de representación, para discriminar aquello que debe ser trazado para lograr construir el plano gráfico. Es un mecanismo de alta complejidad que lo hace "todo" dentro de un mismo instante, la pausa es utilizada como un momento de conciencia y reflexión sobre lo que se está trazando, con ella se adaptan las nuevas ideas, se alinean los objetivos y se percibe lo ya trabajado, es un aliento antes de continuar.

Durante los últimos años de vida del artista, su dibujo se consolida con el peso de la madurez, se puede notar un trazo firme, preciso, lleno de paciencia, en él se refleja el

discurso de un artista que sabe de lo que quiere hablar, una mirada ya construida con estilo y definiciones propias. Un ejemplo de ello es su pieza "Figura retorcida", elaborada en 1945, —cuatro años antes de su fallecimiento—. Este dibujo es en sí mismo una tesis de su trabajo, deshebra sus conocimientos durante todos sus años como artista y los plasma de manera directa así como puntual, en él podemos ver su entendimiento del espacio gráfico, la composición, el uso de las estrategias visuales de contraste y la unión de éstas partes para la representación de sus intenciones, lo retorcido, lo monstruoso, lo monumental.



2. 2 *Figura retorcida*: Análisis de la obra.

"Figura retorcida" es un dibujo hecho por José Clemente Orozco en el año de 1945. Para poder elaborar un estudio de dicha obra es necesario desglosar los aspectos formales que la conforman, al identificar y dividir dichos aspectos se puede obtener una descripción de la obra en un carácter técnico, sus estrategias visuales y sus intenciones conceptuales. Ésta triada descriptiva del cómo fue construido este dibujo permite indagar de manera más profunda en las propiedades formales que dan base para una reinterpretación fotográfica, partiendo de sus características de formato, composición y propuesta conceptual. Una vez estudiados estos aspectos, se pretende construir un aparato fotográfico que englobe dichas características, para la obtención de imágenes fotográficas que puedan exponer la idea de que la cámara fotográfica, si bien ya es un aparato configurado mundialmente de manera industrial para el registro del exterior visible, una mayor versatilidad en los formatos y estructuras de ésta podrían influir en que el individuo indague y desarrolle una mirada subjetiva además de propositiva frente a la actividad profesional, lo cual refuerza su propuesta de producción dentro de la comunicación visual y su maduración como investigador.

2.2.1 Análisis formal.

En primera instancia entendamos que hacer un análisis formal del dibujo *Figura retorcida* de José Clemente Orozco, se refiere a comprender "...las funciones que ejerce cada elemento de la obra [para] establecer [sus] **posibles sentidos y significaciones**"³⁷ Para mantener un orden dentro del estudio de estos elementos, se hace provecho de las dimensiones de la semiosis que están definidas en el libro "Fundamentos de la teoría de los signos" por Charles Morris, nombradas como: Dimensión semántica, sintáctica y pragmática, que en tal caso y en ese orden se refieren a la relación de los signos con los objetos, la relación que existe entre signos, y la relación que existe entre los signos y el intérprete, explicando cada dimensión de la siguiente manera:

Dimensión semántica:

Se trata de nombrar al signo por el nombre que lo apega a la realidad y que funciona para su definición.

Dimensión sintáctica:

Se trata de declarar la forma en que los signos interactúan entre sí, en este caso, al acomodo de esta interacción dentro del espacio gráfico lo llamamos composición, y a la interacción que tienen estos signos entre sí lo hacemos llamar estrategias compositivas, o estrategias visuales.

Dimensión pragmática:

Esta dimensión trata del efecto de lectura que producen los signos, y la relación que existe entre ellos y el intérprete, así, al colocar un signo en el espacio gráfico y producir

³⁷ Juan Acha, *Expresión y apreciación artística*, p. 117 (las negritas son del autor).

una relación consecuente con otros signos a partir de una composición visual, se obtiene un significado dentro de la imagen que cumple determinada función en el discurso de la obra.

La dimensión semántica es la mención de los elementos utilizados en la obra. La dimensión sintáctica son las estrategias visuales que permiten que los elementos se relacionen entre sí para conformar una composición. La dimensión pragmática es el significado que adquieren los elementos y su relación para expresar un concepto. Entendido esto, se puede realizar un análisis visual de carácter gráfico y conceptual de la obra, para obtener las características específicas que den pauta a la construcción de un aparato fotográfico, y la realización de una serie reinterpretativa como producto resultante.

2.2.2 Figura retorcida.



Datos técnicos:

Título: Figura retorcida.

Disciplina: Dibujo.

Técnica: Tinta sobre papel.

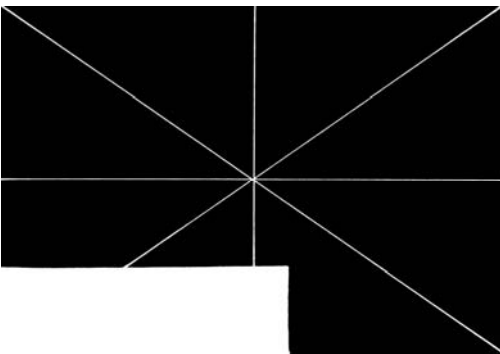
Medidas: 67 x 50 cm

Periodo: S. XX

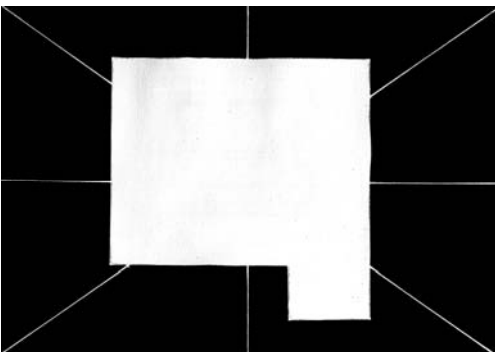
Año: 1945

Dimensión semántica:

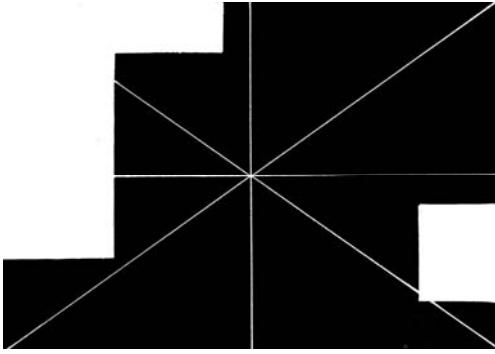
- Color negro (tinta).
- Con una superficie de 50.2 x 67.2 cm de soporte, el espacio gráfico ocupa aproximadamente 80% de éste. El dibujo se divide en tres planos conceptuales que interactúan entre sí de manera jerárquica para generar la composición de la obra.



El primer plano —parte inferior izquierda— menor al 10% de la superficie aproximadamente, es una serie de trazos horizontales ondulados con calidad de línea variable.

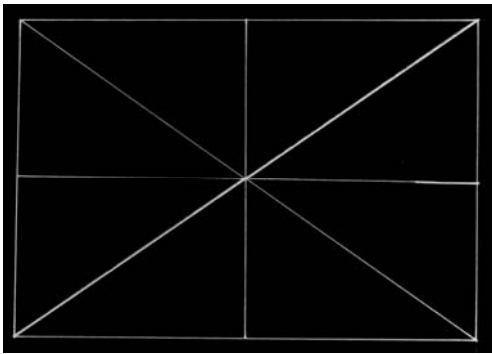


El segundo plano —parte central— abarca aproximadamente el 50% de la superficie. Serie de trazos con dirección y calidad de línea variable.



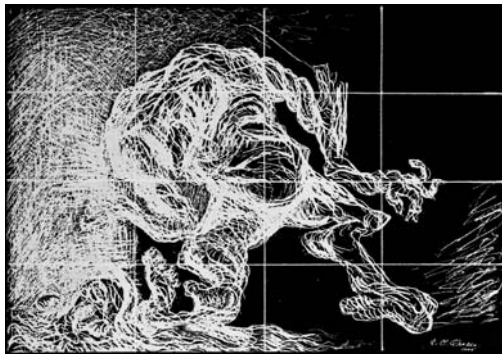
El tercer plano —parte media izquierda y parte inferior derecha— equivalente al 20% de la superficie aproximadamente. Serie de trazos de dirección y calidad variable.

Dimensión sintáctica:



El dibujo tiene por base una estructura inactiva básica —división de líneas verticales, horizontales y diagonales parejamente espaciadas que se entrecruzan³⁸— que sustenta la composición de la obra por medio de tres planos conceptuales. Cada plano utiliza estrategias visuales para su

representación que le dan lectura y cuerpo a la obra.



El primer plano abarca la parte media baja del cuadrante inferior izquierdo y parte del submódulo izquierdo del cuadrante inferior derecho de la obra. En si mismo este plano mantiene una estructura triangular, al ser dividida por su altura se puede identificar sobre

³⁸ Wucius Wong, *Fundamentos del diseño*, p.p. 61-63

el ángulo recto que la dirección, densidad y calidad del trazo genera una intención de representación figurativa con carácter de cabeza, rostro y manos de un personaje.

La gravedad³⁹ que mantiene el plano conforme al resto de la obra es compensado por un peso neutro (cuadrante superior derecho) de ausencia de trazo.

El sentido horizontal del resto de los trazos, generan un límite imaginario sobre el soporte que permite definir el *arriba* del *abajo* para crear el concepto de suelo dentro de la obra, este primer elemento interactúa con el segundo y tercer plano para crear una relación de profundidad.⁴⁰ La estrategia de profundidad se recalca al utilizar el primer plano como elemento de superposición sobre el segundo y tercero, de esta manera se crea un segundo límite imaginario que permite definir el *delante* del *atrás* dentro de la imagen, esto refuerza el sentido de dirección y dinamismo que mantiene el segundo plano frente al carácter estático del segundo y tercer plano, también se crea una interacción de perspectiva diagonal al comparar el espacio que existe entre el extremo inferior derecho del primer plano y el extremo inferior derecho del segundo plano.

El segundo plano, objeto principal de la pieza, está colocado en el centro de la estructura conceptual básica, es el punto de tensión más alto y mantiene contacto con cada uno de los submódulos de ésta.

Debido a la dirección y calidad del trazo, el objeto principal de la obra puede ser identificado como un personaje antropomorfo con tronco y extremidades: piernas, brazos y la posible simulación de una cabeza. El tronco mantiene contacto con el centro de la estructura conceptual, siendo el vientre del personaje una formación semiesférica que aumenta el punto de gravedad del sujeto y de la obra, de éste se destaca un aumento en

³⁹ Wucius Wong , op. cit. p.p. 42-43

⁴⁰ Ídem., véase definición del concepto *Espacio*.

la densidad del trazo en el área de la cadera para anclar las extremidades inferiores y que puede ser determinado como el punto más denso en toda la obra.

La figura mantiene dos ejes, uno de dirección y otro de equilibrio. La mayoría de las articulaciones del personaje y los ejes de la estructura mantienen contacto como una técnica de lectura y tensión sobre el personaje, de forma que pueda ser identificada cada parte como una extremidad. El eje de equilibrio de la figura es también la línea vertical que divide por la mitad a la obra. El eje de dirección es la diagonal de la estructura que va de la esquina superior izquierda a la esquina inferior derecha. El eje de equilibrio va del hombro izquierdo hasta la pierna derecha y separa al sujeto en dos partes, la izquierda, mantiene un área más amplia y saturada sobre el resto del personaje, la derecha, pierna y brazo, es más ligera en densidad, así se crea un contraste de peso entre ambas secciones. La pierna izquierda mantiene el balance entre ambas partes por medio de una línea vertical. El hombro izquierdo es el que mantiene más concentración de tinta sobre todo el plano. El área gráfica destinada a cada extremidad, así como su variación en saturación y densidad de trazo crean la representación de movimiento entre la mitad derecha —de mayor peso— que permanece estática para reforzar el eje de equilibrio, frente a la mitad izquierda —de menor área gráfica— que permanece paralela al eje de dirección.

