



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**Fotodiseño: Presente y futuro en la creación de imágenes
fotográficas de los años 2010 a 2020. Realización de
tres series fotográficas**

T E S I S

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR
EN ARTES Y DISEÑO**

PRESENTA

EDGAR OSVALDO ARCHUNDIA GUTIÉRREZ

DIRECTOR DE TESIS

DR. SALVADOR SALAS ZAMUDIO (U.de G.- FAD-UNAM)

SINODALES

DRA. MARÍA DE LAS MERCEDES SIERRA KEHOE (FAD-UNAM)

DR. MARCO ANTONIO SANDOVAL VALLE (FAD-UNAM)

DR. FRANCISCO ULISES PLANCARTE MORALES (FAD-UNAM)

DR. JOSÉ LUIS CABALLERO FACIO (FES ACATLÁN-UNAM)

Ciudad de México, octubre 2021.



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.



Dedicatoria

A:

Manuel Rivera Cárdelas
Luis Archundia Gutiérrez

***Nirbhinne aksiní tvasta loka-palo visád vibhoh
Caksusamsena rupanam pratipattir yato bhavet***

***Después, los dos ojos de la gigantesca forma del Señor
se manifestaron separadamente. El Sol, el director de la luz,
entro en ellos con la representación parcial de la visión, y por
eso las entidades vivientes pueden tener visión de las formas***

SRIMAD BHAGAVATAM, Tercer Canto, p20

Índice

Introducción	4
Capítulo 1: Vanguardias de principios del Siglo XX, impacto e influencia en la fotografía: orígenes de la relación entre el diseño y la fotografía	10
1.1 Futurismo y Dadaísmo en la fotografía	13
1.2 Vanguardias Rusas: Suprematismo y Constructivismo en la fotografía	29
1.3 Fotografía Constructivista y Subjetiva en la Bauhaus Dessau y Berlín	43
1.4 Surrealismo y fotografía	59
Capítulo 2: Teoría fotográfica, posturas de la fotografía, del fotografismo y de su evolución hacia el fotodiseño o diseño fotográfico.	71
2.1 Pictorialismo	77
2.2 László Moholy Nagy (Fotografía y nueva visión)	86
2.3 Fotografía equivalente: Minor White	101
2.4 Fotografía Subjetiva: creación fotográfica absoluta: Otto Steinert	111
2.5 George Didi-Hubermann: Fotografía, realidad y memoria que arde.	122
Capítulo 3: Fotodiseño, diseño fotográfico: tres series fotográficas.	131
3.1 Diseño y fotografía	136
3.2 Fotografismo	151
3.3 Fotodiseño o diseño fotográfico	168
3.4 Diseño fotográfico 2010-2018	193
3.5 Propuesta metodológica para la producción de diseño fotográfico	241
Conclusiones	249
Bibliografía	258

Introducción

La aparición de la fotografía constituyó toda una revolución en cuanto al tratamiento y valorización que se le daba a una imagen. Del nacimiento y evolución de ésta, surgen toda una serie de estudios sobre los fenómenos sociales que giran en torno a la imagen fotográfica y brotan a su vez, toda una serie de formas de abordar los géneros en los que se han organizado las diferentes expresiones de la fotografía, tanto como arte, como fotografía pura, subjetiva, social, documental, grafismo y más contemporáneamente en el ámbito del diseño.

Es en este sentido que la investigación gira en torno a dilucidar en qué momento la imagen fotográfica es solo un recurso gráfico más y en qué momento se convierte en diseño.

Cuando la imagen fotográfica es usada como un sustituto de otros medios visuales como el dibujo y la ilustración, se le denomina: fotografismo, y no explota al máximo las posibilidades creativas, plásticas, artísticas y de diseño que posee intrínsecamente la imagen fotográfica.

En ese sentido, el estudio formal del fotodiseño abre un gran abanico de posibilidades en donde la fotografía haya el punto de expansión en la fusión del diseño y la fotografía, en donde se visualiza al fotodiseño de tal manera que se diseña desde la cámara y con la mente puesta en solucionar problemas de diseño con la imagen fotográfica, planeadas desde la mente del diseñador fotógrafo.

Es prudente mencionar que junto al término fotodiseño coexiste también el de diseño fotográfico, por lo cual, también es importante establecer si ambos pueden referirse al mismo problema de investigación o si hay diferencias entre ambos.

Es así que este proyecto de investigación se formula desde la base histórica del fotografismo para hallar eco en el presente y futuro del binomio fotografía y diseño: fotodiseño o diseño fotográfico y las repercusiones que este tiene en el ámbito del arte y el diseño. Se puede mencionar al respecto que se ha conseguido dilucidar las diferencias entre ambos conceptos, así como el término de fotodiseño, que se encuentra rebasado y se circunscribe solo a algunos aspectos de la larga relación entre la fotografía y el diseño.

Por lo que es relevante, revisar y reconsiderar la actualidad el término fotodiseño y del ámbito que abarca el concepto y también considerar si el concepto de diseño fotográfico sea más adecuado a nuestros días.

De hecho las fronteras entre el fotografismo y el fotodiseño como lo plantea Costa, es un borde en donde ambos conceptos se tocan y traspasan a veces sin problema alguno y en afán por definir, ambos términos llegan a confundirse, por lo que es preciso hacer una investigación que aclare y arroje una luz ante esta problemática, que involucre a la fotografía y al diseño y a una parte de la puesta en práctica de este: la fotografía utilitaria; ya que como se sabe, la órbita comercial de la publicidad ha atrapado al diseño y a la fotografía haciendo uso de ellos, de sus recursos y parece como si lo que mandara fuera solo lo comercial. Es por ello que también se abordara en la investigación el papel que juega la fotografía utilitaria en el diseño, la fotografía y la comunicación visual.

Como es evidente el proyecto de investigación tiene sus orígenes en la inquietud y búsqueda profunda de la relación existente entre la fotografía y el diseño; en sus manifestaciones y aplicaciones en diversas áreas; tanto artísticas, como de diseño gráfico o concretamente fotográficas.

Esta primera inquietud surge en los primeros años de la década de los años noventa del siglo pasado, al tener en las manos y leer con esmero el texto de "Fotodiseño", coautoría de Costa y Fontcuberta; este libro acompañó mis primeras experiencias y acercamientos formales a la generación y producción de diseños gráficos en donde la imagen principal la constituía una imagen fotográfica.

Sin embargo se puede decir que este primer texto comenzó a ser insuficiente debido en parte a que sus postulados fueron siendo superados por el cambio social que han representado los avances tecnológicos y su pronta aceptación por parte de la gente en general, sobre todo por las nuevas generaciones que viven día a día inmersos en dispositivos tecnológicos llenos de atracciones, sorpresas tanto para el esparcimiento como para labores productivas. La otra razón radica en que, en el texto no se explica a detalle la relación entre la fotografía y el diseño; ni su origen y, si enfatizan que lo dicho por ellos es casi una ley.

Lo que sí permanece vigente es la propuesta metodológica de producción fotográfica que con sus prudentes adecuaciones es utilizada en esta investigación y sirve de base para proponer una metodología adecuada a los tiempos actuales, misma que se nutre además de los planteamientos de Fontcuberta y Costa, con los de Steinert y claro está con lo vislumbrado por el propio Moholy-Nagy, cuyas aportaciones se encontraran a lo largo de esta investigación.

Cabe señalar que la propuesta metodológica de Costa y Fontcuberta se encuentra basada sin duda alguna en los postulados de creación fotográfica de Steinert —el mismo Fontcuberta lo ha afirmado— y a su vez Steinert es un continuador de las ideas innovadoras de Moholy-Nagy.

Una primera instancia con respecto a lo planteado por Costa y Fontcuberta es establecer la relación entre la imagen fotográfica, la cámara y el diseño gráfico. Las vanguardias artísticas de principios del siglo pasado, es el primer lugar para buscar, estos orígenes; en ellas se gestaron nuevas visiones que a cien años de su aparición, siguen siendo vigentes algunos de sus postulados y propuestas visuales, son objeto de revisiones y visitas, para desmenuzar que se está haciendo parecido o basado en los diversos artistas y sus obras involucrados en estos movimientos.

Las vanguardias expuestas en la investigación son fundamentales para descubrir quiénes fueron los primeros en utilizar una cámara y sus imágenes para diseñar un cartel, o un anuncio. Así como encontrar las diversas maneras de trabajo creativo con la imagen fotográfica; en la que partían desde la toma y la idea que generaba la fotografía; pasando por el laboratorio (en ese entonces análogo) y, su posterior intervención para que pudiera ser aplicada a un diseño en particular.

Es también extraordinario descubrir como muchos ejercicios fotográficos que se enseñan en las aulas hoy en día, tienen su origen en la experimentación visual de artistas, fotógrafos y diseñadores de las vanguardias.

Futuristas, Constructivistas soviéticos y alemanes, Dadaístas, la escuela de la Bauhaus y los Surrealistas, todos sin excepción aportaron a la fotografía y al diseño. El gran legado se ve reflejado en cuanto hacemos alguna intervención en una imagen, durante algún momento del proceso y esa experimentación visual va más atrás en el tiempo.

La manipulación de una toma se remonta a los fotógrafos pictorialistas, sin dudarlo se puede afirmar que cada vez que se interviene una imagen fotográfica estamos homenajando a los pictorialistas. En el momento que destinamos una imagen para un diseño en específico estamos haciendo una especie de pictorialismo contemporáneo. Incluso existen hoy en día aplicaciones con filtros digitales que emulan a lo hecho y experimentado por los fotógrafos pictorialistas.

Así estas manifestaciones en donde la imagen fotográfica es intervenida y se realiza una experimentación visual, traemos al presente ecos del pasado que constituye un bagaje artístico que nos nutre y estimula a continuar y buscar nuevos caminos de expresión visual.

En este sentido no puede olvidarse considerar a los fotógrafos puristas, que descalifican aparentemente cualquier tipo de intervención, en donde ellos exaltan sobre todo las peculiaridades del medio fotográfico.

Estas ideas lejos de ser un obstáculo representan un estudio serio y formal de las posibilidades que ofrece el medio fotográfico; la técnica fotográfica, es decir el conocimiento a conciencia de la herramienta fotográfica: la cámara; genera un verdadero lenguaje de comunicación.

El conocimiento preciso de los controles de diafragma, enfoque y velocidad dan un sentido único a la creación de una imagen mediante el concurso de una herramienta tecnológica, hecha por el ser humano.

Son estas características intrínsecas al medio fotográfico y, la posibilidad de intervenir una fotografía las que cautivaron a los artistas y diseñadores pioneros que utilizaron por vez primera una imagen fotográfica para un diseño gráfico.

Así en esta búsqueda de encontrar la relación entre los lenguajes fotográfico y del diseño, hallamos parámetros teóricos que sin duda alguna además de esclarecer esta hermandad diseño-fotografía, arroja luz sobre la actividad creadora en estos dos medios.

Surgen entonces las ideas de Moholy-Nagy, que le dan un aire de frescura y sustento teórico a una variedad de manifestaciones en la imagen fotográfica y en el mismo diseño. Los fotogramas, así como las fotografías sin cámara son parte de su aporte a la fotografía, el generar la primera metodología para producir imágenes fotográficas y sus dos libros publicados por la Bauhaus son los baluartes de este artista-diseñador-fotógrafo sin igual.

Aparecen en el camino de esta investigación autores fundamentales en el estudio de la imagen fotográfica: Otto Stienert, Minor White, Didi-Huberman; proporcionan el soporte teórico necesario para continuar con este proyecto.

Nos encontramos con hechos también naturales en este proceso investigativo: la información y la comunicación, que representan y sustentan lo contenido en la imagen, desde lo que el creador de la imagen ha querido decir, hasta lo que el espectador ha de pensar o creer dependiendo lo que ve, lo que mira y observa. La fotografía no es solo su autor, es quien la consume, es creador y espectador.

En este sentido aparece el estudio de la imagen fotográfica, entrelazando con más fuerza los vínculos entre fotografía y diseño, dándoles un sentido para conjuntarse, en un ámbito que puede ser puramente comercial, social, cultural y en donde se mezclan con soltura y eficacia: arte, diseño y fotografía.

La fotografía, el diseño y el arte se presentan como fragmentos de una realidad, representada en una superficie bidimensional, incluso si se trata de una abstracción se presenta como una realidad personal del autor, propia de su mente, de sus necesidades de expresión.

Otra suerte de fusión la encontramos en un movimiento surgido después de terminada la Segunda Guerra Mundial; el fotografismo, heredero de las vanguardias de entre guerras, sentado en las bases teóricas de Moholy-Nagy y de Steinert, el fotografismo recurre a recursos propios del lenguaje del dibujo y a través de la fotografía se busca captar líneas, puntos, formas en la naturaleza que formen composiciones firmes y sorprendentes.

Aporta a la búsqueda del diseño fotográfico en tanto contribuye con soltura a lograr creaciones cargadas de aspectos visuales, que debido al manejo exacto de la composición acercan a estas fotografías al lenguaje del diseño gráfico. Un ejemplo actual de este tipo de fotografías lo podemos encontrar en varios proyectos contemporáneos, por mencionar solo uno tenemos "la tierra vista desde el cielo" del fotógrafo Yann Arthus Bertrand, quien con su cámara capta paisajes terrestres que son percibidos como dibujos e ilustraciones de los paisajes fotografiados. Además estas imágenes que recuerdan a lienzos pintados, entrarían también como ejemplos no solo de fotografismo, sino que los pictorialistas estarían orgullosos de este trabajo.

El siguiente paso es entrar de lleno al concepto del Fotodiseño; en este punto se analizan con esmero y profusión los conceptos planteados por Costa y Fontcuberta. Para este análisis se han utilizado todos los temas estudiados con anterioridad, las vanguardias, en particular los postulados de Moholy-Nagy y de Otto Steinert, sin dejar de lado toda aquella manifestación fotográfica que sea susceptible de ser considerada dentro

del diseño fotográfico, término que como se verá es más amplio y no discrimina ninguna forma de experimentación visual con la imagen fotográfica y el diseño.

Posterior a este punto, se lleva a cabo un análisis del estado del arte que guarda el diseño fotográfico de los años 2010 al 2018, donde lo hasta ahora estudiado sirve para encontrar esas áreas de confluencia. En donde se conjuga no solo el diseño y la fotografía, se encuentra también publicidad y arte. Portadas de disco, carteles de cine, envases y empaques, etiquetas, portadas de revista, se erigen como un completo universo de ilimitadas posibilidades para la creación dentro del diseño fotográfico.

Con lo visto hasta el momento se presenta la siguiente idea: proponer una metodología actual que sirva de guía para la creación de diseños fotográficos; así se proyecta el tema culminante de esta investigación y que sin duda es complemento de la inquietud por descubrir que ha sido del fotodiseño y, saber porque ha sido superado este concepto y técnica fotográficos.

Asimismo, se puede mencionar que el protocolo de investigación con el que se dio comienzo a la gestación de este proyecto, mismo que sirvió de directriz, dio cumplimiento a las inquietudes que generaron la investigación, dando por resultado una estructura coherente en el proceso de investigación de la presente tesis; esta misma base fue muy útil para fundamentar y sostener esta investigación.

Cabe señalar que el protocolo original sufrió las modificaciones pertinentes que fueron necesarias, ya que a lo largo de la investigación se presentaron nuevos datos, informaciones precisas que fueron recabadas, por mencionar: las entrevistas a destacados miembros del ámbito del diseño y la fotografía tanto de origen nacional como extranjeros que aportaron significativos caminos y sendas por donde seguir con el estudio del diseño y la fotografía.

Se recurrió a la lectura de textos especializados que en un principio tampoco se tenían en el horizonte del origen de la investigación y que todo lo leído, investigado y reflexionado ha sido sumamente provechoso y enriquecedor dando por resultado la evolución coherente de este proyecto de investigación doctoral en artes y diseño. Teniendo un inicio histórico en el primer capítulo, un seguimiento teórico en el segundo y conceptual experimental de investigación-producción, en el tercero y último.

En este mismo sentido una idea fundamental plasmada en el protocolo de investigación es la esclarecer la larga relación entre el diseño y la fotografía, dar un panorama amplio de las posibilidades de experimentación visual que tiene esta rama de aplicación del diseño fotográfico.

A lo largo de este proyecto esta relación se va esclareciendo, dilucidando y haciendo evidente, sin duda alguna el diseño y la fotografía se buscan, se conjugan, se complementan. La fotografía y el diseño entrelazan sus ramajes y raíces en un todo armónico. donde ambas disciplinas se complementan y ayudan.

No solo circunscribiéndolo a técnica, arte o diseño, sino planteando y poniendo las pruebas suficientes de cómo se logra concretar esta idea; partiendo de los orígenes, pasando por los conceptos teóricos necesarios y aplicando con esmero lo estudiado para

proponer una metodología que se aplica en el proyecto fotográfico de las tres series, mismas que como se ha mencionado tienen una proyección y utilidad para el diseño fotográfico.



CAPÍTULO

**Vanguardias de principios del Siglo XX,
impacto e influencia en la fotografía:
orígenes de la relación entre el
diseño y la fotografía**

La fotografía desde sus orígenes ha sido objeto de muchas ideas y corrientes que han influido en su desarrollo. Desde los primeros bodegones de Niepce y Daguerre, se puede advertir la influencia pictórica en la fotografía. La actividad de los primeros fotógrafos se concentró en la producción de retratos, en primera instancia esta actividad mostraba al fotografiado de manera sencilla, una pose sin mayores pretensiones. El público al exigir más que un retrato simple, obligo al fotógrafo a prepararse mejor, ya no solo en aspectos técnicos sino también en los compositivos, a revisar la actividad y producción de otros fotógrafos y sin duda a mirar el trabajo de los pintores de la época.

De esta manera fotógrafos y pintores se retroalimentaron: Degas, Delacroix, utilizaron las imágenes creadas con una cámara fotográfica como referencia visual para sus cuadros y pinturas. Rejlander y Peach introdujeron elementos de la pintura en sus fotografías emulando no solo los temas tratados sino dándole una apariencia pictórica a sus imágenes. Ya en las primeras décadas del siglo XX, los movimientos de vanguardia se constituyen como el espacio ideal para la experimentación visual.

Los fotógrafos que se involucraron en estas vanguardias vivieron la efervescencia de una creatividad que parecía no tener límites. Siendo conscientes de las capacidades que el medio fotográfico podía aportar, los fotógrafos experimentan con la cámara, la óptica, el encuadre, las composiciones. Los futuristas empeñados en captar los objetos en movimiento, experimentan con las velocidades de obturación, múltiples exposiciones, logrando imágenes no vistas antes.

Los dadaístas de la mano de Man Ray, descubren los rayogramas, la solarización, el collage, fotomontajes, superposición de negativos; en el suprematismo el arte utilitario ve en la fotografía el medio revolucionario adecuado para servir a la naciente Unión Soviética. El constructivismo aporta a la fotografía encuadres novedosos, puntos de toma osados, fotomontajes sociales y de carácter político.

La escuela alemana de la Bauhaus, influenciada por los constructivistas rusos aplica también encuadres osados, composiciones en las que la línea, el punto y la forma son predominantes en la toma fotográfica. Moholy-Nagy experimenta con fotogramas hechos con proyecciones de luz, fotomontajes artísticos, políticos y sociales y la propuesta formal de sus postulados para el proceso de creación fotográfica.

Ya en el surrealismo el sentido onírico, de hallazgo fueron motivo de producción artística, aunado a ello la manipulación de la imagen tanto en el laboratorio como en la toma permiten la aparición de efectos como: bajorrelieves, brulage, múltiples exposiciones, superposición de negativos, fotomontajes, distorsiones, etc.

Los movimientos de vanguardia se presentan como el sitio en el espacio y el tiempo para indagar los personajes, los aspectos sociales e incluso bélicos que acontecieron en Europa durante las primeras tres décadas del Siglo XX. Es precisamente en estos espacios de innovación y experimentación, que se pueden ubicar aquellas características y particularidades que dan origen al término fotografismo y su evolución al concepto de fotodiseño.

En las vanguardias y su estudio se busca encontrar no solo las técnicas y estilos de manipulación de la imagen fotográfica que insertan a esta dentro del grafismo, sino que además se requiere investigar las motivaciones que dan origen a la experimentación visual con la cámara fotográfica. Encontrar en que momento el diseño gráfico se apropia del medio fotográfico y utiliza la cámara fotográfica como una herramienta para diseñar, descubrir el cómo y el por qué la fotografía se inserta en el diseño gráfico.

En este sentido se busca también encontrar si toda fotografía aplicada en el diseño se consideraría fotografismo, fotodiseño o diseño fotográfico; si pueden hallarse grafismos en la fotografía sin que estos involucren a la imagen utilitaria, o producirse imágenes fotográficas que incorporen elementos de diseño que no sean para un fin comercial, publicitario y que podamos encontrar su origen en una necesidad personal de expresión y entonces puedan ser objeto de considerarlas dentro del terreno artístico.

Asimismo discernir si las diferentes técnicas desarrolladas en las vanguardias marcan de alguna manera al fotografismo, al fotodiseño o diseño fotográfico. Es en estas vanguardias que la fotografía expande su potencial creativo de las manos y pensamiento de los actores participantes, así como de las técnicas tanto de cámara como de laboratorio que juegan un papel primordial en esta incansable búsqueda de experimentación visual. Sin duda alguna el profundizar en las vanguardias del Siglo XX aportará una luz que ayudará a encontrar los antecedentes y orígenes de la interacción entre el diseño y la imagen fotográfica parte fundamental de este estudio.

1.1 Futurismo y Dadaísmo en la fotografía

La fotografía, desde su aparición representó un significativo avance tecnológico en la realización y captura de imágenes; los primeros fotógrafos intentaron a toda costa que la fotografía tuviera el estatus de arte, incorporaron elementos propios de las artes, imitaron grandes pinturas del pasado y las recrearon en fotografías que se llevaron a cabo.

Es significativo el considerar que en esos tiempos, la imagen fotográfica sólo era considerada un medio de registro útil para la producción de un retrato o un paisaje; ya entrando en los primeros años del siglo XX, la fotografía ve ampliado su campo de acción y aquel afortunado que podía hacerse de una cámara y tomar fotografías de sus vacaciones o de un viaje, realizaba casi sin darse cuenta, un registro en imágenes de acontecimientos que no iban a ocurrir de nuevo jamás y que la fotografía iba a perpetuar, a inmortalizar en el papel sensible a la luz.

Así la fotografía se diversifica, los primeros fotógrafos encuentran nuevos caminos, se evidencia el carácter documental de la imagen fotográfica así como ésta tiene otros usos y aplicaciones.

De ésta manera aparece la fotografía de arquitectura, de arqueología, también se fotografían fábricas y edificios industriales. Así lugares lejanos son conocidos a través de las imágenes. La ciencia entonces descubre que con la imagen fotográfica se pueden registrar: el paso de las estrellas, casos médicos, tratados de la naturaleza e incluso captar en fotografías algún ser microscópico.

Pero tal pareciera que el hecho de que una fotografía sirve para emitir un mensaje y que en la imagen fotográfica subyace un contenido y un deseo de comunicar algo, no era tomado en cuenta, no era considerado; sin embargo no era desconocido, el modo en que la imagen fotográfica era poseedora de dar fe de la realidad que puede plasmar y que hay en cada fotografía un fuerte sentido de verdad y testimonio de cada suceso registrado en la superficie de una fotografía.

Es así que la imagen fotográfica puede entenderse como un documento que guarda momentos especiales, ya sean históricos o simplemente personales, pero que erigen a la fotografía en un claro contexto documental, que registra, guarda y atesora todo aquello que escapa de la vista, la memoria, que gracias al registro fiel de la imagen fotográfica queda inmóvil el tiempo, y la memoria se enriquece con lo allí plasmado.

Ya entradas las dos primeras décadas del siglo XX, el debate en torno a la fotografía se establecía si se podía considerar como un arte o no. Haciendo a un lado esta pro-

blemática, los jóvenes artistas de esos años encontraron en la imagen fotográfica y en la cámara una herramienta útil para crear obras novedosas, en donde la creación no se hallaba reñida con la técnica y la tecnología del momento.

Ésta incursión al ámbito del arte tiene tres acontecimientos responsables: la Primera Guerra Mundial, la aparición de las vanguardias (la mente abierta de los artistas participantes) y la Revolución Soviética de 1917.

Las vanguardias en donde aparece la fotografía como manifestación artística las podemos encontrar principalmente en el futurismo, en el dadaísmo, el suprematismo y el constructivismo. A estos movimientos se les denomina vanguardias, ya que retoman el significado original de ésta palabra, misma que se utiliza en el lenguaje bélico y de las fuerzas armadas en donde una parte de los soldados avanzan adelante del conglomerado militar y sirven de protección al mismo.

De ésta forma una vanguardia artística es aquella que antecede, presenta y propone soluciones artísticas innovadoras con respecto a su época; que entre otras cosas se caracteriza por ser audaz, reaccionar contra los tradicionalismos imperantes (ruptura con las propuestas artísticas del pasado), por la búsqueda permanente de la originalidad, así como una ferviente investigación sobre los nuevos medios de expresión, incorporando a estos los avances tecnológicos del momento, los cuales influyen sobremanera en los procesos y resultados creativos.

El medio natural de expresión de las vanguardias en general lo constituyen el hecho de que sus motivaciones y posturas han de expresarse a través de manifiestos, en donde lo que ha de prevalecer, son proclamas intensas, generadas por estados perceptuales muy emotivos, en donde la euforia y la radicalidad de sus preceptos han de mostrar, no sólo sus posturas, sino su inconformidad hacia personajes y situaciones del momento.

Los manifiestos son manuscritos en los que la provocación, el descaro y una manera precipitada de expresar las ideas, es decir; poco pensaban los vanguardistas en el impacto que habrían de tener sus publicaciones sobre quién leyera las mismas y muchas veces los más sorprendidos con el impacto de esos escritos fueron sin duda los mismos vanguardistas.

Es así que el manifiesto es el medio que eligieron los diferentes actores de la vanguardias para expresar sus ideales y posturas, por ello es que estos escritos constituyen por sus características que los hacen únicos, herramientas valiosas que nos ayudan a comprender sus motivaciones y sus más oscuros y luminosos pensamientos.

El futurismo se constituye como una de las primeras vanguardias en aparecer, su manifiesto se publica el 20 de febrero de 1909 en el periódico francés Le Figaro por el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti. Éste movimiento de origen italiano, tuvo un gran impacto en París, Berlín, Madrid, Londres y en Moscú, en este último, el futurismo dejó una marca profunda que permitió el nacimiento de otras vanguardias: el suprematismo y el constructivismo.

El futurismo pregona el uso de dos temas en torno al que giran sus diversas manifestaciones: la máquina y el movimiento. La utilización de herramientas fruto de la

revolución industrial como son la fotografía y el cine fueron acogidas con singular entusiasmo, el tratamiento del movimiento de los objetos y los seres vivos constituyen un verdadero núcleo creativo.

Esta idea de la acción, introducida en la imagen fotográfica, es precisamente la búsqueda de plasmar el movimiento propiamente dicho, es así que; aunado a la investigación de encontrar un tratamiento nuevo al concepto de espacio. En este sentido Gropius (1945), escribió en el prefacio de la Nueva Visión de Moholy-Nagy, que al incorporar el concepto de espacio en el proceso de la creación artística, se entiende que el factor tiempo se incorpora en la obra de arte.

Así la fotografía se inserta de forma natural en la concepción de atrapar el elemento temporal en una creación artística, la cámara fotográfica permite capturar sucesos que no habrán de repetirse jamás, la herramienta fotográfica conjuga al apretar el botón del obturador el atesorar tiempo-espacio y con el dial de velocidades además de retener un hecho o suceso se pueden realizar congelados (de objetos a alta velocidad) o ejecutar imágenes con movimiento aparente (barridos). Por ello la fotografía fue un medio natural para la vanguardia futurista y un campo fértil donde experimentar creativamente.

Aunque ya los cubistas y fauvistas habían hecho notar una postura militante a favor de los hechos considerados como modernos en esa época, los futuristas retoman esta postura y añaden una nueva; la firme creencia de que el arte debe participar e intervenir en la formación de una sociedad nueva, promoviendo y ayudando a que cualquier expresión social, tecnológica, artística y todo aquello que ha de constituir una nueva sociedad.

En el primer manifiesto de Marinetti exalta los valores nacionales de Italia y llama a los jóvenes a rechazar a los individuos que apoyen la paz, los que se inclinen ante ideas anticuadas y pugna por la expansión territorial y la influencia política de Italia y se manifiesta exaltadamente en contra de la Iglesia Católica y los clérigos.

Otra cosa más caracteriza a los futuristas: una extrema radicalidad en sus actitudes y postulados, mismos que los diferencian de otros movimientos y los alejan de la tradicional bohemia romántica, que era el común denominador entre escritores y artistas de ese momento histórico.

Su excedida postura de defensa y elogio hacia lo moderno, así como una fé increbrantable en los frutos que proporciona la máquina y la tecnología, así como la clara tendencia desde sus orígenes (plasmados en el manifiesto de Marinetti) hacia el conflicto bélico, una marcada intolerancia hacia sus detractores o a quien osara actuar o pensar diferente a ellos, desencadenarían en que Marinetti y otros miembros italianos como Boccioni, Carra, Russolo y Severini, entre otros, terminarían apoyando no sólo la industrialización tecnológica en todas sus vertientes, sino que además, finalizarían siendo legionarios del mismo Benito Mussolini y vieran con buenos ojos la movilización de las masas y el accionar de las fuerzas constituidas por los camisas negras, en una palabra los futuristas italianos se transformaron en fascistas.

Entre toda esta postura claramente política de los futuristas italianos; resulta interesante encontrar a un fotógrafo y pionero del cine italiano, que se inserta de manera natural en el futurismo: Anton Giulio Bragaglia; éste autor apegado al movimiento logra captar con su cámara y plasmar en el negativo imágenes de personas en movimiento, músicos, poetas, pintores y amigos que posan ante él.

Con la ayuda de técnicas como la obturación lenta, la múltiple exposición con flash y la superposición de negativos en el laboratorio, permite que se logre su cometido: dar la sensación de movimiento en su toma fotográfica.



Fotografía 1: Bragaglia, Anton. *El pintor futurista Giacomo Balla*. 1912

Éste autor es conocido –al igual que Marinetti– por su gran afición a los autos lujosos y de carreras, en donde, una vez más la velocidad era el común denominador de este movimiento; el futurismo no sólo en la imagen, la música y la poesía, también pretendía ser la pauta a seguir, la cual daría una nueva cara al entonces naciente siglo y marcaría su senda.

Los aportes que brindó el futurismo, sin duda benéficos a la fotografía, se pueden concretizar en aplicación de los recursos técnicos que proporciona la cámara y que le son propios de su naturaleza; el uso creativo del obturador y el control preciso de velocidades para congelar o realizar barridos. El uso de estas propiedades de la cámara, conjuntadas con un espíritu creador y nacido del más puro sentimiento del fotógrafo-artista constituye un verdadero avance en el reconocimiento de la fotografía como arte.

La comprensión de que la fotografía se podía erigir como una manifestación artística más, la exaltación de la máquina y el desarrollo industrial comienzan a rendir sus frutos y la cámara fotográfica otrora enemiga del arte y los artistas, comienza a ser vista como aliada en la creación visual; un pensamiento profundo construido.

Al respecto de la fotografía lo encontramos en el manifiesto sobre el color, emitido por el pintor G. Balla en (1918), citado por González et al., (2009), escribió sobre el fotodinamismo futurista así:

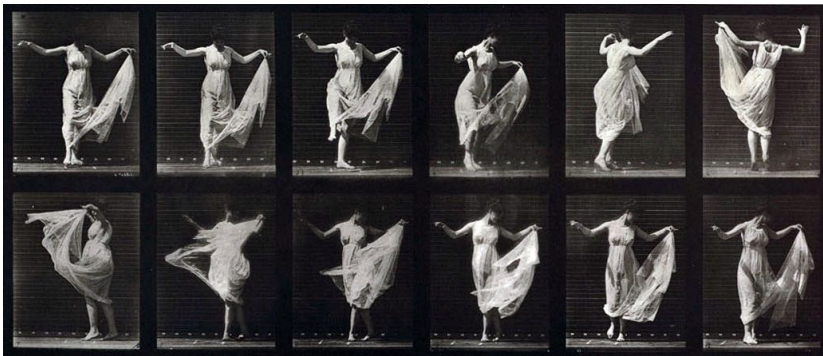
Dada la existencia de la fotografía y la cinematografía, la reproducción pictórica naturalista no interesa ni puede interesar a nadie. De ésta manera la fotografía es abiertamente considerada y tiene un lugar, ya establecido en la mente de los creadores de la época y se establece claramente que la fotografía tiene un alto nivel de representatividad y que la pintura debe buscar otros caminos de expresión. (González et al., 2009, p160)

Éste acercamiento entre los artistas y la fotografía lo podemos encontrar ya en la primera mitad del Siglo XIX, en donde Eugène Delacroix, en clara confusión siente atracción por las máquinas y el avance tecnológico de su tiempo, pero a la vez se declara detractor de la herramienta fotográfica (el daguerrotipo) y en obvia contradicción se sirve del daguerrotipo y con la ayuda del fotógrafo Eugène Durieu, realizan fotografías de desnudos, tanto femeninos como masculinos que después utilizó como referentes visuales para realizar bocetos a lápiz y carbón como base para crear posteriormente sus lienzos.

Esta postura de Delacroix era lógica hasta cierto punto, ya que su actividad como pintor no le permitía expresarse abiertamente como un partidario de la fotografía, ya que ésta le estaba restando trabajo y oportunidades a sus contemporáneos, pero pensó que la imagen fotográfica era un registro fiel de la realidad y como ayuda para corregir defectos en la pintura, sobre todo en temas de proporción, perspectiva y escala.

Estas fotografías que Durieu realizó para el pintor se consideran hoy día como uno de los primeros ejemplos que sobre fotografía de desnudo y paisaje se han hecho; también Gustav Courbert usó la imagen fotográfica de una modelo que posó desnuda frente a la cámara y que fue utilizada para realizar su cuadro El estudio del artista; “Jean-Francois Millet manifestó a su alumno Edward Wheelwright que las fotografías son valiosas como estudio de cortinajes y de otros detalles” (Newhall, 2002).

Otro ejemplo lo podemos ubicar en la figura de Edgar Degas, quien tras la publicación de las fotografías de Muybridge, modificó la manera en que representaba sus figuras en movimiento en la pintura, especialmente cuando se trataba de representaciones de escenas del hipódromo y de bailarinas, temas profusamente tratados en sus obras.



Fotografía 2: Muybridge, Eadweard. *Animal Locomotion*.1887

Al igual que Delacroix, utilizó fotografías para realizar sus bocetos y en sus cuadros se pueden apreciar detalles que delatan el uso de la lente, como lo son elementos cortados por las orillas y aberraciones de la óptica que se pueden ver en sus pinturas. En estos pintores ya nombrados podemos vislumbrar el espíritu futurista que habría de ser evidente de la mano de Marinetti y que seguro conocía de primera mano la obra de los ya mencionados, sus avances y la importancia que le daban al uso de una máquina para hacer imágenes y que llegó para revolucionar la forma en que se creaba y miraba al mundo.

Sin duda el éxito del futurismo se debe en gran medida a la frenética participación de su fundador, Marinetti y a la extensa y variada muestra que dio esta vanguardia, haciendo uso de conferencias, exposiciones y a la atención que desataban las publicaciones de sus manifiestos.

Su clara ruptura con las expresiones plásticas y visuales del pasado fueron muy bien acogidas entre los artistas jóvenes de la época, sus posturas y proclamas sobre el dinamismo y el uso del movimiento como estandarte del futurismo las podemos encontrar en las proclamas vertidas en el manifiesto técnico de la pintura futurista, firmado por Boccioni, Carra, Russolo, Balla y G. Severini, lanzado por ellos en 1910.

En este manifiesto los futuristas (1910) citado por González et al., (2009), afirman sobre lo dinámico y lo inmóvil:

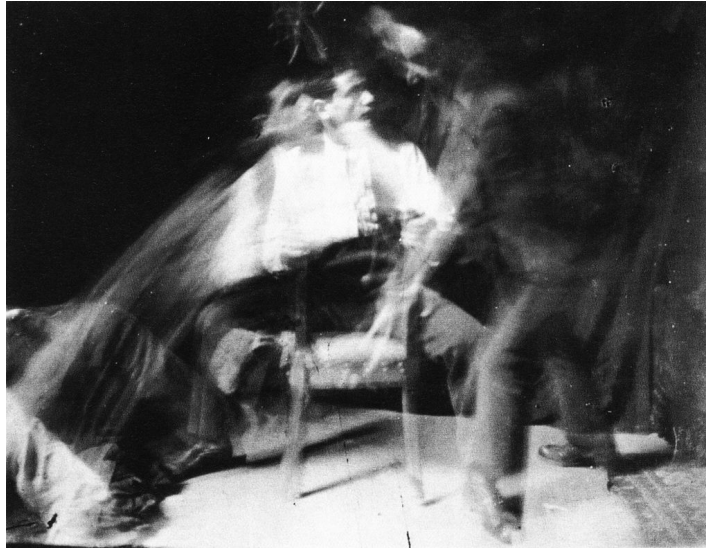
Para nosotros, el gesto nunca será un momento cerrado del dinamismo universal, sino, resueltamente, la sensación dinámica eternizada como tal. Todo se mueve; todo corre, todo se torna veloz. Una figura nunca está inmóvil ante nosotros, sino que aparece y de aparece incesantemente. (González et al., 2009, p145)

En este postulado de los futuristas queda evidenciada la fascinación que sentían por el movimiento, la velocidad y la percepción fugaz del momento y del tiempo, en donde resulta imprescindible captar el tiempo, lo ocurrido en un instante, la volatilidad de lo mirado, lo visto, donde la fotografía capta ese instante, ese momento y captura eso fugaz, veloz, que escapa al ojo humano y que los futuristas son capaces de intuir, presentar y previsualizar en sus creaciones artísticas.

Los futuristas, al tener creencias radicales no toleraban fácilmente a otros movimientos del pasado o contemporáneos a ellos y se declaraban abiertamente en contra de los impresionistas aunque respetaban a los cubistas, centrados en la postura que éstos tenían en contra del comercio del arte; es así que nace la primera exposición futurista en París.

Las vanguardias en general, y no solo los futuristas se caracterizaron por una notable falta de tolerancia hacia otros movimientos y se expresaban abiertamente en contra de las manifestaciones artísticas del pasado y sobre todo hacia los tradicionalismos en la enseñanza y ejecución de la pintura y la escultura.

Los avances técnicos y tecnológicos eran para ellos el detonante liberador de estas posturas académicas basadas en la tradición artística y se presentaban como un elemento a venerar y rendir tributo, ya que todo lo nuevo era visto como aquello



Fotografía 3: Bragaglia, Anton . *Fotodinamismo futurista*. 1912|

que habría de cambiar al mundo, en donde ellos –los futuristas- serían los actores y partícipes directos de esos cambios, en donde el futuro no sería un tiempo por venir solamente, sino el futuro sería el hoy, el tiempo presente, donde el hombre gozaría de una libertad nunca antes alcanzada.

Los futuristas pugnaban por alentar toda manifestación de originalidad, entre más llena de audacia y fuerza se mostrara mejor; así mismo los críticos de arte eran muy mal vistos, considerándolos “inútiles y perjudiciales” (González et al, 2009).

En el manifiesto futurista (1910), citado por González et al., (2009) se expone lo que los miembros del movimiento pensaban de sí mismos:

Nos creéis unos locos, pero somos más bien los primitivos de una nueva sensibilidad profundamente reformada. Más allá de la atmósfera en que nosotros vivimos sólo son tinieblas. Nosotros, futuristas, ascendemos hacia las cumbres más altas y radiantes y nos proclamamos señores de la luz, pues bebemos ya en las fuentes vivas del Sol. (González et al., 2009, p147)

Ésta declaración no deja duda sobre la creencia que tenían los futuristas de sentirse superiores a los demás; (este sentimiento de superioridad acompañaría a cada una de las vanguardias que siguieron a los futuristas) y quienes pensarán distinto a ellos o fueran contrarios al movimiento, sus postulados y acciones fueron abiertamente despreciados y tachados de ignorantes y retrógrados.

No olvidemos que aunque el futurismo empezó sólo como una vanguardia artística, terminó convirtiéndose en un movimiento político, que en sus escritos y manifiestos encontramos como objetivos principales el combate y la lucha artística y social, ésta última llevada a extremos propios del fascismo.

Los sucesos bélicos, conocidos como Primera Guerra Mundial y Revolución Rusa ocasionaron, entre otras cosas, una gran migración hacia terreno neutral. Suiza se mantuvo relativamente ajena al conflicto de la guerra y sirvió de refugio para miembros de varias naciones europeas que encontraron la paz y la libertad que anhelaban.

Entre los desplazados, ya sea a causa de la guerra o migrantes buscando un futuro mejor, llegaron un sin número de jóvenes artistas, pintores, escultores, escritores (poetas sobre todo) y músicos de toda Europa, pero Suiza no alimentaba la creatividad, sólo brindaba un buen resguardo a quien lo buscaba y los artistas de la época querían algo más que Suiza no les daba, eso que éste país neutral y que sus políticas de migración no podían proporcionarles; era primordialmente libertad para crear, inventar, soñar y hacer tangibles sus ideas, por más descabelladas que éstas fueran.

París era el lugar que vería florecer algunas de las vanguardias más influyentes del Siglo XX y principalmente, Montparnasse y Montmartre, cuya fama era ya reconocida como nido de poetas, escritores, pintores y escultores atraía poderosamente a los jóvenes creadores de esos años.

Buscando esta libertad los artistas de la época, de Suiza se fueron hacia París y se instalaron. ahí encontraron el matiz bohemio en donde las ideas podían fluir libremente sin encontrarse con objeciones, ni obstáculos; aunado a ello, el París de aquellos tiempos era un lugar económico donde vivir y cosmopolita por excelencia.

Tanto Montparnasse como la colina de Montmartre se encontraban abarrotadas de artistas de toda índole, desde escritores que después serían aclamados y famosos como el periodista Ernest Hemingway, el poeta Paul Éluard, el poeta y ensayista André Breton, Tristan Tzara así como los pintores Max Ernsts y Francis Picabia y el contradictorio artista Marcel Duchamp, entre otros.

Es en 1921, cuando un grupo de amigos (pintores y escritores) que viajaban constantemente de Zurich a París y viceversa, decidieron que estaban en contra de cualquier manifestación artística, inconformes con todo, en oposición a toda muestra o exhibición de obra plástica y escultórica. El movimiento pretendía negar todo lo hecho antes de ellos y se exaltaba cualquier excentricidad de parte de sus miembros. Al interior del grupo decidieron cosas tan extravagantes como estar en contra de sus propias ideas, por el puro hecho de crear vanguardia con estas posturas y actitudes.

La idea obviamente era crear algo nuevo, pero que fuese escandaloso, que agitara al espectador y al creador, sin embargo esta vanguardia tenía un defecto, en aras de mantener su negativa a todo y a todos, restringía el espíritu creador de sus partidarios, la aparentemente acción de no proponer nada era contraria a las acciones de pintar y escribir.

Fue en el café parisino llamado Passage de l'Opéra donde este grupo de amigos, comandado por Tzara, crearon un movimiento que pasó a la historia de la humanidad; el Dadá; aunque las primeras expresiones Dadá las podemos encontrar en El Cabaret Voltaire en Zurich; es desde París donde esta vanguardia se proyectaría a Nueva York, Berlín y el resto de Europa.

Es en Nueva York donde Francis Picabia y Marcel Duchamp se aprovecharían de la apertura de mente y de la expresión creativa de un fotógrafo de fama mundial: Alfred Stieglitz, quien los invitaría a participar en varias exposiciones, entre ellas la Armory Show y la exposición en la Central Gallery, donde Duchamp expuso su célebre urinario denominado MUT.

Bajo la corriente del dadaísmo, el arte se nutrió de otros aspectos, la rebeldía, la no propuesta y el inconformismo generalizado por las situaciones sociales provocadas por la Primera Guerra Mundial, crean el ambiente propicio para este tipo de manifestaciones; en donde encontramos presente un claro sentimiento de enojo y desencantamiento social. El dadaísmo más que una vanguardia artística, se muestra como una evidente pobreza de espíritu entre sus partidarios, un constante plan de negación, destrucción y pesimismo.

Aunado a este estado de negatividad cotidiana, los partidarios de Dadá hacían gala de la burla, la sátira, el escarnio, la broma, el insulto hacia cualquier objeto, persona o expresión artística; hallaban en estas expresiones un cierto gusto enfermo a escandalizar a la gente que fuera a ver sus exposiciones u obra. El Dadá es una vanguardia en contra del arte, en contra de la creación y a favor de la destrucción de las manifestaciones plásticas visuales, escultórica y escrita.

Influido por el futurismo (aunque los propios dadaístas lo negaran) y base para el surrealismo “Breton –el mejor historiador de su propio movimiento- iba a afirmar que el surrealismo no había sido el sucesor de Dadá, sino que había coexistido con éste” (Lottman, 2003).

Ambas vanguardias cohabitarían en París; hasta el advenimiento de una lucha de poder entre Tzara y Breton; en donde una de las vanguardias habría de claudicar en favor de la otra, no sin antes dar una encarnizada batalla.

Pese a los manifiestos del movimiento, los participantes debieron crear y expresarse con obra, pues no había otra forma de difundir las ideas del grupo principal afincado en París, ahí es principalmente donde la fotografía tuvo un lugar importante en estas manifestaciones de la mano del neoyorquino Man Ray; es así que aunque no lo quisieran los dadaístas y estuviera alejado de sus principios, ésta vanguardia se presentó como una opción más, un camino nuevo para el artista de cualquier ámbito.

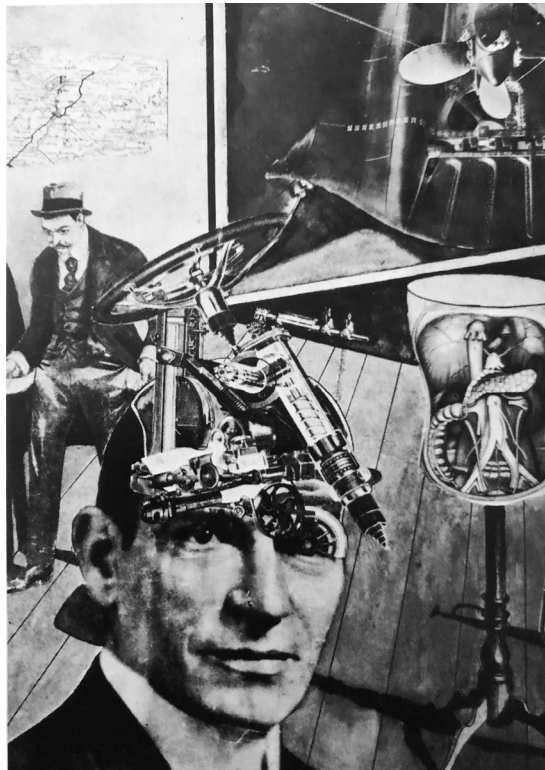
Mucho se ha dicho sobre el origen del término “Dadá”, se dice por ejemplo que se trata del balbuceo de un infante. Lottman (2003) nos menciona sobre el significado de la palabra Dadá:

Los dadaístas afirmaban haber escogido al azar el nombre del grupo hojeando un diccionario francés; en sus orígenes, dadá había sido un término infantil para – burro-, pero llegó a significar –caballo de madera-, tanto en su sentido literal como figurado de –manía, capricho, idea fija. (2003, p. 51-52)

El fotomontaje nace bajo la tutela de ésta vanguardia y el término de “montador” (Pierre, 1968); era aplicado para denominar al involucrado en ésta técnica, y era preferido al de artista. El fotomontaje se convirtió en una de las maneras de expresión favoritas de los dadaístas y la imagen fotográfica en sus manos cobró un nuevo estatus en los procesos creativos.

Ésta técnica surgió como “una fórmula intermedia entre los papiers collés cubistas y los collages de Max Ernst (...) en contraposición a las naturalezas muertas y los paisajes oníricos de Ernst, los fotomontadores de Berlín parecieron hallarse preocupados por el rostro humano” (Pierre, 1968).

Esto es un hecho ya que al observar los fotomontajes de la época, el rostro del hombre y sus rasgos predominan en las obras. Destacaron Raoul Hausmann, Hannah Höch y John Heartfield, quienes además de realizar fotomontajes, descubrieron que la tipografía podía resultar un elemento innovador en una imagen fotográfica, procedimiento que se llamó fototipografía.



Fotografía 4: Hausmann, Raoul. *Tatlin en casa*. 1920

Surgió en este escenario el uso de la obra plástica como recurso de propaganda política y de protesta social, el fotomontaje y el uso de la tipografía encajaron fácilmente en éste ambiente y fueron usados como recurso gráfico.

El fotomontaje de vanguardia no se diferencia técnicamente en gran medida de los trabajos hechos por los pictorialistas H. P. Robinson y Rejlander, quienes ya ejecutaban imágenes fotográficas en donde combinaban fotografías que una vez dispuestas formaban una nueva fotografía.

Una de las técnicas favoritas de los pictorialistas era el positivado combinado. Los pictorialistas cuidaban sobre manera que cada forma o personaje encajaran a la perfección, como si de un rompecabezas se tratase, de tal manera que la nueva fotografía no evidenciase que se había hecho a partir de fragmentos de otras fotos.

Pero los fotomontajes de vanguardia y sus creadores no presentan este montaje sutil, las obras creadas por Heartfield y sus seguidores presentan sus diferencias de manera notable, en donde las imágenes que forman parte del fotomontaje se destacan por diferencia de formas, personajes, color, tono, y tamaño, de tal manera que es evidente que la imagen ha sido formada con segmentos de otras fotografías.

Mientras los pictorialistas preferían para sus montajes temas de campo, portuarios, de tejedoras y bordadoras, el tema de los artistas del fotomontaje de vanguardia involucraba temas sociales de protesta, políticos y de rebeldía ante las autoridades de la época y la poca libertad de expresión que padecían en Europa en los años posteriores a la primera guerra mundial.

Al respecto Newhall (2002) nos dice acerca del origen del fotomontaje:

George Grosz y John Heartfield han situado el origen de sus montajes en los mensajes anónimos que enviaban a sus amigos en el frente de batalla durante la Primera Guerra Mundial. Pegaban en tarjetas postales –un revoltijo de publicidad de cinturones contra la hernia, de libros de canciones estudiantiles y de comida canina, junto a rótulos de botellas de vino y cerveza, fotografías de periódicos ilustrados, todo ello recortado de tal forma como para decir, con imágenes, lo que los censores habrían prohibido si lo hubiéramos expresado con palabras. (2002, p. 210-211)

Así los vanguardistas del fotomontaje usaban el medio fotográfico para comunicar con imágenes aquello que les era prohibido decir con sus propias palabras, protestaban contra las limitantes que la guerra les había dejado, por la falta de oportunidades de estudio, de trabajo, de expresarse libremente. La fotografía se convirtió en un medio para comunicar y evidenciar lo que afectaba a la sociedad, que dañaba al pueblo, que oprimía al obrero.

En el fotomontaje encontramos también al collage, que incorporó textos y tipografía, la fototipografía: “el proceso estuvo sin duda inspirado por la introducción de textos impresos en los cuadros abstractos-habitualmente recortes periodísticos” (Newhall, 2002). Mismos que auxiliaban al autor a formar el mensaje que quería transmitir con su obra. Así mismo el collage ve su origen de nombre al hecho de que la obra incorporaba objetos pegados al lienzo y después a la fotografía, que fueron llamados collages, “del verbo francés coller, o sea, encolar o pegar” (Newhall, 2002).



Fotografía 5: Höch, Hannah. Corte con cuchillo de cocina a través de la barriga cervecera de la República de Weimar. 1919

Cabe destacar que esta falange del Dadá en Berlín fue la única en la que se expuso abiertamente una inclinación política-revolucionaria, fruto de la influencia futurista, misma que influyó a otras ciudades alemanas como Hannover y Colonia.

Aquí es prudente hacer mención que los dadaístas de Alemania pertenecieron al ala radical del expresionismo alemán.

Huelsenbeck (1958) citado por González et al., (2009) declararía al respecto:

Los dadaístas inicialmente eran anarquistas sin intenciones políticas, aceptaban la espontaneidad, la irracionalidad creativa, el compromiso con nada, el individualismo extremo, la ironía y el cinismo como componentes primarios de su negativismo, entre otros, el artístico de su propio antiarte. Eran los poetas respetables de la nada. (González et al., 2009, p199)

La otra técnica que ya se ha mencionado (y en la que la imagen fotográfica también participa), es el collage. Se atribuye su invención a Max Ernst, el cual estuvo influido por la obra de De Chirico, en donde buscaba lograr una especie de extrañamiento en la obra tanto por los resultados en la misma como por parte del observador.

Ernst advirtió las enormes posibilidades de su nuevo descubrimiento, la yuxtaposición de técnicas y materiales parecía no tener fin. Es importante mencionar que el término collage abarca en Max Ernst obras obtenidas por modos diferentes; en unas, el pintor añadía un elemento manufacturado readymade, -diría Duchamp-, "lámina de ciencias naturales o croquis de mecánica, la ambientación eran sugeridos por este elemento, escogido con frecuencia por su poder evocador y alucinatorio" (Pierre, 1968).

En el seno del grupo dadaísta de Zurich, el artista fotógrafo Christian Schad desde el año 1918 crea una serie de imágenes fotográficas sin la utilización de una cámara, utilizando los principios presentados por Henry Fox Talbot (recordemos que Talbot, en sus dibujos fotogénicos colocaba objetos, plantas y demás sobre papel sensible y lo exponía a la luz, logrando interesantes resultados con estos experimentos), Schad distribuía recortes y pequeños objetos planos sobre papel fotosensible y al exponerlos a la luz y fijarlos, lograba obtener imágenes que recordaban a los collages cubistas, que se hallaban repletos de recortes de periódicos

La fotografía sin cámara encontraría su esplendor en manos de Man Ray con sus rayografías y con los famosos fotogramas de Moholy-Nagy. Pero no se puede obviar que Talbot y Schad abrieron las puertas de ésta forma de experimentación plástica y visual.



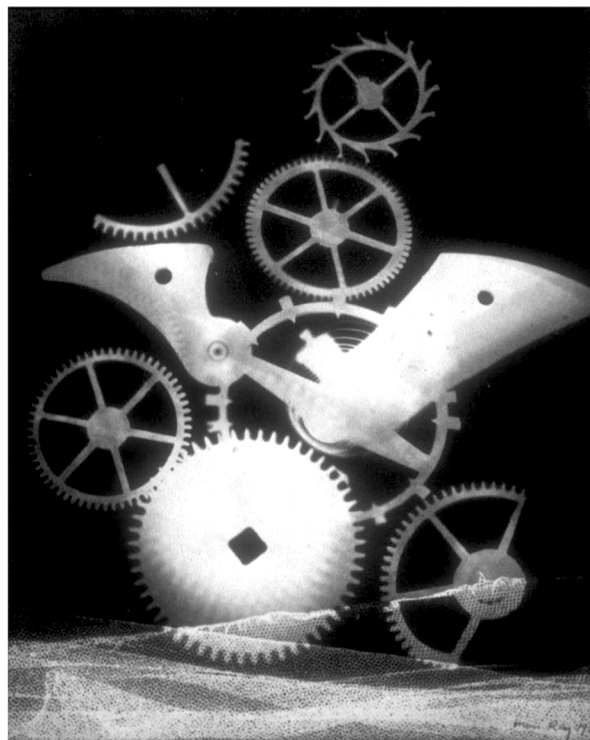
Fotografía 6: Schad , Christian. *Schadografía*. 1918

Es así que el collage, el fotomontaje y la fotografía sin cámara; tres técnicas originadas bajo el espíritu dadaísta representan a la vanguardia, ya que son parte de ésta y su sola mención es sinónimo de progreso, experimentación y libertad.

En el centro de la vanguardia Dadá, surgió uno de los grandes maestros de la fotografía: Man Ray, éste artista se inició en el ámbito de la pintura pero encontró en la imagen fotográfica a su aliada ideal para plasmar su prolija creatividad.

Man Ray experimentó también con el collage, sin embargo fue en sus rayogramas donde su genio creador se manifestó y presentó fotografías novedosas, logradas con la ayuda de efectos luminosos introducidos en la toma, o con la experimentación visual en el cuarto oscuro, donde creaba imágenes fotográficas directamente sobre el fotograma, auxiliado no por la cámara fotográfica; sino por la ampliadora y los recursos del laboratorio fotográfico.

Man Ray descubrió sus rayogramas de forma casual, había dejado una hoja de papel fotosensible dentro de la charola que contenía el revelador y sobre ésta se encontraban diseminados artículos propios del laboratorio: probetas, tubos y otros accesorios. Al encender la luz, estos proyectaron sobre el papel imágenes dotadas de una cierta tridimensionalidad.



Fotografía 7: Man, Ray. *Rayografía* .1924

Los resultados inesperados le recordaron aquellos ejercicios en donde, el propio Man Ray colocaba helechos sobre papel fotográfico. Estos primeros rayogramas los realizó junto con Tristán Tzara, quien calificó a estos experimentos visuales como “auténticos Dadá.” (Lottman, 2003).

Curiosamente Man Ray, cuyo verdadero nombre era Emmanuel Radnitsky; llegó a París, proveniente de Nueva York justamente cuando se estaba fundando Dadá. Invitado por Marcel Duchamp, Man Ray se convirtió en el fotógrafo del movimiento.

Sin embargo —y hay que mencionarlo— cuando Man Ray llegó, no lo hizo como fotógrafo, se sabía desde su llegada que él era pintor; sus obras tenían más o menos aceptación y cuando estaba bajo de fondos recurría a la cámara fotográfica para ganarse el pan dignamente.

Cuando sus amigos dadaístas le hicieron una exposición individual que llevó por nombre *Exposition dada Man Ray*, en diciembre de 1921; sucedió que Man Ray, no vendió un solo cuadro, comenzó a cuestionarse cuál sería el camino a seguir.

Entonces como era habitual en él —a falta de dinero—, tomó su cámara y siguió fotografiando. Conoció al modisto Paul Poiret y Man Ray dudando qué tipo de imágenes tomar, le comentó a Poiret: —“...no sé muy bien en que puedo servirle, a lo que Poiret responde —Basta con que me haga unas fotos diferentes” (Lottman, 2003).

Es entonces cuando revolucionó la forma en que hasta entonces se había hecho fotografía de moda. Es así que Man Ray se convirtió en el fotógrafo oficial de los miembros de Dadá y en fotógrafo de los amigos y enemigos de Dadá.

Lottman (2003) nos menciona al respecto de la personalidad de Man Ray:

Man Ray se dio cuenta de que su cámara lo llevaría a todas partes y le abriría las puertas de las mejores casas, de que le permitiría conocer a las personas más influyentes, incluidos los supervivientes de la nobleza, a los nuevos y los viejos ricos, y por supuesto, a los artistas, escritores y compositores musicales más interesantes de su época. Con su cámara, se parecía mucho al chico del barrio que toca la guitarra: lo invitaban a todas las fiestas, y podía terminar en un rincón de la sala rasgueando su instrumento, indiferente al remolino social que lo rodeaba, al jolgorio y a las disputas. (2003, p. 65)

De tal forma que Man Ray tuvo la oportunidad de registrar, mediante su cámara, los hechos, sucesos y personajes de su tiempo. Fotografiar los movimientos artísticos, en los que hubo de actuar y en los que participó activamente

Man Ray se erigió así como el elemento unificador entre los diversos actores que deambulaban entre París, Zurich, Berlín y Nueva York. Siendo el hombre que además de vivir en carne propia el dadaísmo y el surrealismo, constituye el mismo con su obra, su chispa y su particular forma de crear, todo un hito dentro de las artes y particularmente en la fotografía; a la que llegó como único medio para ganarse la vida y en la que resultó ser un maestro.

Cuyas experimentaciones visuales y acertadas soluciones visuales, perduran como un ejemplo vivo, no solo de una época y un tiempo, sino como un referente visual obligado para todo aquel, que se ha decantado —igual que él—, por el uso de la cámara fotográfica como medio de expresión artística, como camino de expresión de los sentimientos personales y como una alternativa para heredar al mundo, imágenes que perduran en la memoria visual de la humanidad.

Su participación en dadá y en el surrealismo, resultaron en importantes aportes en la manera de ver y ejecutar imágenes con la cámara, su forma y estilo influyeron más tarde en otros movimientos con sumo carácter de importancia: el supematismo y el

constructivismo, vanguardias que habrían de influir sobremanera, no solamente al arte, sino a expresiones visuales un tanto relegadas (en esos tiempos, las llamadas artes aplicadas o utilitarias), las cuales tuvieron que ver después con el diseño gráfico y sus manifestaciones en la comunicación visual.

La fotografía no ajena a estas vanguardias fue ganando aceptación y encontró, en las manos de artistas aventureros, la certera mecha que encendió el fuego, en donde la fotografía fue el centro de atención, en la expresión de los artistas de la época, que encontraron en la cámara, el medio ideal de expresión y en donde la imagen fotográfica fue el centro de atención de los medios de comunicación, en donde la fotografía fue aceptada en museos y galerías, en donde no se habría de debatir sí es un arte o no.

1.2 Vanguardias Rusas: Suprematismo y Constructivismo en la fotografía

Entre los años de 1913 al 1915, se gestó un movimiento de vanguardia, de suma importancia para las artes. Rusia fue la cuna desde donde habrían de proyectarse estas ideas y conceptos que influirían de varias maneras en el arte y el diseño que se produciría en Europa y el norte de América. El pintor ruso Kazimir Severinovic Malevich, fue un personaje clave en esta vanguardia, pre soviética socialista: El suprematismo. Malevich incursionó originalmente en una variante del cubismo: el cubofuturismo (1912-1915). Sin embargo los orígenes de la vanguardia rusa no solo los encontramos en esta fusión del cubismo con el futurismo.

La vanguardia rusa dio comienzo con un grupo llamado Primitivismo que comenzó en 1907, que proponía el manejo de las formas de manera simple y entendible a cualquiera que las mirase, bajo el concepto de arte primitivo, dando importancia a la creación de objetos de la vida cotidiana y todo aquello que fuera utilizado por la gente del campo en las estepas rusas y en la lejana Siberia.

Podemos entenderlo como un rescate del arte originario de la Rusia antigua y que posteriormente se vio influido por el Rayonismo (en donde la abstracción comenzaba a predominar) y el Orfismo (tendencia también abstracta y relacionada con el cubismo; pero llena de matices de gran colorido, el orfismo influyó a los dadaístas, de hecho algunos cuboorfistas fueron posteriormente sobresalientes dadaístas); pero la manifiesta influencia política la retoma sin duda del futurismo; aplicado este a la ideas de transformación social que tanto afectaron y cambiaron al pueblo ruso, antes y después de la Revolución de Octubre, es por ello que ninguna otra vanguardia en Europa vivió de primera mano estos cambios sociales.

Europa entera padeció la Primera Guerra Mundial, sí, pero Rusia además de padecer éste conflicto, hubo de atravesar una revolución que cambiaría para siempre su destino, y con ello el futuro de la humanidad no sería nunca el mismo.

La opresión y el mal manejo del gobierno que ejercía el Zar Nicolás II, así como su total desentendimiento y visión distorsionada de la situación imperante en Rusia, hacían que el Zar y su familia se convirtieran en el punto de observación de todos aquellos que deseaban un cambio de gobierno en la Rusia zarista.

Al respecto Chernevich (1987) citado por Anikst, (1989) nos comenta acerca de la Revolución rusa:

En Rusia los acontecimientos de 1917 dividieron el mundo en dos: revolución y contrarrevolución; proletariado y burguesía, lo rojo y lo blanco, construcción y sabotaje, lo nuevo y lo viejo, lo estatal y lo privado, lo colectivo y lo individual, izquierda y derecha, pasado y futuro. Fue, por excelencia, una época de contrastes. En medio del torbellino político consecutivo a la Revolución de 1917, la actividad económica se colapsó enteramente. La Primera respuesta del nuevo gobierno fue el Comunismo de Guerra, una política de racionamientos y de severo colectivismo. (Anikst, 1989, p. 6)

Los artistas de la época no ajenos a estas cuestiones, encontraron en las vanguardias el elemento ideal para propagar sus ideas liberales y aportar algo nuevo: el arte como propaganda política.

En el suprematismo, Malevitch poco a poco fue abandonándose al estudio preciso de la forma, hasta llegar a un punto en donde la abstracción geométrica prevalecía en la obra de arte creada por él, el uso de la línea como elemento rígido en sus composiciones geométricas fue un recurso gráfico llevado al límite de su expresión.

Al igual que las otras vanguardias de los primeros años del Siglo XX, el suprematismo pugnaba por el abandono de las ideas artísticas del pasado y la aceptación inmediata de las nuevas propuestas que sobre el arte promulgaba esta vanguardia. “Los innovadores de nuestro tiempo deben crear una época nueva. Ni un solo vértice de lo nuevo debe ser contiguo de lo viejo” (Anikst, 1987).

Bajo estas ideas Malevich, fue conformando las bases de una nueva vanguardia, que no ajena a lo que pasaba en el resto de Europa, sí pretendía configurar una nueva forma de arte que pudiera expresar su sentir, con los mínimos elementos plásticos, como lo son el cuadrado, el círculo y la cruz.

Con tan solo esos recursos el suprematismo proponía que se podía crear arte de una manera completa, en donde se plasmarían de una forma clara y concreta los intereses del artista mismo y se transmitiría un mensaje transparente con el uso de formas geométricas básicas.

También Malevich creía que el arte debía acercarse a las masas y ser un común denominador para culturizar al pueblo, ser una herramienta educativa y también comunicativa, ya que el pueblo ruso; en su mayoría analfabeta, necesitaba estar al tanto de lo que ocurría en esos días, estar bien informados y se trataba de que la gente del pueblo pudiera estar segura de que los cambios sociales proporcionarían al fin una mejora en la forma de vida de miles y miles de rusos; así, según los artistas rusos el arte creado por ellos contribuiría al bienestar social y al progreso del pueblo soviético.

El suprematismo nace con una base sustancialmente teórica y conceptual, que haya sus fundamentos en el Manifiesto de Malevich Del Cubismo al Suprematismo publicado en 1915, en donde entre lo ya mencionado, se expone la marcada tendencia inobjetual del movimiento, en donde la preponderancia de las teorías y conceptos son

la base para esta vanguardia, en donde se visualiza al arte como una acción del pensamiento, como un proceso mental, en donde la idea ha de prevalecer en la creación artística.

En éste Manifiesto Malevich describe como se expresa la suprema abstracción geométrica a través del uso del color con un cromatismo sencillo; es decir el manejo de formas geométricas blancas sobre fondo blanco, negras sobre fondo negro o negras sobre fondo blanco.

Malevich (1920) citado por González et al., (2009) describe los periodos por los que atravesó la vanguardia:

El suprematismo se divide en tres estadios, según el número de cuadrados, negros, rojos y blancos: el periodo negro, el periodo coloreado, y el periodo blanco. En este último son ejecutadas las formas blancas en blanco. Estos tres periodos comprenden de 1913 a 1918. Estos periodos estaban contruidos en un desarrollo puramente plano. La base de su construcción era el principio fundamental de economía: restituir por la simple superficie plana la fuerza de la estática o bien la de reposo dinámico visible. (González et al., 2009, p. 295)

Es correcto mencionar que estos llamados periodos se constituyen por obras plásticas realizadas solamente en planos bidimensionales, sin darle demasiada importancia al volumen, solo la forma y el manejo aparentemente simple del color tenían importancia. Otra cuestión importante del suprematismo es la utilidad de la obra de arte, la obra debía responder a satisfacer una demanda social, la conducta de acción de parte del artista debía satisfacer las demandas del pueblo ruso y los requerimientos personales del artista o del diseñador no sólo debían satisfacer sus propios deseos de expresión sino que ahora se enfrentaban a algo nuevo: sentían que el pueblo, su gente los llamaba para hacer un arte del proletariado, de la gente trabajadora, de los obreros, campesinos y de la gente pobre, que era el grueso de la población de la Rusia zarista.

Al respecto Anikst (1989) nos comenta acerca de la vanguardia suprematista y su original propuesta de lenguaje visual:

Como lenguaje visual, la claridad de definición y la fuerza de la presencia del Suprematismo eran contagiosas, Ya en 1919, Nikolai Punin escribía que "el Suprematismo ha florecido en colores brillantes en todo Moscú. Rótulos, exposiciones, cafés..., todo es Suprematismo". Parecía que literalmente todo el arte de izquierda, justo después de la revolución fuese suprematista. Cuadrados, círculos y triángulos rojos y negros figuraban en cubiertas de libros, en objetos de loza, en banderas de festivales, en trenes de agitación. (1989, p. 21-22) (sic)

La base del suprematismo era la economía y la utilidad de la abstracción de las formas, economía en recursos gráficos y visuales, economía en colores para lograr su fácil reproducción, su acomodo en estaciones del tren, tranvías y carretas que circulaban por Petrogrado y Moscú y las gélidas estepas siberianas. La obra de arte al alcance del proletariado, al alcance del iletrado, del hombre del pueblo común y corriente.

Las formas geométricas estáticas adquieren dinamismo por su posición en el plano, por su combinación con otras formas básicas, por su cromatismo. Su estaticidad es en realidad lo que hace que la obra tenga movimiento, no ya como en el Futurismo que se deseaba imitar el movimiento aparente y plasmarlo en la obra o como en la fotografía futurista, que se trataba de captar el movimiento de las cosas, objetos y personas con velocidades de obturación baja. En el suprematismo las formas por sí solas dan esa sensación de movimiento, la acción que permite crear la obra de arte es el motor mismo que le aporta el dinamismo que la creación y que la obra requiere.

Como se habrá notado no se puede hablar de las vanguardias rusas sin mencionar la Revolución de Octubre y sus implicaciones entre los artistas, el pueblo ruso y los actores políticos del momento; de hecho varios artistas fueron fervientes activistas soviéticos y sus creaciones se vieron influidas por su inclinación política y sus deseos de contribuir al establecimiento y desarrollo de nuevo estado socialista soviético.

Los estrechos lazos entre las vanguardias rusas y la revolución, se dieron de forma temprana ya desde 1917, justo en la conformación de la Unión de Artistas (en la que militaban además de Malevitch, Kandinsky, Maiakotvski, N. Punin, Tatlin, Rodchenko, Lissizky y casi en su totalidad los partidarios del futurismo ruso). La influencia de estos personajes en la Unión de Artistas, su clara inclinación política de izquierda facilitaron que el llamado Narkompros (Comisariado de Cultura) y el IZO (Departamento para las artes plásticas del Comisariado) fuera dirigido en Petrogrado por Punin y en Moscú por Tatlin.

En 1918 el IZO de Petrogrado, comienza a publicar el periódico *Iskusstvo Kommuny* (El arte de la Comuna); en el colaboran entre los ya mencionados nada más que Chagall, Sterenberg y N. Altmann. Sin embargo, los artistas rusos, queriendo disimular su tendencia de partido, promulgaron a través del escritor, crítico de arte y hombre de teatro Ucraniano Anatoli Lunacharski: “en cuestión de forma no debe tenerse en cuenta el gusto del comisario del pueblo, ni de ningún representante del gobierno” (González, et al., 2009).

Aunque oficialmente en los primeros años del comunismo soviético las autoridades gubernamentales no se inclinaron abiertamente hacia una facción de las vanguardias, ni quisieron entrometerse abiertamente ni marcar directrices hacia el nuevo arte ruso, sí mostraban preferencias y aunque los mismos artistas involucrados en los movimientos trataran de disimular sus preferencias políticas, sin duda se vieron beneficiados con esas predilecciones por parte del gobierno comunista. “Para los artistas el poder soviético personificaba la fuerza, el estímulo que debía romper las ligaduras con la vieja y deshecha estética” (González, et al., 2009).

Es así que los Comisariados de Cultura darían su apoyo incondicional a los artistas de izquierda y los ayudarían a crear las organizaciones autónomas del arte proletario o Proletkult. Tanto las vanguardias como el futurismo y el suprematismo se encontraban en transparente sintonía con las creencias del arte del proletariado y sentarían las bases para la evolución del suprematismo, el Arte de Producción, sería tan importante que daría origen al constructivismo ruso y su influencia llegaría a toda Europa, pero principalmente a Alemania; en concreto a la Bauhaus.

Ésta primera etapa de la vanguardia rusa es dominada por el suprematismo de Malevitch y los trabajos plásticos de relieve de Tatlin; dependiente de los Comisariados de Cultura y de los IZO, surge en la nueva República Socialista Soviética el INCHUK, Instituto para la Cultura Artística, el cual cuenta entre sus principales dirigentes a Malevitch, en Witebsk y a Tatlin en Leningrado, éste nuevo instituto tiene como profesor a Eleazar Lissisky y trabaja bajo un programa de estudios elaborado por Kandinsky; éste ya se había forjado una reputación durante su estancia en la Europa Central, principalmente por sus actividades artísticas en Munich y su estrecha colaboración con las vanguardias europeas que habían hecho eco en Alemania.

Sin embargo las ideas artísticas de Vassily Kandinsky no fueron bien aceptadas por los Comisariados de Cultura y fue objeto de burlas y escarnio, debido a que su concepción del arte y del artista se alejaban de los ideales materialistas de Marx, ya que Kandinsky pugnaba por un acercamiento espiritual y místico en el arte, lo cual era evidentemente contrario a lo que buscaba el arte del pueblo. Debido a esto y seguramente a que fue también perseguido por sus ideales políticos, deja la docencia en el Instituto de Cultura y se marcha a Weimar donde es contratado por Walter Gropius y se encarga del Curso Preliminar de la Bauhaus.

A partir de esta ruptura con Kandinsky, aparecen en la joven República Soviética dos variantes en la vanguardia rusa: el arte puro, conocido como arte de laboratorio, tiene como características el ser experimental, estar alejado del arte del proletariado y ser elitista; trabajan en él Malevitch, Punin, P. Mansurov y el mismo Kandinsky, sus ideales se encuentran plasmados en el Manifiesto Realista de 1920 y los que textos que Malevitch elaboro de 1922 a 1923.

La otra corriente rusa que ya se ha mencionado se denomina arte de producción, liderada por Rodchenko, Tatlin, Popova, Exter, etc. Propone que el artista se inserte dentro del campo de la producción de objetos, con la maquinaria y los métodos propios de la industria y que de manera natural adopte la manera proletaria de trabajar y ejecutar obras que sirvan a la sociedad rusa y palien necesidades que ya existían y proyecten soluciones artísticas a problemas en la producción de objetos de uso cotidiano.

Esto sin duda hace una profunda referencia con el Arts and Crafts, con lo que se vería venir en los postulados y el espíritu de la Bauhaus y las propuestas de diseño de Theo van Doesburg y constituye la gran aproximación del arte ruso al diseño tanto gráfico como industrial y una de las contribuciones más significativas y profundas que la vanguardia rusa otorgo al mundo.

Así el artista se visualiza más que como un ser privilegiado, se pone de manifiesto que el artista ha de ser un técnico al servicio del pueblo, de la patria, sus postulados se encuentran en el Manifiesto del Grupo Productivista hecho público en 1920, y que de manera concreta se puede definir como la etapa objetual o de cultura de los objetos. También es importante señalar que los textos que se desarrollan sobre el constructivismo pertenecen a esta etapa.

Es importante señalar que así como entre el dadaísmo y el surrealismo encontramos a Man Ray como una figura que funciona como puente unificador entre estas vanguardias, un artista que mantiene cercanos los ideales de uno y otro movimiento

y que funciona como intermediario entre ambos bandos y media en las peleas y discusiones. Encontramos entonces que el aparente sesgo creado entre supematistas y constructivistas (en ese entonces un artista o diseñador se cambiaba de bando con gran facilidad) es unificado por un artista, instruido en Europa Central, su nombre es: Eleazar Lissitzky.

Lissitzky se erige como un ruso de muchas facetas; desarrollándose como artista, arquitecto, diseñador, tipógrafo y fotógrafo. Inicialmente educado en Alemania en el Instituto Técnico de Damstard; realizó estancias en Hannover y Suiza; debe retornar a Rusia debido al conflicto bélico generado por la Primera guerra Mundial; ingresa al Instituto Politécnico de Riga, en Moscú, graduándose como Arquitecto en 1918.

Ya desde los inicios de la Revolución Roja, entro en contacto con los movimientos de vanguardia, pero no fue sino hasta que conoció a Malevitch, que supo de primera mano los alcances del supematismo y junto a su mentor, se dedicó a realizar mensajes propagandísticos apoyando la causa soviética, mismos que aparecieron en los muros y transporte público de la ciudad. En Witebsky como se mencionó fue profesor del Instituto de Cultura Artística.

