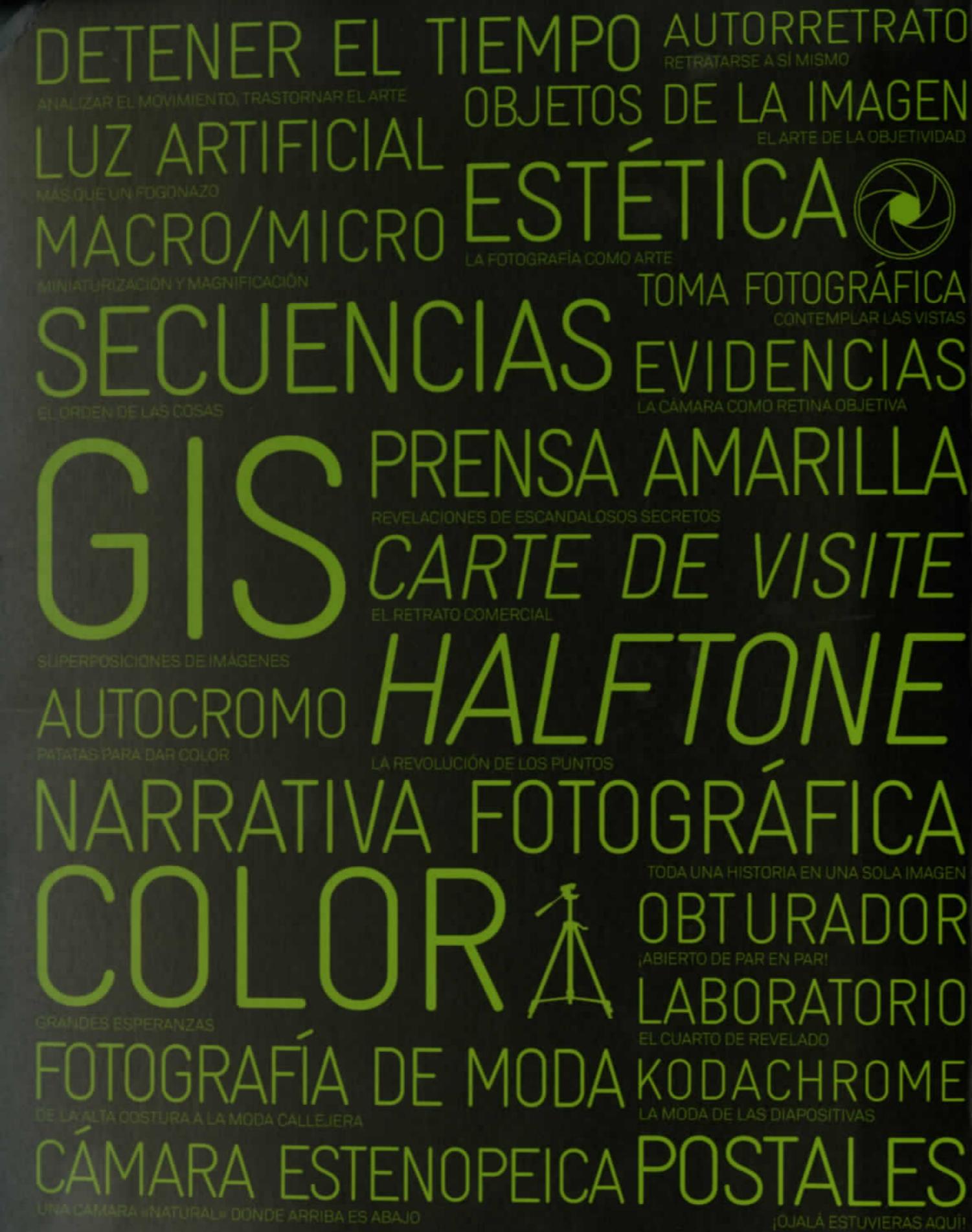


100 IDEAS
QUE CAMBIARON LA
FOTOGRAFÍA

MARY WARNER MARIEN

BLUME

Zen - de Osuna
NYC - 2013





BLUME

100 IDEAS
QUE CAMBIARON LA
FOTOGRAFÍA

MARY WARNER MARIEN

Introducción	6	N.º 1 LA CÁMARA OSCURA	8	N.º 51 EL CARRETE	108
100 ideas que cambiaron la fotografía	8	N.º 2 LA IMAGEN LATENTE	10	N.º 52 SECUENCIAS	110
Glosario	208	N.º 3 IMÁGENES POSITIVAS DIRECTAS	12	N.º 53 FACTORÍAS DE IMÁGENES	112
Lecturas recomendadas	210	N.º 4 NEGATIVO/POSITIVO	14	N.º 54 FOTOGRAFÍA AÉREA	114
Índice	212	N.º 5 EL DAGUERROTIPO	16	N.º 55 MACRO/MICRO	116
Créditos de la imágenes	215	N.º 6 LA EXPLORACIÓN	18	N.º 56 EL ARTE DEL PUEBLO	118
Agradecimientos	216	N.º 7 EL CALOTIPO	20	N.º 57 PHOTO-SECESSION	120
		N.º 8 EL DESNUDO	22	N.º 58 EQUIVALENCIAS	122
		N.º 9 LENTES Y OBJETIVOS	24	N.º 59 EL COLECCIONISMO FOTOGRÁFICO	124
		N.º 10 EL OBTURADOR	26	N.º 60 IMÁGENES QUE VENDEN	126
		N.º 11 LA ESTÉTICA	28	N.º 61 LAS AGENCIAS DE FOTOGRAFÍA	128
		N.º 12 EL CIANOTIPO	30	N.º 62 LA CÁMARA RÉFLEX SLR	130
		N.º 13 EL COLODIÓN	32	N.º 63 EL INSTANTE DECISIVO	132
		N.º 14 EL REENCUADRE	34	N.º 64 LA MÚLTIPLE EXPOSICIÓN	134
		N.º 15 EL LABORATORIO	36	N.º 65 EL FOTOMATÓN	136
		N.º 16 PINTAR FOTOGRAFÍAS	38	N.º 66 FOTOPERIODISMO	138
		N.º 17 EL ESTEREOSCOPIO	40	N.º 67 LA ABSTRACCIÓN	140
		N.º 18 LA TOMA FOTOGRÁFICA	42	N.º 68 FOTOGRAFÍA DIRECTA	142
		N.º 19 FOTOGRAFÍA DE GUERRA	44	N.º 69 CÁMARAS DE FOTOS PARA NIÑOS	144
		N.º 20 IMÁGENES EN MOVIMIENTO	46	N.º 70 LA SOLARIZACIÓN	146
		N.º 21 AMPLIACIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA	48	N.º 71 FOTOGRAFÍA DEPORTIVA	148
		N.º 22 SOPORTES PARA FOTOGRAFÍAS	50	N.º 72 LOS OBJETOS DE LA IMAGEN	150
		N.º 23 EL COLOR	52	N.º 73 FILM UND FOTO	152
		N.º 24 FOTOGRAFÍA Y ESCULTURA	54	N.º 74 EL FOTOGRAMA	154
		N.º 25 FOTOGRAFÍA MORALIZADORA	56	N.º 75 EL FOTOMONTAJE	156
		N.º 26 LAS ACADÉMIES	58	N.º 76 FOTOGRAFÍA DE MODA	158
		N.º 27 LA CARTE DE VISITE	60	N.º 77 EL AUTORRETRATO	160
		N.º 28 EL PROCEDIMIENTO A LA GOMA BICROMATADA	62	N.º 78 GLAMOUR	162
		N.º 29 EL PLATINOTIPO	64	N.º 79 EXPRESIÓN DOCUMENTAL	164
		N.º 30 LA CÁMARA ESTENOPEICA	66	N.º 80 EL OBSERVADOR	166
		N.º 31 EL PARECIDO	68	N.º 81 FOTOGRAFÍA DE CALLE	168
		N.º 32 EL FERROTIPO	70	N.º 82 LUZ INVISIBLE	170
		N.º 33 EVIDENCIAS	72	N.º 83 FOTOGRAFÍA SURREALISTA	172
		N.º 34 LA EVOLUCIÓN	74	N.º 84 LA POLAROID	174
		N.º 35 EL PAPEL ALBUMINADO	76	N.º 85 EL KODACHROME	176
		N.º 36 LA NARRATIVA FOTOGRÁFICA	78	N.º 86 LA TELEVISIÓN	178
		N.º 37 FONDOS DE FOTOGRAFÍAS	80	N.º 87 NEW TOPOGRAPHICS	180
		N.º 38 LOS VIAJES DE PLACER	82	N.º 88 FOTORREALISMO	182
		N.º 39 LAS SOCIEDADES FOTOGRÁFICAS	84	N.º 89 SUBURBIOS Y ENCLAVES PERIFÉRICOS	184
		N.º 40 EL USO COMPARTIDO	86	N.º 90 LA ESTÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA INSTANTÁNEA	186
		N.º 41 LA COPIA AL GELATINOBROMURO DE PLATA	88	N.º 91 EL GIRO TEÓRICO	188
		N.º 42 CÁMARAS PEQUEÑAS	90	N.º 92 EL TELÉFONO MÓVIL CON CÁMARA	190
		N.º 43 LA PRENSA AMARILLA	92	N.º 93 INVENTADO PARA SER FOTOGRAFIADO	192
		N.º 44 EL AUTOCROMO	94	N.º 94 FOTOGRAFÍA CONCRETA	194
		N.º 45 LAS POSTALES	96	N.º 95 FOTOCONCEPTUALISMO	196
		N.º 46 LA PROYECCIÓN	98	N.º 96 THE PHOTOGRAPHER'S EYE	198
		N.º 47 LUZ ARTIFICIAL	100	N.º 97 EL APROPIACIONISMO	200
		N.º 48 EL ENFOQUE	102	N.º 98 FOTOGRAFÍA/VÍDEO	202
		N.º 49 DETENER EL TIEMPO	104	N.º 99 FOTOGRAFÍA DIGITAL	204
		N.º 50 EL HALFTONE (AUTOTIPIA O MEDIO TONO)	106	N.º 100 GIS	206

Introducción

Antes de materializarse en una cámara y una lente, la fotografía fue una idea. El deseo de realizar una clase especial de representación, originada en el propio objeto, es tan antigua como la humanidad. Aparece en las manos estarcidas en el arte prehistórico. En la cultura occidental, la leyenda de la mujer corintia que trazó el contorno de la sombra de su amante en una pared antes de que partiera para la guerra acabó por convertirse en una historia del origen del arte figurativo y, en la década de 1840, de la fotografía. Poco después de que el medio fuera divulgado al mundo en 1839, el término *facsímil* se adoptó para describir la autenticidad sin precedentes de la fotografía. Samuel F. B. Morse observó que la fotografía no se podía considerar una copia, sino un pedazo de naturaleza en sí misma. Este concepto, que prevaleció a lo largo del siglo XIX, se reavivó en la teoría del lenguaje de finales del siglo XX, en la que la fotografía fue calificada de impronta o traslación de lo real, comparable a una huella dactilar.