Para dar continuidad y orden al sentido de profundidad, el hombro izquierdo mantiene un toque⁴¹ con el trazo del tercer plano, y la mano izquierda penetra el trazo de dicho plano sin perder en totalidad su apariencia⁴², remarcando así el sentido de oscuridad del fondo.

⁴¹ Wucius Wong, op. cit., p.p. 48-49, véase definición del concepto *Toque*.

⁴² Ídem, véase definición del concepto *Penetración*.

El tercer plano está situado en la parte izquierda y en el submódulo derecho del cuadrante inferior derecho de la obra.

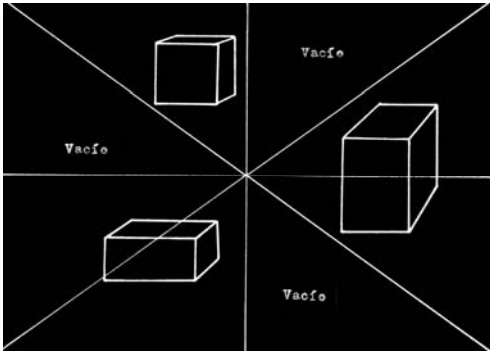
Por el lado izquierdo se vale de un entramado casi concéntrico que se va aligerando en los extremos de la pieza por medio de una variación en la densidad, esto es más evidente en la parte superior del plano. La calidad de línea genera una textura que varía de trazos cortos y gruesos a trazos más ligeros y fluidos.

En el lado derecho, parte inferior, funciona como un elemento de continuidad para la zona izquierda que amplía la propuesta conceptual de profundidad, esto debido a que los tres planos interactúan sobre una perspectiva diagonal que permite definir con claridad cada plano como unidad e identificar la sobreposición de ellos en la zona izquierda de la obra.

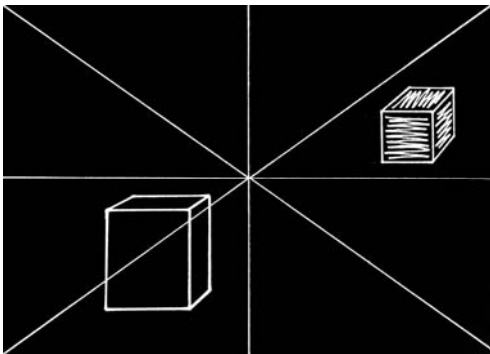
La ausencia de trazo en la parte derecha de la obra y el cuadrante inferior izquierdo, interactúan con el tercer plano gráfico para generar un límite, espacio conceptual donde se desarrolla el resto de la pieza, dando un contexto a la imagen.

Cada plano está compuesto desde las líneas diagonales de la estructura conceptual básica, para construir elementos dinámicos, y los planos interactúan entre ellos sobre las líneas horizontales y verticales para dar estabilidad al espacio en el que se desarrolla el concepto de la imagen.

Figura retorcida trabaja a partir de una serie de reglas estudiadas y documentadas por Orozco durante algunos de sus años de trabajo en E.U. (1931-1934), en este análisis sintáctico en el que de manera constante se menciona los conceptos de equilibrio, densidad y contraste, se pueden citar dos fragmentos que ilustran de manera más amplia lo mencionado dentro del análisis.



"Cada elemento de una composición tiene que estar compuesto en sí mismo de la misma manera, en el mismo ritmo que el total. Como una parte del cuerpo humano con relación al todo"⁴³



"Por cada punto, línea, plano, volumen o espacio que se establezca hay que establecer otro punto, línea, plano, volumen o espacio correspondiente o directamente opuesto o relacionado y que determina el cuerpo mismo o la posición y proporción relativa de sus partes, es decir, su estructura."⁴⁴

El último fragmento indica de manera muy puntual la estrategia compositiva del dibujo, ejemplo de ello son los opuestos que existen entre la esquina superior derecha con usencia de trazo, perteneciente al tercer plano, y la esquina inferior izquierda perteneciente al tercero y primer plano, predominantes en densidad de línea; algo similar sucede entre la esquina superior izquierda y la esquina inferior derecha, ambas pertenecientes al tercer plano; Otro ejemplo ya mencionado es el del segundo plano que al ser dividido por su eje vertical, crea un contraste debido a su saturación y al área gráfica abarcada.

Figura retorcida puede ser considerado un resumen muy puntual sobre la madurez formal del artista, sus mayores conclusiones llevadas al trazo directo sobre el papel, no hay señales de duda, fue elaborada con plena conciencia de la posición y dirección que

⁴³ José Clemente Orozco, *Cuadernos*, p. 25 El subrayado es del autor.

⁴⁴ *Ibíd.*, p.71 El subrayado es del autor.

los objetos debían tomar, es la muestra clara de una mirada bien definida, llena de estudios y conclusiones digeridas en el área de la producción gráfica.

Dimensión pragmática:

José Clemente Orozco creció en una época de guerras que determinarían el orden social tanto de México como del mundo, fue testigo del desgaste que sufría el territorio nacional y la lucha constante por definir la identidad del mexicano, se sentía abrumado por las decisiones y caminos que se estaban trazando en el arte, no encontraba lógica en la actitud sumisa que algunos de sus contemporáneos adoptaban ante el arte europeo. Frente a esa posición, Orozco decidió ser un artista que produjera una nueva visión del cómo hacer arte:

"También nosotros podíamos arrancar el hierro de las entrañas de la tierra y hacer máquinas y barcos con él. Sabíamos levantar ciudades prodigiosas y crear naciones y explorar el universo."⁴⁵

Orozco hablaba de la obra de arte como una máquina, "un conjunto de elementos combinados que reciben una cierta energía; al transformar la energía, los elementos producen determinados efectos... el artista pintor deposita en las formas su energía espiritual, su fantasía y las formas — líneas, planos, proporciones, colores — transfiguran la energía y entregan al espectador un todo dinámico, una máquina poética."⁴⁶

Figura retorcida es una obra que refleja esa constante que Orozco decidió retratar, el monumental desgaste de la sociedad, que se sostiene entre deformaciones y excesos. Es un dibujo que trabaja conforme a los estatutos establecidos por Orozco, un juego de equilibrios contrarios de peso (esquina inferior izquierda - esquina superior derecha) que

⁴⁵ José Clemente Orozco, *Autobiografía*. p. 21

⁴⁶ José Clemente Orozco, *Cuadernos*, p. 16.

recalcan profundidad; Personaje incompleto en un constante sufrimiento de existencia (primer plano); Líneas solidas verticales que dan estabilidad (segundo plano, pierna izquierda) a un peso que aprovecha el trazo diagonal (línea de dirección que va de la pierna derecha al hombro izquierdo), para dar dinamismo a un cuerpo y transmitir la sensación de un movimiento torpe y lento que lucha por sostenerse, cambios en la densidad del trazo que definen extremidades mal formadas, retorcidas, pero vivas; Un centro de gravedad (vientre del personaje) prominente y duro que empuja hacia adelante el resto del torso a punto de colapsar; Una cabeza difícil de identificar, sin rostro (parte media de los hombros), carente de identidad, sin dirección, sin intención ni objetivo; Oscuridad (tercer plano parte izquierda) todo un espacio cubierto por la monumentalidad de un sujeto, atrás no hay nada, sólo la ausencia de luz, trazos que se mantienen estables por su parte contraria (sección derecha) para mantener la percepción de un fondo y profundidad. La monstruosidad misma sin objeto alguno más que el de sobrevivir. Paso lento, infinito, que no va ni viene de ningún lado. El paso incompleto de la figura retorcida es una redundancia de lo no concluido, de lo mal logrado, intenta ir pero no llega, se mantiene sobre su eje con dificultad, es la experiencia de la ansiedad misma, qué más podría decir el autor sí él vivió de frente el dolor de una revolución, la lucha por la búsqueda de una identidad nacional postguerra y la decadencia de una sociedad humana que se estaba descarnando en una segunda guerra mundial.

"...lo trágico en Orozco es rico en matiz y se halla universalizado. No se refiere a situaciones siempre determinadas en tiempo y espacio, sino a condiciones de la naturaleza humana. El artista nunca abandona su responsabilidad: su obra se liga a bases reales, de acción muy variada y relativa, polivalente y compleja."⁴⁷

⁴⁷ Luis Aragón y Cardoza, *Orozco*, p. 197

La cita anterior describe a un Orozco expresionista, alguien que mantiene en línea y congruencia su pensamiento y producción. *Figura retorcida* es una constancia de la mirada de Orozco, una obra reiterativa en la observación de la sociedad humana que fue configurada bajo reglas específicas de composición de la imagen. Estudio y reflexión de una expresión puntual. *Figura retorcida* no es una queja, es una imagen en forma de espejo que busca representar el movimiento de la sociedad: Paso agigantado y tambaleante.

Analizar esta mirada, la de Orozco, permite comprobar que un dibujante comparte estrategias de configuración de la imagen con el fotógrafo, pero este último está sujeto directamente al aparato fotográfico que depende del entorno que lo rodea para la captura de la imagen realista⁴⁸. El dibujante traza directamente sus impresiones en un proceso de constante análisis.

El estudio de *Figura retorcida* puede así, ser una guía de construcción base, al entender su estructura compositiva existe la posibilidad de ser adoptada como una mirada que dé pauta al desarrollo de una nueva forma de observar el entorno para proponer nuevos productos de comunicación visual. El objetivo de adoptar no es imitar, el verdadero objetivo es adquirir un nuevo punto de vista para la observación por medio de su reinterpretación, ya antes se menciona la alfabetización visual, estudio de estrategias gráficas para la representación, analizar la mirada y la obra de Orozco permite acumular estrategias compositivas como preceptos para su aplicación, alfabetizarse visualmente a partir de José Clemente Orozco puede ampliar las perspectiva de la construcción de una imagen, más aún si hablamos de la imagen fotográfica.

La cámara fotográfica como aparato, desde un punto de vista tradicional, no está destinada directamente a la modificación de la realidad como lo puede lograr el dibujo,

⁴⁸ Ver 1.4 El dibujo y la forma en que representa el entorno. p. 34

ésta cumple su función a partir del comportamiento de la luz, ley física que no puede ser modificada, en tal caso, si el fotógrafo se atiene a su entorno para la captura de imágenes, éste puede proponer nuevos puntos de vista a partir de otros formatos compositivos desde el soporte, la técnica y la estructura de la cámara.

En la siguiente sección del capítulo, se desarrolla el cómo fue construida una cámara fotográfica, en base a los conocimientos adquiridos por el análisis formal de la obra *Figura retorcida*.

2.3 La construcción de un aparato fotográfico.

Aunque uno de los primeros argumentos para su invención fue el apoyar a los no diestros en la sensibilidad técnico-artística, la fotografía como una actividad profesional especializada fue construida casi al mismo tiempo que su invención, cuando se estableció como un elemento rentable de producción. Actualmente esa misma barrera entre afición y profesión se ha quebrado nuevamente como ya antes sucedió dentro de su historia, esta vez por medio de la democratización que han permitido los dispositivos electrónicos, principalmente los teléfonos móviles. Pese a la versatilidad de los productos de toma fotográfica existentes, su funcionamiento se establece desde aspectos elementales de trabajo. Entendimiento de la luz, óptica, cámara oscura, y material fotosensible son las características mínimas que requiere nuestro aparato para su funcionamiento y para ser aceptado como un consumible.

Construir una cámara fotográfica a partir del análisis de la obra *Figura retorcida* de Jose Clemente Orozco, tiene por intención encausar una búsqueda de un nuevo punto de mirar a partir de aspectos compositivos que él argumenta. Si bien existen elementos necesarios para que una cámara fotográfica sea funcional, dentro de ellos se puede proponer nuevos aspectos para romper en cierta medida con el esquema ya establecido por la industria, como el formato, el argumento compositivo, eje óptico, así como los procesos de trabajo y los materiales.