Debido a su fuerte influencia de los movimientos vistos en la Europa Central e impregnado por estos y sus protagonistas; Lissisky se presenta como un artista cosmopolita que le da la frescura necesaria al nuevo arte ruso. Al ser partidario inicialmente y crear bajo el amparo del supematismo; pregona por un arte nuevo, pretende que la pintura de caballete se olvide y se inclina rápidamente hacia las ideas de Malevitch.

Los artistas supematistas no satisfechos ya solo con incursionar e influir en el campo de las artes bidimensionales, tratan de llevar su obra a la tridimensionalidad y a la arquitectura como un proyecto de síntesis artístico más incluyente y avanzado.

Lissisky se proyecta como el ejemplo más nítido de esta asociación bi y tridimensional de la obra artística rusa, enfatizando el concepto de “disolución de la pintura en la arquitectura” (González, et al., 2009).

Así como su trabajo plástico en el desarrollo de ambientes tridimensionales y espaciales conocido como Proun, en donde atinadamente combina elementos del supematismo y del constructivismo.

Por *Proun*, podemos entender a un espacio intermedio entre la pintura y la arquitectura; aunque Lissisky nunca propuso una definición o significado al término *Proun*, en algún momento comentó que eran las siglas en ruso de: “Proyecto para la Afirmación de lo nuevo” (González, et al., 2009).

Pero en el Manifiesto *Proun* (1920) citado por González et al., (2009) se dice al respecto:

Llamábamos a Proun la parada en el camino de la construcción de una nueva configuración (gestaltung) que surge de una tierra abonada por los cadáveres de los cuadros y de sus artistas. Proun es la configuración (gestaltung) creativa (dominación del espacio) por medio de la construcción económica del material revalorizado. El camino del Proun no pasa por las disciplinas científicas. Estrechamente limitadas y parceladas- el constructor centraliza todas ellas en su experiencia experimental- . (González et al., 2009, p. 306-307)

Lissizky además de integrar el arte, la pintura y la arquitectura; desarrollaba sus proyectos apoyados en lo más novedoso de la tecnología de los años veinte y fue quien llevo las ideas de las vanguardias rusas al resto de Europa.

Con el proyecto Proun, las teorías de la Gestalt y la comprensión y supremacía de la forma, Lissizky creía en la configuración de la forma como elemento creativo en el aprovechamiento del espacio y el desarrollo de sus construcciones en la vanguardia y da también primacía al carácter experimental de su obra: "El camino de Proun no pasa por las disciplinas científicas, estrechamente limitadas y parceladas-el constructor centraliza todas ellas en su experiencia experimental" (González, et al., 2009).

Tan importante es el concepto del espacio para El Lissizky, y su educación arquitectónica le nutre para visualizar aquello que ha de plasmar en papel, para desarrollar y producir espacios arquitectónicos y de diseño ambiental tridimensional, en donde las teorías alemanas de la Gestalt y el suprematismo, se funden y de la mano de Lissizky, se crea una nueva forma de arte, que sí bien fue idea de Malevitch, con Lissizky crece y florece para el resto del mundo. Lissizky además del carácter espacial aporta el concepto de armonía a la obra suprematista.

En el escrito: *El Suprematismo de la construcción del mundo*, fechado en 1920, Lissizky, plantea sus ideas sobre el suprematismo, pero hace gran hincapié sobre el papel que jugaba el pueblo, el proletariado y hace alusión al caos reinante antes de la llegada de la Revolución.

Lissizky (1920) citado por González et al., (2009) nos menciona al respecto del suprematismo:

La construcción de la vida salió del ámbito de las naciones, clases, patriotismos e imperialismos que ya se habían desenmascarado completamente. La construcción de la ciudad trajo consigo el caos total de sus elementos aislados...y en este caos llegó el suprematismo y elevó el cuadrado a ser la auto-causa originaria de las manifestaciones creativas y llegó el comunismo y elevó el trabajo a ser la causa del latido. (González et al., 2009, p. 310)

El Lissizky hombre de su tiempo; supo aprovechar su talento y las características del tiempo en que vivió; la influencia de sus propuestas, proyectos y obra influyeron en varios sitios de Europa.

Esto sucedió no solo debido a la importancia de sus creaciones innovadoras; sino a que fue designado como embajador de la cultura rusa en Weimar; con lo cual su influencia se hizo sentir en movimientos como De Stijl y en la misma Bauhaus, donde sus ideas de abstracción en el arte, el utilitarismo, el arte de producción y el constructivismo fueron bien acogidos por la comunidad artística de la Bauhaus y por destacados miembros de su academia de la talla de László Moholy-Nagy, Mies Van der Rohe y Theo Van Doesburg.

Si su obra como artista lo respalda como un creador único y revolucionario no sólo por su forma de pensar y de actuar; su trabajo como diseñador gráfico lo sitúa como una figura emblemática.

Su trabajo como diseñador editorial más sobresaliente lo encontramos en el “Diseño para la colección de poemas de Maiakovsky, titulada Para la Voz” (Anikst, 1987). Le dio la consagración en el diseño con tipografía, convirtiéndolo en el tipógrafo más importante de su tiempo.

Lissisky fue un artista suprematista de talento, y de ahí procede su predilección por un lenguaje gráfico constructivo basado en formas geométricas simples y en las relaciones de éstas con el espacio libre de la hoja. “El Lissizky no sólo perteneció al círculo de los pioneros del diseño gráfico: su pensamiento de diseño lo sitúa por delante de los demás” (Anikst, 1987).

Eleazar Lissisky es fundamental para este estudio sobre el diseño fotográfico; fue él quien innovó utilizando por vez primera la imagen fotográfica en una creación de diseño gráfico, descubrió en la cámara fotográfica la herramienta que unía al ser creativo, al artista, al diseñador con la máquina, la cámara fotográfica extensión del ser humano, su ojo, su mano apretando el obturador y creando con ello, una imagen. Mezcla de pasión artística, física, óptica y metal, máquina y hombre en completa comunión para crear arte.

La cámara; excelente herramienta para captar los rostros verdaderos del pueblo, del obrero, del oprimido. La imagen fotográfica muestra al hombre como es, al trabajador en la fábrica, al campesino arando o cosechando, la mujer libre en un nuevo orden social.

Lissizky prefería para sus diseños el fotomontaje y las múltiples exposiciones; ya sean obtenidas desde la cámara o en el laboratorio, sus carteles no llevan ya sólo dibujos, ilustraciones y tipografía creativa, no; la imagen fotográfica se adueña del espacio, los fondos rojos, negros y blancos, la tipografía también plasmada en estos colores y la fotografía en blanco y negro, en perfecta armonía, exalta la obra, el nacionalismo soviético y le muestra a Europa y al mundo que algo cambia en lo que fuera la antigua Rusia.



Fotografía 8: Lissitzky, Eleazar. *El constructor- autorretrato*. 1927

El nuevo régimen bolchevique le facilita el trabajo a El Lissizky, tiene completa libertad para crear, dirigir y proponer soluciones nuevas de diseño gráfico, a través de sus diseños, fotografías y composiciones tipográficas, marca un nuevo rumbo en lo que sería esta profesión años después; su influencia es notoria y llega a nuestros días.

El Lissizky fue innovador en muchas cosas, ya se han mencionado, pero el aporte más significativo es el haberse percatado de la importancia y peso de la iconicidad y representatividad de la imagen fotográfica, su potencial en el mundo del arte, del diseño y la comunicación.

Diseñó con fotografías y las utilizó en un medio nuevo en la Unión Soviética: la publicidad, pero esta publicidad no vendía objetos materiales; comerciaba con ideas, ideales, propaganda política llevada a las esferas del diseño y el arte; se exaltaba a la población a través de ingeniosas maneras de representación visual; tipografía en varios tamaños y grosores, eslóganes bien estructurados y con frases que pudieran recordarse fácilmente y se quedarán en la memoria del proletariado, nos encontramos ante un arte de influencia futurista, pero a años luz de esta en cuanto al nivel de agitación social que producían y lejana e innovadora en cuanto a las propuestas gráficas con que plasmaron sus inquietudes revolucionarias.

Anikst (1989), nos comenta acerca de la publicidad soviética:

En sincronía con el espíritu de la época, los textos publicitarios resonaban como eslóganes y buscaban transmitir frases hechas memorables. Se aborda a los consumidores en modo imperativo y con signos de exclamación. La agitación no reside tan sólo en la sintaxis del texto; sino también en la solución gráfica. Predominan las composiciones activas, dinámicas, en diagonal y con fuertes acentos gráficos. El recurso más difundido en los posters publicitarios de la época es la imagen del agitador: sus gestos son característicos e inequívocos. (1989, p. 109)

El agitador miembro del pueblo, activista y firme partidario del soviét, era captado por la cámara fotográfica y el espectador, se identificaba de inmediato con él.

Eleazar Lissisky, éste gran judío ruso en los años veinte del siglo pasado diseña con fotografías y fiel a su idea de arte de producción, le encuentra una utilidad a la imagen fotográfica; la usa en diseños para cartel, portadas de libros y revistas, sabe conjugar con maestría el diseño, arte, tipografía e imagen fotográfica.

Inmerso en el suprematismo y el constructivismo, se le ocurre una gran idea: diseñar con fotografías; utilizar la cámara como instrumento creador y se convierte así, en el primer fotodiseñador de la historia, a él fue al primero que se le ocurrió, la idea de utilizar la cámara para diseñar llega a nuestros días pero primero hubo de andar su camino con los constructivistas rusos y alemanes en la Bauhaus.

Tanto el suprematismo como el llamado arte de producción dio origen a otro movimiento de suma importancia: el constructivismo. Éste movimiento además de tener los principios plásticos y los conceptos sobre la geometría (cuadrado, círculo y cruz), el color (manejo del blanco, negro y rojo) y la idea general de una absoluta abstracción en la creación artística; posee elementos que lo distinguen y denotan una clara evolución del suprematismo.

Anikst (1989), menciona acerca de la relación entre suprematismo y constructivismo:

El suprematismo entro involuntariamente en el constructivismo. En primer lugar, el suprematismo era el estilo más nuevo, el estilo de izquierdas, vivo y magnético; seducía y sojuzgaba al artista si no disponía de ninguna alternativa igualmente fuerte. La influencia del suprematismo sobre el constructivismo se debió en segundo lugar a la estrecha afinidad de las tareas artísticas a las que uno y otro se enfrentaban. (1989, p. 22)

El constructivismo también tiene su manifiesto y lo encontramos en el Manifiesto Realista de 1920, promulgado por Naum Gabo y Antoine Pevsner, proclaman en el escrito que los factores que han de mover al arte son: "la palabra y acción" (González, et al., 2009).

Exaltan el papel de la Revolución Roja, su influencia en la cultura y afirman que de este nuevo orden, debe brotar una nueva forma de arte, un estilo nuevo. Desprecian a cubistas y futuristas y solo a estos últimos les conceden el estatus de "precursor de la Revolución por su crítica destructiva del pasado, porque ningún otro se había permitido asaltar las barricadas del buen gusto y hacerlas polvo" (González, et al., 2009).

Mencionan que el arte nuevo no puede surgir solo de frases revolucionarias como proponían los futuristas, critican el intento de captar el movimiento a través de la fotografías y mencionan que esta no es la forma adecuada de captar el movimiento; que los autos no son sinónimo de velocidad, ni lo único que puede producir el impacto y la sensación de movimiento.

Sí en el suprematismo encontramos a Lissitzky como el fotógrafo de vanguardia e innovador, aquel que utilizo por vez primera la imagen fotográfica en el diseño; en el Constructivismo ruso, la figura que destaca es otro artista multifacético: Alexander Rodchenko; así, encuentra en el constructivismo las bases de expresión utilitarias para el proletariado, mismas que aplico en la proyectación de diseños de tipo novedoso para su tiempo y supo aprovechar con más hondura el camino que Lissisky le mostrara.

Al tratarse la obra de Rodchenko de utilitaria y al servicio del pueblo, encuentra en las nacientes instituciones soviéticas, el lugar que ha de requerir de sus servicios como artista, diseñador y fotógrafo.

El estado soviético debía competir con las empresas e industrias todavía privadas y el medio adecuado era lograr llegar a las masas del proletariado con la publicidad; Rodchenko se involucra en esta actividad y en conjunto con el poeta Vladimir Maiakovsky comienzan a diseñar carteles originales que apoyan a las empresas estatales a promocionar sus productos.

Maiakovsky realizaba los eslóganes y Rodchenko diseñaba, seleccionaba las tipografías, colores, diagramación editorial, ilustraciones y tomaba las fotografías.

Anikst (1989) nos comenta acerca de la publicidad de las industrias estatales soviéticas:

El estado competía con el sector privado a través de grandes conglomerados de industrias estatales. La publicidad de sus productos era gestionada por organismos centralizados para cada sector industrial antes que por fábricas individuales, imprentas u otras unidades de producción. La publicidad alentó la confianza pública hacia los productos estatales y acostumbro a la gente a nuevos “nombres” en el mercado: Mosselprom, fabrica dedicada a procesar productos agrícolas; Rezinotrest, de productos de caucho; Sakharotrest, de azúcar; Krimtabakrest, de tabacos de Crimea; Chaiupravlenie, de té, o Gosizdat, editorial estatal. Aquellos organismos fueron los clientes de la nueva publicidad. (1989, p.32)

A esta alianza creativa que tenían la denominaron “*Reklam-Konstruktor*, el constructor publicitario” (Anikst, 1987). Bajo esta asociación desarrollaron múltiples soluciones visuales, en donde combinaban hábilmente tipografías creativas, diseños innovadores y en donde la imagen fotográfica cobraba fuerza y mostraba a la gente trabajadora de la Rusia soviética, laborando por un futuro prometedor.

Estas imágenes logradas por Rodchenko hacían que el espectador se identificara de inmediato con ellas, se involucrara con los personajes contenidos en la fotografía, se compenetraran con los mensajes publicitarios y los eslóganes e hicieran suyos esos comunicados visuales, de tal forma que se enaltecía el apego por la patria, el esfuerzo colectivo del proletariado se veía reflejado en esas imágenes que inundaban las calles de Moscú y las poblaciones del resto de la nación soviética; así se gestaba el diseñador socialista.

Éste tipo de artista-diseñador creaba imágenes con una evidente carga y compromiso social, la exaltación de la recién gestada Unión Soviética, el apoyo al proletariado, a las empresas paraestatales y una efervescente euforia patriótica inundaban las obras de los diseñadores socialistas.

Maiakovsky (1923), citado por Anikst (1989) comenta al respecto de la publicidad:

Conocemos el maravilloso poder de la agitación...la burguesía conoce el poder de la publicidad. La publicidad es agitación industrial, comercial. Ningún negocio ni siquiera el más seguro y fiable, puede mantenerse sin publicidad. La publicidad es el arma surgida de la competencia...no podemos dejar esa arma, esa agitación en favor del comercio, en manos de los Nepmem, en manos de los burgueses extranjeros que comercian aquí. Todo, en la URSS, debe funcionar para bien del proletariado. ¡Prestemos alguna atención a la publicidad!. (Anikst, 1989, p. 23.)

Así este diseñador socialista creaba imágenes utilitarias, al servicio del estado soviético y del pueblo con el apoyo de las formulas publicitarias se aseguraba que el mensaje de agitación, producción y trabajo llegara a un número mayor de miembros del pueblo; el diseñador ruso comprometido socialmente, llevó su influencia a Europa, principalmente a Alemania de la mano de Rodchenko y Lissisky, cuando fueron nombrados embajadores culturales de la URSS.

En cuanto al sello que Rodchenko imprimió a la fotografía y que es la huella característica del constructivismo soviético en el manejo de la imagen fotográfica, lo constituye el tratamiento específico del punto de toma en picado y en contrapicado.

En ese entonces el encuadre fotográfico y el punto de toma se realizaban a nivel de la cintura y con las cámaras más modernas de la época a nivel del ojo, por lo que tomar fotografías con un punto de vista alto o bajo, así como el manejo de encuadres en diagonal, resultaban una verdadera osadía, una locura y Rodchenko descubrió las infinitas posibilidades que estos punto de toma y encuadre le permitían.



Fotografía 9: Rodchenko, Alexander. *Chica con Leica*. 1934

Esta manera especial de fotografiar la aprendió cuando fue profesor de la escuela Vkhutemas; vivía en los apartamentos destinados a los docentes y él ocupaba uno de éstos, ubicado en el séptimo piso, el último del edificio destinado a los maestros. Es así que habitando en lo alto de un edificio; Rodchenko miraba por su ventana y tenía una vista privilegiada y fotografiaba apuntando con su cámara hacia la calle, hacia los transeúntes, apuntaba hacia abajo, en picada; este estilo fotográfico se le conoció en su época como “técnica de izquierda de escorzo fotográfico” (Anikst, 1987).

El fotomontaje fue otro recurso visual muy utilizado por Rodchenko y los constructivistas, de origen dadaísta, el fotomontaje resulta ideal como elemento constructor en una obra, cartel o diseño. La construcción en el fotomontaje va implícita, los mismos dadaístas berlineses que bautizaron a esta técnica y le dieron un carácter agitador, encuentra en los artistas soviéticos un campo fértil, en donde el diseño y arte de agitación son un tema frecuente en las obras de los vanguardistas soviéticos.

Así el carácter agitador y el fotomontaje encontraron su lugar en el arte de producción y en un utilitarismo y funcionalismo palpable: la publicidad y el diseño constructivista soviético.

Nunca hasta este momento había existido tal necesidad de fusionar y hacer funcionar diseño, arte, fotografía, tipografía y publicidad; fue en la experiencia de la vanguardia soviética que esto pudo darse, este arte de producción, utilitario y funcionalista guarda en su seno la más pura intención objetiva del diseño: llegar al usuario, satisfacer necesidades de la gente, del pueblo. Un arte para el pueblo, un diseño para las masas, un cartel, una fotografía y una publicidad para el proletariado, que todos entendieran, que todos usaran.

Sin duda el estado soviético se benefició de esta forma de pensar por parte de los artistas de la época, las empresas del estado cobraron fama no solo nacional, sino en toda Europa (Mosselprom, Rezinotrest, Chai-upravlenie) pero lo más importante es que los constructivistas supieron satisfacer estas demandas de diseño, arte y comunicación; sus creaciones llegaron a posicionar entre el pueblo soviético a las fábricas y empresas estatales y el pueblo no solo conoció a la industria del estado, sino que compraban los productos producidos por la naciente industria soviética y ayudaron a consolidar al régimen de Lenin.



Fotografía 10: Rodchenko, Alexander. Póster para la Editorial Estatal de Leningrado, Leningiz libros en todas las ramas del conocimiento. 1925

La unión entre Rodchenko y Maiakovsky duró sólo tres años y en ese periodo realizaron juntos casi cincuenta "posters revolucionarios, alrededor de cien rótulos, diseño de envases y envoltorios, anuncios luminosos, posters publicitarios, ilustraciones en revistas y diarios" (Anikst, 1989).

El verdadero acierto de los constructivistas soviéticos fue el lograr fusionar el arte de vanguardia, sus conceptos teóricos y manifiestos con el diseño comercial, las aplicaciones de diseño y arte logradas por ellos, son hoy día fuente de consulta y de reflexión teórica y visual.

La habilidad que mostraron para concretizar el arte de producción, el funcionalismo y el utilitarismo de las formas, colores y diseños logrados influyeron en la Europa de aquellos años y su repercusión se hizo sentir fuertemente en la Bauhaus y aún hoy día sus postulados los aplicamos en la creación de diseños y productos que requieran difusión.

Sus deslumbrantes tipografías causan hoy admiración y respeto, siendo objeto de valoración en propuestas contemporáneas, en donde ante el ojo inexperto, éste no notara la influencia del arte y diseño de vanguardia soviético. En cuanto a la fotografía, se les debe como gran aportación –ya que antes no se le había ocurrido a nadie- los puntos de toma altos, manejo del encuadre y composición atrevidos.

El fotomontaje como elemento agitador, con su inherente poder constructor, el fotomontaje lleva el constructivismo en su interior, por eso fue adoptado de inmediato con alegría, con entusiasmo el fotomontaje se hizo sinónimo de artista-fotógrafo-diseñador- constructivista. Esto es lo que nos lleva como hilo conductor a la otra parte de éste proyecto: los puntos de toma osados, locos, el uso del fotomontaje esencia pura de los fotógrafos constructivistas.

Éste sendero nos lleva a otra vereda, la de los constructivistas alemanes, que siendo influenciados por los soviéticos, hallaron su crisol en la Bauhaus y de ahí precisamente serían esparcidos por el mundo conceptos y postulados nuevos sobre arte, diseño, fotografía, cuyos orígenes se remontan a las vanguardias y deben su razón de ser en gran medida a las vanguardias soviéticas.

1.3 Fotografía Constructivista y Subjetiva en la Bauhaus, Dessau y Berlín

La Bauhaus como escuela de arte, diseño y arquitectura, se erige gracias al pensamiento contemporáneo en un hito dentro de la aplicación, historia y enseñanza de estas disciplinas.

Las ideas de su fundador Walter Gropius, sobre una institución donde la voluntad y el espacio creativo convergieran para darle al mundo un respiro; sentando las bases de un nuevo modelo de enseñanza sobre las artes, apartado del modelo tradicional de aprendizaje, se consiguió a pesar del camino tormentoso que atravesó la entonces nueva escuela de la Bauhaus, los problemas políticos en los que se involucraron sus miembros y el cambio de sede de sus instalaciones.

A pesar de estas contrariedades hoy en día la Bauhaus se presenta como un sueño, como un anhelo aspiracional de cada escuela, institución que imparte arquitectura, arte y diseño (en cualquiera de sus variantes) y es también un *querer ser como* para cualquier estudiante y profesional de alguna de estas disciplinas.

En este mismo sentido, cabe señalar que la Alemania de esos años atravesaba por una situación lamentable, derivada de los acuerdos internacionales sobre los resultados de la Primera Guerra Mundial, de donde Alemania salió perdedora. El desempleo alcanzó niveles insostenibles, la moneda se encontraba muy devaluada, la nación germana se encontraba la borde del colapso. En este ambiente y nubloso panorama la Bauhaus fue fundada en la ciudad de Weimar.

En sus inicios la escuela estuvo dominada por influencias estilísticas provenientes del Arts and Crafts, Stijl y por el Expresionismo, este último heredado por dos de los más sobresalientes maestros de la Bauhaus: Kandinsky y Klee; quienes además eran adeptos al desarrollo espiritual y estudios metafísicos. Gropius como director de la escuela, designa a Itten como responsable del curso preliminar y su influencia se hace sentir. Johannes practicante de la doctrina del Mazdaznan, introduce los ahora famosos ejercicios de respiración para las clases de dibujo; mismos que en algunas instituciones al día de hoy se siguen aplicando.

Mazdaznan se presenta como una doctrina basada en las premisas acuñadas por Zoroastro y la fe depositada en Ahura Mazda , *Dios sabio* y en su gemelo maligno Ahrimán; en donde se conjugan el bien y el mal, la luz y la oscuridad, a esta religión se le conoce como zoroastrismo la cual a su vez tuvo su origen en el mazdeísmo. Es preciso señalar que en la misma obra de Itten se ven reflejadas sus creencias, mismas que se pueden observar en sus creaciones donde las sombras y las luces cobran importancia en demasía.

Schmitz (2006) citado por Fiedler et al., (2006) nos dice al respecto del Mazdaznan:

A través de su actividad docente, Itten y Muche introdujeron el Mazdaznan en la Bauhaus. Era una visión del mundo que pretendía trascender la religión y la filosofía. La palabra significa “maestro del pensamiento divino” o “el buen pensamiento que domina todas las cosas para mejorarlas”. Además de un traje monacal de color rojo vinoso, llevaban el pelo corto o el cráneo. (Fiedler et al., 2006, p. 120)

La presencia de Itten en la Bauhaus es fundamental para comprender el periodo en Weimar y la transición que habría de venir con el traslado de la escuela a Dessau. La importancia de los temas espirituales y místicos eran un común denominador en la Europa de entreguerras, debido en parte al desamparo en que se encontraba gran parte de la población de Europa central y que encontraban una luz de esperanza en las doctrinas espirituales venidas de oriente.

Los integrantes de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX se sentían particularmente atraídos por esta espiritualidad, En este camino el artista se veía a sí mismo como un tipo de enviado a la tierra para salvar al mundo, en donde gracias de la creación artística, el ser humano habría de alcanzar la perfección y la liberación a través del desarrollo espiritual y el estudio y práctica de alguna doctrina mística.

Schmitz (2006) citado por Fiedler et al., (2006) nos cometa al respecto de esta doctrina:

El concepto de la salvación del mundo de este tipo de sectas no prometía al artista sólo su salvación terapéutica de las obligaciones de la civilización moderna, ante todo le convertía en el anunciador e intermediario de las verdades eternas y ocultas, más allá del discurso de las ciencias y de la filosofía, y por tanto, desde un límite social. La fascinación que ejercía una doctrina secreta esotérica tan marginal se explica principalmente por la exclusividad, que prometía al artista el extraordinario papel de un profeta o intermediario. Itten quería ser un profeta. (Fiedler et al., 2006, p. 122)

La doctrina del Mazdaznan a pesar de sus sanos principios comenzó a tener entre sus filas a verdaderos fanáticos, los cuales trataron de imponer sus creencias e ideales en la Bauhaus, no se trató solo ya de los ejercicios de respiración sino de presionar a los estudiantes y académicos, a adoptar la vestimenta de discípulo, el cabello al rape y seguir los regímenes alimenticios vegetarianos. Schmitz (2006) menciona incluso a la “cocina basada en el ajo, la cual no tardó en desencadenar controversia” (p. 121).

El éxito de esta doctrina en la Bauhaus, se debe a un sentido de pertenencia, hacia sus creencias y postulados que le confieren a sus creyentes un cierto estatus, es decir, debido a que sus miembros son pocos y pertenecen a un círculo cerrado, es una creencia que tiende a la exclusividad. Schmitz (2006) nos dice acerca del Mazdaznan, que esta doctrina, “prometía al artista el extraordinario papel de un profeta o intermediario” (p. 122).

La doctrina del Mazdaznan llegó a influir en casi toda la vida cotidiana de la Bauhaus; Itten poco a poco fue haciéndose cargo de más actividades y cursos al interior de la

Bauhaus, llegando incluso a tener mayor autoridad que el propio Gropius, fueron estas razones principalmente las que propiciaron el distanciamiento entre los dos. Es así que Gropius toma la decisión de separarlo de sus actividades artísticas y docentes al interior de la Bauhaus.

Esta breve narrativa sobre la Bauhaus en Weimar y la importancia de la presencia de Itten durante este periodo de la existencia de la escuela; nos permite vislumbrar un poco el ambiente prevaleciente en la institución. Con Johannes la escuela adquiere fama y su existencia empieza a ser conocida en Europa como una institución de vanguardia, los estudios sobre el color, la pintura, la arquitectura, escultura, etc.; comienzan a tener ya el sello que caracterizara a la Bauhaus que conocemos y admiramos. Sin embargo y debido también a la presencia de Johannes la introducción, aceptación y desarrollo de disciplinas que incorporaran medios tecnológicos y de producción en masa se vieron menospreciados e ignorados.

A la salida de Itten de la Bauhaus, la reticencia de incorporar disciplinas tecnológicamente nuevas en aquella época, cambia radicalmente, la producción en masa, las herramientas de reciente creación e ideas novedosas que llegarían a la Bauhaus instalada ya en Dessau florecerían y acentuarían el carácter de escuela visionaria que tenemos de esta institución hoy en día.

Las vanguardias del futurismo y el constructivismo, serán fundamentales en este periodo de la escuela en Dessau. Recordemos que ambas vanguardias gustaban de la exaltación del uso de tecnologías de reciente creación, la industria, los automóviles, la velocidad y lo nuevo significaban no solo el presente de la humanidad, sino vislumbraban un futuro prometedor a través de la comunión del hombre con la máquina.

Con estas ideas nuevas ya estando la Bauhaus instalada en Dessau, y con la presencia de un personaje crucial en la visión que tendría la escuela: László Moholy-Nagy, cambiarían muchas cosas en la forma en que se desarrollaban las ideas, formas de expresión y creación visual.

Moholy-Nagy se hace cargo del curso preliminar (que antes conducía Itten), y gracias a la influencia de las vanguardias ya mencionadas; László introduce en la escuela la utilización de un aparato que antes sí se utilizaba en la Bauhaus, pero no con fines artísticos, ni de creación visual: la cámara fotográfica; esto no significa que en la estancia en Weimar de la Bauhaus la cámara fotográfica no se conociera o se utilizara, era simplemente vista como un medio de registro visual, un recurso que representaba lo colocado delante del objetivo.

Al respecto Quentin Bajac (2015) nos comenta acerca de la fotografía en la Bauhaus:

Bajo el signo de la unidad entre corte y técnica el programa general de enseñanza y el curso preliminar de Moholy-Nagy daban protagonismo a esta disciplina, como demuestran los numerosos experimentos realizados de forma individual o colectiva por los estudiantes: Florence Henri, Moi Ver, Lux Feininger, Umbo, Bayer, que se convertirían en figuras importantes de la fotografía europea del periodo de entreguerras. (2015, p. 71)

La fotografía en la Bauhaus de Weimar, sirvió solo como un mecanismo para registrar ciertas actividades al interior de la escuela, exposiciones y vida cotidiana; solo cuando Moholy-Nagy comienza a interesarse por la creación fotográfica y muestra sus experimentos visuales a los estudiantes y colegas de la escuela, es cuando se empieza a tomar en cuenta a la cámara fotográfica y a lo producido por esta como una creación artística nacida del pensamiento, a pesar de ser producida por una herramienta tecnológica.

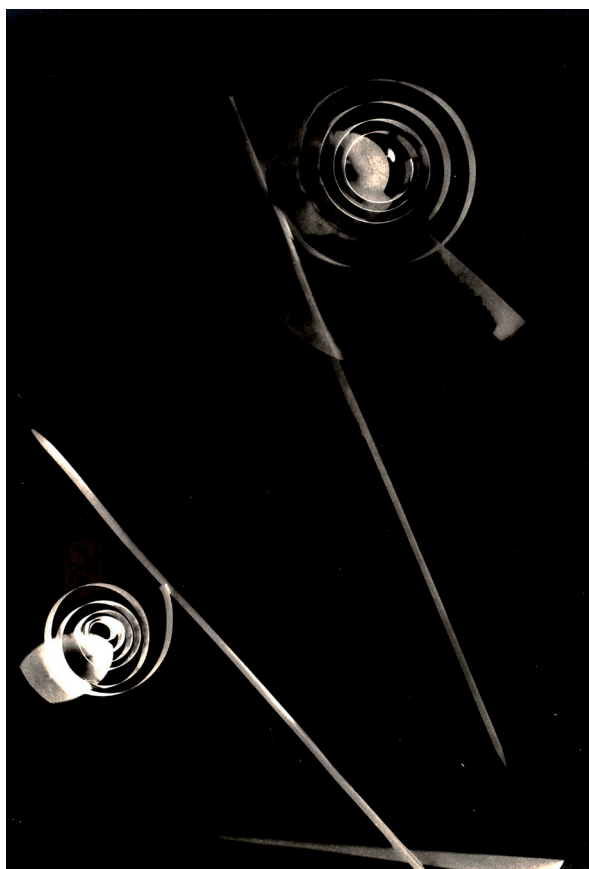
En este sentido la actividad artística como pintor de László Moholy-Nagy es combinada de manera brillante con su naciente labor como fotógrafo. En sus obras fotográficas se puede advertir influencias del futurismo, en el sentido de querer crear imágenes en movimiento pero no al estilo de Bragaglia, sino más bien como modulaciones de luz y movimiento; estas las conseguiría cuando incursionara en el cine gracias también a su trabajo como escultor y diseñador tridimensional.

Sin embargo en el trabajo de László encontramos influencias de dos corrientes más: el dadaísmo y el constructivismo soviético; de este último como ya se comentó toda la Bauhaus estuvo influenciada.

Los miembros de la Bauhaus heredan de los artistas y diseñadores soviéticos el uso de las formas básicas para elaborar un lenguaje de diseño y comunicación visual: círculo, cuadrado y triángulo “esas formas geométricas simples, que entraron en el vocabulario del grafismo a finales de la segunda década del siglo XX, hechizaron a los artistas durante largo tiempo” (Anikst, 1987).

La utilización de este lenguaje básico para el diseño surge del pensamiento de los diseñadores y grafistas rusos y se consolida en la Bauhaus para después de ahí, extenderse por todos los rincones de la tierra cuando sus miembros son expulsados por los nazis y se asientan en diferentes países del mundo.

Ahora bien, entendiendo la influencia de los artistas soviéticos en la Bauhaus, no es de extrañarse que Moholy-Nagy, siguiera sus pasos; cuando se atreve a incursionar en la fotografía, lo hace con consciencia, con esmero y comienza a experimentar en primera instancia con los fotogramas; es decir coloca objetos, cosas transparentes, translúcidas, opacas, pedazos de tela, etc., sobre material fotosensible; para crear obras sorprendentes y son un sello personal en su producción artística. De hecho esta primera fase en la obra fotográfica de László experimentando con los fotogramas es uno de los sellos por los que se le reconoce.



Fotografía 11: László, Moholy-Nagy. *Fotograma*. 1925

Cabe señalar un hecho notable; de todos los apelativos con lo que se nombró al procedimiento de hacer fotografía sin cámara, el que ha perdurado fue el de fotograma que fue como denominó a sus fotografías Moholy-Nagy.

La importancia de la producción fotográfica a través de la creación de fotogramas no solo la podemos encontrar en la vasta obra artística de Schad, Man Ray, Rodchenko y Moholy-Nagy, se puede ver en el diseño de mensajes publicitarios donde la imagen principal de dichos anuncios lo constituye un fotograma, sobre todo Rodchenko y László supieron explotar las posibilidades creativas y de comunicación visual que generan los fotogramas, al grado de considerarse hoy día al fotograma como la expresión gráfica por excelencia del medio fotográfico.

Basado en los fotogramas, Moholy-Nagy, ya con la cámara en mano y utilizando encuadres constructivistas, realiza unas notables vistas desde la torre de la Radio de Berlín; dispara completamente en posición perpendicular, logrando fotografías con poca perspectiva y tridimensionalidad, que semejan en gran medida a los fotogramas hechos en el laboratorio.



Fotografía 12: László, Moholy-Nagy. *Vista desde la Torre de la Radio de Berlín. 1928*

Experimentando al igual que sus pares soviéticos, realiza tomas en picada, contrapicada, planos inclinados, atrevidas composiciones en donde el punto y la línea sobresalen brindando imágenes con marcados contrastes entre el blanco y negro de la toma. El manejo del espacio compositivo es impecable, el conocimiento de la forma, su tratamiento, la correcta modulación de la luz y la perspectiva nos lleva a mirar la creación fotográfica superando la bidimensionalidad de la imagen.

La fotografía con diferentes puntos de toma se constituye como una segunda fase en la importante obra creada por László, estas fotografías constructivistas de Moholy-Nagy fueron un ejemplo a seguir por los estudiantes de la Bauhaus de Dessau, el mismo László impulsó a los alumnos a la utilización de la cámara con fines artísticos, de documentación, de registro visual.

Siempre inquieto, incursiona también en la generación de fotomontajes, a los que el mismo László denominaba fotoesculturas, al principio como una necesidad de expresión personal, su obra evoluciona y ante los tiempos convulsos que vive el artista, diseña fotomontajes de corte político y social.

Los fotomontajes realizados por Moholy-Nagy, son diferentes a los elaborados por los dadaístas parisinos y de Zurich; así como son de otro orden visual; si los comparamos con lo hecho por los soviéticos. Sus fotomontajes se distinguen por una extrema pulcritud compositiva, un manejo excelso del espacio donde se desarrolla la obra, un montaje preciso de las figuras y las formas que se aprecian en el fotomontaje, de tal manera que el mensaje que se expresa en la obra es claro y es reflejo de los tiempos en que el autor vivió y fue creada la obra. Así podemos considerar su labor de fotomontador como una tercera fase creativa, donde László sigue consolidándose como un gran artista.



Fotografía 13: László, Moholy-Nagy. *Fotomontaje y tinta*. 1927

La necesidad de incursionar en la publicidad lo lleva a hacer diseños fotográficos comerciales y portadas de revistas, de hecho en la Bauhaus de Dessau, conscientes de esta necesidad se va gestando la idea de crear un curso que enseñe como hacer arte y fotografía publicitarios, mismo que se consolidaría cuando se mudaran a su última sede: Berlín. Esta actividad de László como publicista se convierte así en su cuarta fase de trabajo.

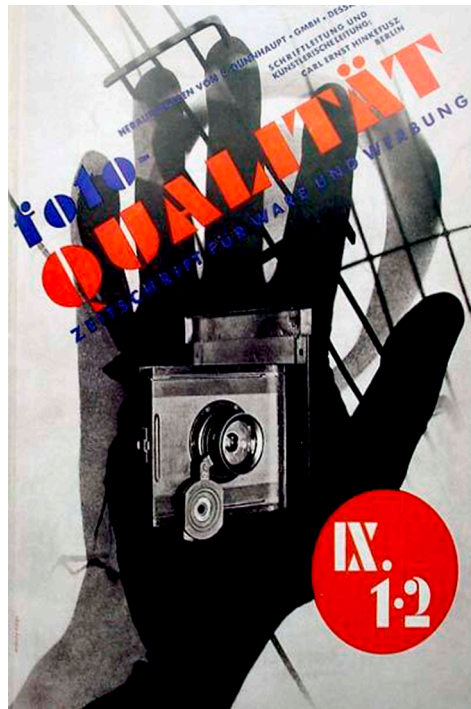
Pero las actividades como artista integral de Moholy-Nagy, no concluyen aquí; hemos hecho hincapié en su labor como fotógrafo, se ha mencionado que también era pintor; pero László, era también un excelente tipógrafo, escultor, escritor, y al final de su estancia en la Bauhaus incursiona exitosamente con las imágenes en movimiento, es consciente que cada imagen contenida en una película cinematográfica, es decir cada fotograma, es una obra artística por sí misma.

Gropius (1945) citado por Moholy-Nagy (1997), nos dice acerca del artista:

Su obra ha sido una constante lucha preparando el camino para una nueva visión; trató de ensanchar los límites de la pintura y acrecentar la intensidad de la luz en los cuadros mediante el empleo de nuevos recursos técnicos que imitan los efectos de la luz natural. Moholy ha observado y registrado la luz con el objetivo de la máquina fotográfica desde una posición de una rana a la de un pájaro; ha intentado cristalizar sus impresiones del espacio, transformándolas en nuevas relaciones espaciales en sus pinturas y en sus otros trabajos. (Moholy-Nagy, 1997, p. 16)

Entre sus actividades como escritor y teórico de la fotografía, la arquitectura y del diseño, se puede mencionar que durante su estancia en la Bauhaus en Dessau, fue el editor responsable de los famosos Bauhausbücher; coautor de un libro y autor de dos libros; el primero titulado: Die Bühne am Bauhaus, *El escenario en la Bauhaus*, escrito en coautoría con Oskar Schlemmer y Farkas Molnár (libro número 4 de la colección de la Bauhaus) el segundo: Malerei, fotografie e film, *Pintura Fotografía Cine*, (volumen 8 de los Bauhausbücher) y por último Von Material zu Architektur, *Del material a la Arquitectura* (volumen número 14 de los libros de la Bauhaus); cabe señalar que este texto se ha publicado en castellano bajo el título de: La nueva Visión.

De sus dos libros como autor se desprenden varias consideraciones de suma importancia para la disciplina de la fotografía, en *Malerei, fotografie e film*, Moholy-Nagy, se atreve a proponer una serie de pasos o etapas creativas para abordar el proceso de creación fotográfica, de hecho puede considerarse como el primer esquema o método de trabajo fotográfico.



Fotografía 14: László, Moholy-Nagy. *Portada para Foto-Qualität vol. 9. 1931*

Tan importante es esta propuesta que años después Otto Steinert retoma lo dicho por László y elabora a su vez un método propio para producir fotografías bajo el espíritu y corriente de la fotografía subjetiva. Posterior a Steinert, Costa y Fontcuberta hacen lo propio para elaborar una metodología que conduzca a la conceptualización y producción de imágenes fotográficas para el Fotodiseño.

En pintura, fotografía y cine, László, diserta sobre las relaciones entre la fotografía y la pintura, la fotografía y la publicidad, el espacio-tiempo en la fotografía, la interacción entre arte, fotografía y surrealismo. En este texto destaca las virtudes del medio fotográfico y hace una crítica formal acerca de cómo una fotografía no puede ser surreal debido a la naturaleza intrínseca de la imagen fotográfica en cuanto que en una foto siempre habrá de reflejarse un hecho real, un suceso.

Así en este sentido la fotografía no podría mostrar un hecho nacido de un sueño natural o inducido; para László la fotografía ha de representar aquello que pose ante el objetivo de la cámara, asimismo habrá de sustituir al objeto mismo y dar fe y testimonio de que ese objeto existió, estuvo ahí. Sin duda alguna Malerei, fotografie e film, es uno de los libros que hablan sobre fotografía, fundamentales para su estudio y realización. Un libro que parece no ser alterado por el tiempo, cuyos planteamientos son aplicables a la actualidad; un texto que no debe faltar para quien ha hecho de la fotografía, su estudio y profesión.

En cambio en el libro Von Material zu Architektur, o la Nueva Visión, encontramos un texto decididamente marcado por la experiencia como artista y como docente que tuvo Moholy-Nagy. "La Nueva Visión fue escrita para difundir entre artistas y profanos, el principio básico de la educación del Bauhaus" (Moholy-Nagy, 1997).

Siendo un libro donde se muestran los principios pedagógicos de László, nos encontramos ante un libro donde claramente encontraremos postulados e ideas que pese al tiempo que ya ha pasado desde su primera aparición (1929), sigue siendo vigente, lo cual muestra la capacidad visionaria que tenía Moholy-Nagy como artista y ser humano.

Como podemos ver la figura de Moholy-Nagy en la Bauhaus es muy representativa, su labor como docente, como artista y como fotógrafo son fundamentales cuando se aborda el tema de la fotografía y la Bauhaus. De hecho en László encontramos a uno de los fotógrafos por excelencia, su quehacer en otras ramas artísticas es conocido, pero sí hablamos de él, se le relaciona inmediatamente como uno de los grandes fotógrafos de todos los tiempos.

En este mismo sentido tenemos que hablar de una influencia sumamente importante en la vida de Moholy-Nagy, ya hemos visto su relación con las vanguardias, con los soviéticos, pero es imprescindible mencionar a su primera esposa: Lucia Schulz.

Lucia, es la responsable de haber introducido a László en el mundo de la fotografía, Schulz ya era fotógrafa cuando se conocieron en 1920, estando ambos en Berlín; ella trabajaba para una editorial y revistas de la época. Un año después deciden contraer matrimonio y es ella la que consolida las recién gestadas ideas fotográficas de su esposo.

El trabajo de laboratorio fotográfico lo realizaba ella, los procesos de revelado e impresión corrían a cargo de Lucia; es ella la que en una primera instancia le enseña los caminos de la fotografía a László. Con el apoyo de Lucia fue que Moholy-Nagy, alcanzo a ser el artista integral que conocemos y si ella no hubiera aparecido en su vida; la trayectoria de László hubiera sido diferente; la etapa más productiva que tuvo como artista, la pudo lograr estando casado con Lucia.

En cuanto a la obra de Lucia, durante su estancia en Dessau, se erigió como la fotógrafa responsable de documentar la construcción de las entonces nuevas instalaciones, las exposiciones, fiestas, reuniones, vida cotidiana, de hecho gracias a su acervo fotográfico es que se conocen aspectos quizá insospechados sobre todo de la vida diaria en la institución.

A Lucia Schulz, se la identifica como un miembro más de la Bauhaus, como la responsable de documentar de manera esmerada lo ocurrido en la escuela, sus retratos, sus tomas fotográficas representan un tiempo pasado, algo que no volverá a ocurrir, es memoria visual de lo acontecido en la Bauhaus; sus imágenes constituyen documentos visuales de incalculable valor.

Lucia con su ojo privilegiado supo captar con su cámara aspectos de la escuela que solo alguien dotado con una gran sensibilidad, técnica depurada podría lograr, también se debe mencionar aquellas fotografías de los diseños y artículos producidos al interior de las aulas, si no tuviéramos estas imágenes, quizá algunos de estos proyectos no hubieran podido ser conocidos después de que la escuela tuviera que cerrar por presiones políticas del Partido Nacional Socialista Alemán.



Fotografía 15: Schulz, Lucia. *Edificios de la Bauhaus en Dessau. 1926*

La fina presencia de Lucia Schulz, es parte de la historia de la Bauhaus, su importancia está más que manifiesta, su nombre se encuentra enlazado a la escuela y a las actividades creativas que emprendieron como pareja ella y László.

Con la introducción de manera informal de la fotografía en la Bauhaus de Dessau, los estudiantes vieron con mucho agrado la utilización de cámaras fotográficas al interior y exterior de la escuela. De hecho los alumnos de la Bauhaus fotografiaban todo lo que veían, algunos de ellos cargaban con sus cámaras a todos lados. De esta actividad, resulta en un archivo impresionante de imágenes que documentan, festividades, obras de teatro, actividades deportivas, el ballet trídico, los grupos musicales de jazz y foxtrot.

Pero no se dedicaron solo nada más a documentar y a registrar con la cámara, también hacían fotos constructivistas y experimentaron visualmente con la doble y múltiple exposición, ya fuera durante la toma o en el positivado, de hecho estas experimentaciones visuales son heredadas del dadaísmo berlinés y de Zúrich. Particularmente destacan los innumerables autorretratos, los jóvenes de la Bauhaus eran verdaderos fanáticos de fotografiarse a sí mismos, siendo este tipo de fotografías algo propio y característico de la escuela.

Jeannine Fiedler (2006) nos comenta sobre la actividad fotográfica en la Bauhaus:

El nuevo fotógrafo y retratista también tuvo cabida en la Bauhaus y empezó a sondear en inusuales, múltiples exposiciones...El auto retrato se convirtió en el lugarteniente de una iconografía moderna y los alumnos de la Bauhaus se pusieron a su servicio en persona, sin temor alguno a la técnica. La cámara se convirtió en su vehículo cotidiano para reflejar espontáneamente la escuela e inventario vivo. (2006, p. 152)

Otro sello característico de la fotografía en Dessau lo constituyen aquellas imágenes logradas a través de fotografiar objetos con reflejos especulares, utilización de espejos para conseguir fotografías novedosas con repetición de la figura o forma principal, de tal manera que esta aparece varias veces en el espacio y en el mismo plano fotográfico; también los estudiantes diseñan fotomontajes y collages.

Otra forma de experimentación propia de la Bauhaus la encontramos en las fotografías en negativo, es decir la foto impresa en positivo, era nuevamente expuesta a luz por contacto en un material fotosensible para obtener una imagen en negativo, con lo que se redimensiona la idea que genero la foto original y se presenta una fotografía totalmente diferente y nueva.

También hay que mencionar que los estudiantes eran muy proclives a positivar sus fotos con un alto grado de contraste. Sí somos observadores podremos notar que las fotografías de estos días en la Bauhaus, carecen de una amplia escala de grises, los tonos predominantes son los blancos y los negros profundos. La fotografía llego a la Bauhaus para quedarse y dejar una huella indeleble en la concepción de la creación artística y de diseño fotográfico.

Sin embargo es imprescindible mencionar un aspecto que no se puede dejar pasar; durante la estancia de la Bauhaus en Weimar y Dessau, la fotografía no estuvo institucionalizada, es decir, no era una asignatura formal, nunca tuvo un espacio en cursos formales, ni en los planes oficiales de la escuela. En este sentido, Ware (2006) nos dice acerca de los fotógrafos de la Bauhaus: “los primeros fotógrafos aficionados de la Bauhaus tuvieron que aprender la técnica por su cuenta o acudir a otras instituciones” (p. 509-510).

En este punto se tiene que mencionar que László Moholy-Nagy, nunca fue profesor de fotografía en la Bauhaus, pese a que con frecuencia cuando hablamos de fotografía, se tiende a pensar que Moholy era el docente que impartía clases de foto, esto no fue así.

Katherine C. Ware (2006) citado por Fiedler et al., (2006) comenta acerca de Moholy-Nagy y su inclinación a la creación fotográfica:

Moholy-Nagy, incansable abanderado del cambio, se convirtió en el más acérrimo defensor de la integración de la fotografía en el plan de estudios, además de introducirla de forma no oficial en sus clases. Consideraba que la mirada técnica del ojo de la cámara y la mecánica de una forma de creación de imágenes que superaba el individual del artista eran los rasgos que hacían que este medio fuera ideal para configurar el lenguaje visual de los tiempos modernos, lenguaje que enriquecería la percepción humana añadiéndole una nueva dimensión visual. (Fiedler et al., 2006, p. 513-514)

Es solo hasta que la Bauhaus cambia de sede y se traslada a Berlín, que la asignatura fotografía, aparece en el plan de estudios de la escuela. Hannes Mayer, nombra a Walter Peterhans, como primer responsable del curso institucional de fotografía en la Bauhaus. Este nuevo personaje que entra en escena en la Bauhaus, introduce aspectos sobre la enseñanza de la fotografía a los que Moholy-Nagy no prestó atención.

Walter era partidario de visualizar en primera instancia aquello que iba a ser fotografiado, ante todo la observación del entorno, del motivo a fotografiarse, era primordial. Ware (2006) anota que para lograr y conseguir el fin deseado “la instantánea fotográfica o composición se convirtió de esta manera en una empresa intelectual” (p. 526). La idea era observar el mundo, con visión binocular, pero pensando que se estaba mirando a través del objetivo de la cámara, prever con este pensamiento como se vería eso que miramos con ojos humanos, una vez plasmada la imagen en una bidimensionalidad fotográfica.

Particularmente Peterhans hace hincapié en aprender empezando con un manejo depurado de la técnica fotográfica; esto es conocer a profundidad todas las funciones de la cámara fotográfica, compenetrarse con el equipo personal de cada uno, formaba parte de la enseñanza básica del curso de Peterhans. La idea no es otra que saber a precisión para qué sirve el obturador, el de velocidades, los números f; y sobre todo conocer, controlar y aplicar con precisión el concepto de exposición durante la toma. Ware (2006) comenta acerca de la esmerada técnica fotográfica que se cultivó en la Bauhaus de Berlín: “Fotografiaban el mismo motivo varias veces seguidas, variando en cada toma el foco y la intensidad de la luz” (p 528). Peterhans estaba convencido

de que el proceso de toma era la parte inicial de una fotografía; la otra etapa la constituía el trabajo en el cuarto oscuro.

En el laboratorio Walter Peterhans, era igual de esmerado, buscaba que sus estudiantes y la imágenes logradas por ellos, tuvieran la más amplia escala de grises, para ello les inculcaba tener el máximo control posible sobre los reveladores y fijadores, tanto de película, como de papel, para así obtener, la mayor cantidad de texturas y detalles; de misma manera la nitidez era algo que les exigía a sus pupilos, intentaba no dejar nada al azar, es decir que las fotografías logradas fueran resultado de un manejo preciso de la técnica; que los resultados fueran repetibles y no obra de una experimentación sin sustento técnico.

Las fotografías debían ser la consecuencia de un conocimiento previo y sólido; basados en un control sobre la cámara fotográfica y el trabajo de laboratorio. Ware (2006) nos habla sobre la propuesta pedagógica del maestro de fotografía de la Bauhaus: “la teoría fotográfica de Peterhans unificaba los requisitos académicos de una universidad con la formación de enfoque práctico de una escuela técnica” (p. 520).

Katherine C. Ware (2006) citado por Fiedler et al., (2006) nos dice sobre la formación académica de Peterhans:

Estudió ingeniería en Dresde y Múnich; se licenció en matemáticas y filosofía en Gotinga, y completo su formación con un año en la Staatliche Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe de Leipzig. A continuación, inicio su carrera como fotógrafo profesional. En el año 1926 se convirtió en maestro de este arte en Weimar, y al año siguiente abrió un estudio en Berlín, donde se especializó en retratos e impartió clases privadas. Su labor didáctica en la Bauhaus puede definirse con las palabras destreza y experiencia. Peterhans, que no era únicamente un técnico consumado, sino también un maestro comprometido, se lanzó a este reto pedagógico con ímpetu y una gran pasión. (Fiedler et al., 2006, p. 519)

Debido a su formación académica Peterhans impregnaba sus lecciones de fotografía de temas filosóficos, matemáticos, de manejo de la luz natural y artificial, en el laboratorio era férreo con los conceptos químicos, con las reacciones de los productos utilizados en el cuarto oscuro y era tenaz en la exigencia de pedir a sus estudiantes que anotaran tiempos de exposición y diafragma de sus tomas, así como seguir al pie de la letra los tiempos de revelado en el laboratorio.

Asimismo gustaba de utilizar los diversos reactivos de laboratorio que se podían encontrar en las tiendas especializadas del ramo, para mediante la experimentación conseguir que reactivo iba mejor con qué película o papel fotográficos; también practicaba con filtros en el frontal del objetivo de la ampliadora para así lograr el contraste adecuado para el positivado. Este tipo de investigación sobre los materiales de cuarto oscuro y sobre la más correcta exposición durante la toma, recuerdan sin duda a lo realizado también en Norteamérica por Steichen, Stieglitz, Ansel Adams y Minor White.

Estas ideas sobre la enseñanza de la fotografía en la Bauhaus de Berlín; comenta Ware (2006) se erigen como la base “para que los experimentos, en los que el maestro Peterhans solía dejarse llevar por su impetuosidad, resultaran en una aproximación racional al medio” (p.526).

Su pretensión como docente no era otra que la de preparar a sus estudiantes para el ambiente profesional y que se insertaran de manera natural en el medio comercial y publicitario de la época.

Como podemos observar, si bien algunas de las ideas de Peterhans , no coinciden con las de Moholy-Nagy, sí existen puntos de convergencia; la idea de realizar una fotografía utilitaria , cuyo origen está en los diseñadores-fotógrafos soviéticos, sigue estando presente en la mente del profesor Walter Peterhans; pero el trabajo de este maestro de la Bauhaus no llega hasta aquí.

También incursiona como artista, sí bien podemos ubicar sus primeros trabajos y sus principios teóricos y técnicos como fotógrafo en el movimiento de la *nueva objetividad*, la verdad es que su obra artística lo sitúa indudablemente en el movimiento de la *fotografía subjetiva*.

El carácter depurado con el que ejecuta el lenguaje fotográfico en sus tomas, lo coloca como un fotógrafo subjetivo; la constante preocupación por lograr una gran nitidez en sus fotos, una profundidad de campo notoria, el profundo estudio del objeto a fotografiar, el punto de toma exacto, el control de la iluminación para así lograr captar las texturas de los objetos, búsqueda de la tridimensionalidad en una toma, uso de grafismos en sus fotografías; utilización de diferentes focales para lograr distintas formas de representar lo visto, que lleva a una precisión en la representación visual fotográfica, lo llevan a conseguir fotografías que se pueden englobar en lo que se conoce como *creación fotográfica absoluta* que es el método con el que se producen y generan fotografías dentro del movimiento de la fotografía subjetiva, vanguardia fotográfica gestada por otro maestro de la fotografía germana y mundial: Otto Steinert

Steinert basado en los postulados teóricos y de producción fotográfica que presentara Moholy-Nagy en *Malerei, Fotografie e Film*, desarrolla los planteamientos teóricos necesarios para formar el movimiento conocido como fotografía subjetiva y proponer a su vez un método propio que habría de ser la directriz de esta vanguardia fotográfica, que de Alemania partió para influir a toda Europa, de España a América Latina y de Londres a Norteamérica.

Como hemos visto la importancia de la introducción, implantación e institucionalización de la fotografía como asignatura dentro de la Bauhaus, ha tenido una notable repercusión en la forma de ver a la fotografía desde una simple herramienta, hasta una forma de expresión personal, artística y utilitaria. Paso por etapas muy importantes, por personajes que hasta el día de hoy son sinónimo de creación fotográfica. Los aportes de Moholy-Nagy que se encuentran contenidos en sus libros y obra, son una fuente de consulta indispensable para cualquier persona que estudie o sea un profesional de la imagen fotográfica y el diseño.

A través de la Bauhaus se reconoce la participación notable de los diseñadores soviéticos y la importancia que tuvieron como actores en los ámbitos de la arquitectura, el diseño gráfico, la tipografía, el arte y la fotografía.

Sus formas constructivistas de hacer fotografía nos llegan a nosotros a través de la Bauhaus, sino hubiera sido por la adopción por parte de los profesores y alumnos de esta escuela, sin duda habiéramos tardado más tiempo en conocer la obra de los rusos soviéticos, la Bauhaus fue la puerta de entrada y salida de esta corriente de vanguardia, que de Alemania partió a distintas partes del mundo una vez que vio cesadas las actividades de la escuela en Berlín.

Con la dispersión de los miembros de la Bauhaus por todo el mundo; su influencia se hizo sentir por todo el globo terrestre: Norteamérica, Europa, Medio Oriente y América Latina que no fue la excepción. La presencia de profesores y egresados de la Bauhaus es notable en territorio americano, se sabe que al menos veinte integrantes de la escuela estuvieron de visita o trabajando en diversos países de Latinoamérica: Gropius, Herbert Bayer, Peterhans, Moholy-Nagy, Albers, Tibor Weiner, Paul Linder, Marcel Breuer, etc.

Particularmente en México, la presencia de Anni y Josef Albers, es sobresaliente influyendo a los artistas y arquitectos en los años treinta del siglo pasado. En este sentido Hannes Mayer y Lena Bergner fueron los más activos en nuestro país, permanecieron poco más de diez años en México, realizando trabajos en arquitectura y diseño textil, en este último la presencia de diseños propios de la artesanía autóctona son evidentes. Participando además prolijamente en actividades sociales, artísticas y políticas dentro de territorio nacional.

Una de sus actividades más emblemáticas lo representa su trabajo frente al Taller de la Gráfica Popular, trabajando cercanamente con Leopoldo Méndez. En el ámbito fotográfico nacional se puede mencionar que Hannes Mayer y Lena Bergner conocen de cerca el trabajo fotográfico de Tina Modotti y de Mariana Yampolski, a esta última Meyer la invita a colaborar con él y realiza con destreza una serie de fotografías de los artistas que trabajaban activamente dentro del Taller de la Gráfica Popular.

Cabe señalar que estas fotografías ejecutadas por Yampolsky fueron publicadas en el libro Doce años del Taller de la Gráfica Popular. Meyer supo aprovechar la calidad y el talento de Yampolsky, retomando sin duda lo aprendido por el durante la dirección de la Bauhaus y su cercano contacto con Moholy.Nagy y sus enseñanzas sobre el aprovechamiento de la imagen fotográfica, en los diversos campos de aplicación pero sobre todo en la fotografía utilitaria con un marcado sentido de la composición y el diseño.

En este mismo sentido se puede decir que fueron muchos los aportes que la Bauhaus y sus actores dieron a la fotografía, en el campo experimental, en el collage, fotomontaje, fotogramas, fotos en alto contraste, fotos constructivistas, documentalismo cotidiano, autorretratos, fotografía subjetiva; pero el más grande aporte fue el institucionalizar una asignatura; al hacer formal la fotografía dentro del plan de estudios de la escuela, se dio un paso, la Bauhaus una vez más da el ejemplo a las instituciones y universidades que un futuro, incluirían en sus planes de estudio la enseñanza formal de la fotografía y , así carreras del orden artístico, de los diversos diseños, la arquitectura y algunas ingenierías tienen al menos un curso institucional de fotografía.

El otro gran aporte y que no debe dejarse a un lado es referente a que con la difusión de la fotografía entre los estudiantes de la Bauhaus, se da un impulso a la popularización o democratización de la fotografía como herramienta de creación visual, la cámara fotográfica se convierte en una herramienta que se ha de llevar a todos lados, se ha de fotografiar todo lo que pase delante de nosotros, la fotografía ha de documentar el mundo, la vida y ha de ser testigo visual del paso del ser humano por la tierra.

1.4 Surrealismo y Fotografía

La fotografía como disciplina productora de imágenes, tiene como característica primordial el representar el mundo de manera auténtica, fidedigna. La fotografía parece tener que cargar en sus espaldas con esa idea: la imagen fotográfica debe representar y captar lo que existe ya de manera predeterminedada.

Con la cámara captamos el momento, atrapamos un instante en donde los hechos y las realidades concursan, se conectan y forman una fotografía única e irrepetible; un fragmento del mundo real, un pedazo de un hecho, un suceso atrapado para siempre por los materiales sensibles con los que el fotógrafo ha de laborar.

Es así que enlazar la imagen fotográfica y su naturaleza intrínseca con un movimiento de la vanguardia del siglo pasado, pareciera ser una empresa difícil.

Moholy Nagy (2005) nos comenta sobre el surrealismo y sus orígenes:

Quando se sabe cómo comenzó el surrealismo y el modo en que lo definen sus creadores y adeptos, parece existir una obvia contradicción en el intento de vincular la fotografía —el registro de la realidad inmediata— con el surrealismo— el registro de la realidad subconsciente—. Con el propósito de dejar atrás la plana simplicidad de una explicación tan perfecta de la realidad, el surrealismo se opuso con la declaración de la omnipresencia del sueño y con el reclamo de un automatismo puramente psíquico que se emplee para expresar los procesos reales del pensamiento; el dictado del pensamiento libre al margen de todo control ejercido por la razón. (2005, p. 217-218)

Moholy-Nagy no se equivoca al pensar en esta contradicción y pone en evidencia este dilema entre la fotografía y el surrealismo, esta vanguardia se presenta entonces como un abrevadero, en donde la fotografía puede saciar un poco su sed de reconocimiento como medio válido de expresión visual.

A primera vista, pareciera que Moholy-Nagy concentra su opinión sólo en el evento que constituye el acto fotográfico y en la representación fidedigna, que la imagen fotográfica realiza del mundo y parece olvidar, que con la cámara fotográfica, además de registrar sólo eventos y cosas reales se pueden crear ambientes y escenarios nacidos del subconsciente del fotógrafo, generados en su pensamiento y, ¿por qué no? Plagados de sentimientos y emociones de quien opera la cámara.

Pero creo que es claro en su pensamiento al advertir sobre los inicios del surrealismo, en cómo comenzó —y se puede añadir— en qué se fundamentaba el movimiento y qué pensaban sus fundadores, principios, ideología, metas, aspiraciones, etcétera.

Es un hecho que participaron fotógrafos artistas en este movimiento, pero para comprender de fondo sus motivaciones, es necesario entonces conocer al surrealismo, las condiciones que dieron origen a éste; así como a sus actores, defensores y detractores.

Para ubicar a esta vanguardia, se requiere volver a mencionar a los dadaístas, quienes fueron precursores del movimiento surrealista; podría creerse que el surrealismo apareció después del dadaísmo, pero recordemos lo ya citado: el dadaísmo y el surrealismo coexistieron al mismo tiempo.

De esta manera advertimos que los mismos personajes que participaron en dadá lo hicieron después en el surrealismo o según les convenía, eran activistas y amigos de los dos bandos; ambos movimientos lo comenzaron escritores y poetas y de ahí, se expandieron ambos a otras manifestaciones artísticas.

El mismo André Breton (2013) reflexiona acerca del movimiento surrealista:

Conviene recordar, para aquellos que lo desconozcan, que quienes se promovieron o se sumaron al movimiento surrealista propiamente dicho ya venían armados de sus respectivas voluntades no-conformistas- voluntades muy activas pero también distintas y dispares que ya , entre 1915 y 1920, se habían coordinado, muy superficialmente, bajo la denominación dadá. (2013, p. 20)

Es de apreciarse lo que en su comentario se percibe: el elemento de discordia y disgusto hacia el dadaísmo, haciendo notoria su falta de clara organización y la discordancia entre objetivos, metas y voluntades entre los partidarios o miembros de Dadá, mismas situaciones que facilitarían la desintegración gradual y alejamiento de los miembros de esta vanguardia; obvio es mencionar que el principal actor en contra de Dadá, era el propio Breton.

De hecho es importante mencionar que el motivo principal de discordia y distanciamiento entre los propios dadaístas, fue la postura de este movimiento con respecto a la no creación, a la no propuesta, al desprecio por las artes, los museos, la comercialización del arte, el desprecio a la guerra, el aborrecimiento al cubismo, un estado permanente de insatisfacción hacia la vida y la sociedad de esa época y sobre todo porque, el dadaísmo y sus partidarios gustaban del escándalo.

Para comprender esta situación el poeta Philippe Soupault expresó (1918). Citado en Lottman (2003):

Para comprender bien este gusto por el escándalo, dijo más tarde Philippe Soupault, hay que recordar la ruptura brutal que se produjo entre nuestra infancia y nuestra juventud. De la infancia pasamos a la guerra, y de la guerra, a una especie de euforia, de ganas de vivir, de voluntad de olvidar, para Soupault, ser dadaísta era lo más parecido a bailar el charleston. (2003, p 52)

El día 6 de Julio de 1923, viernes por la noche; tuvo lugar un hecho decisivo para la trayectoria del dadá y del surrealismo: Tristan Tzara organizó un evento en donde Man Ray exhibiría una película; se interpretaría música de Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Georges Auric (de los mejores compositores de la época) y “habría también lecturas de poemas provocativos y luego una obra absurda en tres actos, del propio Tzara, en la que los actores lucirían trajes cubistas diseñados por Sonia Delaunay” (Lottman, 2003).

Es así que listo el evento, comienza éste y entre los presentes como público se encontraban, lógicamente, partidarios de Dadá y obviamente sus detractores, comandados por André Breton, el evento se convirtió en un desastre, en un verdadero campo de batalla, (de las acusaciones orales se pasó a los golpes).

Llegó la policía y se llevaron presos a Breton y dos amigos suyos más (Robert Desnos y Benjamín Peret). Por increíble que parezca, el espectáculo Dadá continuó esa noche, pero no tardaron en estallar en protestas, los amigos de los detenidos y la gresca brotó de nuevo, resultando en más golpes “...Cuando las luces se encendieron, toda la sala era un campo de batalla, y también la acera. Dadá no volvió a intentar nada igual” (Lottman, 2003).

Así mientras el movimiento Dadá menguaba, el Surrealismo comenzaba a brillar. El año de 1924 (mes octubre), este movimiento comienza a tomar forma, la gran mayoría de los miembros de Dadá se pasaron al bando Surrealista; esta situación se presenta como algo natural al visualizar al nuevo movimiento como un medio liberador de las limitaciones que imponía Tzara al dadaísmo.

1924 se erige como el año de la fundación oficial del Surrealismo, bajo el liderazgo de André Breton, éste publica el Primer Manifiesto del movimiento, de hecho el manifiesto tiene como origen una serie de poemas, obra de Breton, en donde el poeta aplica sus conocimientos y experimentaciones con la escritura automática.

Ésta compilación de poemas llevo como título *Poisson Soluble*, el surrealismo se haya presente en el doble sentido que alberga el título: en un sentido literal se traduce por “pescado soluble” *poisson* pez, pescado y *poison* veneno... “Breton pronto se dio cuenta de que su prefacio podía servir tanto de guía como de justificación del movimiento” (Lottman, 2003). Así se gesta éste Primer Manifiesto, que aparece publicado en París en octubre de 1924.

Aunque 1924 sea el año oficial del inicio del surrealismo, Breton aseguraba que el movimiento empezó a gestarse en 1919; también menciona que esta etapa formadora se caracterizaba por ser la *intuición* su guía y ya basado en el Primer Manifiesto, continúa la evolución del surrealismo acercándose a una era *discursiva*; esto lo menciona Breton en la conferencia (ya citada) que dictó en Bruselas, en el año de 1934 ante un nutrido grupo de surrealistas belgas.

Este Manifiesto Surrealista-Pez Soluble fue el primero de otros manifiestos más, el siguiente aparecido en 1930 y otros que posteriormente fueron publicados en folletos y revistas, que brindaron al movimiento una base teórica e ideológica más sólida que les permitió establecer claridad sobre la vanguardia y proyectar la misma hacia el futuro.

En los inicios oficiales (1924), a los surrealistas les urgía tener un lugar donde despachar, un sitio donde darse la importancia que Dadá no les hubiera permitido, Breton y sus amigos más cercanos (Duhamel, Tanguy, Aragon, Éluard, Soupault, Desnos) fundan en el número 15 de la *Rue du Chateau*, el *Bureau de Recherches Surrealistes* (Oficina de Investigaciones Surrealistas), el lugar se encontraba decorado con una escultura que colgaba del techo, se trataba de un desnudo decapitado, cuadros de De Chirico, de Robert Desnos y la colaboración de Tanguy, que participó con la ambientación añadiendo carteles de películas de gangsters y letreros de tiendas que el mismo Tanguy había robado previamente.

El día primero del doceavo mes del año 1924, es lanzada *La Révolution Surréaliste*, que si bien no fue la única publicación del movimiento, sí fue la primera; este número inaugural contó con la participación de pintores de talla internacional: Picasso, Giorgio De Chirico y André Mason y obviamente colaboraron escritores y poetas cercanos e íntimos a Breton y como era de esperarse el fotógrafo oficial del movimiento surrealista era: Man Ray.

Hasta aquí se ha mostrado la manera en que se fue aquietando el dadaísmo y el surgimiento del surrealismo se ha expuesto al inicio, una acertada opinión acerca del movimiento por parte de Moholy-Nagy, pero ¿Qué pensaban de sí mismos los surrealistas y qué propuestas formulaban acerca de su vanguardia?

Breton (1924) citado por De Michelli (2000), define al surrealismo como:

Yo lo defino, pues, de una vez por todas: Surrealismo. n.m. Automatismo psíquico puro, a través del cual una persona se propone expresar, ya sea verbalmente, por escrito o de cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento, del cual está ausente cualquier control de la razón, y ajeno a toda preocupación estética o moral. El surrealismo se basa en la creencia, en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones a las cuales hasta ahora no se había dado importancia, en la primacía del sueño y en el mecanismo desinteresado del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos y a sustituirse a ellos en la solución de los principales problemas de la vida. (2000, p 380)

Es decir; el surrealista ha de expresarse a través del medio que le sea natural y ha de manifestar su pensar real, sin nada que lo obstaculice, ha de obrar mediante lo que le indique su mente, sin ataduras sociales o convenciones referentes a lo bello-feo, bueno-malo.

Pero en la Conferencia de Bruselas, Breton también comenta sobre la ambigüedad que subyace en el término surrealismo, en donde exhorta a no creer que el vocablo incorpora *alguna actitud trascendental*, cuando en verdad el movimiento trata de ahondar en lo real, haciendo énfasis en la claridad de la conciencia, la omnipotencia del pensamiento, teniendo siempre presentes el apasionamiento y la exaltación de los sentidos, a esta primera etapa del surrealismo que Breton la sitúa entre 1919 (año de la publicación de su libro Campos Magnéticos) y el año 1925, él la denomina época intuitiva del movimiento, de la cual según Breton su principal característica es “la primacía del pensamiento sobre la materia y la unificación final como objetivo absoluto del surrealismo” (Breton, 2013). Es decir unificar la realidad interior y la realidad exterior.

Pero ¿Cómo unificar ambas realidades? Cuando sabemos que la realidad interior a la que Breton se refiere, es a la realidad de los sueños, a la realidad imaginativa. Consiente de esta contradicción, culpa de ésta a la infelicidad del ser humano, a la sociedad de su época y al hacer del hombre desde el origen mismo de éste.

Pues bien postula que deben fundirse ambas realidades, no dar preponderancia a una sobre la otra, ni accionar o crear sobre ambas a la vez, sino más bien, accionando sobre una hacer lo posible por incorporar la otra de manera inmediata de tal manera que ambas se fundan. ¿Contradicción creadora, o búsqueda de una justificación acerca de sus acciones y postulados como surrealista? Considero pues que la contradicción es otro elemento característico del movimiento de vanguardia surrealista y el mismo actuar de Breton lo señala fehacientemente.

La segunda época del surrealismo, Breton la denomina discursiva y es precisamente la etapa en donde busca enlazar al movimiento surrealista con el comunismo soviético y más concretamente a la corriente ideológica del materialismo dialéctico.

Así como en el principio tanto dadaístas como surrealistas se mantuvieron lejos de la política, ahora enarbolan la bandera revolucionaria y encuentran en el comunismo, quien los abrigue y les de cierta protección, misma que resulto ser evidente cuando las fracciones del fascismo empezaron a brotar y a tener éxito por toda Europa. Cabe mencionar que esta separación del surrealismo en dos etapas procede de la aparición del Segundo Manifiesto surrealista, cuyo autor es también André Breton.

Como antecedente y es preciso mencionarlo; Breton y Soupault decidieron llamar a su movimiento de vanguardia surrealismo, en homenaje a Apollinaire, que había presentado una obra en 1918 (Les Mamelles de Tiresías, a la que había puesto el adjetivo de drama surrealista). El movimiento se erige así como un camino, donde lo más importante es expresarse sin ataduras por parte de la razón y dejar que el pensamiento se manifieste libremente.

Hablando de la libertad manifestada a través de los sueños, ésta se presenta como algo superior al conocimiento previamente adquirido; para los integrantes del movimiento, el carácter onírico de las obras tanto escritas como visuales se convirtió en el eje motor de su proceso creativo.

La incitación del sueño y la posterior representación visual o escrita de los mismos era la pauta a seguir en los procesos posteriores de creación.

Walter Benjamin (2013) apunta acerca de la creación onírica:

Parecía que la vida sólo merecía la pena si el umbral entre vigilia y sueño quedaba anulado por un ingente flujo de imágenes; el lenguaje parecía serlo sólo si el sonido e imagen, imagen y sonido se inter-penetraban con tal automática y feliz exactitud que no dejaba resquicio alguno por donde insertar la ficha del sentido. Imagen y lenguaje se imponían. Pero la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no radica, desde luego, en las drogas, sino en una iluminación profana. En una inspiración materialista, antropológica, para la que el hachís, el opio u otras drogas sólo tendrían una función propedéutica. (2013, p 33-35)

Pero, ¿a qué se referían precisamente con la exaltación de lo visto en sueños? Los surrealistas creían en las visiones que sus partidarios tenían en los sueños manifestados de manera natural, pero también creían en las visiones que sus miembros reportaban tener bajo la influencia de opiáceos, hachís, la ingesta de vino, licor y sobre todo ajeno y cualquier sustancia que estuviese a su alcance y que les provocara algún tipo de éxtasis.

No hay que confundir con o tratar de ligar estas visiones inducidas o naturales con algún tipo de visión divina o éxtasis religioso. En cuanto a la religiosidad, los surrealistas estaban abiertamente en contra de cualquier tipo de religión y si hablamos de la religión católica, no había punto de acuerdo, era la que más rechazaban.

De sus sueños; los partidarios y activistas del surrealismo hablaban de que esas imágenes vistas en sus momentos oníricos representaban verdaderos espacios de iluminación, que para no ligarla con el tipo de iluminación de los santos, profetas y miembros de la iglesia católica, dieron por llamarla iluminación profana.

Aunado a esta amplitud mental con la que el surrealismo afronta su momento histórico, resulta acertado mencionar la clara postura revolucionaria de sus miembros y su evidente posición política. Aunque en los inicios de ésta vanguardia no se manifestó la inclinación hacia el comunismo como tendencia política del grupo, es ya hacia 1927 que André Breton se afilia de manera oficial al Partido Comunista Francés (PCF). Posteriormente los partidarios de Breton se irían inscribiendo a las filas del PCF.

El que los surrealistas en un principio no se inclinaron o no tuvieron una clara posición política se debe principalmente a que la burguesía francesa de aquellos años mostró una abierta animadversión hacia las vanguardias en general y hacia el surrealismo en particular, sobre todo por las muestras públicas, impresas y en las exposiciones en las galerías y museos, donde los actores hablaban abiertamente sobre la libertad de pensamiento, la libertad intelectual y aquel tipo de libertad de la que debe de gozar cualquier ser humano pensante.

Esta situación de conflicto con la sociedad burguesa en Francia fue lo que orillo a los surrealistas a tomar la decisión de aliarse con los comunistas en busca de un apoyo moral y material a sus ideas libertarias y revolucionarias, estas opiniones aquí vertidas adquieren solidez al mencionar que “no ha habido en Europa un concepto radical de libertad, hasta que llegaron los surrealistas” (Benjamin, 2013).

He aquí expuestas las profundas implicaciones que los miembros del surrealismo provocaban entre sus partidarios y los obvios temores que provocaban en sus destructores. En los postulados, actitudes del surrealismo se hallaban implícitas ante las esperanzas de una Europa mejor, de un mundo diferente, en donde el ser humano fuera íntegro, libre y viera como con el cambio de actitud, con mente abierta, surgiría el llamado *hombre nuevo*, ser que cambiaría para siempre la situación que vivía el hombre de la época y haría de este mundo, un lugar mejor donde vivir.

Es necesario mencionar que no todo en el surrealismo era cosa seria; Breton y sus amigos sabían divertirse, su centro alterno de operaciones lo constituían la serie de cafés y bistrotts que se encontraban en Montparnasse o en las calles aledañas a éste.