La implicación con otras ideas ajena al medio es análoga al papel que ejerce éste en la sociedad. Algunas de las ideas que exponemos en estas páginas (como la exploración, la semblanza, la moda o la televisión) pertenecen a la vez a otros ámbitos. De modo similar, la fotografía se ha utilizado comercialmente en la publicidad, el deporte y las postales. Sin embargo, la mayoría de los conceptos de esta obra pertenecen en gran parte a la fotografía, como la *carte de visite*, la ampliación fotográfica y el fotograma.

¿Son éstas las 100 ideas más importantes entre todas las que cambiaron la fotografía? Ha habido tantos conceptos influyentes que hacer una lista exhaustiva de todos ellos nos obligaría a añadir uno o dos ceros más al 100. Este libro debe considerarse más bien como un muestrario, en el que se expone la amplia serie de ideas que han modelado y continúan modelando la práctica fotográfica. Existen unas herramientas y unos factores de cambio básicos, entre los que se incluyen la cámara oscura, el obturador y la fotografía digital, además de algunas ideas menos evidentes, como las cámaras para niños, y los sistemas de información geográfica (SIG), que son útiles en la educación, los negocios, la aviación y el gobierno.

La historia de la fotografía no ha sido una mera extrapolación desde las primeras cámaras de madera hasta la compleja realización de imágenes de la actualidad. Por el contrario, es el producto en constante desarrollo de la proyección, la asimilación y la imaginación. De hecho, sin la adaptación de las lentes perfeccionadas de campos como la microscopía y la astronomía, las primeras cámaras fotográficas habrían permanecido durante varias décadas como un simple divertimento ocasional junto con otros juguetes ópticos. La tecnología fotográfica se ha modelado y se ha extendido más allá de sí misma hasta abarcar los métodos vanguardistas de la óptica, la ingeniería, la química y la industria. Los saltos de la imaginación humana han ayudado a transformar el ámbito. Por ejemplo, el casi desconocido granjero-inventor escocés-norteamericano David Houston concibió y patentó un soporte para carrete antes de que éste fuera ideado.

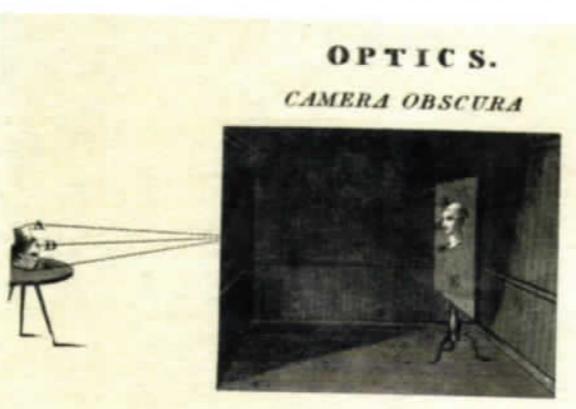
Si la comparamos con otras artes visuales, la fotografía es un medio joven, abierto a probar cosas nuevas. Hemos visto cómo esta disciplina se unió al periodismo, los viajes, la ciencia, la medicina y el arte. Aunque estos géneros dispares se han desarrollado de manera independiente, se fundamentan en algunas ideas básicas de la fotografía, como su objetividad y su realismo. El medio posee coherencia, aunque no unicidad. Actualmente, las diferentes «fotografías» se mantienen unidas por la forma en que el público entiende y utiliza el medio, más que por una definición tecnológica.

Y, hablando de tecnologías, sin duda la fotografía es la forma de arte que se ha visto más afectada por la revolución digital. El nexo entre las cámaras digitales, los teléfonos móviles con cámara, los ordenadores, los sitios web donde se pueden compartir fotografías y el software de posproducción ha creado más fotógrafos que en cualquier otra época de la historia. Algunas de las ramificaciones de este cambio multiforme son evidentes en la desmaterialización de las fotografías. En la actualidad, la mayoría de ellas existen en discos duros y chips de memoria, más que como objetos tangibles en un álbum familiar o en un periódico. Menos de una quinta parte de las imágenes digitales se imprimen. Las imágenes por fin son tan almacenables y transmisibles como un texto. Al mismo tiempo, el conocimiento de que las fotografías se pueden alterar imperceptible e indetectablemente para adaptarlas a intereses políticos, sociales o personales no parece haber menoscabado la creencia en la relación única del medio con lo real. Al contrario, la conciencia generalizada de que las imágenes se pueden alterar fácilmente ha aumentado la concienciación sobre un posible engaño, y ha convertido el término *Photoshop* en un sustantivo y un verbo corrientes que se utilizan para indicar que una imagen se ha modificado.

Cuando en el año 2007 se le preguntó sobre el futuro de la fotografía, el emblemático fotógrafo y profesor Tod Papageorge parafraseó la famosa sentencia de Luis XV: «Après moi le déluge» («Después de mí, el diluvio»), lo que sugiere que el final de esta disciplina como arte creativo estaba próximo. Sin embargo, más allá de extrapolaciones a corto plazo, resulta arriesgado predecir las perspectivas de la fotografía. Después de todo, no hace tanto que se consideraba al ordenador una simple calculadora electrónica. Lo que si sabemos es que la unión de las imágenes estáticas y en movimiento, que ha sido una meta constante en la que se ha persistido durante siglos, se ha convertido en una realidad con las cámaras de alta gama, y se está extendiendo rápidamente a las versiones menos costosas. La luz, la esencia misma del medio, ahora se puede potenciar mediante tecnología integrada en la cámara. Además, la integración de fotografías históricas y en tiempo real se ha materializado en los sistemas de información geográfica (SIG). Por otra parte, el anhelo contemporáneo por el trabajo artístico, además de por la apariencia de las fotografías analógicas, es evidente en el resurgimiento de tecnologías fotográficas históricas, a menudo complicadas y que precisan mucho tiempo de dedicación, como el cianotípo y el copiado al gelatinobromuro de plata. De hecho, la tecnología ha respondido a la nostalgia por los medios fotográficos de antaño inventando y comercializando programas computarizados muy populares que ayudan a los usuarios a modificar fotografías digitales para crear las denominadas imágenes de «baja fidelidad», es decir, composiciones granulosas y de colores desequilibrados, como las antiguas fotografías amateur. Por último, a pesar de que el rápido desarrollo en todo el mundo de los teléfonos móviles con cámara con conexión a internet se ha utilizado con fines democráticos, también se puede emplear para intimidar a la gente que presupone que en los espacios públicos existe privacidad.

Aunque constantemente surjan nuevas tecnologías fotográficas, esta disciplina seguirá siendo lo que hacemos de ella, no lo que ella hace de nosotros.

Una habitación
con vistas



IDEA N.º 1

LA CÁMARA OSCURA

A diferencia del avión y la televisión, la fotografía nunca se predijo. Sin embargo, incluso los pueblos ancestrales pudieron vislumbrar un atisbo de ella. A veces, cuando la luz pasaba a través de un diminuto agujero en un muro proyectaba una imagen invertida de arriba abajo y de izquierda a derecha del mundo exterior en la pared opuesta.

El extraño fenómeno de una imagen invertida proyectada en una pared intrigó a los antiguos pensadores de Europa y Asia, que lo describieron en sus escritos. En la época medieval, los eruditos teorizaron acerca de las propiedades de la luz, que le permitían pasar a través de una pequeña abertura y crear una imagen circular de una escena exterior en una superficie interior. Algunos utilizaron el fenómeno para observar manifestaciones de la actividad solar, como los eclipses, que si se hubieran contemplado directamente hubieran dañado sus ojos. Dirigían la luz a través de un pequeño orificio, haciendo que se proyectara en una superficie plana dentro de una estancia a oscuras. La técnica sería bautizada con la denominación en latín *camera obscura*, o «cámara oscura».

Ibn Haytham, el erudito árabe del siglo x, conocido en Occidente como Alhacén, parece que no sólo utilizaba la cámara oscura en sus experimentos, sino que además comparó la visión humana con su óptica. Cuando el artista y pensador renacentista Leonardo da Vinci utilizó una cámara oscura, no era una habitación o un instrumento especial,

sino una estancia corriente, a oscuras y provista de una lente para perfeccionar la imagen cuando entraba en el interior desde el exterior. Para Leonardo, la cámara oscura era como un cine, animada por figuras en movimiento y cielos móviles. La consideraba un medio potencial de representación, lo que sugería que su imagen podía ser calcada con un lápiz.

En los siglos xvi y xvii, florecieron las vinculaciones intelectuales entre la cámara oscura y el registro del mundo observable. El artista holandés Constantijn Huygens observó que las pinturas parecían muertas en comparación con las vibrantes imágenes de la cámara oscura. El aumento del interés por ésta propició un cambio físico en el instrumento desde una habitación oscura a un compartimento oscuro del tamaño de un armario, dentro del cual una persona podía estar de pie o sentada y realizar dibujos. Las lentes solían incluirse, y otros dispositivos nuevos ayudaron a reforzar y enfocar la imagen. Se utilizaron espejos para revertir la imagen.

Pero sólo se podía dibujar muchas veces la misma escena. Cuantas más personas utilizaban la habitación oscura,

tanto más deseaban aprovechar sus cualidades en el exterior. La creación de las denominadas casitas (palanquines con cortinas y tiendas de campaña para una sola persona) ofrecía algunos beneficios, pero el verdadero avance se dio cuando la cámara oscura dejó de ser una habitación y se transformó en una pequeña caja portátil, generalmente de madera, que podía ser utilizada por una amplia variedad de personas, incluidos naturalistas, científicos, topógrafos, artistas y aficionados de todos los ámbitos. Pero la cámara oscura del tamaño de una habitación no fue del todo abandonada. De hecho, subsiste en la actualidad como atracción turística en muchos lugares de todo el mundo.