Para lograr esto, aunado al análisis de *Figura retorcida*, se estudiaron los procesos para la construcción de una cámara fotográfica que pueda cumplir con las especificaciones técnicas extraídas de la obra.

2.3.1 La cámara fotográfica.

En esta sección del capítulo se dan a conocer los procesos para la construcción de la cámara fotográfica elaborada a partir del análisis de la obra *Figura retorcida*, con la cual se pretende elaborar una propuesta visual fotográfica que permita comprobar si se puede adoptar una mirada de trabajo *dibujística*, para desarrollar una propuesta compositiva fotográfica desde la construcción de un aparato que cumpla con tales requerimientos de trabajo y se adapte a los procesos de representación dentro de la fotografía .

El desarrollo y construcción de dicha cámara se llevó a cabo en tres partes, la *sección teórica* donde se definen las proporciones básicas de los elementos fundamentales de la cámara —Plano focal, distancia focal, objetivo y eje óptico—, la segunda parte en la cual se plantea el *esquema estructural* —Dimensiones de la cámara oscura, mecanismos, dimensiones del porta placas y trampas de luz—, y por último el *desarrollo práctico* —Selección de materiales, fabricación de piezas, montaje y construcción— .

2.3.1.1 Sección teórica.

Para poner en funcionamiento una cámara fotográfica, es necesario comprender que ésta requiere de principios básicos para su funcionamiento. Una cámara fotográfica es una herramienta que tiene la capacidad de registrar sobre un soporte fotosensible los rayos lumínicos que son proyectados dentro de ella. Obtener una imagen proyectada con un óptimo registro dentro de la cámara, requiere longitudes y proporciones específicas para la obtención del tamaño y nitidez idóneo, si alguna de las partes que conforman al aparato no se encuentran en completa concordancia, existe el riesgo de obtener errores,

aberraciones o cualquier otro tipo de problema que no permita la correcta aprehensión y lectura de las imágenes que se busca realizar.

A continuación se redacta de manera procesual, la forma en que se definieron y seleccionaron los elementos básicos para la planeación y futura construcción de la cámara fotográfica.

El negativo. El primer paso para la construcción de la cámara es la selección del formato del negativo, éste define las dimensiones del material fotosensible donde será registrada la imagen, el plano focal y las proporciones que debe seguir la cámara sujeto a éste.

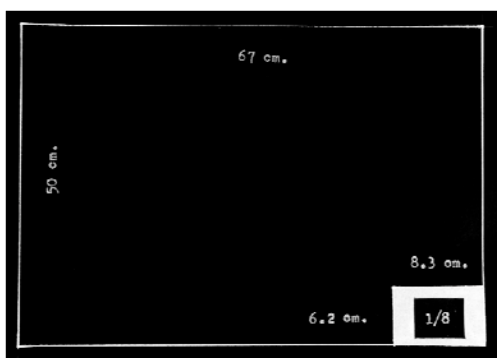
Si se imagina por un momento que el dibujo *Figura retorcida* es un negativo obtenido por toma fotográfica desde una cámara sin haber sufrido alteración alguna, podemos concluir que sus dimensiones equivalen al tamaño del material fotosensible donde fue capturada, pero un negativo de dicho tamaño habla de un cámara de grandes proporciones que es de difícil manejo, con consumibles muy demandantes, y con materiales y óptica de alto costo, por esta razón se decidió que el negativo debería ser menor y en medida proporcional al tamaño original de la obra.

Si la medida original de la obra es de 67 x 50 cm. se puede escalar ésta hasta 1/8 de su tamaño para obtener un negativo con la posibilidad de ser enmarcado en una placa fotosensible de 4x5 pulgadas, material fotográfico de gran formato más común y aún vigente en el mercado que puede ser manejado por unidad, esto minimiza la complejidad de los mecanismos de la cámara a construir; obtiene un negativo de fácil manejo durante la toma, con procesamiento que permiten la obtención de una imagen de alta calidad para su reproducción e impresión.

$$67 \text{ cm.} / 8 \text{ cm.} = 8.3 \text{ cm.}$$

$$50 \text{ cm.} / 8 \text{ cm.} = 6.2 \text{ cm.}$$

En resultado el negativo para la cámara medirá 8.3 x 6.2 cm.



La decisión de fraccionar la medida original del dibujo a un octavo es porque este formato define el plano focal, y posteriormente la distancia focal, así como la medida del objetivo que va utilizar la cámara, de seleccionar una longitud mayor o menor a ésta, la obtención de un objetivo que

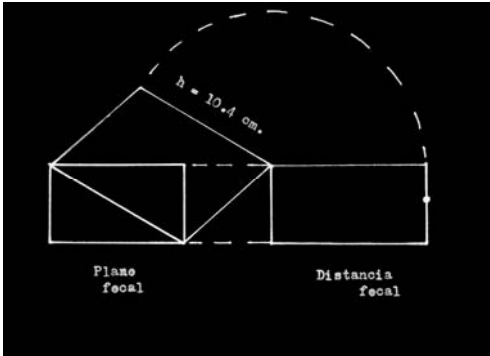
cumpla en medida con dicha distancia sería más difícil de conseguir para su compra.

El Plano focal y la Distancia focal. "La cámara... consiste en que si tenemos un cuerpo vacío (una caja, una habitación, etc.) [...] con un orificio puntual en una de sus caras (que se denomina estenopo) dirigido a un objeto iluminado, éste proyecta su imagen, invertida, en la cara opuesta."⁴⁹ a dicha cara se le denomina *plano focal*, lugar donde la imagen adquiere mayor nitidez y es donde el material fotosensible debe ser colocado para la obtención del negativo, para lograr dicha nitidez, la distancia entre el estenopo y el plano focal —distancia focal⁵⁰— deben guardar relación directamente proporcional.

En este caso, lo primero que se estableció fueron las dimensiones de nuestro negativo para dictar el tamaño del plano focal y con éste la distancia focal de la cámara. En consecuencia el negativo y el plano focal presentan el mismo tamaño: 8.3 x 6.2 cm.

⁴⁹ Joan Fontcuberta, *Fotografía: Conceptos y procedimientos*. p. 83 El subrayado es del autor.

⁵⁰ Ídem.



Para obtener la distancia focal, se mide la diagonal que existe entre la base y la altura del rectángulo que forma el plano focal o aplicar una fórmula matemática para obtener dicha longitud que se denomina hipotenusa. La distancia focal determina el ángulo de visión de la cámara, en

este caso el ángulo de visión según *Figura retorcida* que permitirá configurar imágenes fotográficas en base al diseño de su estructura.

El cálculo para obtener la hipotenusa está basado en el Teorema de Pitágoras⁵¹, dice que la *Hipotenusa* es igual a la raíz cuadrada de la suma de los cuadrados de las longitudes de los catetos de un triángulo rectángulo, lo cual significa que con las longitudes 8.3 x 6.2 cm. tomadas como los catetos de un triángulo rectángulo dará una hipotenusa con longitud de 10.4 cm.

$$h = \sqrt{x^2 + y^2}$$

$$h = \sqrt{8.3^2 + 6.2^2}$$

$$h = \sqrt{68.8 + 38.4}$$

$$h = \sqrt{107.2}$$

$$h = 10.4$$

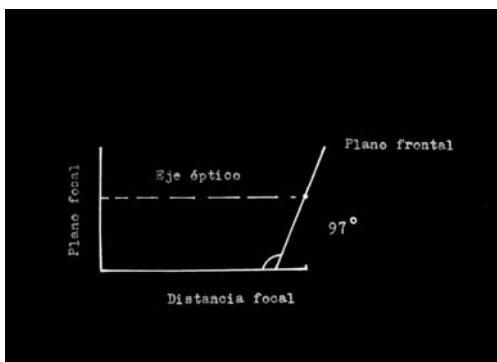
En resultado la distancia focal de la cámara medirá 10.4 cm.

El Objetivo. Para seleccionar el objetivo que va a utilizar la cámara es necesario respetar la medida proporcional que debe guardar este con la distancia focal, esto es porque el plano de proyección debe cubrir en ángulo y tamaño el plano focal donde va a ser

⁵¹ Vitutor, 2015. Recuperado el 12 de Febrero de 2016, de http://www.vitutor.net/1/pitagoras_thales.html

colocado el material fotosensible para la obtención del negativo. Quiere decir que a la distancia focal (10.4 cm.) de la cámara le corresponde un objetivo de 104 mm. Lo más cercano a esta medida es un objetivo de 100mm. dejando una línea de error de 4mm. al tamaño exigido por el plano focal, lo cual puede traer como posible resultado dos opciones, la primera es que la proyección no cubra por completo el negativo y se obtenga un viñeteado sobre la imagen, o la segunda posibilidad es que dicho error sea imperceptible porque el fabricante del objetivo dejó un margen de proyección más amplio para evitar errores de registro, esto sólo puede ser comprobable con la práctica.

La selección del objetivo implica que en sí mismo éste pueda ser manipulado en diafragma y en obturación dentro de su mismo mecanismo para no depender de más elementos que compliquen la construcción de la cámara, así una vez colocado el negativo dentro de ésta, el objetivo será el único elemento a manipular para la captura de la imagen. Lo más eficaz es adquirir un objetivo para cámaras de gran formato, elementos independientes a la cámara y que pueden ser adaptados a una caja oscura.



El *Eje Óptico* es la línea entre el punto central del plano frontal (pared donde se encuentra el estenopo u objetivo) y el punto central del plano focal.⁵² Durante el estudio del dibujo *Figura retorcida* para el diseño y construcción de la cámara, fue posible percatarse que existe una

leve inclinación del plano que no crea una imagen completamente frontal entre la visión del espectador y la pieza, esta inclinación puede ser definida como un punto de picada que altera la posición del punto central de la imagen para poder identificar detalles

⁵² Joan Fontcuberta, *Fotografía: Conceptos y procedimientos*. p. 89

pertenecientes a la parte baja del dibujo, dentro de la obra: a este elemento de inclinación se le identificó como la aplicación de la perspectiva lineal para crear la intención de profundidad a partir de la interacción del cuadrante inferior derecho del primer plano y el cuadrante inferior derecho del segundo plano, en fotografía esto se traduce en un basculamiento del plano frontal de la cámara para capturar detalles de la base donde se encuentra colocado el motivo a fotografiar. Dicho acto altera las paralelas entre el plano focal y el plano frontal, lo que se traduce en un cambio de dirección de la proyección de la imagen, —El centro del plano focal deja de coincidir con el centro del plano de proyección de la imagen—. Durante el estudio de la imagen se pudo concluir que dicha inclinación tiene una variante de 7 grados respecto a un ángulo recto, se dicta de tal manera que el plano frontal mantiene un ángulo de inclinación de 97° .

La inclinación del plano focal pudo ser obtenida realizando un ejercicio de simulación. Se colocan dos planos en paralelo a noventa grados en relación a su base, el primero simula al plano frontal de la cámara obscura, el segundo a la reproducción en escala del dibujo *Figura retorcida*. El plano frontal proyecta un laser que es inclinado hacia abajo de manera gradual hasta tocar el punto de densidad más alto de la pieza⁵³, que puede ser definido como el punto central conceptual de la obra y que se encuentra bajo el punto de gravedad más alto que ha sido definido como el vientre del personaje principal del dibujo. Al entrar en contacto la línea que se traza desde el plano frontal hasta el punto central de la obra se realiza una medición del ángulo de desplazamiento que tuvo el plano frontal respecto al suelo, dicha medida puede ser obtenida calculando la pendiente y posteriormente el ángulo de inclinación, o para su mayor eficacia se utiliza un goniómetro (herramienta de precisión) que permite dar lectura a la inclinación de la recta.