Los cafés servían para varios fines, sí un escritor, un poeta, un pintor, no podían recibir a sus amigos en su hogar, su casa o su estudio, la solución más socorrida era citarse en uno de los cafés, apartar una mesa dentro, fuera o en las terrazas de los mismos. Incluso se realizan importantes operaciones de negocios entre editores y escritores, dueños de galerías y coleccionistas de obra de arte y los diversos artistas que vivían o estaban de paso en París.

Obvio es que en estos cafés, el alcohol corría a raudales y las reuniones y fiestas que ahí se organizaban terminaban hasta bien entrada la mañana siguiente. También a los surrealistas les gustaba y mucho jugar ajedrez; Duchamp fue el primero de ellos en poner de moda entre ellos (desde la época dadaísta) el juego del ajedrez, Duchamp era su mejor exponente. Man Ray se refirió así de su amigo Marcel Duchamp: "Podría decirse que su actividad principal es el ajedrez, porque su mente está alerta y el ajedrez no deja rastro material de la actividad mental más intensa" (Lottman, 2003).

Sin embargo; el más atractivo juego de los surrealistas lo constituye el llamado *cadavre exquis* ; Lottman (2001) nos dice al respecto:

Sofisticada versión surrealista de un juego de patio de escuela, en el que cada jugador va garabateando en una hoja de papel plegada según el número de jugadores y sin saber lo que ha escrito o dibujado el anterior. Una línea o una parte de un dibujo o una pintura. El nombre del juego derivaba de la frase tipo: El cadáver exquisito beberá del vino nuevo.
(2001. p 156)

Este mismo juego se sigue practicando y enseñando hoy en día, como ejercicio experimental de dibujo, pintura y diseño en diversas escuelas e institutos. Una pequeña muestra más de la repercusión que tiene ésta vanguardia a noventa años de sus inicios.

También las encuestas eran parte de su diversión, pero no hay porque no darle su importancia a los juegos surrealistas, ellos mismos se lo tomaban muy en serio. Para darnos una idea del tipo de encuestas que realizaban baste relatar, la primera encuesta aparecida en *La revolución Surrealista*, que incluía un cuestionario de opinión sobre el suicidio, mismo que causo un gran alboroto entre partidarios y detractores de la vanguardia. Un punto importante, la idea de las encuestas no es de origen surrealista, los dadaístas lo hicieron primero.

Ahora bien, dentro de la expresión visual habría que mencionar un hecho que permitió una iluminación profana al mismo Breton, de la cual, gracias a esta visión decidió incluir a los artistas plásticos dentro de la vanguardia del surrealismo.

Lottman (2003), narra que Breton tuvo la experiencia de ver desde la ventanilla de un autobús parisiense un cuadro expuesto de Giorgio De Chirico, en la galería de Paul Guillaume. Así mismo expresa que el pintor Ives Tanguy tuvo una experiencia similar con una pintura de De Chirico, visto desde un autobús, expuesto para su venta en la misma galería. Lottman (2003) cataloga estos sucesos de "leyenda surrealista" (p. 130), y afirma: "pero sí la experiencia no convirtió a Breton en pintor, le llevó a pensar que la pintura podía tener un lugar en el movimiento" (p. 130).

Así las pinturas oníricas de Giorgio De Chirico, la aceptación del concepto de azar como elemento creador en la obra de Duchamp, el claro automatismo de Paul Klee, los rayogramas, las solarizaciones y las múltiples exposiciones de Man Ray se convirtieron en un ejemplo a seguir en la exploración visual surrealista.

Los artistas fotógrafos que participaron en el surrealismo, participaron activamente en la búsqueda de nuevas formas de expresión visual y echaron mano no sólo de lo aportado por Man Ray y de los aportes futuristas y dadaístas, sino que crearon imágenes difusas en las que se aumentaba deliberadamente el tamaño de los granos de plata (al forzar la sensibilidad de la placa o la película y compensando con el revelado), descubrieron el reticulado o craquelado de la película, al cambiar bruscamente la temperatura del proceso de revelado, alternando baños calientes y fríos, con lo que la película o la placa sufría un daño similar a la de las pinturas antiguas que se encontraban llenas de una textura (craquelado).

También era común que aplicaran una llama encendida a la película con el fin de deformar la imagen y utilizaban con frenesí los bajorrelieves, colocando una imagen en negativo y el positivo de la misma foto ligeramente desfasados (fuera de registro), para así obtener un efecto similar a los bajorrelieves.

Breton afirmaba que el movimiento surrealista al ser una vanguardia viva, no esgrimía postulados meramente abstractos, sino que se alojaban en la solidez de lo concreto, de lo real, con lo que justificaba claramente la principal contradicción del surrealismo y desea incorporar los objetos creados en el surrealismo (a como dé lugar), dentro de la ideología marxista.

Dándole una mayor importancia al materialismo, pareciendo olvidar que el terreno de las imágenes oníricas no puede tocarse, ni verse, ni olerse con los sentidos materiales; que un sueño es intangible, etéreo, fugaz, que si intentamos reproducirlo, representarlo en un dibujo, un poema, una pintura, una fotografía, una película, será solamente eso; una representación del sueño, más no será el sueño en sí, vuelto materia tangible, que se pueda tocar y ver tal cual como lo vimos con nuestros ojos de sueño, de visión.

Sólo el materialismo marxista le permitió a Breton y sus seguidores tener al alcance una ideología y bases teóricas con las cuales poder argumentar sus objetos producidos, los proyectos que deseaban ejecutar y proyectar a futuro, el camino que habría de seguir el surrealismo; de ésta forma quedo demostrado que la imagen podía constituirse sin duda en una herramienta, un arma revolucionaria.

El contacto con el comunismo soviético, el arte de producción y el constructivismo le permitieron a Breton considerar que el arte y sus productos podían usarse como una herramienta revolucionaria.

La fotografía encontró su escaparate en la vanguardia surrealista y fue precisamente en las publicaciones periódicas: *La Révolution Surrealiste*, *Documents*, *Minotaure*, *Marie*, *Le Surrealisme au service de la Révolution*, *The International Surrealist Bulletin*, *VVV*, etc.

Es precisamente donde la fotografía, es decir la imagen fotográfica encuentra su nicho de actividad más prolífico; el ser utilizada en lugar de dibujos e ilustraciones, la fotografía sustituye a otros medios de representación.

Su valor de iconicidad y representatividad logran desbancar a otros medios de representación. Aquí de nuevo la contradicción surrealista entre verdad y sueño, contradicción que Breton se encarga de dilucidar: "En 1925, planteo la cuestión: ¿Cuándo dejaran de estar ilustrados con dibujos todos los libros valiosos para ser publicados sólo con fotografías?" (Krauss, 2007).

Breton sin duda sabía de la importancia de la imagen fotográfica, sus tres siguientes publicaciones *Najda*, *Los vasos comunicantes* y *El amor loco*, el primero con fotografías de Boiffard, el segundo venía acompañado de fragmentos de películas e imágenes documentales, el último con fotografías de Man Ray y Brassai. "En la atmosfera extremadamente onírica que impregna estos libros, la presencia de fotografías choca por su desfase con el texto-apéndices cuya razón de ser es tan misteriosa como banales son las propias imágenes-" (Krauss, 2007).

La fotografía era la principal fuente de imágenes para los periódicos surrealistas. En la *Révolution Surréaliste*, se publicaban textos de escritura automática y escritos que hablaban de sueños; el diseño editorial muy sobrio iba acompañado de fotografías de Man Ray, de tal manera que las paginas mostraban los textos y las fotografías como si se tratase de un evento documental, en donde las imágenes fotográficas muestran lo expresado en los textos, tratando de ejemplificarlos.

Sí pudiéramos resumir las características de la fotografía surrealista, lo haríamos en dos partes: la primera en tanto imagen fotográfica manipulada y la segunda imágenes sin manipular.

En la que se manipula la imagen encontramos el uso de la múltiples exposiciones ya sea durante la toma o por la superposición de negativos en el laboratorio, imágenes realizadas con la ayuda de espejos, donde la reflexión de las formas da sentido onírico a la fotografía (ejemplo de ello son las *Distorsions* de Kertész).



Fotografía 16: Kertész, Andre. *Distorsión*. 1933

Raoul Ubac y su técnica de brulage, que no era sino acercar una llama ardiente a la emulsión de los negativos y con ello alterar de forma irremediable la imagen en el fotograma, con respecto a estos brulage se puede mencionar que la alteración que padece el soporte que contiene la imagen, sitúa a la fotografía en el terreno de la memoria “recuerdan más o menos claramente los acontecimientos, como las cenizas intactas de un objeto consumido por las llamas” (Krauss, 2007). Así como los famosos procedimientos de Man Ray, los rayogramas y las solarizaciones, el fotomontaje fue un procedimiento muy poco usado por los surrealistas.



Fotografía 17: Ubac, Raoul. *La nebulosa*. 1939

En cuanto a la imagen fotográfica sin manipular encontramos a Boiffard y sus fotografías en el libro *Najda* de Breton y *Documents*. Así como las fotografías tomadas por Man Ray y Hans Bellmer en relación a fotografiar esculturas- que después serían desarticuladas-, con lo cual el sentido documental, de registro y huella de la imagen fotográfica se hacen evidentes.

En el surrealismo, la fotografía encuentra no solo un área de aplicación, sino de expansión. En el libro *Amor loco*, de Breton nos da tres ejemplos, claramente aplicables a la creación de imágenes fotográficas, nos habla en primera instancia del concepto de mimetismo que existe en la naturaleza, en tanto que un animal imita a otro para protegerse o camuflarse, ejemplo de ello serían los ocelos formados en las alas de ciertas mariposas nocturnas imitando los ojos de búhos y rapaces nocturnos, de igual

manera ciertos peces desarrollan esta misma imitación recreando manchas en forma de ojo muy próxima a sus aletas caudales, de tal manera que sus posibles depredadores se confunden y perciben en lugar de la cola del pez, su cabeza.

En ese sentido existe una serpiente que imita los colores de la coralillo (falsa coralillo), pero carece del poder tóxico en su mordedura, así se protege de depredadores y envía un mensaje de ser peligrosa, por lo que la señal que envía es clara *no te acerques, soy peligrosa*.

En este sentido surrealista la fotografía no solo representa, sino imita al objeto que aparece en la imagen fotográfica y al mismo tiempo que representa, por imitación caracteriza la ausencia del objeto real y lo traduce en la bidimensionalidad de la imagen contenida en la superficie de haluros de plata o en la capacidad de los píxeles digitales.

Otro caso lo presenta Breton y que podría considerarse como una evolución del concepto de movimiento planteado por los futuristas; Breton nos habla de un objeto que se hallaba en movimiento o fue creado o producido para moverse, para desplazarse, un automóvil inutilizado por el uso, el abandono y corroído puede ser un ejemplo claro de esta idea, un objeto hecho para moverse, desplazarse, se haya quieto, inmóvil debido al abandono del ser humano, el objeto antes en movimiento se encuentra estático, detenido y se convierte en una máquina surrealista, en una paradoja de movilidad-quietud, de desplazamiento-estancamiento.

El tercero y último ejemplo de Breton se centra en la experiencia surrealista de encontrar objetos abandonados, es decir en un sentido de hallazgo por azar, por casualidad; los objetos así encontrados se fotografían, encuentran un lugar en la mentalidad surrealista, este pensamiento de encontrar cosas, de hallar objetos se convierte en un deseo surreal en donde “un emisario perteneciente al mundo exterior trae un mensaje que facilita al destinatario la comprensión de su propio deseo” (Krauss, 2007).

Así el pensamiento de encontrar, de hallar cosas u objetos se convierte en un indicador de surrealismo, en una señal en donde arbitrariamente el fotógrafo o el artista al hallar objetos les asigna un significado distinto al que originalmente tienen estos objetos, o estos mismos hallazgos evocan en el artista ensueños o sensaciones que no tienen nada que ver con la realidad material de los objetos encontrados, pero que en la mentalidad surreal por imitación y ausencia del objeto real, este hallazgo sustituye y evoca aquello que el artista surreal anhela, desea.

En el surrealismo, la fotografía se empapa de elementos que la distinguen, pero que crean un lazo, un nexo con otras vanguardias. El pensamiento surreal, los sueños, las técnicas de cámara, de laboratorio y el manejo de un lenguaje de expresión propio aportan a la imagen fotográfica de aspectos no vistos antes.

Desde los rayogramas, las solarizaciones, las imágenes oníricas, los hallazgos, el concepto de representación-imitación-ausencia en la imagen fotográfica; dan a la fotografía conceptos y procedimientos no vistos antes. Es notable como muchos de estos se enseñan hoy día en las aulas de escuelas, institutos y universidades de nuestro país sin saber siquiera que los descubrió Man Ray o los propuso Breton, también hay

que reconocer que la mentalidad surreal y sus técnicas fotográficas han sido y son útiles en la producción actual de fotografía artística y diseño fotográfico.

Así el diseño fotográfico se nutre con las aportaciones a la creación de imágenes fotográficas que el surrealismo y las otras vanguardias le han dado. Cabe resaltar; estos aportes no han sido solo en el orden técnico, ya sea de laboratorio o directo en la cámara, los aportes principales se dieron en el terreno del pensamiento, de la aplicación y del mensaje que contenía la imagen fotográfica.



CAPÍTULO

**Teoría fotográfica, posturas de la
fotografía, del fotografismo y su
evolución hacia el fotodiseño o
diseño fotográfico**

Teniendo como punto de partida para este estudio la revisión de algunas de las vanguardias artísticas del siglo pasado; en particular las corrientes que se han estudiado son aquellas que más influencia han tenido en la fotografía. Los estilos de vanguardia y el impacto que las técnicas desarrolladas tuvieron en el tratamiento de la imagen fotográfica nos llegan hoy de la mano de los fotógrafos, artistas y diseñadores quienes influidos por los vanguardistas soviéticos, por los dadaístas, por los constructivistas y los surrealistas realizan obra plástica, fotografía y diseño.

Los efectos de montaje, collage, solarizaciones, distorsiones, situaciones oníricas provocadas o conseguidas de forma natural y los hallazgos como elemento creativo son recursos válidos para la creación fotográfica.

El fotógrafo encuentra en las vanguardias un lugar donde abreviar, en donde la experimentación visual reina como punto de partida para plantearse proyectos fotográficos creativos en los cuales sin duda la aplicación de las técnicas y lenguajes de vanguardia y sus interpretaciones y re interpretaciones nos ayudan sin duda a darle solución visual a un trabajo de diseño, fotografía o a la necesidad de expresarnos a través de la imagen fotográfica.

Como parte de la continuidad de esta investigación es menester tomar en cuenta aquellas tendencias teórico-prácticas que emanan directamente de la actividad fotográfica.

Los teóricos de la imagen fotográfica significan para este proyecto de investigación una parte fundamental, ya que en ellos se encuentran las consideraciones y reflexiones necesarias para entender el fenómeno que representa la imagen fotográfica, desde el punto de vista de quien opera la cámara, de quien la mira, de quién la atesora, como generadora de recuerdos y conservadora de la memoria, como documento visual de una persona, de un pueblo, de una nación.

Como primera instancia nos encontramos con el movimiento fotográfico del pictorialismo; considerado como la primera corriente netamente fotográfica, que marca la pauta del quehacer fotográfico.

El pictorialismo enmarcado dentro de un concepto artístico, buscaba acercar a la fotografía al arte, a sus valores estéticos y anhelaban sus actores a que las obras producidas fueran dignas de mostrarse en los grandes salones, en galerías y porque no en museos también.

Del pictorialismo se originan las ideas precisas de acercar la fotografía al universo del arte, de integrar aspectos que hasta antes de ese momento los primeros fotógrafos no lo habían considerado, ni tomado en cuenta.

Principalmente la intención de traspasar el mero hecho de representar fielmente la realidad, mediante técnicas durante la toma: desenfoques, positivados combinados, virados, procesos de positivado en papeles sensibilizados con sustancias diferentes a la plata, retoque selectivo y sobre todo: planificar la toma, recrearla al estilo de un montaje teatral, preparar el escenario para conseguir tomas fotográficas que acercaran la imagen lograda a las grandes pinturas que eran exhibidas en París y Londres.

Así mismo fueron los fotógrafos del pictorialismo los primeros en adoptar elementos traídos de la composición en el dibujo y la pintura. Es decir fueron los pioneros en componer una imagen fotográfica, distribuir las formas, equilibrar visualmente lo que habría de aparecer en las placas sensibilizadas, en los negativos y sus positivados.

Este movimiento es el precursor de la inventiva durante el proceso de toma y positivado, de la nueva creatividad en una técnica de producción de imágenes que hasta entonces era solo un sistema óptico mecánico para conseguir representar personas y objetos.

El pictorialismo es el germen del que habrá de surgir las inquietudes de producción fotográfica visto en las vanguardias del siglo XX, que hará brotar la magia fotográfica en la Bauhaus, que sin duda es un crisol donde se funden las ideas y pensamientos que habrán de llevarnos a lo que hoy conocemos como fotodiseño y su evolución hacia el diseño fotográfico.

Precisamente de la Bauhaus surge un personaje fundamental en este estudio sobre el fotodiseño y el diseño fotográfico: László Moholy-Nagy; quien fuera un motor creativo dentro de la escuela y llevara a caminos no transitados a la creación con la cámara fotográfica.

László incursiono desde la producción fotográfica con sus reconocidos fotogramas, fotomontajes, tanto dentro del género artístico como en terrenos de la publicidad. Retomando ideas y expresiones técnicas del constructivismo ruso, supo encumbrar el trabajo fotográfico, que su legado llega a nuestros días como un aire fresco y un generoso abrevadero donde todos podemos beber de sus pensamientos y obra producida.

A partir de la lectura de sus libros que publico en vida, así como del estudio formal de sus fotografías y sus incursiones dentro de la cinematografía, puede uno comprender la importancia de este artista excepcional. Cabe señalar que Moholy-Nagy como parte de su Nueva Visión y en su texto Fotografía, pintura y cine, pone el dedo en la llaga y propone como debe el artista, el fotógrafo, el diseñador, abordar un proyecto fotográfico.

Hay que mencionar que fue el mismo quien desarrollo la primera propuesta metodológica para la creación fotográfica. Elabora una serie de pasos y esquematiza a manera de método el quehacer del fotógrafo; nos dice la manera en que debe abordarse el proceso creativo del que empuña la cámara, así como nos indica la actitud que se debe tener frente a la herramienta de trabajo.

Fue un precursor de la imagen fotográfica utilitaria, es decir fotografías para ser usadas en carteles y anuncios de revistas y periódicos para ofrecer y vender productos diseñados en la Bauhaus, así como bienes ejecutados por empresas alemanas de fama mundial.

Es de hacerse notar que fue durante su estancia en la Bauhaus que Moholy-Nagy, que tuvo su mayor esplendor como artista y docente. Sin olvidar una figura fundamental en su desarrollo como ser humano y artista: su esposa Lucia Schultz, quien era también fotógrafa y fue la que lo acercó a las maravillas de crear imágenes a través de un visor. De las influencias recibidas por Rodchenko y Lissitzky, así como del ambiente reinante en las aulas y talleres de la escuela en Dessau, supo dar un lugar privilegiado a la producción visual con la cámara fotográfica.

Pese a que en esos momentos no era formal el estudio de la fotografía en Dessau, László, hizo de la herramienta fotográfica su forma natural de expresión y producción visual. Cuando László sale de la Bauhaus huyendo del régimen nazi y, parte hacia Londres con destino a Norteamérica, deja un vacío en Alemania y especialmente en la Bauhaus muy difícil de llenar. Sobreviene la segunda guerra mundial y todo el avance que se tuvo en cuando a arquitectura, arte, diseño y fotografía sufre un retroceso, se estanca o se pierde.

A finales de la guerra con el territorio alemán devastado, surge una figura visionaria que basándose en lo estudiado por Moholy-Nagy, principalmente en sus postulados teóricos y en su propuesta para producir fotografía, pone todo su empeño por hacer renacer de las cenizas a la fotografía alemana: Otto Steinert

Este creador fotográfico realiza ajustes minuciosos a la propuesta de Moholy-Nagy; de esta adecuación metodológica surge una nueva forma de afrontar la creación fotográfica.

Este proceso planteado por Steinert, tuvo una gran repercusión en Europa, tal fue su efecto, que sus ideas sobre la fotografía y su quehacer artístico llegan hasta la década de los ochenta del siglo pasado. Es así que Fontcuberta y Costa, se basan en esta metodología, la reformulan, la adecuan a las necesidades de la época y la utilizan en el proceso de creación de imágenes fotográficas que se insertan en un concepto por entonces novedoso: fotodiseño.

En este capítulo también encontraremos a una figura muy importante en la fotografía: Minor White, quién es un representante notable de la fotografía norteamericana cuya producción fotográfica es un tesoro por lo sobresaliente y esmerada dedicación a los procesos de toma de lectura y exposición a la luz de sus fotografías, tan solo para dimensionar su papel en la fotografía mundial se puede decir que el junto con Ansel Adams desarrollaron lo que conocemos como el sistema de zonas.

White además, es un ferviente seguidor de un interesante concepto aplicable a las sensaciones y emociones involucradas, durante la decisión de tomar una fotografía y aquello que un espectador pudiera percibir y sentir al mirar una foto: La equivalencia fotográfica que originalmente fue planteada por Stieglitz y Steichen; siendo denominada por el primero, instruida a sus discípulos y difundida en instituciones académicas

universitarias sobre todo en la Escuela de Bellas Artes de California y el Instituto de Diseño de Chicago.

La teoría de las equivalencias, que involucra sin duda alguna al fotógrafo y el consumidor de imágenes fotográficas, quizás es el primer intento significativo que nos hable de las implicaciones del acto fotográfico, de los sentimientos que generan que uno como fotógrafo se lleve la cámara al ojo y presione a fondo el botón del obturador.

Sin olvidar nunca el papel que desempeña lo fotografiado que es expuesto y visto por variados espectadores y que incorpora la interpretación que estos pudieran tener de esa imagen que ven, miran y observan.

Es importante mencionar que dentro del amplio panorama de la fotografía existen autores y pensadores destacados que fueron llevando de la mano a la creación fotográfica internacional y que influyen directa e indirectamente en el desarrollo y conclusión de este proyecto de investigación.

Es así que en este sentido podemos mencionar que fotógrafos y pensadores de la talla de Steichen, Stieglitz, Paul Strand, Adams, en América, marcan la pauta y en Europa; Lissitzky, Rodchenko, Man Ray, Moholy-Nagy, Peterhans, Steinert, Bresson y Benjamin; en nuestro país sin duda figuras de la talla de Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti, Mariana Yampolsky, Flor Garduño, Enrique Bostelmann y Graciela Iturbide: crean con su pensamiento y sus planteamientos teóricos acerca de la imagen fotográfica una verdadera ruta y señalan el camino que ha de conducir hacia la producción fotográfica. En donde caben todo tipo de manifestaciones y usos de la imagen fotográfica, en donde han de conjugarse verdaderas coincidencias y divergencias fotográficas.

Una imagen contiene en su superficie formas que significan tanto para el creador, como para el espectador. La fotografía informa y comunica, nos transmite gracias a lo contenido en ella, una serie de registros de hechos, sucesos, objetos, que son reconocidos por el espectador, solo cuando este se encuentra inmerso en el contexto de lo que ve. Así la fotografía se manifiesta como un registro fiel y nos indica visualmente lo que contiene siendo sin duda un documento visual que salvaguarda un espacio de tiempo del ser humano.

Con Huberman asistimos a la conceptualización contemporánea de la naturaleza de representación de la imagen fotográfica, a la manera en que la fotografía se inserta en la idea de conservadora de la memoria, de erigir a la imagen fotográfica como un recordatorio de algo que ocurrió, de un hecho que fue presente y se convierte en pasado.

La imagen fotográfica es un pasado, que puede ser feliz recordatorio o dolorosa ausencia, memoria que preserva un suceso trágico, o un acontecimiento glorioso, la fotografía es un documento visual que guarda la memoria del ser humano, de una familia, de una región o de una nación entera. Es un recuerdo y memoria que como una llama arde, puede quemar bajito o perpetrar con su vista una aguda lesión cutánea que puede causar una pena y dolor indescriptibles.

Es así que estos pensamientos y teorías sirven para sustentar y dar continuidad a esta investigación, reformular con estos y encontrar un camino que arroje luz en los conceptos de fotodiseño y diseño fotográfico, mismos que se profundizaran en el capítulo tercero.

2.1 Pictorialismo

Considerado como el primer movimiento fotográfico de la historia, el pictorialismo se presenta como un paso al reconocimiento de la imagen fotográfica como arte. No se trataba de copiar lo hecho por la pintura. Pero sí de retomar aspectos de orden y armonía, así como reglas compositivas propias de la pintura, que ayudasen a darle orden visual a una toma fotográfica.

Así los pictorialistas y sus partidarios buscaban lograr imágenes dignas de ser expuestas en galerías y elevar sus productos al estatus de arte. El Pictorialismo se desarrolló desde fines del Siglo XIX, hasta 1914, cuando iniciaba la Primera Guerra Mundial. Ésta corriente encuentra sus bases fundamentales en el hecho de pretender que una imagen fotográfica fuese juzgada con los mismos criterios con los que se puede juzgar una pintura, un dibujo o un grabado.

En cuanto a la semántica del término pictorialista, Fontcuberta (2007) aclara:

Es, por tanto, conveniente esclarecer que, contrariamente a lo que se tiende a pensar, pictorialismo no equivale a pictoricismo. Etimológicamente, el término pictorialismo se emparenta con la voz inglesa "picture"; que tiene una pluralidad de significados: imagen, cuadro, pintura, fotografía, película. Pictorial se traduciría, por tanto, como icónico, gráfico, plástico o creativo-visual, según los contextos. (2007, p. 27)

En su escrito de 1869 Henry Peach Robinson *Pictorial Effect in Photography*, se nos describe a manera de manual fotográfico, el cómo y por qué se deben tomar fotografías con un espíritu pictorialista. En este texto Robinson, que fue publicado en inglés, francés y alemán, exhorta al estudiante de fotografía a leer y empaparse en las reglas del arte, a conocer a fondo las diversas composiciones en pintura, para aplicarlas a la hora de realizar fotografías.

El libro incluye grabados de pintura para que el lector estudiante, tenga un referente visual, pero P. Robinson (2007) advierte "mi propósito al introducir grabados de pinturas complejas no ha sido el de ofrecer a los fotógrafos ejemplos para su imitación exacta" (p. 58).

De ésta manera deja la puerta abierta para que el fotógrafo haga una propuesta propia, realice fotografías diferentes a las hasta entonces hechas por el aficionado, el mismo P. Robinson (2007) nos dice al respecto "el alcance de la fotografía es más amplio de lo que suponen aquellos que sólo han tomado un simple retrato o paisaje" (p. 58).

Peach Robinson claramente se oponía a la fotografía de aficionados, por la mala calidad en los temas fotografiados y que no eran próximos a los cánones artísticos.

Para remediar ésta situación que él veía como un obstáculo en el desarrollo y aceptación de la fotografía como arte; exhortaba al estudiante a practicar, y hacía énfasis en que gracias a esta práctica constante, se conseguirían mejores imágenes.

Así propone en su obra, que el fotógrafo realice bocetos previos a tomar una fotografía, de tal manera que al realizar este boceto se planee con antelación aquello que ha de fotografiarse, considerando el tema, la unidad, la repetición, el contraste; la línea diagonal y los triángulos o pirámides; es decir aquello que involucre la composición de la obra.



Fotografía 18: Robinson, H.P. *Paseando-Boceto*. 1887



Fotografía 19: Robinson, H.P. *Paseando*. 1887

En este aspecto Fontcuberta (2007) afirma que los pictorialistas buscaban con afán un... “único y dramático centro de interés al que se subordinen las demás partes... pero con un cierto flujo espacial” (p. 30).

De ésta forma propone y relata cómo ejecutar obras correctamente bien compuestas, y hace un aporte muy interesante: el positivado combinado; P. Robinson (2007) describe como: “método que permite al fotógrafo representar objetos en distintos planos dentro de un foco apropiado” (p. 59).

Robinson nos dice como montar una escena fotografiable a manera de un cuadro o pintura. Así recomienda que después de bocetar las imágenes que formaran la escena; estas deben de exponerse correctamente y positivarse (en un mismo soporte) ayudados de una aguja; para facilitar el registro y que las formas queden ordenadas visualmente hablando.

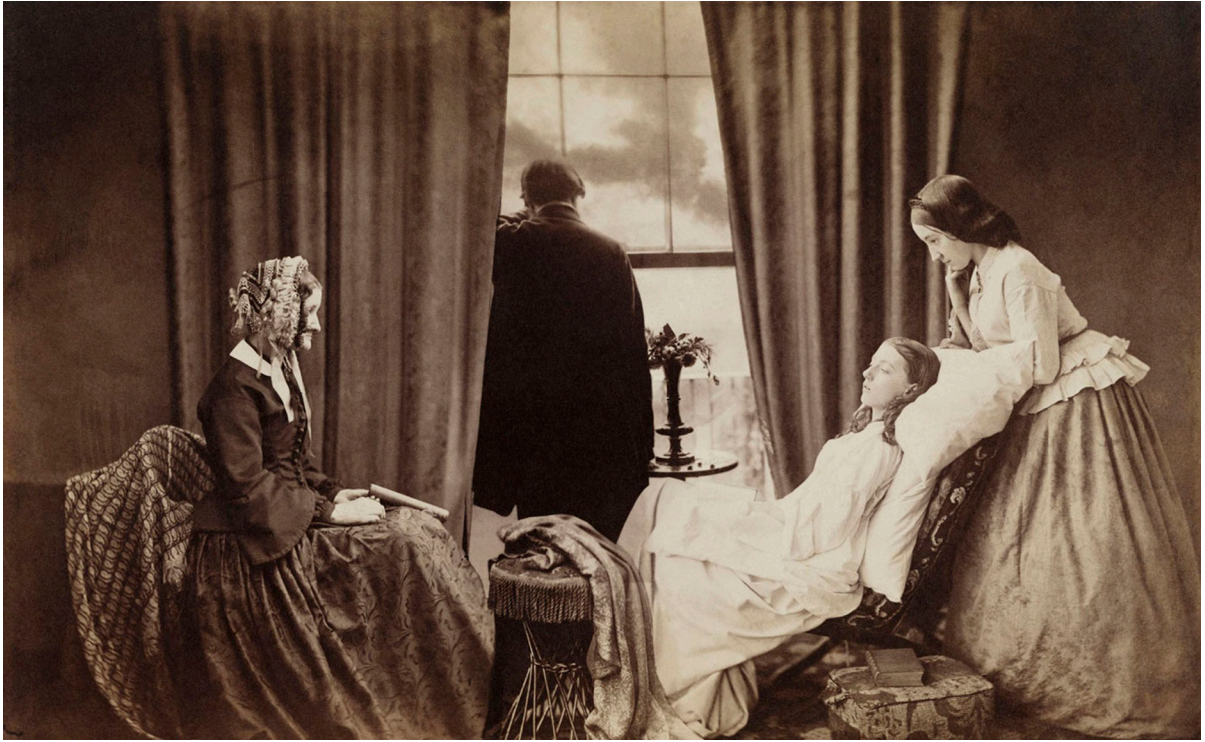
También recomienda hacer uso de un negatoscopio que ayudaría a lograr un registro correcto a manera de como ocurre en los procesos de impresión.

Robinson es consciente de que el positivado combinado, entraña el riesgo de que el fotógrafo que trabaje bajo este método pueda abusar del mismo, debido a que quien maneje los procesos técnicos con precisión y prolijidad durante la toma y el trabajo de laboratorio, será poseedor de una mayor capacidad para representar fielmente la realidad.

Así que también exhorta a su lector (estudiante de fotografía) a que sí no se encuentra capacitado no sólo técnicamente sino artísticamente, abandone el método del positivado combinado y regrese a trabajar con una sola placa.

De esta manera se esperaba que la imagen de tipo pictorialista estuviera bien trabajada en cada aspecto, detalle, proporción, de tal forma que el espectador no pudiera distinguir el montaje de los diversos elementos y formas que compusieran la obra fotográfica, así como debe haber una coherencia tanto en el tema a tratar como los componentes que formen la estructura completa de la obra, de tal manera que lo que ha de ponderarse es la fidelidad a la realidad de lo que se fotografía.

Sin embargo y hay que mencionarlo Robinson se basó para su positivado combinado, en una técnica desarrollada por Gustave Le Gray, Newhall (2002) en donde se positivaban dos negativos al mismo tiempo, “uno de ellos se exponía para los contornos del terreno y el otro, expuesto durante un plazo mucho más breve, para registrar cielo y nubes” (p. 74). Le Gray llamaba a esta técnica copia por combinación.



Fotografía 20: Robinson, H.P. *Desapareciendo*. 1858

Además de esta técnica de positivado; en las fotografías pictorialistas, los autores gustaban de alterar los negativos, bloqueando con rojo opaco aquello que no querían que apareciera en la copia final; asimismo se daba el caso de que producían una sola copia, argumentando que habiendo un solo original su cercanía con la pintura y el arte era más evidente.

Asimismo los pictorialistas hacían una cuidadosa selección de los temas a fotografiar: paisajes del amanecer o el atardecer, temas portuarios, retratos, campesinos y campesinas en su labor diaria y bodegones en donde los objetos de cristal predominaban. En todos estos motivos predominaban las luces difusas, nubes y efectos de niebla natural.

Un caso especial lo merecen los cuadros fotográficos rurales. Los pictorialistas hacían posar a damas de alta sociedad para sus obras de campesinos y campesinas. Era bien visto ataviar a sus modelos, como los personajes que aparecían en los cuadros barrocos de los pintores de los países bajos, realizando fotografías bajo esa inspiración artística.

En este sentido Fontcuberta (2007) menciona que con estos procedimientos tanto Robinson como Oscar Gustav Rejlander “producirían cuadros fotográficos llenos de literatura y de inspiración cercana a los prerrafaelistas” (p. 29-30).



Fotografía 21: Rejlander, Oscar Gustave. *Las dos sendas de la vida*. 1857

Ahora bien, el pictorialismo no se trataba de un mero movimiento que imitaba a la pintura victoriana. El pictorialismo sí se encontraba dentro de esa corriente y estética academicista, pero los fotógrafos pictorialistas al igual que los artistas de la época; encontraban su inspiración en la literatura posromántica y en la profundización de conceptos como el amor, actos heroicos, exaltación de las cualidades divinas y patrióticas, etc., que eran conceptos imperantes en esos años y que pueden considerarse como aspectos propios de los hombres y mujeres que poblaron Europa y que impregnados en ese espíritu de la época, planteaban las directrices que debía seguir toda manifestación artística, se tratase de pintura, escultura o fotografía.

La aparente hegemonía de Robinson y sus seguidores fue perturbada por Peter Henry Emerson, quién no estando completamente de acuerdo con los cuadros fotográficos pictorialistas y especialmente con el montaje y los artificios del positivado combinado; organiza una serie de pláticas sobre fotografía, publica artículos y libros.

De sus publicaciones las más importantes son: *Life & Landscape of the Norfolk* (1886), el libro de texto *Naturalistic Photographs for Students of the Art* (1889) y *Marsh Leaves* (en donde no escatima en costos ni medios -económicos y fotográficos- y logra tomar fotografías de un alto contenido artístico; produce fotografías de brumas y paisajes no logrados hasta entonces; las cuales se encuentran influenciadas por Whistler, Wesley y el arte Japonés del No-tan y del Bunjin-ga). Mismos donde plantea postulados sobre lo que debería ser el arte fotográfico; donde se aleja de lo propuesto por Robinson y sus partidarios (sobre todo del espíritu romántico victoriano).

Entre lo planteado por Emerson, es de mencionar que a él, no le gustaba la ampliación de negativos, ni el retoque. Para sus fotografías prefería usar placas completas. En lo referente a la manipulación fotográfica y el montaje de escenas, Newhall (2002) comenta que Emerson pregonaba: "La técnica de la fotografía es perfecta, y esas chapucerías no son necesarias" (p. 142).

Emerson recomendaba los procesos de fotograbado y platinotipo; técnicas que tiempo después se conocerían como procesos nobles. Los fotógrafos de la época aceptaron el positivado en estos papeles de forma entusiasta.

Lo que causo controversia entre los seguidores de Emerson fue la idea que tenía sobre la percepción del ojo humano. Con formación de médico, Emerson creía que nuestra forma de ver no era nítida y que solo en la parte central de la visión humana había claridad, perdiendo definición la imagen en el ojo humano cerca de los bordes. Estas ideas sobre la percepción humana las recogió de las teorías ópticas de Helmholtz y las teorías que sobre el color promulgaban los pintores impresionistas

Para hacer fotografías aconsejaba, desenfocar ligeramente el objetivo de la cámara, para lograr en las fotografías una imagen no nítida, pero sí ligeramente difusa.

Así entonces con base en la falsa idea de que el ojo humano, no percibe las cosas con nitidez, Emerson y sus seguidores se empeñaron en hacer fotografías que emularan a la pintura, y para ello recurrieron a tomar fotografías fuera de foco.

Con toda intención no enfocaban correctamente las formas u objetos a fotografiar, colocaban cristales untados con vaselina en el frente de sus objetivos para lograr difuminados y efectos parecidos a la niebla, incluso movían ligeramente sus trípodes durante la exposición para lograr el mismo efecto de desenfoque. Incluso recurrieron a tomar fotografías estenopeicas aprovechando lo difuso de las imágenes que se consiguen con este método.

También aprovechaban las limitaciones técnicas de la fotografía, al carecer de capa anti halo las placas y los negativos, estos eran positivados completos y sus orillas aparecían bordeadas de una aureola; situación (que a sus ideales) daba un toque artístico a la copia.

Así el llamado foco naturalista de Emerson cobro auge e incluso sus partidarios atacaban de frente a Robinson; Newhall (2002) nos dice que George Davison proclamo: “dejar de ver el artificio de las uniones fotográficas, y el aire demasiado patente de tapicería y salón que rodea a damas atractivas jugando a campesinas y pescadoras” (p. 142).

Así ambas posiciones la de Robinson y Emerson, tenían puntos a favor y en contra, pero perseguían un fin común que era darle a la fotografía un estatus de arte.

Pese a su ideas sobre la nitidez y al percepción, Emerson hace un aporte significativo en su libro de 1889, es aventurero y propone una clasificación de la fotografía en tres divisiones, en primer lugar pone a la fotografía como arte, en segundo lugar hace una clara distinción de la fotografía científica (medicina, antropología, geografía, biología, física, astronomía, fotografía naval y militar) y el tercer lugar se lo otorga a la fotografía industrial.

Digno es de mencionar que Emerson menciona que solo un fotógrafo instruido como artista, es capaz de generar arte con la cámara.

También del impresionismo se nutrieron los pictorialistas. George Davison (quién por cierto fue el primer representante de Kodak en Londres) quedó particularmente impactado por lo creado dentro de la corriente impresionista; comenzó a utilizar aspectos propios del impresionismo en cuanto a textura visual y suavidad tonal; mismos que aplicó en la creación de obra fotográfica, utilizando tanto los recursos visuales ya mencionados, así como las cámaras y equipo novedoso que Kodak le proporcionaba. Pero en este caso en particular surge una novedad. Los pintores impresionistas usaban la cámara fotográfica para realizar estudios sobre la luz. Con esta observación de la luz y la ayuda de la fotografía lograron plasmar con sus amplias pinceladas las atmósferas, los ambientes y espacios que tanto caracterizan a este movimiento y a su obra.

Sobre esta influencia de la fotografía en los impresionistas Tausk (1978) nos comenta:

Dado que los impresionistas querían representar unas impresiones instantáneas semejantes a las captadas por la fotografía, tenían que simplificar la técnica pictórica con el fin de poder terminar el cuadro en tiempo bastante breve. Esta es la causa de que pintaran con trazos de pincel bastante anchos, lo cual daba al mismo tiempo lugar a siluetas difusas. Con ayuda de la cámara, los impresionistas estudiaron las cambiantes condiciones de la luz en la naturaleza, gracias a lo cual lograron en sus cuadros un sutil tratamiento de la pertinencia atmosférica. (1978, p. 15)

Es en el impresionismo que los pictorialistas encuentran su segundo aire. Este periodo se caracteriza por el uso de procedimientos de tipo pigmentario, como el proceso a la goma bicromatada, fresones, bromóleos, proceso a la glicerina, etc.

Durante este periodo aparecieron innumerables ejemplos de fotografías tomadas bajo la directriz del naturalismo de Emerson e influenciadas por el impresionismo. Las fotografías flou y soft focus marcaron la pauta y solo los detractores se expresaban burlescamente de esas imágenes, llamándolas fuzzygraphs (borrogramas).

Esta etapa en la historia de la fotografía pudiera parecer como un intento vano por elevar el estatus de la fotografía y que recurre aparentemente sin medida a cualquier artilugio que acercara la fotografía al arte; no es un momento de decadencia de la fotografía, ni de los actores que participaron en el pictorialismo.

Al respecto Gabriel Bauret (2010) nos menciona acerca del artista y la fotografía:

Pareciera que sólo el gesto de la mano, prolongación del espíritu, es portador de una emoción estética, mientras que el interés de la fotografía reside precisamente en el hecho de que permitió liberar al artista de la servidumbre manual de la fabricación de la imagen (dado que se trata de un procedimiento óptico y químico) y concentrar así toda la energía en el tema, la luz, las formas. (2010, p. 97-98)

Tanto Robinson como Emerson (en un principio) creían en lo que promulgaban, seguían sus postulados y practicaban lo que habían escrito y publicado en sus libros. A nuestros ojos actuales, podemos criticarles, el negar las características principa-

les que tiene la fotografía: nitidez, nivel de representatividad, carácter de huella, el momento decisivo, es decir se puede argumentar, que al no considerar entre sus creencias la importancia que tiene el mismo acto de fotografiar, negaban el principio fundamental de la fotografía.

No tomaban en cuenta aquello que distingue y hace única la imagen fotográfica, entre lo ya mencionado, cabe señalar la reproductibilidad, que es una de las más valiosas características de este medio. Sin olvidar que el mismo hecho de crear imágenes con un aparato, con una máquina, no significa que no se pueda crear arte.

Los prejuicios de la época nublaron el pensamiento de los pictorialistas, pero gracias a este primer movimiento fotográfico se deben la gestación de los que habrían de venir. En este sentido Quentic Bajac (2015) nos comenta sobre el movimiento pictorialista:

A partir de 1900, el movimiento pictorialista europeo entra en crisis, amenazado por academismo. En 1901, la Exposición Internacional de Fotografía Pictorialista, de Glasgow da muestra de una feroz oposición entre dos corrientes: los pictorialistas franceses- y en menor medida, ingleses-, defienden una línea clásica (tratamiento del negativo, técnicas de positivado sofisticadas, sobre todo la goma bicromatada) y la corriente germano-estadounidense, partidaria de un nuevo enfoque, con menor manipulación de la imagen. A partir de entonces, coincidiendo con la creación de la Foto Secesión (1902), el centro del movimiento se desplaza al otro lado del Atlántico; hasta finales de la década de 1910 se afianzara allí su evolución, sobre todo gracias al trabajo emprendido por Stieglitz, que apunta hacia un segundo pictorialismo, en este caso más moderno. (2015, p. 41-42)

Así el pictorialismo no debe entenderse como un paso atrás en el avance de la fotografía. ¿Qué le debemos a los pictorialistas?. Sin duda el no tener miedo a considerar la fotografía como arte, el atreverse a estudiar profundamente los postulados de composición y dibujo y aplicarlos en el ordenamiento visual de una toma. Les debemos la valentía de enfrentarse a los pintores y críticos de la época, el atreverse a colgar y mostrar sus fotografías como los pintores hacían con sus cuadros y enfrentarse a ser juzgados por quien mirase sus fotos.

Se les debe el aprender a preparar una toma fotográfica, a montar escenas y fotografiarlas. Pero sobretodo el sinfín de técnicas y procesos de positivado y retoque; entre ellos la platinotipia, cianotipia, Van Dike, goma bicromatada, bromóleo, impresión al carbón, fotograbado, etc.

También es digno de mencionar que fueron Robinson y Davison quienes fueron los primeros en rebelarse contra las asociaciones fotográficas amateurs (la Photographic Society en particular) y fundar nuevos clubes y asociaciones; en Gran Bretaña (1892); fundan la Linked Ring Brotherhood.

En París Demachy, Le Begue y Puyo fundan (después de alejarse de la Sociedad Francesa de Fotografía) el Photo Club de París. En Austria Kühn y Watzek se agrupan en torno al Club Fotográfico de Viena. Juhl crea en Hamburgo la Sociedad para la Promoción de la Fotografía.

Estas escisiones dan la pauta para que años después en Estados Unidos, Stieglitz y sus seguidores se separen a su vez del Camera Club de Nueva York y se agrupen en torno al Photo-Secession; agrupación que representa todo un cisma en la historia y teoría de la fotografía por sus convicciones y propuestas que sobre el quehacer del fotógrafo y su compromiso con la imagen y la sociedad, plantearon.

Así podría pensarse que el pictorialismo desapareció de la escena artística fotográfica con la llegada de la fotografía directa o que esta sucumbió como tal al comienzo de la Primera Guerra Mundial. No es así; el pictorialismo continuó con los artistas de las vanguardias; ya no se llamó pictorialismo. El futurismo, el dadaísmo, el suprematismo, el constructivismo y el surrealismo, cultivaron formas del pictorialismo.

La preparación y toma de objetos en movimiento, el fotomontaje dadaísta, los rayogramas de Man Ray, los diseños fotográficos de Lissitzky, Rodchenko y Moholy-Nagy, así como las escenas oníricas montadas por los surrealistas, no hubieran sido posibles de no haber existido los pictorialistas.

De la misma manera el pop art y el op art, deben a los pictorialistas su afán de experimentación visual. De hecho toda manipulación antes, durante y posterior a la toma fotográfica, tiene su origen en esa llamada experimentación visual.

El retoque ya sea manual o digital, que se realiza después de tomar una fotografía y revelarla en el laboratorio químico o de escritorio, es una influencia de lo hecho por los pictorialistas. Hoy mismo aplicaciones como Instagram y sus similares guardan una estrecha relación con lo realizado hace cien años.

El uso de ópticas especiales soft focus suele ser una técnica común en la fotografía de moda y glamour. El uso de filtros coloreados o de efectos especiales (como niebla, estrellas, mascarillas, etc.) es también un síntoma de los que nos legó el pictorialismo. En cuanto a untar con vaselina o maquillaje líquido el filtro protector de los objetivos suele ser un ejercicio todavía practicado en los cursos de fotografía experimental.

Por último cabe mencionar la óptica especial denominada lens baby, las cuales brindan un sinnúmero de efectos pictorialistas, desde foto estenopeica, hasta óptica con aberraciones ópticas y cromáticas que emulan a los equipos antiguos de fotografía, cabe decir que esta óptica especial se usa tanto en equipos análogos como en digitales y es menester decirlo cada día cobran más adeptos no solo entre los profesionales y artistas sino entre un público joven que ve en los efectos que brindan estas ópticas algo novedoso y atractivo.

Es así que lo planteado por los pictorialistas llega a nuestros días, renovado y fresco. El pictorialismo y su influencia la podemos encontrar en tiempos recientes en la obra fotográfica de Bostellman, Brian Griffin, Lachapell, Testino, Chema Madoz, etc.

2.2 LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY (Fotografía y nueva Visión)

La presencia de Moholy-Nagy en el ámbito del arte, el diseño, la arquitectura, la tipografía y el cine, así como la calidad de lo producido por su pensamiento y materializado en su obra plástica, arquitectónica y de arte utilitario lo convierten en una de las figuras más importantes e influyentes del Siglo XX.

Originario de Hungría, donde se acostumbra nombrar a los individuos por su primer apellido y no por su nombre, lo conocemos como László (su primer apellido) y no por su nombre: Moholy. Estudia leyes y al entrar en contacto con grupos artísticos de su país, es motivado a instalarse en Berlín, Gropius lo conoce, gusta de su trabajo pictórico, le gusta su pensamiento y lo invita a formar parte del cuerpo docente de la Bauhaus.

El ser profesor y responsable del curso preliminar en la Bauhaus, le permiten a Moholy-Nagy, conocer de primera mano las experiencias plásticas de los estudiantes tanto en la arquitectura, como en el arte, donde la experimentación con los materiales y las experiencias que iban teniendo, reditúan en que Moholy-Nagy, sea sensible a la pedagogía, a la expresión en cuanto al manejo de los espacios en el arte y la arquitectura, y sobre todo a experimentar con nuevos medios de expresión.

Entre estos destacan la fotografía y el cine, los cuales cultivo y difundió su uso como medio de expresión en la Bauhaus. Cabe señalar que en la Bauhaus, durante los periodos en Weimar y Dessau, no se encuentran señalados en sus planes de estudio la enseñanza de la fotografía. Ya estando instalada la escuela en Berlín, sí aparece la asignatura en los estudios por cursar. Paradójicamente Moholy, jamás dio clases de fotografía en la Bauhaus. Ya estando como curso oficial en la Bauhaus, el profesor responsable de la cátedra fue Walter Peterhans. Aun así la figura emblemática y referente en la fotografía en la Bauhaus es: László Moholy-Nagy.

Se puede hacer una división en etapas del proceso que como artista tuvo Moholy. El primero podemos hallarlo en la Bauhaus y el segundo que podemos llamarlo su periodo Norteamericano.

Cuando Moholy sale de la Bauhaus, parte junto con Lucia Schultz; emigra a Londres, poco tiempo después parte para Chicago. Cabe señalar que Moholy, no sufrió en ningún momento discriminación racial por parte de la sociedad norteamericana.

En esos años la política migratoria estadounidense (establecida por los presidentes Harding, Coolidge y Hoover) admitía sin vacilación a cualquier persona de nacionalidad inglesa o alemana, recordemos que Moholy era ciudadano alemán y la fuga de talentos en Europa estaba a todo vapor a causa del Nacional Socialismo Alemán.

Estados Unidos era el objetivo natural de los artistas e intelectuales de la época, consideraban a esta nación como un territorio nuevo, virgen y apto para aceptar las ideas de vanguardia. El contacto entre la Bauhaus y Norteamérica se inicia en 1928 con la llegada de un primer alumno de nacionalidad estadounidense y en 1931 con una exposición sobre la Bauhaus en Nueva York.

El primer docente de la Bauhaus en emigrar a Estados Unidos fue Josef Albers, quien trabaja en el Black Mountain College, Gropius se instala con un puesto de trabajo en la Universidad Cambridge en Massachusetts, para después ser nombrado Director de la Escuela de Diseño de Harvard. Marcel Breuer es invitado también a dar una cátedra en Harvard y es él quien ayuda a Moholy a salir de Londres; instalarse en Chicago y ser el director de la New Bauhaus (Fundada por la Asociación de Artes e Industrias de Norteamérica).

En la Nueva Bauhaus imparten clases: Hin Bredendieck (curso fundamental, tipografía y geometría proyectiva), Gyorgy Kepes dirige el Taller que se especializaba en fotografía y estudios sobre la luz, además del de color y dibujo, Henry Holmes, Archipenko (escultura) y Dushkin quien enseña música. Moholy en su faceta como director de escuela, se diferencia de Gropius en la apertura mental sobre la enseñanza y su particular visión sobre la educación y la pedagogía.

Además de la educación artística permitía que los alumnos tomaran cursos (impartidos por profesores de la Universidad de Chicago) sobre Geología, Biología, Química, Matemáticas, etc.

Esta era su manera de protestar en contra de la especialización del trabajo y formar a un ser humano integral, incluso en tierras norteamericanas. La Nueva Bauhaus cierra en 1937 y ya el siguiente año con recursos propios Moholy abre otra escuela en Chicago, llamada School of Design de Chicago y llamada de manera oficial Institute of Design.

Durante su periodo norteamericano Moholy se decanta por el diseño, tanto en la práctica como en la teoría. Pública *La Nueva Visión*, que reúne sus experiencias en su periodo alemán y su etapa norteamericana (este libro incluye a manera de apéndice un texto llamado *Un artista en Resumen*, que en castellano se le llamo *Reseña de un artista*).

Basado en su quehacer como artista, director de escuela y diseñador, encuentra en este último la respuesta que se hacía en la Bauhaus sobre cómo llevar la experiencia artística a una experiencia de vida: "invertir la vida con el arte, promover la gran unidad del arte y de la vida" (Moholy-Nagy, 2005)

Aplicando sus teorías Moholy-Nagy; diseña para Foley & Co, Spiegel Inc, diseña la famosa estilográfica Parker 51 y funge además como consejero artístico de la Parker Pen. Diseña un coche-cama para la compañía ferroviaria Baltimore & Ohio, varias familias tipográficas, stands, etc.

Moholy quería ser un artista completo, no circunscribirse a una sola actividad creadora, bien podía desempeñarse como un pintor notable, un tipógrafo novedoso o in-

cluso ser escritor y editor de libros audaz y aventurero. Moholy era además el editor responsable de los Bauhausbücher, serie de catorce libros destinado a ser el legado teórico-pedagógico de la Bauhaus.



Fotografía 22: László Moholy-Nagy. *Estudio con alfileres y cintas*. 1937

Al llegar Moholy a la Bauhaus sustituye a Itten como responsable del curso preliminar. Moholy contrario a las ideas pedagógicas de Itten, cambia la orientación del curso.

Itten promulgaba un evidente individualismo en la creación artística, una marcada educación visual en torno al estudio de la forma, hacía énfasis en el estudio compositivo y estructural de las obras de los grandes maestros históricos (Fouquet, Cézanne, etc.), creía en la división y especialización del trabajo y sobre todo en el desarrollo individual espiritual del individuo. El mismo Itten era practicante de la doctrina Mazdaznan (a él le debemos que los ejercicios de respiración y relajación se practiquen en las clases de dibujo).

Moholy creía que la salvación del hombre era volver a crear un individuo integral; es decir un ser humano capaz de conocer y controlar su entorno, de desempeñar varias actividades que le permitiesen no solo sobrevivir sino dejar un legado para la humanidad. Moholy de mente abierta a las nuevas tecnologías, veía en la pintura y el cine, dos alternativas a la experimentación visual y a la creación artística.

Al respecto Moholy Nagy (1927) nos dice al respecto de la educación y la enseñanza:

La enseñanza especializada no puede ser abandonada ahora, en momentos en que la producción descansa sobre una base económica; pero no debe iniciarse tan temprano ni ser llevada tan lejos como para malograr al individuo- a pesar de sus bien valuados conocimientos profesionales. La educación especializada adquiere sentido solamente cuando se forma a un individuo integrado en sus funciones biológicas, de modo tal que pueda lograr un equilibrio normal de sus facultades intelectuales y emocionales. (1997, p. 22).

Así Moholy señalaba que el ser humano ya no era capaz de valerse por sus propios medios para vivir, dependía de otros hombres que eran especialistas en áreas específicas, las cuales solo eran conocidas y ejecutadas por un grupo que eran dueños de ese conocimiento en particular, el cual no podía ser aplicado por nadie que no perteneciera a ese grupo o gremio. Tenía la firme creencia que la misión de la Bauhaus era una educación de grupo, colectiva.

Pero también el sistema de producción de su época y de la nuestra, exalta la división y especialización del trabajo. Un hecho reconocible hasta nuestros días y representa un solo ejemplo; se puede encontrar en la producción automovilística.

Este modelo de producción y los modelos educativos europeos, especialmente el modelo educativo alemán de los años veinte del siglo pasado; eran contemplados por Moholy como algo negativo, su clara inclinación hacia el constructivismo ruso, su amistad con Eleazar Lissitzky, lo vinculan con las vanguardias soviéticas y con el ideal socialista de la Revolución Rusa.

Encuentra en el sistema económico las causas de la situación por la que atraviesa el ser humano en su época y que es aplicable en la actualidad: “durante el desenfreno de la revolución industrial, los industriales crearon escuelas técnicas a fin de obtener rápidamente los especialistas que necesitaban” (Moholy-Nagy, 1997).

Este modelo educativo no favorece la integridad del individuo como ser humano, ni favorece el desarrollo verdadero de las habilidades que puede tener el hombre, a lo sumo desarrolla una o dos competencias, en detrimento de la integridad humana.

A los individuos formados así: “No les brindaron oportunidad alguna de ahondar en la esencia de las cosas, ni en sí mismos. Pero –a decir verdad- nadie se preocupa por esto, porque nadie podía prever los destructivos resultados de tal situación” (Moholy-Nagy, 1997).

Así este ideal socialista soviético, de buscar el bienestar para todos, de pretender que todo sea de todos, que no haya propiedad particular, sino propiedad colectiva, que la educación llegue al pueblo, que el arte sea un arte revolucionario por y para el pueblo, fueron pensamientos que hallaron un lugar donde proliferar dentro de la mente y la obra de Moholy.

También la idea de un arte de producción fue retomada de los constructivistas rusos, misma que fue aplicada en el curso preliminar de la Bauhaus, pero que hayo un lugar

más fértil cuando Moholy se hizo cargo del taller de metales, donde pudo enseñar con entusiasmo su interés por la forma, su modo de expresarse, hacer arte y diseñar en base al dominio conceptual de la forma. Su idea de diseño y arte utilitario era: “la creación de objetos que satisfagan las necesidades humanas, tanto espirituales como utilitarias” (Moholy-Nagy, 1997).

La idea del hombre nuevo, un ser humano colectivo, íntegro, permeaba en su pensamiento, en su quehacer artístico y educativo; “Moholy-Nagy permanecerá convencido hasta el final, hasta la New Bauhaus de Chicago, de que sólo un nuevo humanismo, anclado en el ideal comunitario, podrá salvar al hombre”. (Moholy-Nagy, 2005).

Moholy pugnaba por un hombre íntegro, pero no alejado de su época y de su tiempo, sí bien estaba en contra de la especialización en la educación y el trabajo, sí estaba a favor de los avances tecnológicos y veía en la máquina y en su uso apropiado, la salvación para la gente menos favorecida; la máquina haría más efectiva la producción de objetos y satisfactores humanos, los abarataría y acercaría al pueblo.

Así el ser humano con la ayuda de las máquinas dispondría de más tiempo libre, el cual usar en buscar un equilibrio entre el hombre y su entorno, disfrutar del arte, del campo, de la ciudad, de buscarse a sí mismo, etc.

Toda esta base ideológica que gracias al contacto con los constructivistas rusos pudo florecer, tiene su origen en su natal Hungría y en el grupo de vanguardia Ma, quien liderado por Lajos Kassák, proclamaba que el ser humano habría de despertar a través del espíritu que habita en cada uno, este sustento conceptual se basaba en una triada revolucionaria: cultural, político y social.

Estos ideales propios del contexto de su época, los aplica en la Bauhaus y pugna por acercar a la escuela a la industria y al arte de producción (arte utilitario), esta que podríamos considerar una primera crisis en la Bauhaus (conflicto entre los postulados de Itten y Moholy-Nagy), implican un giro en la forma de enseñar y de concebir al artista completo, así Moholy-Nagy, predica con el ejemplo, el mismo quiso ser un artista completo y logro manifestarse en varias ramas del arte, desde la pintura, el diseño, pasando por la imagen estática, hasta la imagen en movimiento.



Fotografía 23: László Moholy-Nagy; Hartland, Paul. *Carnaval, composición con dos máscaras*. 1934

Así la fotografía y posteriormente el cine, son descubiertos e integrados a su forma de producción y expresión plástica. Particularmente su interés por la fotografía como medio de expresión, le permite descubrir el potencial que la cámara fotográfica tiene como medio de expresión artística.

Moholy-Nagy decide usar y experimentar con la imagen fotográfica, debido al acercamiento que tiene con el medio documental fotográfico. Lucía Schulz su primera esposa (quién trabajaba como fotógrafa en varias editoriales en Leipzig; ya estando en Berlín y trabajando para la editorial Ernst Rohwolt, conoce a Moholy en abril de 1920 y se casan el 18 de enero de 1921) lo acerca al medio fotográfico; así László Moholy-Nagy descubre la fotografía, su potencial en el arte, en el diseño y como medio de comunicación.

Cabe mencionar la importancia que Lucía Schulz (Lucía Moholy), tuvo en la vida artística de Laszlo Moholy-Nagy. Siendo su esposa, era ella quién realizaba las tareas de laboratorio, en el proceso de revelado y positivado de las fotografías de Moholy. Lucía además trabaja como correctora de estilo (parece ser que aunque Moholy hablaba con fluidez el alemán, le costaba trabajo expresarse por escrito en esa lengua) de los textos de su marido y le ayuda en la tarea de editor de los Bauhausbücher.

El gran amor y apasionamiento de Lucía hacia Moholy lo podemos encontrar en la siguiente afirmación de Lucía “El objetivo constaba entonces de tres componentes: a) Los objetivos y aspiraciones del artista Moholy Nagy, b) Las aspiraciones y objetivos de la Bauhaus y c) mi trabajo al servicio de a y b” (Valdivieso, 1996).

Moholy ve en la cámara fotográfica un acercamiento del arte con la tecnología. Se percató que la máquina fotográfica, representa un adelanto en el proceso de creación artística. El ser humano, no utiliza ya los medios convencionales: lienzo, pincel, pigmentos.

Ahora una herramienta tecnológica, está al servicio del hombre, le sirve a este y le es útil para crear arte. En este sentido Moholy-Nagy (2007) afirma: “el invento de la fotografía destruyó los cánones del arte imitativo y de representación” (p. 185).

Al existir una máquina que podía representar la naturaleza y los motivos pictóricos tradicionales, este invento libera a la pintura y a los artistas de representar fielmente lo que sus ojos ven; el medio pictórico libre ya de la atadura de la imitación y la representación, puede aventurarse, a otras dimensiones, a otras formas de expresión.

Incluso los pintores aprovechan la calidad de representación de la imagen fotográfica y utilizan a la fotografía como auxiliar de la creación pictórica. Tengamos presente a los impresionistas que se ayudaban de la imagen fotográfica como modelo para ejecutar sus pinturas y a los pintores que usaron los estudios fotográficos de Muybridge sobre la locomoción animal.

Moholy posiciona el trabajo de los pintores, como una actividad subjetiva, mientras que ve en las posibilidades ópticas de la cámara, una actividad objetiva. Moholy se percató que la imagen fotográfica y la óptica que la acompaña, capta el exterior, tal como es. Que la precisión del aparato fotográfico, brinda unas posibilidades de expresión, que la pintura no puede lograr.

Así sugiere que la pintura y los artistas no deben dejar pasar los avances tecnológicos de su época y sugiere que además de los medios tradicionales como el pincel, el lienzo y los pigmentos; el pintor, el artista debe hacer uso de herramientas, técnicas y materiales innovadores. Por lo que exhorta al artista a hacer uso de lo nuevo, para vigorizar a la pintura, dotarla de lo necesario para ser actual y corresponder a su tiempo, a su época.

No olvidemos que el mismo Moholy practicaba la pintura y era reconocido como un destacado pintor; pero advertía las limitaciones de este medio y no obviemos que la fotografía y el cine lo entusiasmaban sobremanera.

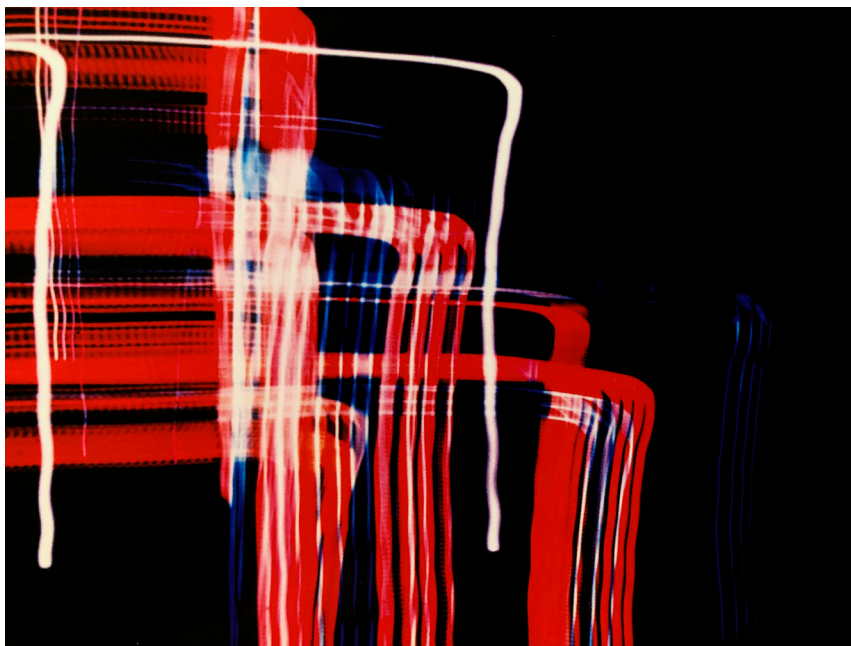
De hecho él era un verdadero convencido que el uso de máquinas y herramientas industriales liberarían al hombre de la explotación y era un ferviente convencido que el bienestar del hombre vendría con el progreso técnico. Su inclinación a los avances tecnológicos fueron el motivo de su acercamiento y aceptación de la máquina fotográfica como medio de expresión personal y artística.

Veía en los fenómenos ópticos y la modulación de la luz una herramienta excepcional para crear obra plástica; así sus fotografías sin cámara son la referencia primordial de

su obra y su nombre se asocia de inmediato al manejo sobresaliente de esta técnica; aprovechada en su quehacer artístico como fotógrafo y diseñador.

Moholy asume la utilización de la cámara fotográfica de una forma libre y sin prejuicios. Al igual que Rodchenko y Lissitzky, experimenta con la inclinación de la cámara fotográfica, llevando a cabo encuadres y composiciones no vistas antes; -no olvidemos que los fotógrafos Pictorialistas y los fotógrafos practicantes del purismo, hacían sus imágenes procurando encuadres precisos- y no se permitían excesos, como inclinar, ladear, ni levantar la cámara por encima de la línea de horizonte. Antes del Constructivismo ruso esto no ocurría.

La imagen fotográfica en la mente y las manos de Moholy, se transforma en una herramienta artística, con dimensiones y posturas diferentes a las de los fotógrafos que le precedieron y se distingue de la escena fotográfica de Nueva York, en llevar hasta sus últimas consecuencias el uso creativo de la luz, fuente original del medio fotográfico. Con sus experimentaciones visuales basadas en los estudios sobre los fenómenos lumínicos, descubre las implicaciones que los conceptos de espacio y tiempo tienen en la creación de fotografías artísticas.



Fotografía 24: László Moholy-Nagy. *Luces de neón*. 1939

De esta manera Moholy identifica varias posibilidades de entender, comprender e identificar el espacio: “matemático, arquitectónico, geométrico, pictórico, de la danza, cúbico, hiperbólico, parabólico, corpóreo, uni-bi y tridimensional, infinito, finito, universal, hueco, vacío, etc.” (Moholy-Nagy, 1997).

En esta variedad de implicaciones del espacio, su concepto e interpretación, Moholy Nagy (1997), es consciente de la importancia de este “cada periodo cultural tiene su

propia concepción del espacio, pero es preciso cierto tiempo para que la gente lo entienda así conscientemente” (p. 93).

El ser humano percibe este tema del espacio, pero solo hasta que se percata, de que este concepto de espacio existe, es decir, en nuestro hogar, en el habitáculo de un auto, un vagón del metro o el tren o lo más simple, el solo hecho de vestirnos con una ropa que no es de nuestra talla, la mente se hace consciente, que nuestro cuerpo se encuentra en relación directa con el espacio.

Nuestro cuerpo y los objetos ocupan una posición en el espacio, incluso si nos desplazamos, somos un cuerpo en movimiento y ocupamos un lugar en el espacio. Así se detecta que el concepto de espacio “es una realidad de la experiencia sensorial” (Moholy-Nagy, 1997).

El espacio se percibe con el uso de nuestros sentidos; con nuestro cuerpo y la mente se encarga de entenderlo, de comprender su materialidad y transformarlo en una forma de expresión; “la base biológica de la experiencia espacial es un don natural de todos, como lo es la experiencia del color o del tono” (Moholy-Nagy, 1997).

El espacio y su materialización como forma de expresión en una obra, ya sea pictórica, fotográfica, o que involucre volúmenes como la escultura o la arquitectura, es una facultad que se puede aprender y desarrollar. El concepto de espacio y su experiencia en el ser humano, puede abarcar desde lo más sencillo (como la vida cotidiana), hasta las expresiones artísticas más complejas y elaboradas.

La primera herramienta en nuestro ser que nos permite percatarnos del espacio es el órgano de la visión y la interpretación mental que realiza el individuo; con ello somos conscientes de la lejanía o cercanía que guardan los objetos. La posición que guardan los objetos entre ellos, nos da una idea del espacio.

El comprender esta situación nos ayuda a poder abordar cualquier manifestación gráfica que involucre al diseño, la fotografía, la pintura y el entender la tridimensionalidad de estos objetos y sus formas, nos ayudaran a expresarnos en cualquier actividad que incorpore a la arquitectura o la escultura.

Pero la forma en que se evidencia con más fuerza es en la danza y en la imagen en movimiento. En la primera la posición del sujeto que observa determinara la experiencia que tenga sobre el espacio y el bailarín que ejecuta su rutina, tendrá a su vez experiencia espacial al desplazarse por la superficie del escenario, el que ejecuta la danza forja el espacio y lo ordena con el movimiento de su cuerpo.

La segunda se refiere a la experiencia sensorial-creativa de aquel que participa viendo una película, la tv, internet o que participe en cualquier manifestación audiovisual y aquí se incluye otra forma en la que el ser humano percibe el espacio: el oído, también los sonidos, crean una sensación de espacio. En combinación el ojo y el oído nos permiten tener otra referencia espacial: el equilibrio; así identificamos escaleras rectas o en caracol y con el movimiento detectamos relaciones espaciales tales como: arriba, abajo, horizontal, vertical, diagonal, giros, saltos.

Así descubre que la luz es una energía creativa que está involucrada con el concepto de espacio y del tiempo y que la participación de esta le ayuda a crear volumen virtual en una fotografía.

En el Manifiesto Realista de Gabo y Pevsner (1920) citado por Baqué (2005) nos dice al respecto sobre los conceptos de tiempo y espacio en el arte:

El espacio y el tiempo son las dos formas exclusivas de consumir la vida, y por lo tanto el arte debe ser guiado por estas dos formas básicas si ha de interpretar la realidad de la vida. Incorporar nuestra experiencia del mundo en las formas del espacio y el tiempo: ésta debe ser la meta única de nuestro arte creativo. (2005, p.24)

Aquí se evidencia por qué Moholy se interesa por la fotografía creativamente; comienza a experimentar con fotomontajes, fotografía Berlín y sus alrededores (de esta época es famosa su fotografía de la torre de la radio de Berlín, con un encuadre en picada). Documenta la vida cotidiana en las instalaciones de la Bauhaus, sus imágenes y las tomadas por Lucía son consideradas un testimonio de la vida que llevaban los integrantes del cuerpo académico y escolar.

Gracias a László y a los estudiantes influidos por ellos a usar una cámara fotográfica, se conoce de primera mano, la vida de aquellos que estudiaban en la Bauhaus, de los que residían en ella, de sus ejercicios de diseño, arte y arquitectura, así como la gran mayoría de la imágenes que se tienen en la actualidad sobre los productos de diseño utilitario que se conservan en la actualidad son autoría de Lucía Moholy.

En cuanto al origen de la técnica del fotograma se puede mencionar, que esta se remonta a las investigaciones y experimentos hechos con materiales fotosensibles por Talbot. Con Christian Schad va adquiriendo su carácter artístico y más aún con la obra dadaísta de Man Ray, quién autodenomina a este proceso como rayogramas. Utiliza para hacerlos objetos sólidos y translúcidos, pero lo importante de sus fotogramas es el espíritu dadaísta y surrealista cuando decidió serlo.

Pero con Moholy el fotograma adquiere; gracias al uso modulado de la luz un carácter de volumen y tridimensionalidad no visto en los otros autores que incursionaron en el fotograma. A diferencia de Man Ray en los fotogramas de Moholy, encontramos que éste usa cualquier tipo de objetos para su obra y que el ideal constructivista permea y dirige el pensamiento creativo.

Moholy-Nagy (1920), citado por Mendez (1997), nos dice con respecto a su incursión en la creación de fotogramas:

Bajo la influencia de los collages cubistas, la pintura Merz de Schitteis, y la osada valentía del dadaísmo, comencé a trabajar con mis fotomontajes. Esto me llevo en el mismo periodo al redescubrimiento de la técnica del fotograma, fotografía sin cámara. (1997, p.8)

Al llevar a cabo esta experimentación con la luz y los materiales fotosensibles y prescindir de la cámara para hacerlos. Moholy se percató de la verdadera naturaleza de la imagen fotográfica, se da cuenta que la luz es la responsable de la formación de imágenes en la película y el papel y comprende el potencial visual y artístico de los fenómenos ópticos.

Es consiente que la cámara como herramienta ha avanzado tecnológicamente y es un aparato más preciso, más acabado (principalmente se encuentra interesado en el control preciso del obturador, en cuanto a las posibilidades de realizar tomas fotográficas con velocidades altas y muy lentas) y en conjunto con el perfeccionamiento de la óptica y los objetivos y accesorios con los que se puede equipar una cámara fotográfica, se pueden captar con más detalle y fidelidad el objeto que se fotografió; así Moholy descubre en la alta iconicidad y nivel de representación de la imagen fotográfica, una de las características que son propias de este medio.

Al respecto Moholy-Nagy (2003) nos dice acerca de los avances técnicos en la fotografía:

De hecho, este adelanto de la técnica equivale casi a una transformación psicológica de nuestra visión, puesto que la claridad de la lente y la absoluta precisión de su delineación han llegado a entrenar nuestra facultad de observación hasta un nivel de percepción que incluye fotos instantáneas ultrarrápidas y el poder ampliar a un millón de veces las dimensiones empleadas en la fotografía microscópica. (2003, p.192).

Pero así como reconoce las posibilidades del medio, identifica las limitaciones que tiene la fotografía. El primero que destaca es la incapacidad que la fotografía había tenido en el campo de la expresión artística, en donde la fotografía solo era utilizada para hacer arte bajo los cánones de la pintura, el grabado y el dibujo. La fotografía así, no podía ser arte, ya que hacía a un lado las características que le son propias como medio y que ya se han mencionado.

Por ello Moholy ve en la técnica del fotograma una manifestación propicia para hacer arte con la cámara fotográfica y sin ella. Algunas de sus tomas fotográficas las realiza con toda la intención de lograr los efectos visuales de la fotografía sin cámara. Esto se observa en varias de sus fotografías (vista en picada de la Torre Eiffel, Vista desde el balcón de la calle Canebiere, etc.) Así ve en la fotografía sin cámara la posibilidad de crear arte, con la sola intervención de la luz y las formas de los objetos que utiliza en sus fotografías.

Moholy denomina a los fotogramas como documento de formas, con esto quería decir que los fotogramas son un registro fiel de la forma u objeto que con la ayuda de la luz, ha impresionado su contorno, su sutil volumen en el material sensible y representa una huella y una evidencia de lo que provocó esa impresión en la superficie de plata. En el fotograma ve la oportunidad de poner en práctica y comprobar las posibilidades teóricas de la nueva visión.

El concepto de la nueva visión es un conjunto de reflexiones teóricas y pedagógicas, que se encuentran plasmadas en los escritos y textos de Moholy. Es en *Von Material*

zu *Architektur* (del material a la arquitectura, libro número catorce de los bauhaus-bücher, es traducido al inglés como *The New Vision* y al castellano como *La Nueva Visión*) y en *Visión in Motion* (*Visión Dinámica*) donde Moholy hace gala de su intelecto teórico y expone sus ideas conceptuales sobre toda su actividad artística; la cual la engloba en la nueva visión. “La Nueva Visión fue escrita para difundir entre artistas y profanos, el principio básico de la educación del Bauhaus: la fusión de la teoría y la práctica en el diseño” (Moholy-Nagy, 1997).

La fotografía para Moholy, no es ajena a esta nueva visión. En el medio fotográfico advierte el poder de reproducción de la imagen fotográfica, comprende que la cámara fotográfica ha aportado una nueva forma de ver, observar y percibir el mundo y se da cuenta que la imagen fotográfica, puede ser vista y analizada como un objeto material, que se puede tocar, poseer, atesorar y puede ser analizada como un objeto teórico, en donde el significado de la imagen y los involucrados en el proceso fotográfico han de interactuar: la cámara, el que la maneja, lo fotografiado y quien mire el resultado. También no evade la comprensión que los elementos compositivos han de integrar una obra de arte, pero nos habla no de elementos compositivos acercados a la obra por efecto de la copia o de la imitación.