Todos los inventores de la fotografía poseían una cámara oscura portátil, y parece que su uso proporcionó un gran impulso para idear cómo generar una imagen automática y permanente. ■

OPTICS.
CAMERA OBSCURA



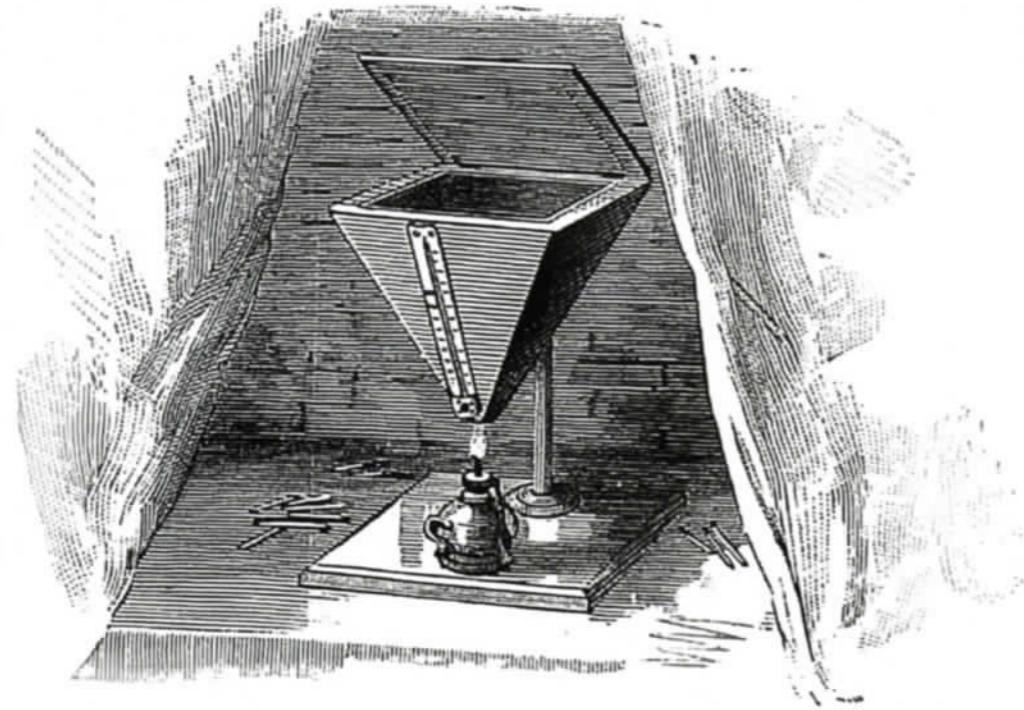
IZQUIERDA: La cámara oscura portátil sacó el laboratorio al exterior, donde la utilizaron tanto artistas aficionados como profesionales, además de los naturalistas.

SUPERIOR: Cuando Christian Gobrecht ilustró el funcionamiento de la cámara oscura para The Cyclopædia o Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature (1805-1822), de Abraham Rees, tuvo el cuidado de mostrar cómo el aparato creaba una imagen invertida.



«Pero el verdadero avance se dio cuando la cámara oscura [...] se transformó en una pequeña caja portátil.»

La continua fascinación por la imagen de la cámara oscura se hace patente en su uso en el arte contemporáneo, especialmente en instalaciones de arte como Habitación 303 (2006) de Minnie Weisz.



Developing the Plate.

«Al principio, convencer al público de que existía una imagen invisible [...] fue difícil.»



Gilding or Toning.

SUPERIOR: La imagen latente aparecía sobre la placa del daguerrotipo tras exponerla a los vapores de mercurio en lo que se denominaba un baño, como el ilustrado aquí.

DERECHA: Tras revelar la imagen latente, sus tonos podían realizarse mediante la iluminación o virado final.

La imagen invisible



Colección de equipos fotográficos de los inicios de la fotografía.

IDEA N.º 2

LA IMAGEN LATENTE

Cuando la película se expone a la luz, los cambios en su composición química no son necesariamente visibles al ojo humano. Por eso, la imagen producida se denomina latente, y para poder ser vista debe tratarse y revelarse.

En los primeros tiempos de esta disciplina, la fotografía ideal se concebía como una emulación de la visión humana. Por tanto, la imagen fotográfica ideal se formaría rápida y completamente, sin realce de la película fotográfica tras su exposición inicial (véase **Imágenes positivas directas**). El ideal de imagen instantánea impidió que a los primeros fotógrafos se les ocurriera mucho antes una idea más prosaica: la imagen latente.

Al principio, convencer al público de que existía una imagen invisible en lo que parecía un pequeño rectángulo de plata en blanco fue difícil. A comienzos de la década de 1830, cuando L. J. M. Daguerre mostró su técnica para realizar fotografías a los parisinos reunidos al aire libre, alrededor de su cámara y de su equipo de revelado, el público lo rechazó, calificándolo de charlatán. El hecho de que hiciera aparecer la imagen apartándose de la vista de la multitud e introduciéndose en un espacio oscuro no ayudó a su credibilidad.

Su explicación de cómo había descubierto la imagen latente era igualmente cuestionable. Afirmó haber colocado placas de plata subexpuestas en un armario donde se guardaban otras sustancias químicas. Cuando volvió, advirtió que habían aparecido imágenes en las placas como por arte de magia. Tras un exhaustivo proceso de ensayo y error, llegó a la conclusión de que los vapores de una cubeta de mercurio que había en el armario debieron haber hecho aparecer las imágenes. El trabajo de Daguerre sólo adquirió credibilidad cuando un célebre científico y político, François Arago, le ofreció su apoyo.

Otro de los pioneros de la fotografía, el inglés W. H. F. Talbot, inventor del **catótipo**, descubrió la imagen latente en el transcurso de sus primeros experimentos. Al reconocer su potencial, la perfeccionó hasta el punto de que una imagen revelada podía utilizarse para realizar múltiples copias. Muy pronto, la imagen latente se convirtió en una fase integral en la producción de una imagen final.

Pensar en términos de latencia cambió la forma en que se tomaban las fotografías y se realizaban copias. Los tiempos de exposición se redujeron, lo que permitió fotografiar a más sujetos rápidamente, incluidas las personas, a las que les parecía difícil estar sentadas inmóviles durante muchos minutos mientras registraban sus imágenes. Con el tiempo, la toma de fotografías se separó del proceso de revelado, que se podía posponer, al principio durante días, y, a su debido tiempo, durante semanas y meses tras la exposición. Hasta la invención de la fotografía digital a finales del siglo xx, la imagen latente era la esencia

Fotografía en un solo paso

IDEA N.º 3

IMÁGENES POSITIVAS DIRECTAS

Los inventores de la fotografía iniciaron sus experimentos con el propósito de captar, en un solo paso, la detallada imagen proyectada en la cámara oscura. Este propósito inicial de una imagen positiva directa se convirtió en una meta en la que persistieron durante casi dos siglos, y que finalmente culminaría en el procedimiento Polaroid y la fotografía digital.

A principios del siglo XIX, al observar la imagen vivamente colorista proyectada por la **cámara oscura**, el inventor francés Joseph Nicéphore Niépce insertó un papel fotosensible en su cámara oscura portátil y consiguió registrar un difuso despliegue tonal de tonos claros y oscuros. Aprendiendo de otros experimentos, eligió una placa de estaño y la cubrió con betún de Judea, una sustancia similar a la brea que se endurece cuando entra en contacto con la luz. La placa de metal preparado se introdujo en una cámara oscura colocada en un piso alto de su casa. Después de ocho horas aproximadamente, el betún expuesto a plena luz se había endurecido. Niépce quitó con agua los trozos más blandos y menos expuestos, y aumentó el contraste entre los tonos claros y los oscuros, exponiendo la placa a los vapores de yodo. Al final del proceso, sostenía en sus manos una imagen positiva directa, que hoy en día se considera la fotografía más antigua del mundo que se ha conservado.

La imagen de Niépce era única: no tenía negativo a partir del cual hacer copias. Con el tiempo, su trabajo se convertiría en la base del denominado **daguerrotípico**, una imagen visualmente mucho más detallada.

Otro de los inventores de la fotografía creó lo que denominó **dibujo fotogénico**, es decir, imágenes únicas realizadas sin ayuda de una cámara por medio de la luz. A mediados de la década de 1830, W. H. F. Talbot sensibilizó papel con una solución de plata, que hacía que éste se oscureciera cuando se ponía en contacto

con la luz del sol. Entonces colocaba pequeños objetos, como por ejemplo hojas, encima del papel y exponía a ambos a la luz del sol. En las zonas donde no había penetrado la luz aparecía una silueta del objeto. Tras detener la acción de la luz con una solución elaborada por él mismo, Talbot sostenía en sus manos una imagen positiva directa, que, como descubriría muy pronto, se podía utilizar como negativo para realizar reproducciones con inversión tonal de la imagen. Esta técnica, rebautizada como **fotograma** en el siglo XX, nunca ha perdido su atractivo.

A pesar del abrumador uso de negativos para la producción de copias múltiples, persistió la idea de una imagen positiva directa. El ambrotípico, un sustituto económico del daguerrotípico, requería un negativo de vidrio ligeramente subexpuesto y un fondo negro, que invertía el negativo a positivo. Otro procedimiento positivo directo, el liviano ferrotípico, muy popular, utilizaba un concepto similar de inversión tonal.

Antes de la era digital, el desarrollo tras la Segunda Guerra Mundial de lo que se denominó el procedimiento **Polaroid** se acercó más que ningún otro a la fotografía instantánea en un solo paso. La cámara llevaba integrados una película negativa y un papel positivo junto con sustancias químicas para revelar y fijar la imagen. ■



SUPERIOR: Vista desde la ventana en *Le Gras* (h. 1826), de Niépce, es la fotografía más antigua del mundo que se ha conservado. Se realizó exponiendo al sol material sensible a la luz durante unas ocho horas.

INFERIOR: El ambrotípico era un negativo sobre vidrio. Sus tonos se invertían de negativo a positivo mediante la colocación de un fondo negro detrás de la placa de vidrio.