Al utilizar el goniómetro se pudo determinar que el ángulo de inclinación del plano focal sobre su centro fue de 7 grados en sentido horario, desplazando de 90° a 97° la

⁵³ Ver 2.2.2 *Figura retorcida*. / *Dimensión sintáctica / Segundo plano*. p. 49

postura de la óptica. Así el punto de picada que es representado de manera gráfica en el dibujo de Orozco es traducido como un basculamiento del plano frontal que altera la dirección del eje óptico, al hacer esto y fijar dicha nueva dirección se está creando un precepto, una alteración del centro y en consecuencia un estándar de trabajo dentro del aparato fotográfico con el cual se debe trabajar para obtener la serie fotográfica. Lo mismo sucede con la definición de las medidas del negativo.

2.3.1.2 Esquema estructural.

Una vez definidos los elementos básicos para el correcto funcionamiento de la cámara se procede a establecer las dimensiones que va adoptar ésta para su futura construcción, se requiere que dichas medidas no sólo contemplen la cámara oscura, sino también los elementos que van a contener. El esquema estructural en otras palabras, es el argumento práctico con el que se da inicio a la construcción de la cámara fotográfica.

La *Cámara oscura* es el cuerpo vacío que permitirá el acceso de los rayos lumínicos por uno de sus extremos (plano frontal), para dar dimensión a dicho *vacío* se debe tomar en cuenta como ya lo vimos anteriormente, el tamaño del negativo (8.3 cm x 6.2 cm). Así, el negativo establece una cámara oscura de 6.2 cm de altura, por 10.4 cm de longitud, con una profundidad de 8.3 cm.

El *Porta placas* es el elemento que se encarga de soportar el negativo donde va ser registrada la imagen, este objeto está conformado por tres partes: rieles, base y ventana. Su funcionamiento es por medio de una bisagra en su parte inferior, ésta abre y cierra para el montaje del negativo, es colocada en el extremo contrario al plano frontal para que la imagen sea proyectada y registrada sobre ésta. La ventana del porta placas tiene por

objetivo encuadrar la imagen a proporción del dibujo *Figura retorcida*, pues las imágenes de proyección de un estenopo u objetivo son realmente circulares. El porta placas se mantiene vertical e inmóvil debido a que recibe soporte y presión de las caras laterales, la cara trasera y una de las trampas de luz internas de la cámara.

El *Plano frontal* es una placa con un corte en circunferencia por el centro y dividida por la mitad de manera horizontal. El plano frontal aprisiona y soporta el objetivo, e impide cualquier acceso de luz dentro de la cámara oscura que no sea por medio del objetivo.

Las *Trampas de luz* son elementos que se encuentran de manera interna y dan soporte a la cámara. Impiden que luz parásita se filtre en su interior y afecten el proceso de proyección de la imagen, éstas se encuentran: dos trampas de manera paralela al plano focal, una de manera perpendicular a las dos anteriores a manera de soporte horizontal (paralela a la base de la estructura de la cámara), y una tercera trampa de manera móvil, que puede ser considerada una tapa secundaria que se coloca después de ser introducido el porta placas y antes de ser colocada la tapa principal de la cámara.

La *Estructura* de la cámara está compuesta de dos paredes laterales, una base, una pared trasera y una pared frontal suajada que tiene función de ventana, permitiendo que el objetivo pase a través de ella. Para completar la estructura, la *tapa externa* con un área interna mayor al perímetro de la cara superior, permite ser removida para poder manipular el porta placas, ser cargado y colocado nuevamente, así mismo, la tapa externa es el último elemento que no permite el acceso de la luz a la cámara oscura, para que la proyección no se vea alterada y el negativo no se vele.

2.3.1.3 Desarrollo práctico.



La construcción de la cámara fotográfica para esta investigación implicó la selección de las herramientas y materiales necesarios para dicho acto. Entre las herramientas más utilizadas que se requirieron se encuentran: Escalímetro de 30 cm., escuadras acrílicas transparentes de 30 cm., lápiz grafito de diversas durezas (2H, HB, 2B), navaja para cartón y para papel, borrador, tabla de corte, pinceles de medidas variables. Los materiales más utilizados fueron: Cartón comprimido de 3 mm., pegamento blanco, pintura acrílica negra, cinta adhesiva, papel engomado.

El *Desarrollo* de la cámara se inició a partir de dimensionar el porta placas. Tomando en cuenta el tamaño del negativo que se va obtener (8.3 x 6.2 cm.), sobre una placa fotosensible de 4 x 5 pulgadas (10.16 x 12.7 cm.), el porta placas se construyó como un elemento a manera de bisagra, que enmarca ambas dimensiones, la primera para su exposición a la hora de la captura de la imagen, la segunda para dar sostén al material fotosensible, a partir de su desarrollo y tomando en cuenta la distancia focal como

principal fundamento para la dimensión longitudinal de la cámara, se calcula la base de ésta. Ello implica tomar en cuenta los elementos interiores principales (el porta placas y el plano frontal), para obtener los puntos más lejanos desde el plano focal hacia los extremos, es decir, del plano focal hacia la pared trasera, por el otro lado, del plano focal a la pared frontal. Esto se obtiene sumando las distancias que en cada parte incluyen el grosor de los materiales empleados, más las distancias definidas por los cálculos para la correcta proyección de la imagen, que implican la distancia focal e inclinación del plano frontal.

En el caso del ancho de la base, se obtiene considerando el ancho del porta placas desde su longitud frontal más la suma de los materiales que corresponden a las paredes laterales.

Una vez definida las dimensiones de la base, se realiza el cálculo de la altura de la cámara que contiene: el grosor del material que corresponde a la base, más la altura del porta placas, más el grosor del techo que cumple función de trampa de luz, más la trampa de luz removible, más un milímetro como margen de error. La altura ya calculada permite dar dimensión a la pared trasera y a la frontal, también permite dar medida a las paredes laterales así como a las trampas de luz interiores.

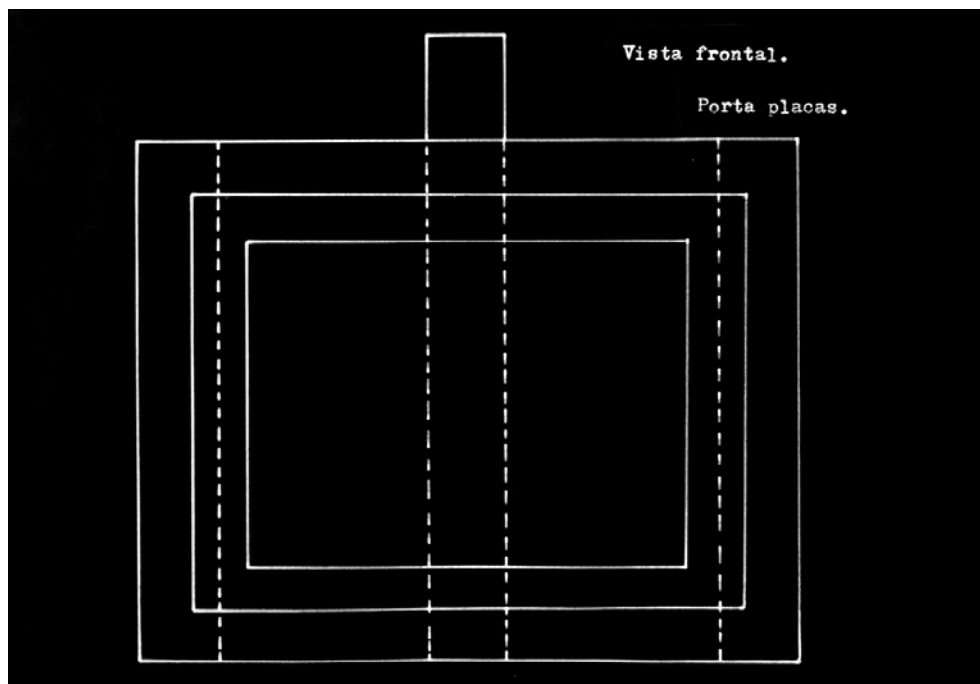
La tapa removible o tapa externa se obtiene en largo y ancho a partir del perímetro del área de la base de la cámara, cada una de sus caras laterales es obtenida tomando el largo de cada uno de sus extremos agregando en altura 2 cm. para evitar que cualquier luz parásita penetre la caja.

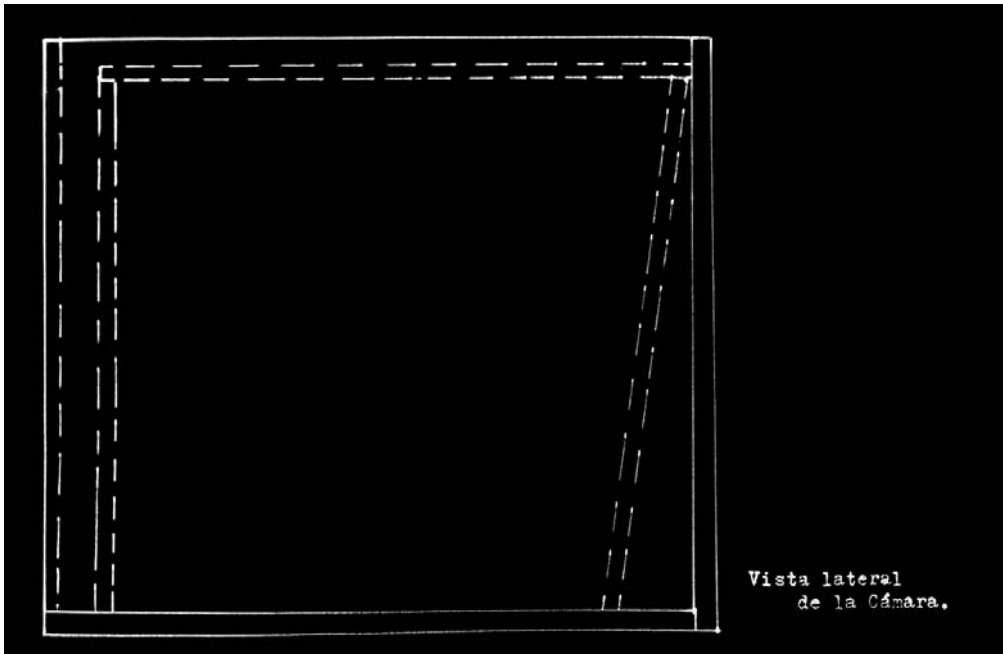
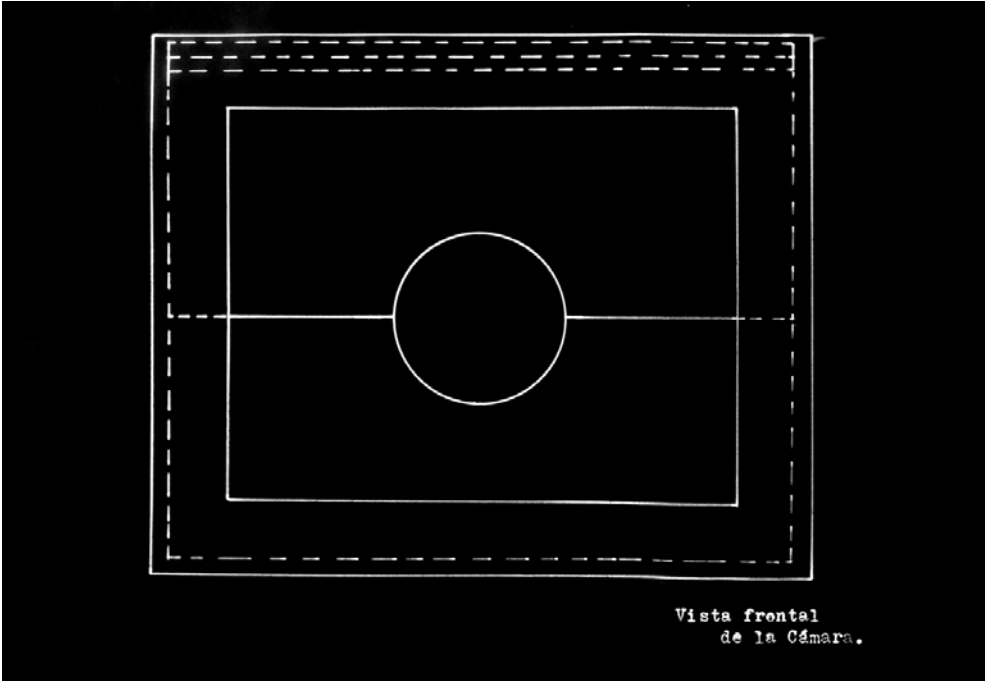
La construcción de la cámara fotográfica fue una actividad procesual y cada elemento define las proporciones del siguiente, de manera que el objeto en sí, cumple no mayor función a la que fue destinado y se establece como una herramienta estandarizada que no obtiene otros resultados a menos que sea alterada en proporción o función. Éste como ya se había dicho, tiene por objetivo establecer parámetros distintos a los establecidos por

un consumible completamente industrial, y se basa en la configuración básica de los elementos compositivos del dibujo de José Clemente Orozco: Figura retorcida.