Moholy- Nagy en términos de composición y armonía (1997) nos dice:

Sabemos que la armonía no reside en una fórmula estética, sino en el funcionamiento orgánico y continuo de cada elemento dentro del conjunto. Desde este punto de vista, el conocimiento de cánones de cualquier índole es mucho menos importante que la presencia del equilibrio humano adecuado. Encarar una obra con una actitud equilibrada es casi lo mismo que resolverla en una forma armoniosa. (1997, p.87)

Así en su quehacer artístico y en sus enseñanzas en la Bauhaus en Dessau y en Chicago, Moholy reconoce varios elementos compositivos propios a una obra:

- Formas geométricas y formas libres (formas nuevas, que incluyen: la proporción aurea, los conceptos visuales de posición, movimiento (superposición, dirección, penetración, desplazamiento, agrupamiento, repetición en serie, giro, reflexión y aquellas propias del lenguaje del diseño).
- Aspectos que conciernen a los materiales (textura táctil y visual).
- Luz (luz por reflexión, luz como moduladora virtual de las formas utilizando diversos materiales como reflectores, color, contraste, intensidad de la luz, luz filtrada, etc.).

Aunado a esto Moholy, reconoce que la fotografía no es sólo una herramienta más, que la cámara y sus implicaciones poseen características propias que la diferencian de otros medios de expresión.

Moholy se apropia de la técnica fotográfica, encuentra su relación con los conceptos de la nueva visión, espacio, tiempo, composición, y descubre sus aplicaciones; encuentra las ideas para poder teorizar acerca de la imagen fotográfica.

Así Moholy (2007) nos habla de una clasificación de la fotografía, el espacio y el tiempo:

La fotografía, pues, imparte un poder visual más intenso o (desde el punto de vista de nuestros ojos) mayor en términos de tiempo y espacio. Una enumeración sin adornos de los elementos específicamente fotográficos –técnicos no artísticos- será suficiente para permitirnos adivinar el poder latente en ellos y pronosticar hacia donde nos llevan. (2007, p.192)

Moholy, entonces propone una clasificación en ocho apartados para identificar con mayor claridad las áreas de acción de la fotografía:

1. El fotograma, capaz de registrar la abstracción, gracias a la representación directa por medio de la luz; con una variedad tonal de grises y colores.
2. La representación tal y como son los sujetos, las formas y los sucesos o acontecimientos que registra la cámara fotográfica (el fotoreportaje, la fotografía directa-purista).
3. La captura de sucesos a alta velocidad de obturación (congelado de imágenes) fotografías tomadas al instante, sucesos que pasan rápidamente y que solo la cámara y su programa tecnológico puede capturar; (visión rápida).
4. La captura de formas y movimientos a baja velocidad de obturación lenta, toma fotográfica prolongada, fisiogramas, fotografía futurista, toma nocturna, (visión lenta).
5. La microfotografía, la macro fotografía, la fotografía auxiliada de filtros (tanto en la exposición, como en el positivado), la fotografía infrarroja, el uso de óptica especial (grandes angulares, objetivos pc, lens baby, etc.); uso de todo aquello “que permita el aumento del potencial fotográfico de varios modos” (Moholy-Nagy, 1997).
6. Los rayos X, radiografías (visión penetrante).
7. Superposición de imágenes fotográficas “fotomontaje automático” (Moholy-Nagy, 1997). Sin duda ya vislumbraba, como visionario que era, un tiempo en que los fotomontajes se hicieran con apretar un botón (software de edición de imágenes, visión simultánea).
8. Fotografía usando la reflexión de la imagen, fotografía vortoscópica, distorsión de la imagen durante la toma (efecto zoom), o durante el positivado, manipulación física o en el laboratorio del negativo (cabría aquí la manipulación digital).

Moholy, encuentra en esta clasificación que propone; el vasto campo de acción de la cámara fotográfica, cada una de las opciones fotográficas que propone son solo la punta del iceberg de lo que la imagen fotográfica puede lograr en cuanto a su aplicación práctica y los lugares donde la imagen fotográfica resulte más que útil.

Además del fotograma y fotomontaje, descubre que trabajarla fotografía bajo el propósito de la producción-reproducción, lo lleva a tomar fotografías en serie. Se da cuenta que las imágenes en serie son inherentes a la creación con la cámara fotográfica, que

la sucesión de imágenes, pertenecen a una colección de un mismo suceso, un mismo tema. Este tema (trabajo en serie) lo conduce de nuevo al fotograma: a la fotografía sin cámara.

Pero László no evade el verdadero camino de la imagen fotográfica; sabe que la fotografía no es la cámara, no es la imagen sola, atinadamente apunta: “queremos descubrir cuál es la esencia y la significación de la fotografía”. (Moholy-Nagy, 1997). Fue de los primeros teóricos de la imagen fotográfica, que advirtió que lo contenido en la superficie de la imagen, era muy importante, la técnica, el equipo fotográfico lo son también, el fotógrafo que opera la cámara, pero el contenido, aquello que se haya en la imagen; ya lo advierte con seguridad.

Así Moholy aplica sus conceptos e ideas sobre el quehacer artístico en su obra; particularmente en la fotografía, ya sea en sus fotomontajes o en sus fotogramas y retoma una idea concebida por los Constructivistas rusos: el diseño con fotografías.

Sí bien las primeras obras en las que la fotografía es utilizada en proyectos de diseño gráfico y publicitario, las podemos encontrar en las vanguardias rusas, específicamente con los carteles de Eleazar Lissitzky y Alexander Rodchenko, es con Moholy-Nagy que la fotografía, cuando se habla de fotografía y diseño, ya no se la ve como un sustituto de la ilustración, el grabado o el dibujo.

Mientras que los vanguardistas rusos sólo hacían —es decir solo diseñaban y tomaban fotografías- Moholy no solamente producía, también teorizaba y escribía; su legado para el mundo del arte, del diseño y la fotografía. Utilizó el medio fotográfico para producir arte y diseño.

Fotomontajes y fotografías sin cámara para realizar publicidad para cubiertas de libro y revistas, venta de llantas para automóvil, publicidad para los almacenes Schoken en Stuttgart y diseños fotográficos para propaganda de compañías circenses. Su fotografía tiene un propósito, tiene una fábrica, una industria que requiere de sus servicios, requiere de diseño y fotografía.

La decisión que toma él, ante este problema es solventar el diseño, con el uso de la imagen fotográfica. Cuida el encuadre, la toma, el encargo, el público a quién va dirigido su publicidad, el diseño, la tipografía y el contenido de lo que va a decir su diseño fotográfico.

En la figura de Moholy, encontramos no solo a un artista completo, tenemos a un personaje visionario, cuyas ideas y postulados llegan a nuestros días y los cuales es preciso conocerlos, ahondar en ellos y saber encontrar la repercusión que tiene hoy en día su legado.

La pasión que se haya presente en su obra, la podemos sentir al observar sus fotografías, sus diseños, sus esculturas. Su profunda comprensión de la luz, la visión con que supo aprovecharla para modelar las formas, transmitir su sentir en la obra de arte, la sensibilidad puesta en el arte de producción para sus diseños y su pensamiento teórico-creativo son solo una parte de lo vasto de su mente creadora.

Como teórico y creador mediante el uso de la cámara y la fotografía, sin duda fue brillante, supo percibir y vislumbrar el futuro en su mente. Sin embargo no hay que olvidar que fue un hombre que marco el tiempo en que vivió; supo ver en el progreso material, un aliado y no un enemigo; tuvo la visión de aprender de los cubistas, los dadaístas, los constructivistas y reconoció el trabajo de Klee y Kandinsky para aplicarlo a sus formulaciones sobre el color. Moholy- Nagy se erige como uno de los artistas más completos y versátiles de los que se tenga noticia: docente, pintor, fotógrafo, cineasta, escultor.

Le debemos a Moholy, muchos de los debates e investigaciones teóricas que sobre el tema de la fotografía habrían de aflorar en años posteriores; Otto Steinert, Walter Benjamin; Sontag, Barthes y Fontcuberta, son sólo algunos de los teóricos que se han nutrido del pensamiento y mente de Moholy.

Su aparición precisa en el tiempo y espacio del ser humano; su participación en los ámbitos artísticos y su legado en fotografía y diseño, son fundamentales. La influencia de pensamiento no sólo invadió a la Europa al término de la Segunda Guerra Mundial, ni a los Estados Unidos, sus ideas son fuente inagotable en los estudios Latinoamericanos sobre arte, arquitectura, diseño y fotografía.

Sus ideas llegan a nosotros a través de sus escritos y obra. El pensamiento de Moholy es una influencia latente en la fotografía y diseño actuales, su legado se encuentra presente y su estudio es motivo de una constante investigación y valoración en nuestros días.

2.3 Fotografía equivalente: Minor White

Cuando nos encontramos ante un lienzo en blanco, una hoja de papel dispuesta a recibir la impronta del lápiz, la huella dejada por el pincel, nos enfrentamos a un espacio bidimensional limpio, nuevo, dispuesto a recibir aquello que habremos de impregnar en esa superficie blanca.

La creatividad, el intelecto puesto en juego, harán brotar las formas, los colores y todo lo que corresponda al momento de creación. La obra de arte, la pintura, no existe hasta que la mano del hombre, interviene la paz del espacio del lienzo blanco. Esgrimiendo el pincel, el lápiz o el instrumento que ha de herir la límpida superficie, donde antes no había nada, surge por medio de la mente y la mano del pintor, una obra, una creación, que conjuga la mente y el espíritu del individuo creador.

Sí bien una obra pictórica comienza con este espacio blanco, destinado a recibir los dones artísticos de quién ha de intervenir la superficie; la fotografía en cambio se presenta como un espacio ocupado por formas, objetos, personajes y situaciones. En una fotografía no hay un lienzo blanco del cual partir, lo que la cámara ha de captar, existe ya, fuera de ella.

El mundo exterior entra a través de la óptica puesta en la cámara, el fotógrafo mira por el visor y su ojo aprecia la misma escena que discurre por el frontal de la cámara. Lo que se ha de captar ya existe en el mundo, esta frente a los ojos y el objetivo de la cámara lo ve también.

Así es, lo que el fotógrafo ha de atrapar mediante la pulsación del obturador, está ya concebido, sin embargo, el fotógrafo hace una selección, recrea en ese pequeño espacio, a través del visor, un encuadre, una porción del exterior.

El que esgrime la cámara, no tiene un lienzo en blanco frente a él; sin embargo el aparato fotográfico es una extensión del ojo, de la mano y es parte integral de un instante creativo; al presionar el botón del obturador y atrapar una imagen, se es parte de un momento de creación.

Podría creerse que por hacer uso de un aparato tecnológico, este mismo limitaría el proceso de creación artística o incluso demeritara el concepto de obra de arte, White (2007): “la cámara es un eslabón entre la ciencia y el arte” (p. 238).

Con la aparición de la cámara fotográfica, se tuvo por primera vez la oportunidad de captar imágenes a través de una máquina tecnológica, que combina una herramienta, reactivos químicos, uso de la física de la luz y óptica fotográfica.

Así con este medio el creador tuvo a su alcance, una herramienta para hacer imágenes. El fotógrafo ha de aprender a mirar por el visor de la cámara; la visión binocular del ser humano, ha de adaptarse a una mirada ciclópea; este cambio de visión, es sin duda una invitación a la creación de fotografías, White (2007) “la cámara incita y luego obliga al hombre a crear a través de la visión” (p. 238).

La atracción que ejerce el mirar por el pequeño espacio que guarda el visor de la cámara, resulta en un ejercicio atrayente y en una experiencia que lleva al fotógrafo a no estar saciado en ningún instante, White (2007) “El visor se vuelve como las palabras de una oración o de un poema, como dedos o cohetes adentrándose en dos infinidades: el inconsciente y el universo visual-táctil” (p.242).

Ha de mirar una y otra vez, hasta encontrar aquello que llame su atención y dispare el obturador en el momento justo, preciso; White (2007) “porque la persona se entrena a ver como la cámara; por lo tanto, resulta más apropiado que la use para registrar lo que ve” (p. 238).



Fotografía 25: White, Minor. *Estudio sobre el movimiento número 56*. 1949

Sí la mirada ciclópea de la cámara se convierte en el camino ideal para registrar lo que el hombre ve con sus dos ojos; la cámara fotográfica se ha convertido en el compañero ideal para registrar el mundo. La imagen estática, detiene el tiempo, atrapa la memoria e invita a atesorar el recuerdo, que aflora al mirar una foto.

La mirada del fotógrafo, que ha creado una imagen, atrapando el instante, evidencia cuanto hay del ser humano implicado a la hora de realizar una fotografía; así quien lleva a su ojo la cámara fotográfica, capturando el exterior, nos transmite su forma de ver, de pensar, de sentir.

La imagen fotográfica, imagen hecha con un aparato, es un reflejo de la realidad, un espejo de lo visto por un creador de imágenes fotográficas, un ser humano, que comparte su peculiar forma de ver y de mirar, en sus fotografías ha de convidarnos a ver lo que el mismo vio y que en sus fotos quedo plasmado: el fotógrafo percibe, siente el mundo que se mira a través del visor. El fotógrafo busca en su cámara la extensión de su ojo, de su mano, aquello que le ayude en el proceso de creación.

Para crear una imagen fotográfica, el fotógrafo ha de tener además de los conocimientos técnicos correspondientes, una actitud positiva frente a lo que ha de fotografiar, ha de tener la capacidad de controlar sus pensamientos, no prejuizar lo que mira con sus ojos, no enjuiciar sin miramientos, lo que observa a través de su cámara.

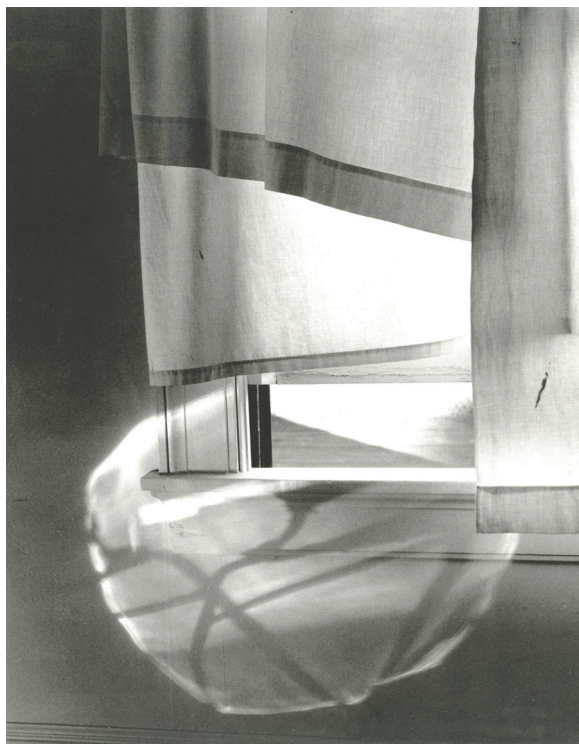
Habrà de buscar un estado de paz mental, de apertura creativa, White (2007) "este sentimiento es propio de la mística y del éxtasis" (p.242). Ha de ejercitar su cerebro para buscar un estado de mente en blanco. En este sentido Minor White, coincide con Cartier-Bresson y el tratado zen del tiro con arco, el fotógrafo ha de trascender su relación con la cámara fotográfica y esta ha de convertirse en una extensión del ojo y de la mano.

Al respecto Daisetz T. Suzuki (2010) comenta acerca de trascender la máquina y la técnica:

Antes que nada, la mente debe ser armonizada con lo Inconsciente. Si se quiere realmente ser Maestro en un arte, su conocimiento técnico no basta; es necesario trascender el aparato de la técnica, de manera que el arte se convierta en un "arte sin artificio", surgido del Inconsciente. (2010, p. 5) (sic)

El pensamiento claro, una mente abierta ha de permear el acto de creación fotográfica, White (2007): "mientras crea, la mente del fotógrafo está en blanco" (p.239). Esto significa que los pensamientos que pueden inundar la mente no deben ser retenidos, se deben dejar ir, así la mente libre de pensamientos ajenos al hecho de crear, preparan al fotógrafo en un estado de conciencia adecuado –perceptivo, receptivo, alerta-, una mente en blanco no quiere decir, un estado de letargo, quietud extrema.

Una mente en blanco, es un concepto relacionado con la meditación, no en el sentido occidental, que se refiere a un concienzudo estado de reflexión y análisis de alguna situación o hecho en particular.



Fotografía 26: White, Minor. *Fantasía en el marco de la ventana*. 1958

En el sentido oriental, una mente en blanco, se refiere a un estado de ensimismamiento, en el que los pensamientos que lleguen a la mente, no deben atesorarse, ni repudiarse, así como aparecen estos pensamientos deben dejarse ir, hasta que la mente se relaje y quedando libre de cualquier pensamiento, se entra en un estado de relajación y profunda receptibilidad, en donde la capacidad creativa y creadora se ve considerablemente incrementada, White (2007) “para alcanzar este estado en blanco es necesario un esfuerzo, quizá incluso una disciplina” (p.240).

Ésta disciplina a la que Minor White se refiere, nos lleva a pensar en el hinduismo, en el zen, en el tao, gurdjieff. “El buscador, usando su fuerza de voluntad con firmeza, llegará poco a poco a la paz de espíritu, disolviendo todos sus pensamientos en el silencio interior” (B. Swami, 2021).

Al respecto Minor White (1952) citado por Fontcuberta (2007), nos comenta acerca de las emociones que inundan al fotógrafo y su estado mental creativo:

Fuera de este estado, el fotógrafo ama y odia intensamente, y es consciente de las áreas de su indiferencia. Fotografía lo que ama, porque lo ama, lo que odia como protesta; y puede dejar a un lado lo que le es indiferente o fotografiarlo con cualquier técnica y composición que domine. En lo referente a su estado mental creativo, el fotógrafo probablemente está más emparentado con el escultor que trabaja la piedra o la madera, que con el pintor. El fotógrafo siente que el mundo visual o que todo el mundo de los hechos se encuentra como escondido bajo envolturas. (2007, p. 240)

Así en un estado compulsivo, de intranquilidad, lleno de una voluntad airada e inundado de pensamientos contrarios al concepto de mente en blanco, el fotógrafo es víctima de sus pasiones, su sentir nublado, oscurece el pensamiento y oscurece la visión, la fotografía así tomada, carecerá de sentimiento, de espíritu, no nos dirá nada, no transmitirá sentimiento alguno en quién mire la imagen.

El fotógrafo con este pensamiento claro, en blanco ha de descubrir aquello que la cámara ve, que su ojo mira, pero que esta velado para quién no sabe lo que es tomar una fotografía. El fotógrafo sabe que el mundo exterior esconde algo, y el ojo del fotógrafo como una extensión de la cámara, ha de revelarnos aquello que está oculto para nosotros.

Como cubierto por las capas que forman una cebolla, el mundo se esconde, la mirada clara del fotógrafo, captura con su cámara, aquello atrapado por las veladuras de cada capa, lo saca a la luz, y entonces es visto y reconocido por quién mirara la imagen fotográfica.

La postura de la *mente en blanco*, permite ese descubrimiento, ese asombro de fotografiar lo que los demás no ven. Utilizada así la imagen como medio de comunicación y sobre todo la fotografía que involucra el relato de acontecimientos sensibles de la humanidad, guerras, hambrunas, éxodos, forjan en el fotógrafo, White (2007) “una sensación como si la cámara desapareciese en la unión entre sujeto y fotógrafo” (p.243).

La *mente en blanco*, permite esta compenetración entre máquina y hombre, no hay diferencias, se es uno en el proceso creativo, nada existe sino uno con su cámara, el mundo exterior queda grabado en nuestra mente, entra por los ojos y atrapado en el fotograma, lo que vimos, permanecerá en una imagen y será el resultado de la comunión entre lo que vemos: la cámara y nuestro ser.

Así se expresa Minor White, quién consciente de que sus ideas no serán comprendidas por todos, ha descubierto en la meditación, en la disciplina espiritual una forma de expresar y manifestar el potencial creador del fotógrafo. “El hombre es una flecha pensante pero sus más grandes obras sólo las realiza cuando no está pensando o calculando” (Herrigel, 2010). Ha encontrado una manera de humanizar al artefacto mecánico-electrónico y a través de un pensamiento claro logra crear arte con sus fotografías.

Tener la *mente en blanco*, no culmina con la toma fotográfica, la foto es un producto de este estado de consciencia; en este punto, la imagen fotográfica adquiere el agregado de que puede ser vista por alguien. La fotografía entonces despierta interés, sentimientos y emociones en quién la mire.

Así es conveniente hacer un comparativo, entre los sentimientos que motivaron la toma fotográfica, entre lo que llevo al paso de presionar a fondo el obturador y las reacciones que tiene el público espectador. Para poder evaluar y comprender aquello que pretendía el creador de imágenes, comparado con el efecto producido en el espectador, se tiene y aplica el concepto-teoría de las equivalencias.

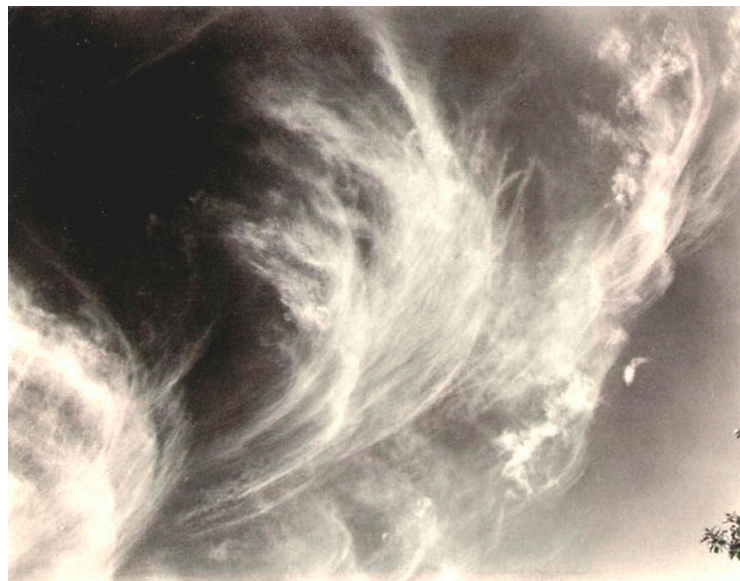
Formulado por Stieglitz, la teoría fue continuada y difundida en los Institutos de Arte de California y Chicago; por Adams, White, Siskind y Callahan (estos últimos discípulos de White). En este sentido el mismo White, (2007), apunta: “El concepto y disciplina de la equivalencia en la práctica es simplemente la espina dorsal y el corazón de la fotografía como medio de expresión-creación” (p.245).

Así encontramos que a teoría de las equivalencias se encuentra segmentada en tres niveles:

- El primer nivel se refiere e involucra al contenido gráfico que yace en la misma superficie de la fotografía.
- El segundo nivel se refiere con lo que acontece en la mente del espectador que mira una fotografía y que suscita en él sentimientos particulares relacionados con las experiencias de vida del individuo.
- El tercer nivel, la experiencia equivalente se da, cuando el espectador, ejecuta el acto de recordar esa imagen que observo. Sin estar presente a la vista del espectador, la imagen es recordada, esta imagen mental se forma en el pensamiento, en la memoria de quien la recuerda.

En el primer nivel de equivalencia, la fotografía adquiere una particularidad, esta puede ser del tipo de una metáfora o un símbolo. Metáfora porque la fotografía tiene esa virtud, hacer que lo fotografiado, aunque corresponde objetivamente a lo visto, sin hacer una comparación con lo que siente el espectador; es capaz de despertar otros sentimientos, de remitir a situaciones y evocar con su sola visión, otro tipo de reacción que la plasmada originalmente en la imagen.

Esta metáfora se encuentra insertada dentro del campo de las imágenes mentales; que se suscitan en nuestros pensamientos, en los recuerdos, evocaciones y sueños.



Fotografía 27: Stieglitz, Alfred. *Equivalente*. 1927

También la imagen es un símbolo White (2007) “un símbolo espontáneo es un símbolo que se desenvuelve automáticamente para llenar la necesidad del momento” (p.248). Así lo que se encuentra al frente del objetivo de la cámara, cuando hacemos una fotografía cumple esta doble función: ser una metáfora y un símbolo.

Al respecto Minor White (1963), citado por Fontcuberta (2007) nos comenta sobre la libertad de expresión del fotógrafo:

Metamorfoseando constantemente un material como el agua, las nubes, el hielo o la luz que cae sobre un papel, celofán, la infinidad de formas y superficies, reflejos y colores sugiere una gran cantidad de emociones, de encuentros táctiles y de especulaciones intelectuales que están soportadas y formadas por el material, pero que, sin embargo, mantiene una identidad independiente a partir de la cual el fotógrafo elige para expresar lo que desea. (2007, p. 248)

De esta manera una imagen fotográfica de un objeto o personaje con una superficie suave y tersa, puede remitirnos no solo a las características visuales táctiles obvias de suavidad, sino que nos lleva a pensar cuando vemos la imagen, en una situación de paz y dulzura por parte del personaje que se encuentra en la fotografía o en una característica que por equivalencia le añadimos a la imagen, que el sujeto fotografiado es apacible, sumiso, tierno. Por el contrario una superficie visual rugosa o áspera nos remite a algo rudo, intenso, agresivo.

Un fotógrafo que realiza una imagen bajo el impulso de un sentimiento, puede fotografiar algo y aquello que nos quiere transmitir, se encuentra arraigado en el campo de una metáfora visual.

Una fotografía de un paisaje nevado, con una extensa cadena montañosa y árboles sepultados bajo una espesa capa de nieve, pudo haber sido tomada bajo un sentimiento de excitación ante el maravilloso panorama que se le presenta, en donde el fotógrafo recordó alguna situación o una persona amada que lo remitió a ese estado de intensa emoción.

Al observar esa imagen –un espectador cualquiera- sí este tiene una reacción similar a la que motivó al fotógrafo, White (2007) “si nuestros sentimientos son similares al suyo, habrá creado en nosotros lo que para él es un sentimiento conocido” (p.248). En este sentido no se habla de un sentimiento que haya sido producido una escena, forma o suceso en particular, sino de aquello que motiva a llevarse la cámara al ojo y obturar a fondo para lograr una fotografía. Un recuerdo, una añoranza, una alegría, el pensar en el ser amado, son razones suficientes que nos orillen a realizar imágenes fotográficas.

Al respecto Minor White (1963) citado por Fontcuberta (2007), nos comenta sobre el equivalente y el sentimiento:

No es exactamente una distinción fácil, así que repitamos: cuando un fotógrafo nos muestra lo que considera un equivalente, nos está mostrando la expresión de un sentimiento, pero este sentimiento no es el que tuvo hacia el objeto fotografiado. Lo que realmente sucedió fue que reconoció, un objeto o una serie de formas que, al ser fotografiadas, producirían una imagen con específicos poderes de sugestión que podrían dirigir al espectador hacia un sentimiento determinado y conocido, hacia un estado o lugar interior. (2007, p. 248)

El equivalente en una fotografía permite que el fotógrafo recurra a un sinnúmero de sentimientos y evocaciones que se comunican a través de la imagen; “Por ejemplo, podemos fotografiar al agua como nuestra pareja y a nuestra pareja como agua” (Hill, 2007).

El fotógrafo utiliza el mundo exterior para transmitir la expresión de su mundo interior, tanto objetos como escenas de la vida que transcurren frente a los ojos del fotógrafo y su cámara, son recursos para comunicar al espectador, aquello que el hacedor de imágenes ha de querer transmitir con su obra, White (2007) “la equivalencia es la habilidad para usar el mundo visual como material plástico para los propósitos expresivos del fotógrafo” (p.249).

Asimismo el tercer nivel de equivalencia: el recordar la imagen fotográfica vista con anterioridad, puede ser objeto de una imagen mental por parte del individuo espectador y una vez pasado el tiempo, el tipo de equivalencia se transforma, es decir que el individuo recuerde fragmentos de la imagen, le asigne sentimientos distintos a los que originalmente percibió al mirar por primera vez la fotografía o porque no, al mirar en otra ocasión la misma imagen su mirada y posterior evocación no resulten en el mismo tipo de sensaciones, estas pueden ser menos intensas o pueden ser de una emoción diferente. Esta equivalencia se da en un ámbito privado del individuo, es una experiencia personal, que no es la misma en una persona y en otra.

Sin embargo, muchas veces aquello que queremos que el espectador vea en nuestras fotografías no es percibido como tal. Es el caso de imágenes tomadas bajo la influencia del diseño, en cuyo caso la imagen se encuentra ejecutada con un grado alto de estilización y que lo que se mira va más allá de lo que se encuentra contenido en la fotografía, que lo que el espectador ve, no es literal, incorpora algo más; White (2007) “cuando el objeto fotografiado es transmitido de manera oscura, ambigua, imposible de identificar, la respuesta a la imagen toma un camino totalmente distinto” (p.253).



Fotografía 28: White, Minor. *Cabeza vacía*. 1962

Esta experiencia con la imagen fotográfica se haya relacionada con el abstraccionismo, cuando el objeto fotografiado no encuentra su lugar dentro de la naturaleza, no es identificable por parte del espectador, dicha imagen se encuentra extraída del mundo real. Aparentemente el objeto o escena que motivo dicha fotografía, no guarda relación alguna con la imagen final.

Aquí el creador de imágenes ha inventado algo nuevo, algo que no existía antes; eso que inventamos es algo desarrollado dentro de nuestros pensamientos, de nuestra mente , White (2007) "cuando inventamos un objeto convertimos la fotografía en espejo de alguna parte de nosotros mismos" (p.253).

La teoría de la equivalencia en fotografía es una manera de trabajar entre el hacedor de imágenes y el espectador de sus fotografías; la fotografía vista así es un espejo del fotógrafo, de su yo interior.

La experiencia tanto del fotógrafo, como del espectador es lo más importante después de creada la imagen, esta experiencia puede ser de algo agradable o que cause disgusto, miedo o enojo.

Minor White (1963) citado por Fontcuberta (2007). Nos dice acerca del concepto de equivalencia en la fotografía:

Una de las ideas más interesantes en el concepto de equivalencia es que la fotografía es una función y no una cosa (sino hemos malinterpretado a Stieglitz). Con la teoría de la equivalencia los fotógrafos tienen una forma de aprender cómo utilizar la cámara en relación con la mente, el corazón, las vísceras y el espíritu de los seres humanos. La tendencia perenne acaba de empezar en fotografía. (2007, p.255)

Así vista la creación con la cámara fotográfica, se ensanchan sus horizontes, la relación de mente y espíritu creador acerca y humaniza la técnica con quién empuña la cámara.

Con la teoría de las equivalencias se demuestra que humana puede ser una imagen fotográfica, que una fotografía puede ser creación del espíritu del ser humano; aunque el origen de la imagen fotográfica sea una máquina, una herramienta, el ser humano es el responsable directo de la creación de imágenes, la cámara no se opera sola, el que empuña la cámara, es quién decide a dónde va la flecha, es quién decide en que momento ha de dispararse el botón del obturador.

La teoría de las equivalencias es también importante para quién diseña con la cámara fotográfica, el ser consciente de sus sentimientos y motivaciones redituara en una imagen o serie de imágenes que impactaran a su espectador, darán por resultado una imagen planeada, pensada, generada en la mente del diseñador fotógrafo, formulada para tener una reacción en quién la mire.

El espectador ha de ser tomado en cuenta, sus emociones, sus necesidades y requerimientos, el equivalente ha de aflorar en quien mire la imagen, lo que piense o sienta al ver la fotografía ha de ser tomado en consideración a la hora de tomar la cámara con el propósito de diseñar y el fotógrafo ha de tener presente sus emociones al diseñar con la cámara, generar sus imágenes y saber que esperar del espectador.

Una imagen así concebida ayudará a lograr un resultado, un propósito, con el cual fue pensada la fotografía, la teoría de las equivalencias es un sendero a tomar en cuenta durante el proceso que involucra al diseño fotográfico.

2.4 Fotografía Subjetiva: creación fotográfica absoluta (Otto Steinert)

En la década de los años veinte del siglo pasado, en Alemania; se gestó toda una corriente fotográfica basada en los postulados de Moholy-Nagy; así como lo acontecido en la Bauhaus y su innegable influencia en la arquitectura, el arte, el diseño y la fotografía. Toda esta revolución cultural en la Alemania de esos tiempos fue el resultado a su vez del contacto que tuvieron los creadores germanos con el arte de producción suprematismo y constructivismo de los vanguardistas rusos.

Gracias al contacto entre alemanes y soviéticos –además- se generaron teorías y conceptos acerca de las diversas manifestaciones artísticas que proliferaban en esos años –la fotografía no fue la excepción-; en este campo fértil, la teoría fotográfica se vio fortalecida por el pensamiento de Moholy-Nagy; estos planteamientos llegan hasta nosotros gracias a sus escritos que son su legado para la humanidad.

Toda esta vorágine de manifestaciones artísticas, se vio abruptamente perturbada por el paulatino pero seguro ascenso al poder de los partidarios del Nacional Socialismo Alemán –partido Nazi-; conforme se consolidaban en los puestos de mando, tanto en las diputaciones, como en la policía y finalmente al frente de la cancillería. Adolfo Hitler; logra desplazar al Presidente de la República de Weimar Paul von Hindenburg. Ya estando al frente Hitler y sus correligionarios, emprenden una serie de restricciones en cuanto a las manifestaciones artísticas, en un claro ejemplo de privaciones de los derechos humanos; tachando al entonces contemporáneo arte alemán, de arte corrompido.

La persecución no sólo de judíos, sino de artistas de la época, produjo una masiva huida de estos, hacia países neutrales (Suiza) o países contrarios al régimen nazi (Francia, Rusia, Gran Bretaña y Estados Unidos). Esta migración de los intelectuales teutones fuera de Alemania, significó una pérdida cultural sin precedentes. Los germanos eran punta de lanza en la expresión plástica, musical, literaria, teatral, etc., con la subida al poder de los nazis, todo tipo de expresión contraria al régimen era violentamente sojuzgada y apagada, la misma Bauhaus, en Berlín, fue cerrada violentamente por la policía nazi. Lo aceptado era el arte clásico de origen alemán, es decir las manifestaciones ya vistas y aceptadas; que exaltaran el patriotismo y las raíces del pueblo teutón, toda expresión artística de otro tipo caía en la denominación de: entartete kunst –arte degenerado-; esta situación perduro desde el ascenso al poder absoluto por Hitler desde 1936 hasta su caída en mayo de 1945.

El país germano terminó devastado al concluir la Segunda Guerra Mundial, destruido en todos los sentidos: económica, cultural, social y políticamente hablando. Su reconstrucción fue una tarea onerosa, que debieron afrontar los sobrevivientes y aque-

llos que no abandonaron el país. En este ambiente desolador, hubo quienes mirarían al pasado inmediato alemán, buscando en ese desarrollo truncado por la fuerza, el espíritu que habría de hacer volver a la escena cultural de Europa, al país Teutón.

Uno de esos emprendedores fue Otto Steinert; quién buscando reactivar el camino que la fotografía alemana había perdido durante el periodo nazi; decide investigar las propuestas fotográficas de Moholy-Nagy, Peterhans, Bayer y todo lo acaecido en la misma Bauhaus en torno a la fotografía.

Así mirando su pasado visual fotográfico y usándolo como base para sus reflexiones acerca de la fotografía, sus limitantes y expansiones; logra encontrar un camino que mostrar a los creadores fotográficos de los años de la posguerra; de esta manera encuentra que la fotografía es, Steinert (2007): “una técnica progresiva que se aplica continuamente a perfeccionarse y un desarrollo industrial que, al mismo tiempo, simplifica el proceso de fabricación de imágenes” (p.271).

El mismo grupo *fotoform* del cual era miembro, perseguía los ideales que sobre la imagen fotográfica, se habían formulado en la Bauhaus.

Steinert es consciente que la fotografía como técnica, ya no es igual que en la Alemania de los años veinte; que la fabricación de cámaras, óptica y materiales fotográficos, han evolucionado, se han mejorado. De esta forma Steinert percibe que hacer fotografías se ha vuelto más sencillo. Pero también se percata que este *hacer fotos más fáciles*, conlleva que la herramienta fotográfica sea más simple de operar por una persona común; la cual con sólo conocer cómo funciona el aparato, pueda hacer fotografías.

Steinert no compartía esta idea de acercar la cámara fotográfica a la gente que no estuviera insertada en el ámbito artístico y fotográfico ya que los adelantos técnicos habían hecho de la cámara, Steinert (2007) un “instrumento al alcance de todos, a un público desprovisto de don técnico e incompetente al concebir imágenes” (p.271).

Así ve en la democratización de la fotografía un paso atrás en la confirmación de la fotografía como instrumento creador, ve que la mayoría de los intelectuales de su época, consideran al medio fotográfico como una herramienta de reproducción masiva de imágenes, que no puede ser considerada como un medio de creación, ni como medio de comunicación.

Al respecto Otto Steinert (1965) citado por Fontcuberta (2007), nos comenta acerca de la fotografía como medio de creación visual:

La fotografía, considerada como medio de creación visual, debe afrontar hoy, fuera del círculo de iniciados, un prejuicio colectivo fuertemente enraizado: la opinión corriente sólo ve un simple mecanismo de reproducción que encuentra su expresión en una tirada ilimitada de pruebas utilitarias y en millones de fotorrecuerdos vulgares. (2007, p. 271)

Hace una comparación entre las técnicas artísticas, que tradicionalmente –hasta antes de la aparición de la fotografía- se veían implicadas en la mera reproducción de un original: grabados, litografías, serigrafías, que eran utilizadas en la impresión y repro-

ducción masiva de estampados en papel, textiles, que abarcaban tanto obra gráfica, como partituras musicales, libros impresos, etc.

Estas mismas técnicas cuando evolucionaron “más tarde, los grandes maestros crearían con esas mismas técnicas obras de arte gráfico de calidad superior”. (Schmoll, 2004).

Así veía en ese pasado, como si en un espejo o bola de cristal se tratase, el futuro de la técnica fotográfica, de ser un medio de reproducción masiva de imágenes, a ser un medio artístico y de creación.

Buscando en su pasado inmediato Steinert, encuentra la manera de cambiar la impresión imperante sobre el medio fotográfico alemán de la posguerra. Propone basándose en la clasificación que hace de la fotografía Moholy-Nagy, una serie de pasos que debe contener el proceso de creación fotográfica, con ello busca animar a los nuevos creadores fotográficos alemanes, Steinert (2007) “en la síntesis de una imagen fotográfica que represente una creación original”. (p.272).

La fotografía en el pensamiento de Steinert es una manifestación creativa del que empuña la cámara fotográfica. El estudio formal de la fotografía, es decir el aprendizaje de cómo opera técnicamente la cámara, debe anteceder al pensamiento creativo. De una buena técnica, conocimiento de la cámara, sus posibilidades y limitaciones, vendrá después la creación fotográfica pura.

Steinert (1965) citado por Fontcuberta (2007), distingue cinco elementos de la creación fotográfica:

1.- Elección del objeto o motivo, que va a ser fotografiado; es imprescindible considerar el hecho de que la elección de aquello que se ha de fotografiar, se aislará del resto que lo rodea. Habrá de considerarse el encuadre; siendo este primordial en la toma fotográfica.

El motivo principal, deberá enfatizar el total de la imagen; su forma, su sustancia habrán de destacarse, gracias a la profundidad de campo (haciendo uso de diafragmas cerrados o abiertos). El fotógrafo ha de ser capaz de observar con detenimiento para realizar esta segregación del objeto fotografiable, Steinert (2007) “el poder creador del fotógrafo, que transforma el tema tratado en imagen”. (p.273).

El motivo habrá de resaltarse incluso utilizando recursos gráficos como la figura-fondo y conceptos propios de la Gestalt, en cuanto a la percepción y creación de imágenes. Así el objeto fotografiado tendrá un tamaño y una posición en el espacio de la imagen fotográfica y será perceptible y entendible para el que mirará la imagen fotográfica: el espectador.

2.-Visión en la perspectiva fotográfica. Esto se refiere a la forma en que el escenario tridimensional, que vemos con nuestros dos ojos, será interpretado por la cámara (que mira con un solo ojo) y habrá de trasladar el mundo que observa, a una imagen bidimensional. Así deben considerarse tanto la perspectiva lineal, utilización de la línea como elemento compositivo: líneas verticales, horizontales y curvas, que ayudaran

incluso, en el recorrido visual de la imagen final y que ayudaran al espectador como guía en la lectura visual de la fotografía.

En este apartado habrá de considerarse también al ángulo de visión de la óptica fotográfica que utilizemos y el punto de toma o punto de vista con el que hemos de apuntar la cámara y disparar. Aquí sin duda Steinert retoma la idea de puntos de toma audaces, propios de los constructivistas rusos y alemanes; así como los ejemplos fotográficos de Laszlo y Lucía Moholy-Nagy y su quehacer fotográfico en la Bauhaus.

3.-La visión dentro de la representación foto óptica. La imagen fotográfica, representa a los objetos que son captados por objetivo de la cámara; el objeto captado por la cámara fotográfica, no es el objeto en sí; es una representación del mismo. En ausencia de lo fotografiado, la imagen fotográfica, da fe y testimonio de lo ocurrido, del hecho en sí mismo. Una vez desaparecido el momento, el motivo o el sujeto contenido en la imagen; la fotografía es lo que queda de lo acaecido. La imagen fotográfica es a la vez evidencia y salvaguarda de la memoria del ser humano. Es esta una de las posibilidades propias del medio fotográfico, la representación de los objetos, del paisaje, de un hecho o suceso; tal como son, tal como fueron y acontecieron.

Gracias a la óptica fotográfica se puede representar con extrema nitidez de enfoque, con desenfoques, con macro, con detalle, panorama, con angulares, soft focus; etc.; la forma en que la cámara fotográfica y su óptica representan los objetos, son propias del medio, una característica de la imagen fotográfica; por lo tanto ha de ser conocida, aprendida y usada con intención, con un pensamiento fotográfico, sabiendo en que momento hacer uso de la técnica, de la composición y de los recursos ópticos precisos en la tarea de la creación fotográfica, dentro de esta clasificación podemos considerar al montaje, ya sea en laboratorio tradicional o en el digital y todas las técnicas tradicionales de toma, así como las diversas formas de positivado análogo o de manipulación digital.

4.- La transposición de la escala de tonos fotográficos (y en la escala de colores fotográficos). En la fotografía monocroma, saber cómo se han de traducir los colores a escala de grises, es tan importante como conocer la técnica precisa. Un ojo entrenado y una mente consciente de las luminancias, de la correcta exposición, han de producir imágenes monocromas en una escala precisa, de suaves contrastes y amplia variedad de grises, pasando por la pureza del blanco, hasta el negro más profundo, observado ya desde el negativo, desde el origen en la imagen digital y visualizada en su esplendor en el positivado.

El sistema de zonas de Adams, será entonces la referencia a seguir para lograr el resultado correcto, se erige como el proceso más preciso para lograr la más amplia escala de grises tanto en fotografía tradicional como en digital. Así esta transposición de los colores en tonos de gris, no es otra cosa que una abstracción de nuestra propia forma de ver, hay que saber interpretar el color en tonos de gris; la práctica y una observación constante y decidida, facilitaran este proceso de abstracción mental y visual; que será manifiesto en la creación fotográfica absoluta.

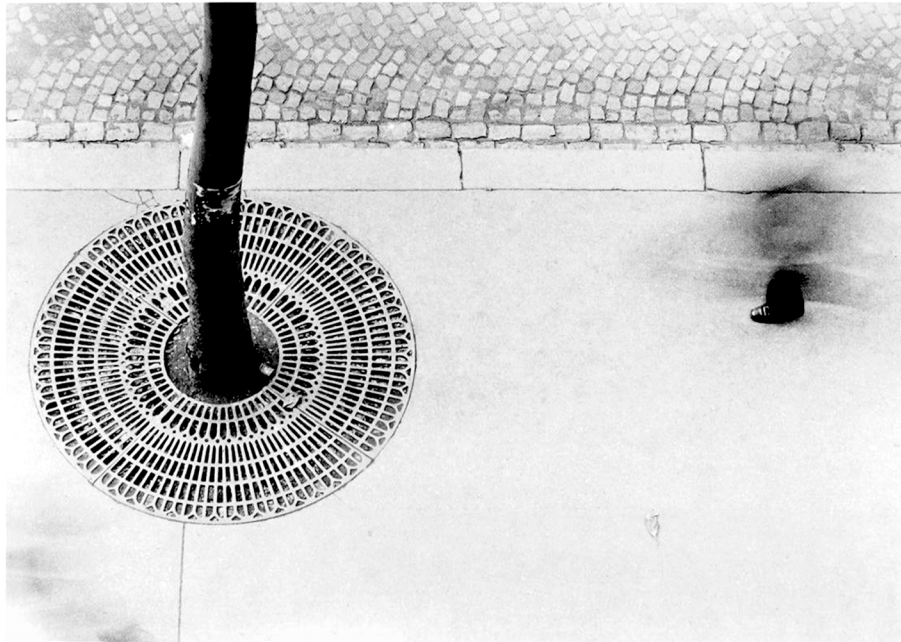
Las cartas de color nos ayudan a calibrar la exposición y la iluminación para que aquello que vemos con nuestros ojos, sea captado por la cámara con la mayor precisión posible y que su representación en color sea lo más fiel posible.

Esto es vital para el posterior positivado con ayuda de una ampliadora a color o con las herramientas digitales y calibrar la impresión final. Con ayuda de estos recursos propios del medio fotográfico se alcanza, Steinert (2007) la “fuerza viva de la experiencia fotográfica en color”. (p.273).

5.- El aislamiento de la temporalidad debido a la exposición fotográfica. Otra característica del medio fotográfico es precisamente la capacidad de detener el tiempo en un espacio breve: el encuadre. El mundo que nos rodea visto a través del visor, queda contenido, atrapado, con el solo movimiento del dedo índice. Se aprieta el botón del disparador a fondo y el tiempo queda detenido. Lo que queda en la imagen nunca se habrá de repetir.

Con el control de las velocidades se puede dar la apariencia de congelar sujetos en movimiento, un hecho, una situación detenida para siempre. Se pueden realizar barrios, crear la ilusión de movimiento.

El concepto de tiempo en una escena, en una situación social, registra a intervalos de tiempo lo que acontece, es una serie de imágenes que narran una historia, Steinert (2007) “el desarrollo del tiempo, es decir, la realidad comprendida entre dos momentos, adquiere carácter de tema con valor propio” (p.277).



Fotografía 29: Steinert, Otto. *Pie de peatón*. 1950

La narración de un relato con imágenes es algo que Steinert reconoce y valora como una característica más del medio fotográfico. También se incorpora aquí, las imágenes conocidas como luminogramas, exposiciones múltiples con flash, efecto zoom; es decir todas aquellas imágenes fotográficas que incorporen el concepto de tiempo movimiento aparente.

El tiempo, su control y su cabal representación son también características propias de la fotografía. De su conocimiento y aplicación habrá de nutrirse la creación fotográfica. Al respecto Otto Steinert (1965) citado por Fontcuberta (2007) nos comenta acerca de la creación de imágenes fotográficas:

Todo procedimiento que tiende a crear imágenes con ayuda de la luz tiene su origen en la desmaterialización del objeto natural de tres dimensiones, en su proyección óptica y en su reconstrucción fotográfica sobre una superficie plana. (2007, p. 273)

Estos cinco elementos de la creación fotográfica, su conceptualización e implicaciones dentro del medio fotográfico, llevan a Steinert a plantearse cuatro etapas dentro del proceso de la creación fotográfica, mismas que constituyen el centro medular de la fotografía subjetiva, nombre con el que bautizó a su movimiento de regeneración de la fotografía alemana, era como se observa “una fórmula y un programa” (Schmoll, 2004). Que tiene como base, Steinert (2007) el “privilegiar la forma por sobre el contenido” (p.277).

La fotografía bajo el pensamiento de Steinert, ha de mirar en su pasado inmediato, recordar la manera de crear y encontrar en aquellos aspectos que son propios del medio, las particularidades que han de desencadenar, las formas de expresión, en las manos de un fotógrafo que conozca a plenitud la técnica, la domine y sepa como explotar las posibilidades de creación con la cámara fotográfica, como herramienta, como extensión de su mano, de su ojo y halle en la máquina, su relación como productor de imágenes y participe en la producción de objetos de carácter artístico.

He aquí las cuatro etapas en el proceso de creación fotográfica

1.- La imagen fotográfica que tiende a su reproducción. Aquí Steinert considera a la imagen fotográfica, sólo en su ámbito elemental. La copia de una fotografía, susceptible de ser reproducida, haya precisamente en esa reproducción, una de las características que le son propias como medio, en base a su disponibilidad llega a un público mayor. Así la imagen fotográfica se reproduce en papel, y adquiere el carácter de un objeto que se puede tocar, tener y poseer. Una imagen digital se reproduce en la copia y se atesora en la fácil reproducción y envío de archivos, tanto obtenidos con una cámara, como con un celular, una tablet y transferidas de un lugar a otro, de una forma sencilla y amigable. En este ámbito la imagen fotográfica es obtenida con un conocimiento simple por parte del operador del dispositivo electrónico y digital.

En este proceso Steinert, considera también aquella imagen fotográfica, obtenida sin un punto especial de vista por parte del fotógrafo, es un disparo del obturador puro, directo, sin uso de recursos técnicos avanzados. Así la imagen fotográfica que tiende a su reproducción, resultaría en una fotografía, sencilla, tomada solamente para atesorar un recuerdo familiar, un evento privado, un documental y un reportaje muy objetivo, en donde el sello personal del fotógrafo no se note, en donde éste no se exprese y use la cámara fotográfica solamente para registrar un hecho, sin ponerle, ni quitarle nada. Una fotografía de la realidad, del presente, sin mayores pretensiones que las de representar lo más fielmente posible, aquello que esté al frente del objetivo de la cámara.

2.- La imagen fotográfica que tiende a su representación. Aquí la fotografía, presenta ya el sello y el estilo del operador de la cámara fotográfica. El mundo exterior, el objeto no son fotografiados sólo porque sí, ni son simplemente un recuerdo atesorado en un álbum familiar.

El fotógrafo ha de ver, mirar y observar el sujeto, la forma, la composición, la geometría del disparo. La mera representación de las cosas, ha de ser trascendida; la imagen fotográfica ha de ser abordada con un manejo técnico impecable. Una visión de autor se observa en la toma fotográfica, el objeto o la escena que han de ser fotografiados, adquieren el nombre de motivo, indicando así, como el fotógrafo, ha superado la concepción de fotografía básica, de una producción fotográfica sólo para la reproducción de una copia. En esta etapa del proceso fotográfico, la imagen fotográfica, alcanza ya el estatus de obra artística, expande el concepto de representación y el fotógrafo ha de mostrar una intención, una idea sobre aquello que ha de captar con su cámara e ira denotando un estilo fotográfico propio.

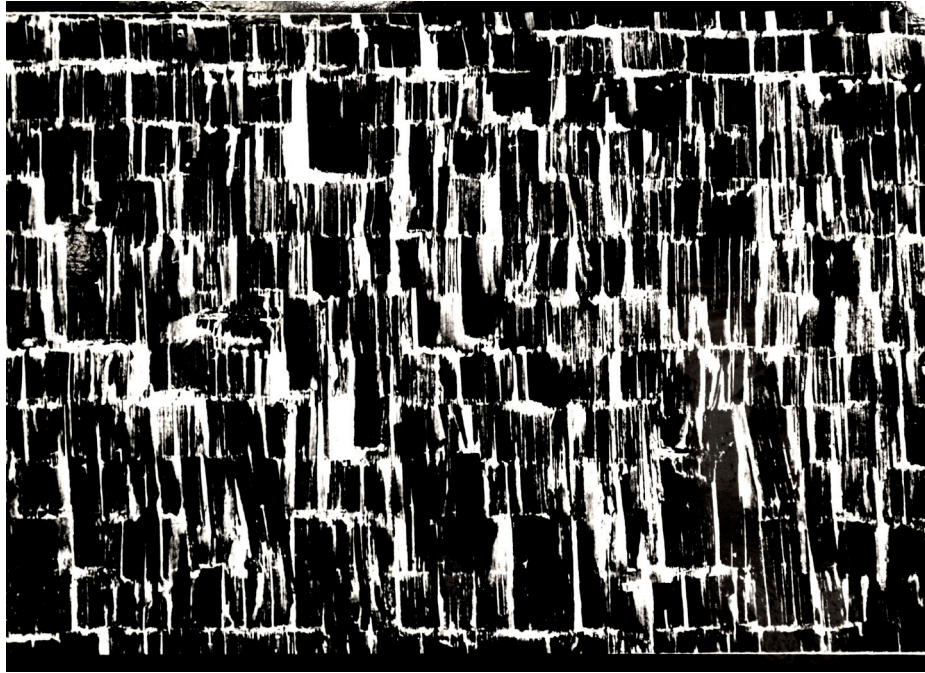
3.- La creación fotográfica que tiende a su representación. El objeto representado, el motivo fotografiado, ha de trascender sus características propias, así su materialidad, trasciende en el ojo del fotógrafo. La imagen fotográfica entonces adquiere el tono de obra creativa. La creación fotográfica viene de una concientización del medio fotográfico, en la que la fotografía no sólo se ha de tomar con una intención y un punto de vista original. Lo fotografiado ha de ser visto más allá de aquello que represente.

Al respecto Otto Steinert (1965), citado por Fontcuberta (2007) nos comenta al respecto de la representación de los objetos:

El paso importante que lleva de la imagen representativa a la creación fotográfica que tiende a la representación se da cuando el objeto, el motivo, ya no se toma por su valor propio, sino que se trae de una situación en la cual tenía su propio valor a otra en la cual se transforma en objeto de una intención distinta. (2007, p. 279)

Este objeto transformado según la intencionalidad del fotógrafo; tiene varias utilidades e implicaciones: El hacedor de imágenes puede sustraer lo fotografiado de su escenario original y crear una obra fotográfica que tenga una intención artística, de diseño, de comunicación, publicitaria, etc., este poder que tiene la herramienta fotográfica como elemento creador, hace que la fotografía trascienda el mero disparo del obturador y logra que el espectador se involucre en la interpretación posible que tenga una imagen.

La imagen fotográfica en este apartado conserva las cualidades materiales de lo fotografiado, es identificable por quien la mire; pero debido a la intencionalidad creadora con la cual fue concebida, ésta tiene varias maneras de ser comprendida por quien la observe. En esta comprensión por parte de quién la mire, se involucran las emociones y sentimientos de quien observe, transmitirá mensajes, propiciara impulsos positivos y negativos, rechazo y atracción (deseo), será motivo para estimular la memoria y que la fotografía se convierta en una imagen mental que estimule la memoria.



Fotografía 30: Steinert, Otto. *Techo de la selva negra*. 1956

4.- La creación fotográfica absoluta. Pináculo, de este proceso fotográfico, transforma la visión del motivo a fotografiar, en una imagen abstracta, que poco o nada guarda en relación al objeto primario fotografiado. Con ayuda de las propiedades de la luz, se puede incluso crear objetos que no existen en la realidad, se recurre a la multiplicidad de la imagen, sobreimpresión de imágenes, múltiples exposiciones, imágenes construidas, fotomontajes, fotogramas, luminogramas, coloreado de la luz mediante geles, encuadres novedosos, exposiciones largas; uso del movimiento como recurso de expresión personal; Steinert (2007) “la creación fotográfica absoluta en su aspecto más libre renuncia a toda reproducción de la realidad o bien desmaterializa el objeto”. (p.279).

La imagen fotográfica vista como una creación absoluta, exige del fotógrafo la capacidad autoral cuando utilice el aparato fotográfico como medio de expresión. La fotografía entonces se transforma no sólo en una forma de comunicación, ni como un registro o huella, la imagen fotográfica se convierte en creación nacida de la mente, el corazón y el espíritu de aquel que empuña la cámara con decisión, con la firme creencia que la máquina de hacer fotos, es un arma adecuada para crear, para hacer una obra que los ojos humanos no han visto antes.

Objetos y motivos comunes, son bajo esta visión algo nuevo y único; en este aspecto de desmaterialización de lo fotografiado, interviene el acto creador, aunado al acto fotográfico, no sólo se trata del instante decisivo, sino de una capacidad de abstracción y de un manejo depurado de aspectos como la composición, elementos de estética y diseño, que permitan formular un lenguaje propio de expresión del fotógrafo; cuyas características personales, identifiquen la obra de un autor de la de otro.

La fotografía así entendida es una herramienta flexible en el proceso creativo absoluto, la cámara fotográfica, una extensión del creador, fusiona el pensamiento, la mano, el ojo y lo fotografiado, para mostrar al mundo, aquello que sólo percibe en un primer momento, aquel fotógrafo que es participe de este espíritu creador, en donde la cámara no es una herramienta, ni un medio, es parte de su ser, es parte de su alma creadora. La fotografía como creación absoluta, considera aquello que relaciona al fotógrafo con su entorno, con el motivo que ha de fotografiar, que lo involucra a fotografiar algo en específico y que lleva al fotógrafo a interpretar lo que ha de fotografiar, no sólo como lo ve, sino como lo siente, como lo percibe.

La creación fotográfica absoluta, configura en su universo, aquella imagen planeada con anterioridad y esa imagen captada en un momento fugaz. Por eso para llegar a este nivel creador, el fotógrafo ha de estar capacitado, tanto en lo técnico como en lo compositivo, tanto en saber cómo expresar sus emociones y sentimientos. En lo técnico, herramienta y fotógrafo han de ser uno mismo, como en el caso de tiro con arco, la flecha y el disparo del obturador, han de proyectar la mente, el pensamiento de quién tenga en sus manos la cámara fotográfica.

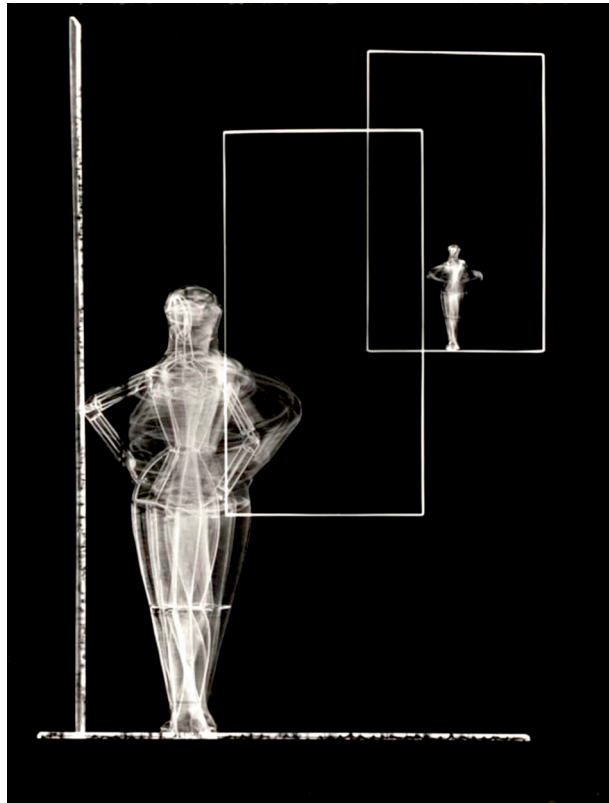
En lo compositivo, su ojo entrenado en la geometría del disparo, en un conocimiento preciso de la distribución del espacio, serán de una invaluable ayuda. El conocerse a uno mismo, permitirá una expresión personal fidedigna, creíble para uno mismo y para los demás. Este conocerse a uno mismo, señalará la directriz, de nuestro camino y nos llevara por el sendero de la expresión personal absoluta.

La creación fotográfica absoluta busca “lograr una interpretación estética y crear productos artísticos con un valor inmanente” (Schmoll, 2004). Invita al fotógrafo a traspasar el ámbito de la representación objetiva de aquello que se mira por el visor, permite la expresión personal y comprende tanto eventos considerados dentro de la esfera del instante decisivo, como aquellos motivos fotográficos planeados, desde la elección del motivo, procesos de laboratorio análogo o digital, positivado e impresión. Incorporará aspectos artísticos, estéticos y de diseño, traspasando también cualquier técnica o procedimiento de toma, ya que estos son producto del estudio, de la práctica y la experimentación visual.

El proceso creativo absoluto habrá considerar todo lo expuesto, pero se tendrá que ser consciente que una vez dominados estos aspectos, la creación será lo que predomine y dirija las intenciones de una obra fotográfica “ubicada en un mismo plano con la gráfica y la pintura como fotografía autoral” (Schmoll, 2004).

El método planteado por Steiner, originado por los postulados de Moholy-Nagy, contiene en su propuesta medular, aspectos fundamentales de las consideraciones del artista de origen húngaro, entre las cuales existen implicaciones no sólo allegadas al ambiente artístico, sino al de diseño también.

Moholy-Nagy fue capaz de visualizar el uso de la imagen fotográfica en estado de creación pura, en sus fotogramas, algunos de los cuales fueron usados con fines de diseño, siendo sus fotografías el elemento principal en el diseño de portadas de libro (el Bauhaus Bücher número 8, diseño de carteles comerciales utilizando fotomontajes, etc.).



Fotografía 31: Steinert, Otto. *Ballet triádico, homenaje a Oskar Schlemmer*. 1949

La influencia de la fotografía subjetiva, representa una resurrección de la fotografía alemana y dotó de un aire nuevo a los conceptos y a la forma de ver la fotografía en Europa, su influencia llega a nuestros días gracias a los escritos de Steinert y al programa que seguía la corriente de la fotografía subjetiva, con sus exposiciones de obra fotográfica, en donde invitaba a los más sobresalientes fotógrafos de su tiempo, entre los que se pueden mencionar a Cartier-Bresson, Penn, Doisneau, Hausmann, etc.

La fotografía subjetiva es una tendencia de la posguerra en Europa, que influyó a todos los artistas de la época, que buscando la obra creativa absoluta, no olvidó la imagen fotográfica objetiva, siempre y cuando esta trascendiera la mera representación de un objeto. Este *programa y fórmula*, son una continuación de lo gestado en la vanguardia rusa, por Lisszisky y Rodchenko y es una extensión de lo planteado en la Bauhaus, por el espíritu de Lucía y Laszlo Moholy-Nagy.

Los ideales de la nueva visión y el pensamiento que como artista y diseñador tenía Laszlo, existen en lo planteado por Steinert. Su virtud radica en su interés por rescatar; aquello que la guerra pudo haber hecho que se perdiera para siempre. La fotografía subjetiva como movimiento europeo es un verdadero renacimiento de la fotografía en Alemania. Steinert tuvo la visión de incluir en el programa de su movimiento a los mejores fotógrafos del momento, tanto europeos como norteamericanos, mismos que ahora son considerados como grandes maestros de la fotografía mundial.

La fotografía subjetiva, existe aún hoy día en los planteamientos y estudios sobre la forma y los objetos, su representación y la visión de trascender la mera representación visual fotográfica.

Steinert, atina en presentar estos cinco elementos y cuatro etapas de proceso de la creación fotográfica. Propone esta *fórmula*, que bien puede resultar vigente en nuestros días. En los conceptos de fotografismo y fotodiseño planteado por Costa, se encuentra subyacente este proceso metodológico, el cual sirve de base para su propio modelo creativo de fotodiseño.

La fotografía se considera como un medio de expresión, de comunicación, artístico y al ser utilizada en un proyecto de diseño, la fotografía se visualiza como el medio de transmisión del mensaje. Teniendo en cuenta que con la cámara se puede generar arte, comunicación y se pueden expresar emociones y sentimientos; también puede ser susceptible de utilizarse como herramienta para diseñar.

En la combinación diseño y fotografía, la fórmula expresada por Steinert, es una base en el proceso creativo y un aliciente al proponernos diseñar con fotografías.

2.5 Georges Didi-Hubermann: fotografía, realidad y memoria que arde

La imagen fotográfica y lo contenido en ella no es algo que se pueda tocar, se pueda oler. Lo que yace en la superficie de la imagen sólo se puede ver; así lo que aparece en la fotografía no es el paisaje, no es el rostro del ser amado, se trata de una representación de lo que posó y pasó frente al objetivo de nuestra cámara. Lo que ven nuestros ojos queda plasmado en una fotografía y es la representación de un objeto real, de una situación que en verdad ocurrió, de algo que existe.

Puede pensarse en una mera copia de la realidad, la cámara, el ojo y el dedo de quién ha de realizar el acto fotográfico, puesto en el disparador para así conseguir atrapar el momento (el instante decisivo) aquello que no ha de pasar de nuevo jamás habrá de quedar grabado en el sustrato sensible a la luz, en el sensor o en la película saturada de plata.

También la imagen atesora una flor, una escena campirana que tiempo después por la urbanización, por la poda, cambia, desaparece; “la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad” (Fontcuberta, 1997). Lo que una vez fue, no existe más, sólo queda en imagen.

La fotografía como documento visual es testimonio de lo que una vez hubo allí, mudo testigo de lo que aconteció, de lo que no habrá de ocurrir de nuevo. La imagen fotográfica por su alto nivel de iconicidad representa fielmente lo que queda atrapado cada vez que se presiona el disparador de la cámara.

Así la fotografía desde sus orígenes pareciera anclada solamente a representar y a perpetuar aquello que ya no existe materialmente más, a detener el tiempo y el espacio de las cosas, de las personas, de la vida, de las cosas que nos son importantes, “de hecho la fotografía nació como la culminación de un instinto: la imitación, la obsesión por representar la naturaleza” (Fontcuberta, 1997).

Así la fotografía desde su nacimiento ha representado la realidad, al hombre, sus actividades, sus sentimientos, sus expectativas, sus ideales y se ha constituido como una memoria visual tangible para la humanidad, ha pasado a ser parte de archivos que son documentos visuales, que guardan el conocimiento histórico, científico y humano de sociedades y pueblos que ven en la imagen fotográfica un legado para las generaciones futuras.

Así la imagen fotográfica, al guardar un estrecho lazo con aquello que contiene, con el objeto, la forma, el rostro, el paisaje; podemos hablar no sólo de qué representa sino que es mimética “en Platón la imagen visual o icono eikon se relaciona con la imitación mimesis” (Zamora, 2007).

Sin embargo aunque lo contenido en la imagen fotográfica sea una aproximación real, del objeto o motivo fotografiado, nunca la imagen fotográfica será el objeto en sí, podremos tocarlo (el sustrato donde existe la imagen), mirarlo una y otra vez, pero la imagen bidimensional nunca podrá ser la montaña, el rostro amado, es una imagen con significado, con una historia, pero solo una imagen.

La fotografía acompaña al ser humano desde que nace; un recién nacido es motivo más que suficiente para hacer fotografías, el momento no puede pasar desapercibido; debe quedar plasmado en una fotografía.

Un viaje, unas vacaciones, una navidad, una boda, una reunión con los amigos; todo es motivo para sacar una cámara o un dispositivo portátil equipado con cámara que nos han de ayudar a plasmar lo real, lo que está pasando justo delante de nuestros ojos y esas mismas imágenes segundos, minutos después las podemos mostrar y damos fe y testimonio de lo que ocurrió en esos momentos ahora ya pertenecientes al pasado.

Hemos de fotografiar el presente, lo que nos pasa, bueno y malo; guardamos las imágenes en archivos digitales o en álbumes impresos; procuramos que nuestra realidad no se pierda, nos afirmamos al contar a nuestros amigos y conocidos sobre nuestros paseos, nuestras fiestas y lo reafirmamos mostrando fotografías sobre lo que nos ocurrió.

La palabra hablada se ve en concreto con las fotografías que mostramos, como si nuestra palabra no bastase, no fuera suficiente, “fotografiamos para reforzar la felicidad de estos momentos. Para afirmar aquello que nos complace” (Fontcuberta, 1997). La fotografía se convierte en testimonio de aquello que pasó, se detuvo el tiempo, el espacio y esa imagen es la prueba silenciosa de lo que se ha vivido. Pero ¿qué ocurre cuando un acontecimiento real no es de nuestro agrado y no nos satisface? Por ejemplo, la muerte de un ser querido nos afecta, nos duele.

En este caso la fotografía de un ser querido puede paliar la distancia material entre la vida y la muerte; la imagen fotográfica se transforma en un puente entre la ausencia, la nostalgia y la representación real del ser que ha partido; fotografiamos para “cubrir ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la ineludibilidad de la muerte” (Fontcuberta, 1997).

Estas fotografías personales, de éxito, de fracaso y de dolor existen, son parte de la historia de las personas, tanto del ser individual como de una comunidad, de una ciudad o de una nación, hay algunas que trascienden y son parte de la humanidad.

A estas últimas pertenecen los archivos nacionales que resguardan la memoria visual de los pueblos y los acontecimientos históricos contenidos ahí, son patrimonio internacional de la humanidad.

Así las imágenes fotográficas permiten un tipo de conocimiento visual, cuando se estudia un suceso histórico y se refuerza con la sola visión de una foto que de fe de lo ocurrido; la imagen da sustento y veracidad a lo plasmado en un texto, “las imágenes son un medio de acercamiento a la realidad o de conocimiento de la misma” (Zamora, 2007).

Son estos planteamientos los que a Didi-Hubermann le hacen parecer como que la imagen quema, arde. Así la necesidad urgente por fotografiar un suceso que nos ha hecho felices, un evento al que habremos de asistir, es un pretexto llameante, que nos quema por dentro y hace que carguemos con una cámara o con un dispositivo equipado para ello.

La sola idea de atesorar, guardar para siempre la fiesta de bodas, las vacaciones, el baile de graduación en imágenes fijas significan una idea que corroe por dentro. Hay que tener esas imágenes en nuestro celular, en nuestra tableta, si se puede en una cámara compacta o una profesional mejor aún. Sí dudamos de nuestras capacidades como fotógrafos, siempre queda la posibilidad de contratar a quién haga la tarea por nosotros.

Sin embargo aún en este caso, la urgencia por tener las fotos no disminuye, las queremos ver ya, incluso cuando el evento no ha concluido aún, apresuramos al hacedor de las imágenes y queremos ver cómo va su trabajo, “Se busca atrapar al motivo que se va, que ya no ven nuestros ojos, lo atrapamos con una foto” (Didi-Huberman, 2012).

La sola idea de ver las fotografías, de mirar lo que acaba de ocurrir, ya detenido, quieto, el tiempo suspendido, estático, lo queremos tener ya, nos quema la imagen. La fotografía al detener el tiempo y espacio de lo que no ha de volver jamás, convierte a la imagen en un documento visual que contiene las formas, los tonos de algo que paso; este documento visual tiene valor para quién lo tiene pero también para quién lo mira.



Fotografía 32: Sommer, Frederick. *Max Ernst*. 1946

Puede tener valor histórico o sentimental, en un sentido íntimo la fotografía se transforma en el álbum familiar, la persona que hereda este álbum familiar se convierte en el depositario de la memoria visual de una familia. Sus miembros, sus logros, sus éxitos, sus viajes e incluso la muerte de algún miembro de la familia se pueden hallar documentados en una fotografía.

La fotografía como objeto se puede considerar como algo tangible y se tiene como objeto valioso, yace en ella la historia, el tiempo, es representación real del mundo y guarda en ese objeto conocimiento. Como objeto material la fotografía es posesión para quién es dueño de ella, para quien la guarda. Hay responsables de resguardar la imagen fotográfica y se la archiva, es la memoria visual de los individuos.

También es un objeto teórico, se le estudia como imagen, como conocimiento, como comunicación e información, se trata de descubrir sus misterios en cuanto a significado, a signo y a lenguaje. Así la imagen fotográfica se presenta tanto como objeto tangible como objeto de estudio; la imagen logra arder como objeto.

Pero también es la imagen fotográfica un objeto onírico, no solo en el sentido surrealista en que los sueños sean plasmados en ella. Se sueña con hacer fotos, el evento de mañana se ha de fotografiar, la excursión de mañana precisa que llevemos una cámara con nosotros, en nuestra mente hemos de pensar que vamos a fotografiar, se ha de fotografiar esto y no aquello.



Fotografía 33: Fontcuberta, Joan. *Proyecto Sputnik*. 1997

Discriminamos lo que queremos fotografiar, pero en el sentido onírico, surreal (al considerar el azar, el hallazgo) estamos atentos a lo que ha de ocurrir, el momento, el instante decisivo; pero también estamos atentos a aquello que hemos de descubrir, aquello que encontremos en el camino, en la escalada de una montaña, en el mar y la playa. También el hallazgo lo encontramos en la documentación de una noticia, algo que no esperábamos acontece y entonces con nuestra cámara lo registramos.

También es hallazgo el accidente afortunado, esto es algo que no esperábamos encontrar tanto en la escena o motivo, entonces aparece; “en ocasiones descubren un momento de gestación, ven cómo se forma algo: sienten la emoción de descubrir aquello” (Didi-Huberman, 2012).

Quién empuña la cámara ciertamente está lleno de sentimientos, de emociones, la cámara quema en las manos, hay que hacer fotografías, es imperioso presionar a fondo el botón del obturador del aparato fotográfico.

No se puede dejar pasar aquello que se cruza entre los ojos y el objetivo de la cámara, se ha de capturar la realidad en una imagen fotográfica.

También puede suceder que tengamos todo bajo control pero en el laboratorio químico, digital o en el estudio algo acontece y es tal vez un error afortunado, la imagen se mejora, caso fortuito que en verdad pasa, quién ha hecho fotografías lo sabe. No se trata de algo provocado, simplemente llega, es azar y hallazgo, puede soñársele pero no sabemos con certeza cuando ha de llegar; es surreal y parte de la fotografía como un objeto onírico.

Cuando ya tenemos la imagen en el ordenador, positivada o impresa en nuestras manos “la imagen madura –al igual que la mariposa, se convierte en imago- y alza el vuelo” (Didi-Huberman, 2012). Sí la imagen ha de tener un fin, es decir se ha de usar para ser colocada en algún medio impreso o digital, la fotografía ya no es sólo nuestra, la fotografía será vista por mucha gente. Esta fotografía al ser observada, pasará a ser parte de la memoria visual de aquellos que reparen en ella.

Si es efectiva nuestra imagen, atraerá al espectador; aquel que mire la imagen fotográfica en una revista, en un espectáculo, en un medio digital se sentirá atraído a ella como una polilla a la llama de una vela “es la flama lo que desea. Es hacia la flama que va y viene, se acerca, se aleja, se aproxima un poco más” (Didi-Huberman, 2012).

La imagen fotográfica tiene ese poder, una vez captada la realidad nos la muestra como un reflejo, no es lo mismo que verlo en vivo pero representa algo real. La verdad es algo también que quema, una imagen fotográfica de un hecho contundente: las fotografías de migrantes africanos y de oriente queriendo llegar a Europa han dado la vuelta al mundo y han hecho creíbles las historias que se cuentan sobre o que ocurre en esos países que se nos hacían lejanos.

Ahora la imagen fotográfica nos acerca al problema, reafirma lo que vemos; es como si la imagen diera veracidad a la verdad, diera certeza a lo cierto; así estas fotografías reafirman un acontecimiento, certifican lo que ha pasado, un hecho verídico es constatado por una fotografía.

Las fotos de Sebastiao Salgao no son sino imágenes puras, directas, la encomienda de Médicos sin Fronteras hace que Salgao muestre la dureza de la guerra fratricida en Ruanda; los personajes que se hayan captados en sus fotografías denotan la cruda realidad de la mortandad, la guerra, las epidemias, la hambruna; nos enseñan el largo camino de los desplazados y su amarga realidad.

En este sentido la cruda imagen de lo real hace que rocíe como ácido los ojos de quien mira, queme la conciencia y produzca una impresión muy profunda, “muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda” (Didi-Huberman, 2012). La imagen de lo real, de un hecho humano, de una situación desafortunada nos hiere, nos punza, a manera del punctum de Barthes pero bajo la visión de Didi-Hubermann, no solo punza o atrae: hace daño, quema, arde.

Estas imágenes de la verdad, estas fotografías del dolor del ser humano son imágenes “para registrar la vida, para registrar el deseo o el temor” (Didi-Huberman, 2012). Cualquier imagen de guerra es un testimonio del sufrimiento del ser humano que ha de padecer la miseria y el dolor que causa un conflicto bélico.



Fotografía 34: Salgado, Sebastiao. *Campo Dinka de ganado de Amak*. 2006

Son imágenes crudas, plagadas de una verdad que nos mueve a querer olvidarlas, a no recordarlas y no tenerlas presentes. Son fotografías que muestran en su spectrum un abanico de pena, dolor y llanto. No queremos verlas más porque sabemos que eso que vemos ocurrió en verdad y sigue pasando, no se ha detenido aún, mientras haya conflicto armado habrá más fotos así, seguirá violentando la imagen, aun después de que ya no veamos las fotos “para cada uno de nosotros, todas forman un conjunto, un tesoro o una tumba de la memoria” (Didi-Huberman, 2012).

Las imágenes que nos hieren, que nos mueven de nuestra zona de confort visual,

también pasan a formar parte de la memoria, quizá queramos olvidarlas, pero siempre quedaran cenizas de ellas.

Existe un ligero escozor, una quemazón en el pensamiento que en algún momento las traerá de vuelta. Esta capacidad de recordar, de atesorar momentos en la mente es un prodigio que le debemos a nuestros sentidos materiales en su conjunto: el oído, la vista, el tacto, el gusto y el olfato.

Gracias a estos conocemos nuestro ambiente; nos comunicamos entre nosotros y entendemos el mundo que nos rodea. También gracias a éstos y a nuestro pensamiento atesoramos conocimiento y tenemos la virtud de recordar.