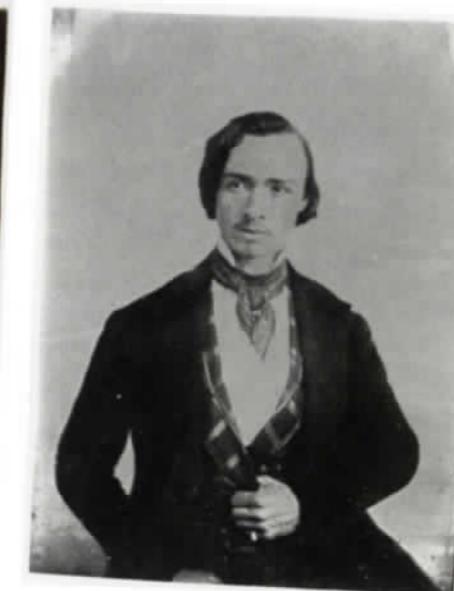


Hippolyte Bayard desarrolló su propia técnica de impresión positiva directa. Utilizándose como modelo, ridiculizó la creencia de que una fotografía no puede mentir, posando como un hombre muerto en su Autorretrato ahogado (1840).

Lógica inversa



El negativo constituyó la base de la fotografía hasta la era digital. Se basa en la inversión de los tonos oscuros y claros.



IDEA N.º 4

NEGATIVO/POSITIVO

Antes del negativo, existía la fotografía sobre papel y un inventor que imaginó que podía crearse para reproducirla. Hasta la era digital, la idea de que podía realizarse una imagen fotográfica para imprimir su inverso exacto fue la base de la fotografía.

No fue sólo fruto de la casualidad. En 1835, cuando W. H. F. Talbot consiguió crear una imagen tras una larga exposición, observó que se podía utilizar para realizar lo que él denominaba un «segundo dibujo». En otras palabras, Talbot concibió la idea de colocar la imagen sobre un papel sensible a la luz y exponerlo a ésta para realizar una copia. En el segundo dibujo, o copia positiva, los tonos de la primera imagen, o negativo, se invertían. Aunque Talbot concibió el procedimiento, fue su amigo, el científico John Herschel, quien acuñó los términos *negativo* y *positivo* para describir la técnica. A Herschel también se le atribuye haber dado a la fotografía su nombre.

Los primeros negativos estaban hechos de papel (véase *El calotipo*). Cuando se realizaban copias a partir de ellos, su

textura y la densidad influían en la impresión final. Todos aquellos que consideraban a la fotografía una amenaza para el arte podían solazarse con la forma en que las imágenes parecían hundirse en el papel y en cómo los detalles se emborronaban un poco, otorgando a la imagen final una deseable cualidad de «hecho a mano». Aunque muchos comentaristas se mostraron muy entusiasmados por el hecho de que el negativo produciría copias ilimitadas, la realidad en lo que respecta a los negativos en papel era bastante menos espectacular. El humedecimiento repetido con agua debilitaba las fibras del papel, y el contacto del papel sensible con la luz corroía las imágenes. Los fotógrafos en ocasiones aplicaban una fina capa de cera de abeja a los negativos en papel para conservar



La fotografía con soporte de película ponía énfasis en la creación de negativos complejos con muchos tonos grises expresivos, con el fin de proporcionar una rica experiencia visual al espectador, como ilustra esta imagen de Wynn Bullock.

Niña en el bosque (1951), sostenida por la conservadora Dianne Nilsen en el Centro de Fotografía Creativa de la Universidad de Arizona, en Tucson, donde se guarda el negativo de vidrio.

la integridad de la imagen y de este último. A pesar de ello, los negativos en papel se retocaban frecuentemente con tinta o con lápiz.

El perfeccionamiento del negativo requirió sustituir las sustancias sin textura por papel. El progreso desde el colodión a las emulsiones que producían copias al gelatinobromuro de plata y fotografías en color dependió de la estandarización de las sustancias químicas fotográficas y de las técnicas de revelado. A su vez, estos avances condujeron a la capacidad del negativo de registrar más información visual y mantenerla

intacta a lo largo de todo el proceso de copiado.

Hasta la aparición de la fotografía digital, el negativo fue el elemento del

que gran parte de los fotógrafos se sentían más orgullosos. Alrededor de 1940, Ansel Adams y Fred Archer desarrollaron lo que se denomina el sistema de zonas, un método mediante el cual los fotógrafos podían previsualizar los tonos de una futura imagen en cuanto a densidad de información visual a registrar en el negativo. El libro *El negativo* (1948), de Adams, continúa publicándose. Pero incluso sus seguidores caen en la



La superficie de plata del daguerrotipo a menudo confería un efecto brillante a las zonas claras de una fotografía, como ilustra Paisaje cerca de Troyes, Francia (h. 1855) de Alexandre Claudel.

El espejo con memoria

IDEA N.º 5

EL DAGUERROTIPO

Con su superficie de plata pulida, semejante a un espejo, y sus imágenes de un detalle extremo, el daguerrotipo fue el procedimiento fotográfico más popular para hacer retratos hasta la década de 1850. De hecho, los retratos eran tan realistas que muchas personas les atribuían poderes sobrenaturales.

En el procedimiento al cual el artista y químico francés L. J. M. Daguerre dio su nombre a finales de la década de 1830, una placa de cobre plano, recubierta de plata, se pulía hasta que adquiría un brillo de espejo. La placa se sensibilizaba a la luz exponiéndola a los vapores de yodo, y a continuación se colocaba en una cámara oscura. Ésta producía una imagen latente invisible que después se hacía visible, o se revelaba, exponiéndola a los vapores de mercurio contenidos en una caja especialmente diseñada.

A pesar de su peso, la placa de plata era delicada y se rayaba o manchaba con facilidad. Además, el daguerrotipo debía sostenerse en un determinado ángulo para que pudiera verse. La superficie de la imagen estaba protegida por cristal, y la placa a menudo se colocaba en un estuche forrado con tela oscura con el fin de que el usuario pudiera inclinar la parte oscura para sombrear la superficie brillante de la imagen y hacerla más perceptible o «legible».

La noticia de la invención del daguerrotipo se extendió por todo el mundo, a lo que ayudó un manual instructivo escrito por el propio Daguerre. Puesto que los materiales necesarios para realizar un daguerrotipo ya se podían encontrar en el mercado, se desató la «daguerrotipomanía», puesto que los fotógrafos novatos adquirieron rápidamente las cámaras oscuras y los químicos y empezaron a realizar imágenes.

Muy pronto, «daguerrotipo» y «daguerrotipar» se convirtieron en un sustantivo y un verbo, que aludían no tanto

a la fotografía en sí como a la idea de una veracidad exacta y minuciosa. En la literatura popular, los daguerrotipos y los daguerrotipistas a veces eran considerados poseedores de poderes sobrenaturales, hasta el punto de que se les creía capaces de hechizar a los inocentes. En la novela de 1851 de Nathaniel Hawthorne, *La casa de los siete tejados*, aparecían daguerrotipos que tenían el poder de revelar el carácter moral de los individuos. En ocasiones, cuando la gente iba al estudio de un daguerrotipista para que le crearan su parecido, llevaba consigo objetos personales de personas muertas, como un sombrero o una bufanda, con la esperanza de que el daguerrotipista fuera capaz de conjurar el espíritu del difunto.

Podría parecer extraño que uno de los primeros procedimientos fotográficos a escala mundial consistiera en una imagen sobre una placa de cobre bastante pesada recubierta de plata. Entonces, como ahora, se podía utilizar una amplia variedad de superficies o **sopores** (los materiales en los que aparece la imagen) para realizar fotografías. Las evidencias anecdóticas, muy discutidas, sugieren que los materiales valiosos que se empleaban para realizar daguerrotipos sellaron el destino de muchas de estas primeras fotografías, que se fundieron durante épocas de guerra o de apuros económicos. Pero dado que existen pocas estadísticas relativas a la producción de daguerrotipos a nivel mundial, parece imposible proporcionar una prueba convincente de su destino. ■

Edgar Allan Poe, retratado en un daguerrotipo anónimo de 1849, fue uno de los primeros en promocionar los beneficios de la fotografía daguerriana.



Aventureros audaces...

IDEA N.º 6

LA EXPLORACIÓN

Cuando los primeros partidarios de la fotografía sostenían la valía del nuevo medio, generalmente mencionaban su valor para las expediciones científicas y la documentación geográfica. La cámara jugó un papel importante en el registro y la exploración del mundo (y el universo) que nos rodea. Al mismo tiempo, se convirtió en símbolo del control intrusivo.

En agosto de 1839, la fotografía fue divulgada al mundo. El entusiasmo inmediato por el nuevo medio fue tal que John Herschel, el inventor del procedimiento del **cianotípico**, propuso que la expedición británica a la Antártida de septiembre de ese año se equipara con aparatos fotográficos. Aunque su sugerencia no se adoptó, la idea pone de manifiesto que el atractivo de la fotografía radicaba en el supuesto de que era un recopilador imparcial de datos empíricos, y las investigaciones científicas y militares, con el tiempo, se iniciaron contratando a fotógrafos o empleados con formación para que tomaran imágenes *in situ*. Por muy imparcial que fuera la cámara, los fotógrafos tendían a interpretar lo fotografiado desde el punto de vista de sus propios valores culturales y ambiciones o los de sus empleadores. De ahí que las imágenes de Tierra Santa hicieran hincapié en los monumentos cristianos, y las realizadas en Grecia se centraran en la arquitectura griega, que había influenciado la arquitectura neoclásica.