La obtención de imágenes fotográficas tangibles con dicho aparato, necesita de la realización de la captura de imágenes, su procesamiento e impresión de las mismas. En este caso se decide que los elementos de captura son por medio de material fotosensible de procesamiento químico, pues los procesos electrónicos requieren de un conocimiento especializado y de alto costo, y que los resultados de impresión serán realizados en piezografía a partir de archivos digitales obtenidos de la reproducción de los negativos por medios electrónicos.

Ilustraciones de los planos para la construcción de la cámara:





2.4 Reproducción y salida de impresión.

La reproducción de las imágenes por negativo de placa, serán obtenidas por medio de una cámara digital de captura en formato RAW para lograr la mayor información posible sin edición directa de la cámara, para después ser procesadas por medio de un software de edición de imágenes.

El proceso de dicha digitalización⁵⁴ se da colocando en paralelo el plano focal de la cámara digital con el negativo a ser reproducido. Por medio de una retroproyección el negativo es iluminado con luz blanca constante. El objetivo de la cámara es encuadrado y enfocado directamente hacia el negativo. La toma se obtiene con la ayuda de un tripíe que sostenga la cámara, y ésta debe ser disparada de manera automática y con el espejo bloqueado para evitar cualquier aberración en la imagen debido a algún movimiento ajeno a la toma.

Las características de captura requieren una velocidad mínima de 1/60 para asegurar la estabilidad en el movimiento y el diafragma lo más cerrado posible para cuidar la precisión del enfoque.

Una vez realizada la digitalización de los negativos, la edición de cada imagen será definida según la serie, esta edición debe cuidar los aspectos que reparen en nitidez, contraste, saturación y exposición según sea requerida por las intenciones visuales de comunicación.

⁵⁴ *Hipertextual*, 2012. Recuperado el 20 de Abril de 2016, de <http://hipertextual.com/archivo/2012/06/digitalizacion-de-negativos-y-diapositivas-de-35-mm-i/>

La salida de impresión por medio de piezografía es un proceso que utiliza gotas de pigmento lanzadas por procesos piezoeléctricos⁵⁵, esta impresión puede ser realizada sobre papeles con alto gramaje de algodón que permiten la mejor aprehensión del pigmento sobre el sustrato.

El proceso piezoeléctrico radica en que la impresora contiene cabezales inyector⁵⁶ que trabajan en base a cargas eléctricas sobre cristales que "escupen" los puntos de tinta sobre el papel de manera más precisa que otro tipo de impresoras, ganando resolución dentro de las imágenes y aumentando su calidad.

El objetivo de procesar digitalmente e imprimir en base a inyección imágenes obtenidas de un negativo físico, es lograr emparentar distintas características de trabajo que otorguen rendimiento y eficiencia a los procesos del comunicador visual en el área fotográfica.

Un trabajo fotográfico completamente químico podría actualmente retrasar en tiempo los procesos de trabajo y requiere de una cantidad mayor de suministros e infraestructura. Aunque quizá los costes de producción no se reduzcan, la eficiencia, inmediatez, y lo más importante, la definición precisa de cómo se quiere obtener la imagen fotográfica permite que todos estos elementos se combinen en una misma línea de trabajo para el desarrollo de un proyecto fotográfico, situación que se piensa demostrar en el siguiente capítulo con el desarrollo de una serie fotográfica con base en los estudios del dibujo *Figura retorcida* de José Clemente Orozco.

⁵⁵ Seiko Epson Corporation 2016. Recuperado el 24 de Abril de 2016 de <http://www.epson.es/es/es/viewcon/corporatesite/cms/index/32>

⁵⁶ Ahorrar en tinta 2013. Recuperado el 24 de Abril de 2016 de <http://www.ahorraentinta.com/blog/blog-tinta/tecnologia-piezoelctrica/>

3. Reinterpretación fotográfica de la obra *Figura retorcida*.

3.1 Nuevas formas de configuración fotográfica como una opción para el profesional.

La imagen, la fotografía y el dibujo, son esos grandes temas que me han causado incógnita y que busco cuestionar desde que inicié en la facultad. Uno de los aprendizajes más profundos durante estos años es el de siempre buscar comprender los principios básicos para que estos revelen sus posibilidades, sus reglas y su flexibilidad, para que al obtener ese conocimiento las posibilidades aumenten y los puntos de quiebre estén más alejados, se abren nuevos frentes, así como nuevas capacidades de comunicación y aplicación.

En el caso de la fotografía, disciplina hacia la que me orienté desde un inicio, y reafirmé durante la segunda mitad de la licenciatura, esas posibilidades se abrieron cuando comprendí que ésta, antes de ser un elemento para el registro y la representación de un elemento, trabaja en base a materiales sensibles a la luz y a herramientas de precisión con un lenguaje matemático. Así, se puede comprender que existe la posibilidad de que dichos elementos pueden ser fabricados, modificados y adaptados a las necesidades que se busca dar en cada argumento. Es ese el primer paso para la construcción y desarrollo de una nueva *mirada*, la comprensión de los elementos que nos rodean y que nos ofrecen la posibilidad de producir imágenes.

El desarrollo de una *mirada*, como ya se explica en los capítulos anteriores, se relaciona directamente con el entendimiento de los conceptos para la configuración de una imagen y el enfoque individual del comunicador; el crecimiento se da cuando se unen las conclusiones que da la *observación*, los estudios de la imagen y los *modos de ver*.

Al entender esto, surge la idea de la construcción de una cámara fotográfica que nace desde dos inquietudes principales. La primera es la búsqueda por comprender el cómo una imagen no fotográfica ha sido configurada y si esta configuración puede tener una "traducción" hacia un trabajo de comunicación visual dentro del área de la fotografía. La segunda es hacer evidente la posibilidad de que se pueden conjugar elementos estandarizados de manera industrial como los materiales fotosensibles o la óptica, con la posibilidad de proponer formatos y un modo de enfoque distinto al que es propuesto por la industria, de tal manera que se logren plantear nuevos "estándares" de toma fotográfica no completamente relacionados con los ofrecimientos del mercado, sino en base al estudio de elementos alternos como ha sido el caso de esta investigación sobre el dibujo de José Clemente Orozco, *Figura Retorcida*. Dichas inquietudes que se han englobado en una investigación, permiten saciar cierta hambre de conocimiento antes latente, pero lo más importante, posibilita, al ser registradas por medio de un documento, su transmisión y divulgación con otros profesionales.

Esta nueva forma de configuración de una imagen propuesta a partir de los estudios del dibujo *Figura retorcida*, para desarrollar una cámara de toma fotográfica con formas de trabajo específicas, de las cuales hablaré en las siguientes puntos de este capítulo, pretende ser una opción más para la obtención de imágenes, una herramienta discursiva, que debe ser adoptada, digerida y aceptada desde sus posibilidades de trabajo, donde no hay un visor de toma, donde la variación de enfoque se da únicamente a partir de la profundidad de campo, y en donde el formato de toma exige paciencia al ser manejado por unidad, acción actualmente diferida de las cámaras electrónicas donde su capacidad de captura es proporcional a su capacidad de almacenamiento en bits por su memoria digital.

Hay que aclarar que el motivo no es ir en contra de los estándares establecidos que la sociedad ha adoptado dentro de sus formas de trabajo y de expresión, tarea

extenuante, pues de ser así se estaría hablando de reinventar los procesos y modos dentro de la fotografía, fenómeno que surge desde el actuar social, no desde un enfoque individualista, como ya antes se ha demostrado en el primer capítulo de esta tesis,⁵⁷ se trata de abrir las posibilidades de trabajo a nuevos frentes de producción, desde otros puntos de vista. Los modos de ver a partir de la fotografía difieren según las necesidades de comunicación del sujeto. Los aparatos fotográficos cambian sus especificaciones técnicas, ya sean para el aficionado o el profesional, según el área o campo de trabajo, mas no sus principios. La cámara propuesta dentro de esta investigación se construye a partir de un dibujo del cual se defino un negativo de formato grande, con un basculamiento fijo, por lo que es debido estudiarla, aprender de sus capacidades de composición, aprender sus posibilidades de visión. Es todo un proceso de trabajo que cuestiona y fomenta nuevas exploraciones, un reto para el que está acostumbrado a la constante flexibilidad de los aparatos fotográficos.

La cámara construida en base a *Figura retorcida* tiene un principal objetivo, funcionar desde los principios básicos de la fotografía para ser un reto de aprendizaje y construcción sobre la imagen fotográfica, que permite concientizar de manera más precisa los procesos de trabajo para la obtención de imágenes.

En el siguiente punto de esta investigación se recaba la información sobre el desarrollo de la serie fotográfica, resultante de las tomas obtenidas con la cámara construida para dicho propósito.

⁵⁷ Ver 1.3 *La fotografía. Representación de la realidad.* p.25

3.2 Desarrollo de la serie fotográfica.

El desarrollo de la serie fotográfica basada en los principios de configuración del dibujo *Figura retorcida* de José Clemente Orozco, fue elaborada desde un método de carácter sistemático dividido en tres fases de trabajo, la *proyección compositiva*, como lo dice su nombre, es el ejercicio donde se estructura el aspecto compositivo de las imágenes que se quieren obtener. La *producción práctica*, donde se lleva a cabo la captura de las imágenes por medio de una sesión fotográfica en interior con modelo. Por último, el *estudio reinterpretativo*, manera en la cual se estudian las imágenes fotográficas obtenidas para extraer nuevas ideas que permitan la próxima *proyección compositiva*.

3.2.1 Estudio reinterpretativo (previo al inicio de la serie).

La serie inicia con el *estudio reinterpretativo*, éste se basa en el uso de un argumento previo para extraer sus principios gráficos que permitan idear una nueva manera de plantearlos hacia una próxima imagen. El estudio de *Figura retorcida* ya es en sí mismo este acto de comprensión para la construcción que deviene en una imagen fotográfica. Los argumentos extraídos de dicho acto se dividen en su aspecto gráfico y conceptual. Este dibujo está compuesto desde una estructura inactiva básica de líneas verticales, horizontales y diagonales parejamente espaciadas que se entrecruzan, dicha estructura tiene por finalidad hacer uso de la separación de planos conceptuales que producen la estrategia gráfica de profundidad.⁵⁸ La parte conceptual abarca la intención de reflejar el desgaste de la sociedad frente a los cambios que el artista presencié durante su vida artística.⁵⁹

⁵⁸ Ver 2.2.2 *Figura retorcida*. / *Dimensión sintáctica*. p. 48

⁵⁹ Ver 2.2.2 *Figura retorcida*. / *Dimensión pragmática*. p. 53

El primer estudio reinterpretativo dio como resultado la construcción de una cámara fotográfica que obtiene imágenes de 8.3 x 6.2 cm., además de esto, en los procesos de toma fotográfica se utiliza la estructura inactiva ya antes mencionada para crear las composiciones de cada imagen, el tercer resultado de dicho estudio es la forma en que se encaminó el argumento conceptual de la serie, si bien, *Figura retorcida* puede ser tomada como un reflejo de una sociedad en movimiento y tambaleante, actualmente se puede notar, y lo digo desde la perspectiva de generación con la que he crecido, que el individuo sufre un constante miedo y duda sobre su identidad individual, carece de una estabilidad que le permite moverse con seguridad; los cambios constantes y de poca fiabilidad que están sufriendo el entorno -gobiernos, empresas, recursos naturales, sistemas de producción, salud pública, etc.- acrecentan el cuestionamiento de a dónde ir y para qué. La duda constante de si vale la pena el camino escogido crean una parálisis en la cual se desea un cambio pero sin tener una idea contundente de cómo lograrlo. La generación con la que he crecido, una generación que busca alcanzar una profesionalización que le permita una remuneración económica alta, sin estar sujeto a una inactividad física o carente de una libertad de tránsito territorial, cuestiona los actuales estándares de "felicidad" que el sistema ha establecido.