Memorizamos las experiencias que nos acontecen día a día a través del ojo, archivamos imágenes en nuestro cerebro, imágenes del mundo en que vivimos, de nuestra casa, nuestro patio, el centro de trabajo y los lugares donde nos esparcimos. También memorizamos imágenes estáticas y dinámicas, guardamos en nuestro archivo mental fotografías, series de televisión, videos y películas.

A la memoria le afecta el tiempo transcurrido, en el espacio en que transitó el hecho fue registrado y almacenado en una fotografía, fue transmitido y visto por nosotros; “el archivo es casi siempre grisáceo, no sólo por el tiempo transcurrido, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió en llamas” (Didi-Huberman, 2012).

Recordemos la fotografía del policía que llevaba en brazos a un bebé, sacado de los escombros de la explosión del Hospital Materno Infantil en Cuajimalpa; imagen impactante sin duda, da fe de lo grave de la explosión. La fotografía tomada desde la cámara de un celular fue motivo de una distribución en todos los medios posibles, esta imagen que ha quedado ya en la memoria, daba señales de esperanza, de alivio al pensar que un bebé se había salvado; esta imagen que ardía por sí sola, por el momento capturado, unas semanas después parecía ser olvidada.

Sin embargo cada vez que se mencionaba algo relacionado al Hospital, o a la empresa de gas involucrada en los hechos, se traía a cuenta la imagen mencionada.

De las cenizas de la memoria, la imagen ardía de nuevo, esto podría entenderse como saber atisbar “ahí donde la imagen arde, ahí donde su eventual belleza reserva un lugar o un signo secreto a una crisis no apaciguada” (Didi-Huberman, 2012).

Volvamos a la imagen del bebé rescatado, esta misma imagen renació de sus propias cenizas cuando se supo la noticia que pese a los esfuerzos de los médicos por salvarlo (presentaba contusiones severas craneoencefálicas y oculares), él bebé falleció. La imagen conmemoró su fulgor de nuevo y reapareció en redes sociales, medios impresos y televisión. La imagen de este bebé y de las ruinas que dejó la explosión representaba un suceso real, “lo real está ahí frente al objetivo, pero el fotógrafo se encuentra igualmente implicado” (Didi-Huberman, 2012).

Ya que estuvo siempre al acecho de captar algo sorprendente, algo único que trascendiera la tragedia. Esta implicación del fotógrafo en la captura de la imagen conlleva riesgos en la profesión; así siempre un fotógrafo de guerra, uno de nota roja, está en peligro constante.

Igualmente un fotógrafo de naturaleza que registre con su cámara grandes felinos, reptiles venenosos o que se suba a la copa de árboles de gran altura en la selva amazónica buscando ranas ponzoñosas.

Sin duda además de osado y valiente se encuentra siempre en constante peligro y arriesga su vida por la imagen; arriesga su integridad física por el hallazgo, por el momento irreplicable, por embellecer el presente; lo que después de hacer click será pasado, se convertirá en información y en conocimiento; el fotógrafo fija su ojo en lo que ve a través del visor “se coloca en la posición de abstraer o explicar algo real, que, sin embargo, lo implica por todas partes” (Didi-Huberman, 2012).

El operador yace con el escozor por tomar fotografías, la cámara le quema; su ojo no puede dejar de observar lo que ocurre a su alrededor y su dedo no puede parar de obturar; una vez atrapado el momento, capturada la escena natural o montada en el estudio; la imagen “arde con lo real a lo que, en algún momento se acercó” (Didi-Huberman, 2012).

El fotógrafo que es valiente “arde por audacia” (Didi-Huberman, 2012). Sebastiao Salgado y otros fotógrafos de guerra “arden por dolor” (Didi-Huberman, 2012). El dolor por lo que sus propios ojos ven, la miseria humana, la hambruna, el sufrimiento que se multiplica en el visor, queda para siempre en imágenes que no se mueven, lo acaecido queda perpetuo en la fotografía; no se oyen los gritos, los lamentos, pero se ven, se sienten ya que la imagen representa un momento, algo real, algo que sabemos ocurrió en un instante, significan la barbarie que puede alcanzar un pueblo, representan el daño que un ser humano le puede infligir a otro.

El espectador arde por ver las imágenes, por archivarlas, por seleccionarlas y usarlas para un fin, una investigación, un reforzamiento de la verdad hecha con palabras. La fotografía “arde por memoria, es decir no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza” (Didi-Huberman, 2012).

La capacidad de recordar y traer a nuestro presente las imágenes vistas nos ayudan a entender el mundo como es; lo conocido juega un papel fundamental para entendernos “tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria” (Fontcuberta, 1997).

Gracias a nuestra experiencia directa con lo que nos rodea, percibimos al mundo, lo entendemos, interactuamos con él, aprendemos, memorizamos aquello que nos es importante y lo recordamos cuando necesitamos que la memoria juegue su papel: traer al presente el conocimiento que necesitamos para afrontar una situación actual.

La fotografía es memoria para el individuo, arde cuando nos sorprende al mostrarnos un hecho raro, insólito, al proyectar lo que esperábamos con ansiedad. Nos quema cuando lo contenido en ella nos lástima, nos hiere como cuando nos muestra un ser querido ya fallecido.

Arde cuando nos hace felices, nos deja ver el rostro del ser amado, nos enseña aquello que deseábamos ver. Es fuego voraz cuando se ve en la imagen aquel objeto material que anhelamos, aquel amor por el que suspiramos. Ardemos en llamas por tomar

fotos y por coleccionarlas, por verlas una y otra vez, el recuerdo nos hace mirarlas como si su simple vista apaciguara la llama que nos consume

Cuando el acto violento se extingue y se ha convertido en cenizas solo hay “que soplar suavemente para que la brasa por debajo vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro” (Didi-Huberman, 2012).

Este soplo no es otra cosa que el recuerdo. Cuando la imagen no está presente se transforma en una imagen mental, que nuevamente gracias a la memoria podemos ver dentro de nosotros, esta situación es también un avivamiento de las cenizas hu-meantes, un soplar en el recuerdo, un agitar la memoria.

La imagen fotográfica está en ebullición desde antes de su nacimiento, ya Daguerre lo advertía cuando en una correspondencia le escribía a Niepce “ardo en deseos de ver tus experimentos tomados de la naturaleza” (Batchen, 1997).

Así desde sus orígenes mismos la imagen fotográfica quemaba “como si de la imagen gris se elevara una voz: ¿no ves que estoy en llamas?” (Didi-Huberman, 2012).

A Daguerre le quemaba la idea del negocio, se imaginaba las ganancias materiales, se convertía en brasas al no creer que fuera cierto que Niepce había logrado tomar imágenes desde su propia ventana.

La fotografía incinera desde que sus creadores la liberaron al mundo, quema y arde por lo que nos hace ver y memorizar todo aquello que una vez fue presente, es ahora recuerdo y memoria visual del individuo, cuando trasciende se vuelve global, es memoria del mundo entero que se calcina con las imágenes producidas por operadores envueltos en las llamas de la captura de imágenes con una cámara.



CAPÍTULO

**Fotodiseño, diseño fotográfico:
tres series fotográficas.**

Una vez vistas las vanguardias que han impactado en la fotografía y el diseño; se revisaron aquellos tipos de pensamiento, teorías y particularmente las corrientes netamente fotográficas; que constituyen las principales fuentes de expresión fotográfica y de las cuales emanan otros géneros fotográficos.

En este sentido el movimiento del pictorialismo permitió en su momento que la entonces nueva tecnología de captura de imágenes tuviera la oportunidad de alcanzar el estatus de arte. Tanto Robinson como Emerson y posteriormente Stieglitz y Steichen realizaron una intensa labor en torno a la creación con la cámara fotográfica.

Este trabajo realizado por los pictorialistas, apoyándose en un primer momento por las reglas establecidas por los medios artísticos de la época, sobre todo de la pintura, el dibujo, el grabado y la escultura. Fueron permitiendo también que los fotógrafos se interesaran más allá de la mera representación técnica de la cámara fotográfica.

Sí en una primera instancia esa fue la intención de los primeros fotógrafos, es también cierto que poco a poco estos fotógrafos fueron dándose cuenta del potencial intrínseco al entonces nuevo medio. Así los pictorialistas dan ese paso en el proceso creativo, que involucra una seria experimentación visual con los recursos técnico, ópticos y reactivos químicos de los que disponían.

Al requerir mejores herramientas de trabajo los pictorialistas dieron impulso a otras áreas relacionadas con la producción de imágenes: científicos dedicados a la óptica y a la química pusieron manos a la obra para mejorar cada vez; la generación de nuevas lentes, innovadores procedimientos químicos; así como también se atrevieron a presentar interesantes diseños de cámaras fotográficas.

Los pictorialistas supieron aprovechar todas estas mejoras tecnológicas al medio fotográfico; aplicándolas a crear fotografías que fueran dignas de exhibir en galerías y museos de Europa y Norteamérica. La importancia de este periodo de la fotografía es muy importante para esta investigación, porque fueron los actores de este movimiento quienes explotaron por vez primera todo el potencial relativo a la creación con una cámara.

Así se puede mencionar que con sus experimentaciones supieron rechazar y reconocer las características propias del medio fotográfico. En un principio del movimiento negaron las características como nitidez, profundidad de campo, nivel de iconicidad, representatividad, mimesis y sustitución. Todo esto en un sincero afán de acercarse más al medio pictórico; así se apropiaron de las reglas de composición, de los atrezos.

Aprendieron a aprovechar la luz para sus puestas en escena. Este interés por acercarse al ambiente artístico; les ayudo a apreciar otras manifestaciones creativas además de la pintura: como las teatrales y espectáculos de danza y baile. Así surgen fotografías con escenas montadas, creadas desde la mente y pensamiento de estos fotógrafos, ya la imagen fotográfica rebasaba el mero hecho de atestiguar un suceso acontecido en tiempo real. La imagen fotográfica se podía planear, bocetar, diseñar.

Los pictorialistas generaron un ambiente en donde la creatividad pareciera no conocer límites; fueron los primeros también en crear un sistema de fotomontaje: positivado combinado, los primeros intentos de fotografía en color: goma bicromatada, virados como la cianotipia, van dike, albumina, platinotipia, etc.

Sin embargo hubo miembros del movimiento, que se percataron, que esta negación de los recursos que la fotografía podía brindar, no debiera rechazarse sino aplicarse con esmero para seguir creando imágenes dignas de ser exhibidas.

Liderados por Stieglitz y Steichen el pictorialismo va evolucionando y es entonces cuando los recursos que le son propios a la fotografía son explotados con plena conciencia: nitidez, enfoque selectivo, representatividad, profundidad de campo, congelamiento, perspectiva desde la óptica fotográfica, uso de filtros para incrementar el contraste, etc. Al no negar aquello que le es propio a la fotografía y sumando a la experiencia fotográfica pictorialista, el medio fotográfico se ve enriquecido. Nace entonces la corriente de la fotografía pura o directa; de estos dos grandes movimientos se originan en gran medida los géneros fotográficos que conocemos en la actualidad.

Estas dos posturas de pensamiento en torno a la creación fotográfica, las vemos presentes en los movimientos de vanguardia del siglo pasado; tanto el pictorialismo, la fotografía pura, la Bauhaus, así como las vanguardias investigadas tienen estrecha relación en la producción de imágenes dentro del fotodiseño.

En estos apartados ya expuestos se localiza el verdadero génesis de esta interacción entre la fotografía y el diseño, los fotógrafos y diseñadores involucrados en estas corrientes de pensamiento dan los primeros pasos, en donde la fotografía y el diseño se involucran, se influyen, se retroalimentan y permiten generar nuevas propuestas visuales.

Asimismo nos encontramos con el pensamiento de Moholy-Nagy, de Steinert, de Minor White; que van formando un verdadero bagaje teórico conceptual, que permite sentar bases para el estudio de la fotografía y el diseño, fundamentar los aspectos relacionados con la imagen: acto fotográfico, representación, creación artística, propuesta de diseño.

Ideas tan importantes como que la imagen fotográfica es memoria, recuerdo, depositaria de un suceso o hecho, así como captura un fragmento espacio-temporal del ser humano y se erige como una herramienta de conservación de la historia de la humanidad.

En coherente continuidad en el presente capítulo se abordan tanto aspectos teóricos como prácticos; se verán temas que seguirán arrojando luz al tema de la interacción de la fotografía con el diseño.

Se da apertura al capítulo con los temas necesarios que al ser estudiados continúan la senda y nos guían para entender al fotodiseño y su evolución hacia el diseño fotográfico.

El fotografismo encuentra su lugar en esta investigación al ser una corriente dentro de la fotografía que reúne los parámetros teórico-prácticos de la Bauhaus con aquellos propios de la fotografía subjetiva; de las cenizas de la cultura europea y en particular de la mano de los fotógrafos alemanes posteriores a la Segunda Guerra Mundial, surgen los fotgrafistas, que entre sus actividades se daban tiempo de hacer diseño, arte y publicidad con la ayuda de la cámara fotográfica; una manifestación sin duda de lo que llamaríamos diseño fotográfico en la actualidad.

En este sentido se aborda con profundidad precisamente este tema: Fotografía y diseño, donde lo planteado por Joan Costa y Joan Fontcuberta son pilares para encontrar el origen de su tesis sobre fotodiseño, que es la base en la que se sustenta este trabajo de investigación.

Ellos fueron los primeros en concebir este término, que como se verá fue muy importante en la década de los años ochenta y mitad de los noventa del siglo pasado y, que sin embargo es susceptible de análisis, reflexión y revisión ya que el tiempo y los cambios en el mundo le han cobrado factura a sus planteamientos e ideales.

De este punto pasamos a un planteamiento actual sobre el fotodiseño y diseño fotográficos, mismo que pretende resolver y subsanar aquellas ideas versadas sobre la interacción entre la fotografía y el diseño que no han soportado el paso de tiempo.

Debido en parte a los avances tecnológicos que han impactado en las disciplinas ya mencionadas, a que el ser humano ha hecho gala de una aceptación y adaptación asombrosas a estos cambios en las herramientas cotidianas y a que la sociedad humana no es la misma que a fines del siglo XX.

Tenemos entonces que el fotodiseño ha tenido una clara evolución hacia el diseño fotográfico, en una primera instancia por las limitantes que se haya en uno y por la libertad conceptual, de pensamiento y creación que encontramos en el otro.

Mientras en el fotodiseño, la técnica es una cuestión insalvable, el diseño fotográfico incorpora sin problema alguno las características abstractas y geométricas de la fotografía ejecutada con un pensamiento de fotodiseño y va más allá; acepta la creación fotográfica de cualquier estilo fotográfico, la intervención de cualquier imagen fotográfica, o si se decide no alterar la fotografía, también es aceptable. La creación fotográfica sin ataduras, el pensamiento fotográfico y de diseño puesto al servicio de quien empuña la cámara fotográfica y que además, diseña a través del visor.

Partiendo de los nuevos postulados para el diseño fotográfico, se procede a plantear una nueva metodología de producción para el diseño fotográfico, misma que pondrá a prueba su pertinencia y eficacia al ser utilizada para el diseño fotográfico de las tres etiquetas y nueve carteles fotográficos, dentro del apartado "las tres series fotográficas", punto culminante de esta investigación, en donde lo investigado encontrara su lugar de fusión al presentar productos físicos originados de la relación entre la foto-

grafía y el diseño. Propuestas actuales, que se sustentan en lo recorrido a lo largo de esta investigación y que presentan productos de diseño fotográfico.

Se presentan así estos textos que son la recta final de este estudio, que como se ha mencionado llegan a la meta con la producción de objetos visuales que conjugan el lenguaje del diseño y la fotografía, cuyo origen se encuentra fincado en la fuerza creativa de aquellos artistas y diseñadores que vieron en la cámara fotográfica una herramienta aliada, una extensión de su mano y ojo creador.

3.1 DISEÑO y FOTOGRAFÍA

Es el diseño una actividad profesional, una disciplina y puede entrelazarse como una ciencia; dependiendo del punto de vista que se observe o analice el diseño puede adquirir diversas interpretaciones y significaciones.

En el campo del diseño existen múltiples modos de expresión y soporte, entendiendo por soporte no a la superficie que ha de contener un diseño, sino a la manifestación material de ese diseño en una ilustración, en un cartel, una tipografía y también en una imagen fotográfica.

Para la fotografía es importante considerar al diseño como un área hermana, un área complementadora, de extensión y de expansión en la conceptualización de una fotografía. El diseño a su vez encuentra en la fotografía no sólo a una excelente herramienta, encuentra un lenguaje propio que aunado al pensamiento y lenguaje propio del diseño, crea un medio perfecto de expresión visual, en donde ambos (el diseño y la fotografía) salen ganando.

Curiosamente el diseño y la fotografía, tienen un origen histórico en común: la revolución industrial. El desarrollo del capitalismo y la necesidad de producir bienes de consumo en serie, fue el medio propicio para el nacimiento de un nuevo concepto en la creación de objetos de uso cotidiano.

La artesanía fue menguando poco a poco, dando lugar a este nuevo orden de producción, así como su declive dio lugar a la fabricación en masa de artículos tridimensionales y bidimensionales creados a partir de un único original.

La fotografía aparece casi por accidente; Niepce originalmente no tenía en mente un nuevo medio de expresión visual, él pensaba en una solución a la escasez de piedras litográficas y a la reproducción de imágenes que se hacían con ésta bella técnica, la fotografía entonces aparece como una alternativa a la pintura, al dibujo y al grabado.

Daguerre populariza el entonces nuevo invento y con los aportes de Talbot, la imagen fotográfica puede reproducirse gracias a que el fotógrafo dispone ya de un negativo con el que puede hacer una y muchas copias más.

Así la fotografía se inserta de lleno en la industrialización de la imagen, la producción en serie marcará para siempre la historia y desarrollo de la fotografía, pasará a formar parte de las cualidades del medio y también esta característica será usada para denigrar al medio fotográfico, este desprecio iniciado por los pintores y miniaturistas de la época permanecerá por mucho tiempo como estigma.

El pecado de la imagen fotográfica no sólo recae en su reproductibilidad; al ser producto de un aparato mecánico y no de la mano directa del ser humano, la imagen fotográfica es acusada de fría, pretenciosa, sin ingenio, solamente obra de una máquina que no requiere del pensamiento del hombre, sólo de su participación operaria.

Cual si de un obrero que opera una máquina para hilar, para producir un bien material, el fotógrafo es acusado de no pensar, de actuar para producir una imagen sin alma, sin corazón. Una imagen así no podía ser arte, estaba muerta de antemano y atrapada por la fría emulsión de plata que la contenía, en un papel sensibilizado a la luz.

Vista de ésta forma, para el artista de la época toda imagen que pudiera ser sujeta a la reproducción estaba maldita y la fotografía era el demonio que había de ser perseguido.

De haber podido; estos artistas y miniaturistas hubieran quemado en la hoguera de su ignorancia todo vestigio de la imagen fotográfica, como no pudieron acabar con ella, se contentaron con humillar cualquier manifestación visual que tuviera que ver con la fotografía.

Es así que la fotografía y el diseño entran a la historia de la humanidad, de la mano del capitalismo industrial y a la revolución que la producción en masa habría de provocar, esta revolución habría de significar un punto y aparte en la comprensión que del mundo tenía el ser humano.

Este cambio en la humanidad represento un verdadero apocalipsis y éste lo encabezan las máquinas y el capitalismo, el diseño y la fotografía cercanamente participan en este proceso de cambio, ya irreversible y que hasta el día de hoy se manifiesta en todo aquello que vemos cotidianamente, en los objetos e imágenes que nos rodean y muchos de los cuales pasan desapercibidos para nosotros; sin duda por lo habituados que estamos a convivir con ellos.

Desde la revolución industrial, el avance tecnológico acompaña a la humanidad, los inventos se suceden vertiginosamente a tal grado que el día de hoy todos tenemos una cámara fotográfica instalada en el teléfono celular; cosa impensable en los días de las fotos en placas de vidrio.

El sueño de Eastman, de Land se ha hecho realidad; la democratización de la imagen fotográfica sólo lograda con el avance tecnológico.

Hablando ya de diseño y si rasgamos en los orígenes del vocablo, podemos encontrarnos con definiciones ya conocidas pero también encontraremos algunas sorpresas semánticas.

En una primera instancia reconocemos que diseño proviene de la palabra italiana disegno, que significa “trazo, dibujo, delineación” (Pequeño Larousse Ilustrado, 2019).

Encontramos también que es sinónimo de proyecto: “sinónimo de apunte, boceto, bosquejo, croquis, esbozo, esquema, maqueta. Pensamiento de hacer algo”. (Pequeño Larousse Ilustrado, 2019).

Esta primera aproximación al significado que se le da a diseño; presenta el inicio del problema. Esta palabra no tiene un solo significado y en estas interpretaciones diferentes, hayamos que dependiendo del contexto o de la situación en que se use, será su significado e interpretación por parte de la comunidad o situación, en la que se utilice el vocablo.

Tenemos así que diseño se refiere a dibujo, a proyecto y al pensamiento que se tiene cuando se va a hacer algo. Este conflicto semántico tiene un origen etimológico en la palabra latina *designare* que puede traducirse como: “propósito de hacer una cosa, señalar, destinar”, (Pequeño Larousse Ilustrado, 2019). Teniendo como sinónimo más cercano a la palabra *indicare*.

Como observamos lejos de dilucidar el problema semántico, este parece agigantarse, pero ésta situación obedece a las múltiples situaciones y contextos en que se desarrolla el ámbito de la profesión que llamamos diseño.

En las anteriores definiciones encontramos de manera clara su significado, pero carente de profundidad, si recurrimos a una fuente especializada en el tema; ésta dará una luz aún más clara.

En el Diccionario de Bellas Artes *Lexis 22 Vox*, (1989) encontramos la siguiente definición de diseño en cuanto a la producción de objetos de uso:

Diseño; denominación genérica con la que se acostumbra a conocer el trabajo de proyección de objetos de uso cotidiano, teniendo básicamente en cuenta los materiales empleados y su función; así, las formas resultantes responden, en principio, a los fines que deben cumplir, no a condicionamientos estéticos abstractos. La historia del diseño se inicia con la civilización industrial, concretamente y de un modo pleno con la Bauhaus y de manera más remota con el Arts and Crafts. Si en un inicio tan sólo se ocupaba de los objetos, a partir de los años sesenta queda claro que también debe abarcar el conjunto del hábitat humano: interiores, urbanismo, etc. (1989, p. 117).

Esta interpretación cumple en el sentido primigenio del diseño al presentarlo como un producto del ser humano, enfocado a satisfacer necesidades de consumo, en un objeto útil, reproducible, económico en la producción y en la comercialización y que no debe contener aspectos estéticos.

Posiblemente esta conceptualización cumplía en primera instancia con el afán de definir la actividad del diseño, en la actualidad la interpretación debe ser más amplia.

Tenemos entonces que el diseño debe hacer a un lado cualquier componente artístico, debe obviar toda ornamentación que interfiera con la función para la que fue creado el objeto de diseño; Si incumple esta regla, ya no es un diseño, es *styling*.

Y podemos ver que no solamente tenemos un tipo de diseño, o cuando hablamos de diseño, se puede aventurar que hay más de un diseño.

Encontramos en la Revolución Industrial en origen del diseño; y tenemos además otro

génesis del mismo: el Arts and Crafts, a este movimiento hay que agregar sin duda dos corrientes más: las artes aplicadas y las artesanías. Sitúa a la Bauhaus como un pináculo en el desarrollo del diseño y se menciona ya, claramente que no hay un diseño, sino varios tipos de diseño.

Sin embargo, es evidente que no se menciona como productos de diseño a los objetos gráficos y visuales, que como sabemos, también son resultado de hacer diseño.

Para seguir avanzando en esta aclaración sobre que es el diseño, es conveniente dar un paso atrás y revisar lo que la fuente nos señala. Veamos que se hacía en el Arts and Crafts, en las artes aplicadas y que son las artesanías.

En el primero, destacamos que se yergue como un movimiento que surge en Inglaterra a mediados del Siglo XIX como una respuesta a la industrialización de Europa. En ésta corriente se destaca que sus miembros recurren a técnicas medievales para producir obra, no siempre con carácter artístico, pero sí podía recurrirse a la ornamentación.

Los objetos producidos eran únicos o producidos en serie a mano y no en grandes cantidades, el movimiento y sus miembros producían y comercializaban su trabajo, con un espíritu que iba en contra de la corriente industrial predominante; predicando la supremacía de la mano de obra del hombre, por encima de lo fabricado por una máquina.

Desde este punto de vista el creador de objetos de uso diario, pero embellecidos y/o decorados pasaba de ser un artesano o un operador de una máquina a ostentar el carácter de artista.

Independientemente del carácter político de éste movimiento, sus miembros y su espíritu influyeron posteriormente en otros personajes y corrientes. Cabe destacar que las artes aplicadas, el Art Nouveau, el Art Decó y las diferentes expresiones que tiene hoy en día el diseño mantienen en mayor o menor medida estas influencias.

Las artes aplicadas, en el sentido más claro, de cómo se ubican y se conocen, nos hacen referencia a una obra o un objeto creado por la mano de un artista, que se involucra en la fabricación de algo útil o decorativo.

Siendo también una característica que el objeto artístico creado sea único o de producción manual, se diferencia del Art and Crafts, en que, en las llamadas artes aplicadas, los involucrados en producir artículos de uso eran artistas de renombre y no artesanos u operarios de máquinas.

Estos artistas versados no sólo en las técnicas, sino en los lenguajes conceptuales, estéticos y visuales, dotaban al objeto de uso de una belleza que lo hacía único y sumamente deseable para un público que anhelaba tener obra de un autor famoso a un precio módico.

Hoy en día, podemos ver algunas manifestaciones claras de este arte aplicado. En los supermercados de México se pueden adquirir cervezas de una marca reconocida,

cuyas etiquetas han sido intervenidas por artistas nuevos o consagrados, lo que le dan un valor de uso extra a las botellas de cerveza; incluso las hacen coleccionables por su valor estético y plástico ya que las etiquetas contienen pinturas y formas de expresión artística, lo que aumenta el gusto no sólo de consumirlas, sino de tenerlas, atesorarlas y permite que un sector de la sociedad se acerque a una manifestación artística, que de otro modo fuera difícil que accediera.

Así también el artista que participa en estos proyectos se beneficia no solamente en lo económico; su obra antes cautiva en una sala de exhibición, llega por medio del producto a muchos consumidores y es entonces conocido.

Su nombre antes atrapado en una ficha de museo, ahora es repetido por quien bebe el producto y observa las formas, colores y texturas visuales que contiene la etiqueta. El arte, así aplicado y útil es libre de ser visto y observado por todo el mundo, empezando en el anaquel de un supermercado y luego en las manos de quien compra ese producto y sus amigos que lo consumen, el arte en los ojos y en las manos de todos, en completa democratización y volando libre cual pájaro cantor.

En cuanto a las artesanías tenemos que éstas se asemejan a las artes aplicadas, en cuanto a su repetición en serie, manufactura manual, decorado de los objetos, sólo como mero adorno se considera una actividad semi industrial.

En su producción no interviene un artista renombrado, en este sentido puede decirse "que el arte sería la creación, la estética y el gusto, mientras la artesanía, lo útil/inútil más o menos embellecido" (Bellas Artes Lexis 22 Vox, 1989).

Siguiendo en este camino, la historia del diseño nos señala también senderos que debemos repasar si se quiere hallar una definición de diseño, que sea adecuada a los aspectos del ser humano y el entorno en que se desarrolla y se desenvuelve.

En este sentido, hay que destacar que la invención de la fotografía significó una verdadera revolución entre los artistas y diseñadores; prueba de ello es la utilización de fotografías en las que se basaban los artistas de la época para desarrollar posteriormente sus pinturas y la gran proliferación y éxito que tuvo el diseño y creación de carteles. En estos carteles los modelos que aparecen ya no debían pasar largo tiempo posando para el dibujante, el pintor o el diseñador, posaban ante la cámara, un click, se revelaba la imagen y el cartelista realizaba su obra.

También hay que destacar la gama amplia y de alta calidad de las tipografías logradas por los diseñadores, que acompañando a las imágenes contenidas en los carteles, lograban productos de destacada calidad.

Ya se ha mencionado en esta investigación el fundamental papel de los diseñadores soviéticos, la original idea de utilizar fotografías para realizar productos de diseño con que se ejecutaban proyectos de publicidad y comunicación gráfica durante el entonces nuevo régimen socialista, mismos que marcan la pauta de la interacción del diseño y la fotografía.

Tanto Lissitzky como Rodchenko tuvieron la visión de hacer uso de la cámara, de la imagen fotográfica y utilizar el fotograma como elemento de diseño, en lugar de

ejecutar una ilustración, un dibujo, un grabado, la fotografía ocupa el lugar de estas brillantes soluciones visuales.

La fotografía era entonces una tecnología nueva y fue aprovechada por los diseñadores y artistas soviéticos en el diseño de carteles y propaganda, donde la imagen fotográfica era el factor principal en torno al desarrollo del diseño, que aunado a la elección de tipografías también novedosas crearon un estilo de diseño y fotografía particular que identifica a una era fructífera.

El diseño y fotografía soviético constituyen una piedra angular, fuente de referencia y pilar histórico para ambas disciplinas y su interacción productiva.

Hoy en día el diseño y la fotografía socialista soviética han pasado a ocupar un lugar sobresaliente dentro del diseño, la fotografía y las artes; siendo su estudio y correcta solución visual un tema obligado para todo aquel que estudie o practique la profesión de diseñador y fotógrafo.

Siendo así, y ya que se mencionan los estudios sobre diseño y su profesionalización, es necesario nombrar a la Bauhaus.

La Bauhaus, considerada la cuna del diseño tal y como se conoce hasta nuestros días regala su influencia en todas las instituciones que contemplan el estudio formal del diseño como disciplina, retomando así su filosofía, su pedagogía y las teorías desarrolladas en sus aulas por sus académicos y alumnos destacados.

La Bauhaus fue el crisol donde se fundieron varias corrientes de vanguardia para crear y producir pintura, escultura, objetos utilitarios de uso cotidiano, tipografía, diseño gráfico e industrial, publicidad y arquitectura. “Una parte del legado de la Bauhaus es el intento de identificar un lenguaje de la visión, un código de formas abstractas dirigido a la percepción inmediata” (Lupton, 1994).

Este lenguaje de la visión basado en el estudio de la forma visual, se centra directamente en la interacción ojo-cerebro, en donde la forma es reconocida e identificada por el espectador que mira y distingue su posición en el espacio, su tamaño, su peso, etc.

De este lenguaje surge también el lenguaje del diseño, fundamentos del diseño o diseño básico.

Dentro de estos conceptos teórico-prácticos es muy importante mencionar el uso de la retícula como elemento auxiliar en la distribución del espacio para solucionar un problema de diseño o arte, así se puede concebir que el uso de la retícula como estructura en la Bauhaus “articula el espacio según un tramado de oposiciones: vertical y horizontal, arriba y abajo, ortogonal y diagonal, e izquierda y derecha” (Lupton, 1994).

La retícula, hija del punto y la línea es la estructura que da soporte y existe sin ser advertida en el diseño de una tipografía, de una página impresa y es la responsable de la distribución espacial visual en un diseño bidimensional. Incluso podemos visualizar a la composición en regla de tercios como un ejemplo de retícula en la concepción visual de una fotografía.

Aunque el origen de la retícula no lo encontramos en la Bauhaus (éste lo localizamos en el movimiento holandés conocido como De Stijl, liderado por Theo van Doesburg, quien pese a que no fue docente en la Bauhaus, impartió cursos en ésta cuando se encontraba en la República alemana de Weimar e influyó en el quehacer artístico, que dentro de la escuela se gestaba) fue decisivo en la nueva manera de ver al arte y al diseño, sobre todo en la revalorización de un concepto; la composición, fundamental al concebir la creación de una obra de arte, diseño, fotografía, etc.

Siendo pues la Bauhaus origen y cuna del diseño contemporáneo, se deben considerar algunas opiniones que brotan de ésta escuela. El ya mencionado Walter Gropius (Rodríguez, 2004) nos dice con respecto del diseño...“consideraba que el diseño era sólo uno y que las diferencias entre sus aplicaciones era sólo una cuestión de complejidad y escala” (p. 53).

Por medio de estos planteamientos, notamos sin duda, que el diseño y arte, eran uno sólo. En una actitud claramente de vanguardia para su tiempo. El pensamiento de la Bauhaus planteaba, que las artes no debían ser diferentes del diseño, de la arquitectura, de la artesanía. Que no debía haber elementos que discriminaran entre artes menores, bellas artes, diseño o artes aplicadas.

No es sino hasta después de terminada la segunda guerra mundial que la especialización en el diseño, hace que surjan nuevas diferenciaciones y divisiones entre un tipo de diseño y otro.

Términos como diseño gráfico, diseño industrial y diseño y comunicación visual, son sólo algunas de las especializaciones que encontramos hoy en día.

De esta manera, con lo expuesto anteriormente se va dilucidando poco a poco el problema de definir lo que es el diseño en nuestros tiempos. El diseño como vamos viendo puede ser uno y varios a la vez. A través del tiempo, ésta pequeña reseña histórica ya vista, nos va mostrando el origen de lo que llamamos diseño y su desarrollo. La dificultad en definir el concepto diseño radica en el origen de la palabra, sus primeros significados y principalmente en que el diseño es una actividad humana.

El valor semántico de la palabra diseño se encuentra determinado por lo que ésta palabra encierra y significa y porque diseño se encuentra íntimamente ligada a los objetos que nos rodean.

Siguiendo en este orden de ideas, tenemos que el valor semántico del que hablamos, cuando nos referimos a diseño; ha sufrido cambios y se ha transformado, la palabra que originalmente se usaba para describir un proceso de dibujo o simple bocetado ha crecido y ahora define a un profesional, su profesión y todo aquello en lo que su actividad influye.

Como se ha mencionado, después de la segunda guerra mundial y el cierre definitivo en Europa de la Bauhaus, el panorama del diseño se diversifica. Los profesores y alumnos destacados de la Bauhaus se dispersan por el mundo, afincándose, principalmente en Estados Unidos, Gran Bretaña y Suiza.

Sin embargo su influencia, sus ideales y teorías marcan el rumbo de las posteriores escuelas de diseño y arte. Fruto de estas influencias es el pensamiento y la incorporación del término diseño y comunicación visual (que plantea Bruno Munari) para definir la actividad del diseñador, que de manera consciente, sabe que comunica a través de diseños visuales.

Munari sustituye la palabra gráfico por visual, ya que ésta última posee un significado más amplio, nótese de nuevo que el conflicto sigue siendo de semántica, al uso que se le da a las palabras y al avance en la actividad en el campo del diseño.

Entre las décadas de los 50's y 70's, se conocía el trabajo de diseñador gráfico o grafista más bien por su actividad en las artes gráficas. Al sustituir la palabra gráfico por visual esta palabra involucra cualquier manifestación de diseño, que pueda ser captada por los ojos y la interpretación que un usuario haga, de lo percibido.

En este mismo camino, es prudente mencionar la conceptualización que hace Sausmarez (1995) sobre diseño:

Una actitud mental, no un método, una forma de investigación, no una nueva forma de arte. Una investigación, no sólo sobre los trazos y las estructuras que aparecen según los materiales usados, sino también sobre el origen y los contenidos de la expresión personal y la reacción el mundo que nos rodea. (1995, p. 14)

Es muy interesante analizar esta idea sobre diseño, ya que Sausmarez coincide con Moholy-Nagy en que diseño es una actitud, en donde el diseñador ha de estar siempre en la disposición de resolver problemas visuales de comunicación, en donde no sólo se ha de considerar la producción de objetos propios del diseño industrial, sino también los productos gráficos o visuales.

Además sobre la definición que nos proporciona Sausmarez, hay que mencionar que se trata de una propuesta de finales de los años sesenta y presenta elementos visionarios. No solamente habla de trazos y retículas. Hace referencia a una investigación, reconoce la existencia de un método o métodos para diseñar y propone una idea vanguardista: refiere a que el diseño es una actitud mental.

La conceptualización del diseño incluye el tratamiento que se ha de dar a la forma, tanto visual bidimensional, como tridimensional. Haciendo hincapié en que el diseño no debe ser ni figurativo, ni abstracto; ninguno de los dos forzosamente, el diseño debe ser flexible en su ejecución.

Así como se presenta un planteamiento fundamental: el diseño es el medio para la expresión de un individuo y debe estar consciente de los materiales que emplea. Podemos añadir que no debe estar solamente claro sobre sus materiales de trabajo; debe ser perceptivo, estar consciente consigo mismo y saberse poseedor de una gran capacidad expresiva.

En este mismo sentido, Scott (2000) arroja otra luz sobre el tema:

El antiguo diseño era un sustantivo: el centro de la atención era la idea de esquema; el nuevo diseño es un verbo: denota una actividad que penetra en todas las fases de la vida contemporánea. Este cambio de enfoque: del diseño sustantivo, a diseñar verbo, ha afectado nuestra forma de pensar. Significa esencialmente que hemos apartado la atención de las formas específicas de diseño para dirigirla a la actividad misma. (2000, p. 1)

Resulta muy interesante observar cómo diseño puede referirse no solamente al objeto que se crea bajo unas directrices. Señala al ser humano, involucrado en la actividad y hace referencia a la misma acción ya citada.

Vemos como la evolución y connotación que se le da a diseño va cambiando, se adapta a las necesidades de comunicación del hombre y a la manera en que la acción de diseñar, se ha ido convirtiendo en una actividad conocida y de la que somos conscientes de su existencia. La semántica del diseño evoluciona de la mano de la humanidad, de quien ejecuta al diseño como profesión y de quien se beneficia de sus productos. Tenemos entonces que diseño se refiere a dibujar, bocetar, comunicar, es una actitud mental (Moholy-Nagy y Sausmarez ya lo mencionaban), una forma de investigar, una forma de expresión, define una profesión y a quien la ejecuta, es una acción, es una idea y es un proyecto.

Todas estas definiciones son válidas y dan un sentido general a lo que es el diseño, pero esclarece a medias y se precisa una definición actualizada de diseño, que no sólo sirva para un diseño en especial o alguna de sus especializaciones; recordemos que una teoría unificada de diseño fue el pilar de las teorías y de la pedagogía de la Bauhaus.

También no debemos obviar que el constante cambio en que se encuentra nuestra sociedad ha hecho evolucionar y proyectarse hacia el futuro al diseño, a las disciplinas que interactúan con él y en general, lo cambios que ha tenido la humanidad.

Sí queremos encontrar los detonantes que han fomentado estos cambios y que sin duda han afectado al diseño y al concepto, significado y definición que tenemos, se debe mencionar la globalización, el surgimiento de nuevas tecnologías, las recientes políticas económicas, el manejo de los recursos naturales y la sustentabilidad de los mismos (protección al medio ambiente) y por último los diferentes estratos sociales.

Estas problemáticas de orden político, tecnológico, económico y social repercuten en el diseño, en cómo se desarrolla y en como lo vemos hoy día, el proceso de diseño es ahora más una labor en equipo que una actividad individual, el diseñador debe conocer y comprender los lenguajes de la programación, los procesos mercadológicos y manejar las nuevas tecnologías en comunicación.

El diseñador debe conocer y manejar estrategias y métodos en la solución de problemas y proyectos en los que se involucre la actividad creadora de un profesional del diseño.

Al respecto Victor Papanek, citado por Simón (2009) anota al respecto del diseño:

Todos los hombres son diseñadores. Todo lo que hacemos casi siempre es diseñar, pues el diseño es la base de toda actividad humana. El diseño ha de ser significativo; y significativo reemplaza a expresiones cargadas de connotaciones como bello, feo, etc., el valor estético es parte inherente de la función. (2009, p. 14)

En este sentido se puede traer nuevamente a colación el hecho de que diseño es ante todo una actitud mental y que la actividad de proyectar objetos tridimensionales y bidimensionales deben afectar de manera significativa el entorno del ser humano haciendo de su hábitat algo importante y que afecte de manera positiva la vida de un individuo y su comunidad, así también tenemos que diseño implica “concebir no productos individuales, sino sistemas o ambientes enteros” (Simón, 2009).

El acto de diseñar no debe supeditarse a un momento de inspiración, debe estar consciente de su responsabilidad como un ser creativo, de su labor como comunicador visual y su compromiso con la sociedad a la que se debe, “el diseño es una forma de mejorar las relaciones entre los objetos y la gente” (Simón, 2009).

En así que el diseñador ha de saber a quién y a qué sector de la sociedad va dirigido el producto, bien o servicio de comunicación visual que ha diseñado y éste ha de cumplir su función utilitaria, sin menoscabo de los lenguajes propios de la profesión.

Entonces podemos entender por diseño no a la actividad de proyectar solamente, sino al pensamiento, la actividad mental y la actitud para resolver cualquier tipo de problema, proyecto, de nuestra vida diaria.

Este pensamiento, este proceso que se lleva a cabo en nuestro cerebro es un proceso creativo total en el que están involucradas nuestras emociones y nuestros sentimientos.

El diseño y sus diversas formas de expresión visual y tridimensional (en la que se encuentra contemplada sin duda la fotografía) se encuentran dentro de los complejos procesos que realiza el cerebro humano y por lo tanto la vida misma del hombre, se encuentra contemplada en la sintaxis y semántica del vocablo diseño.



Fotografía 35: Herrero, Lucia. *Leyenda*. 2016

Porque hoy, diseño es resolver cualquier situación que se nos presente. Hoy es coherente hablar que los sentimientos y las emociones de quien realiza la acción de pensar el diseño se encuentran en cualquier objeto fruto del diseño, ya que el diseño lo abarca todo y todos los días a cada minuto, interactuamos con los productos del diseño.

Tener ésta actitud mental, pensar así, proyectar las ideas partiendo del yo interior hacia el exterior, con una actitud positiva, responsable, consciente de las situaciones actuales por las que el mundo atraviesa utilizando y viendo los recursos naturales de una manera sensata, solucionando problemas de una manera creativa, estructurada, pero no rígida, flexible y con la mente clara de que el diseño es todo y todo es diseño.

Al respecto Rodríguez, et, al; citado por Simón (2009) nos menciona acerca de la solución de problemas por parte del diseñador:

La problemática a que se enfrenta el diseñador, sólo puede ser resuelta con el concurso de diversas disciplinas y su responsabilidad se incrementa por el carácter interactivo de sus soluciones. Dentro de este modo interdisciplinario de actuar, en todo momento el diseñador considera al proyecto como eje medular de su actividad (2009, p. 17).

Así entendemos que también se involucran diversas actividades humanas que influyen en el diseño de manera natural como lo son las tecnologías informáticas, las diversas técnicas tradicionales del dibujo y la ilustración, el arte, la fotografía, la economía, la administración, la ingeniería y la psicología. “El diseño es un arte del pensamiento dirigido a la acción práctica mediante la persuasión de los objetos” (Simón, 2009).

El acto de diseñar involucra y considera disciplinas que bajo una actitud mental clara, redituara en una solución objetual o gráfica adecuada para un proyecto determinado. Kotler y Alexander citado por Simón (2009) nos comentan sobre el ámbito del diseño:

Diseño es una búsqueda para compatibilizar la satisfacción del cliente y las ganancias de la empresa, utilizando de manera innovadora los cinco principales componentes del diseño: desempeño (performance), calidad, durabilidad, apariencia y costos. El ámbito del diseño no se limita solamente a productos sino que abarca también los sistemas que constituyen la identidad pública de la empresa (gráfica, envases, publicidad, arquitectura, diseño de interiores de las empresas y fábricas y de los puntos de venta) (2009, p. 18).

Así vemos como la actividad del diseño se inserta en la industria contemporánea, incidiendo en todos los aspectos operativos de una empresa, despacho o fábrica, realizando proyectos señaléticos, publicitarios, fotográficos, video, multimedia, web, redes sociales, envases, etiquetas, carteles, ilustración bi y tridimensional.

De la misma forma se comprende como el diseño es una disciplina inter y multidisciplinar al involucrar aspectos como la calidad de los productos, materiales y sus costos de diseño, producción en serie, distribución y venta de los mismos

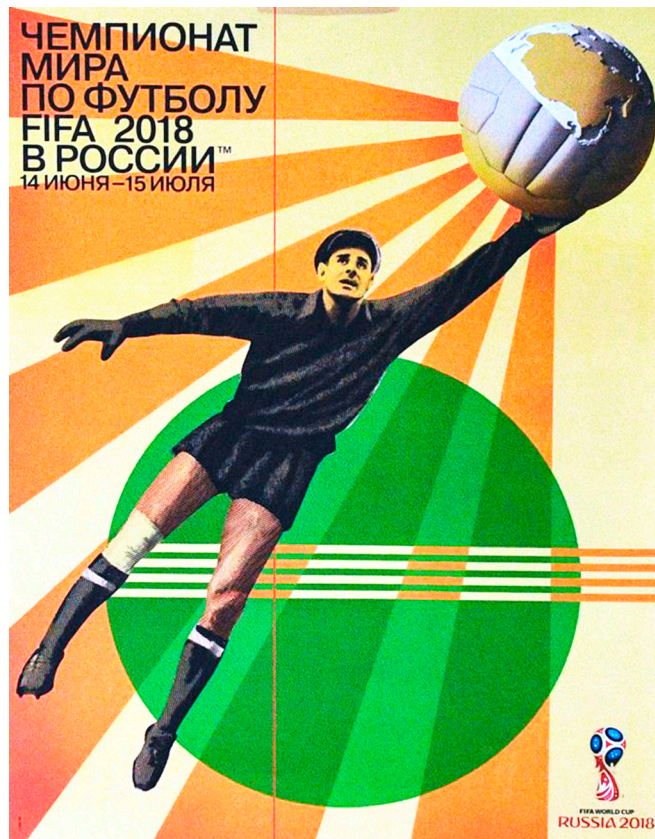
Hoy día un profesional del diseño debe pensar así, por ello me uno a presentar una definición general de diseño. Un diseñador debe saber resolver cualquier problema que se le presente, con su pensamiento libre se prejuicios y su capacidad intelectual sabrá afrontar cualquier situación que se le presente, sin egoísmos, con mente abierta, afrontará el trabajo en equipo y con tolerancia habrá de escuchar los pensamientos de los demás y expondrá los suyos.

Es sin duda una actitud mental, en la que la que el diseñador comunica ideas e impacta en el proceder del ser humano y su transitar por la vida; el diseño como profesión, como actividad y como actitud mental ha de evolucionar, se ha de caminar con paso firme y seguro al momento de aceptar el papel relevante que tiene el diseñador en la sociedad actual y se ha de admitir que el diseñador y su actividad han influido de manera sobresaliente en el desarrollo y forma de vida del ser humano a lo largo de la historia “precisamente porque el diseño desempeña un papel en este complejo sistema, debe hacer más de lo que hace ahora” (Simón, 2009).

Sólo de esta forma se habrá de reconocer la importancia que tiene el diseño y su impacto en hacer más comfortable la vida del hombre y las sociedades que conforma. “El papel del diseño es anticipar, prever, adelantarse al futuro-establecer un vector de tiempo y espacio tal y como hacen la filosofía y la ciencia” (Simón, 2009).

Así es que el diseño crea y apunta hacia lo nuevo, hacia una solución no vista antes, pero también recurre a visitar como recurso de la memoria visual del hombre lo hecho antes y traerlo al presente como una novedad.

Como ejemplo se puede citar el diseño del cartel conmemorativo para el mundial de futbol a celebrado en Rusia en el año 2018, una imagen clara y significativa del diseño soviético de los años veinte, traída al presente y que sin duda marca una pauta a seguir en el diseño de carteles contemporáneos y a futuro.



Fotografía 36: Gurovich, Igor. Cartel Mundial de Futbol Rusia 2018. 2018

En un proyecto de diseño se ha de respetar la forma de pensar de sus semejantes, la convivencia con sus compañeros de trabajo, el reconocimiento y aceptación de una solución mejor a la suya, en un problema de diseño, habrán de distinguirlo, como un profesional, coherente con su forma de pensar y conducirse.

El diseño es un lenguaje global, que aunque conserva ciertas identidades de los pueblos y las naciones que producen diseño, han de preservar ciertas características de comprensión y aceptación por parte de individuos de diferentes culturas, los productos de diseño han de ser concebidos también con ese pensamiento incluyente para las personas de diferentes naciones y pueblos, en donde se trate al individuo como miembro de la gran familia que es la especie humana.

Sydney 612 citado por Simón (2009) nos comenta al respecto del trabajo del diseñador:

Como diseñadores, obtenemos la inspiración en la mezcla cultural, el estilo de vida y el entorno natural. Creemos que el diseño es un lenguaje internacional que enriquece la vida y que todo el mundo debería experimentar. Nuestro trabajo celebra la interculturalidad de este y oeste, las fronteras entre la artesanía y la fabricación en serie y la relación entre una sociedad joven y una tierra antigua. (2009, p. 23-24).

El diseñador así se conducirá por la vida, en todos los aspectos que él interactúe. Ha de tratar a sus semejantes como él mismo quisiera ser tratado, siendo un ser humano íntegro (lleno de emociones, sentimientos, feliz y dichoso) y motivo de orgullo para la sociedad en que se desenvuelva, “el diseñador debe de ser primero que nada un artista, porque el hombre que maneja la imagen posee un don y ese don lo da la sensibilidad” (Simón, 2009).

El carácter utilitario del proceso de trabajo del diseñador, no debe estar reñido con la capacidad humana de crear de manera sensitiva, las emociones y sentimientos del diseñador siempre se plasman en un proyecto de diseño, sea este trabajo de diseño visual, industrial, textil o fotográfico .

El diseño al ser una actividad humana creativa, una actitud mental, está sin duda ligada al conjunto de sentimientos y emociones, las cuales hacen del ser humano un individuo íntegro, completo, capaz de expresarse libremente y al mismo tiempo satisfacer necesidades objetivas de un posible cliente. Siempre en un diseño que se haga, se queda plasmada la mano, el pensamiento y el corazón de quien se involucre en un encargo de diseño y en satisfacer necesidades humanas de diseño industrial, diseño fotográfico, textil y comunicación gráfica o visual.

De esta forma aunque el diseño se presente como uno, sigue exteriorizando sus diversificaciones, cual árbol; sus ramas y hojas presentan aspectos únicos y especializados, aunque aparenten ser muy diferentes, en esencia son lo mismo, parten de un origen común, se alimentan y nutren de la misma savia y son abonados por el mismo horticultor.

Esta disertación sobre la definición de diseño se inserta de manera natural en la corriente teórica del pensamiento de diseño o pensar diseño. El diseño se presenta así, como una manera de pensar, de sentir, de ser, el conjunto de experiencias de todo tipo por las que atravesamos y que conocemos como vida aglutinan esta forma de concebir al diseño.

No es nada más una actitud, es creer desde el interior de nuestro ser que nuestro pensamiento, nuestra manera de pensar, siempre positiva, propositiva, creativa y emprendedora pueden hacer de este mundo un lugar mejor donde vivir y donde el ser humano y su entorno interactúen sin alterarse negativamente y sí en fructífera convivencia, alcancemos, un ideal de vida idílico, como en el mítico Edén nos fue descrito y en paradisiacas visiones nos fue prometido.

A estas alturas sobre diseño y sus peculiaridades advertimos que “el diseño es un reflejo del tiempo y la tecnología actuales” (Simón, 2009). Cuyo objetivo primordial es el de dar servicio al ser humano y “permitirle actuar física y emocionalmente en cualquiera de los ambientes que éste elija” (Simón, 2009).

Así mediante lo investigado en este proyecto de tesis, nos percatamos de lo amplio que es el espectro y áreas de aplicación del diseño. En específico de la entonces genial idea de solucionar un problema de diseño y comunicación mediante el uso de imágenes fotográficas hecha por los diseñadores soviéticos.

Siempre el diseño ha echado mano de las tecnologías disponibles; ayer lo fue el grabado, la ilustración tradicional y la fotografía química, hoy día las tabletas gráficas digitales sustituyen a los lápices de colores, al buril, a la gubia y la cámara fotográfica digital hace que dejemos a un lado los precursores químicos del revelado de papel y película tradicional y utilicemos una computadora, software y filtros digitales para la edición de fotografías.

El paso siguiente es contextualizar e identificar la interacción del diseño y la fotografía, cuáles son sus relaciones productivas, cómo el lenguaje del diseño incide en la fotografía, cómo el lenguaje fotográfico afecta e interviene en una manifestación visual del diseño.



Fotografía 37: Miyake, Yuki. *Dive*. 1997

Es importante encontrar cómo un diseñador se hace fotógrafo, cómo elige un diseñador de profesión utilizar la cámara fotográfica para diseñar, expresarse y hacer fotografías con diseño.

Dilucidar que tanto tiene de diseño una fotografía y que tanto de fotografía tiene un diseño; de qué manera interactúan ambas disciplinas, de qué manera se habla y se comunica con los dos lenguajes: el fotográfico y el del diseño.

Así encontramos que la relación existente entre la fotografía y diseño tiene un primer nombre: *fotografismo*. Este término es el primero que históricamente se puede encontrar y que debe contemplarse para encontrar un camino más sólido que arroje una luz intensa sobre los conceptos posteriores de fotodiseño y diseño fotográfico.

3.2 Fotografismo

Los orígenes de la imagen fotográfica se encuentran impregnados por la influencia de la pintura y de los artistas que presenciaron el nacimiento de la entonces nueva herramienta y técnica fotográfica. Los primeros fotógrafos en busca del reconocimiento de los grandes pensadores de la época y de los renombrados pintores de ese tiempo, hicieron todo lo posible para que la fotografía pudiera escalar al estatus de arte.

Estos fotógrafos pictorialistas trabajaron arduamente para que sus imágenes técnicas fueran dignas para ser mostradas en galerías y museos. Ansiaban con ardor que sus fotos pudieran ser colgadas de las paredes de estos recintos.

El pictorialismo fue un camino en donde la imagen fotográfica podía ser trabajada, manipulada, ya sea desde la toma o en el laboratorio y la imagen resultante distaba mucho de mostrar con exactitud aquello que había captado la lente de la cámara.

El ojo y la intención final del fotógrafo se imponía, el resultado debía de agradar a un público acostumbrado a los paisajes difuminados, a las marinas, a los retratos sutiles, en donde los personajes resaltaban en belleza, en donde los rasgos duros eran eliminados y se presentaba una imagen en la que las características del medio fotográfico eran veladas, y en algunos casos eliminadas del todo.

Al someter la nitidez, la profundidad de campo, los pictorialistas –podría pensarse- se alejan de las características que le son propias a la fotografía- sin embargo estos primeros fotógrafos deseaban que sus fotografías fueran vistas como un objeto artístico digno de ser visto por el gran público y adquirido para ser coleccionado y atesorado como arte. Este era su afán, aunque las virtudes de la técnica fotográfica fueran echadas a un lado.

Aun cuando se puede pensar que los pictorialistas estaban del todo equivocados, sentaron bases para el desarrollo y establecimiento de lo que habría de venir.

Al retomar postulados de la pintura, se comenzó a realizar experimentación visual: la fotografía de paisaje, de escenas portuarias, marinas y retratos individuales y grupales, exigió a esos pioneros de la imagen fotográfica, para que se interesaran por la composición visual, por la preparación de sus fotografías y de sus modelos.

Al igual que los pintores, montaban la escenografía de sus fotos y fotografiaban uno a uno sus modelos, en las imágenes de retrato grupal, para después positivarse de igual manera uno a uno a los personajes, en una técnica conocida como positivado combinado.

En los paisajes y escenas marinas y portuarias cuidaban la vestimenta y peinado de los personajes que habrían de aparecer en la copia final. De igual manera fotografaban por separado un cielo de preferencia con nubes, para después positivar la escena como si de una doble exposición se tratase. Todo esto se realizaba en la secrecía que brinda el cuarto oscuro.

Poco tiempo después aparecieron otras técnicas: la goma bicromatada, el proceso Van Dyke, la cianotipia, fueron acogidos con entusiasmo, además de introducir color a las imágenes en blanco y negro.

Con estos procedimientos se exalta el valor pictórico de las fotografías y la participación manual del fotógrafo es mayor; así el fotógrafo-artista, podía presumir que la imagen final no era solo el resultado de la intervención de una fría máquina, la calidez de la mano humana había contribuido en la creación de una obra hecha por el hombre, la máquina era superada y entonces debía elevarse al nivel de arte lo generado entre cámara y ser humano.

La cámara fotográfica, herramienta forjada por el hombre, era sumisa y ejecutaba aquello que le era dictado por su operador. La herramienta no controla al hombre, este le ordena que hacer y de ello el ser humano se yergue victorioso al dominar una máquina tecnológica.

Comenzaba a vislumbrarse que la cámara fotográfica era una herramienta, que podía considerarse una extensión de la mano, el ojo y la mente creadora detrás de esta herramienta productora de imágenes.

Es así que dentro de las experimentaciones visuales de los pictorialistas, tanto en la toma, como en las manipulaciones realizadas en el laboratorio, que se encuentran los principios y los orígenes de lo después se llamaría fotografismo.

Joan Costa (1990) comenta sobre la fotografía y el pictorialismo:

La fotografía nació en el contexto del arte pictórico y por eso estaba impregnada de él. Si históricamente se ha podido hablar de una fotografía artística y de pictorialismo, que imitaban los temas y la figuración de la pintura, podemos hablar también de una fotografía gráfica (fotografismo) porque imita el carácter y los efectos del dibujo. (1990, p. 9).

Sí bien la fotografía ha sido influida por la pintura y el dibujo, es también un hecho que la imagen fotográfica ha sido un referente para las diversas formas de expresión visual artística, la ilustración y el dibujo “desde Norman Rockwell hasta los hiperrealistas y desde los artistas pop hasta el computer art” (Costa, 1990).

Así encontramos que en el término fotografismo, entra en juego una combinatoria de palabras. Fotografismo, fusiona a la fotografía con el grafismo, sí ya fotografía como tal incorpora los conceptos de luz y grafía, pareciera que en fotografismo, se refuerza la idea e influencia del trazo y del dibujo; “la palabra gráfico se refiere tanto a la escritura como al dibujo, dos medios diferentes que emplean instrumentos similares” (Lupton, 1993).

Tenemos entonces que el referente de trazo y dibujo en conjunto con el término foto, refuerza la idea de representar con claridad y exactitud una forma, un objeto, una escena y una situación o suceso determinado. La imagen fotográfica es capaz de representar aquello que posa frente al objetivo de la cámara, en donde lo captado por ella es un conjunto de elementos gráficos ordenados en el encuadre de tal manera que son percibidas y entendidas por un posible espectador.

J. Abbot Miller (1993) comenta de lo gráfico como índice:

El gráfico pertenece a la categoría de signos llamada índice, que tiene una relación causal con su referente. Por ejemplo, una fotografía, una huella de pie o una sombra son índices porque resultan del contacto físico con un objeto. Una flecha es un índice porque su significado, en cualquier caso dado, depende de su aproximación a un objeto. (1993, p. 22).

Así para que haya fotografía debe existir un objeto que refleje luz y este impregne el material sensible, se forme la imagen y esta se convierta en un índice, en una huella de lo captado por la cámara.

La imagen fotográfica contiene una serie de elementos que son captados por el objetivo, estos son formas, puntos, líneas que son percibidas por el espectador, que son comprendidas y es entonces que es posible hacer una conexión entre fotografía y espectador, así surge la comunicación.

La fotografía es un índice ya que del contacto material de los objetos que reflejan luz, y gracias al material sensible a la luz o al sensor es que puede aparecer una imagen visible. Entre más parecidas sean las formas contenidas en la fotografía, en relación a los objetos fotografiados, más estrecha será la relación de huella e índice existente.

El fotografismo sin duda alguna surge de la interacción de varias situaciones que acontecían en el ambiente artístico de Europa, poco después de acabada la Primera Guerra Mundial.

La aparición de jóvenes artistas que buscaban apartarse de los modelos preestablecidos y de las rígidas actitudes de las academias, y de los grandes maestros en la pintura y la escultura; dio como resultado que se generaran movimientos de vanguardia, en donde la ruptura con los cánones tradicionales del Siglo XIX, y de principios del XX, eran el común denominador.

Así vanguardias como el Suprematismo, el Futurismo, el Dadaísmo, el Constructivismo y el Surrealismo. Son movimientos de gran importancia para la aparición del fotografismo; "no sería exagerado decir que el Dadaísmo es el origen del fotografismo" (Barthel, 1989). En menor medida el Cubismo y Expresionismo aportaron elementos para la experimentación fotográfica y el nacimiento del fotografismo.

Tobías Barthel (1989) nos dice al respecto sobre el fotografismo:

El fotografismo nació al finalizar la Primera Guerra Mundial. Su aparición va estrechamente ligada al deseo vivo de la joven generación de apartarse de la confusión estilística de los ambientes burgueses de principios de siglo. La ruptura fue violenta y la diversidad de los nuevos medios de expresión sólo fue igualada por el gran número de talentos. Es incontestablemente falso el no querer ver una forma artística en una obra gráfica creada a base de medios fototécnicos. Pues, sabemos actualmente, que no son los medios fototécnicos. Pues sabemos, actualmente, que no son los medios técnicos los que elevan una realización a la categoría de obra de arte, sino que ello depende de la institución organizadora del artista. (1989, p. 1) (sic)

En este punto es necesario mencionar el papel fundamental que jugaron los artistas-diseñadores soviéticos en el suprematismo y el constructivismo. Sí bien los dadaístas, sobre todo Man Ray, lograron mediante la experimentación visual, conseguir una serie de efectos en la toma y el laboratorio, fueron tanto Rodchenko, como Lissitzky, los que comenzaron a usar la herramienta fotográfica para promover actividades y promocionar productos del régimen comunista recién llegado al poder.

Es decir que el fotografismo surgió como una respuesta de comunicación visual para publicitar bienes, servicios, ideología, cultura, alfabetización y campañas que ayudaron al estado socialista.

Sin embargo aunque estemos hablando que el fotografismo es una forma de expresión de la publicidad; al estar en las manos creadoras de un artista-diseñador, se eleva el rango de calidad en este tipo de imágenes. No sólo tenemos diseños publicitarios donde la fotografía es sólo un medio de comunicación banal.

Las fotografías de los suprematistas y constructivistas representan verdaderos ejemplos de fotografía que va más allá de carácter publicitario, los creadores de esta publicidad de estado, se encontraban en un ambiente rico en manifestaciones artísticas y de diseño.

La primera manifestación del fotografismo como tal; la podemos encontrar en los fotomontajes y fotocollages “que más tarde sería el universo dilatado y diverso del fotografismo” (Costa, 1990). Aunque el fotomontaje como tal también lo encontramos en el Cubismo, podemos rastrear su nacimiento en los ejercicios fotográficos del positivado combinado, sin embargo la intención de estos dista mucho, de la motivación creadora de los fotomontajes vanguardistas.

Anna Zelich (1988) nos comenta al respecto de la fotografía y el fotomontaje:

La fotografía entra en este momento en el mundo del arte como imagen o fragmento de la realidad. El fotomontaje utiliza imágenes recuperadas, encontradas, y revaloriza lo ya existente (l'objet trouvé del ready made). Dentro de esta violenta ruptura que supone el Dadá, el fotomontaje aparece casi siempre como una provocación visual. (1988, p.60) (sic)

Los temas tratados en esos primeros fotomontajes incluían temas, además de los ya mencionados: los de protesta social, los de sátira política y su mayor medio de expresión fue hallado en el cartel. Para los artistas vanguardistas montaje quería decir “ajuste o cadena de montaje” (Costa, 2008). En clara reminiscencia con el trabajo realizado en las grandes fábricas y en las líneas de montaje de los automóviles y maquinaria industrial. Ellos mismos se autodenominaban montador que significaba “mecánico u operario” (Costa, 2008). Y hablaban de “construir, ensamblar sus obras” (Barthel, 1989).

Posteriormente la segunda característica del fotografismo incorpora el elemento tipográfico. La tipografía juega un papel muy importante en el fotografismo, “hoy reconocemos en la fotografía el medio tipográfico esencial del presente” (Barthel, 1989).

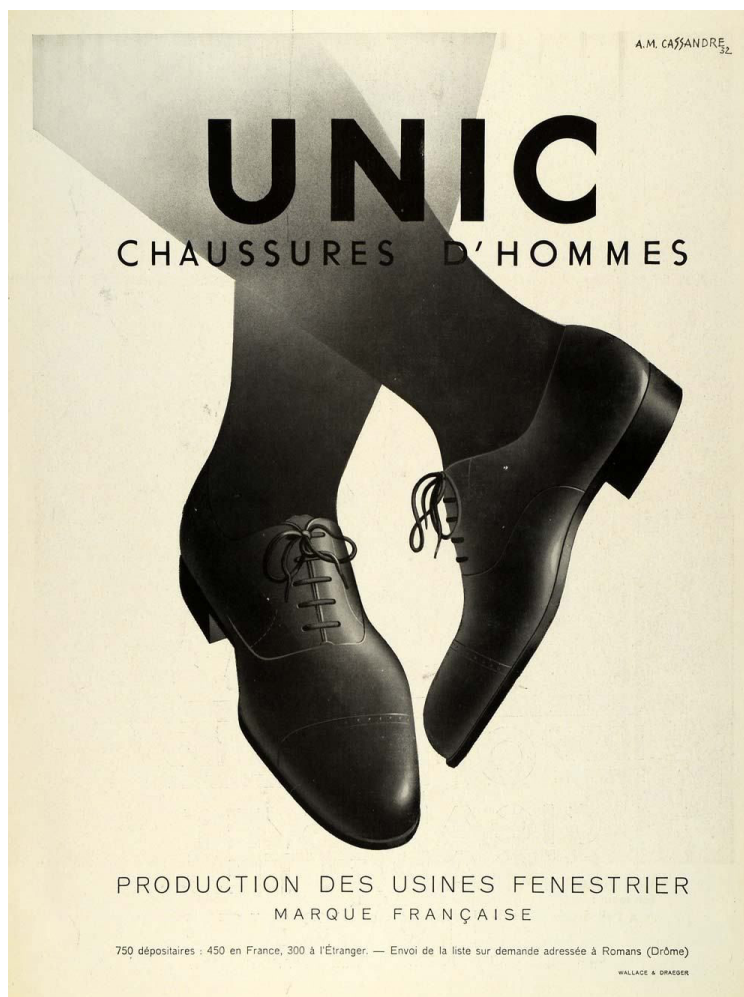
La combinación entre imagen y texto, tiene su origen en el cartel. Pero en el fotografismo entramos de lleno a un tipo diferente de cartel: el cartel fotográfico “la imagen muestra, el texto explica” (Costa, 2008).

En sus carteles los soviéticos, realizaron un perfecto ensamble entre imagen fotográfica y texto. Tschichold exquisito tipógrafo, supo ver en la cámara fotográfica todas las posibilidades que el medio fotográfico podía brindarle y aplicó en sus propuestas gráficas tanto imagen fotográfica como tipografía.



Fotografía 38: Tschichold, Jan. Cartel de la película: La mujer sin nombre. 1926

De la misma manera podemos mencionar a Adolphe Jean-Marie Mouron quien bajo el seudónimo de Cassandre, realizo también carteles y portadas de revista bajo las oportunidades visuales que encontró y supo explorar en el fotografismo.



Fotografía 39: Cassandre. *Unic*. 1932

En este mismo sentido cabe mencionar a Josep Renau, quién siendo también un creador multifacético, incursiona en el fotomontaje, diseño de carteles, muralista y pintor. Su actividad creadora se centra en un principio en su natal España, emigra a México, trayendo con él, su bagaje artístico-político-social. Heredero sin duda de las vanguardias europeas, sobre todo del constructivismo, dadaísmo y surrealismo.

Encuentra un terreno fértil en nuestro país, donde hace gala del diseño de carteles, aplicando con destreza el fotomontaje y la aplicación con excelencia de tipografías en encargos de carteles de cine, publicidad y de orden social; así como creaciones nacidas de su inquietud personal de expresión. Renau como esmerado grafista, se inserta naturalmente en la actividad de fotógrafo.

En este mismo sentido cabe mencionar a Josep Renau, quién siendo también un creador multifacético, incursiona en el fotomontaje, diseño de carteles, muralista y pintor. Su actividad creadora se centra en un principio en su natal España, emigra a México, trayendo con él, su bagaje artístico-político-social. Heredero sin duda de las vanguardias europeas, sobre todo del constructivismo, dadaísmo y surrealismo.

Encuentra un terreno fértil en nuestro país, donde hace gala del diseño de carteles, aplicando con destreza el fotomontaje y la aplicación con excelencia de tipografías en encargos de carteles de cine, publicidad y de orden social; así como creaciones nacidas de su inquietud personal de expresión. Renau como esmerado grafista, se inserta naturalmente en la actividad de fotógrafo.



Fotografía 40: Renau, Josep. Cartel para la película: Necesito dinero. 1952

Joan Costa (2008) comenta sobre el binomio imagen-texto:

Toda comunicación publicitaria se basa en el principio bi-media que es la coordinación imagen-texto. Pero siempre, y sea cual fuere la forma que adquiere la comunicación funcional de la publicidad, imágenes y textos son su materia básica y el objeto de toda combinatoria. (2008, p. 177).

La tipografía dentro del fotografismo se manifiesta como un gran aliado, es un complemento natural en la presentación de carteles, diseño de páginas impresas y material gráfico para los medios digitales. Sabemos que la imagen fotográfica “es fuerte, es inmediata, es polisémica puede significar muchas cosas” (Costa, 2014).

La fotografía se presenta como un fragmento de la realidad, sí pero en el caso de un fotomontaje, de un foto collage, esta realidad se encuentra alterada, cambiada. No significa lo mismo que cuando fue tomada, es extraída de su contexto, de la realidad; cambiada por el fotógrafo, la imagen fotográfica resultante ya no es la misma, ha cambiado y por lo tanto su significado también.



Fotografía 41: Renau, Josep. *Hecho en Francia*. 1956

En el fotografismo al incorporar una tipografía, esta ha de establecer una explicación a lo que el espectador mira, ve y observa. El texto ha de apoyar lo que esa fotografía comunica. El texto “pretende ser monosémico, está dotado de un único significado o, en cualquier caso, de un número restringido de significados” (Costa, 2014). En tanto la imagen se concibe y advierte como polisémica y se encuentra ligada sin duda al texto que la acompaña.

En el fotografismo, la incorporación de elementos tipográficos enriquece la propuesta gráfica y visual, ya que al combinar texto e imagen se logra un efecto comunicativo muy eficaz. El texto refuerza lo que el espectador aprecia en la fotografía; en su caso explica lo que la fotografía pone en charola de plata.

La fotografía muestra el hecho, el suceso, el objeto y las formas, mientras que la tipografía explica, refuerza y hace que lo expuesto en la fotografía permanezca más tiempo en la memoria del espectador. En claro binomio creativo imagen-texto, se puede afirmar que no solo la fotografía adopta al texto, sino que el medio tipográfico también exalta la relación entre tipografía y fotografía, considerándolos indispensables el uno del otro en los procesos creativos del fotografismo y su posterior relación dentro del diseño gráfico y la comunicación visual.

Al respecto Tobías Barthel (1989) comenta sobre la fotografía y la tipografía:

Hoy reconocemos en la fotografía el medio tipográfico esencial del presente. Sentimos como un enriquecimiento su adición a los medios de expresión que tenía antes la imprenta y precisamente vemos en la fotografía la característica que distingue nuestra tipografía de la antigua. Así, la forma individual del arte gráfico: escritura-dibujo es puesta en paralelo hoy con la forma colectiva: tipo-foto. Por tipo-foto designamos toda síntesis de tipografía y fotografía. El cliché fotográfico se agrega así a las letras y líneas de la caja como elemento de composición tipográfica, conforme con el espíritu de nuestra época pero diferenciado. Puede decirse que la tipofoto es uno de los medios de expresión gráfica más característicos de la tipografía y de la publicidad actuales. (1989, p. 4-5) (sic)

De esta forma encontramos que a la relación entre tipografía y fotografía se le denomina tipofotografía o fototipografía; donde ya no solamente se encuentra la relación establecida como binomio imagen-texto.

El uso de tramas tipográficas superpuestas en la fotografía es otra manifestación de la experimentación visual entre letras e imagen fotográfica; “se emplean generalmente las tramas tipográficas (de puntos y líneas) y también las retículas y resinas preparadas a propósito” (Costa, 2008). Otro caso lo es el recurso de usar la tipografía como mascarilla en una fotografía, en donde la imagen resulta en el fondo visual de la letra y el texto.

Así tenemos que el uso y aplicación de la tipografía en el fotografismo, es un elemento característico de este último, la combinación imagen-texto en el fotografismo es una particularidad de este tipo de expresión gráfica.

La tipografía se encuentra ligada a la imagen y colabora en la “idea de lectura” (Costa, 2014). De tal forma que de la estructura de la caja tipográfica va a depender también la forma de lectura visual que tenga el cartel fotográfico, el anuncio, el inserto en una página digital o impresa “el movimiento de la mirada queda condicionado por el recorrido de la línea tipográfica” (Costa, 2014). En el fotografismo y la fotografía aplicada el uso de la tipografía es un recurso evidente y su interacción innegable.

Un tercer aspecto a mencionar como característica del fotografismo es el uso del fotograma como elemento creativo. Ya desde 1802, en el texto "An Account of a Method of Copying Paintings upon Glass and of Making Profiles by the Agency of Light" (Castellanos, 1999). Obra de Wedwood y Davy, explican a detalle el método para poder realizar fotogramas.

Sin embargo los fotogramas de Henry Fox Talbot, están considerados como los primeros experimentos fotográficos de fotografía sin cámara. Cabe señalar que el hacer fotogramas era un verdadero pasatiempo para "las damas de la sociedad victoriana y americana del momento" (Castellanos, 1999).

Como sabemos Christian Schad también es considerado un baluarte en el uso experimental artístico del fotograma. Tiempo después a Schad, fue Man Ray quién usó el fotograma como medio de expresión fotográfica, no sólo apropiándose del recurso de la fotografía sin cámara sino que: "pretendió haber descubierto de nuevo el fotograma en la rayografía" (Schottle, 1982).

Los ejercicios denominados por Man Ray como rayogramas son considerados ahora como ejemplos claros del dadaísmo y posteriormente del surrealismo. La influencia de estos trabajos artísticos de Man influenciaron el trabajo de lo que después se llamó en la Bauhaus: fotografía sin cámara.

Moholy-Nagy, utilizó el fotograma como medio de expresión artística y experimental, advertía en la fotografía sin cámara "la valoración definitiva de la fotografía en una dirección productiva" (Schottle, 1982). Diferenciando el fotograma de la fotografía, que persigue como único fin representar fielmente los objetos y las formas insertas en la naturaleza.

Ya que como sabemos en un fotograma la representación de un objeto real, no necesariamente se ha de ver en la imagen igual o similar a su referente, de hecho en el fotograma se busca abstraer de la realidad lo captado por la imposición de objetos en el material sensible o por la proyección de formas y que estas al incidir por la acción de la luz, se vea modificada su naturaleza y lo resultante en la imagen final sea percibido como algo nunca antes visto, algo irreconocible, pero atrayente, intrigante y que provoque que un espectador mire una y otra vez la imagen contenida en el fotograma o en la fotografía hecha sin cámara.

Pero es Lissitzky quién haciendo uso del fotograma como recurso gráfico, utiliza un fotograma para publicitar las tintas Pelikan. En un claro gesto de audacia crea una publicidad no vista hasta entonces; realiza un cartel fotográfico publicitario, donde la imagen y el texto forman parte de un fotograma que se proyecta sobre material fotosensible y logra una imagen netamente fotográfica.

Texto e imagen forman parte del fotograma y al positivarse surge poderoso un cartel fotográfico único, que marco pauta en las propuestas visuales fotográficas que habrían de venir.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el fotograma es redescubierto por los artistas y fotgrafistas adeptos de la fotografía subjetiva; "reavivaron la idea y la técnica del fotograma" (Schottle, 1982).

De hecho es en Alemania donde los fotógrafos subjetivos acogen con entusiasmo las posibilidades creativas del fotografismo. En la época actual el fotograma, no ha perdido vigencia, se siguen produciendo fotogramas sin el concurso de la cámara fotográfica y no sólo el laboratorio fotográfico es testigo de estas producciones; el laboratorio digital ha entrado en escena y la cámara digital, la computadora y el escáner ahora se han vuelto las herramientas para hacer fotogramas digitales tanto en color, como en blanco y negro, "actualmente el fotograma se aplica con éxito en diferentes tendencias del diseño fotográfico moderno" (Schottle, 1982).

No olvidemos que el fotograma está ligado al origen de la fotografía y constituye una parte física y material de la imagen fotográfica que se manifiesta como tal en el fotograma. Su permanencia va ligada a la naturaleza de la misma fotografía.

La cuarta característica del fotografismo lo hallamos en las diversas y muy variadas formas de intervención visual que hicieron los artistas de las vanguardias.

Desde el futurismo donde la tendencia de captar el movimiento con la utilización de velocidades de obturación bajas, pasando por las solarizaciones de los dadaístas, efectos de distorsión, granulado, bajo relieve, altos contrastes, etcétera.