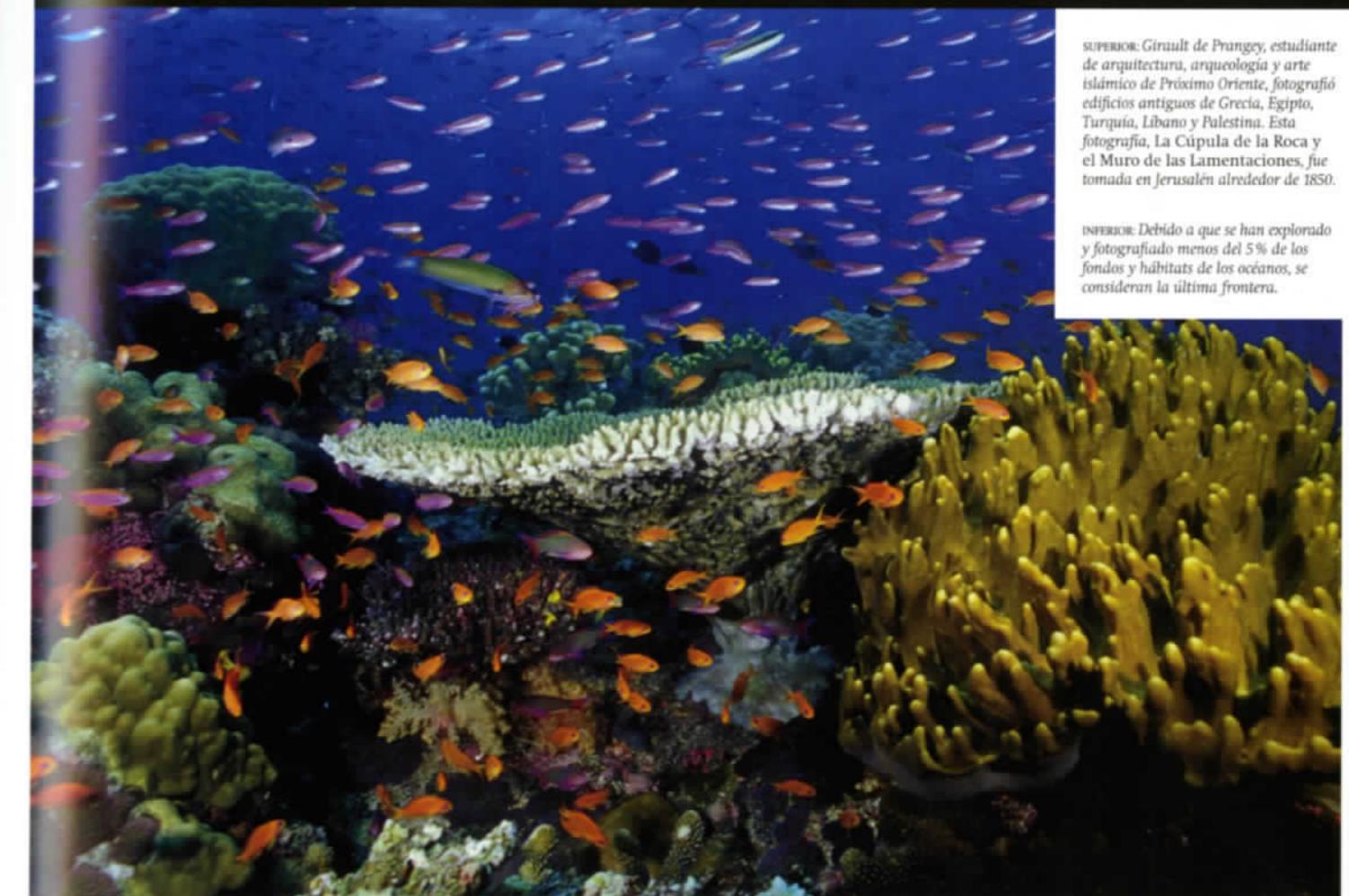
Gran parte de los viajes de exploración fueron esfuerzos de gran envergadura, patrocinados por gobiernos o empresas que buscaban recursos naturales. Pero determinados individuos bien acodados emprendieron largos viajes de exploración fotográfica en solitario durante mediados del siglo XIX. J.-P. Girault de Prangey pasó tres años viajando por

Grecia, Líbano, Palestina, Egipto y Turquía, durante los cuales realizó unos 800 daguerrotipos de la arquitectura antigua. Lo que se dio en llamar «el romanticismo de Oriente», sumado a un interés por los escenarios bíblicos, atrajo a los turistas y suscitó en los viajeros de gabinete una demanda de fotografías de la región y de sus gentes. A partir de la década de 1850, Francis Frith realizó imágenes de viajes en una amplia variedad de formatos, convirtiéndose en el pionero de una vasta industria que sacó provecho del deseo de la gente de viajar de forma indirecta. Las aventuras en países extranjeros llenaban los periódicos y estaban ilustradas con grabados a partir de las «primeras fotografías» del viaje.

La relación simbiótica entre el colonialismo y la fotografía fomentó que se catalogaran la arquitectura autóctona y los ministerios de asuntos exteriores, los lugareños y los oficiales del gobierno, la flora exótica y la vida cotidiana en el extranjero. En muchas de estas fotografías, la presencia de extranjeros en países lejanos fue justificada visualmente por la recopilación de información científica, o por la demostración gráfica de la «carga del hombre blanco», la ardua tarea de civilizar e instruir (véase **Evidencias**). Algunas actividades fotográficas estaban manifiestamente fundadas en conceptos de supremacía cultural. Por ejemplo, las grandes colecciones de fotografías con-



«El romanticismo de Oriente [...] suscitó en los viajeros una demanda de fotografías.»



SUPERIOR: Girault de Prangey, estudiante de arquitectura, arqueología y arte islámico de Próximo Oriente, fotografió edificios antiguos de Grecia, Egipto, Turquía, Líbano y Palestina. Esta fotografía, La Cúpula de la Roca y el Muro de las Lamentaciones, fue tomada en Jerusalén alrededor de 1850.

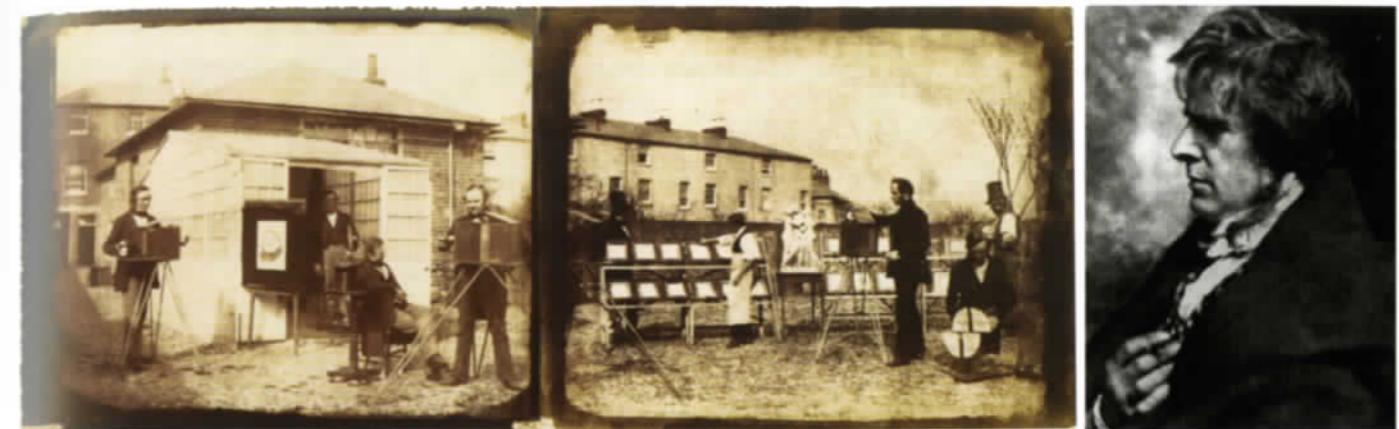
INFERIOR: Debido a que se han explorado y fotografiado menos del 5% de los fondos y hábitats de los océanos, se consideran la última frontera.



«El calotipo continuó siendo el preferido entre los artistas.»

Los primeros calotipistas, como Félix Teynard con su fotografía Gran speos, estatua colosal en vista tres cuartos, Abu Simbel (1851-1852), imitaron la técnica de los antiguos escultores y arquitectos, que utilizaban la brillante luz y las oscuras sombras de Egipto para interpretar la forma.

Pensar en múltiple



IDEA N.º 7

EL CALOTIPO

Tomando su nombre de las palabras del griego clásico «bella» e « impresión», el *calotipo*, uno de los primeros procedimientos fotográficos que se desarrollaron, no sólo proporcionaba copias de calidad, sino que además las realizaba en gran número, ampliando el alcance de la fotografía.

W. H. F. Talbot, cuyos primeros experimentos para crear un nuevo procedimiento fotográfico dieron como resultado el fotograma, realizado sin ayuda de una cámara, pronto se percató de que dichas imágenes negativas se podían utilizar para obtener imágenes positivas. En 1841, no sólo patentó el método del calotipo, sino que también ayudó a instalar un estudio y un espacio donde hacer copias, donde podría producir imágenes para él y para otros. De hecho, Talbot fue el precursor de la industrialización de la fotografía.

El procedimiento del calotipo requería un papel suficientemente resistente para soportar el humedecimiento con sustancias químicas y agua. Al principio se utilizó papel de escribir, preparado por cada fotógrafo. No había tamaños estándar para las fotografías, sólo las diferentes dimensiones de la cámara a las que tenía que adaptarse el papel. Talbot y otros fotógrafos de los primeros tiem-

pos cortaban su propio papel y diseñaron los chasis para colocar el papel fotosensible en la cámara.

A mediados de la década de 1840, Talbot publicó uno de los primeros libros de fotografía, con imágenes reales incluidas, pegadas en las esquinas de las páginas. Veinticuatro calotipos, acompañados de texto, documentaban los diversos usos del medio, incluida su capacidad de registrar colecciones de objetos de arte y de porcelana, además de reproducir bocetos y retratar arquitectura. La inventiva de Talbot es igualmente evidente en el hecho de que era consciente del potencial de la fotografía de crear **secuencias** de imágenes. Del mismo modo que haría el pintor francés Claude Monet unas décadas más tarde, Talbot estudió los efectos de la luz en las figuras geométricas tanto en entornos naturales como construidos.

El calotipo gustaba a los fotógrafos aficionados, que frecuentemente ignoran-

IZQUIERDA: La instalación para la realización de copias de Talbot pone de manifiesto la rapidez con la que se inició la industrialización de la fotografía.