De esta manera la serie fotográfica presentada en este último capítulo utiliza el cuerpo desnudo femenino como un sujeto intranquilo, un elemento inerte, carente de identidad o alterado con su presencia sin argumento específico del qué hacer.

3.2.2 Proyección compositiva.

Es la dirección gráfica que se pretende obtener en cada imagen. Dicha actividad consta de estructurar por medio del dibujo el sentido de lectura de las fotografías, este ejercicio es una primera aproximación al resultado final de las imágenes. Recordemos que la

actividad *dibujística* al ser procesual permite un control y reflexión sobre el trabajo requerido,⁶⁰ contrapunto a la fotografía que mantiene una inmediatez y en este caso un gasto económico y material más alto. Cada dibujo, plantea encuadre, posición del sujeto, y sobre éste el sentido que dará dirección a la lectura del espectador sobre la imagen.

La *proyección compositiva* es el primer paso para exponer de manera tangible las intenciones de la serie, formando así una unidad que permita reflexionar sobre cada toma y la forma más adecuada para mejorar los resultados de las siguientes capturas fotográficas. Así, los esbozos y las imágenes obtenidas de estos serán base reinterpretativa para las siguientes.

3.2.3 Producción práctica.

La etapa en la cual se llevan a cabo las sesiones fotográficas para la obtención de las imágenes que forman la serie. A este trabajo se le encarga la preparación del estudio, la dirección de la modelo, la carga y toma con la cámara fotográfica, y el revelado de los negativos posterior a cada sesión, una evaluación posterior al trabajo y uso de ésta para el próximo estudio reinterpretativo.

3.2.4 Estudio reinterpretativo.

Nuevamente el proceso de producción, una vez obtenidas las primeras imágenes fotográficas, utiliza el *estudio reinterpretativo* como base para valorar el flujo de la serie, esto permite encaminar las intenciones de la misma. Este estudio ya no utiliza los argumentos directos de *Figura retorcida*, sino que toma como partida las imágenes fotográficas obtenidas para encontrar nuevos puntos de trabajo que se basen en el

⁶⁰ Ver 1.4 El dibujo y la forma en que representa el entorno. p. 34

proyecto mismo, eso permite que el profesional comience a definir sus puntos de vista individuales, ejercita su observación para obtener conclusiones que desarrollen su mirada. Así, a cada paso se madura y se afinan las ideas que se tienen para la obtención de un producto de comunicación visual. Quiere decir que en dicho trabajo intervienen los procesos de la *profundidad del ver*, cada paso apoya al siguiente y fomenta el cuestionamiento del anterior para un estudio consiente de los procesos de trabajo.⁶¹

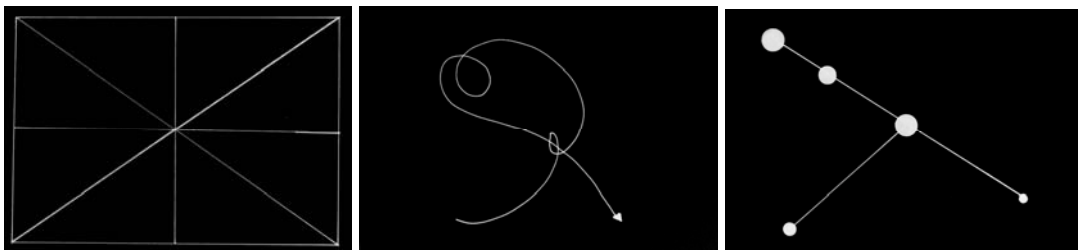
⁶¹ Ver 1.3.2 *La influencia de la fotografía en los modos de ver de la sociedad*. p. 25

3.3 Presentación de la serie fotográfica.

Se mencionó anteriormente que la serie inicia con el estudio de *Figura retorcida*, el cual da las bases para la formación de una propuesta fotográfica a partir del entendimiento de su estructura compositiva y conceptual.



Desde dicho estudio se presentan tres imágenes gráficas que describen la estructura básica sobre la cual está compuesta la obra, el sentido de lectura de ésta a partir de su percepción visual, y los ejes y pesos fundamentales sobre los que trabaja la composición.

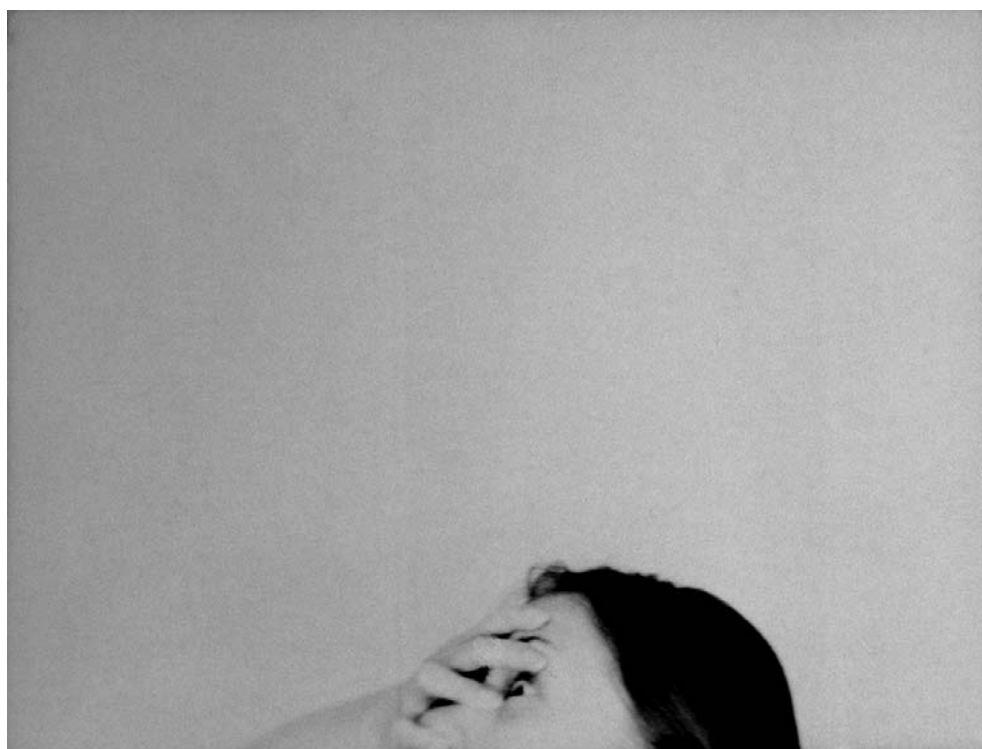


Estas tres imágenes funcionan como primera base para dar inicio a las sesiones de toma, a partir de aquí se ideó la composición de la serie desde un aspecto fotográfico, lo que implica la creación de un esquema de iluminación, encuadre, enfoque y la dirección del modelo.

El esquema de iluminación fue pensado con un carácter neutral, carente de expresividad emocional que no defina por completo el contexto en el que se encuentra el sujeto y que otorgue la atención completa al objeto principal. El fondo cumple el mismo fin. Durante todas las sesiones se utilizó luz natural difusa frontal, midiendo la luz incidente, y sobre exponiendo entre 1/2 a 1 paso desde la velocidad según fue considerando a partir del tono de piel de la modelo.

Aquí hay que recalcar que una buena comunicación con la modelo es fundamental para la obtención de buenas imágenes fotográficas. El fotógrafo debe saber qué solicitar y comprender las capacidades físicas del sujeto. En este caso se explicó la intención general de la serie desde los conceptos de búsqueda de identidad e incertidumbre, los cuales moldean y deforman el carácter de una persona, en ocasiones hasta hacerla irreconocible. Una vez explicado todo ello, se le pide que adopte ciertas actitudes histriónicas, por decirlo de una manera, para que dichos conceptos puedan ser exteriorizados con mayor facilidad a la hora de crear las imágenes.

Primera sesión fotográfica:

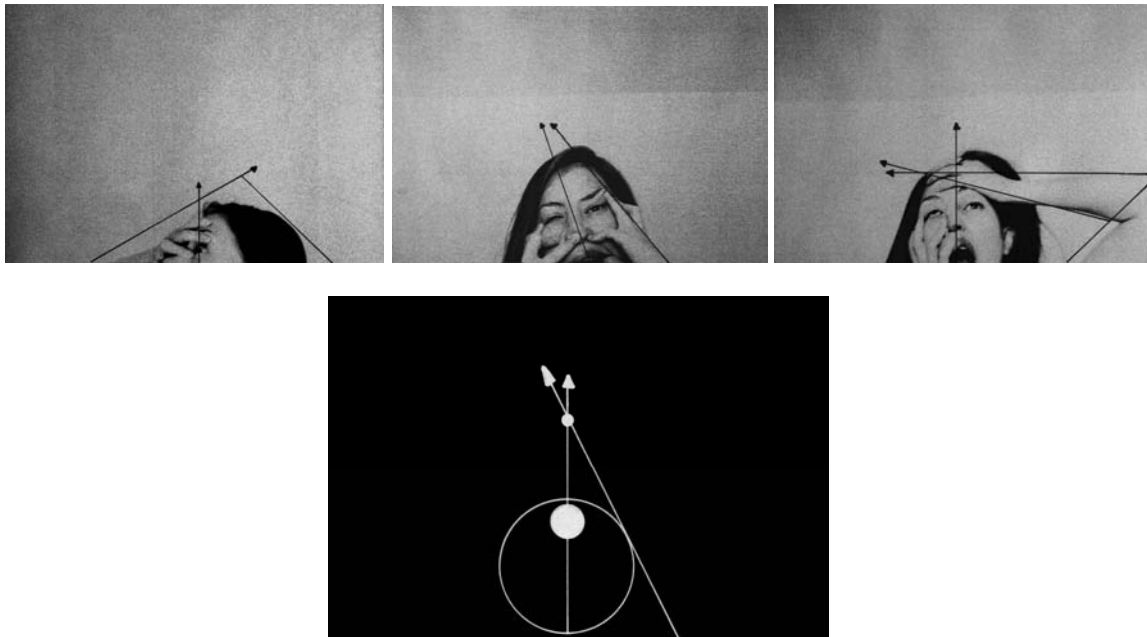




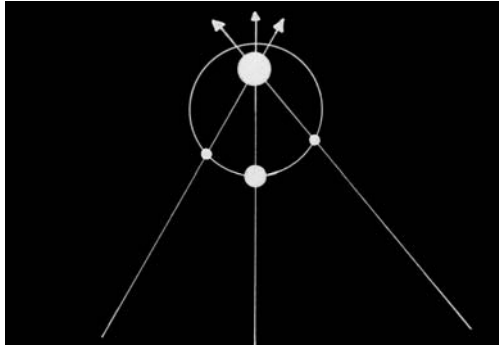


Con la primera sesión es posible percatarse de las capacidades de toma que tiene la cámara construida, también se puede percibir el ángulo de visión y se hace tangible el formato de captura. Un elemento importante a corregir fue el enfoque, que a partir de experiencias previas se calculó para las futuras sesiones en un mínimo de distancia de un metro del sujeto al objetivo de la cámara.