Joan Costa (2008) nos dice sobre la alteración de la imagen fotográfica:

Otros efectos son deformaciones de las imágenes. Estos efectos tienen el propósito evidente de manipular la imagen de la realidad, ya que sea en el registro o en sucesivas etapas del proceso, recibirá tratamientos fotográficos, como por ejemplo, desde la fragmentación o la interposición de tramas, hasta la mencionada supresión de grises, solarización, cartelización, etc. (2008, p. 195)

La utilización de todos estos recursos técnicos de manipulación de la imagen fotográfica, consiguen que la fotografía se aleje notoriamente de su referente, que la imagen resultante ya no represente fielmente a aquel objeto, forma, personaje u escena que puso frente al objetivo "el efecto plástico buscado es el de la casi disolución de la imagen en una serie de signos" (Costa, 2008).

Siendo estos parte de una estrategia para comunicar con mayor claridad y promover un bien o un servicio, cuando se trata de promocionar o publicitar algo, estos signos "devienen a menudo mucho más visibles que la misma imagen original" (Costa, 2008). Pero también dentro del fotografismo interviene el artista visual que al modificar la imagen original, encuentra sin duda un terreno fértil donde sembrar aquello que nace de su necesidad de expresión personal. Recordemos que artistas de las vanguardias fueron los primeros en modificar imágenes fotográficas para satisfacer sus intereses personales.

También se incorporan como manipulaciones el uso de ópticas especiales que modifiquen la percepción de la realidad y de lo fotografiado por el lente de la cámara, así como grandes ampliaciones de la imagen que de igual manera alteran la forma en que se aprecia una imagen fotográfica, y como se ha mencionado, alejando lo expuesto en la imagen manipulada su cercanía con el referente y el concepto de representación.

Hasta este punto tenemos que en el fotografismo se pueden encontrar cuatro características que le son propias y que lo distinguen de la fotografía pura o directa:

- 1.- La utilización del fotomontaje y el collage fotográfico
- 2.- La aplicación del mensaje bi-media, imagen-texto, con el concurso de la tipografía como elemento enriquecedor del mensaje.
- 3.- El fotograma, principio gráfico básico de la imagen fotográfica
- 4.- La manipulación de la imagen fotográfica, ya sea en el laboratorio químico o en el digital.

En este punto, una vez analizado el origen, surgimiento y características del fotografismo, es que podemos definirlo y explicarlo.

Para Schottle (1982), acota sobre la definición de fotografismo:

Denominación propuesta por J.A. Schmoll, llamado Eisenwerth (nacido en 1915), en sustitución del término realismo fotográfico, para las obras de pintura, grafismo y escultura que dependen de algún modo de la fotografía -para diferenciarlas de la realidad reproducida por la fotografía-. (1982, p. 141) (sic)

Encontramos de nuevo que el fotografismo, se inclina por modificar la realidad, misma que es un concepto inherente y una cualidad de la imagen fotográfica: captar la realidad, representar fielmente objetos u escenas.

En el fotografismo la imagen fotográfica se aparta del ideal de los fotógrafos puristas o directos y se acerca al ideal de arte, ya que al intervenir la mano del hombre, esta imagen técnica se humaniza, el fotografismo se inclina hacia sus raíces pictoriales.

Al mismo tiempo que se puede hablar de que la fotografía se encuentra ligada a la pintura y de ello se desprende su carácter pictórico y artístico, se puede "hablar también de una fotografía gráfica (fotografismo) porque imita el carácter y los efectos del dibujo" (Costa, 1990).

Joan Costa (1990) aporta a la definición del término fotografismo:

Fotografismo: manipulación de la imagen entendida como el conjunto de distorsiones y variaciones producidas por diferentes técnicas y procesos gráficos, que utiliza el grafista (en el caso que nos concierne el fotografista), con el fin de comunicar mejor una determinada idea o mensaje a los individuos a los que va destinado. (1990, p. 58)

En esta definición se continua con la idea de que en el fotografismo, existe manipulación de la imagen fotográfica, mediante la técnica fotográfica, la incorporación de elementos artísticos y sobre todo que el fotografismo debe comunicar, ya que lo creado en el fotografismo va dirigido a un individuo o colectividad que habrá de servir de espectador de ese mensaje bien estructurado.

J. M. Susperregui, (comunicación personal, 26 de febrero 2017) nos dice más sobre el fotografismo y sus múltiples acepciones

El fotografismo es un término que se presta a múltiples interpretaciones, aunque siguiendo la literalidad de esta palabra nos lleva a la combinación de imágenes propiamente fotográficas con otras imágenes, fotográficas o no, de igual o distinta naturaleza que se acomodan al proyecto del autor. Es decir, el fotografismo admite la participación de todo tipo de imágenes. El fotografismo en realidad no es nada nuevo, anteriormente se conocía como fotomontaje, collage etc. (2017)

Tenemos entonces que varias ideas son reforzadas: la conceptualización de combinar imágenes unas con otras, sean de origen fotográfico o no (aquí entra sin duda la tipografía, otras fotos apropiadas, dibujos e ilustraciones). Se intensifica la percepción de una de las raíces del fotografismo: el fotomontaje y el collage.

Seguimos contemplando que la manipulación de las imágenes es omnipresente y encontramos dos personajes con denominación diferente a la de artista; no advertidos hasta que Costa los trae a colación; empezamos por saber quién es el grafista.

El grafista es un profesional de la imagen, su área de trabajo es bien conocida y definida en Europa, particularmente en la península Ibérica. Podemos definir su campo de acción: “el grafismo es una parte del diseño gráfico: la visualización o, la emergencia de las formas y de la expresión icónica” (Costa, 1990).

Así tenemos que el grafista, adquiere también las funciones de lo que era el montador, durante la producción de un fotomontaje, de un fotocollage, un cartel con el binomio imagen- texto. El grafismo se enmarca dentro de una actividad de arte gráfico aplicado y utilitario “se define como la disciplina estructurada y normalizada que sucedió al ejercicio más espontáneo del dibujo libre” (Costa, 1990).

En sus inicios se le conoció a esta profesión como “arte comercial” (Costa, 1990). Cabe señalar que en nuestro país al grafista se le denominó: dibujante publicitario, carrera que más tarde dio origen a las profesiones de comunicador gráfico y diseñador gráfico.

El grafista y dibujante publicitario se definían por características que le eran propias: se les consideraba un hacedor, una mano ejecutora, “el dibujante comercial era proyectista, ilustrador, rotulista y montador al mismo tiempo” (Costa, 1990).

Costa (1990) comenta acerca del grafista y su actividad profesional:

Cuando el grafista interviene en la imagen fotográfica para combinarla, manipularla y modificarla en función de un mensaje aplicado o una intencionalidad expresiva libre, emerge el fotografismo en sus múltiples variantes: fotomontaje o fotocollage, fototipo, compaginación, imagen-texto, etc. La coherencia de las nomenclaturas: arte gráfico, arte comercial, dibujante comercial y artista gráfico, revelan la conexión existente entre el arte puro y el arte visual aplicado a partir del desarrollo de la imprenta. El grafismo cristalizó como disciplina y como estatuto profesional, con el llamado arte gráfico. Con él se desarrolló; con sus interacciones entre la estética y la tecnología, y con la evolución de las economías de mercado. (1990, p. 9,14)

Tenemos entonces que el grafista se encarga de ciertas tareas dentro de la elaboración del mensaje gráfico, sea este utilitario, de publicidad o propaganda para un producto. Los medios utilizados: la fotografía, la tipografía, el montaje y la manipulación de las imágenes, textos y formas contenidas en el cartel fotográfico, inserto en revista, periódico o página web.

Identificamos la labor del grafista: es un hacedor, no planea la estrategia comunicativa, solo la ejecuta. No presenta propuestas para una posible solución visual a un problema determinado de comunicación; no participa en la lluvia de ideas durante el proceso creativo. El grafista solo opera, no propone, recibe instrucciones y las pone en práctica. La labor del grafista es llevar el proyecto a una consumación material.

El profesionalista del fotografismo que habría de superar al grafista lo podemos encontrar en el diseñador gráfico, el comunicador gráfico y el comunicador visual. Es en estas disciplinas donde el agregado de diseño, plantea que el encargado de formular el mensaje propagandístico sea de la índole que sea (publicitario, social, cultural, etc.) se encuentra capacitado no solo para hacer sino para formular y llevar a cabo soluciones novedosas de comunicación, en donde el fotografismo resulta una propuesta visual interesante y contemporánea, “el fotografismo es una intersección del medio fotográfico y el mensaje gráfico” (Costa, 2008).

De tal manera que bajo la sombra del diseño y la comunicación gráfica, podemos afirmar que el fotografismo se encuentra con mayor soporte teórico, fundamentada sólidamente la propuesta visual que de esta manifestación visual emane. En el fotografismo la fotografía se encuentra condicionada a “un determinado modo de diseño, más que a un determinado modo de fotografía” (Costa, 2008).

Es decir la necesidad de cumplimentar una problemática de comunicación va a dictar que diseño va a predominar y la fotografía ha de ajustarse a los requerimientos de diseño que se necesiten y a la forma de comunicación que se ha de establecer entre el mensaje visual y el posible público receptor, “en todo caso es la intencionalidad del diseñador la que determina y manipula las imágenes fotográficas” (Costa, 2008).

Es decir que el diseñador que utiliza la cámara para producir mensajes visuales, es quién va a dictar dependiendo la estrategia de diseño previamente estructurada, que fotografía se va a tomar, como va a realizarse, como va a modificarse, alterarse y como va a insertarse en la solución gráfica a un determinado proyecto de diseño. Esto constituiría la utilización del fotografismo dentro de la esfera del diseño gráfico o visual.

El fotografista y sería el segundo personaje a considerar ya mencionado por Costa, tiene dos cualidades a resaltar: primero un manejo depurado y sobresaliente de la técnica fotográfica y otra que el mismo Costa llama “imaginativa” (Costa, 2008).

En cuanto a la técnica está dentro del fotografismo suele ser evidente, la técnica empleada se hace notar ya sea durante la toma o durante el proceso de manipulación ya sea dentro de un laboratorio químico o digital. La cualidad imaginativa se refiere a la intencionalidad con la que se hace fotografismo esta puede ser “fantástica, decorativa o expresionista” (Costa, 2008).

También no olvidemos que el fotografismo no solo se encuentra al servicio del ámbito publicitario y no tengamos por sinónimos fotografismo y publicidad. El fotografismo puede estar al servicio de una expresión personal y carecer de un fin utilitario.

De hecho se le llama fotógrafo a aquel individuo que empuñe una cámara fotográfica y que realice actividades tanto de grafista como de diseñador y comunicador gráfico o visual y también realiza fotografismo aquel fotógrafo que busque ya sea en la naturaleza o en el estudio crear imágenes fotográficas donde el punto y la línea o rasgos parecidos a los del dibujo sean los elementos principales en sus fotografías. Recordemos que el fotografismo se trata de una fotografía tomada con rasgos gráficos y que estos predominaran sobre los conceptos de fotografía pura.

Es muy interesante hacer notar que la práctica del fotografismo es algo natural entre artistas visuales y plásticos, así como también entre diseñadores y comunicadores gráficos y visuales. Así como entre fotógrafos, el fotografismo “es el diseño más libre que existe, y en numerosos ejemplos constituye una forma de expresión artística que testimonia una perfecta seguridad” (Barthel, 1989).

Así mismo es necesario mencionar que aunque el fotografismo se encuentra ligado a varios aspectos y manifestaciones fotográficas, ya desde su propio origen, tiende a pensarse en una solución visual próxima e inherente a una solución visual de carácter utilitario.

Como ya se ha expuesto esto no es necesariamente cierto, el fotografismo tuvo su origen en la idea válida de escalar la técnica fotográfica al estatus de arte, para ser digna de ser colgada y admirada en salones de exposiciones y museos. Ya en las vanguardias los artistas de la época trabajaron con la imagen fotográfica e hicieron con ella un sinnúmero de experimentos visuales que nos llegan hasta el presente y siguen enriqueciendo las posibilidades creativas de aquel que haga fotografismo al empuñar su cámara y mirar a través del visor.

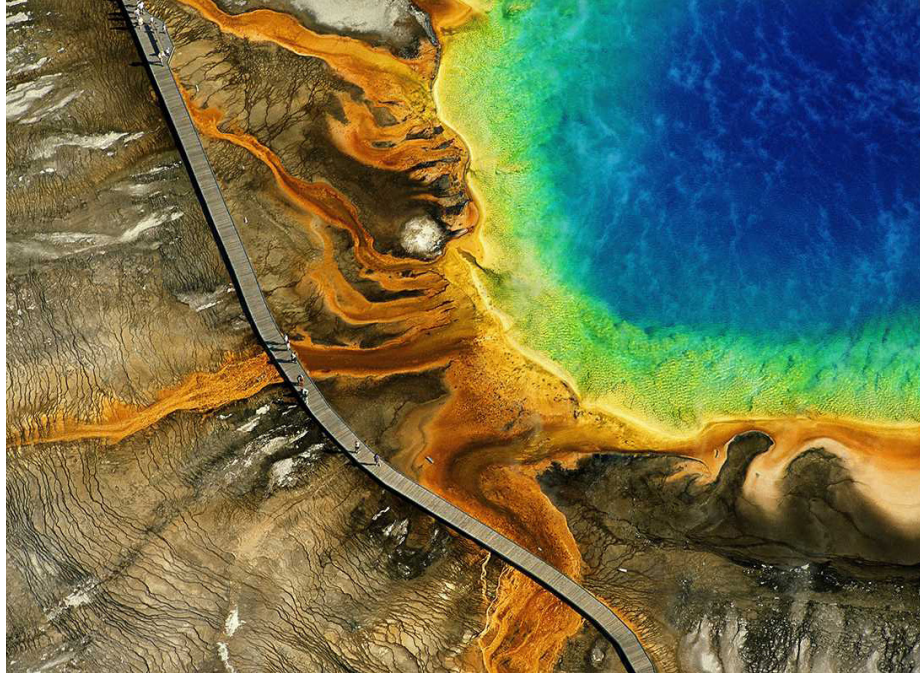
Los fotógrafos subjetivos herederos de Moholy-Nagy, de Peterhans y Steinert, hacen de la Alemania de posguerra un ejemplo de hacia donde se encaminaba la fotografía Europea y como el fotografismo y su práctica eran un camino viable de expresión personal. Pronto en manos de los grafistas y los artistas comerciales el fotografismo se posicionó en lo que se conocemos como fotografía utilitaria, se ocupa la imagen fotográfica entonces para comunicar, para propaganda de toda índole (publicitaria, política, cultural, para campañas sociales, etc).

El poder de la imagen fotográfica insertada en carteles, anuncios, periódicos, revistas, impresos en papel y medios digitales, empaques, etiquetas, productos varios; nos dicen la importancia de la imagen fotográfica y nos evidencia que de ella ya no podremos prescindir.

La imagen fotográfica aparece en todos lados y sin advertirlo en muchos casos los que vemos son fotografías hechas por encargo, inmersas en el fotografismo y ni cuenta nos damos de lo que estamos viendo.

Así fotgrafistas que hacen fotografismo siguen haciendo brillar este género fotográfico que se ha nutrido con el trabajo de innumerables creadores de la imagen, en el fotografismo como ya lo hemos mencionado se insertan tanto fotógrafos, diseñadores gráficos y visuales y artistas.

Como ejemplo de fotografismo no publicitario podemos mencionar el proyecto fotografico de Yann Arthus-Bertrand quién con su *La tierra vista desde el cielo*, da unos ejemplos sublimes de fotografismo.



Fotografía 41: Arthus-Bertrand, Yann. *La Tierra vista desde el cielo*. 2001

Las formas, las líneas y los puntos captados en sus fotografías recuerdan el más puro espíritu del fotografismo, haciendo que sus imágenes nos recuerden a las pinceladas del pintor renombrado y a los trazos del dibujante más exquisito.

En este punto del texto y ya cerrado el círculo que enmarca a los fotgrafistas y al fotografismo; es necesario mencionar que aunque el fotografismo esté relacionado con el diseño gráfico y visual; se puede afirmar que el fotografismo no es fotodiseño, ni diseño fotográfico.



Fotografía 42: Arthus-Bertrand, Yann. *La Tierra vista desde el cielo*. 2001

Están íntimamente emparentados, pero no son lo mismo; comparten un mismo origen común y, ciertas intenciones. El fotografismo y la práctica fotográfística constituyen el tejido medular de lo que es el fotodiseño o diseño fotográfico, pero no representa la mente, ni la conceptualización del lenguaje que formula la verdadera interacción entre el diseño y la fotografía.

El fotografismo es solo la puntita del iceberg, el diseño fotográfico en cambio es toda aquella masa bajo la superficie que se ha de sacar a la luz, para establecer claramente que es el fotodiseño y poner sobre la mesa como es que un diseñador se decanta por usar una cámara fotográfica para diseñar, como es que esta herramienta puede constituirse en un aliado de la comunicación visual y del diseño; se parte del fotografismo para llegar profundamente a la interacción del diseño y la fotografía, veamos entonces que son el fotodiseño o diseño fotográfico.

3.3 Fotodiseño o Diseño Fotográfico

Durante el proceso de avance la presente investigación se han ido sentando las bases para entender los puntos de enlace entre el diseño y la fotografía; para comprender como la fotografía fue incorporada a la esfera de acción del diseño gráfico y fue aceptada como una herramienta de producción útil para el diseño; ya que la fotografía –como sabemos- tiene la capacidad de contener información gráfica precisa y comunicar a través de las formas, tonos y colores que se hallen en imagen.

La primera aproximación a la relación entre el diseño y la fotografía, lo observamos ya durante el transcurso del primer capítulo, donde a través de las vanguardias artísticas del siglo pasado se analizaron aquellas manifestaciones artísticas y de diseño en donde la fotografía comienza a cobrar una importancia no vista hasta esos momentos. Digno es de traer a recuento, el papel de los artistas y diseñadores soviéticos quienes fueron los primeros en advertir el potencial de la herramienta fotográfica; al considerar que la fotografía podía ser utilizada como recurso visual, crearon una verdadera innovación, podría no parecer tan importante en nuestros días, pero en verdad en su momento significo una verdadera osadía aplicar imágenes tomadas con una cámara fotográfica.

Es tan importante el uso de la fotografía en carteles y promocionales soviéticos, que hoy en día, este tipo de manifestación del diseño gráfico constituye un símbolo de identidad nacional para la nación rusa; de tal forma que al apreciar un gráfico de estos años, lo identificamos de inmediato con las vanguardias rusas de principios del siglo XX.

De estas la corriente del Constructivismo se dispersó de Rusia hacia el centro de Europa, en Alemania en particular su influencia hizo eco en las enseñanzas de la Bauhaus, en donde por cierto en la redacción de su tercer plan de estudios se incorporó de manera oficial la enseñanza de la fotografía en esta escuela; asimismo también en la Bauhaus la fotografía además de tener un carácter artístico, tuvo está la aplicación en proyectos utilitarios de diseño gráfico; bajo la influencia de László Moholy-Nagy y de Walter Peterhans; quién al término de la Segunda Guerra Mundial, se incorpora al movimiento de la fotografía subjetiva de la mano de Otto Steinert.

Más adelante las vanguardias del dadaísmo, el surrealismo, y los aportes de los fotógrafos adheridos a la fotografía subjetiva aportan su grano de arena, ya que al presentar una valiosa y numerosa cantidad de efectos logrados bajo el espíritu de la experimentación visual, logran crear efectos no vistos antes y también redescubren el uso creativo del fotograma, la goma bicromatada, cianotipias y platinotipias, entre otros efectos aplicados tanto en la toma como en el positivado y que van generando un sinfín de posibilidades en la creación fotográfica.

De tal manera que la fotografía se nutre con el pensamiento de las diversas corrientes que se van presentando generación con generación de artistas, diseñadores y creadores de Europa, Norteamérica, mismos que influyen la proliferación de fotógrafos en América Latina y en México principalmente.

Así vamos encontrando los puntos en donde se toca la fotografía y el diseño; como ambas manifestaciones y sus lenguajes se complementan, se intersectan para formar mensajes bien estructurados y elaborados. Es en estos puntos en común que encontramos al fotografismo como el eslabón que une y enmarca precisamente a la combinatoria del diseño en la fotografía y también a la fotografía en el diseño.

Encontramos precisamente en el fotografismo la integración de la fotografía en el diseño como elemento para informar, comunicar, producir mensajes de tal forma que la fotografía es parte fundamental del diseño gráfico. El mensaje elaborado estará conformado de imagen fotográfica y texto; el binomio de diseño y comunicación visual ideal.

Una vez analizado el tema del fotografismo nos enfrentamos al dilema medular que da origen y sustento a esta investigación: el fotodiseño. Este término concebido e ideado por Joan Costa a mediados de la década de los ochenta y que vio la luz en un texto publicado por editorial CEAC en 1987; cabe señalar que este texto aparece en coautoría con Fontcuberta.

Es necesario mencionar que Costa se encarga de la argumentación teórica-práctica partiendo del fotografismo para llegar al fotodiseño; de esta forma nos dice acerca del grafismo y el diseño “si el grafismo es una técnica entre la estética y la visualización funcional, el diseño es una estrategia creativa” Costa, 1990).

De esta forma Costa va poniendo los acentos correspondientes en la situación que guarda el trabajo en conjunto diseño-fotografía. Fontcuberta en cambio nos habla muy escasamente del dadaísmo y otras corrientes de vanguardia, sin profundizar, ni llegar a detalles, solo de manera muy general y superficial aborda estos temas y se enfoca en la manipulación fotográfica de la que es objeto el negativo y el positivado.

Así Costa nos da su concepción de lo que significa el fotodiseño y como este término acuñado por él y bajo sus ideas es la cumbre de la relación que existe entre el diseño y la fotografía.

Costa (1990) aclara sobre el concepto de fotodiseño:

Fotodiseño es el procedimiento y el resultado de un trabajo experimental en principio de figuración fotográfica abstracta, guiado por la mentalidad de creación como concepto de design. Fotodiseño designa un procedimiento de síntesis entre diseño y fotografía, que es esencialmente diferente de la fotografía verista y del fotografismo como manipulación. (1990, p. 212)

Este acercamiento al fotodiseño nos indica en primera instancia que el fotodiseño trata de un procedimiento experimental que se encuentra regido por un pensamiento de diseño, en donde la fotografía responde a una necesidad de comunicación al participar en la elaboración de un mensaje gráfico específico.

Costa indica que estamos ante una síntesis entre diseño y fotografía, que un diseño o una fotografía hecha bajo el concepto de fotodiseño no es verista; ¿que entendemos por esta afirmación?; según Costa el fotodiseño no representa objetos, cosas, ni situaciones propias de la realidad.

Por lo que concierne a Costa, este no explica ni detalla a que se refiere en torno a que el fotodiseño no representa la realidad, solo enfatiza en que el fotodiseño presenta abstracciones originadas a través de la experimentación visual. De hecho tampoco explica con claridad a que se refiere con el concepto de abstracción en la creación fotográfica en torno al fotodiseño.

En efecto si distingue al fotografismo del fotodiseño en tanto que menciona que el primero tiende a la manipulación de la imagen, en tanto el segundo no admite manipulación ni durante la toma, ni en su posterior factible positivado; “por consiguiente y en conclusión, tampoco hay en el fotodiseño, manipulación” (Costa, 1990).

Con esta afirmación Costa, comienza diferenciando según su criterio al fotodiseño, en donde sí hubiera algún tipo de manipulación de la imagen, antes, durante o después de la toma, no podría llamarse al resultado final fotodiseño.

Así separa y enlaza Costa (1990) al fotografismo del fotodiseño:

Tienen en común, que se identifican por igual con el arte gráfico aplicado, es decir, que elaboran un mensaje funcional a partir de figuras icónicas y, eventualmente textos. El fotografismo registra objetos y las cosas físicas de la realidad que están situadas ante el objetivo e iluminadas. En cambio, en el fotodiseño interviene el medio fotográfico, pero usado en sentido diferente. (1990, p. 212)

Tenemos entonces que Costa, identifica que tanto el fotografismo, como el fotodiseño se enmarcan en el terreno del arte aplicado y que ambos sirven para elaborar un tipo determinado de mensaje visual; identifica además que el fotografismo es un medio de registro “la materia básica o el primer principio del fotografismo es la imagen analógica del modelo que está delante del objetivo de la cámara. (Costa, 1990)

Recordemos que la cámara fotográfica es un vehículo que registra todo aquello que pasa por el frontal del objetivo y que a través de la acción del obturador es susceptible de ser atrapado bien en el sensor o en los haluros de plata de un rollo convencional para fotografía.

I. Bellabeitia (comunicación personal, 23 de marzo 2017) anota al respecto del fotografismo:

El fotografismo, si hoy en día es distinguible como concepto, lo podemos entender como la combinación, por un lado, de los atributos propios del grafismo, su particular libertad de trazo y posibilidades de manipulación gráfica, y por otro de las propiedades del medio fotográfico como dispositivo representación tecnológica. (2017)

Como segundo elemento propio del fotografismo y que Costa enfatiza: es la manipulación de la que es objeto la imagen fotográfica dentro del fotografismo; en base a sus postulados; la manipulación antes de la toma, durante esta y su posterior postproducción son intrínsecas a la naturaleza de una imagen ejecutada bajo los parámetros de una imagen fotográfica inmersa en el fotografismo; “en el fotografismo la imagen analógica es modificada en su estado latente por medio de procedimientos ópticos, mecánicos y químicos” (Costa, 1990).

Siguiendo con el fotografismo podemos sumar a lo ya mencionado que una vez producida la imagen final con la que elaborara un mensaje utilitario determinado, esta es susceptible de ser alterada o manipulada a través de los diversos efectos con que cuenta el medio fotográfico, entre estas se pueden mencionar: efectos de color, transparencias, montajes, solarizaciones, dobles exposiciones, tramados, planos paralelos, multi-imagen, etc.

En un sentido estricto se puede recurrir a cualquier proceso de alteración de la imagen que nos brinde el medio fotográfico sin importar la vanguardia o corriente artística o de diseño que la haya creado y que permita elaborar un mensaje gráfico o visual efectivo y que cumpla el objetivo que lo genere.

Sin embargo y hay que mencionarlo; la visión que guarda Costa acerca del fotografismo es muy estrecha y en un cierto momento menosprecia esta forma en que interactúa el diseño y la fotografía, aunado a ello parece ignorar que el fotografismo no tiene un carácter utilitario nada más, sino que existen manifestaciones artísticas en el ámbito del fotografismo; hemos visto ya en el anterior apartado de este mismo capítulo tercero, una detallada narración sobre el fotografismo, su importancia y trascendencia. En pocas palabras Costa resume al fotografismo como una forma de alteración-manipulación de la imagen fotográfica y que utiliza grafismos en su configuración para establecer un mensaje visual, siempre utilitario.

Una vez revisada la visión que Costa tiene sobre el fotografismo, se verá a detalle el concepto de fotodiseño que concibió para explicar la fusión existente entre la actividad del diseño y la fotografía cuando se encuentran trabajando en conjunto.

Costa (1990) nos dice al respecto de la creación en el fotodiseño:

El primer principio del fotodiseño es la creación abstracta. Ante todo, la creación de una matriz heurística, que es un cuadro combinatorio de invención preparado por el diseñador conceptista y de cuyo cuadro el fotógrafo-visualista extraerá los datos para elaborar una visualización determinada. Finalmente, la creación o el mensaje es esta misma visualización. (1990, p. 212)

En este sentido Costa, pone énfasis en que el fotodiseño debe ser ante todo no realista, debe partir de una experimentación de orden abstraccionista y no representar algo que ya exista. Se puede entender por abstracto a “todo aquel amplio conjunto de prácticas pictóricas, escultóricas, gráficas, etc., que no representan ningún elemento de la naturaleza” (Bellas Artes Lexis 22 Vox, 1989).

Siguiendo en este tenor tenemos que la fotografía es por origen una disciplina que representa fielmente lo que captura a través de su complejo sistema óptico-mecánico; el proponer y afirmar que el fotodiseño debe avocarse a crear imágenes abstractas para la elaboración de mensajes visuales, da por resultado una propuesta sin duda osada, aventurera y pone en dicho las argumentaciones y teorías existentes al respecto de la veracidad y representatividad de la imagen fotográfica.

No olvidemos que una de las características propias e intrínsecas del medio fotográfico es precisamente su apego a la verdad, a lo real y a que lo existente en el medio ambiente en el que se desenvuelve el ser humano, este es susceptible de ser captado por una cámara y su óptica y quedar como una evidencia de lo ocurrido, del tiempo y el espacio atrapado en una toma fotográfica.

Podemos deducir que lo que pretendía Costa con su planteamiento de lo que es el Fotodiseño, no era otra que apropiarse del lenguaje propio del diseño gráfico y aplicar los elementos del diseño en materia de abstracción para poder ejecutarlos gracias a una cámara fotográfica; “el diseño es creación o medio de creación por excelencia” (Costa, 1990).

Es decir, poder hacer diseño con la cámara fotográfica, recurriendo a la abstracción de las formas y lograr con ello la elaboración de un mensaje visual utilitario; “el diseño es en sí mismo abstracción, creación. Es por tanto, más que la habilidad para dar forma gráfica a un proyecto” (Costa, 1990).

La propuesta es dar cabida a usar las bases del diseño para realizar fotografías que se inserten en el concepto de fotodiseño; que la interacción que han tenido estas dos disciplinas desde el momento que a Lissitsky, se le ocurrió la brillante idea de usar una cámara, tomar imágenes y que estas sirvieran para ilustrar carteles y propaganda que le sería encargada para el régimen socialista soviético; tuviera una definición lo más acertada posible y que esta interacción entre diseño y fotografía tuvieran un nombre propio.

Costa (1990) nos dice sobre el fotodiseño, el papel del diseñador y el fotógrafo:

El fotodiseño no parte de un objeto real preexistente, sino de una idea, esto es un diseño o diseño que implica la voluntad y el proceso de crear alguna cosa determinada por el diseñador para un fin concreto. Es el diseñador-conceptualista-visualista quien define el sujeto a visualizar. Pero este objeto no está suministrado por la realidad física del entorno, sino que será construido en tiempo real por el fotógrafo visualista en el momento de la toma. (1990, p. 213).

En este sentido hay que precisar el hecho de que para lograr una fotografía esta se obtiene siempre partiendo de que existe un objeto iluminado delante del objetivo de la cámara “la fotografía siempre procede así. Necesita un objeto físico, de algún modo iluminado, encarado al objetivo de la cámara” (Costa, 1990).

Costa lo acepta; objeto frente a la cámara, refleja luz, por lo tanto hablamos de algo real; sin embargo más adelante continua y nos confunde con el tema conceptual del fotodiseño: “es el medio fotográfico el que interviene, pero no la situación convencional objeto fuente de luz objetivo” (Costa, 1990).

Desafortunadamente no es claro en su explicación y si profundizamos podemos advertir que sugiere que no existe nada que este frente a la cámara para fotografiarse; Costa no es claro en su argumentación. Aun así es hermético y enfatiza que la idea que se materializara en fotodiseño no “está suministrado por la realidad física del entorno” (Costa, 1990).

Observamos también que Costa nos plantea ya con sus propias palabras la noción de llevar el lenguaje de la fotografía y el del diseño a colaborar para solucionar una problemática de comunicación visual, donde el medio solucionador de esta sea una imagen fotográfica.

En este planteamiento Costa establece la relación que guarda el proceso de obtención de la imagen fotográfica de diseño: existe una idea o problema inicial, esta es entendida por un diseñador gráfico y a su vez es remitida a un fotógrafo-visualista, versado en situaciones en las que la fotografía resuelve problemas de comunicación visual.

Puede apreciarse que la intervención del fotógrafo en el proceso de creación se realiza bajo el encargo que le ha hecho el diseñador a que se encuentra al mando del proyecto a ejecutar; que el fotógrafo sólo obedece lo que ha decidido el diseñador.

Costa parece olvidar que un diseñador capacitado para laborar con la cámara fotográfica puede resolver el mismo la idea o problema que dio origen a la necesidad de comunicación.

Un diseñador estudiado en cuestiones de imagen técnica y que haya elegido el medio fotográfico como sendero de expresión visual y que solucione problemas de diseño a través del concurso de la herramienta fotográfica será capaz de emprender el mismo la estrategia y resolución de un problema determinado. Recordemos que la cámara es una extensión creadora de la mente, ojo y mano de quien empuña esta herramienta y que este aspecto se adentra en la figura del diseñador como fotógrafo.

Costa (1990) continúa aportando sobre el término fotodiseño:

El segundo principio del fotodiseño es la exploración del propio lenguaje fotográfico en abstracto. Es decir que él fotodiseño se basa en la continuidad esencial de la imagen en la impresión luminosa sobre la superficie sensible. La obtención automática del mensaje, desde su estado de latencia hasta su estado final; el efecto de sensualidad, la retórica de su misma tecnología en tanto que estética propia. (1990, p. 213).

En esta aportación se plantea la necesidad de la experimentación con el lenguaje fotográfico para llevarlo al extremo de la abstracción. El diseño que ha de solucionarse visualmente con una fotografía, requiere que la imagen sustente el mensaje que se ha de transmitir.

Costa nos habla que desde antes de la toma se debe conocer a fondo el proyecto o idea que se ha de abordar, para que la toma fotográfica sea acorde, y de solución fehaciente a lo que se ha de requerir; así el fotodiseñador tiene que establecer de antemano la forma en que habrá de satisfacer una necesidad de comunicación e información que contendrá el mensaje visual; es decir que la fotografía final habrá de concebirse bajo un pensamiento de diseño y fotográfico.

Para Costa en el fotodiseño “el medio fotográfico explota aquí, el repertorio de figuras estéticas y los recursos de sensualización visual que son propios de la tecnología fotográfica” (Costa, 1990).

Así Costa nos afirma que para realizar fotografías inmersas en el concepto de fotodiseño, estas habrán de realizarse bajo la claridad de utilizar al máximo los recursos que brinda el medio fotográfico, considerando desde las particularidades de la cámara fotográfica, su óptica, así como el lenguaje propio de la fotografía; sin olvidar que se debe llegar a la abstracción de las formas en la elaboración del mensaje visual. El fotodiseño afirma Costa: “no imita al dibujo u otros procedimientos de representación, del mismo modo que no imita las cosas de la realidad” (Costa, 1990).

Diez años después en 1997, Fontcuberta nos comenta en un breve ensayo, ya casi al final de su libro *el Beso de Judas*, sobre el fotodiseño y la conceptualización que sobre este tema había hecho Costa:

La hipótesis proponía que el acto de creación de una imagen fuese entendido como una secuencia de decisiones afectando a la configuración del resultado gráfico final (designación del tema, iluminación, objetivo, filtro, enfoque, diafragma, obturación...El esquema procedía de un texto clásico: *Sobre las posibilidades de creación fotográfica*; publicado en 1965, del teórico, fotógrafo y pedagogo alemán Otto Steinert. (1997, p. 125).

La figura de Steinert es de suma importancia para la fotografía de mediados del siglo pasado. En el segundo capítulo de esta investigación se incorporó un ensayo dedicado a su persona debido a la magnitud de su trayectoria como fotógrafo y como teórico de la fotografía; en este sentido merece la pena traer a recuento que; a él se le debe entre otras cosas, el haber elaborado la segunda metodología para afrontar el reto de hacer fotografías (la primera pertenece a Moholy-Nagy; redactada durante su estancia como académico en la Bauhaus), y el haber sido el fundador de la corriente de la fotografía subjetiva, misma que rescató a Europa de las cenizas de la Segunda Guerra Mundial, en lo que concierne a la creación fotográfica.

Steinert le hizo recordar al mundo entero que la fotografía en Europa estaba viva, que el potencial de los fotógrafos del siglo XIX y de principios del XX, constituían las bases de la nueva fotografía en el viejo continente. La fotografía de la mano de las corrientes de la fotografía subjetiva y de la nueva objetividad, darían nuevos vuelos a la creación

con la cámara fotográfica en mano y con el visor puesto en el ojo e inspirarían a Costa y a Fontcuberta a plantearse entre otras cosas la creación fotográfica en relación con el diseño gráfico.

Fontcuberta (1997) comenta acerca de los postulados de Steinert:

En este ensayo Steinert planteaba designar como elementos de la creación fotográfica a los recursos que los fotógrafos tenemos a nuestro alcance para la elaboración de imágenes. En el proceso de formación de imágenes estos elementos de creación se condicionan e interactúan constantemente. (1997, p125)

En el documento escrito por Steinert, se plantea una serie de pasos para ejecutar un proyecto de fotografía, esta metodología significó en su momento un balde de agua fresca para los fotógrafos europeos del momento y que vieron en la fotografía subjetiva una nueva alborada para sus inquietudes artísticas.

El siguiente aspecto que enarbola Costa, es la propuesta de utilizar en el proceso de creación en fotodiseño una matriz heurística, este elemento permite realizar una serie de combinaciones que facilitan la toma de acciones que se han de ejecutar; desde la elección del motivo a diseñar mediante la cámara, hasta las decisiones que habrán de permitir la solución visual a una problemática de comunicación y diseño.

Gracias a esta matriz heurística Costa encuentra una herramienta que le permite realizar una serie de combinaciones para solucionar un encargo o proyecto de diseño y solucionarlo mediante una serie de tomas fotográficas; asimismo la misma matriz ayuda a realizar el ejercicio de experimentación visual, ya que al obtener una combinación atractiva se puede ejecutar la toma fotográfica y sin descartarla, al tener otra combinatoria atractiva, se procede a realizar otra propuesta gráfica. De esta idea surge el segundo principio del fotodiseño "la exploración del propio lenguaje fotográfico en abstracto" (Costa, 1990).

En este sentido cabe resaltar que la matriz heurística que propone Costa, sirve como una herramienta de asistencia para la formulación de respuestas a problemáticas de diseño y crea las directrices para una posible solución visual "sus múltiples interpretaciones posibles hace que se logre un gran número de soluciones donde las figuras, los colores y las relaciones espaciales varían notablemente" (Costa, 1990). Todas estas consideraciones servirán para llevar a cabo la creación de imágenes fotográficas, logradas mediante la unión de los lenguajes del diseño y la fotografía.

Joan Fontcuberta (1997) al referirse al libro Fotodiseño y a la matriz heurística propuesta nos comenta al respecto:

En el libro mencionado intentábamos detallar de una manera bastante exhaustiva el desglosamiento posible de cada una de estas opciones. Seguidamente analizábamos el tipo de elección a hacer, a menudo abierta a una infinidad de respuestas y con la necesidad de combinar entre ellas la totalidad de las opciones. En consecuencia, la combinatoria resulta realmente infinita. (1997, p125).

Partiendo de este precepto se está en condiciones de ejecutar fotografías bajo el concepto de fotodiseño procediendo “a la creación de fenómenos provocados de naturaleza óptica, cromática, espacial, cinética. Esta es la clave fotográfica del fotodiseño” (Costa, 1990).

Sí analizamos con esmero lo hasta aquí expuesto sobre el fotodiseño y la conceptualización que sobre el mismo plantea Costa; advertimos al menos dos aspectos muy importantes para comprender la conceptualización que sobre el fotodiseño tenía Joan Costa: el primero es se refiere a que podemos crear fotografías en las que tiene que producirse un fenómeno óptico, cromático, espacial o cinético; ni Costa o Fontcuberta, hacen mención alguna a que se refieren con la idea de crear un fenómeno de naturaleza luminosa que implique la creación de colores, manejo espacial o de movimiento aparente en la imagen fotográfica.

Ni tampoco explican o dicen cómo se hace una fotografía de fotodiseño. Pero sí ponen ejemplos en su libro y a partir de esos ejemplos se puede dilucidar el procedimiento técnico mediante el cual se pueden crear fotodiseños.

Se puede tener claridad sobre el origen de este procedimiento y técnica por entonces novedosa a mediados de la década de los años ochenta del siglo pasado y en la cual tanto Costa como Fontcuberta pusieron altos sus ideales y esperanzas de que en efecto fuera la conceptualización final sobre la interacción y fusión del diseño y la fotografía como aliados en la creación de imágenes.

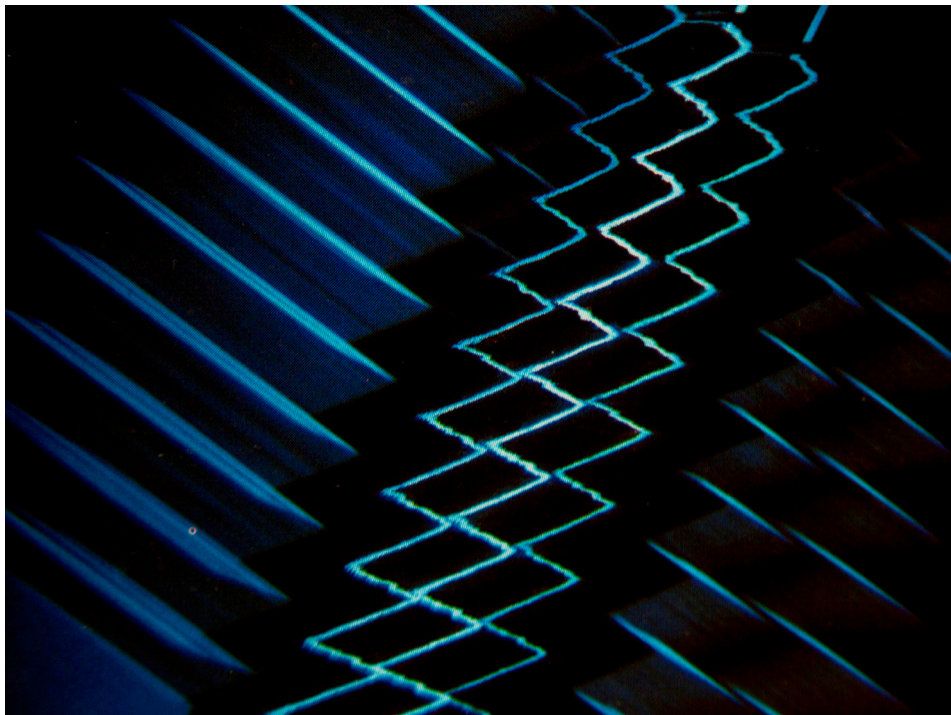
El otro aspecto importante a traer a colación es el destino final que ha de tener la fotografía elaborada bajo los preceptos de Costa y Fontcuberta. De primera mano se puede creer que las fotografías hechas bajo el fotodiseño serán única y exclusivamente creadas para tener un carácter utilitario, es decir servirán para hacer diseño gráfico o comunicación visual; se usaran como parte fundamental del mensaje que habrá de tener un producto de diseño, es más la imagen creada será el mensaje y el diseño en sí mismos.

Pero esto no es necesariamente así; el fotodiseño al tener como uno de sus principios la experimentación visual, puede tener sin duda alguna un carácter plástico y artístico y atender a demandas de producción y creación nacidas de la mente y el corazón del diseñador-fotógrafo que desee internarse en la creación fotográfica dentro de los conceptos de fotodiseño enarbolados por Costa. De tal manera que las imágenes fotográficas surgidas de la técnica del fotodiseño pueden insertarse sin problema alguno en la esfera de la creación artística y responder a un llamado surgido de la necesidad de expresión de un diseñador-fotógrafo-artista.

Para poder comprender esta doble función del fotodiseño: la que se inserta en la experimentación visual y la utilitaria veamos los siguientes ejemplos que nos ofrece el texto Fotodiseño de Costa y Fontcuberta.



Fotografía 43: Ribé, Joan. *Fotodiseño*. 1987



Fotografía 44: Ribé, Joan. *Fotodiseño*. 1987

Estos ejemplos de fotodiseño son obra del catalán Joan Ribé; en ellos observamos como los parámetros que Costa establece como requisito para hacer fotografías de fotodiseño se cumplen: abstracción, efecto lumínico, cromaticidad, efecto cinético.

En estas imágenes la abstracción en la toma es llevada a cabo con delicadeza, el efecto luminoso se puede llevar a cabo por diferentes vías; puede tratarse de un fisiograma elaborado con esmero, ya sea con la ayuda de una fuente que emita luz de cualquier naturaleza; led, tungsteno, luz de vela o de fuego; inclusive con la presencia de un rayo láser.

Asimismo es claro que se observan elementos propios del diseño gráfico: gradiente, similitud, repetición, toque, superposición, transparencia; etc.

En este sentido también la integración entre el diseño y la fotografía se alcanzan en la producción de imágenes bajo el espíritu conceptual del fotodiseño planteado por Costa y Fontcuberta. Se puede afirmar que estas cuatro fotografías se insertan de manera pertinente en la técnica del fotodiseño y son una muestra clara de la experimentación visual que se puede llegar a conseguir bajo este ímpetu creador.

Siguiendo en este tenor corresponde analizar un caso práctico de fotodiseño expuesto en el texto de fotodiseño y que se basa en la utilización de la matriz heurística ya mencionada en este apartado.


Costa (1990) aporta al respecto de la matriz y el concepto de fotodiseño:

Conforme a esta matriz, el fotógrafo-visualista procede a la creación de fenómenos provocados de naturaleza óptica, cromática, espacial, cinética. Esta es exactamente la clave fotográfica del fotodiseño. Ya hemos visto la paradoja del fotodiseño: ahora la fotografía no fotografía las cosas de la realidad y en cambio produce figuraciones específicamente fotográficas. (1990, p. 225).

A continuación se reproduce la matriz propuesta por Costa y Fontcuberta, en donde advertimos las múltiples posibilidades de solución visual que puede tener un proyecto de diseño que involucre la participación de la imagen fotográfica como responsable y medio de comunicación en la elaboración de un mensaje acertado.

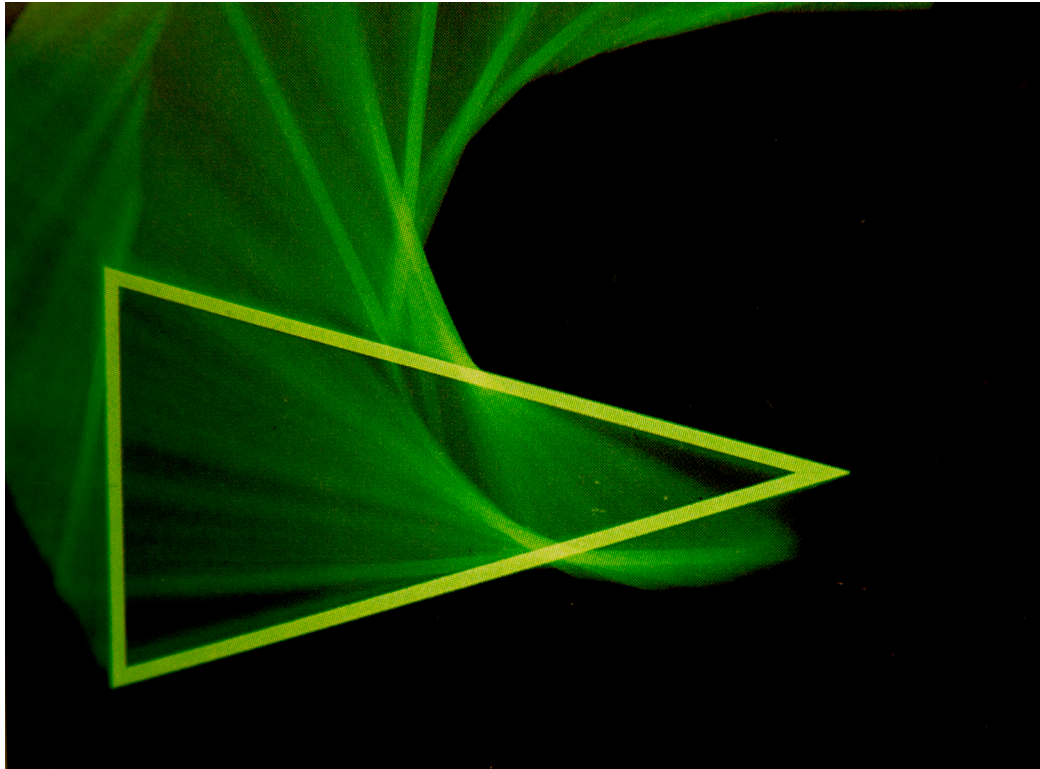
Asimismo vemos la insistencia en cuanto a que el fotodiseño no ha de representar nada de la realidad o de un objeto real sino que las imágenes han de insertarse en el abstraccionismo de las formas. Sin embargo y hay que mencionarlo en esta propuesta que presenta Costa, encontraremos una contradicción ya que la solución visual final incorpora aspectos que caen en el ámbito del fotografismo.

En esta matriz se expone el caso que presenta la tienda departamental ibérica El Corte Inglés; que tiene como gráfico que la identifica un triángulo de color verde; el problema de comunicación visual que presento en su momento esta empresa, se refería a la implementación de bolsas para ropa, artículos de belleza, artículos electrónicos, relojería, juguetes; etc.

		Detonadores		Connotadores				
		Triangulo	Verde	Otros colores	Espacio	Lujo	Masculino	Moda
Denotadores	Triangulo							
	Verde							
Connotadores	Otras formas							
	Textura							
	Modernidad							
	Femenino							
	Internacional							

Así podemos observar esta matriz en que la idea era que las bolsas fueran más que un complemento para los productos que se almacenarían ahí; ya que se pretendía que la clientela conservase estas y fueran una publicidad dentro y fuera de la tienda; la bolsa se convierte entonces en un elemento de mercadotecnia, ya que promociona en manos del cliente al Corte Inglés, hace sentir orgulloso al comprador, le da sentido de pertenencia con la tienda departamental; de tal forma que el cliente participa en este proceso de promoción hacia la tienda y lo hace con alegría.

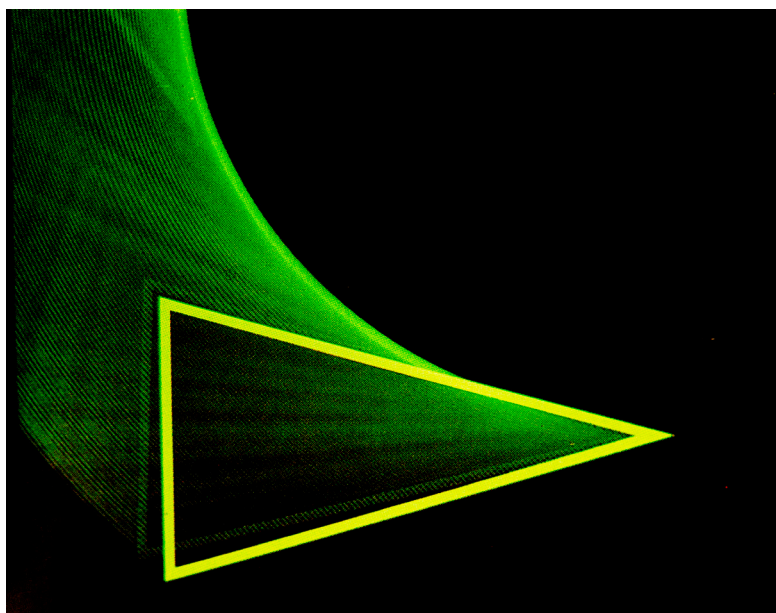
Hablando ya en particular del fotodiseño del triángulo verde y colocado como el elemento principal a destacar para la tienda, se dispone el mismo en la esquina superior izquierda y combinando los elementos connotadores y denotadores; se procede a diseñar una fotografía abstracta que sea utilizada como gráfico en las bolsas del Corte Inglés.



Fotografía 45: Ribé, Joan. Fotodiseño. 1987

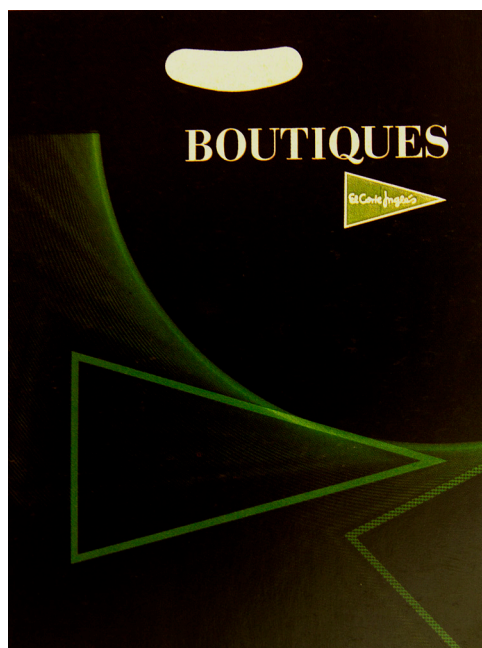
Obteniéndose una imagen que contiene el gráfico principal del triángulo verde sobre un fondo negro. Imagen que se logra mediante el uso de una fuente luminosa que forma además un efecto cinético, creando un cierto efecto tridimensional, combinado con una superposición de formas, transparencia y similitud. La forma principal del triángulo da la sensación visual de estar entrando al plano desde los límites superior izquierdo del plano y en su vertiginoso desplazamiento se asienta con firmeza proyectando su punta hacia la derecha del plano, dando la sensación visual de apuntar hacia adelante; indicando progreso, éxito, adelanto, estatus, etc.

Tenemos a continuación una segunda propuesta de fotodiseño para el Corte Inglés en esta imagen observamos además de lo ya dicho que el movimiento aparente que se aprecia en la fotografía es más intenso y la repetición por gradiente de la forma del triángulo es más continua dando la sensación de una textura visual formada por las múltiples líneas que forman el triángulo ver



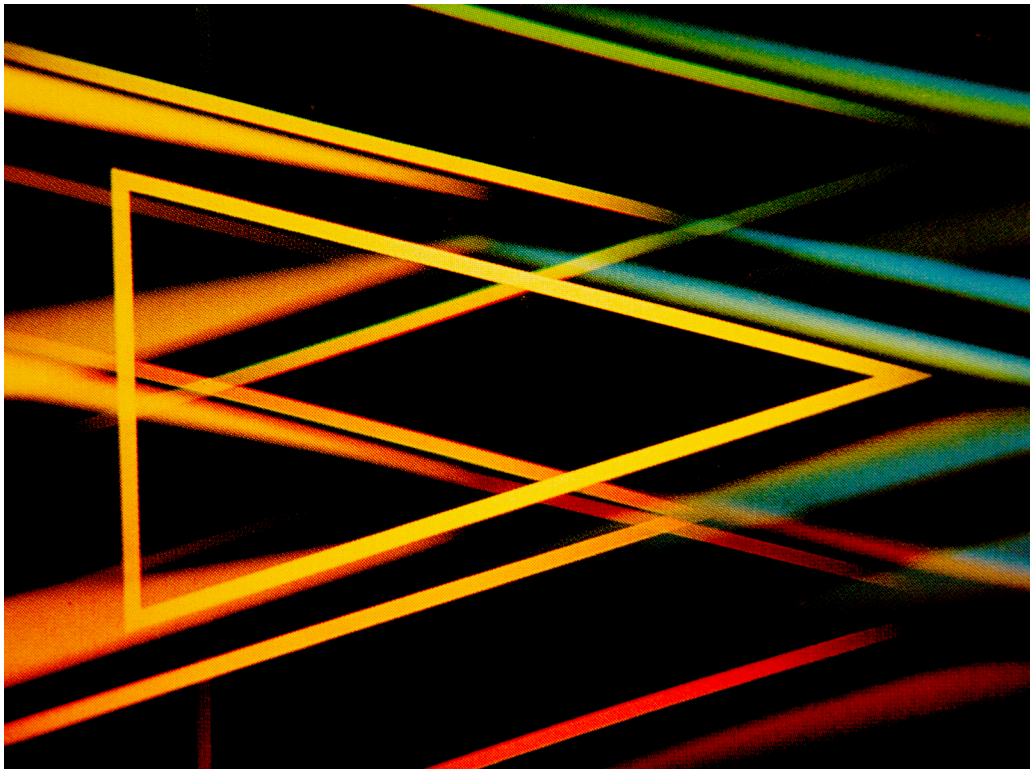
Fotografía 46: Ribé, Joan. Fotodiseño. 1987

En seguida se muestra un ejemplo de bolsa diseñada bajo la idea del fotodiseño, creada utilizando la matriz heurística de Costa y Fontcuberta. En la primera se ha utilizado el efecto visual expuesto anteriormente. En donde se aprecian los dos triángulos el que tiene el efecto en fotodiseño y el que podría llamarse como el clásico diseño y tipografía del Corte Inglés.

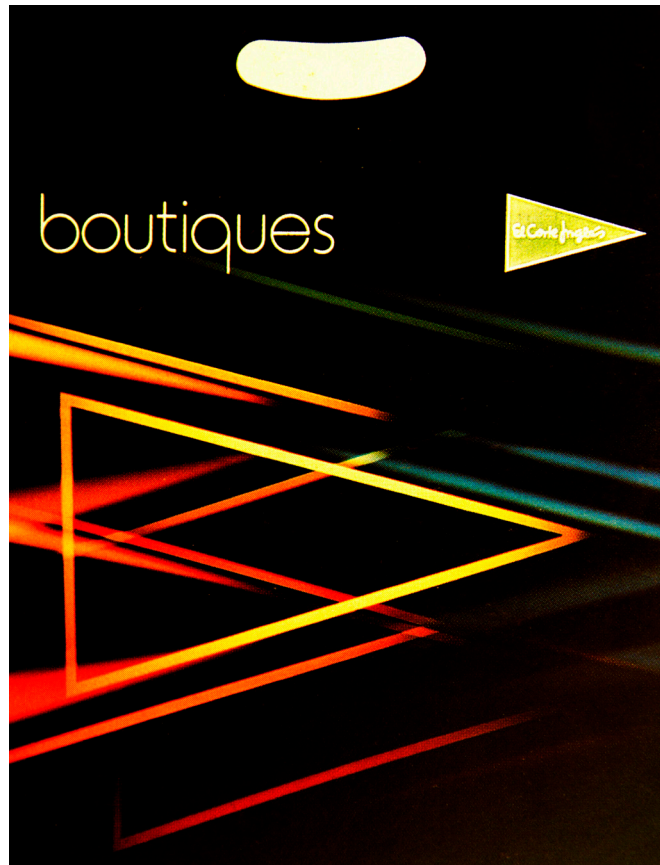


Fotografía 47: Ribé, Joan. Fotodiseño. 1987

Podría decirse además que el fondo negro le da presencia, elegancia y distinción, hace resaltar el color verde y sin duda hace destacar a la tienda departamental con este diseño. A continuación se presenta un ejemplo que cae dentro del parámetro del fotodiseño en su aspecto experimental, en donde los diversos triángulos que aparecen en la toma no son del color verde característico del Corte Inglés. Como se puede observar esta provocadora propuesta, se atreve a experimentar con otros colores en donde sobresale un triángulo amarillo y más formas que remiten a triángulos de otros colores. Esta propuesta de fotodiseño tiene su aplicación práctica y se aplica también en una bolsa, en donde sobresale el triángulo amarillo, sin faltar la imagen de la tienda departamental en su extremo superior derecha.



Fotografía 48: Ribé, Joan. *Fotodiseño*. 1987



Fotografía 49: Ribé, Joan. *Fotodiseño*. 1987

Sí la bolsa con el triángulo verde que identifica a la tienda, es un diseño prometedor, este es donde se explota la experimentación visual con la técnica del fotodiseño, es aún más novedoso y atrayente, se sale del molde y se atreve a presentar una solución visual distinta, pero en la que sin duda se sigue representando los valores e ideales de la tienda departamental el Corte Inglés.

Ahora bien analizando los planteamientos que surgen de la mente de Joan Costa y Joan Fontcuberta; tenemos que estos se cumplen según los criterios propuestos por ambos. Encontramos experimentación visual, abstracción, fusión de los lenguajes del diseño y la fotografía; tenemos también la presencia de expresión personal por parte del diseñador fotógrafo y encontramos una aplicación práctica, es decir una imagen fotográfica utilitaria que funciona para hacer publicidad y que a su vez sirve como medio de comunicación visual.

Sin embargo hay que hacer notar un factor importante; mismo que aunque no es mencionado por los autores de los parámetros del fotodiseño; es que en sus propuestas aparecen características fundamentales del fotografismo.

Es decir; en tanto en los ejemplos anteriores; como en los siguientes observamos que la propuesta de diseño incorpora elementos propios del grafismo, esto es sin duda una contradicción a lo que plantean Costa y Fontcuberta.

Cabe señalar que en su libro fotodiseño vienen incorporados a sus páginas estos ejemplos en donde el uso de formas triangulares, círculos, líneas y figuras geométricas, constituyen herramientas visuales significativas para el trabajo de diseño con fotografismo.

Otro punto que es necesario traer de vuelta a este ensayo es la parte en que Costa afirma que el fotodiseño no admite manipulación alguna; ni durante el proceso de toma, ni de revelado químico o digital. Es más el fotodiseño en teoría no admitiría ni fomentaría manipulación alguna de ningún tipo.

En este sentido Costa parece olvidar algunos aspectos vitales para el medio fotográfico; esto es que la manipulación puede comenzar desde el preciso instante en llevar la cámara al ojo, enfocar, encuadrar, modificar la focal, el ángulo de la toma, el punto de vista, factores tan elementales en el proceso creador de una fotografía, constituyen en sí mismos un tipo de manipulación de la imagen fotográfica.

La decisión de cómo se ha de afrontar el proceso creativo para realizar una toma fotográfica viene dictada desde la misma necesidad de expresión o desde un requerimiento de una foto utilitaria. Este proceso implica la elección de qué equipo se ha de utilizar: cámara, objetivos, iluminación, motivo, escenario, software, etc.

La manipulación de la fotografía puede surgir desde la misma concepción de la imagen, proviene de la mente del diseñador fotógrafo, de la idea original, de los materiales y herramientas a usar o del proyecto a resolver.

Fontcuberta (1997) nos dice acerca del fotodiseño y la manipulación de la imagen:

Realizar una fotografía requiere adoptar todas estas decisiones y dotarlas de un contenido expresivo, o sea, construir una retórica. Pero en el límite, la elección de una entre diversas posibilidades representa una pequeña dosis de manipulación: encuadrar es una manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación. La suma de todos estos pasos se concreta en la imagen resultante, una manipulación sin paliativos, crear equivale a manipular, y el mismo término de fotografía manipulada constituye una flagrante tautología. (1997, p. 125).

En este sentido y contrario a lo planteado por Costa en 1987; Fontcuberta diez años después aclara contundentemente uno de los aspectos sombríos del fotodiseño.

Sí la manipulación de la imagen subyace en el mismo instante en que surge el pensamiento de hacer una foto; “la manipulación quedaba así rehabilitada, desprovista de toda intención perversa, pasaba a adoptar un tono ostensiblemente neutro” (Fontcuberta, 1997).

Así Fontcuberta no solo contradice lo dicho por Costa años atrás sino que aclara al menos uno de los planteamientos expuestos en el texto fotodiseño. Fontcuberta ahondando en el tema va más allá y nos expone que la manipulación incluso llega hasta el punto de “intentar variar el contenido de la imagen” (Fontcuberta, 1997). Esto es no solamente circunscribirnos al ámbito del encuadre, reencuadre, retoque, uso de filtros, fotomontaje, etc.

Sino que la imagen puede ser afectada mediante manipulación y alterar de manera intencionada su sentido “narrativo y simbólico: narrativo, explicar una historia, a través de composiciones alegóricas” (Fontcuberta, 1997). Esto no es otra cosa que la alteración de la imagen de tal forma que su contenido y mensaje es acondicionado para conseguir un fin, sea este de índole de expresión personal o que persiga un fin específico utilitario.

El aspecto simbólico se refiere a una “fuerte carga significativa” (Fontcuberta, 1997). En este sentido Fontcuberta se refiere a los aspectos pertinentes que forman parte de la estructura visual de formas que constituyen una imagen fotográfica y que poseen un significado, que informan y comunican al espectador o posible consumidor de la imagen fotográfica, de tal manera que el diseñador fotógrafo puede manipular la imagen para informar y comunicar lo que este desee, lo que el proyecto o idea requiera.

Es así que tenemos que el concepto original de Fotodiseño, generado por Costa en 1987, se advierte; tiene puntos a favor y serias limitantes. A favor tiene sin duda la fidedigna intención de esclarecer la relación entre el diseño y la fotografía, de conceptualizar este hecho y distinguirlo del fotografismo, de proponer una metodología para la producción fotográfica y de presentar una matriz heurística como herramienta para facilitar la solución de problemas de comunicación y diseño.

Sin embargo Costa pretende olvidar y hacer a un lado el hecho que el fotografismo es una aproximación profunda que combina el lenguaje del diseño, el grafismo y la fotografía para elaborar y transmitir información y comunicación en un mensaje visual. En contra tiene que el fotodiseño de Costa y Fontcuberta se circunscribe sólo a presentar una nueva técnica para hacer fotografías abstractas; de tal forma que se pretende los diseñadores fotógrafos se apeguen a un procedimiento que no explica, ni se esclarece de manera certera ni el cómo se han de llevar a cabo. Al mismo tiempo que tratan de obligar al fotógrafo y al diseñador de olvidar y repeler cualquier otra forma de fotografía realista, que se interpusiera en los planteamientos del fotodiseño.

En este sentido Costa presenta al Fotodiseño como la solución final de la fusión entre el lenguaje del diseño y el de la fotografía, y maniata a la creación fotográfica arguyendo insistentemente que en el fotodiseño no debe haber manipulación alguna, ya que de haberla entraremos en terrenos del fotografismo y nos alejaremos del fotodiseño. Ya se ha adentrado en este aspecto y el mismo Fontcuberta se retracta diez años después de publicado el texto; es más explica contundentemente que toda la idea de conceptualización proviene de los postulados de Steinert y que la manipulación fotográfica es intrínseca y propia de la naturaleza del medio fotográfico; negarla es rechazar el mismo acto de creación fotográfica.

Donde es prudente hacer notar que las ideas del fotógrafo alemán iban encaminadas a una libertad creadora con la cámara, que no conocía límites, más que los que el medio fotográfico imponía en aquella época. En este sentido es deseable destacar que Costa, en su conceptualización del fotodiseño, ponía demasiadas trabas al proceso creativo, pese a que pregonaba por todo su texto que la experimentación visual, el uso de su metodología y la matriz heurística son la clave para las tomar fotografías que se inserten en el fotodiseño.

En la época en que el texto Fotodiseño se publicó, significó una interesante propuesta, en donde gracias al renombre internacional de Joan Costa, esta fue tomada en cuenta para producir imágenes fotográficas tanto utilitarias como gestadas por una inspiración personal. Fue tomada muy en serio, siendo incluso tema a tratar por parte de profesionales de la imagen, académicos y estudiantes en las aulas a fines de los años ochenta y en la década de los noventa del siglo pasado.

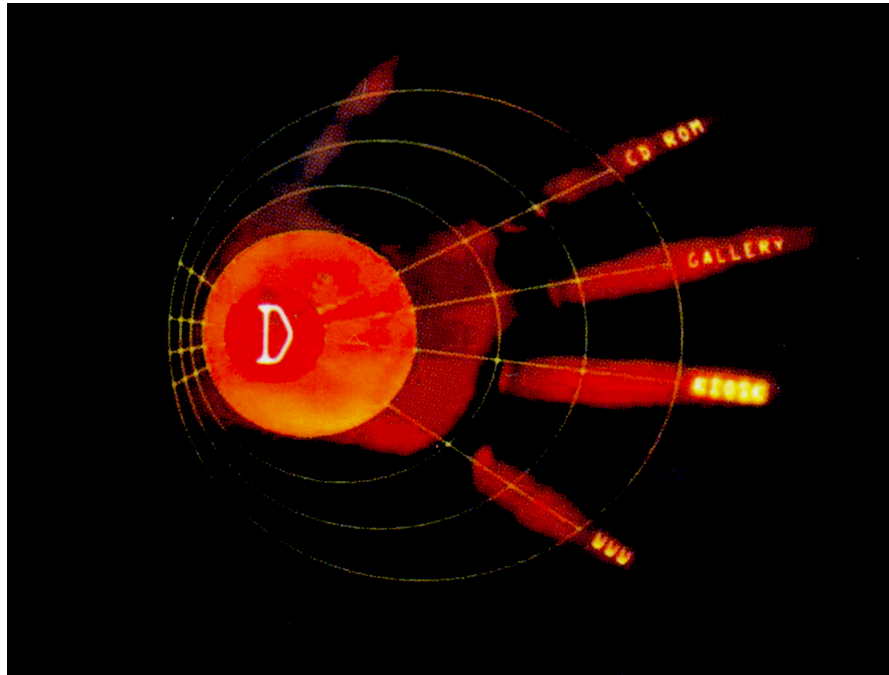
Sin embargo y hay que decirlo, el proceso de toma, es decir la técnica propuesta para hacer el fotodiseño no tuvo la repercusión que se esperaba. Su conceptualización y lo propuesto por Costa y Fontcuberta viene explicado de manera muy confusa, el texto es poco claro y las limitaciones impuestas por Costa y Fontcuberta en realidad son contundentes.

Podemos considerar que los autores no tuvieron la suficiente visión para considerar que la interacción entre la fotografía y el diseño no solo seguiría ocurriendo, sino que esta iba a evolucionar y los conceptos vertidos en fotodiseño, iban a ser rebasados y superados en los vientos y las aguas de las nuevas tecnologías aplicadas a la imagen, mismas que son hoy uno de los sustentos en la forma de fusionar e interactuar de la fotografía y el diseño.

El mismo Joan Costa en sus siguientes libros publicados, no vuelve a tocar jamás el término y concepto de fotodiseño, en La Fotografía Creativa 2008; sí escribe de nuevo sobre fotografismo, pero no habla de nuevo sobre fotodiseño, ni de imágenes abstractas, ni nada referente a la fusión diseño gráfico-fotografía.

El texto tuvo amplia difusión y su aplicación fue solo evidente en Europa; obviamente en la península Ibérica su impacto fue más que notable; en América Latina, también tuvo eco, sobre todo en Argentina, Colombia y México.

En el transcurso de la presente investigación se encontraron algunos fotógrafos que experimentaron con el uso de la fotografía abstracta en el sentido de hacer fotodiseño, esto lo observamos todavía entre los años 2000 y 2006. Teniendo como exponentes a los fotógrafos y hermanos Zafer y Barbara Baran, Carol Fulton y a los diseñadores fotógrafos David Fennel y Yuki Miyake.



Fotografía 50: Fennel, David. *D*. 2000



Fotografía 51: Fennel, David. *Riko*. 2000

Como se observa en los ejemplos de fotodiseño, vemos como las imágenes se atienen a la abstracción de la imagen y a su obtención por medio de recursos lumínicos, cromáticos y cinéticos. No obstante durante los años ochenta, noventa y dos mil, no encontramos ni diseñadores, ni fotógrafos latinoamericanos que se acogieran a lo planteado por Fontcuberta y Costa.

Quizá en México uno de los más destacados fotógrafos afincados en la fotografía utilitaria y publicitaria fue Enrique Bostellman, quién con sus habilidades plásticas logró imprimir un excelente carácter de fotografismo a su producción tanto comercial como artística.

En sus imágenes publicitarias el manejo del lenguaje visual, es aplicado con esmero en la recreación de texturas, superposiciones, repeticiones, montajes, de hecho Bostellman no se detiene en abstraccionismos, trabaja con elementos del dadaísmo y del surrealismo para comunicar con efectividad sus mensajes publicitarios. Es así que su trabajo fotográfico puede afirmarse que es una visión futura de la relación entre el diseño y la fotografía y que vislumbra lo que esta será y que propone sin quererlo un paso más allá de lo que Costa creía y se figuraba que debía ser el fotodiseño.

De hecho aunque él no era diseñador de profesión supo impregnar a su obra de cuestiones propias del diseño y la composición visual intrínseca al diseño gráfico. Su obra en particular aunque dotada de aspectos del grafismo, contiene rasgos de lo que constituye la evolución de la relación existente entre el diseño y la fotografía; mismas que representan precisamente aquello en lo que evoluciono el fotodiseño.

La aparición de toda la tecnología aplicada a la fotografía y el diseño, que han venido apareciendo en los últimos años, han significado toda una verdadera revolución. Teniendo en cuenta desde la proliferación de la fotografía digital por sobre la fotografía química, hasta la aplicación de tabletas para diseñar y manipular imágenes, sin olvidar su respectivo software, han venido estos a cambiar en 180° la manera en que se crea la imagen fotográfica.

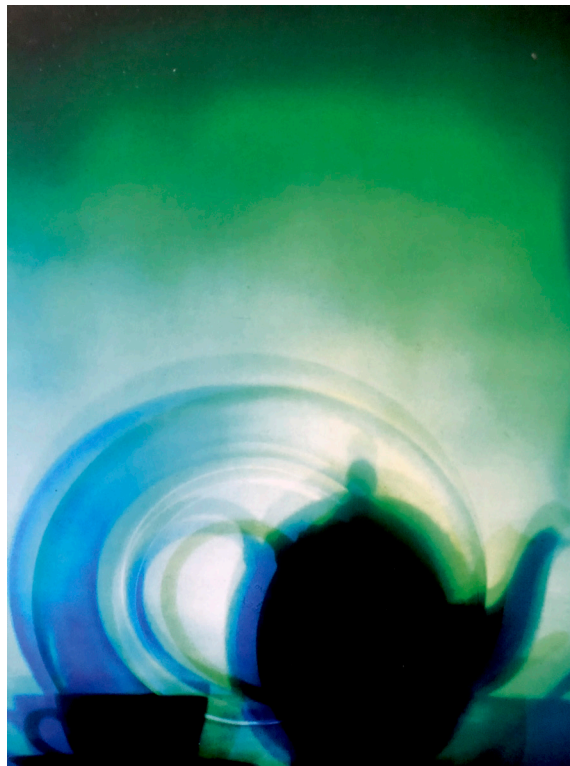
I. Bellabeitia (comunicación personal, 23 de marzo 2017) nos comenta al respecto del fotodiseño y su contemporaneidad:

Tal como hace tiempo sugería Joan Costa en su texto Foto-diseño. ¿Qué es?, el fotodiseño se constituye más allá del fotografismo o la fotoilustración, como una estrategia creativa que tiende a la abstracción a partir de los recursos técnicos de la fotografía. Hoy en día con el auge de los medios digitales podemos decir que las cosas se complican a la hora de definir algo como foto- diseño. Los entornos posmediales las tecnologías 3D y desarrollos postfotográficos de apariencia realista pero exclusivamente numéricos, generan un nuevo campo de fusiones en el que el diseño fotográfico quizás aglutine la posibilidad de esa mayor complejidad. (2017)

Tal como vemos la aparición de la fotografía digital, así como los diversos sistemas de edición de imágenes, y la variada cantidad de software especializado para hacer diseño, tipografía, editorial, video, etc. Han significado un verdadero parte aguas en la forma de entender y concebir una imagen fotográfica.

Ya desde sus orígenes la fotografía no necesariamente necesito de una cámara para hacer fotografías, al día de hoy, con un escáner o un dispositivo móvil un ojo entrenado puede crear fotografías de calidad, sean hechas por gusto propio o para un fin utilitario. La evolución de la fusión del diseño gráfico y la fotografía; parte sin duda alguna del fotografismo. Costa intento definir de una vez por todas esta interacción, pero en su afán, negó hechos fundamentales de la creación fotográfica y las limitantes que impuso, significaron que su sana intención no tuviera un impacto duradero.

Fotodiseño, evoluciona y el concepto contemporáneo el del día de hoy, es diseño fotográfico; no se trata de la propuesta particular de alguien, es un término que ha venido creciendo entre los profesionales de la imagen y que engloba en su totalidad la forma en que el diseño y su lenguaje trabaja en armonía con la fotografía y su lenguaje propio.



Fotografía 52: Baran, Barbara-Zafer. *Plato*. 2000

En este concepto caben todas las posibilidades del medio fotográfico tradicionales y digitales, fotogramas análogos o digitales, fotografía con y sin cámara, abstracción en la forma, fotografía verista, cromaticidad, imágenes monocromas, uso de filtros ópticos y digitales, manipulación, edición, imagen-texto, diseño fotográfico como expresión propia, nacido por la pura necesidad de crear y diseño fotográfico utilitario publicitario y comercial. Las posibilidades parecieran infinitas y no conocer limites; el diseño fotográfico en su vastedad alberga todo el bagaje histórico y el futuro próximo y lejano.

J. M. Susperregui, (comunicación personal, 26 de febrero 2017) comenta sobre los conceptos de fotodiseño y diseño fotográfico:

Fotodiseño, diseño fotográfico, significan lo mismo por mucho que algunos pretendan encontrar algunas diferencias. Tampoco es un concepto nuevo en la evolución de la fotografía. Por el término diseño entiendo un proyecto configurado, es decir, un proyecto que contiene unas formas que le dan sentido. Diseño, boceto, son términos semejantes que se refieren a la previsualización de una fotografía, por ejemplo. (2017)

En este sentido lo que anota Susperregui es certero fotodiseño o diseño fotográfico en concepto son similares, sobre todo en la idea de que ambos términos son usados hoy en día indistintamente y para muchos sirve y funciona para definir precisamente esta fusión entre diseño y fotografía. En las mismas escuelas de diseño y fotografía en España y América Latina los términos mencionados son usados sin menoscabo y se aplican para designar los procesos creativos que involucran la solución visual de un problema de comunicación visual y diseño a través de la creación de una imagen fotográfica.