SUPERIOR: David O. Hill no sólo exploró las cualidades evocadoras del calotipo, sino también la posibilidad de retocar el negativo. La parte de la imagen frente al rostro del modelo probablemente se iluminó en el negativo.

ban los derechos de patente de Talbot y que más tarde le presionaron para que les concediera una excepción a la ley. El primer club de fotografía del mundo, el Club del Calotipo de Edimburgo, se creó a principios de la década de 1840, poco después de que se inventara el calotipo (véase **Las sociedades fotográficas**). Al igual que sucedió con el daguerrotípico, los tiempos de exposición del calotipo se redujeron a medida que más gente experimentaba con él.

La apariencia suave del calotipo y las grandes zonas de luces y sombras que producía, junto con la textura del papel sobre el que se copiaba, resultaron atractivos para los artistas, que lo preferían al daguerrotípico. Al compararlos, el pintor y fotógrafo pionero escocés David Octavius Hill declaró que el calotipo «se asemeja más a la obra imperfecta del hombre que a la obra perfecta menoscabada de Dios». A pesar de que fue desbancado por medios fotográficos posteriores producidos industrialmente, como los que implicaban la utilización del proceso a la albúmina, el calotipo continuó siendo el preferido entre los artistas, y experimentó una recuperación a finales del siglo XIX y principios del XX, dentro de los movimientos secesionistas (véase página 120). ■

Dioses contra mortales

IDEA N.º 8

EL DESNUDO

La fotografía obligó a los artistas de la cámara a examinar la tradición del desnudo occidental. El erotismo, que siempre había sido un componente de las representaciones de desnudos en pintura y escultura, parecía más insistente cuando el sujeto se asemejaba menos a un dios o una diosa que a un hombre o a una mujer específicos.

Las representaciones de la figura humana desnuda son fundamentales en el arte occidental. Los sujetos grecorromanos influyeron en las obras renacentistas y barrocas. Escenas bíblicas, como la expulsión del paraíso, requerían la representación de la desnudez del cuerpo humano. El denominado «estudio del natural» fue durante siglos un elemento central en la formación artística. Pero cuando apareció la imagen fotográfica, su franco realismo parecía impedir que el medio se utilizara para la representación de la iconografía clásica y religiosa.

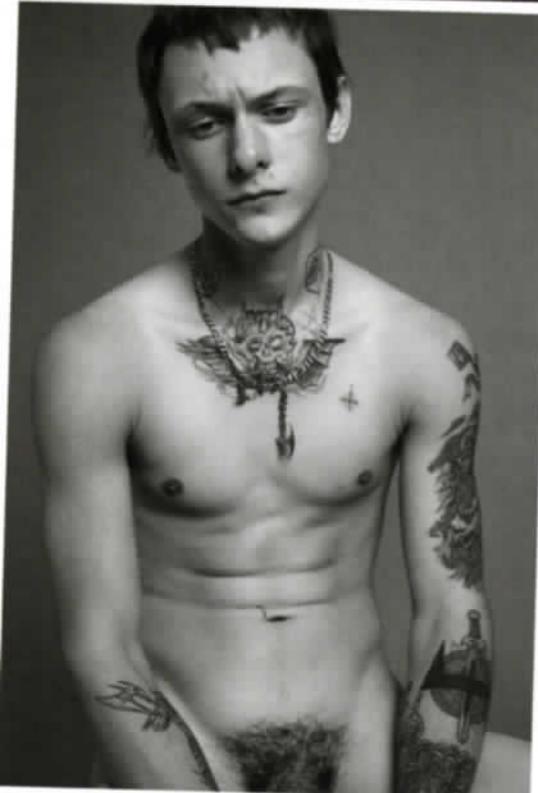
A pesar de que estaban dispuestos a utilizar fotografías de desnudos como parte de sus preparativos para pintar cuadros, los artistas del siglo xix, como Eugène Delacroix, continuaron criticando la precisión mecánica de la obra de la cámara. Para Delacroix, la verosimilitud de la fotografía era inflexible. Algunos partidarios de la fotografía sostenían que los estudios de desnudos podían representar perfectamente las típicas poses adoptadas por los modelos vivientes en el estudio del artista. De ahí que las **académies**, que probablemente recibieron su nombre gracias a las academias de arte, se inventaran como un consenso entre la necesidad de modelos por parte de los artistas y la supuesta obligación del gobierno de proteger al público de la pornografía.

El desafío planteado por el desnudo enconó cuestiones latentes sobre la influencia de la fotografía en el que los autoproclamados guardianes de la cultura elevada consideraban un público crédulo e inculto. La fotografía parecía más que dispuesta a satisfacer las emo-

ciones más básicas a expensas de la edificación y los sentimientos nobles. Con el fin de suavizar las representaciones anatómicas, algunos fotógrafos añadian accesorios, como colgaduras, columnas o zampoñas. La iluminación, tanto si se atenuaba, se difuminaba o se matizaba con sombras o reflejos oscuros, ayudaba a ocultar los genitales, a la vez que emulaba los principios compositivos de la pintura.

Las representaciones de desnudos del siglo xx también podían ser recatadas. En la fotografía íntima de 1947 de Harry Callahan de su esposa, Eleanor, la carne se iluminó en el cuarto oscuro y la toma se encuadró de tal modo que la atención del espectador se concentra en la blanda geometría de la figura sombreada en forma de cruz en el centro.

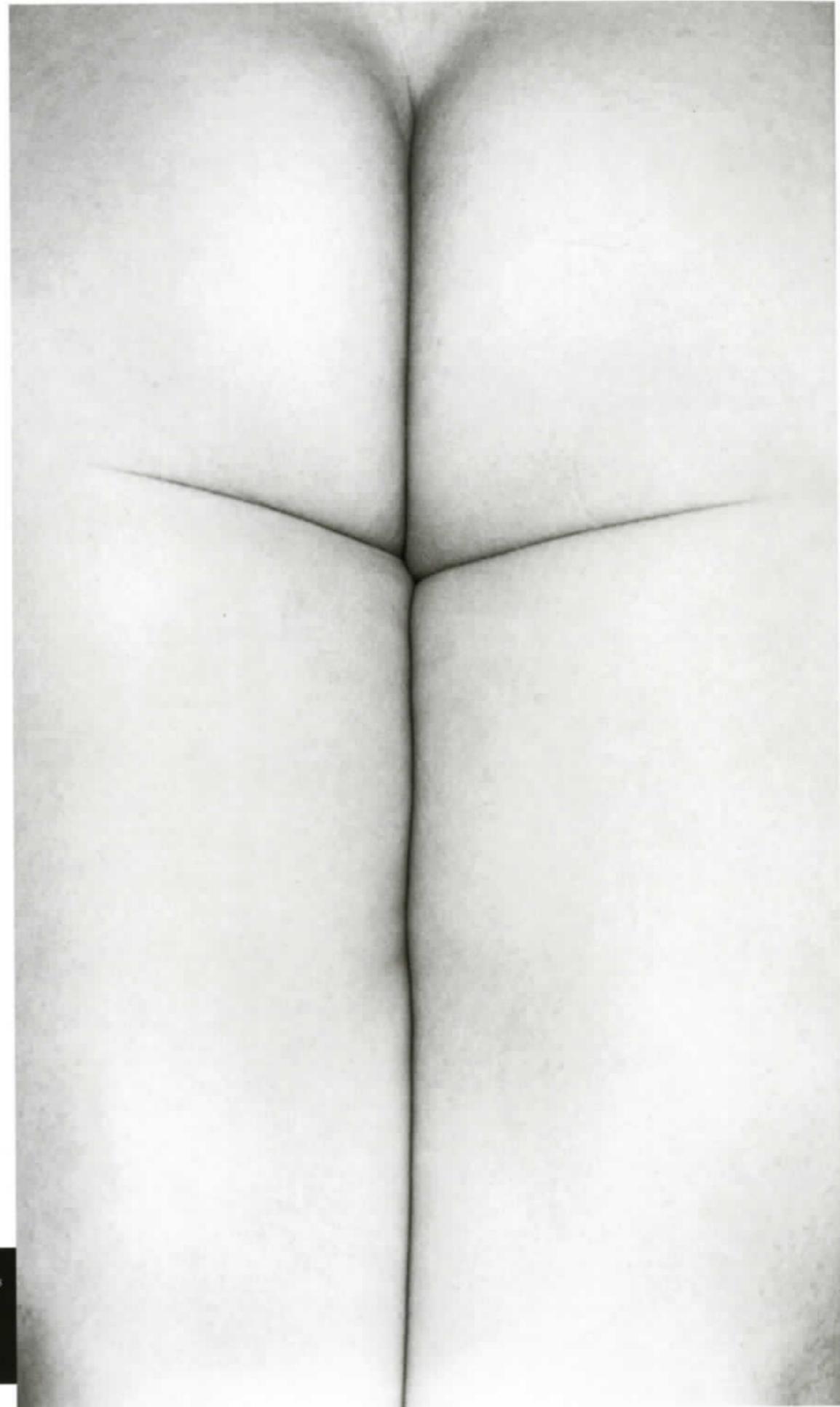
Muchas de las cuestiones artísticas y sociales que surgieron durante el **giro teórico** de finales del siglo xx se centraron en la formación del cuerpo y del género. Los esencialistas, que consideraban que la identidad era innata, se contraponían en sus interpretaciones a los culturalistas, que creían en el determinismo cultural. De ahí que diversos fotógrafos representaran conductas, como la crianza, como específicamente femeninas, mientras que otros presentaban al género como una muestra fracturada de ideas recibidas. Aunque estas cuestiones fundamentales perduran en el siglo xxi, algunos fotógrafos, como Ryan McGinley, han tomado prestada la influencia de las imágenes informales de los teléfonos móviles para crear representaciones líricas de la figura humana. ■



SUPERIOR: La danza y otros tipos de movimientos corporales ritualizados se convirtieron en temas populares en la fotografía. Arnold Genthe, que realizó este estudio de desnudo en algún momento posterior a 1906, publicó os libros sobre fotografía de anza, entre ellos uno sobre la autora Duncan.

INFERIOR: Como ilustra su retrato titulado Jasper (2010), las fotografías de McGinley retratan la concienciación con el propio cuerpo y la experimentación con él de la gente joven.

Callahan realizó muchas fotografías de su esposa, Eleanor, incluidos algunos desnudos críticamente sugerentes. Su retrato Eleanor (1947), fusiona una fría abstracción con la calidez de la carne.





Pesos diseñados especialmente o inventos improvisados se sujetaban al obturador para crear exposiciones controladas de la lente.