Una vez procesadas las imágenes, revelado de negativo en proceso C-41 y reproducidas digitalmente, se realizó el estudio gráfico y reinterpretativo de las mismas.



El sujeto se mantuvo por debajo de la parte media horizontal del plano gráfico, su peso y eje principal permanecieron por el centro de la imagen. Si a esta estructura se la recorre por encima de la media horizontal, se puede concluir de manera gráfica el un próximo esquema, el cual fue utilizado en la siguiente sesión de toma.



Este segundo esquema mantiene el eje y peso principal por el centro, pero aumenta la dirección y longitud de los ejes diagonales.

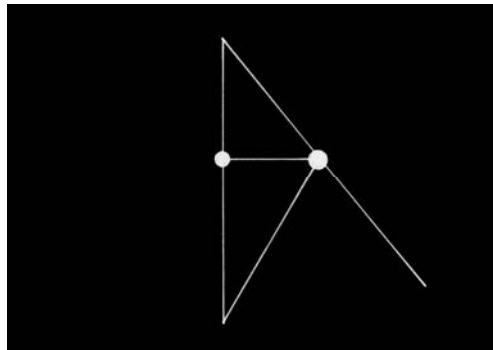
Segunda sesión fotográfica:



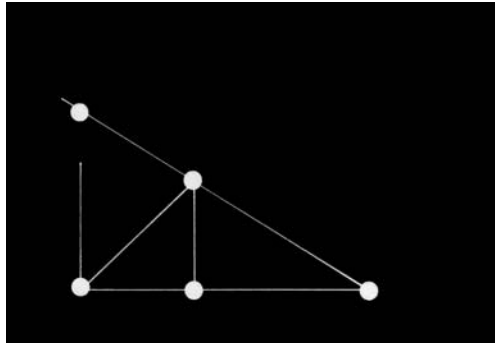




La segunda sesión mantiene una línea conceptual principal por el centro, pero al aumentar la longitud de los ejes podemos hallar nuevos puntos de gravedad sobre los que se mueve la imagen, creando fuertes diagonales que dan una percepción visual de dirección ascendente que concentran la atención en el rostro de la modelo.



Un nuevo entendimiento surge cuando se decide que dichos ejes pueden ser colocados de manera horizontal, con la intención de aumentar las posibilidades de la serie fotográfica al buscar una nueva exploración dentro de los sentidos del cuerpo, capturando mayor cantidad de detalles del sujeto y prescindiendo del rostro como fuente principal de expresividad.



Aquí se observa que el esquema es mucho más estable y sus dinamismo disminuye, pero la cantidad de puntos de atención aumentan, permitiendo que el espectador tenga una percepción más libre sobre la imagen y su lectura.

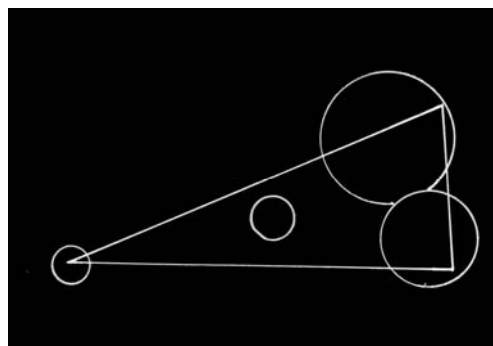
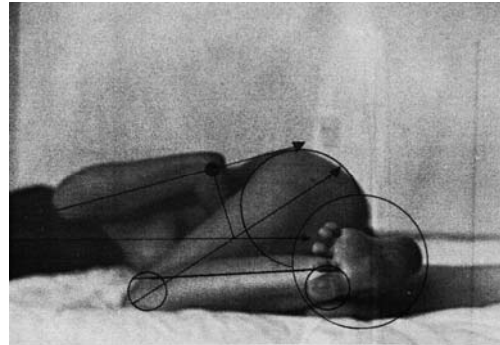
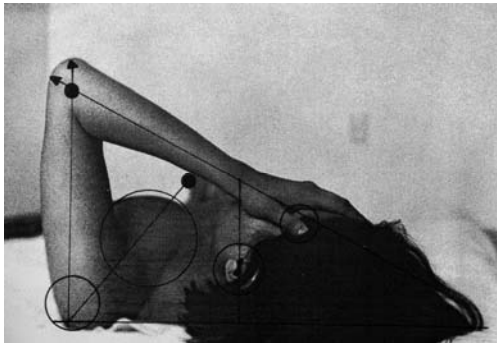
Tercera sesión:





Cuando se procesó la tercera sesión, me pude percatar que se alcanzaron variantes no previstas, aunque permanece la idea del último esquema de lograr un eje horizontal, se encontró que los puntos de atención en vez de aumentar en número, aumentan en proporción. Durante todas las sesiones la cámara nunca estuvo más alejada de un metro de distancia del sujeto, pero las variantes de atención crean el efecto de que los puntos de tensión sean percibidos con variante de tamaño, esta peculiaridad aumenta al verse alterado el enfoque por el ángulo de inclinación en el que se encuentra el objetivo de la cámara respecto al plano focal. Dicho enfoque es puntual y se ve alterado, principalmente, por el número de diafragma en el que se hizo la toma.

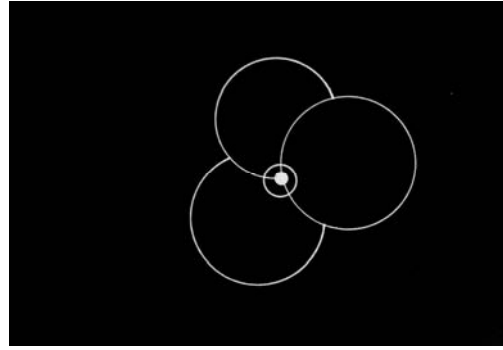
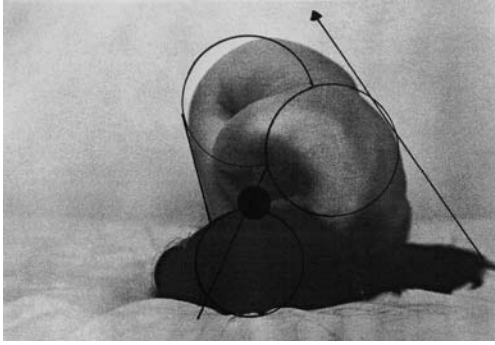
El diafragma a la hora de las tomas siempre osciló entre el $f/11$ y el $f/8$, esto para asegurar algún punto nítido dentro de la imagen, e incluso en esas condiciones se nota la falta de precisión en la primera sesión.



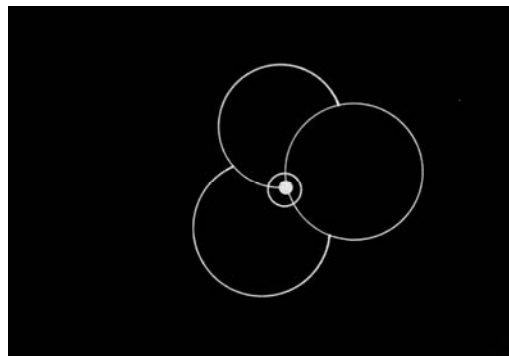
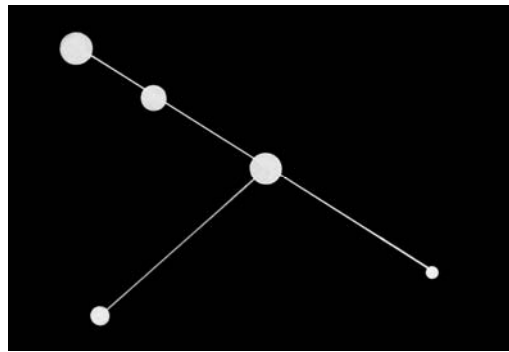
Si dichos puntos de atención aumentan en proporción sin la necesidad de una variante en distancia cámara - objeto, se logra concluir que las diagonales pueden ser eliminadas dentro de la estructura compositiva de las imágenes, para obtener como resultado una conceptualización desde la jerarquía del peso, eliminando así la dirección como elemento principal de lectura.

Cuarta sesión:





Con esta última imagen podemos realizar una comparativa compositiva entre el estudio de *Figura retorcida* y ésta.



En ambas es identificable que su estructura básica está relacionada directamente con los puntos de tensión y el contraste de peso que existe entre ellos. En el caso de la última imagen se puede entender que la perdida evidente de un eje de dirección crea un elemento estático dentro del plano gráfico, este objeto, como peso muerto atiende a otras posibilidades relacionadas al entendimiento de la figura humana, y alcanza a proponer un

nuevo sentido de imagen sin perder los principios de construcción con los que fue elaborado el dibujo de José Clemente Orozco, principalmente el uso de los planos conceptuales para crear la sensación de profundidad y el punto de vista directamente relacionado con el ángulo de inclinación en el que fue colocado el lente y que obligaba a atender un punto de enfoque puntual ya definido.

El proceso de la serie fue dejando una variedad de aprendizajes que están relacionados a la principal intención de esta investigación, la creación de una mirada fotográfica a partir de principios de construcción dibujística. Sin los estudios gráficos recurrentes la serie hubiera limitado sus horizontes y no habría logrado un constante cambio dentro de ella. Así mismo, la creación de un nuevo aparato fotográfico al cual adaptarse, exigió flexibilidad mental y consideración, pues si bien, los principios básicos sobre los que la cámara trabaja son los mismos que cualquier otro producto estandarizado dentro de la fotografía profesional, la falta de un visor, el ángulo de inclinación del lente y el nuevo formato de imagen, exigieron máxima atención sobre ellos para su uso. Al trabajo técnico se anexaron herramientas como un flexómetro con el cual medir la distancia entre el sujeto y el objetivo para identificar el punto de enfoque, bastones de madera para dar dirección a la cámara y establecer el centro del plano focal. También hubo la necesidad de mantener los términos técnicos de manera constante, como son la iluminación y la exposición, no sólo con sentido de unidad dentro de la serie, sino para identificar los posibles errores dentro de las imágenes y lograr corregirlos en las sesiones posteriores. Un recurso bastante bueno fue la constancia de las modelos, para esta serie se requirió del apoyo de dos personas, ambas fueron atendiendo las necesidades del concepto a trabajar y eso permitió una clase de amalgama. Las modelos lograron descifrar las intenciones de este trabajo y se convirtieron en cómplices del mismo, situación que les permitía entender con mayor facilidad las exigencias de expresividad del cuerpo. La maduración de una serie fotográfica, la maduración de una

mirada fotográfica, está ligada no solamente a la investigación y el trabajo práctico. La profesionalización está ligada a la indagación, reflexión y cuestionamiento del trabajo mismo. Si se carece de una primera intención el proceso es aún más lento y difícilmente se podrán identificar los aciertos y errores del mismo.