Fotografía 53: Ford, Dominic. *Diseño fotográfico para Harvey Nichols*. 2000

Sin embargo y analizando bien; fotodiseño, debiera ser sustituido por diseño fotográfico, debido a las limitantes y consideraciones que planteo en su momento Fontcuberta y Costa. Así tenemos que por su capacidad de inclusión de antiguas y nuevas tecnologías utilizadas en fotografía y diseño, el diseño fotográfico se presenta como la evolución a la ya añeja interacción entre el diseño y la fotografía.



Fotografía 54: Donaldson, Matthew. *Diseño fotográfico para Harvey Nichols*. 2000

Cabe señalar en este punto, que como parte complementaria al desarrollo de esta investigación se procedió a realizar una serie de ocho entrevistas a fotógrafos y diseñadores, en donde se les cuestiona sobre varios tópicos fundamentales para el esclarecimiento de los conceptos de fotografismo, fotodiseño, diseño fotográfico, la interacción entre el diseño y la fotografía, metodologías empleadas para la creación fotográfica, etc.

Los fotógrafos y diseñadores que se entrevistaron fueron:

1. Araceli Paz, fotógrafa y diseñadora chilena
2. Brian Adams, compositor, cantante, músico, productor y fotógrafo canadiense
3. Iñaki Billelabeitia, diseñador, artista, fotógrafo y docente de la Universidad del País Vasco
4. Juan Manuel Susperregui, diseñador, artista, fotógrafo escritor y docente de la Universidad del País Vasco
5. Juan Cañete, artista y fotógrafo comercial argentino
6. Lourdes Almeida, artista y fotógrafa mexicana
7. Martín Quiroz, artista y fotógrafo chileno
8. Brian Griffin, artista visual y fotógrafo británico, creador de las portadas de disco del sello Mute Records.

Estas entrevistas dieron una clara luz sobre la situación actual del concepto de fotodiseño, la evolución del mismo hacia el de diseño fotográfico, el cómo ven aquellos fotógrafos que su campo de acción es la creación de carácter personal, que son artistas y entienden que si la fotografía es tocada por el diseño gráfico o la comunicación visual hablamos solo de fotografía comercial y utilitaria; estos fotógrafos artistas se expresan con cierto menosprecio a la interacción fotografía y diseño.

Más sin embargo aquellos creadores que son diseñadores fotógrafos ven esta relación entre ambos medios, ambos lenguajes fusionados, como una alianza benéfica, en la que el creador sale ventajoso, tiene herramientas y materiales diversos con los cuales puede trabajar.

El diseñador fotógrafo conocedor de las posibilidades que trae consigo la idea de diseñar con fotografías, sabe que el potencial de esta interacción es tremendo, fotografiar con una mezcla de pensamiento fotográfico y de diseño; significa tener en mente una magnífica variable de maneras de expresión visual, que han de funcionar tanto en el ámbito utilitario como en un ámbito de creación personal.

El diseñar con fotografías es una situación cotidiana en el ambiente profesional en que se inserta un diseñador fotógrafo o un fotógrafo que hace fotografías para el diseño, se trata de una relación como se ha visto que nace en la extinta Unión Soviética.

Continuo por todo en Siglo XX y en estas primeras dos décadas del XXI, parece no detenerse, continua su proceso de interacción, evoluciona y lo hace de la mano del ser humano que está detrás de cada computadora, dispositivo móvil, escáner y sobre todo de aquel personaje que ha decidido hacer diseño con su cámara fotográfica, que utiliza la imagen fotográfica para solucionar problemas de diseño, piensa en diseño, piensa en fotografía, crea imágenes utilitarias, genera fotografías fusionando lenguaje fotográfico y de diseño para consumo propio, por puro gusto y para crear obras artísticas.

El siglo pasado se le llamo a esta interacción fotografismo, fotodiseño, hoy le denominamos diseño fotográfico, el día de mañana no sabemos cómo se le llamara, tal vez de manera simple le digamos de otra forma, no se sabe cuál será su definición, quizá solo le llamemos: diseñar con fotografías.

3.4 Diseño Fotográfico 2010-2018

Como veíamos en el apartado anterior, la relación que existe diseño y la fotografía, se ha ido gestando desde el siglo pasado, ha ido evolucionando, desde las primeras manifestaciones en el cartel soviético, en su carácter social, político y publicitario. Hemos visto también como después de la Segunda Guerra Mundial de la mano de la fotografía subjetiva y del fotografismo, la manera en que el diseño gráfico y la fotografía estrechan lazos y crean productos visuales publicitarios.

Es correcto mencionar también como esta interacción fotografía-diseño llega a Europa Central, siendo en Alemania y Suiza donde se intensifica la aplicación fotografía en el diseño y sus diversas aplicaciones visuales. Recordemos los carteles cinematográficos de Dziga Vertov, Jan Tschichold y Renau así como los fotogramas publicitarios para las tintas Pelikan de Lissitzky; por mencionar sólo unos ejemplos.

Tampoco podemos olvidar las vanguardias artísticas de entreguerras que nutrieron y abrieron caminos para las diversas manifestaciones artísticas que sin duda alguna afectaron positivamente la creación fotográfica y las diversas áreas de acción del diseño gráfico.

La interacción de la fotografía y el diseño va evolucionando y con los avances tecnológicos en materia de impresión para periódicos y revistas, permite que la fotografía y los diseños a color puedan ser publicados con mayor calidad y rapidez. Por lo que todas aquellas alteraciones que se pueden realizar a la imagen fotográfica y toda fase creativa que se integre al diseño, es ahora posible de poderse publicar con menos limitantes que a principios del siglo XX.

Así encontramos aplicaciones del diseño y la fotografía en conjunto: en anuncios publicitarios, revistas, periódicos, folletos, carteles de cine, portadas de disco, portadas de libro. Estos espacios donde la interacción del diseño y la fotografía se encuentran van conformándose, se instalan como medios naturales para esta amalgama del medio fotográfico y el diseño.

Como ya se ha mencionado y mostrado a través de este trabajo de investigación, la forma en que ha ido fraguando esta fusión entre la fotografía y el diseño, como esta actividad que es predominantemente práctica y utilitaria, puede ser tratada también como una expresión personal del creador e involucrar sentimientos y formas de ver propias.

En este mismo sentido se ha revisado la propuesta de fotodiseño de Costa y Fontcuberta y se ha comprendido que la evolución de la interacción entre estas disciplinas

no se ha detenido, que el intento por conceptualizar de una vez por todas por parte de los autores mencionados esta fusión diseño gráfico-fotografía, fue una brillante idea, pero sin duda también una idea que presentó varias limitantes y debido a estas su trascendencia tuvo repercusiones de impacto, pero no de largo alcance en el tiempo. No olvidemos que la abstracción de las imágenes fotográficas dentro del fotodiseño evolucionó de ser la parte fundamental de la entonces nueva teoría a convertirse en una técnica fotográfica más; a ser una nueva opción en la creación fotográfica.

En esta evolución de la fotografía y el diseño; no se debe dejar a un lado que hoy en día los recursos que brinda el fotografismo, constituyen una fuente inagotable de herramientas que han sido empleadas desde que a los rusos se les ocurrió crear mensajes visuales resueltos con una fotografía como elemento primordial de comunicación. Entre estas herramientas útiles al diseño en unión con la fotografía se encuentra la aplicación de tipografías que es un recurso que reforzó lo que se conoce como el binomio imagen-texto.

Es precisamente en esta evolución que encontramos que el término usado para designar a la actividad de diseñar con fotografías es denominado diseño fotográfico y hay que precisar que es en la península Ibérica, donde todavía encontramos en el medio profesional que existe la denominación fotodiseño, sin embargo y hay que decirlo, esta palabra es usada para describir cualquier trabajo o proyecto de diseño que involucre la solución visual de cualquier mensaje a través de una fotografía; sea abstracta o no, fotografíe algo real o no.

Actualmente se puede apreciar que el diseño fotográfico se encuentra presente en las imágenes y gráficos que se pueden apreciar en múltiples lugares, y con variadas aplicaciones; además de las tradicionales como los son los carteles cinematográficos que manejan estupendamente la fotografía y el diseño, se sigue observando publicidad con diseño fotográfico en productos, bienes y servicios.

Una aplicación del diseño fotográfico que es relativamente reciente la podemos encontrar en el diseño de las etiquetas y envases de productos varios, en donde encontramos una utilización precisa de la imagen fotográfica y en el cual el binomio imagen-texto sigue apareciendo como una solución visual efectiva y actual.

En este apartado se consideraran diseños fotográficos del año 2010 al 2018; algunos de ellos no es factible precisar la fecha de su conceptualización visual; pero se trata sin duda alguna de diseños vigentes, ya que se encuentran aplicados en productos que están a la venta actualmente y se pueden ver y adquirir en tiendas de abarrotes y supermercados.

Entre estos se destacan las aplicaciones de diseño y fotografía en etiquetas y envases de conservas de productos de mar, frutos secos, ensaladas, algunas etiquetas de vino blanco y tinto y algunos envases de whisky.

Cabe señalar como un dato interesante que no se encontraron diseños fotográficos en envases, ni etiquetas de tequila, sidra, vodka, especialmente en las etiquetas de cervezas nacionales y extranjeras tampoco existe diseño fotográfico. Parece ser que siguen prefiriendo usar dibujos, ilustraciones, grabados y obra gráfica en general; en algunos casos con el concurso de un artista destacado.

Es necesario señalar que también se encontraron empresas que para promover sus productos usan en su totalidad imágenes fotográficas y que el diseño gráfico que muestran gira en torno a la fotografía, que es junto con el diseño de marca lo que predomina en la etiqueta y el envase.

En este sentido la imagen fotográfica muestra el producto tal y como se vería al abrir el envase o la lata que lo contiene o presentaría una sugerencia de cómo debería ser servido en un plato, para poder comerlo con mayor gusto al paladar

Entre los diseños fotográficos que sí se pueden datar con precisión tenemos a los carteles fotográficos para promover eventos culturales, deportivos, de salud, etc. También se incluyen aquí a los carteles cinematográficos, a las portadas de libro, de disco, portadas de revista, portadas de series de televisión, etc.

A continuación se mostraran algunos ejemplos de productos que exponen en la caja de su envase una aplicación de fotografía y diseño, que en su conjunto son un buen ejemplo de diseño fotográfico actual.



Fotografía 55: Almejas al natural. 2021



Fotografía 56: Albo Boquerones. 2021



Fotografía 57: *Mayulas*. 2021



Fotografía 58: *Pescamar-Atún claro*. 2021



Fotografía 59: *Calvo-Calamares en su tinta*. 2021



Fotografía 60: *Calvo-Calamares en su tinta*. 2021

Estos seis ejemplos que se muestran son una pequeñísima prueba de la enorme cantidad de productos de conservas pesqueras y frutos de mar que existen en el mercado y que se pueden adquirir fácilmente. En ellos la imagen fotográfica cobra vital importancia ya que es la encargada de presentar al público el producto que viene contenido en una lata y que no puede ser visto por nadie.

De hecho el producto cerrado constituiría un verdadero misterio para el consumidor, porque él envase no presenta ningún gráfico impreso. Pero la fotografía aplicada al empaque muestra lo que yace en la lata de conservas y lo hace de tal manera que se visualice lo más natural, ya que al abrir el envase el producto se ha de ver como en la foto.

El concepto de realidad y lo real que ya hemos abordado cobra sentido en la forma en que ha de ser percibido el producto por aquel que ha de adquirirlo, ya que de esta imagen se generara una alteración del sentido del gusto, ya que no se trata nada más de satisfacer el hambre, sino seguramente un antojo, o una degustación entre comidas.

En algunos casos la imagen fotográfica muestra una sugerencia de uso del producto, de cómo ha de ser servido para comerlo y disfrutarlo más aún. En cuestiones de diseño, se observa como la marca que es la encargada de la producción de la conserva sobresale por encima del color del fondo, la información contenida en el envase es la necesaria por reglamentación legal.

Un dato a resaltar es que algunas empresas apuestan por diseñar el empaque y colocar en la caja los gráficos e imágenes referentes al producto y en otros casos el envase en este caso la lata es la que viene impresa. En ambos casos el diseñador y el fotógrafo han de hacer gala de sus conocimientos para obtener siempre el mejor resultado visual.

En los envases Almejas Bogador y Angulas Mayulas Bogador, se aprecian elementos que las distinguen; en la primera observamos el uso de un fondo oscuro que inmediatamente remite a un producto gourmet, que además tiene una imagen fotográfica simple y realista de dos almejas en una distribución espacial y compositiva más que correcta, los detalles, la textura de las conchas, la jugosidad de la carne de la almeja son elementos a destacar en la fotografía.

En las angulas el fondo de la caja del producto tiene una fotografía representando una orilla portuaria con implementos rudimentarios para la pesca, lo que nos remite a la calidad del producto y a una colecta de angulas responsable, amigable con el medio ambiente y de una actividad pesquera tradicional. La imagen del plato conteniendo las angulas muestra una suculenta sugerencia de como servir el producto para comerlo con mayor placer al paladar.

Sin duda estos ejemplos son una muestra de cómo interactúa el diseño con la fotografía, sin embargo es necesario exponer más casos de diseño fotográfico. Es necesario mencionar que también se encontraron envases que hacen uso del diseño fotográfico, aquí dos ejemplos



Fotografía 61: Flor de la paz-Manzanilla. 2021



Fotografía 62: Seeberger-Snacks. 2021

En estos ejemplos vemos también como la imagen fotográfica sirve para mostrar al consumidor la forma en que el producto viene contenido en su envase, siendo este completamente cerrado y hermético, la fotografía presenta el producto de manera realista y con detalle lo que contiene el envase.

En la imagen de la flor de manzanilla se advierte fotográficamente un punto de vista a nivel de horizonte, reforzada la toma utilizando óptica macro, una composición visual a detalle y un diseño tipográfico limpio, hacen de este diseño fotográfico un buen ejemplo.

En el caso del envase de los frutos secos, el producto mostrado en aparente desorden, representa el cómo se ve el contenido de la bolsa cuando se abre y se vierte el producto. Una imagen también con sumo detalle, tanto en la textura como en el color y un adecuado uso del diseño de la marca y la tipografía.

A continuación se verán ejemplos de diseño fotográfico aplicado en etiquetas de productos.



Fotografía 63: *Helios-Gajos de mandarina.* 2021



Fotografía 64: *Helios-Tomate frito.* 2021



Fotografía 65: *Ucero-Vinagre de yema.* 2021



Fotografía 66: *Ybarra-Corazones de alcachofa.* 2021



Fotografía 67: *Bogador-Corazones de palmito.* 2021



Fotografía 68: *Members Mark-Jabón de lujo para manos.* 2021

Se muestran seis ejemplos de etiquetas, tanto de conservas de vegetales, jabón de tocador y una de vinagre de yema, en cada una de ellas la imagen fotográfica es parte primordial del diseño total de la etiqueta, se muestra al producto de una manera clara y realista.

La fotografía y el diseño en simbiosis crean etiquetas acordes con el producto, la tipografía utilizada con detalle, reafirma el mensaje y logra amalgamar los gráficos mostrados de forma certera. Hablando de las etiquetas de jabón líquido las fotografías aparecen con máximo detalle, composición e iluminación adecuados; destaca sin duda la etiqueta de jabón líquido de coco, por presentar una imagen novedosa en donde el coco se aprecia cremoso y con una voluta que acentúa su carácter visual

Destacan sin duda las etiquetas de Helios, la imagen fotográfica no solo presenta el producto de una manera realista, sino que incluso se advierte metafórica; en el caso del tomate frito, la imagen se encuentra pulcramente iluminada y compuesta visualmente con esmero.

La imagen de los gajos de mandarina, va más allá, no solo se advierte el producto como real, sino que además de la estupenda iluminación trasera y puntual, resalta la silueta del gajo de mandarina, la textura y el color son más que adecuados y el gajo se visualiza no solamente natural, sino que desata en nuestra percepción el aroma y el sabor de la mandarina.

Es una interpretación que va más allá de la simple representación visual del objeto; el fotógrafo tuvo el acierto de plasmar el producto con una visión personal que va más allá del ámbito comercial y publicitario. Supo captar una vista nunca antes mostrada en una fotografía y menos en una etiqueta para un producto, esta imagen se inserta en un terreno que da un paso adelante en el diseño fotográfico.

No se conforma con una simple toma de representación, sino que se atreve y hace una propuesta visual diferente, que de entrada hace que el producto y la marca se distingan con una foto innovadora, en una clara manifestación de interpretación personal, para solucionar un problema de producir una imagen útil, en un encargo comercial.

Siguiendo con el diseño fotográfico aplicado en etiquetas tenemos también algunos ejemplos en botellas de vino y una de brandy de Jerez, que dicho sea de paso fue el único ejemplo en este tipo de producto que pudo hallarse.



Fotografía 69: Romate-Brandy de Jerez. 2021



Fotografía 70: Montecastrillo. 2021



Fotografía 71: Jean Leon-Cabernet Sauvignon. 2021



Fotografía 72: Penélope-Vino tinto. 2021



Fotografía 73: *Las nubes-Kully. 2021*



Fotografía 74: *Hoopla-Chardonnay. 2021*



Fotografía 75: *Contraste-Continental. 2021*



Fotografía 76: *Santo Tomás-Blanca México. 2021*

En la etiqueta del vino de Jerez Romate, encontramos una imagen monocroma de una escena con trabajadores atendiendo las barricas de añejamiento; fotografía bien lograda, cortada en una forma singular con unas ondas que le brindan movimiento aparente a la imagen misma y un lugar exacto para la imagen de la marca y tipografías. Cabe señalar que esta imagen fue la única marca de brandy que se encontró que maneja un diseño fotográfico, lo cual la hace especial en esta investigación.

En estas etiquetas de vino tanto nacional como extranjero, advertimos el uso de la imagen fotográfica, no con el fin de mostrar el producto, como en los casos ya vistos sino con una visión distinta. La producción de vino, es motivo de orgullo para el vitivinicultor por lo que su etiqueta ha de presentar al posible consumidor no sólo el vino, sino la tierra que lo produjo, el viñedo, la gente trabajadora y el carácter espirituoso de este producto del cultivo de la uva y sus variedades.

El diseño fotográfico ha de responder al carácter del vino y de la casa que lo elabora. Vino las nubes usa en todas sus variedades etiquetas con fotografías de nubes: cumulus, cirrus, stratus, nimbus, de hecho algunos de los nombres de sus botellas llevan nombre de nube.

Encontramos fotografías de carácter personal en etiquetas como la de Vino blanco Santo Tomás, Valpiedra y Contraste Continental, se trata sin duda de fotografías que trascienden la mera representatividad de la realidad o de un objeto, su creación obedece sin duda a una necesidad de expresión personal por parte del fotógrafo y no sólo responde a un encargo de una foto utilitaria. El mismo hecho de que una fotografía así aparezca en una etiqueta o en un envase eleva el número de personas que han de admirar este trabajo visual y la trascendencia que tenga la foto es también susceptible de ser mayor.

En vino Montecastillo y Jean León, encontramos unas imágenes que nos recuerdan al trabajo fotográfico de Atget, Doisneau y Cartier-Bresson, donde una fotografía pulcra y realista es alterada agregándole color y elementos de diseño para transformarlas en un diseño fotográfico sobresaliente.

A continuación se mostraran cuatro ejemplos de diseño fotográfico aplicado en empaques de whiskey.



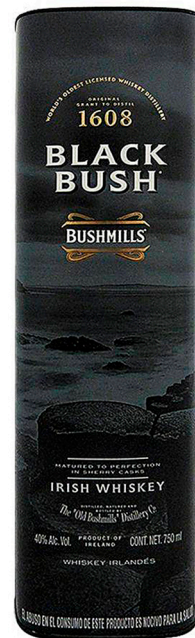
Fotografía 77: *Macallan- whiskey Lumina. 2021*



Fotografía 78: *Dewars-Whiskey White label. 2021*



Fotografía 79: *Bushmills. Whiskey Black Bush. 2021*



Fotografía 80: *Bushmills. Whiskey Black Bush. 2021*

Como se aprecia en estos ejemplos el empaque o la caja que protege las botellas viene acompañado de un diseño fotográfico, descriptivo y sumamente elegante de las altas tierras de Escocia y de las playas Irlandesas; como lo es en las cajas de Black Bush; imágenes monocromas, con mucho contraste, que obligan al consumidor a acercarse y apreciar a detalle las rocas, el mar, las olas y las nubes. Se trata sin duda de una escena tomada en un día frío y lluvioso, que remite al clima y paisaje típico de las costas de Irlanda.

En el caso de Dewards tenemos igual una imagen en blanco y negro, esta con poco contraste, tomada con una luz tenue, en donde se aprecia una casa construida al estilo escoses y en donde se tenía por costumbre hacer la destilación artesanal del whiskey. Sin duda nos remite la imagen al carácter tradicional en la elaboración del producto.

En Macallan observamos una fotografía en color de unas hojas de un árbol típicamente escoses y motivo de orgullo nacional: un roble de las tierras altas de Escocia. Imagen de un emblemático árbol de las highlands, se presenta como una imagen evocadora del paisaje escoses y que es símbolo de identidad regional, es una adecuada forma de acompañar un producto que es conocido por su denominación de origen y que representa a esta región a nivel global.

En todos estos ejemplos el uso de las tipografías y marcas es adecuado y se enmarcan en diseños bien logrados y que representan los productos de una forma adecuada y bien dirigida a un sector económicamente bien posicionado. De hecho es correcto mencionar que los ejemplos mostrados se enmarcan en un lugar correcto en cuanto a ejercer un proceso comunicativo eficaz, entre el consumidor, la empresa y sus productos, al dirigir con eficacia sus imágenes y diseño de forma pertinente.

Ya en este paso veremos algunos ejemplos de publicaciones periódicas, libros y portadas de disco.



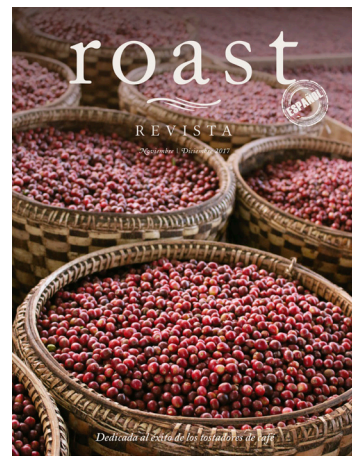
Fotografía 81: Food & Wine. 2017



Fotografía 82: Ink Studio. 2018



Fotografía 83: Encuentro UNICACH. 2018



Fotografía 84: Roast. 2017



Fotografía 85: Natura. 2018



Fotografía 86: México desconocido. 2016

Con estos ejemplos entramos a un terreno fértil y fructífero para el diseño editorial y gráfico en general ; muy particular para el diseño fotográfico; las portadas de revista y la publicidad insertada en las páginas de las mismas han sido fuente de creación inagotable. Existen muchísimas publicaciones periódicas que incorporan diseños fotográficos en sus portadas, contraportadas y páginas internas, se presentan seis diseños fotográficos que son significativos y que son ejemplos claros de la interacción de la fotografía y el diseño.

En Roast y Food and Wine; el primer ejemplo es una portada del mes de diciembre de 2017 y la segunda de junio del mismo año; se trata de dos publicaciones periódicas con ediciones en castellano e inglés que tienen la peculiaridad que cuidan en extremo la calidad de diseño y fotografía de sus portada. Cabe señalar que en el caso de Roast de publicación bimestral la mayoría de las fotografías y diseño de las portadas pertenecen a la autoría de Felino Bueno, fotógrafo dominicano y su estudio se encarga del diseño editorial.

En Food and Wine las fotografías son de la autoría de Taylor Peden y Jen Munkvold, egresados del Art Center College of Design de Pasadena California. Tanto Bueno como Peden y Munkvold, son especialistas en fotografía gastronómica, el manejo impecable de la luz y la composición son una constante en el trabajo visual de estos creadores, que es puesta de manifiesto en la concretización de sus proyectos.

En los ejemplos de México Desconocido noviembre 2016 y revista Natura 2018, encontramos una estupenda imagen fotográfica de la celebración de día de muertos, sumamente descriptiva y con una alteración digital a la saturación de los colores, es una imagen acertada para presentar el mes de noviembre, de composición visual triangular los rostros se aprecian en un gradiente de tamaño que enfatiza el sentido compositivo de la imagen y la dota de una combinación de lenguaje fotográfico y de diseño; lo que refuerza la idea de diseño fotográfico.

En natura una imagen en concepto de transparencia y superposición de imagen, la fotografía concebida con sentido de diseño fotográfico es adecuado para esta publicación que tiene presencia impresa y en formato digital, dedicada al cuidado personal y de belleza, es también una publicación que acostumbra cuidar mucho la imagen fotográfica que ha de aparecer como portada.

En la revista Ink Studio edición del mes de junio de 2018, asistimos a una publicación impresa y digital en donde se promueven plumas y bolígrafos de lujo para realizar escritura manual y caligrafía. También cuidan en demasía las imágenes fotográficas y el diseño de la portada con cuidado y esmero.

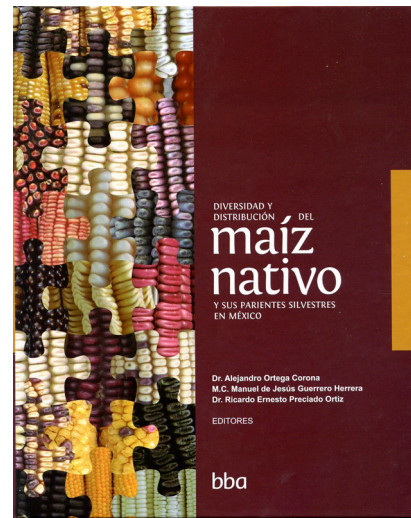
Una situación especial lo encontramos en la publicación Encuentro a cargo de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas 2018, revista de divulgación científica y artística, se ha incluido porque es una publicación universitaria que se preocupa por la imagen que ha de proyectar entre la comunidad universitaria nacional e internacional. La imagen que muestra en este ejemplo es una fotografía macro de una avispa, la peculiaridad que presenta es que sí la vemos sin observar, podemos creer que es una simple imagen de espejo, pero no; se trata de una fotografía con dos avispas, la primera de frente y con las alas abiertas y la segunda vista desde atrás en donde se percibe mirando con atención el peligroso aguijón de la avispa.

Un excelente trabajo fotográfico que juega con la asimetría de las formas y engaña al ojo del espectador que no vea la imagen con detenimiento. Así esta imagen se presenta como una fotografía novedosa que se inserta en el campo del diseño, del arte y de la ciencia entomológica.

Para continuar se presentan cinco ejemplos de diseño fotográfico aplicado en portadas de libro. Cabe señalar que también se encuentran numerosos ejemplos de cubiertas de libro; se han seleccionado estos que son muy distintos entre sí y que muestran otras variantes que puede tener un diseño fotográfico.



Fotografía 87: Con un cassette y un boli Bic. 2018



Fotografía 88: Diversidad y distribución del maíz nativo. 2015



Fotografía 89: Creación de personajes para series. 2016



Fotografía 90: Mi dieta ya no cojea. 2018



Fotografía 91: Memoria del comunismo. 2018

En el libro Memoria del Comunismo, edición del año 2018, podemos observar una fotografía de autor, una fotografía construida en donde se reproduce en emblema del comunismo y los dos símbolos con el que se identifica a la Unión Soviética: la hoz y el martillo; la hoz herramienta de labor en el campo, y el martillo instrumento de trabajo del herrero, juntos significan la unión entre obrero metalúrgico y el segador, entre el obrero y el campesino. Imagen más que adecuada para cubrir la tapa de este libro, además de incorporar tipografía en blanco y rojo, característica fácilmente identificable del diseño gráfico soviético de los años veinte.

Con un cassette y un bolígrafo bic 2018, libro de poemas de un autor oriundo de Vigo, presenta una imagen construida en aparente desorden de una vieja cassette con la cinta magnética de fuera; tiene la imagen una lectura visual de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, una fotografía con muy buena composición dinámica que le queda como anillo al dedo a la tipografía seleccionada.

En Creación de personajes para series; editado en diciembre de 2016, nos encontramos con una imagen compuesta con fragmentos de otras fotos. La imagen principal una máquina de escribir, por la que pasan una serie de retratos fotográficos de personajes reales y ficticios, que evidencian el contenido del libro: de la mente del escritor y de la visualización en su mente de historias, lugares y paisajes, han de surgir personajes principales y secundarios.

La fotografía y el diseño de la portada del libro se corresponden con el título y contenido del texto, la tipografía también adecuada, se adapta a la imagen, que es en definitiva la que atrapa la mirada de aquel que hojea un catálogo del libros o advierte el libro en el estante de una librería.

Diversidad y Distribución del Maíz Nativo 2015, es un libro con una portada sumamente adecuada, una imagen con los diversos tipos de grano de maíz y correctamente alterada la imagen con tratamiento digital, simulando las partes de un gran rompecabezas que da forma al gran tesoro humano que es la mazorca y grano del maíz.

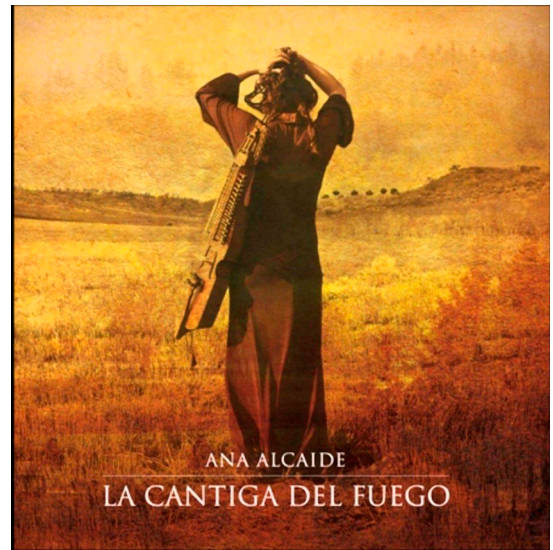
Sin embargo a la imagen le faltan piezas del rompecabezas que nos la sensación de ser completadas con las variedades que irán surgiendo de la planta del maíz. Tipografía sencilla, la fotografía es la parte atrayente al libro, a tenerlo en las manos y ojearlo, su diseño permite verlo fácilmente en un estante de libros.

Mi dieta ya no cojea del año 2018, presenta una imagen simple pero audaz, una cuchara con unos cortes que simulan una carita feliz. La cuchara parece estar flotando en el espacio, una acertada sombra a la izquierda le da estabilidad a la imagen. Un diseño fotográfico divertido, se sale de lo común; aunado a ello una tipografía nada discreta, esta se integra al diseño con una acertada distribución espacial y el binomio imagen-texto se hace presente una vez más y su eficacia queda comprobada de nuevo.

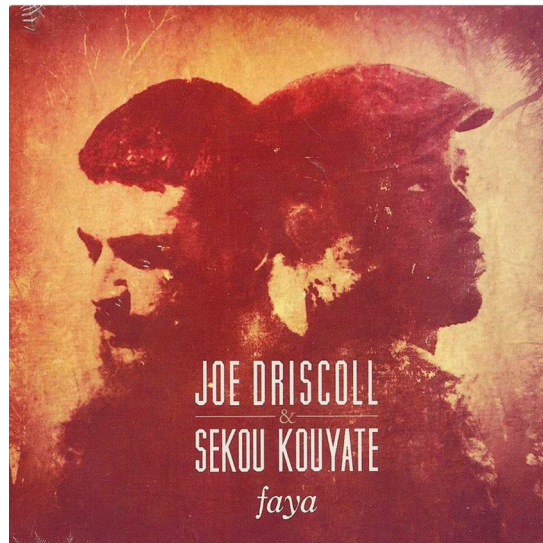
Ahora toca el turno para presentar unas portadas de disco en donde también la imagen fotográfica y el diseño interactúan de forma notable.



Fotografía 92: Son, Munsoo. *Perfect Blue*. 2011



Fotografía 93: Herrero, Lucia. *La cantiga del fuego*. 2012



Fotografía 94: Dowden, Ben. *Faya*. 2014

En este caso mencionaremos tres portadas de disco que pertenecen a diferentes años de realización y que guardan cierto parecido. Tenemos primero el disco del músico SungHa Jung titulado *Perfect Blue* del año 2011, el fotógrafo es Munsoo Son; esta imagen para el ojo no entrenado puede ser vana y en extremo sencilla.

Es una imagen que remite al proceso de la cianotipia, de hecho a un ejercicio de cianotipia no muy afortunado, la imagen presenta velos y un ligero desfase que provoca una sombra y que también da la sensación de estar un poco fuera de foco.

Esto sería en caso de tratarse de una cianotipia tradicional, pero no lo es, es una imagen digital tratada como si de una cianotipia de principiante fuera, lo que hace que la imagen una vez analizada cobre fuerza e impacto ya que en procesamiento digital este efecto no es tan fácil de conseguir. También recuerda a los ejercicios de Talbot, Schad, Man Ray y Moholy-Nagy con sus fotogramas y sus experimentos visuales de positivo-negativo.

Cantiga del Fuego del 2012, es obra de la fotógrafa ibérica Lucia Herrero, con diseño gráfico a cargo de María LC; y el álbum Faya del fotógrafo Ben Dowden del 2014. Las imágenes que aparecen en las portadas son ejemplos claros de pictorialismo, en la primera la músico y cantante Ana Alcaide aparece en la campiña, de espaldas, recogiendo el cabello y cargando a cuestas una viola de teclas.

La pose de la cantante recuerda sin dudas a las tomas fotográficas de Henry Peach Robinson y a Rejlander. En su conjunto la fotografía sin duda remite a esos añorados cuadros para colgar en las primeras galerías de arte donde la fotografía fue encontrando poco a poco su lugar y su espacio.

El disco Faya, presenta un montaje con una superposición de imágenes y una impresión que recuerda a la goma bicromatada o al proceso Van Dyke, también se trata de una fotografía que remite al pictorialismo. Sin duda estos ejemplos hasta aquí mostrados resultan en sumo interesantes por involucrar efectos visuales de procesos fotográficos antiguos, son a su vez ejemplos actuales de diseño fotográfico y que también muestran una carga considerable de solución visual de carácter artística.

En este sentido seguiremos avanzando y viendo más ejemplos que permitan tener un panorama claro sobre la situación actual del diseño fotográfico sus expansiones y aplicaciones.



Fotografía 95: Eiseman, Sarah-De Luca, Andy. CALM 5SOS. 2020



Fotografía 96: Celentano, Clan. Ce sempre un motivo. 2014



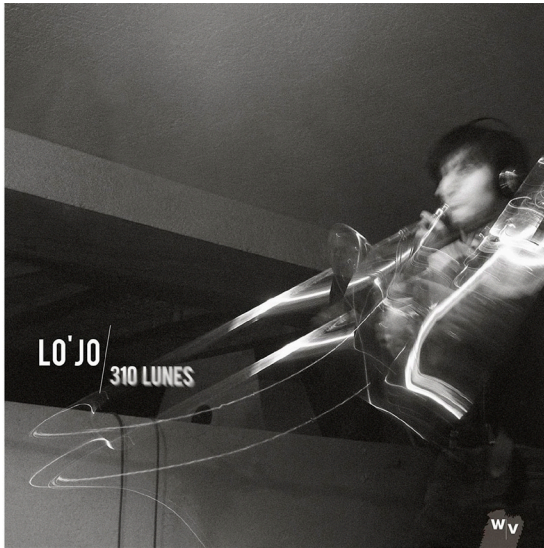
Fotografía 97: Goldblat, Bartzi. *The Idan Rachel Project*. 2013



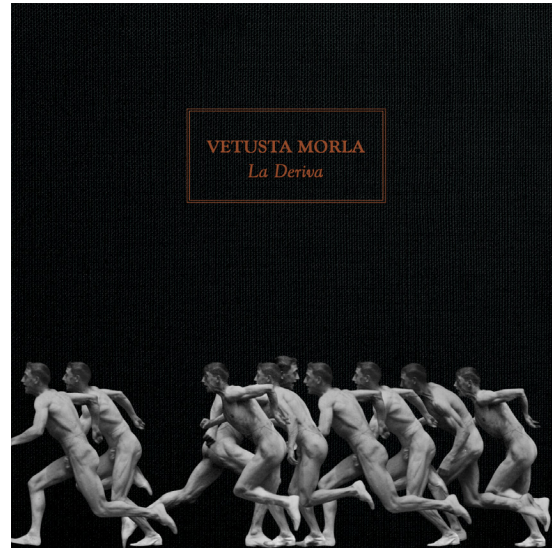
Fotografía 98: López, Dorian. *Hasta la raíz*. 2016

Estos cuatro ejemplos que se muestran: Calm 5SOS 2020, Adriano Celentano 2012 (fotografía y diseño por el colectivo Clan Celentano), The Idan Raichel Project 2013, obra del fotógrafo Bartzi Goldblat y Natalia Lafurcade 2016, cuya fotografía de portada es obra de Dorian López, tienen una particularidad de diseño que hasta este momento no se había mencionado: cuando un diseñador utiliza la cámara para diseñar este tiene insertado en su cabeza un sentido del espacio y la proporción privilegiado; cuando se toma la fotografía pensando en diseño, siempre se deja un espacio para el texto, un diseñador fotógrafo hará esto de forma intuitiva, automática, su pensamiento de diseño y el fotográfico hacen que se reserve un espacio en el encuadre, en el formato para colocar la tipografía en el lugar preciso, previamente seleccionado desde la toma, desde el visor.

En la portada de Calm, advertimos además una influencia pictorialista y del futurismo, una combinación de tonos azules de la cianotipia conjugada con unas imágenes con movimiento aparente. Incluso el segundo retrato tiene una marcada influencia constructivista de un retrato que le hiciera Lucia Schultz a Lászlo Moholy-Nagy, durante la estancia de ambos en Desau.



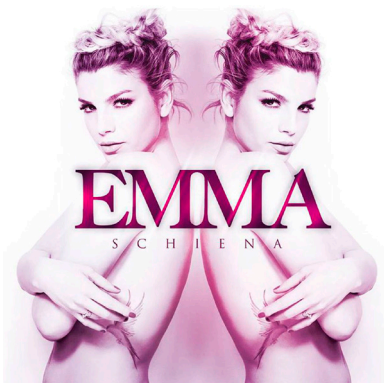
Fotografía 99: Konopka, Bogdan. *310 lunes*. 2014



Fotografía 100: Demeny, Georges. *La deriva*. 2014

Estos dos ejemplos mostrados a continuación resultan interesantes por varios motivos el primero de Lo Jo, que nos presenta una fotografía en el más puro estilo de la vanguardia futurista, un personaje captado en movimiento, no se encuentra fuera de foco la imagen, el personaje se está moviendo y tocando un instrumento musical y la cámara atrapo ese momento irrepertible, esta imagen nos remite inmediatamente a las conseguidas por Bragaglia durante la segunda década del Siglo XX. Cabe señalar que esta fotografía fue tomada por el fotógrafo Bogdan Konopka.

El álbum de Vetusta Morla, cuya fotografía es de la autoría de Georges Demeny; es una obvia reminiscencia a los ejercicios de locomoción de Muybrigde, en donde con fondo negro, ayuda de varias cámaras y flashes dispuestos a disparar por intervalos o en modo estroboscópico permite obtener imágenes tan perfectas de la locomoción humana o animal. Como dato importante ambas caratulas son del año 2014.



Fotografía 101: Emma Marrone- Schiena. 2013



Fotografía 102: Wheeler, Nick. *Noi Due*. 2013



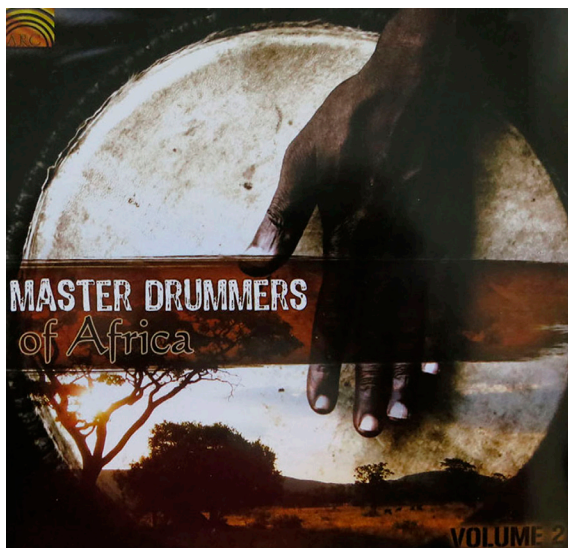
Fotografía 103: Partners, Studio. *Le mie piú belle canzoni*. 2010

Los ejemplos siguientes que se incluyen muestran imágenes manipuladas durante el proceso de diseño de las portadas, como elemento a destacar el personaje principal aparece duplicado o su rostro aparece repetido varias veces. En el caso de disco de Emma Marrone Schiena (2013), su imagen aparece como en imagen de espejo, es decir simétrica, el efecto de repetición es interesante, aunado a ello el tono malva de la fotografía, además de tornar sensual la imagen, la hace ciertamente tierna. La tipografía con su nombre de pila es fuerte y se destaca por superposición en la caratula del disco, con lo cual identificamos que se trata de la cantante EMMA y no de otra interprete.

En el disco de Eros Ramazotti del año 2013, fotografías de la autoria de Nick Wheeler; de entrada como espectadores de la imagen advertimos que algo no está bien. Si seguimos la lectura de la imagen, vemos un Ramazotti que entra al plano por la parte superior izquierda del plano y que después en la parte extrema de la derecha hay otro Ramazotti. Se trata del mismo pero volteado, misma pose, misma toma, diferente texto en la camiseta Noi, en la primera, Due en la segunda; que significa Nosotros Dos. El texto con una tipografía en color rojo con tendencia al constructivismo alemán, es fuerte y reafirma el mensaje de duplicidad, de compañerismo, de unión entre dos seres humanos.

En el caso del disco de Ana Oxa del año 2010, se ve una imagen de su rostro en repetición en una clara reminiscencia a las fotografías que ejecutaba Man Ray, en sus trabajos para los modistos y las casas de moda francesa de los años veinte y treinta del siglo pasado.

A continuación se muestran otros cuatro ejemplos de diseño fotográfico en caratula de disco con un tratamiento diferente a lo ya mostrado.



Fotografía 104: Croft, Alex. *Master drummers of África*. 2010



Fotografía 105: Rotelli, Silvia. *Ho sognato troppo l'altra notte?*. 2011



Fotografía 106: Lenquette, Youri. *Havana Cultura*. 2015



Fotografía 107: Nachum, Roy. *Anti*. 2010

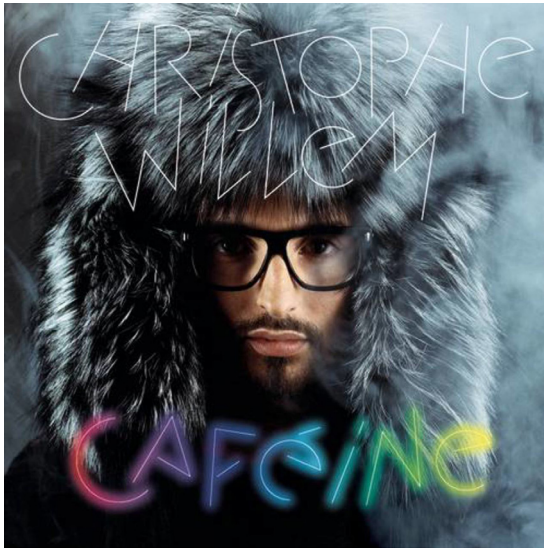
Podemos observar la portada de *Master drummers* 2010, fotografía obra de Alex Croft; es una fotografía por superposición de imágenes, una mano que toca el tambor emulando la faz de la luna llena, conjugada con una imagen de una estepa africana, nos remite inmediatamente –sin haberlo escuchado siquiera- a percusiones y antiguos rituales africanos; la tipografía en calado y posicionada en el plano como entrando a él, permite una buena lectura visual.

En los disco de Giovanardi 2011; foto de portada obra de Silvia Rotelli y el álbum de Gilles Peterson 2015, cuya fotografía de portada pertenece a la autoría de Youri Lenquette; observamos dos portadas muy diferentes entre sí pero que guardan ciertas particularidades estilísticas; la primera guarda una estrecha relación con los fotomontajes dadaístas y sobre todo con los constructivistas, recuerda a los trabajos de Heartfield y Moholy-Nagy. La de Peterson es un claro homenaje a los collages cubistas y dadaístas, con el agregado de la cultura caribeña que se advierte en las imágenes y los textos.

El último de esta serie de ejemplos lo constituye en disco *Anti* de Rhiana del 2016, muestra una fotografía hecha por Roy Nachum, en la que la imagen se encuentra superpuesta tres veces, el personaje se advierte como en una imagen, en la que la mano del fotógrafo tiembla y por ello el personaje y el globo que porta en una mano se superpone. Una gran mancha roja cubre la imagen por la mitad del plano y una corona montada sobre la cabeza del personaje remata la escena.

Cabe señalar que esta portada carece de texto que acompañe a la imagen, podría parecer extraño pero no lo es, algunos músicos e intérpretes optan por esta solución visual para tentar a sus seguidores y obligarlos a reconocer un álbum en especial.

Para finalizar con los diseños fotográficos de portadas de disco, se presentan tres últimos ejemplos en donde la característica principal de estos es que se basan en un retrato del interprete o músico solista y que su rostro sea la plataforma de destaque para identificar el disco en una estantería o en un catálogo musical.



Fotografía 108: Tellier, Simon. *Cafeine*. 2010



Fotografía 109: Lavallette, Yves *Macadam flower*. 2010



Fotografía 110: Mashinsky, Constantin. *The time machine*. 2015

En las tres portadas existe una fotografía única del músico solista, su identificación es sencilla, su rostro es representa al proyecto musical, sí quieres conocer su música, su talento, lo debes conocer a él.

Christophe Willem 2010, Emma Shapplin 2010 y Jean Michel Jarre 2015, presentan similitudes en los conceptos visuales que manejan en sus portadas. Primer plano de su cara, detalle extremo en las facciones. La fotografía de la portada de Electronica, es obra de Constantin Mashinsky.

En el caso de Shapplin y Jarre, el cabello alborotado y mecido por el viento –más en Shapplin-, donde incluso las volutas digitales que brotan de su vestimenta representan una continuidad de su cabellera. La capucha de Willem equivaldría al cabello de los otros dos. Las tres imágenes con el fondo fuera de foco, con detalles digitales que hacen resaltar más aún su faz. Fotografías con tonos fríos y algunos toques cálidos, así como en las tres la tipografía es impecable y no hay crítica alguna en contra de su acertado uso.

En este punto se puede afirmar que la industria musical es un nicho vasto y amplio para proyectos que involucren al diseño y a la fotografía, se ha tratado de mostrar lo más profuso posible en este espacio la diversidad y variedad que hay en la aplicación de diseño fotográfico, así como se evidencia como confluyen tendencias nuevas y antiguas; y si no se analizan esto no de evidencia, se aprecian como una buena solución visual y nada más. El diseño fotográfico es muy variado y sus aplicaciones utilitarias y artísticas parecen inagotables.

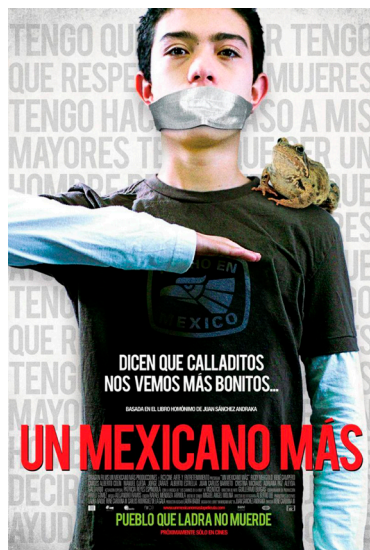
El paso siguiente es ver algunos carteles fotográficos elaborados específicamente para la industria cinematográfica, esta tradición en los carteles cinematográficos la inicia Dziga Vertov y tal vez no se dio cuenta que su idea de combinar fotografía y diseño llegaría hasta nuestros días.

Los carteles de cine; por lo general están siempre elaborados a partir de una o más fotografías y se encuentran diagramados con diseño gráfico editorial, combinando exitosamente imagen y texto. Los carteles que se exponen a continuación están presentados por año desde el 2010 hasta el año 2018 y son solo una muestra significativa en donde se visualizan el concepto de diseño fotográfico aplicado. Para su selección solo se ha considerado su diseño visual y no el género cinematográfico al que pertenecen.

2010



Fotografía 111: Edelman, Pawel. *El escritor*. 2010



Fotografía 112: Lee, Alberto. *Un mexicano más*. 2010



Fotografía 113: Wenstrom, Harold. *The from the big house*. 2010

Para mostrar el año 2010 se presentan tres películas y sus respectivos carteles: El Escritor, Un Mexicano Más y Music From The Big House. El primer cartel presenta una serie de fotografías en superposición de imagen, en sentido que se asemeja al concepto de fotografía fragmentada, formada con fotografías monocromas, tipografía en color negro y resaltado el nombre de la película en rojo. Manejo preciso de la tipografía y dos grandes retratos que atraen la mirada de forma inmediata; fotografía de Pawel Edelman y diseño gráfico de Henning Brehn. Imagen que recuerda sin duda al fotomontaje alemán constructivista, hace que la mirada del espectador se pose tanto en los dos retratos que sobresalen por su tamaño, como en los más pequeños, de hecho la composición visual de este cartel es dictada por estos dos grandes retratos que llaman la atención de quien mira de inmediato.

En el segundo cartel, observamos una fotografía con cortes en el codo, la mano y la cabeza, en fotografía cinematográfica es común este tipo de encuadres que obligan al espectador a centrar su mirada en el rostro del personaje que aparece en la imagen. Los otros dos cortes que muestra la imagen en la mano izquierda y el codo del brazo derecho, enmarcan el texto del cartel, así como centran el punto de interés visual del

imago tipo de hecho en México. Se muestra una interesante tipografía a manera de textura en el fondo del cartel, tipografía en calado rojo y amarillo; así como una rana en el hombro izquierdo del personaje en un estricto sentido de fotomontaje clásico. La fotografía fue realizada por Alberto Lee.

El último de esta serie de tres muestra unas imágenes fotográficas montadas sobre un pentagrama que asemeja a una calle y a un barrio de ciudad o de los suburbios de las ciudades. Las fotografías –por su disposición– recuerdan un poco a los ejercicios de locomoción de Muybridge; un mismo personaje aparece en diversas posturas en su acción de caminar. La tipografía de gran peso visual, hace un equilibrio en el mismo con la imagen fotográfica que se repite en tres renglones del espacio, cual si de una gran partitura se tratase; la fotografía fue hecha por Harold Wenstrom. Cabe señalar que se trata de un cartel limpio en su composición, distribución y aprovechamiento del espacio visual.

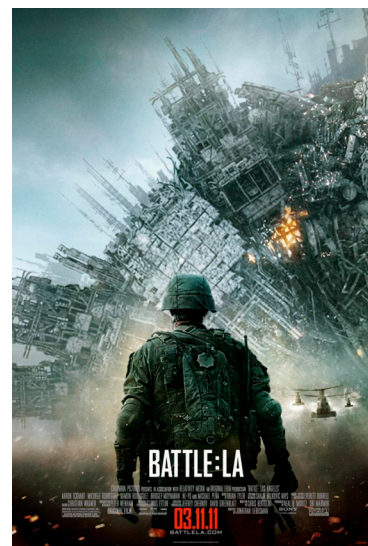
2011



Fotografía 114: Suschitzky, Peter. *Un método peligroso*. 2011



Fotografía 115: Burgess, Don. *8 minutos antes de morir*. 2011



Fotografía 116: Ettlin, Lukas. *Battle: LA*. 2011

En estos carteles de cine del año 2011, tenemos tres ejemplos de muestra: Un Método Peligroso, 8 Minutos Antes de Morir y Battle:LA.

En el cartel de Un método peligroso, se aprecia una imagen fotográfica en transparencia por montaje; este efecto puede obtener fácilmente con tratamiento digital, pero en fotografía tradicional se consigue mediante una doble exposición directa en la cámara o por superposición de negativos en la ampliadora. Se observan tres rostros –de los personajes principales- en mismo tamaño; el retrato principal se presenta posicionado hacia adelante y arriba en el plano y los otros dos retratos se encuentran atrás y hacia abajo del plano en una composición triangular.

La fotografía es monocroma con fondo negro en la parte superior y con fondo blanco en la parte inferior, el ropaje blanco de la actriz se funde con el fondo, realzando la estructura y fortaleza visual de la imagen fotográfica. La fotografía es de la autoría de Peter Suschitzky y el diseño gráfico lo realizó Ulrike Veit; cabe señalar que la tipografía es sencilla pero efectiva, un gran texto de color oro donde encontramos el título de la

película, que soporta el peso visual de la fotografía, donde compositivamente hablando la tipografía sostiene el rostro de los retratados y permite que el espectador pose su mirada primero en la faz de los personajes y después en el nombre de la película.

En 8 minutos antes de morir, nos encontramos ante un cartel hecho a partir de una fotografía autoría de Don Burgess y diseño gráfico de Sophie Grenier. Tenemos ante nosotros una imagen de un hombre fotografiado de la cintura para arriba, en donde se corta la mano derecha y se aprecia la izquierda sosteniendo una pistola. El personaje ubicado como si estuviera entrando al plano, es decir de izquierda a derecha, facilita por composición visual que se centre la atención en su rostro y en el arma que porta con su mano izquierda.

El fondo a manera de una geometrización de un domo, se aprecian en perfecto orden por la derecha de la imagen y a la izquierda se fragmentan como si envolvieran al personaje o este atravesara y rompiera con su cuerpo la estructura. La pleca donde se encuentra el título de la película, representa la estela de luz que deja un disparo por arma de fuego. El cartel en general mantiene una distribución espacial y compositiva de izquierda a derecha en el plano, teniendo tres puntos principales de interés visual: el rostro, el arma de fuego y la pleca con el nombre de la cinta.

En Battle: LA, encontramos que el personaje principal de la fotografía; un soldado de espaldas a nosotros, avanza hacia el centro del plano visual, dirigiéndose a donde se efectúa la acción que presenta el cartel. En el fondo una ciudad colapsada, con edificios en ruinas y una explosión a la derecha del casco del militar, aeronaves se observan en el plano a la extrema derecha.

El cartel presenta en general una imagen ligeramente monocroma con tonos azules que evidencia un clima frío, no muy agradable; humo y neblina hacen que la imagen de fondo y su montaje se observen no muy nítidos, acentúan el sentido bélico de la composición visual del cartel. La fotografía es obra de Lukas Ettlin; con diseño gráfico de Ted Haigh. Una sólida tipografía se encuentra en la base de la mochila del soldado indicándonos con certeza del título de la cinta y haciendo un atinado contrapeso visual, dándole soporte al resto de la composición visual de este cartel cinematográfico.

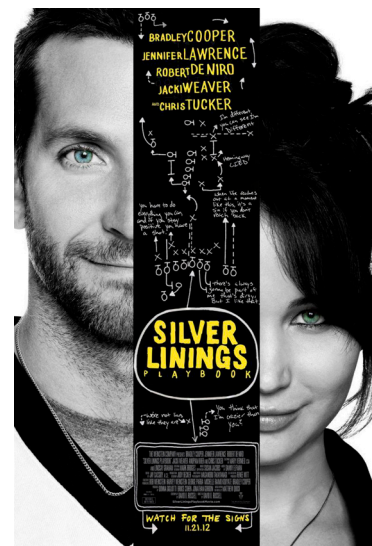
2012



Fotografía 117: Bobbitt, Sean.
Shame. 2012



Fotografía 118: Elswit, Robert.
The Bourne legacy. 2012



Fotografía 119: Takayanagi, Masanobu.
Silver linings. 2012

Para ejemplificar carteles de películas del año 2012, se han seleccionado los siguientes: *Shame*, *The Bourne Legacy* y *Silver Linings*.

En *Shame*, notamos de inmediato una fotografía completa que abarca toda la composición visual del cartel. La misma fotografía lo es todo, se visualizan un vientre, una mano seductora y una sábana en color azul, cuyos pliegues forman una textura visual impresionante. La tipografía dispuesta en tres espacios visuales, muestra primero: los premios a los que ha sido acreedora la cinta, en segundo lugar: los protagonistas, título del filme y el nombre del director, en último término los créditos y fecha del estreno. La fotografía es de la autoría de Sean Bobbitt, el diseño gráfico por Benjamin Semoc.

En el cartel de la película *The Bourne Legacy*, observamos una fotografía del personaje principal en actitud retadora y portando un arma de fuego. Fotografía en blanco y negro contra un fondo también negro y tipografía en blanco, forman un conjunto atrayente donde la imagen tratada a manera de una persiana romana o un complejo de líneas, donde ciertos espacios son sustraídos a la imagen fotográfica, permiten

por diseño incorporar texto y refuerzan el mensaje visual que pretende atraer nuestra atención hacia el cartel y la producción cinematográfica. Es de notar que el diseño de persiana enfatiza la agresiva mirada del personaje y su actitud provocadora y amenazante. La imagen fotográfica es de la autoría de Robert Elswit y el diseño gráfico es de Eric Helmin.

En *Silver linings* tenemos un retrato fotográfico con dos personajes, uno masculino y otro femenino. El primero mirando sonriente al frente y el personaje femenino también mirando al frente y ligeramente hacia abajo. Contrastan el sencillo corte de barba y cabello del hombre, contra el peinado elaborado y alto de la mujer, el mechón de cabello que baja por el flequillo y su natural voluta, ayuda en la composición visual de la fotografía, dirigiendo la mirada del espectador hacia el cuello y collar de la protagonista de la película.

Elementos unificadores de la imagen los encontramos en los cuellos de color negro de las ropas que visten ambos personajes, en el color claro de sus ojos y en la iluminación Paramount, con la que se tomó la fotografía. Una fuerte pleca de color negro divide la imagen en dos partes iguales, donde la tipografía a manera de una nota escolar en un pizarrón de clases o en un cuaderno de estudiante, nos presenta a los protagonistas, director de la cinta y la información precisa sobre la película. La fotografía del cartel es de Masanobu Takayanagi y el diseño estuvo a cargo de Scott Purcell.

2013



Fotografía 120: Bobbitt, Sean. 12 años de esclavitud. 2013



Fotografía 121: Suschitz, Peter. After Earth. 2013



Fotografía 122: Fong, Larry-Amunsen, Mitchell. Now you see me. 2013

Para mostrar carteles de cine correspondientes al año 2013, se presentan los siguientes tres: 12 Años de Esclavitud, After Earth y Now You See Me.

En 12 años de esclavitud, apreciamos una imagen fotográfica del personaje principal corriendo y captado por la cámara en velocidad de obturación rápida, provocando que el trayecto veloz del protagonista principal del filme aparezca congelado pero con una impresionante libertad de movimiento. Su camisa denota acción, textura visual y enérgica actitud. Compositivamente la imagen muestra ciertas particularidades especiales; la primera y quizá la más importante es que el personaje se encuentra mirando de derecha a izquierda.

Esto es una clara referencia visual a que el protagonista se encuentra saliendo del plano visual, en una actitud que refuerza la idea de *salir corriendo*, de huir de un lugar, de una situación, escapar de la esclavitud. Solo resta mencionar una tipografía no tan acertada: la mostrada en la esquina superior izquierda se aprecia correcta, no tanto la del centro –sobre la camisa del personaje– y para nada atinada la del nombre de la cinta; el número 12 no se percibe con claridad; solamente el texto *Años de esclavitud*

se lee con claridad y finalmente los créditos de la película se pierden en las zonas blancas y se perciben el fondo negro del pantalón del sujeto; sin embargo la lectura se ve afectada ya que los textos se aprecian cortados. Por último se menciona que la fotografía es de la autoría de Sean Bobbitt.

En el cartel de After Earth, cuya fotografía es de Peter Suschitzk, encontramos una imagen doble por transparencia en donde se aprecian con claridad los rostros de los protagonistas del filme. Nuevamente tenemos un retrato cortado por la frente, para enfatizar la mirada del espectador en los ojos del personaje de la izquierda y que quien mira, dirija sus ojos en la misma dirección del personaje. Esta situación se enfatiza con el personaje a derecha del cartel que también mira hacia la derecha del plano.

Ambos personajes se encuentran en clara actitud de alerta, se perciben como entrando al plano visual, pero al dirigir su mirada hacia atrás, es decir hacia la derecha, la lectura visual del cartel se vuelve dinámica, se puede leer la imagen de izquierda a derecha y viceversa. La tipografía se aprecia con claridad salvo como en el cartel anterior los créditos generales se pierden, ya que se utiliza texto en blanco contra fondo también blanco y las letras se pierden. El diseño gráfico lo realizó Ben Wolcott.

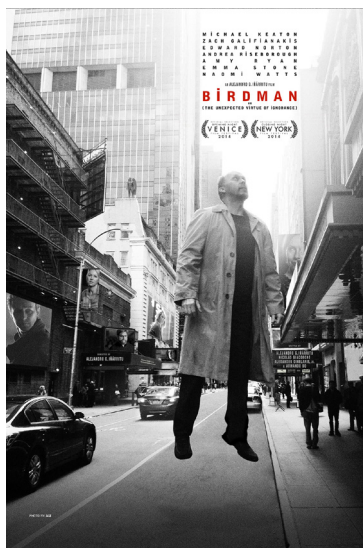
En Now you see me, encontramos a diferencia de los carteles anteriores un manejo impecable de la tipografía y una fotografía con un diseño gráfico preciso y atinado. Un claro ejemplo del binomio texto-imagen; una fotografía en composición diagonal, donde aparecen ocho personajes alineados en filas de dos, cuatro y dos, con la tipografía de fondo, en algunas partes superpuesta, en otras los personajes superpuestos en el texto; en esta tipografía se puede leer con claridad el nombre de la película; incluso esta disposición de la tipografía en el suelo de la imagen, da la impresión de ser un paso de cebra en una calle de una ciudad cosmopolita.

Un dato sobresaliente es que todos los personajes miran hacia arriba; dando la sensación de ver al espectador del cartel. La fotografía es de Larry Fong y Mitchell Amundsen; de este año 2013, sin duda este cartel seleccionado está mucho mejor logrado que los dos anteriores y es un excelente ejemplo de diseño fotográfico.

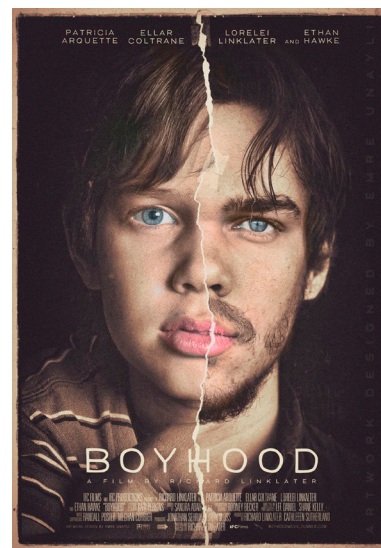
2014



Fotografía 123: Parekh, Andrij. *Madame Bovary*. 2014



Fotografía 124: Lubezki, Emmanuel. *Birdman*. 2014



Fotografía 125: Daniel, Lee. *Boy Hood*. 2014

Para ejemplificar carteles cinematográficos del año 2014, se presentan a continuación tres: *Madame Bovary*, *Birdman* y *Boy Hood*.

En *Madame Bovary*, observamos un magnífico retrato en donde también apreciamos un corte en la parte superior de la cabeza del personaje, que como se ha mencionado se trata de un recurso de encuadre cinematográfico que incita a que el espectador que mire el cartel fije su vista en los ojos del retratado.

La voluta del ala del sombrero ayuda a reforzar la idea del encuadre, encerrando visualmente a la dama presente en el cartel. Se trata de una composición en triángulos escalenos, donde el triángulo de la derecha sirve para colocar la tipografía y encuadra el ropaje de la protagonista de la película y el izquierdo encuadra de manera precisa el rostro del personaje de la cinta, esta misma da la sensación de salir del plano visual y sus ojos giran ligeramente hacia un costado, lo que puede advertirse como buscando discretamente a quien la observa —en este caso puede tratarse de quien ve con atención el cartel—; por último y no menos importante, resulta la textura de la ropa de la protagonista, esta proyecta a su vez una textura visual sutil, pero intensa que dota

a la imagen de volumen y atmósfera, envolviendo el conjunto en un delicado aire de intriga y misterio.

En Birdman, apreciamos una fotografía callejera, que de inmediato nos remite a una gran urbe norteamericana ¿Nueva York?, ¿Chicago?, se trata sin duda de una imagen normal, tranquila de una calle: autos, edificios, transeúntes, pantallas publicitarias, un teatro a la izquierda, otro a la derecha con títulos en las marquesinas que incorporan en nombre del director de la película y otros créditos más.

En el edificio contiguo al teatro que se encuentra en la acera de la izquierda, en la parte superior, se observa de manera discreta pero efectiva una escultura de un personaje alado. Nada en lo absoluto anormal en esta imagen: salvo el personaje principal que flota, levita y parece ascender hacia lo alto de los edificios, hacia el cielo. Sin duda se trata de una fotografía surreal.

En la parte del fondo se destaca entre los edificios un cielo demasiado claro, en clave alta, sobre expuesto en donde atinadamente se insertan los créditos de la película, sostenidos visualmente por algunos de los premios obtenidos por el filme. La fotografía pertenece a nuestro compatriota Emmanuel Lubezki y el diseño de arte a Kevin Thompson.

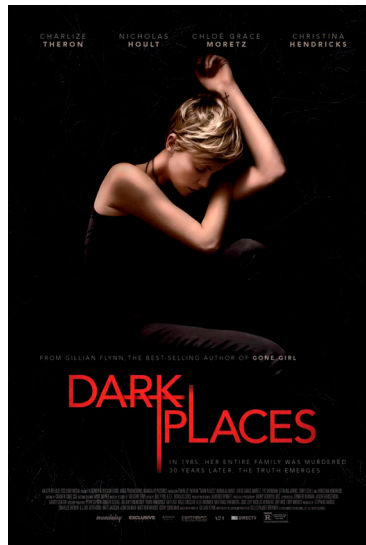
En Boy Hood, nos encontramos ante un retrato impresionante, dos fotografías rasgadas por la mitad y ensambladas en montaje perfecto. La imagen de la izquierda el personaje niño y en la derecha ya de adulto. En la imagen de niño, las características de infante y joven se destacan, peinado más acicalado sin llegar a ser pulcro, mirada al frente, ojos y expresión en estado de alerta, pero como expectante, ligeramente temerosa, jersey a rayas.

En la imagen de la derecha rostro endurecido mirada alerta y penetrante, pareciera que el temor se ha desvanecido, el flequillo del pelo cae sobre la frente en claro dinamismo y clara asimetría visual con el retrato de la izquierda. El bello facial crecido, la ceja poblada y la barba irregular, acentúan la idea de una vida difícil e irregular, llena de vicisitudes, el fondo oscuro y la iluminación acentúan el aire de dureza en la imagen y al idea de que al crecer la vida se vuelve cada vez más difícil. La fotografía es de Lee Daniel y el diseño gráfico de Ellen Lampl. Por último la tipografía es fuerte, sobre todo en el título del filme, los créditos en la parte superior del cartel hacen de contrapeso visual al texto situado en la parte inferior del cartel.

2015



Fotografía 126: Bakatakis, Thimios. *The lobster*. 2015



Fotografía 127: Jerins, Sterling-Edgar. *Dark Places*. 2015



Fotografía 128: Takayanagi, Masanobu. *Black Mass*. 2015

Para el año 2015 se han escogido tres carteles que ejemplifican el diseño fotográfico imperante en este periodo, tenemos los carteles de las cintas: *The Lobster*, *Dark Places* y *Black Mass*.

En *The lobster*, se nos presenta un increíble retrato monocromo en donde los detalles del cabello, las manos, la mirada del personaje y sus facciones son solo superadas por el impresionante efecto de sustracción de imagen. El retratado en una posición de abrazar a alguien, resulta que no se ve, se ha sustraído de la fotografía y no sabemos a quién abraza.

Esta sustitución obliga al espectador a imaginarse, a preguntarse y a pensar con detenimiento, que ocurre en esta propuesta visual porque el personaje principal abraza a alguien que no está presente, a alguien que no sabemos quién es y además su mirada es de dolor, tristeza y quizá de abandono.

Tenemos una pesada fotografía que se encuentra en balance visual con la cabeza y las mangas oscuras de la ropa del personaje que aparece en el cartel y los créditos colocados de una manera discreta y precisa.

En *Dark Places* asistimos a una clásica imagen fotográfica tomada en clave baja (personaje en ropa negra-fondo negro), realizada con una iluminación precisa en donde se aprecia con holgura el detalle en el cabello, rostro, ropa de la retratada y el fondo. Destaca sin duda lo dorado del cabello y junto con el rostro y los brazos desnudos del personaje constituyen el puntum de atracción visual al cartel.

La posición de la protagonista dota de dinamismo visual a la imagen en una fuerte composición en línea ondulada. La tipografía roja y desfasada enfatiza el mensaje de intriga, fuerza y misterio del filme. Al igual que los otros carteles presentados, los créditos se colocan en la parte baja del cartel y los créditos de los protagonistas hacen de contrapeso visual y equilibran el total de cartel haciendo una distribución espacial pertinente. La fotografía es de Sterling y Edgar Jerins y el diseño gráfico de Tyler Stanten. El siguiente cartel es de la película *Black Mass*, donde el personaje que aparece se presenta como fuerte, decidido y en actitud arrogante. Fotografía iluminada con dos luminarias colocadas a ambos extremos del personaje y una ligera luz frontal de relleno, enfatiza la marcada actitud masculina del actor. A la altura de la cintura del personaje una superposición de imágenes, siete retratos para ser exactos funciona como cinturón visual del actor.

Estos siete retratos se encuentran visualmente distribuidos de tal forma que el central mira al frente y los otros seis, dirigen su mirada hacia ambos lados del cartel, tres hacia a la izquierda y los otros tres hacia la derecha, cada uno enfatizando su mirada hacia un lado y hacia el otro. Como hecho novedoso el título de la película se ubica en la parte superior del cartel, de hecho el rostro del personaje y el título de la película es lo primero que como espectadores vemos del cartel, lo siguiente es la cintilla de rostros y ya al final en la parte inferior del cartel se colocan los créditos generales de forma precisa y discreta. Un cartel sencillo pero impactante.

2016



Fotografía 129: Stern, Tom. *Sully, hazaña en el Hudson.* 2016



Fotografía 130: Lexton, James. *Moon Light.* 2016



Fotografía 131: McGarvery, Seamus. *Nocturnal animals.* 2016

En estos tres carteles cinematográficos del 2016 tenemos seleccionadas a las siguientes tres películas: Sully, Moonlight y Nocturnal Animals.

En Sully Hazaña en el Hudson, vemos una fotografía del actor principal, visto a través de la ventanilla de un avión, el cual se encuentra sumergido en el agua, sabemos que se trata del río Hudson, ya que es el subtítulo de la cinta. El protagonista camina en el agua, llevando su mano izquierda al su cuello, no sabemos si lo hace para acomodar el cuello de su camisa, arreglar su corbata o en una actitud de prepararse para lo que viene. La imagen es claramente una fotografía en donde el espectador de la misma, espía a través de la ventanilla del avión.

Se advierte que el cartel muestra un accidente aéreo, la ola del agua fuera de la ventanilla muestra dinamismo ya que se percibe que el avión está bajo el agua. El cielo nublado se presenta como aviso de tormenta y agudiza el sentido de tragedia del filme. En el encabezado se lee el nombre del protagonista principal y en la parte baja el título y subtítulo de la película y los créditos en la parte inferior del plano visual, soportando el peso gráfico en la distribución espacial del cartel. El diseño gráfico es de la autoría de Laurie Lannan y la fotografía de Tom Stern.

En el cartel de la película MoonLight observamos un retrato sumamente llamativo en un novedoso montaje de tres imágenes en colores azul, violeta y natural en donde un rostro aparece facetado en tres, se presenta como una evolución del retratado y una metamorfosis del mismo. Se manifiesta la transformación del individuo de niño a adolescente y adulto.

Tres facetas en una misma foto, tres rostros que conforman uno solo. Un individuo en su transformación como ser humano y el paso de la vida en su cara, en su rostro, el cambio del hombre visto con rapidez en una fotografía. Aparece una tipografía ligera en la parte superior del plano y soporta visualmente el retrato el título de la película. El nombre del filme sólido y centrado bajo la barbilla del retratado se advierte con facilidad y se lee cómodamente. Por último los créditos generales de la cinta son discretos y como se acostumbra en los carteles cinematográficos son colocados en la parte inferior del cartel, su propuesta visual recuerda un poco al cartel de Boy Hood.

En Nocturnal Animals. encontramos una imagen en doble exposición y que por transparencia nos permite apreciar un excelente retrato logrado con luz a 45° y el punto de vista para luz cerrada; la silueta sugerente y ligeramente definida de un personaje masculino que se percibe como acercándose al frente del plano visual. El espectador del cartel notara sin duda que la protagonista mira fijamente al frente y el caballero se aproxima lentamente a quién mira el cartel. Una imagen llena de interés, misterio e intriga. La expresión de la protagonista se percibe en actitud de inquietante espera, con una perceptible preocupación y anhelo.

Este cartel no presenta tipografía en la parte superior; pero sí en la parte inferior presenta una gran mancha tipográfica donde se advierten dos líneas de texto con los datos de los actores participantes, en color rojo y texto fuerte el nombre del filme, en blanco y texto en bold una frase distintiva de la película y por último los créditos generales de la cinta. Se trata sin duda de un cartel que utiliza a la fotografía como medio para comunicar y publicitar de manera efectiva esta cinta, recurriendo al diseño y a la fotografía para lograr una imagen con orden espacial y compositivamente bien logrado.

2017



Fotografía 132: Le Sourd, Philippe. *The Beguiled*. 2017



Fotografía 133: Van Hoytema, Hoyte. *Dunkirk*. 2017



Fotografía 134: Oliver, Toby. *Scappa Get Out*. 2017

Fue el año 2017 un periodo prolífico para el cine y de este se han seleccionado estos tres carteles: *The Beguiled*, *Dunkirk* y *Scappa Get Out*.

En *The Beguiled*, encontramos una imagen sumamente bien lograda, cuatro personajes retratados en una composición visual en triángulos, de hecho los personajes mismos están ubicados en al menos cinco triángulos. Iluminación de una ventana a modo de contraluz y suaves luces para el resto de los retratos. Un personaje masculino tendido en cama. La chica de la extrema superior derecha mira al espectador, la chica de abajo mira hacia afuera del plano, la protagonista principal inclinado su rostro mira al enfermo que yace en el lecho. La composición visual y la iluminación permiten que nuestro ojo se pasee literalmente por la imagen debido a un excelente manejo del recorrido visual en la fotografía.

Nos encontramos ante una escena digna del pictorialismo, un cuadro para colgar, una fotografía que pretende ser digna de ser colgada en una galería y lógico utilizada para promocionar un cartel cinematográfico. Como un hecho muy novedoso y que no se había encontrado hasta ahora es la disposición de la tipografía: se encuentra dispuesta de abajo hacia arriba de manera lateral. Esta puesta de la tipografía como

se ha mencionado es algo no visto a lo largo de esta investigación y es correcto hacer énfasis en ello.

El título de la película a manera de manuscrito y en color rosa permite destacar sobremanera el carácter de una época pasada, evoca posiblemente la era victoriana o quizá los años 1800. Los créditos tanto de las protagonistas como los generales se pierden un poco, pero parece ser intencional, ya que al observar el texto, este se aprecia como los libros del medioevo, es decir como si de un palimpsesto se tratase. La fotografía es de Philippe Le Sourd y recuerda a las fotografías pictorialistas de Peach Robinson y Emerson.

En el filme Dunkirk, observamos una escena bélica, en donde un soldado de espaldas hacia nosotros, mira al océano y observa lo que se desarrolla en la playa y el mar próximos, aeronaves surcan el cielo, las rocas en la orilla del mar tienen una textura muy detallada y se perciben además húmedas, lo que resalta la fuerza expresiva en el conjunto de la imagen. Un gran navío incendiado, se hunde en las aguas sirviendo de fondo a la imagen.

Tonos azules impregnan la imagen, dotándola de una fuerza expresiva, que provoca al espectador a mirar con detenimiento lo que sucede en esa escena congelada por el click de la cámara. La fotografía es de Hoyte Van Hoytema, el diseño gráfico corrió por cuenta de Amanda Rizzo, en este sentido se hace notar una tipografía sutil en la parte superior del plano, en la parte baja, justo sobre las botas del soldado: el nombre del director de la cinta y en tipografía pesada el título de la película, en tamaño reducido los créditos generales. En general la tipografía al igual que en otros carteles de cine, sirve de contrapeso visual y este cartel no es la excepción.