¡Luces, cámara, enfoque!



IDEA N.º 9

LENTES Y OBJETIVOS

La lente fue la verdadera inventora de la fotografía. Aunque la cámara oscura albergó muchos de los primeros experimentos fotográficos, era sólo una caja hermética a la luz. Pero la lente (fruto de siglos de perfeccionamiento científico) estaba mucho más avanzada que el resto de las humildes partes que se juntaron para crear la fotografía.

El objetivo de la cámara concentra y conduce los rayos luminosos a la superficie de la película o al sensor en el interior de la cámara. Un objetivo puede ser una única lente de cristal o, actualmente, de plástico. A menudo, los objetivos constan de varias capas, denominadas elementos, que se juntan para obtener un efecto máximo. Antes de que las cámaras y otros materiales fotográficos se fabricaran en varios tamaños estandarizados, los objetivos se adaptaban cuidadosamente a las dimensiones de cada cámara individual, en especial al tamaño del espacio donde se colocaba el material sensible a la luz. Por fortuna para el medio incipiente, la ciencia de la creación de lentes ya estaba avanzada y era muy compleja cuando los fotógrafos requirieron lentes que dirigieran los rayos luminosos a la superficie sensible con las menores distorsiones posibles.

El papel que jugó Charles Louis Chevalier en la invención de la fotografía no es tan conocido como el de los inventores franceses del medio. Sin embargo, Chevalier, óptico parisino, reunió a Joseph Nicéphore Niépce y J. L. M. Daguer-

re, cuya colaboración ofrece como resultado el daguerrotipo. Chevalier no contribuyó técnicamente, excepto proveyendo lentes de precisión. Fue el intermediario que presentó a Niépce y a Daguerre, cuya distancia social y física les habría impedido conocerse de otro modo. W. H. F. Talbot, el inventor británico de la fotografía, también dependía de la disponibilidad de lentes de precisión.

A medida que la fotografía se iba perfeccionando, se desarrollaron objetivos especiales para situaciones particulares. Como su nombre sugiere, se adaptó un objetivo para retrato para tomar fotografías de personas. En un primer momento, cuando los modelos del retrato abrían y cerraban los ojos repetidamente, las imágenes resultantes saltaban movidas. Los objetivos para retrato eran más luminosos (es decir, permitían que la luz pasara a través de ellos con mayor celeridad), lo que reducía los tiempos de exposición y ayudaba a crear una imagen nítida. Puesto que los retratos eran el fundamento del oficio de los primeros fotógrafos, el objetivo para retrato desempeñó un importante papel

decisivo en la creación de la industria fotográfica. Los objetivos gran angular permitieron al fotógrafo realizar una amplia variedad de imágenes, mientras que los macro posibilitaron que los científicos y los aficionados realizaran fotografía de aproximación.

Aunque los ópticos que crean objetivos para cámaras pueden que también trabajen con microscopios, telescopios y otros aparatos de visualización, el objetivo de cámara es característico. Un buen microscopio, por ejemplo, permite al observador ver una imagen y estudiarla con tranquilidad. Pero un buen objetivo va más allá. Está diseñado para distribuir los rayos luminosos por toda la superficie fotosensible con el fin de que la química de la película cambie, o las minúsculas photoceldas de la cámara digital respondan correctamente para crear la imagen. ■

En los acontecimientos públicos, como las declaraciones políticas y los eventos deportivos, el gran número de objetivos da la sensación de que todas las miradas están centradas en el mismo punto.

iAbierto de par en par!



IDEA N.º 10

EL OBTURADOR

El obturador de la cámara controla la cantidad de luz que pasa por el objetivo y llega al material fotosensible donde se inicia la imagen. La capacidad de pronosticar el tiempo de exposición (aquel durante el cual el obturador permanece abierto) no sólo proporcionó al fotógrafo un mayor control del medio, sino que además estimuló la experimentación con los efectos conseguidos variando la velocidad de obturación.

En los primeros años de la fotografía, las exposiciones a menudo duraban minutos, y la entrada de la luz en la cámara se controlaba quitando la tapa del objetivo, esperando unos minutos, y a continuación volviendo a colocar la tapa. En ocasiones se utilizaba una tela negra para cubrir el **objetivo** entre exposiciones. Los sencillos obturadores de tapa se accionaban a mano o mediante una ingeniosa pera neumática. La mayoría de los primeros obturadores estaban situados en el exterior del cuerpo de la cámara, frente al objetivo.

A medida que la película se hizo más rápida y los objetivos se perfeccionaron, los obturadores se transformaron en dispositivos diseñados con precisión, integrados en el propio objetivo en cualquier otra parte de la cámara. El aumento en el uso y la sofisticación cada vez mayor de los obturadores ayudaron a crear un efecto visual que se ha convertido en un símbolo de la velocidad en el mundo entero, especialmente en las carreteras automovilísticas y en otros deportes

El tiempo de exposición para esta toma fue tan prolongado que se pueden observar rastros del movimiento de las estrellas en el cielo.

tes de velocidad (véase **Fotografía deportiva**). Utilizar una velocidad lenta de obturación al mismo tiempo que se hace un barrido (es decir, desplazar la cámara en la dirección de la acción) causa que el fondo quede borroso mientras que el sujeto se mantiene nítido. Y así fue como un fondo surcado de estelas se convirtió en una metáfora visual de la velocidad.

Los tiempos de exposición prolongados captaban los fenómenos luminosos que tienen lugar en la oscuridad, y que el ojo humano no puede registrar plenamente. La fotografía de calle nocturna con luz ambiental debe mucho al control del obturador, al igual que las imágenes de fuegos artificiales y de tormentas eléctricas, además de las que plasman las luces de la calle en penumbra bajo la niebla. Las exposiciones nocturnas del tráfico proporcionan otra imagen familiar: las largas estelas de luces blancas y rojas de los faros delanteros y traseros de los vehículos. Esta imagen, que ha pasado a simbolizar no sólo el tráfico denso, sino también el aislamiento de la gente en



Las velocidades de obturación rápidas creaban imágenes en las que se visualizaban acciones que el ojo humano no puede captar fácilmente.

«Los obturadores se transformaron en dispositivos diseñados con precisión.»

La fotografía como arte

IDEA N.º 11

LA ESTÉTICA

Si las fotografías son representaciones objetivas de lo que la cámara ve, entonces el fotógrafo es meramente el operador de una máquina, no un artista. Sin un artista que interprete y aplique los principios estéticos, ¿cómo puede ser la fotografía una forma de arte?

El concepto de que deberían existir unos cánones de belleza que rigieran la creación de arte era la esencia de la teoría y práctica de la estética del siglo xix. La fotografía fue inventada, pues, en una época en la cual las academias de arte y los intelectuales públicos enseñaban teorías y técnicas que apoyaban la creación de artes visuales. Además, a los artistas se les aconsejaba viajar a Italia para contemplar las obras maestras a partir de las cuales podían modelar y perfeccionar sus propias obras artísticas. ¿Esta tradición establecida podía aplicarse también a la fotografía, al producto de una máquina?

Un importante número de críticos del siglo xix, que examinaban la exactitud de la imagen de los daguerrotipos, no se inclinaban a considerarla una forma de arte. De hecho, para muchos, la fotografía era un proceso automático, orientado a una verosimilitud tan estricta que eliminaba el papel del artista como creador e intérprete. Pintores como Eugène Delacroix en Francia y Rembrandt Peale en Estados Unidos insistían en que la fidelidad la fotografía no era sólo inexacta para la percepción humana, sino que además iba en contra de la capacidad del arte de hablar de alma a alma. Incluso algunos de los partidarios de la fotografía consideraban al medio como una forma de arte menor.

La oleada de críticas negativas que inundó los periódicos populares provocó variadas respuestas sobre cómo crear una estética de la fotografía. Algunos se

ñalaban que las que se realizaban en el pasado eran más artísticas que las más recientes, aunque tuvieran mayores detalles, porque las imágenes imperfectas eran más sugerentes que definitorias. Adoptando esta idea, otros propusieron que los fotógrafos redujeran los detalles y realizaran las imágenes ligeramente desenfocadas. Varios apuntaron que este medio podía perfeccionarse si más personas con buen gusto y visión cultural practicaran este arte, o si el propósito de los fotógrafos fuera instruir, purificar y ennoblecer a los espectadores a través de sus obras (véase **Fotografía moralizadora**).

En la década de 1880, el Dr. Peter Henry Emerson concibió una nueva teoría estética basada en la fisiología de la visión humana. Su propuesta consistía en realizar fotografías en las que una pequeña parte quedaba bien enfocada, mientras que el resto de la imagen se dejaba algo borrosa, imitando la visión periférica. A pesar de que Emerson, a la larga, desecharía su propia teoría estética, la moda de las imágenes difuminadas perduró y surgió como un nuevo movimiento: el pictorialismo (el primer movimiento fotográfico internacional).

Criticadas por considerarlas «borrascas», las fotografías pictorialistas eran muy populares porque dejaban espacio para la expresión estética. Una vida íntima llena de lírismo y los paisajes sosegados eran sujetos predilectos. El mundo en rápida industrialización no tenía cabida en sus imágenes.