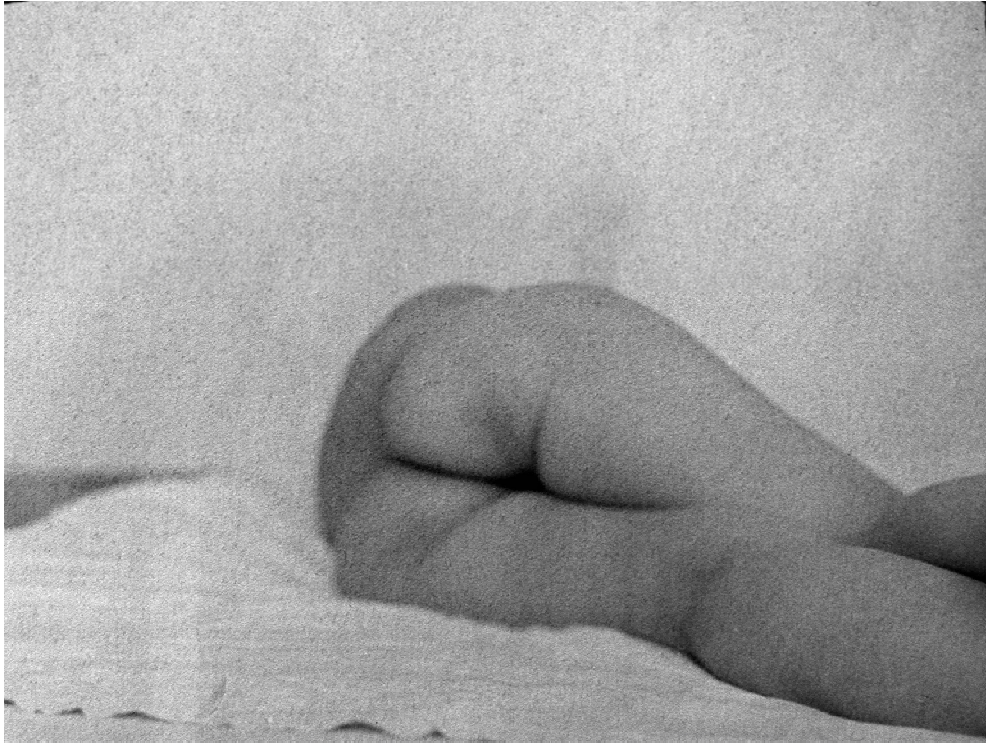
Durante la licenciatura de Diseño y Comunicación Visual, se debe entender que los estudios de la imagen y la comunicación están ligados a la exploración y a la propuesta de un discurso. Comunicar se refiere al uso de la información para su transmisión, hace del diseñador una persona más minuciosa e inquisitiva dentro de su disciplina, fue así como José Clemente Orozco se preocupó no solamente por el perfeccionamiento de su técnica, sino que tocó su entorno para descifrarlo y en su caso hacer una propuesta artística.

Hacer una exploración de los orígenes (capítulo 1) de los cuales surge una profesión como la nuestra, para identificar los procesos (capítulo 2) de trabajo con los cuales aprender los principios básicos de producción, nos da la capacidad para elaborar una primera propuesta (capítulo 3) de partida, que permita constituirse como un profesional, en este caso, dentro del área de la imagen, la comunicación y el diseño.

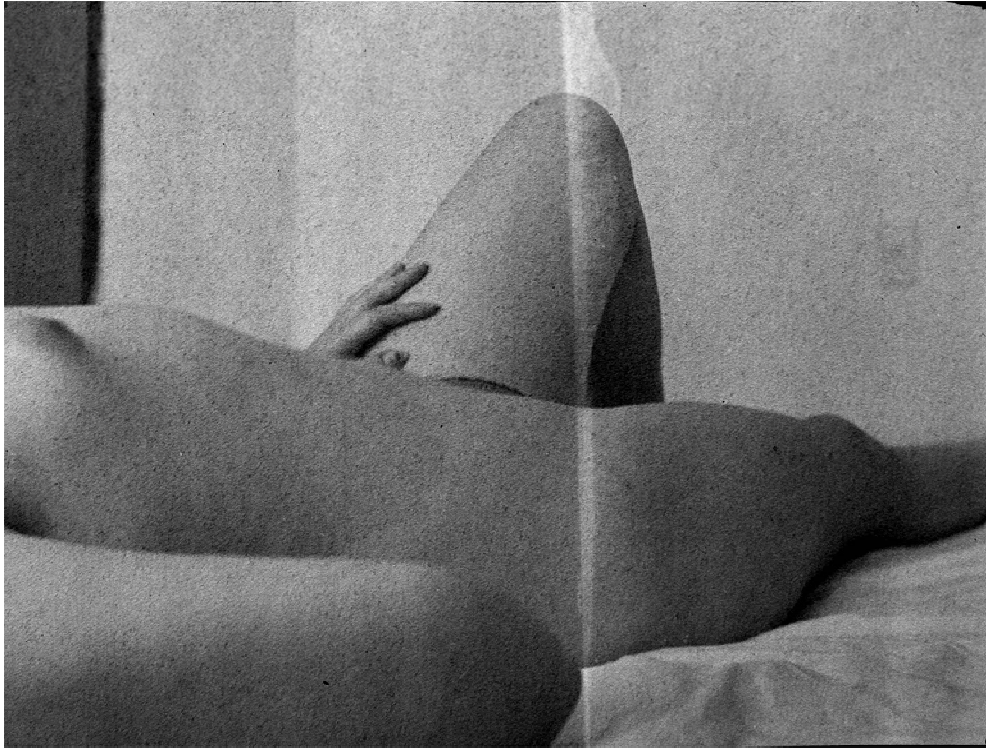
3.3.1 Índex. Fotografías no presentadas.

Las siguientes imágenes no fueron consideradas dentro de la serie fotográfica por carecer de calidad técnica, debido a diversos factores como la vigencia del material fotosensible, revelado incorrecto, daños físicos del material, contraste, enfoque, exposición, o propuesta compositiva.









Conclusiones generales.

El inicio de esta investigación se da con el estudio de los procesos del *ver* y cómo estos influenciados por los aspectos sociales afectan el entendimiento y la formación de la imagen. Este inicio nos da la capacidad de tocar conceptos teóricos antes que técnicos que abren y visualizan los alcances de la comunicación visual. Si entendemos los principios de la imagen, podemos explorar sus capacidades, traducir sus modos, es por eso que el utilizar las enseñanzas de Charles Morris y su teoría de los signos, no sólo nos sirve para nombrar un fenómeno como es la *Profundidad del ver*, sino que ésta tiene la capacidad de ser encontrada dentro del trabajo técnico, de la fotografía y el dibujo.

En ambas disciplinas se pudo realizar una comparativa teórica sobre la formación de la imagen, su configuración, la forma que la fotografía actúa desde una herramienta, extensión del ojo humano que depende del entorno para ser elaborada, y cómo el dibujo trabaja desde lo procesual, haciéndose dueño de su espacio de trabajo para construirlo a partir de una reflexión constante y no de una instantaneidad.

Trabajar y entender ambas disciplinas que forman parte de la comunicación visual para la proyección de ideas, da lugar a la experimentación y la propuesta sin perder la intención de que están siendo investigadas para la transmisión de información.

Acercarnos a los antecedentes históricos además de procesuales de ambas disciplinas, conocer su historia, método y exponentes, entrega la observación del origen de lo complejo que es nuestra profesión, da cuenta de lo que se ha logrado y cómo se ha logrado. Dicho conocimiento es utilizado como escalón de empuje para el crecimiento y desarrollo de la profesionalización. Hace hincapié, como lo vimos en Henri Cartier Bresson junto con José Clemente Orozco, en la formación de un método de trabajo que obligue al perfeccionamiento y reflexión de nuestros actos. Mucho más importante, surge la conclusión de que debe ser obligatorio para el estudioso de la imagen, para el

practicante del Diseño y la Comunicación Visual, la teorización para el mejoramiento y ampliación del conocimiento.

Un estudio formal como el realizado sobre *Figura retorcida*, exige estar consciente de su estructura, aunque la obra funciona de manera única, cada parte puede ser nombrada desde su individualidad para ser descrita y comprendida en su función, de este modo, se pueden detectar las estrategias teóricas y conceptuales, las cuales deben ser verbalizadas de manera puntual y correcta para su entendimiento. Sabemos que la imagen se percibe, pero para comprenderla debemos redactarla, usar la palabra como herramienta principal para su apreciación y descripción ante terceros.

Así mismo, la construcción de un aparato fotográfico desde dicho estudio, puso a prueba los conocimientos adquiridos durante la licenciatura de Diseño y Comunicación Visual. La habilidad manual, la capacidad de síntesis, proyección, la abstracción matemática y visual, la construcción, aplicación técnica, la formación y respeto por una metodología de trabajo, actúan para lucubrar y cuestionar los constantes resultados que deben ser asimilados para su mejora.

La realización de la serie fotográfica que fue presentada en esta investigación, sólo alcanzó el cabo de inicio del proyecto. Un producto de comunicación que funciona como un elemento de teorización, requiere un uso mayor, una cantidad más amplia de elementos que permitan estudiar dicho acto como un fenómeno de la imagen.

Esta serie es sólo el inicio en la búsqueda por la definición de una *mirada*. Alcanza un orden, también método que fomenta una producción más puntual y madura, pero exige y requiere la proyección de un trabajo más amplio además de complejo, una profundización del conocimiento en aspectos más precisos, como el control de los materiales, el estudio de las capacidades de la óptica, su posible versatilidad en uso, los sistemas de iluminación, sus variantes dentro de la exposición, así como sus aplicaciones y relaciones con otros profesionales del diseño y la comunicación visual, como

diseñadores editoriales o audiovisuales, sólo por nombrar algunos, para alcanzar una segunda finalidad que es la de construir y generar nuevo conocimiento dentro de nuestra área de trabajo.

Bibliografía.

- ACHA, Juan. *Expresión y apreciación artísticas*, México, Trillas, 1993, 1a edición, 240 pp.
- ACHA, Juan. *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, México, Coyoacán, 1999, 1a edición, 148 pp.
- BERGER, John. *Mirar*, España, Hermann Blume, 1987, 1a edición, 176 pp.
- BERGER, John. *Modos de ver*, España, Gustavo Gilli, 2000, 6a edición, 176 pp.
- BERGER, John. *Otra manera de contar*, España, Gustavo Gilli, 1998, 2a edición, 300 pp.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 2a edición, 296 pp.
- CARTIER BRESSON, Henri. *Fotografiar del natural*, España, Gustavo Gilli, 2011, 1a edición, 100 pp.
- CETTO, Ana María. *La luz. En la naturaleza y en el laboratorio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 3a edición, 130 pp.
- COSTA, Joan. *La fotografía entre la sumisión y subversión*, México, Trillas, 1991, 1a edición, 172 pp.
- DEBROISE, Oliver. *Fuga Mexicana*, España, Gustavo Gilli, 2005, 1a edición, 380 pp.
- DONDIS, D.A. *La sintaxis de la imagen.*, España, Gustavo Gilli, 1984, 5a edición, 210 pp.
- FONCUBERTA, Joan. *Fotografía: Conceptos y procedimientos.*, España, Gustavo Gilli, 1990, 1a edición, 204 pp.
- KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, España, Paidós, 1996, 1a edición, 160 pp.
- Mc LUHAN, Marshall. *El medio es el mensaje*, E.U.A, Batam Books, 1967, 1a edición, 160 pp.
- MORRIS, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*, España, Paidós, 1985, 1a edición, 116 pp.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*, España, Gustavo Gilli, 2002, 2a edición, 342 pp.
- OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*, México, Planeta, 1970, 1a edición, 110 pp.
- OROZCO, José Clemente. *Cuadernos.*, México, CONAFE, 1983, 1a edición, 336 pp.

- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El arte contemporáneo.*, México, Pormaca, 1964, 1a edición, 191 pp.
- WONG, Wucius. *Fundamentos del diseño.*, España, Gustavo Gilli, 1998, 2a edición, 348 pp.

Web.

- *Real Academia Española*, 2014. Recuperado el 21 de Octubre de 2014, de <http://lema.rae.es/drae/?val=>
- *Vitutor*, 2015. Recuperado el 12 de Febrero de 2016, de http://www.vitutor.net/1/pitagoras_thales.html
- *Ahorrar en tinta*, 2013. Recuperado el 24 de Abril de 2016 de <http://www.ahorraentinta.com/blog/blog-tinta/tecnologia-piezoelectrica/>
- *Hipertextual*, 2012. Recuperado el 20 de Abril de 2016, de <http://hipertextual.com/archivo/2012/06/digitalizacion-de-negativos-y-diapositivas-de-35-mm-i/>
- *Seiko Epson Corporation*, 2016. Recuperado el 24 de Abril de 2016 de <http://www.epson.es/es/es/viewcon/corporatesite/cms/index/32>