En el cartel de Scappa Get Out encontramos una multi-imagen hecha a partir del efecto de un cristal roto por la acción del disparo de un arma de fuego. En los pedazos facetados del cristal se aprecian seis retratos, que ejemplifican seis escenas de la cinta. Lo novedoso de este cartel es precisamente el efecto de impacto y el tratamiento individual de cada retrato, mismo que consigue que se observen las seis fotografías como un conjunto, teniendo como tratamiento visual el concepto de fotografía en serie, donde encontramos varias constantes que le dan unidad y amalgaman el conjunto fotográfico.

Entre estos detalles que unifican a las seis fotografías encontramos que el personaje principal aparece en todas ellas, su rostro, sus ojos y su expresión son una constante también; así como que tres imágenes tienden a los tonos ocres y en las otras tres predominan los tonos azules; como dato informativo la fotografía la realizó Toby Oliver y el diseño gráfico es obra de Jonh Pundt.

La tipografía es al igual que en otros carteles cinematográficos sutil en la parte superior, pero novedosa en la parte inferior, en uno de los fragmentos de cristal roto se inserta el texto, este es pesado y se destaca de inmediato el título del filme, una línea diagonal que sale del sitio justo donde se impactó la bala, de izquierda a derecha, enfatiza el pequeño espacio donde se encuentra el texto tipográfico.

2018



Fotografía 135: Schwartzman, John. *Fifty shades freed*. 2018



Fotografía 136: Willems, Jo. *Red sparrow*. 2018



Fotografía 137: Chan, Ashley-Loffreda, Edward. *Oceans 8*. 2018

Ya por último para concluir esta selección de carteles cinematográficos tenemos estos tres carteles seleccionados; el primero Fifty Shades Freed, Red Sparrow y Ocean's 8. En Fifty Shades Freed observamos una imagen con una fuerte carga erótica, una escena en donde queda evidente el contenido y el tema de la cinta. Fotografía donde

también se advierte un encuadre con un corte en la cabeza del protagonista. Es hasta el momento el cartel cinematográfico en donde se observa una fotografía cuya sensualidad es desbordante.

Una imagen que evidencia la próxima intimidad entre los personajes del filme, se trata de una fotografía que congela un momento, es una toma natural, sugerente, llamativa y provocadora. Invita sin duda a ver el filme y nos hace un claro recordatorio a la primera parte de esta cinta. Esto queda claro al leer el texto central del cartel, la tipografía con el nombre de la película se lee con soltura en la base del plano visual y los textos con los créditos generales se aprecian muy pequeños y se les resta importancia, otra curiosidad en este cartel. La fotografía es de John Schwartzman y el diseño gráfico es de Loree Cameron. Sin duda un cartel sencillo, pero que se sale de lo hasta ahora visto.

En *Red Sparrow*, vemos una fotografía con un tratamiento pulcro, llamativo, un retrato muy bien logrado y sorprende por ser una fotografía en blanco y negro sobre un fondo rojo. El retrato tomado con iluminación mariposa, un peinado que ayuda a la composición visual del retrato y el cartel. El vestido del personaje guía la mirada del espectador desde el cuello de la protagonista hasta el final de su cabello y termina en la fecha del estreno de la cinta.

El diseño gráfico es de David Scott y tiene aspectos novedosos en cuanto a la distribución de los textos. En la cabecera sobresale el nombre de la actriz principal y de inmediato notamos que es ella quien aparece en el cartel, el título de la cinta está colocado exactamente en superposición a los ojos de la protagonista, las letras SP, las observamos sobre su nariz, en clara abreviatura a la palabra spy, espía, en castellano. En el texto sobre la vestimenta de la actriz vemos tres líneas de texto en color rojo y en blanco de manera estratégica solamente las letras SPY, la S, colocada a la izquierda del plano visual, la P, al centro y la Y a la extrema izquierda de la mancha tipográfica. Haciendo relación al tema de la película, cuyo título también evidencia que su trama versa sobre espionaje, por último la fecha de estreno de la cinta se aprecia con claridad y hace contrapeso visual con el título de la película. Un cartel también novedoso cuyo tratamiento visual es original y no visto hasta este punto de la investigación.

Así llegamos al último cartel cinematográfico del 2018: *Ocean's 8*, este cartel muestra a las ocho actrices principales de la cinta, colocadas en unas columnas o muros que sirven como elemento gráfico a manera de persiana americana. Las protagonistas aparecen distribuidas de mayor a menor tamaño, por jerarquía visual o gradiente de tamaño. La fotografía posee elementos gráficos unificadores: todas las participantes visten abrigos largos o gabardinas, tienen gafas oscuras y miran hacia el lado derecho de la imagen, siguiendo con la lectura visual del plano. La fotografía y el diseño gráfico son de la autoría de Ashley Chan y Edward Loffreda.

La tipografía superior muestra el nombre de las protagonistas, el cual es sólido y se lee con claridad. El título de la cinta es pesado y se advierte fuerte y con una lectura fácil, es atrayente y converge al final del plano visual formando un triángulo, que le da estabilidad al diseño gráfico del cartel y solidifica el carácter compositivo del total de la imagen. Al final y de manera discreta el año de exhibición del filme. Se trata sin duda de un cartel novedoso cuyo tratamiento visual tampoco se había visto en esta investigación, un cartel atrayente y llamativo.

Como se ha visto hasta estas alturas de la investigación la interacción entre el diseño y la fotografía es extensa. Se han presentado ejemplos de diseño fotográfico aplicado a envase, empaque de productos y etiquetas. En este último caso destacan los ejemplos mostrados en botellas de vino, ya que está presente el uso delicado y preciso de la fotografía para identificar fehacientemente una marca y tipo de vino. Es de hacerse notar que en estos casos la fotografía se advierte más libre, más de autor que por encargo, artística sin duda alguna, aunque su uso sea utilitario. Es exaltable que algunas casas productoras de vino se decanten por el uso de una imagen fotográfica y no por una ilustración, dibujo o grabado; obviamente sin menoscabo de estas nobles manifestaciones artísticas.

La forma en que el diseño y la fotografía colaboran para generar productos visuales y su evidente efectividad quedan demostradas con los casos mostrados. La fotografía es una excelente herramienta de la que se nutre el diseño, pero sin duda también la fotografía se retroalimenta con el diseño al hacer uso del lenguaje propio de este.

El lenguaje del diseño ayuda a componer visualmente una imagen fotográfica y ya en el laboratorio análogo o digital las diversas formas de montaje, retoque y diversas posibilidades que nos brinda el software fotográfico y de diseño, permiten una integración total entre las características intrínsecas del medio fotográfico con el del diseño. Generando mensajes complejos y efectivos que no solo pertenecen al campo del diseño o de la fotografía, son como hemos visto mensajes e ideas sólidas que ayudan a promover bienes y servicios, es decir comunican efectivamente mediante un mensaje visual, que con el concurso de la imagen y los gráficos adecuados forman un todo efectivo en el proceso comunicativo entre mensaje y receptor, entre creador visual y espectador.

También se han mostrado ejemplos varios de diseño de portada de revista, de libro y de caratula de disco. En estos el diseño y la fotografía se manifiestan más juguetones, más lúdicos. Si en la fotografía de producto puede percibirse ciertos lazos que atan la creatividad, al presentar solo una foto descriptiva del producto; en las portadas de revista, libro y disco, la presencia fotográfica y de diseño pueden desbordarse y manifiestan en algunos casos verdaderas creaciones novedosas, algunas evocadoras, pero sin duda alguna hacen gala de todo el bagaje visual fotográfico, generando propuestas que solo el ojo adiestrado puede darse por enterado de a que corriente artística pertenece tal o cual ejemplo.

El otro campo visual donde interactúan con mayor libertad la fotografía y el diseño son los carteles cinematográficos, en estos también se denota libertad creativa, tenemos casos maravillosos y otros no tanto, aquí hay que resaltar que casi no existen ejemplos de carteles de cine en donde predomine el dibujo, el grabado o la pintura, en su mayoría el uso de la fotografía como elemento visual es predominante y eso es evidente.

En este mismo sentido se debe de hablar de los carteles fotográficos, estos son otra clara muestra de interacción entre el diseño y la fotografía. En este tipo de cartel tienen cabida los carteles culturales, sociales, turísticos, etc.

Aquí también encontramos diversos ejemplos, sin duda, unos mejores que otros pero tienen el mismo común denominador que lo mostrado anteriormente: la fotografía dic-

ta como ha de ser plasmado el diseño; la fotografía es lo más importante en la elaboración del mensaje gráfico. El diseño ha de partir de primera instancia de una imagen fotográfica. Esta sin duda alguna ha de ser de excelente calidad, no sólo técnica, sino compositiva y comunicativamente deberá ser la solución visual adecuada a lo que se ha de transmitir en un diseño que incorpore a una fotografía.

A continuación se incluyen seis carteles que versan sobre el tema expuesto: el primero nos habla y exhorta a la protección de los animales de compañía; en particular los perros; sin duda un cartel que invita a generar consciencia social efectiva y participativa. Incorpora una fotografía conmovedora y un título aún más efectivo que nos hace reflexionar sobre el abandono animal que sufren las mascotas. Texto e imagen se complementan y no se hallan uno sin el otro.

El segundo se trata de un cartel cultural que invita al Congreso Internacional Gran Acuífero Maya, cuya fotografía fue tomada por: Paul Nickler; cuya fotografía es más que excelente, tipografía e iconos correctos, solo la parte extrema derecha del plano visual se advierte un exceso de texto.

Como tercer y cuarto ejemplos tenemos dos carteles fotográficos de Cine y video Indígena y un cartel del Festival de cine y vino; ambos se insertan dentro de la clasificación de cartel cultural. Uno de ellos incorpora una fotografía de un personaje cuyo rostro se encuentra cubierto por una máscara de jaguar; buena fotografía, donde el exceso de texto predomina, aunque el título del festival es legible y claro. En el Festival de cine y vino, encontramos un excelente ejemplo de diseño fotográfico. La botella de vino se encuentra fotografiada con una luz impecable, a ambos lados de la misma sobresalen los sprockets o engranes de la película, lo que denota la unión entre vino y cine; una solución visual más que atinada y sobresaliente.

El siguiente cartel que se presenta es uno referente a generar responsabilidad social y generar cultura al realizar viajes, en particular incentiva a llevar a cabo turismo ecológico. La fotografía del cartel la tomo Atanasio Fernández y es una soberbia imagen de unas grullas que por la tarde llegan a su lugar de anidación. Las grullas van entrando al plano visual, es un contraluz con detalles en las grullas, cuya luz y exposición son correctas. La tipografía es correcta, limpia y hace una buena combinación con la imagen, es decir no rivaliza con esta estupenda fotografía.

El último cartel fotográfico que se mostrara es uno que hace una invitación a una exposición gastronómica. Se trata de un cartel diseñado con superposición de imágenes y que tiene una serie de fotografías de productos gastronómicos como: un huevo estrellado donde se colocó un corte circular de salmón para resaltar el lugar donde se encuentra la yema del huevo, una rodaja de remolacha (betabel), col morada, cebollin, hojas de arugula, gotas de aderezos y salsas, etc. Esta imagen va más allá que la sola complacencia de un cliente, se advierte también una creatividad libre y no solo para satisfacer una necesidad utilitaria.

Es una imagen con diseño fotográfico excelente, tanto la foto como el diseño denotan su interacción. La tipografía colocada con precisión a la derecha del plano, es pulcra y limpia, complementa a la perfección el diseño gráfico y es un muy buen ejemplo de diseño y fotografía en colaboración.



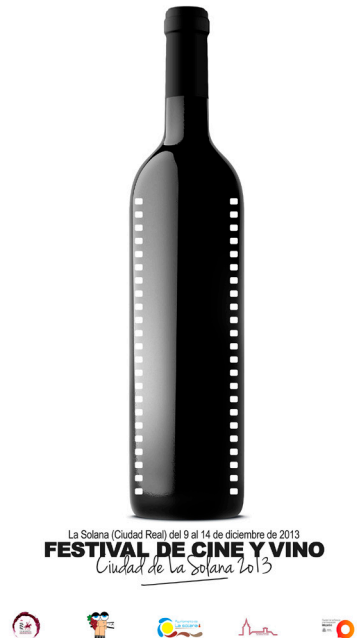
Fotografía 138: *Te vas, me dejas ¿y me abandonas?*. 2017



Fotografía 139: Nicklen, Paul. *Gran acuífero Maya*. 2017



Fotografía 140: *14º Festival de cine y video indígena*. 2018



Fotografía 141: *Festival de cine y vino*. 2013



Fotografía 142: Fernández, Atanasio. *II Jornada, las grullas como recurso turístico*. 2018



Fotografía 143: *El 8vo arte, gastronomía contemporánea*. 2017

Este es entonces el panorama que se ha encontrado sobre la situación que priva entre el diseño y la fotografía. Se han presentado diseños y fotografías que interactúan en mensajes visuales desde los años 2010 hasta el 2018. Cabe señalar que estos diseños fotográficos los podemos encontrar hoy día tanto en tiendas de autoservicio, establecimientos en la esquina de nuestras casas y en comercios de ultramarinos especializados. Sin olvidar que estos diseños los podemos ver también en impresos, en internet e incluso en las redes sociales. Son fotografías y diseños que son exitosos y que los consumimos a veces sin darnos cuenta que en el envase, la etiqueta, las diversas portadas o caratulas están conformadas con este binomio: diseño gráfico y fotografía; imagen técnica y diseño, sin olvidar que al mencionar diseño gráfico, incluimos el manejo de la tipografía.

Esta situación del diseño fotográfico es fructífera; es un hecho del presente, es actual y la aplicación y utilización de la fotografía es sumamente palpable, en donde esta se aprecia, desde puntos de vista variados. Desde la fotografía que solo representa, que se coloca en lugar del objeto fotografiado, la fotografía científica (caso cartel de las grullas), fotografía social, cultural e incluso de autor.

El diseñador como fotógrafo, es responsable de usar la imagen técnica con calidad, con pertinencia, en donde la cámara y todo el universo que involucra las características del medio, no significan otra cosa que una extensión creativa de su ojo y de mente creadora.

Que aunque estén al servicio de un cliente puede ser exponente su capacidad lúdica en las propuestas a las que se enfrenta y dar cabal solución a cualquier problema de comunicación visual y diseño al que pueda verse enfrentado. El diseñador como fotógrafo es capaz de impregnar a los proyectos su espíritu y sus emociones y no quedarse nada más en el mero acto de representación de un objeto como algo real y tangible.

Como dato adicional e interesante digno de mencionarse es que se encontró a un diseñador-fotógrafo de origen argentino que continúa trabajando con la técnica abstraccionista de creación de imágenes fotográficas elaborada por Costa, se trata de Adrián Gómez, quien trabaja bajo esta idea de fotodiseño para crear imágenes abstractas cuyo origen es solo la motivación personal, nacida de lo profundo del artista como necesidad pura de expresión. Sus imágenes son interesantes y como se puede observar encajan en lo dicho por Costa hace treinta y dos años.



Fotografía 139: Gómez, Adrián. Fotografía abstracta-fotodiseño. S/f

3.5 Propuesta metodológica para la producción de diseño fotográfico.

Todo proyecto de investigación comprende el seguimiento de una metodología misma que determinará e influirá de manera decisiva en los resultados del proceso de producción fotográfica. En su texto *Fotodiseño*, Costa y Fontcuberta; elaboran un planteamiento metodológico basado en la propuesta de la creación fotográfica de Otto Steinert. Cabe mencionar que en el capítulo dos de esta investigación se ha expuesto con detalle los postulados y el pensamiento fotográfico de Steinert.

Recordemos que Steinert distingue cinco fundamentos de la creación fotográfica:

- 1.- Elección del objeto o motivo, que va a ser fotografiado.
- 2.- Visión en la perspectiva fotográfica.
- 3.- La visión dentro de la representación foto óptica.
- 4.- La transposición de la escala de tonos fotográficos
- 5.- El aislamiento de la temporalidad debido a la exposición fotográfica.

Con base en estos cinco parámetros de la creación fotográfica, Steinert se plantea cuatro etapas, que él considera dentro del proceso creativo de la creación fotográfica; no hay que olvidar que Steinert con estos postulados sentó las bases de lo que sería la nueva fotografía alemana denominada fotografía subjetiva.

Con este programa y formula como el mismo Steinert denominada sus postulados fotográficos “planteaba designar como elementos de la creación fotográfica los recursos que los fotógrafos tenemos a nuestro alcance para la elaboración de imágenes (Fontcuberta, 1997).

Cabe mencionar que estos cinco elementos y cuatro etapas, interactúan entre ellos, sumando al proceso creativo e incrementando de manera objetiva y clara el quehacer de un artista que utiliza la herramienta fotográfica como medio de expresión.

Aquí las cuatro etapas:

- 1.- La imagen fotográfica que tiende a su reproducción.
- 2.- La imagen fotográfica que tiende a su representación.
- 3.- La creación fotográfica que tiende a su representación.
- 4.- La creación fotográfica absoluta.

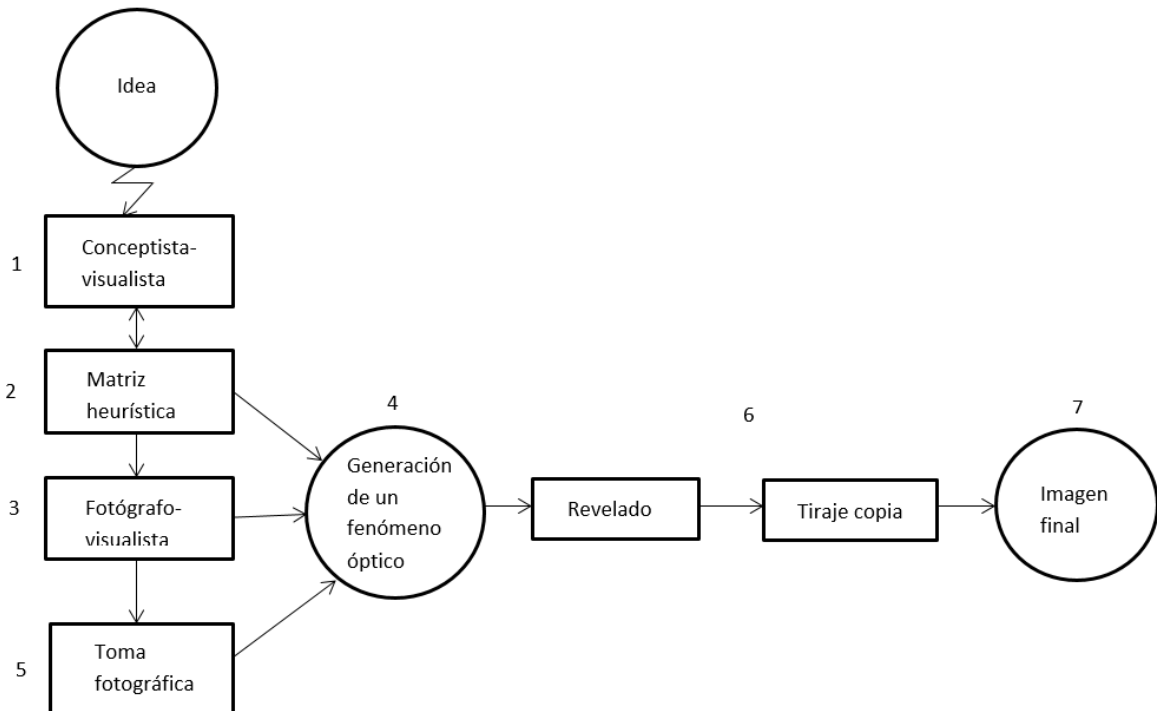
En la interacción de los cinco fundamentos y las cuatro etapas de la creación fotográfica encontramos el camino que nos conducirá a lo que Steinert llamaba: la creación fotográfica absoluta.

En este sentido se busca que el fotógrafo logre aventurarse y se atreva a realizar fotografías que no solo se contenten con representar al objeto o motivo fotografiado; de manera que el fotógrafo incursione en la construcción de una imagen abstracta y en una fotografía nacida de una motivación personal, en donde los sentimientos y percepción del fotógrafo sean plasmados en una imagen fotográfica; con rasgos que puedan incluso definir e identificar a un autor con su obra; en lo que suele llamarse estilo. En este sentido Fontcuberta (1997) comenta sobre la creación en fotografía:

En un libro escrito en coautoría con Joan Costa, Foto-Diseño (ediciones CEAC, Barcelona, 1987), en un capítulo nos ocupábamos de indexar las opciones que ofrece el repertorio de la creación en fotografía. La hipótesis proponía que el acto de creación de una imagen fuese entendido como una secuencia de decisiones afectando a la configuración del resultado gráfico final (designación del tema, iluminación, objetivo, filtro, enfoque, diafragma, obturación...). (1997, p.124) (sic)

Es así como con base en lo planteado por Steinert en su proceso de la creación fotográfica; que Costa y Fontcuberta presentan una metodología denominada: génesis y producción de fotodiseño; misma que se encuentra estructurada en siete pasos a partir de una idea primaria que de origen al proyecto de fotodiseño.

A continuación se reproduce el esquema planteado por (Costa y Fontcuberta, 1990) (p 232). Para la creación dentro del concepto del fotodiseño.



Se le puede llamar idea al origen mismo de la necesidad de resolver una problemática de comunicación visual y diseño; ya sea que esta proceda de un encargo generado por un particular o cliente y que involucra sin duda una solución visual por medio de la interacción del diseño y la fotografía y que de por resultado la producción de una imagen utilitaria.

Esta idea, puede ser provocada también por un fuerte sentido de expresión personal del fotógrafo-diseñador, no teniendo de manera formal que satisfacer una demanda de carácter utilitario. Sin olvidar que la solución visual en ambos casos debe ser mediante la producción de una imagen fotográfica.

Así encontramos que el primer paso incorpora la figura del diseñador gráfico o comunicador visual en lo que Costa llama conceptista-visualista, considerando la recopilación de datos surgida de la matriz heurística; en donde ambas etapas se retroalimentan.

En el segundo se realiza una reflexión en torno a la idea que ha dado origen al proyecto, información recogida de la matriz heurística y la incorporación de "conceptos icónicos". (Fontcuberta, 1997).

En el tercer paso se incorpora la figura del fotógrafo, en donde se establece un dialogo con él, para darle solución fotográfica a la idea generadora del proyecto, nutrida con la información de la matriz.

En el cuarto paso tenemos la producción de un "fenómeno óptico" (Fontcuberta, 1997). En donde se incorporan las múltiples variantes que nos proporciona la matriz. Sin olvidar las diversas posibilidades de la toma fotográfica durante la planeación y realización de la misma.

El quinto paso se centra en la realización y ejecución de la toma fotográfica.

El sexto paso se formaliza en el proceso de obtención de las fotografías, es decir: revelado, pruebas de color y positivado de las copias.

Séptimo y último paso: obtención de la imagen final, la cual "será aplicada a un problema concreto de comunicación visual" (Fontcuberta, 1997).

En esta metodología génesis y producción de fotodiseño, formulada a finales de los años ochenta; nos encontramos ante la única propuesta para dar solución visual a problemáticas de comunicación que involucran al diseño y la fotografía.

Sin embargo, la metodología planteada por Costa y Fontcuberta es susceptible de ser modificada y actualizada; en una primera instancia en esta metodología aparece una etapa de revelado, tiraje-copia y una referente a la introducción de un fenómeno óptico. En las dos primeras sin duda asistimos a un proceso dentro de la obtención de imágenes fotográficas tradicionales: rollo de película, revelado químico, positivado. En el caso del fenómeno óptico, se está haciendo alusión a un procedimiento técnico para producir una fotografía, dejando a un lado cualquier otra forma de expresión fotográfica.

Como se ha expresado anteriormente en el apartado sobre fotodiseño, la forma en que Costa define a esta manera de expresión fotográfica es claramente limitante y exclusiva; es decir, aparta aquellas manifestaciones propias del medio fotográfico y del diseño; en la creencia que solo las abstracciones de la imagen pueden formar parte de una idea de fotodiseño. En donde las representaciones de cosas reales no tienen cabida.

En este sentido el término fotodiseño se queda corto, ya que como se mencionó, no incorpora el lenguaje del diseño en su totalidad, ni el de la fotografía en todos sus aspectos, y en los ejemplos de Costa cuando existe la presencia de elementos gráficos, parece ignorarlos, no darles importancia y se contradice al utilizar grafismos para concretizar imágenes de fotodiseño.

En este sentido sí se ha de ejecutar una idea o un proyecto de diseño, en el que se considere que la imagen fotográfica ha de ser la solución como medio para llevar un mensaje; se debe tener en cuenta el manejo del lenguaje del diseño, en claro equilibrio con el lenguaje fotográfico y generar una propuesta metodológica que contemple los avances tecnológicos en la generación de imágenes fotográficas tradicionales y digitales y que contemple tanto a la fotografía como al diseño en el proceso creativo. Es así que el término de fotodiseño, no es apto para las circunstancias actuales de la imagen fotográfica que interactúa con el diseño. Un concepto más adecuado sería el de diseño fotográfico y si se utiliza el de fotodiseño este deberá sin duda abarcar en todos los aspectos la interacción entre ambos lenguajes, sus virtudes, sus limitaciones y en cualquier caso valorar en su justa medida todas sus expansiones y manifestaciones.

En este sentido y como ya se ha mencionado el concepto de fotodiseño no es incluyente, desprecia y hace un lado todo tipo de manipulación fotográfica, desconociendo que el uso de fenómenos ópticos es una manera de manipulación de la imagen; no olvidemos que la imagen fotográfica se puede manipular durante la toma, durante su revelado tradicional o digital, durante el procesamiento de la imagen y por último en su proceso de positivado e impresión.

Fontcuberta (1997) nos comenta acerca de la manipulación de la imagen:

Encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación... La suma de todos estos pasos se concreta en la imagen resultante, una manipulación sin paliativos. Crear equivale a manipular (1997, p.126).

En este sentido se puede llegar a afirmar que durante la producción de una fotografía se hace manipulación y que incluso todos los preparativos para crear una imagen fotográfica entran dentro del terreno de la manipulación. Así una propuesta para llegar a crear productos para el diseño fotográfico, como todo intento para esquematizar un proceso debe considerar "evitar acciones arbitrarias e incoherentes" (Vilchis, 2000).

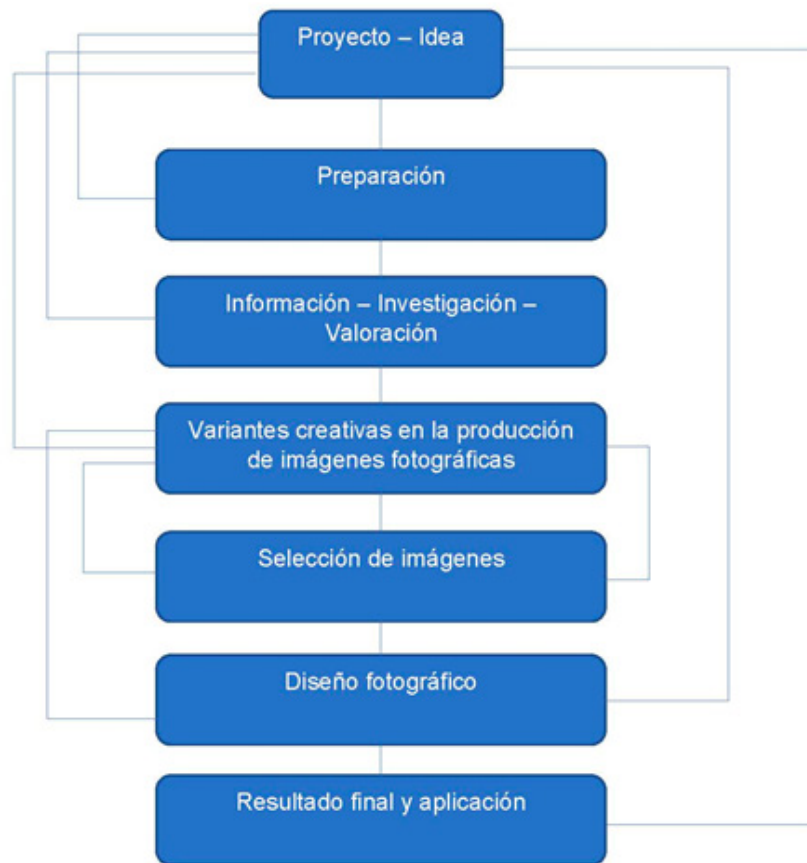
Así considerando el proceso fotográfico de Steinert; la propuesta de creación dentro del movimiento de la fotografía subjetiva y el génesis y producción de fotodiseño; estaremos en condiciones de presentar un nuevo método. Que cumpla con los requerimientos contemporáneos de creación dentro del diseño fotográfico.

En este sentido cabe señalar que esta propuesta es una seria aportación al campo del conocimiento del diseño y la fotografía, en el sentido de que es necesario proyectar un método actual que cumpla con las expectativas del entorno que cobije las interacciones de la fotografía y el diseño, de tal forma que responda a las necesidades de producción de imágenes y diseños que se inserten en el diseño fotográfico.

Luz del Carmen Vilchis (1998) nos comenta al respecto:

El método del diseño ha de estar basado en estructuras lógicas que han dado pruebas de su aptitud a las que, han de aunarse las facultades creativas. El ejercicio del intelecto no es antagónico a la intención expresiva ni a la capacidad creadora; por el contrario una y otras se complementan (1997, p.42).

En el campo del conocimiento del que hablamos –la fotografía y el diseño- así como las relaciones entre ambas disciplinas, sus interacciones y la manera en que sus respectivos lenguajes se complementan y conjugan, ha sido ya expuesta a lo largo de esta investigación. Este método que se presenta constituye una contribución para la producción-creación en el diseño fotográfico; así tenemos a continuación la siguiente propuesta de creación de diseño fotográfico; que consta de siete etapas o pasos.



La primera etapa consiste en la recepción de una solicitud formal de un proyecto de diseño en el cual la solución visual está determinada a través de la ejecución de un diseño fotográfico. Esta etapa considera también la expresión fotográfica y de diseño; como una manera de manifestar la necesidad de expresión personal por parte del diseñador-fotógrafo.

El diseño fotográfico puede ser netamente utilitario o surgir como un proyecto personal de expresión plástica. En este sentido la conjunción entre los lenguajes del diseño y la fotografía han de ser una constante a lo largo de este proceso metodológico. Esta etapa con base a su carácter flexible se encuentra ligada a la segunda, tercera y cuarta etapas, interactuando libremente entre ellas para fundamentar sólidamente tanto la preparación, información-investigación-valoración y las variantes creativas en la producción de imágenes fotográficas.

La segunda etapa comprende: la preparación, la cual se refiere a la toma de decisiones, la planeación de una adecuada estructuración que permita organizar las actividades propicias al desarrollo del proyecto. Las cuales determinan de manera simultánea la secuencia y contenido del tema a tratar y cómo será la forma de abordarlo, para conseguir un producto de diseño fotográfico acorde a las necesidades de la idea original o proyecto. Se acopla libremente con la primera, tercera y cuarta etapas, permeando el carácter flexible de esta metodología y retroalimentando a todo el proceso creativo.

La tercera etapa comprende la localización de posibles fuentes de información, que involucran fuentes documentales escritas y electrónicas, entrevistas y reuniones con el o los responsables solicitantes del proyecto, de tal manera que se tenga conocimiento preciso de las necesidades de diseño y comunicación que han de ser resueltas y detectar de ser factible áreas de oportunidad.

Asimismo es de vital importancia establecer claramente que información se utilizara y esta dependerá de la solución que se ha de dar al problema y el enfoque con el que se abordara.

Con base en lo anterior, se da inicio a la investigación, siendo ésta de marcada importancia, por ser una actividad que se desarrolla en la práctica del registro e indagación del material documental y que permite posteriormente observar, analizar, describir y explicar la información encontrada.

Una vez completados el proceso de información-investigación se procede a su selección, análisis y ordenación de los datos en forma lógica y coherente. Entrando de lleno en un proceso formal de valoración; mismo que comprende una división analítica, distinguiendo y jerarquizando las partes que comprende el tema; para tal desarrollo se ha de emplear el método deductivo que parte de lo general a lo particular.

La valoración comprende, asimismo, el no caer en apriorismos, es decir, nada debe admitirse o negarse, sin una investigación y conocimientos previos, además de una evaluación detallada y concisa de toda aquella información que nos sea útil desechando toda aquella que resulte inapropiada.

De esta manera se da paso a la cuarta etapa denominada: Variantes creativas en la producción de imágenes fotográficas. Esta etapa crucial, ésta definida por aspectos varios que forman parte de la creación fotográfica; incluyen desde aspectos técnicos, como lo son la elección del formato de cámara, óptica e iluminación a utilizar. Sin olvidar el manejo de cámara, encuadre, punto de vista, geometría del disparo y los demás elementos de composición visual que son cruciales para lograr una toma fotográfica adecuada. Este punto también considera la integración del lenguaje fotográfico con el del diseño; en donde de ambos ha de surgir de manera coherente la solución visual a una necesidad de expresión personal o que satisfaga alguna finalidad utilitaria.

De tal manera que lo plasmado en la imagen presente tanto elementos puramente fotográficos y de diseño gráfico de tal forma que estos connoten y denoten, es decir que el contenido visual de la imagen fotográfica posea características subjetivas y objetivas que enriquezcan la información de base que contiene la fotografía en y que permitan establecer de manera efectiva la comunicación de un mensaje visual y que aquello que se ha de comunicar entre el diseño fotográfico y el espectador sea claro y efectivo.

Se comprende entonces que “la creatividad depende de los conocimientos o informaciones poseídas con anterioridad por el individuo” (Rodríguez, 2004). Asimismo en esta etapa, variantes creativas en la producción de imágenes fotográficas; es posible utilizar técnicas auxiliares en los procesos creativos, tales como los mapas mentales, lluvias de ideas, etc.

De tal forma que la solución al problema inicial sea efectiva. Sin dejar a un lado la versatilidad que presenta esta metodología ya que permite regresar sobre nuestros pasos, abreviar en las etapas previas; continuar con las siguientes para llegar con éxito a la fase final.

Rodríguez (2004) anota sobre la creatividad:

Al considerar a la creatividad como un proceso mental, es fácil concebirla como una combinación inesperada y apropiada de ideas, o bien como: una nueva síntesis de matrices de pensamiento, previamente no conectadas entre sí. Desde este punto de vista, el acto creativo puede ser entendido como un cambio repentino en la manera de percibir un problema, generando un nuevo patrón mental. (2004, p.126)

La quinta etapa la constituye la selección de imágenes; en esta parte del proceso, se ha de hacer una discriminación objetiva de las fotografías realizadas; se ha de considerar exclusivamente a aquellas imágenes que sean realmente de utilidad para la solución visual de la problemática de diseño planteada.

Estas deben contar con cualidades técnicas y compositivas impecables; contener los elementos informativos y comunicativos necesarios, de tal manera que la imagen o las imágenes que se elijan cumplan para ser consideradas en la aplicación de un proyecto de diseño.

La sexta etapa comprende el diseño fotográfico; que constituye toda la serie de posibilidades de expresión visual del diseño, partiendo de la utilización de una imagen fotográfica como base para elaborar y llevar a cabo el proyecto. La imagen fotográfica ha de ser el elemento que cobre mayor importancia en la transmisión del mensaje pre-determinado; pero ha de permitir al diseñador-fotógrafo expresarse libremente para la consecución efectiva del mensaje y del proyecto.

El lenguaje de diseño en una combinatoria con el lenguaje fotográfico, de tal manera que pueda concretizarse un mensaje eficaz y certero; en donde también se ha de considerar la utilización de la tipografía como otro recurso fundamental en el proceso de creación de un proyecto de diseño fotográfico. Recordemos que en esta utilización de imagen-texto, radica el fundamento de los mensajes bi-media.

La séptima y última etapa está formada por el: resultado final y la aplicación. En esta etapa el diseño fotográfico obtenido ha de ser aplicado como resultado final al proyecto de diseño inicial. La solución visual que aporte este diseño fotográfico ha de ser precisa y solucionar efectivamente la idea o proyecto que dio origen a esta necesidad de diseño fotográfico. Es preciso destacar que la flexibilidad de la metodología planteada permite visitar varias veces una misma etapa y facilita la interacción de las mismas para lograr con esto una mayor libertad de pensamiento y formar una creatividad versátil que reditué en la solución visual al proyecto o idea que genero esta necesidad de creación con diseño fotográfico.

Cabe señalar que el método presentado no es una propuesta rígida, se proyecta como un sistema flexible, en la que las siete etapas se relacionan, se enriquecen, permitiendo una interactividad entre ellas, de tal forma que el proceso creativo se ve fortalecido en aras de lograr el objetivo final, que no es otro sino satisfacer y darle solución visual final a la idea o proyecto, motivo generador de la creación dentro del diseño fotográfico.

Las etapas que lo conforman son una guía en el proceso de creación para el diseño fotográfico, enriquecen el proceso creativo, facilitan la toma de decisiones y permiten con su paso a paso e interactividad conseguir llegar a la meta final, que no es otra que producir objetos visuales que se inserten dentro de la conceptualización del diseño fotográfico.

La comprobación de este método se encuentra contenida en al apartado de anexos con el título de tres series y proyectos de diseño fotográfico. Donde también se pone en práctica ésta propuesta planteada. Dando por resultado: imágenes fotográficas y diseños creados bajo el pensamiento de creación del diseño fotográfico.

Conclusiones

Este proyecto de investigación; ha permitido esclarecer el origen de la relación entre el diseño y la fotografía; el trabajo de los diseñadores soviéticos de la década de los años veinte del siglo pasado, sentó las bases para la interacción entre los lenguajes del diseño y la fotografía. No se trata de cual disciplina domina sobre la otra; pueden relacionarse y colaborar una y otra sin problema alguno.

Ambos diseño gráfico, comunicación visual y fotografía combinan con destreza sus particularidades para informar y comunicar a través de la formulación de mensajes visuales, de la creación de productos que comunican a quien los observa y consume. Esos primeros diseñadores soviéticos, buscaban en la imagen fotográfica esa inmediatez en la generación de imágenes que el dibujo, la ilustración y el grabado no permiten. No significa que estas formas de representación visual no fueran efectivas o fidedignas, no ese no fue el motivo de su sustitución por la imagen fotográfica.

La cámara es una herramienta valiosa en manos diestras y mirada educada; tanto Rodchenko como Lissitzky descubrieron que gracias al diseño gráfico y la fotografía podían lograr comunicarse más certeramente con el pueblo ruso y sus diversas repúblicas; en cada cartel realizado, con las diferentes etnias representadas en sus fotografías, lograban su cometido: que el mensaje elaborado llegara con más efectividad al usuario final.

Como es conocido en esos tiempos el pueblo soviético era en su mayor parte analfabeto, el reto de comunicar y transmitir mensajes era todavía más complejo; ahí la valía de estos dos personajes; lograron fusionar dos disciplinas aparentemente muy lejanas para elaborar mensajes dirigidos a un pueblo compuesto por muchísimas etnias, culturas y costumbres.

A través de las fotografías, los miembros de estas culturas que formaban parte de la extinta Unión Soviética, se lograron reconocer e identificarse como parte de una gran nación.

El diseño gráfico y la fotografía puestos al servicio de un régimen comunista que ayudo a unificar a los diversos clanes que conformaban la entonces nueva nación. Así tenemos que el diseño gráfico y el arte de Rodchenko, Lissitzky, Malevich, Tatlin, etc. Se considera como parte fundamental en la historia de ambas ramas de la comunicación visual.

Sin embargo y esto hay que considerarlo; los diseñadores soviéticos, son herederos de primera mano del desarrollo e implantación de la fotografía como arte en Europa.

Es sabido que los diseñadores soviéticos estudiaron en varios institutos ubicados en el centro de Europa, en donde sin duda estuvieron en contacto con el pensamiento de los grandes fotógrafos del momento y, también conocieron el trabajo de los pictorialistas: Emerson, Robinson y Rejlander; el espíritu aventurero y osado en la creación fotográfica de este periodo dentro de la fotografía subyace en las creaciones de los rusos soviéticos.

Asimismo, la experimentación visual y la intervención durante la toma, el revelado y positivado de las fotografías es característico del pictorialismo y es un recurso que los diseñadores-fotógrafos supieron explotar con el fin de conseguir el mensaje visual que buscaban.

En esta experimentación visual que proyectaban en la antigua Unión Soviética, fueron fundamentales lo que hoy conocemos como punto de vista o punto de toma; esto es la fotografías en picada y contrapicada; así mismo, el diseño de collages y fotomontajes que en su momento se consideró algo osado, una verdadera locura; hoy día acostumbrados a ver este tipo de imágenes parecen no sorprendernos nunca más.

En cuanto a diseño los elementos formales como lo son la aplicación de una esmeralda geometría, uso de cuadrados, triángulos, círculos, formas de repetición, similitud, toque, distanciamiento, gradiente, peso visual, etc., pasaron a formar parte de la composición fotográfica.

A partir de Rodchenko y Lissitzky, el lenguaje del diseño gráfico entraba a formar parte del proceso de llevarse una cámara fotográfica al ojo. Esto aunado al espíritu propio de los pictorialistas de intervenir una toma fotográfica, significó una verdadera revolución dentro del diseño gráfico y la creación de imágenes fotográficas.

Como ya se mencionó en el cuerpo de este proyecto de investigación; en el momento que Rodchenko y Lissitzky son nombrados embajadores culturales de la URSS; llevan sus ideas por donde pisan.

Particularmente Alemania fue sensible a estas innovaciones dentro del ámbito del diseño y la fotografía; en la Bauhaus, sus ideas sobre la importancia del uso de la imagen fotográfica, tanto para informar como para comunicar son bien acogidas.

En especial Moholy-Nagy, inquieto arquitecto, diseñador, artista y fotógrafo, vislumbra, que la cámara fotográfica se convertirá en pieza fundamental de la enseñanza de las artes, una herramienta tecnológica que en manos del ser humano se convierte en un aliado durante el proceso creativo del arte, el diseño y del creciente campo publicitario.

En este sentido el mismo Moholy-Nagy utilizó la fotografía como un elemento clave de su quehacer artístico y en su diseño publicitario de anuncios e insertos para revistas y diarios de la época; la Bauhaus es verdaderamente un crisol donde uno de sus actores principales de expresión y reconocimiento internacional lo constituyen el diseño y la fotografía.

Sus aportes llegan hasta nuestros días y sus ideales son fuente inagotable de consulta y referencia histórica y visual; cabe señalar que el mismo Moholy-Nagy forja en la plenitud de su carrera la primera metodología formal para producir fotografías de orden artístico y de diseño.

Herederos directos de los pictorialistas, diseño fotográfico soviético y de la Bauhaus, tenemos a Peterhans y Steinert, el primero se destaca por ser el profesor oficial de la asignatura de fotografía de la Bauhaus estando ya instalada en Berlín y por continuar con la idea de hacer diseño utilizando fotografías; el segundo por proponer un sistema de producción fotográfica –creación fotográfica absoluta- y ser el gestor de la fotografía subjetiva, corriente continuadora de la fotografía alemana después de concluida la Segunda Guerra Mundial.

No se puede olvidar el aporte y las contribuciones que realizaron los fotógrafos-artistas de las vanguardias de principios del Siglo XX; si bien como se ha mencionado los soviéticos fueron los primeros en diseñar con fotografías, este quehacer se gestó dentro de dos de sus vanguardias más influyentes: Suprematismo y Constructivismo. Aunado a ello, los artistas fotógrafos inmersos en el Futurismo, Dadaísmo y Surrealismo hicieron importantes aportes a la fotografía que tiempo después también serían utilizados en el diseño-fotográfico.

En el Futurismo Anton Giulio Bragaglia identifico el potencial de las tomas con movimiento aparente, permitió que se conociera una forma nueva de tomar fotografías, ya no congelando los objetos en movimiento como lo había hecho Muybridge, sino captando el fluido movimiento del ser humano, del músico, del caminante y de los autos deportivos italianos.

En el Dadaísmo, sin duda Emmanuel Radnisky es el actor principal; su redescubrimiento de los fotogramas, del que fueron pioneros Thomas Wedgwood y Henry Fox Talbot, significo la implantación definitiva de este tipo de imágenes; no olvidemos que Rodchenko y Moholy-Nagy hicieron diseños gráficos con este tipo de fotografías.

Man Ray también es reconocido por descubrir y ser un maestro en el efecto de la solarización de la imagen, notable es la utilización de este tipo de fotografías en el ambiente de la fotografía de moda de la cual Man Ray fue un verdadero innovador.

Del Surrealismo tenemos un abanico de posibilidades creativas y de experimentación visual tremendos: bajorrelieves, brulages, fotomontajes, múltiples exposiciones, revelados con pincel, con esponja, efectos tramados, etc., ejercicios que hoy en día se siguen empleando en diseños fotográficos, enseñándose en la aulas tanto en fotografía tradicional como en digital.

Aunado a estas manifestaciones artísticas, tenemos sin duda el significativo aporte de autores teóricos de la fotografía y en algunos casos de fotógrafos teóricos y de diseñadores-fotógrafos.

Así revisamos el pensamiento de los fotógrafos puros o directos; Stiglitz, Steichen, Paul Strand, Weston, etc., que en contraposición a los pictorialistas pugnaban por una exaltación de los valores netamente fotográficos en la consecución de una fotografía, la veracidad, es decir lo que es real y lo que no lo es.

Representado en una imagen fotográfica es retomado el sentido de memoria, recuerdo, sustitución y mimesis en la fotografía, es analizado y nutre el bagaje teórico del que ha sido y es objeto la imagen conseguida a través de una herramienta tecnológica: la cámara fotográfica.

Con Minor White, el tema del equivalente fotográfico, ayuda a comprender el manejo de las emociones y sentimientos durante la creación de imágenes, se puede entender como a través de una herramienta tecnológica se puede expresar el fotógrafo-artista, como su corazón y sus pensamientos se plasman en el momento preciso de presionar a fondo el botón del obturador de la cámara.

En este mismo sentido la teoría de la equivalencia en fotografía permite un acercamiento a la percepción de aquel que ha de consumir la fotografía. El espectador, lo que este piensa y siente al ver una fotografía cobra importancia, este pensamiento del equivalente es muy importante al diseñar con fotografías, ya que la elaboración del mensaje bi media diseño-fotografía ha de considerar al receptor de lo que contenga el diseño fotográfico.

De hecho, la suma de aquello que pretende comunicar el creador de la imagen y el receptor de esta y, el entendimiento o sensaciones que genere en quien observe el diseño fotográfico, se inserta de manera natural en los conceptos del equivalente fotográfico.

La fotografía al ser depositaria de las sensaciones e interpretaciones tanto de quien crea la imagen y el receptor; de este equivalente que representa, atrapa, atesora un recuerdo; se transforma en huella de algo, en registro visual de que existió un objeto, un suceso, ese hecho irreplicable, que es presente y pasado en cuanto se obtura.

Es un índice, porque nos enumera que hay en la imagen, que contiene, que hay en una foto, que hay en otra, nos dice que comunica una foto y que comunica otra; igualmente la fotografía nos quema, queremos verla, guardarla, poseerla, decir esta foto es mía porque yo la tome, yo la encargue, la compre.

La fotografía arde también porque puede ser noticia, escandalo, mostrar algo oculto y sacarlo a la luz, mediante una publicación impresa o digital; informar y comunicar a través de lo contenido en su superficie. La veracidad, la verdad de lo contenido en una fotografía, como informa y comunica esta verdad, como representa lo plasmado en la superficie de la imagen, lo que es real y verdadero para un ser humano, quizá no lo sea para otro; un dilema que atañe al diseño con fotografías.

Por eso el primer momento, el acercamiento del diseño con la fotografía fue para informar y comunicar; el régimen soviético supo ver lo que hasta antes no se había visto nunca: diseño y fotografía unidos en un mensaje visual para crear publicidad de Estado, emitir un mensaje verdadero pero modificado para lograr un cometido, un encargo de la nación.

Estos primeros ejemplos de interacción entre la fotografía y el diseño, se hicieron sin duda alguna con el fin de acelerar el tiempo de diseño de carteles y gráficos, sustituyendo a otros medios de producción de imágenes.

Si bien es cierto que se puede utilizar una imagen fotográfica como sustituto de una ilustración, dibujo y grabado; es necesario mencionar que entre estas manifestaciones de la imagen existen diferencias. Por mencionar tan solo las características técnicas que son intrínsecas a unas y otras, la sola creación a través de la cámara fotográfica implica la utilización de un aparato tecnológico de distinta manufactura.

Una fotografía sin duda puede ser aprovechada como un sustituto de la ilustración, sin embargo esta imagen que es tomada arbitrariamente para ilustrar un cartel, un inserto de revista o periódico, no entra en la clasificación de diseño fotográfico debido a que esta fotografía no fue concebida con el fin específico de integrar un mensaje visual definido, es decir de un concepto de diseño fotográfico.

La fotografía y el diseño que en combinatoria se alíen para darle solución visual a una problemática de configurar un mensaje gráfico, han de ser generadas bajo dos dinámicas: la primera que exista una demanda objetiva para desarrollar un proyecto que involucre a la fotografía y al diseño, la segunda una necesidad personal de expresión plástica que se encuentre inmersa en el pensamiento de fusión de los lenguajes del diseño y la fotografía.

Un proyecto de creación que sume estas dos disciplinas, rebasa las meras concepciones de sustitución del dibujo, grabado o la ilustración. Un diseño fotográfico y los elementos que lo constituyen, es distinto por su naturaleza, su génesis es otro.

Una fotografía que se inserte como ilustración, también pertenece a otro tipo de motivaciones, las razones que la originaron, el destino que habría de tener la imagen era otro también. Una fotografía como ilustración no es lo mismo que el diseño fotográfico.

El fotografismo sin duda es más cercano al concepto del diseño fotográfico; se trata de una corriente fotográfica que incorpora a su vez aspectos del dibujo y del trazo con instrumentos, con la salvedad que estos deben de encontrarse en la naturaleza o en la arquitectura como complejos de línea, geometrizariones, composiciones con distribución espacial.

El fotografismo, es también heredero del pictorialismo; de este incorpora la manipulación creativa y experimental con la imagen. Utiliza asimismo técnicas como el collage y el fotomontaje, se apropia de las reglas de composición de la pintura, del diseño.

Pero como ya se mencionó su principal característica es la de representar trazos y dibujos a través de la fotografía. El fotografismo se haya presente en el diseño fotográfico y si nos remitimos a Costa, este no se debería hallarse presente en el fotodiseño ni en sus fenómenos lumínicos.

Sin embargo y, como ya se ha visto en el trayecto de esta investigación; si hay evidencias visuales de que el fotodiseño tiene rasgos del fotografismo. En este sentido al ser el concepto de diseño fotográfico más incluyente, tienen cabida las características del

fotografismo, sus formas de expresión y sus manifestaciones visuales que enriquecen el amplio campo de acción del diseño fotográfico.

Así con la suma de lo expuesto, se llega a este término ya mencionado por Costa y Fontcuberta Fotodiseño, que como se descubrió, no es como los autores lo mencionan: la explicación definitiva de la interacción entre diseño y fotografía.

No, lo que plantean es otra técnica fotográfica para hacer abstracciones visuales, a través de introducir efectos luminosos durante la toma fotográfica y restringir cualquier otra manifestación fotográfica para producir, crear y generar productos que involucren al diseño con la fotografía.

Lo planteado por los autores limita al máximo la extensa relación entre diseño y fotografía llamando a esa limitante fotodiseño; nada que se salga de los efectos de luz para hacer abstracciones puede llamarse así. Es más cuando en su texto incorporan ejemplos publicitarios realizados con su técnica, se contradicen y confunden a sus lectores, ya que sus diseños incorporan aspectos del fotografismo y del grafismo publicitario, cuando ellos instan a que no sea de esta manera.

Por ello se llevó a cabo una esmerada investigación en torno a la situación que guarda la relación del diseño gráfico, la fotografía y la comunicación visual, encontrándose, que esta interacción sobrepasa lo planteado por los autores, esto va más allá; la incorporación de las nuevas tecnologías digitales aplicables al diseño y a la fotografía hacen que sus planteamientos se vean sumamente rebasados.

No pueden limitarse ni los pensamientos teóricos que atañen a la imagen fotográfica, ni a la esfera del diseño, así como no pueden restringirse ninguna manifestación pasada, actual o futura de estas dos disciplinas, ni en aspectos técnicos, artísticos o de naturaleza comunicativa.

En este sentido la investigación muestra que el fotodiseño se encuentra rebasado y superado, que sus planteamientos técnicos de abstracción y su metodología (con sus adecuaciones) son factibles de aplicarse, que sus orígenes basados en lo ideado por Otto Steinert son también utilizables y nada despreciables.

La situación actual muestra un panorama amplio y enriquecido por la actividad de diseño y fotografía, donde particularmente los ambientes de creación de carteles de cine, portadas de disco, revista, etiquetas y envases variados, son los lugares donde el diseño y la fotografía tienen innumerables ejemplos, algunos de ellos muy sobresalientes.

De tal manera que el término fotodiseño, no sería el adecuado para la época actual, así también se encontró que el nombre que se le da a esta interacción entre diseño y fotografía se le conoce como diseño fotográfico.

Este proyecto de investigación arroja que en el diseño fotográfico cabe cualquier tipo de imagen –no solo las abstractas- para diseñar con ellas, que toda imagen pensada y creada para diseñar con ella tienen cabida dentro del diseño fotográfico.

No se trata de un mero problema de significación de una actividad o de ejemplificar con una palabra una rama del diseño o la fotografía, este término a diferencia del otro; sí incorpora cualquier manifestación de diseño o fotografía donde se involucren aspectos que relacionen ambos lenguajes y que una vez unidos generen un producto de diseño fotográfico, que consideren aspectos del pictorialismo, de la fotografía pura, del fotografismo, de las vanguardias del siglo XX, de los grandes teóricos del diseño y de la fotografía y todas sus posibles aplicaciones publicitarias, comerciales, sociales, culturales e incluso artísticas.

Porque si algo se olvidaba es que también puede haber diseño fotográfico nacido de una necesidad de expresión personal y que no tenga necesariamente un carácter publicitario, esto se afirma en el sentido de que una fotografía que se produzca considerando los elementos del lenguaje del diseño es una obra de diseño fotográfico. Se suman ambos lenguajes para crear una obra artística, donde incluso permean los ideales de Moholy-Nagy y de Steinert, que buscaban la forma de generar una fotografía absoluta.

En este sentido se puede afirmar que lo planteado en la hipótesis de este proyecto se ha cumplido; mostrando y demostrando a lo largo de las páginas que conforman la investigación, la manera en cómo interactúan la imagen fotográfica y el diseño, sus lenguajes y las características que les son propias como disciplinas.

Así el diseño y la fotografía, se nutren y enriquecen produciendo imágenes fotográficas, en donde la cámara y el medio fotográfico sirven para diseñar y generar resultados plásticos y no solo como un sustituto de otro medio de representación gráfica o visual.

De esta forma, el diseño fotográfico se presenta como la evolución clara del binomio diseño-fotografía y aquel que ha de usar el medio fotográfico como un camino hacia la expresión visual; lo ha de hacer con la mente y el pensamiento claro de que la fotografía no es solamente una herramienta de asistencia al diseño, sino que esta representa un ámbito completo de acción para el espacio creador y que la fotografía es un medio para solucionar problemas de diseño y es un sendero para la experimentación visual a través del acto fotográfico.

Es así que como producto visual final de este proyecto, se diseñaron ejemplos de diseño fotográfico aplicados a tres productos propios de la farmacia veterinaria, en donde se puso en práctica un método que surgió desde el análisis, estudio y reflexión de los planteamientos de Moholy-Nagy, Otto Steinert, Costa y Fontcuberta, donde se crea un método adecuado a nuestros tiempos y aplicable a un proyecto de diseño fotográfico.

Estos productos de diseño fotográfico se llevaron a cabo basados en este método específico desarrollado durante el proyecto de investigación; este método es sin duda un sólido aporte de carácter disciplinar ya que conjuga las experiencias de Moholy-Nagy, Steineinert, Costa y Fontcuberta.

Se trata de un método contemporáneo, el cual haya su comprobación en la toma fotográfica de las tres series fotográficas, las cuales fueron creadas utilizando el proce-

dimiento presentado, en una combinatoria de los lenguajes del diseño y la fotografía, sumando a ello una fuerte carga de trabajo plástico visual.

Las imágenes seleccionadas con base al método planteado fueron aplicadas en la práctica en el diseño de los carteles correspondientes. Lo cual es también una comprobación del proceso de producción de diseño fotográfico mencionado.

Este método se presenta como una propuesta formal para afrontar soluciones visuales a problemáticas de diseño fotográfico, en donde ambas disciplinas se relacionan, interactúan, se nutren y retroalimentan. Dando por resultado productos nacidos del pensamiento creativo que se haya presente tanto en la fotografía como en el diseño.

Es un método flexible que permite la interactividad entre sus pasos o etapas, facilitando la revisión de estas, dando pautas, en donde dé un paso a otro, se puede regresar y avanzar de tal forma que la retroalimentación, da pie a lograr una solución a un problema determinado o a un proyecto personal de diseño fotográfico, de una manera lúdica y creativa.

Cabe señalar que este proyecto tiene repercusiones y aportaciones notables dentro de las ramas del diseño y la fotografía. El último intento de esclarecer estas relaciones entre ambas disciplinas se dio a mediados de la década de los años ochenta del siglo pasado; de la mano de Costa y Fontcuberta. Es decir han transcurrido treinta y seis años aproximadamente desde esa propuesta de investigación y este nuevo proyecto que versa sobre el tema.

En este sentido, la aportación en el campo social y disciplinar, considero era necesario. Socialmente esta investigación es una oportunidad de presentar las múltiples aplicaciones en donde se puede proyectar el diseño fotográfico, no limitando como en el caso de lo planteado por Costa al área comercial y publicitaria del fotodiseño.

Al presentarse el diseño fotográfico con un ámbito de mayor aplicación respecto al fotodiseño; se benefician sin duda alguna las áreas culturales, artísticas y sociales. La sociedad se beneficia de la interactividad del diseño y la fotografía encontrando un nicho y área de oportunidad al no encontrar limitantes de orden técnico o conceptual; que pudieran soslayar un proyecto o idea que surja de la necesidad de un sector específico de nuestra sociedad factible de beneficiarse de un diseño fotográfico.

En este sentido se puede afirmar que el diseño fotográfico aglutina un mayor espectro de posibles aplicaciones, siendo una actividad incluyente, no restringiendo su actividad a obras de carácter abstracto o comercial.

Disciplinariamente la presente investigación profundizo hasta las raíces mismas del fenómeno de interacción entre ambas disciplinas, logrando no solo esclarecer sus íntimas relaciones en la creación de imágenes y gráficos, sino que vislumbra el futuro de esta interactividad fotografía-diseño.

La investigación de Costa se advierte como limitada, confusa y llegando a conclusiones apresuradas; esta investigación por su parte ha analizado y reflexionado en torno al tema de tal manera que se ha desmenuzado la información recabada con esmero y dedicación.

No solo en lo histórico, sino que a esta prolija investigación se suman los aportes teóricos necesarios para comprender y mostrar la compleja y fructífera relación del diseño y la fotografía, aunado a ello la vasta cantidad de productos visuales expuestos dan fe de esta relación entre ambas disciplinas.

Así como de los actores que con el paso del tiempo dan cuenta de cómo la fotografía y el diseño se complementan, se ayudan en la generación de productos y mensajes bi media, los cuales podemos ver, apreciar y consumir en nuestra vida diaria, ya que estamos rodeados de manifestaciones visuales de esta conjugación llamada diseño fotográfico. En este sentido varias figuras son de vital importancia y de las cuales se ha hablado a lo largo del proyecto de investigación.

También hay que mencionar que los avances tecnológicos y los que vendrán también dotarán de versatilidad y campos de expansión y aplicación del concepto del diseño fotográfico. Encontrando en la versatilidad que los medios tecnológicos brindan y en la capacidad creadora de los actores, la fuente inagotable de producción y generación de mensajes visuales que se inserten en el diseño fotográfico.

La creación dentro del diseño fotográfico, no se circunscribe a la toma de imágenes fotográficas como meras representaciones visuales, ni de imágenes solo para la memoria, el recuerdo, por sustitución o mimesis. La idea nacida del proceso de este proyecto de investigación era mostrar un ejemplo actual de lo que es el diseño fotográfico, sin limitantes a una técnica, y si mostrar las infinitas posibilidades que tiene el diseño fotográfico, en el diseño, la fotografía y en las manifestaciones artísticas como medio de expresión personal.

El diseño fotográfico es la forma de diseñar con la cámara, es un medio con un espacio propio de expresión, que usa los elementos del arte, la fotografía y el diseño, sin menospreciar ni socavar nada que involucre un aporte a la producción de mensajes visuales que beneficien a cualquier sector social o profesional que requiera la solución visual a una problemática que se presente.

El diseño fotográfico es el presente en constante evolución de la fotografía en el diseño y la comunicación visual y el arte. El diseño fotográfico es la visión del presente y el futuro del binomio diseño y fotografía, conjuntados en la solución a problemas visuales que requiere nuestra sociedad en constante cambio. Asimismo es una expresión visual intrínseca a las cualidades del ser humano, el cual se encuentra inmerso en un infinito movimiento y proyección hacia el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Ansel. (1999). *El negativo* Madrid. Omnicon
(1999). *La cámara*. Madrid. Omnicon
- Ades, Dawn. (2002). *Fotomontaje*. Barcelona. GG
- Anikst, Mikhail. (1989). *Diseño gráfico soviético de los años veinte*. Barcelona.
Gustavo Gili
- Arfuch Leonor et al. (2005). *Diseño y comunicación*. Argentina. Paidós
- Backhouse, Duncan et al. (1984). *Diccionario ilustrado de fotografía*. Barcelona.
Parramón
- Bajac Quentin. (2015). *La fotografía: la época moderna 1880-1960*. Barcelona. Blume
(2011). *La invención de la fotografía*. Barcelona. Blume
- Banham, Russ. (2002). *El Siglo de Ford*. San Diego. Tehabibooks
- Bauret, Gabriel. (2010). *De la Fotografía*. Buenos Aires. La Marca
- Baqué, Dominique. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona. GG
- Barnicoat, John. (1997). *Los carteles su historia y su lenguaje*. Barcelona. GG
- Barthel, Tobias. (1989). *Fotografismo publicitario internacional*. Barcelona. GG
- Barthes Roland.(1990). *La Cámara lúcida*. Barcelona. Paídos
- Batchen Geoffrey. (1997). *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. Barcelona.
- Beceyro, Raúl. (2003). *Ensayos sobre fotografía*. Argentina. Paídos
- Beltran y Cruces Raúl. (2010). *Creatividad publicitaria*. México. Trillas
(2003). *Fundamentación del anuncio publicitario*. México. Trillas
(1999). *Publicidad en medios impresos*. México. Trillas
- Benjamin, Walter. (2013). *El Surrealismo*. Madrid. Casimiro
(2013). *Sobre la Fotografía*. Valencia. Pre-Textos
(2013). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*.
Argentina. Amorrortu

- Berman, David. (2015). *Haz el bien diseñando*. México. Designio
- Beuchot, Mauricio. (2014). *Charles Sanders Peirce*. México. Herder
(2012). *La semiótica*. México. FCE
- Breton André. (2013). *¿Qué es el surrealismo?*. Madrid. Casimiro
- Bonnici, Peter. (2000). *Diseño con fotografías*. México. Mcgraw Hill
- Burtenshaw, et al. (2009). *Principios de publicidad*. Barcelona. GG
- Calvera, Ana. (2005). *Arte ¿? Diseño*. Barcelona. GG
(2007). *De lo bello de las cosas*. Barcelona. GG
- Campany, David. (2015). *Arte y fotografía*. Madrid. Phaidon
- Cartier-Bresson, Henri. (2009). *Fotografiar del natural*. Barcelona. GG
- Castellanos Paloma. (1999). *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid. ISTMO
- Castello, Luis. (2006). *Del ruido al arte: Imagen, arte, color y fotografía*. Madrid. Blume
- Catala Pic, Pere. (2015). *Fotografía, arte y publicidad*. Madrid. Casimiro
- Costa Joan. (2008). *La fotografía creativa*. México. Sigma-Trillas
(2014). *Diseño y publicidad*. México. Trillas
(1990). *Fotodiseño*. Barcelona. GG
- De Michelli, Mario. (2000). *Las vanguardias artísticas del S. XX*. Madrid. Alianza
- De la Torre, Guillermo. (1992). *El lenguaje de los símbolos gráficos*. México. Limusa
- Del Río, Víctor. (2008). *Fotografía objeto*. Salamanca. UDS
- Diccionario de Bellas Artes Lexis 22 Vox. (1989). Barcelona. Círculo de Lectores.
- Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado (24^a ed.). (2019). México. Larousse
- Didi-Huberman, Georges. (2012). *Arde la imagen*. México. Ve-Fundación
Televisa-CONACULTA
- Doeffinger, Derek. (1993). *El arte de ver*. Barcelona. Folio
- Dubois, Philippe, (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona. Paidós
- Durand, Régis. (2012). *La experiencia Fotográfica*. México. Ve-Fundación Televisa
- Dyer, Geoff. (2010). *El momento interminable de la fotografía*. México.
Ve-Fundación Televisa-CONACULTA

- Espinosa Proa, Sergio. (2016). *Del saber de las musas*. México. Siglo XXI
- Ferrer, Eulalio. *La publicidad* (1999). México. Trillas
- Fiedler Jeannine, et al. (2006). *Bauhaus*. Barcelona. H.F. Ullmann.
- Fontcuberta, Joan. (2007). *Estética fotográfica*. Barcelona. GG
 (1997). *El beso de judas: Fotografía y verdad*. Barcelona. GG
 (2011). *La cámara de pandora*. Barcelona. GG
- Freund, Gisele. (1976). *La fotografía como documento social*. Barcelona. GG
- Frizot, Michel. (2009). *El imaginario fotográfico*. México. Ve-Fundación Televisa-CONACULTA-UNAM
- Fromm Erich. (1979). *El Corazón del Hombre*. México. FCE
 (2000). *El arte de amar*. Barcelona. Paidós
- Fló, Juan. (2010). *Imagen, icono, ilusión*. México. Siglo XXI
- Fluser Vilém. (2004). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México. Trillas
 (2011). *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. México. UNAM-ENAP
- González Flores, Laura. (2005). *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*
 Barcelona. GG
- González García Ángel et al. (2009). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*,
 Madrid. Akal
- González, Luis. (1996). *La imagen como elemento de la comunicación*.
 México. UAM-A
- Gotze, Hans. (1977). *Diseño Fotográfico Barcelona*. Parramon
- Heidegger, Martín. (2001). *Introducción a la metafísica*. Barcelona. Gedisa
- Herrigel Eugen. (2010). *Zen y el arte de los arqueros japoneses Madrid*.
 Ediciones Perdidas
- Hill Paul, et al. (2007). *Diálogo con la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili
- Hullburt Allen. (1995). *Diseño fotográfico*. Barcelona. GG
- Itten, Johannes. (2002). *El arte del color*. México. Noriega
- Krauss Rosalind. (2007). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*.
 Barcelona. GG

- Lao-Tsé. (2006). *Tao Te King*. México. Tomo
- Lizarazo Arias, Diego. (2007). *Semántica de la imágenes*. México. Siglo XXI
- Lottman Herbert. (2003). *El París de Man Ray*. Barcelona. Tusquets Editores.
- Llovet, Jordi. (1981). *Ideología y metodología del diseño* Barcelona. GG
- Lupton, Ellen. (1994). *El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño* Barcelona. GG
- MacLuhan, Marshall. (2005). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona. Paídos
- Margolin, Victor et al. (2001). *Antología de diseño 1*. México. Designio
(2005). *Las políticas de lo artificial, ensayos y estudios sobre diseño*. México. Designio
- Marinetti, Filippo Tommaso. (2012). *España Veloz y Toro Futurista*. Madrid. Casimiro
- Marzal Felici, Javier. (2011). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid. Catedra
- Marzo, José Luis. (2006). *Fotografía y activismo* Barcelona. GG
- Merlau, Maurice. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires. Planeta-Agostini
- Michaud, Yves. (2007). *El arte en estado gaseoso* México. FCE
- Minguet, Eva. (2008). *Publicidad de Impacto*. Barcelona. Monsalvo
- Montalvan, Francisco José. (2008). *Bajo el instinto de Narciso, el arte de la fotografía: concepto, lenguajes estéticos y metodologías*. Granada. UDG
- Moholy-Nagy Lászlo. (1997). *La Nueva Visión*. Buenos Aires. Infinito
(2005). *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona. Gustavo Gili
(2006). *Color in Transparency Berlín*. Bauhaus-Archiv
- Museum Ludwig Colonia. (2013). *La Fotografía del Siglo XX*. Alemania. Taschen
- Newhall Beaumont. (2002). *Historia de la Fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili
- Ocampo Ponce, Manuel. (2013). *Comunicación, semiótica y estética*. México. Trillas
- Palomero, Carmen. (2002). *Signos de Identidad*. Bilbao. Erakusketak
- Perea González, Joaquín. (2007). *La imagen fotográfica*. Madrid. Akal
- Picaudé, Valerie et al. (2001). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona. GG

- Pierre, José. (1968). *El Futurismo y el Dadaísmo*. Madrid. Juan Bravo.
- Präkel, David. (2011). *Principios de fotografía creativa aplicada*. Barcelona. GG
- Ramirez, Mario Teodoro. (2016). *El nuevo realismo*. México. Siglo XXI
- Ranciere, Jacques. (2010). *El Espectador Emancipado*. Buenos Aires. Manantial
- Renau, Josep. (1977). *The American way of life, fotomontajes: 1952-1966*. España. GG
- Riaño, Carlos. (2010). *Metodologías para el cartel social desde América Latina*. Bogotá. UNC
- Ritchin, Fred. (2010). *Después de la fotografía*. México. Ve-Fundación Televisa
- Rivera Díaz Luis Antonio. (2007). *La retórica en el diseño gráfico*. México. ENCUADRE
- Roberts, Pamela. (2008). *Cien años de fotografía en color*. España. Electa
- Rodríguez, Abelardo. (2005) *Logo ¿ qué?*. México. Siglo XXI
- Rodríguez, Joaquín. (2009). *La palabra como signo creativo*. México. COEDIMEX
- Rodríguez Morales, Luis. (2004). *Diseño: estrategia y táctica*. México. Siglo XXI
(2011). *El diseño antes de la Bauhaus*. México. Designio
- Russell, Thomas. (1995). *Manual de publicidad Kleppner*. México. Prentice Hall
- Sánchez-Gómez, López-Martínez. (2012). *Pensar en diseño gráfico*. Guadalajara. UDG
- Simmons, Mike. (2015). *Cómo crear una fotografía*. Barcelona. GG
- Simón Sol, Gabriel. (2009) *+De 100 definiciones de diseño Chile*. México. UTEM-UAM
- Schmoll, Eisenwerth J.A. (2004.) *Fotografía subjetiva: la contribución alemana 1948 – 1963*. Berlín, Institut für Auslandsbeziehungen e.V.
- Schneider, Luis Mario. (1993). *El estridentismo*. México. UNAM-Casa del Lago
- Schottle, Hugo. (1982). *Diccionario de fotografía*. Barcelona. Blume
- Short, Maria. (2015). *Contexto y narración en fotografía*. Barcelona. GG
- Sontag, Susan. (2013). *Sobre la fotografía*. México. Mondadori

- Sorlin, Pierre. (2004) *El siglo de la imagen analógica: los hijos de Nadar*. Buenos Aires. La Marca
- Soulages, Francois. (2005). *Estética de la Fotografía*. Buenos Aires. La Marca
- Süskind, Patrick. (2006). *Sobre el amor y la muerte*. México. Planeta
- Suspegueri, José Manuel. (2000). *Fundamentos de la fotografía* Bilbao. UPV
- Tagg, John. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona. GG
- Taine, Hipólito. (2010). *Filosofía del arte*. México. Porrúa
- Tausk, Petr, (1978). *Historia de la Fotografía en el Siglo XX* Barcelona. Gustavo Gili
- Vandyke, Scott. (1984). *De la línea al diseño: Comunicación, diseño, grafismo* Barcelona GG
- Turnbull, Arthur. (1999). *Comunicación Gráfica* México. Trillas
- Vidales Giovanetti, Ma. Dolores. (1995). *El mundo del envase*. México. GG
(1999). *El envase en el tiempo*. México. Trillas
- Viladas, Xénia. (2010). *Diseño rentable*. Barcelona. Indexbook
- Vilchis, Luz del Carmen. . (1999). *Diseño: Universo de conocimientos*. México. UNAM-ENAP
(2000). *Metodología del diseño*. México. UNAM-ENAP
- Watzlawick, Paul. (1979). *¿Es real la realidad?*. Barcelona. Herder
- Webb, Jeremy. (2011). *Diseño Fotográfico*. Barcelona. GG
- Wick, Rainer. (1993). *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid. Alianza Forma.
- Valdivieso, Mercedes (1996). *Lucía Moholy, la fotógrafa de la Bauhaus*. *Revista la Balsa de la Medusa*, 40 p63
- Yates, Steve. (2002). *Poéticas del espacio*. Barcelona. GG
- Zamora Águila, Fernando. (2007). *Filosofía de la imagen*. México. UNAM-ENAP

CIBERGRAFIA

1. Mercedes Valdivieso. "Lucía Moholy, el ojo anónimo que retrató la Bauhaus". Madrid. La Balsa de la Medusa N°40. 1996. En:
http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?idValor=36699&id=117304&posicion=1&forma=ficha Acceso: 22.12.18

2. Mercedes Valdivieso. "Lucía Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus". Lérida. Arte, individuo y sociedad N°10. 1998. En:
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/download/ARIS9898110213A/5972>
Acceso: 11.12.18

http://en.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas 12:05.21/03/2019 3:48

<http://figure-drawings.blogspot.mx/2009/11/delacroix-and-photography.html> 23:12 .
21/03/2019 3:49

https://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Auguste-Dominique_Ingres 12:50 . . 21/03/2019
03:50

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/ingres/00e24782-cbd7-4f3e-af2b-46aa5a34d983> 12:52 . 21/03/2019 03:51

<https://es.pinterest.com/pin/263038434458373511/> 01:04. . 21/03/2019 03:51

<http://www.20minutos.es/noticia/359936/0/exposicion/forografia/malaga/> 01:09 .
21/03/2019

<https://kritischegeschichte.wordpress.com/2012/02/26/zeitschrift-fur-sozialforschung-1932-1941-online/> 02:23. . 21/03/2019 03:51

<https://thecharnelhouse.org/2014/05/21/bauhausbu%CC%88cher-covers-%E2%84%96-i-xiv-1925-1930/07:26>. . 21/03/2019 03:51

http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RLPF731/M5050_X0031_LIV_RLPF0731.pdf 07:28. . 21/03/2019 03:52

<http://moholy-nagy.org/art/commercial/>07:30. . 21/03/2019 03:52

http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_13/contemporanea_n13_10_claudia.pdf. .
21/03/2019 03:54

<http://fundamentos.unsl.edu.ar/pdf/articulo-26-115.pdf>. . 21/03/2019 03:55

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/ramirez_a_my/capitulo1.pdf.
21/03/2019 03:55

<http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/103/104> . . 21/03/2019
03:56

http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n1/EL_SUJETO_EFIMERO_LA_FOTOGRAFIA_COMO_CULMINACION_DEL_LUGAR_DE_LA_MUERTE_EN_LA_IMAGEN_POPULAR.pdf . 21/03/2019 03:56

<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi12/29.pdf> . . 21/03/2019 03:57

<https://edwardscurtis.com/> 12:02. . 21/03/2019 03:58

Bhagavad Gita.Recuperadodesde<http://www.sociedadbiosofica.org/libros/Gita/gita.pdf> 21/03/2019 03:59

<http://uzkiaga.com/blog/disenio-grafico/la-retorica-visual-de-las-imagenes-en-disenio-grafico/> 09:03.21/03/2019 04:00

http://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_4_Bellas_artes_LA%20FOTOGRAFIA%20COMO%20MEDIO%20DE%20COMUNICACION%20DE%20LAS%20MA.pdf 08:55pm . . 21/03/2019 04:01

<https://www.youtube.com/watch?v=gi-mlolEw54> 12:56am . 21/03/2019 04:05
https://www.virtualgallery.com/galleries/adrian_gomez_a14544/fotodisenio_s2376/s_t_11_o294022/03/2019 20:09

Mercedes Valdivieso. "Lucía Moholy, el ojo anónimo que retrató la Bauhaus". Madrid. La Balsa de la Medusa N°40. 1996. En: http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?idV=lor=36699&id=117304&posicion=1&forma=ficha
Acceso: 22.12.18

Mercedes Valdivieso. "Lucía Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus". Lérida. Arte, individuo y sociedad N°10. 1998. En: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/download/ARIS9898110213A/5972> Acceso: 11.12.18132