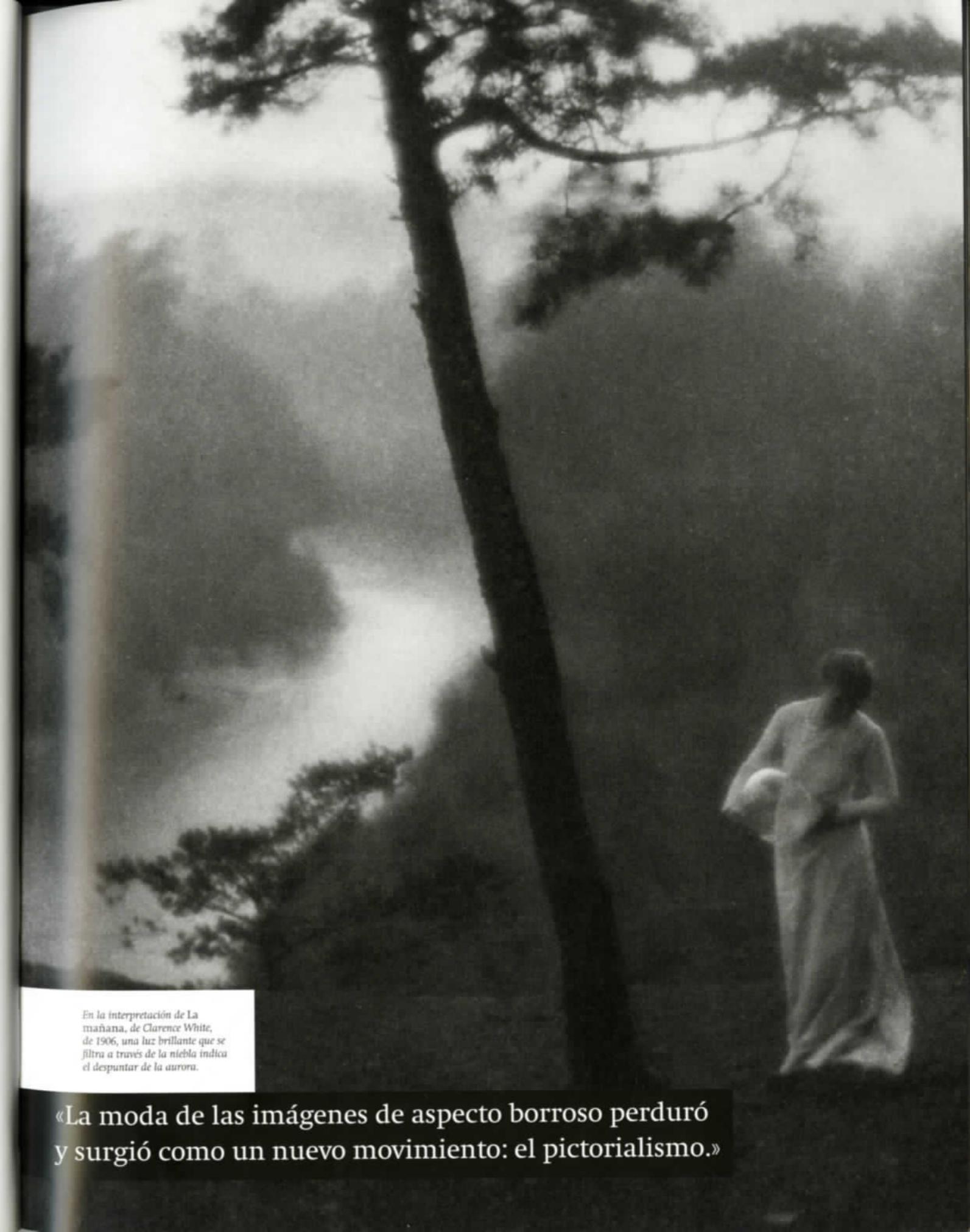


SUPERIOR: En 1992, Félix González-Torres imprimió múltiples copias de una fotografía de unas nubes [un fenómeno natural que todos podemos contemplar], y después regaló las imágenes.

INFERIOR: El papel que juega la necesidad en la invención queda de manifiesto en esta marina de Gustave Le Gray, El mar Mediterráneo en Sète (1856-1859). Para compensar los tiempos de exposición, combinó dos fotografías.



Hasta la época de entreguerras, la estética de la máquina, que tantos críticos anteriores habían menospreciado, no se retomaría en el arte y en la fotografía. La capacidad de la cámara para objetivar la visión humana se reveló como una ventaja, no como un defecto. La denominada *visión neutra* jugó un papel principal en los movimientos artísticos europeos, como el constructivismo, la nueva objetividad y el surrealismo, con imágenes inexpressivas y sin inflexiones, que desde entonces se han hecho renacer y se han vuelto a teorizar muchas veces (véase **New Topographics**). ■



En la interpretación de La mañana, de Clarence White, de 1906, una luz brillante que se filtra a través de la niebla indica el despuntar de la aurora.

«La moda de las imágenes de aspecto borroso perduró y surgió como un nuevo movimiento: el pictorialismo.»



Cuando John Dugdale comenzó a perder visión, se recicró de fotógrafo comercial a fotógrafo artístico. Con ayuda de sus asistentes, compuso escenas basadas en imágenes mentales, como este Autorretrato en Roundout Creek (h. 1992).

El mundo en azul

IDEA N.º 12

EL CIANOTIPO

La cianotipia es un procedimiento fotográfico fácilmente reconocible por su suntuoso color azul de Prusia, que se obtiene utilizando hierro en lugar de plata como material sensible a la luz. Es muy conocido por los *blueprints* (copias de tonos azulados de planos y dibujos), que se utilizaron en la construcción y la arquitectura.

El cianotipo fue inventado por el matemático y astrónomo John Herschel en 1842, poco después de que la fotografía fuera divulgada al mundo. Al igual que los fotogramas de W. H. F. Talbot, los cianotipos normalmente se realizaban sin utilizar una cámara. Un objeto o un dibujo se colocaba sobre una hoja de papel fotosensible, y a continuación se exponía al sol. Tras la exposición, el papel se lavaba con agua, y entonces aparecía el perfil del objeto en blanco sobre la superficie azul.

En la década de 1870, el papel cianotipado era fabricado por Marion & Company, una de diversas empresas fotográficas que abastecían al comercio al por menor en Gran Bretaña. Antes de esa época, los usuarios sólo tenían que seguir unas sencillas instrucciones para sensibilizar el papel a la luz, aunque se les advertía del peligro de que sus manos se volvieran azules durante el proceso.

Anna Atkins, amiga tanto de Talbot como de Herschel, se convirtió en científica a una edad muy temprana. Como mucha gente que sentía curiosidad por el invento de la fotografía, poseía una cámara. Pero su perdurable contribución a la ciencia y a la fotografía no la llevó a cabo con la cámara, sino con el fotograma, que para realizarlo no se ne-



L.M.S.R 4-6-2 TENDER LOCO.

SUPERIOR: El cianotipo posibilitó que los constructores y los ingenieros crearan dibujos detallados y duraderos.

INFERIOR: Anna Atkins fue uno de los primeros científicos en utilizar el cianotipo para registrar especímenes delicados, como ilustra esta fotografía de una *Himanthalia iorea* perteneciente a su libro sobre algas de 1843.



Himanthalia iorea

cesita la ayuda de una cámara. Para registrar delicados especímenes de algas cuyos sutiles detalles eludían su destreza en el dibujo, Atkins colocaba los especímenes directamente sobre el papel cianotipado. Al realizar imágenes directamente a partir de éstos inventó un nuevo tipo de copia: el facsímil (palabra procedente del término en latín que significa «hacer igual»). Así, la imagen fotográfica es más que una representación: lleva plasmada consigo la esencia del objeto fotografiado. El libro en edición limitada de Atkins, *Fotografías de las algas británicas: impresiones al cianotipo*, se publicó por primera vez en 1843. Que se sepa, existen menos de 20 copias de este libro en la actualidad.

La capacidad del papel cianotipado de registrar notas escritas en él o transferidas a él, junto con su facilidad para realizar impresiones de especímenes científicos, hizo que tuviera un uso reducido pero constante a lo largo del siglo XIX y principios del XX. De modo similar, los fotógrafos utilizaron este procedimiento económico para ensayar (es decir, comprobar) negativos antes de imprimirllos. Desde su invención, algunos fotógrafos han explorado las cualidades expresivas del cianotipo, pero otros se quejan de su persistente tono azulado; para ellos, la

cianotipia es un procedimiento fotográfico que anula el tema.

No obstante, parece que esta técnica ha encontrado fervientes seguidores desde que los *blueprints* se sustituyeron en gran parte por medios digitales. La cianotipia se ha convertido en un proceso alternativo (un método de fotografía que ha dejado de ser predominante o útil, pero que es interesante por su apariencia visual o su desafío tecnológico). Para los niños, y para los fotógrafos que sólo han conocido la **fotografía digital**, el relativamente rápido y económico cianotipo transmite algo de la maravilla de las primeras fotografías. Se puede realizar al aire libre, al sol, y con cualquier soporte que absorba o retenga las sustancias químicas. ■

Un descubrimiento explosivo

IDEA N.º 13

EL COLODÍON

El colodíon es un procedimiento fotográfico difícil, pegajoso e inflamable, cuyos evidentes defectos eran superados con creces por una gran ventaja: producía un negativo en una placa de vidrio que se podía utilizar para crear muchas más copias que los negativos en papel.

A mediados de la década de 1840, se descubrió que el nitrato de celulosa, material combustible utilizado en explosivos, se volvía un poco gelatinoso cuando se disolvía en alcohol, éter o cola. La sustancia resultante, denominada *colodíon*, se utilizó para fabricar lo que actualmente conocemos como vendas líquidas. Su aplicación fotográfica vino poco después. En el **laboratorio**, un fotógrafo o un asistente añadía material fotosensible al colodíon y vertía la mezcla sobre una placa de vidrio del tamaño apropiado para la cámara. Después de que el líquido volátil se hubiera evaporado, la placa se secaba y, a continuación, se bañaba en una solución que creaba un depósito de yoduro de plata sobre su superficie. El fotógrafo tenía que exponer la placa húmeda rápidamente en la cámara y volver al laboratorio para tratarla, teniendo cuidando, al mismo tiempo, de que el vidrio no se agrietara. Una adaptación de este proceso se utilizó para crear otro procedimiento fotográfico del siglo XIX: el **ferrotipo**.

Para un fotógrafo de mediados de la década de 1850, todo ese ajetreo merecía la pena. El procedimiento del colodíon húmedo no sólo permitía realizar muchas copias, sino que también hacía posible plasmar abundantes detalles de la imagen en un tiempo de exposición relativamente breve. No obstante, el procedimiento tenía un defecto pertinaz: era muy sensible al color azul. Si un fotógrafo trataba de fotografiar un paisaje, un cielo claro quedaba como un espacio en blanco sobreexpuesto. Existían formas de evitarlo. Se podían encuadrar tomas con poco cielo o utilizarlo como telón de fondo neutro contra el que otorgar una nítida definición a figuras

geométricas, como torres y las agujas de campanario. El ingenioso fotógrafo francés Gustave Le Gray lo compensaba realizando dos fotografías, una expuesta al nivel de luminosidad del mar y otra para el del cielo, y después las copiaba por separado en una única hoja de papel, creando un detallado espectáculo natural que nunca existió (véase página 28).

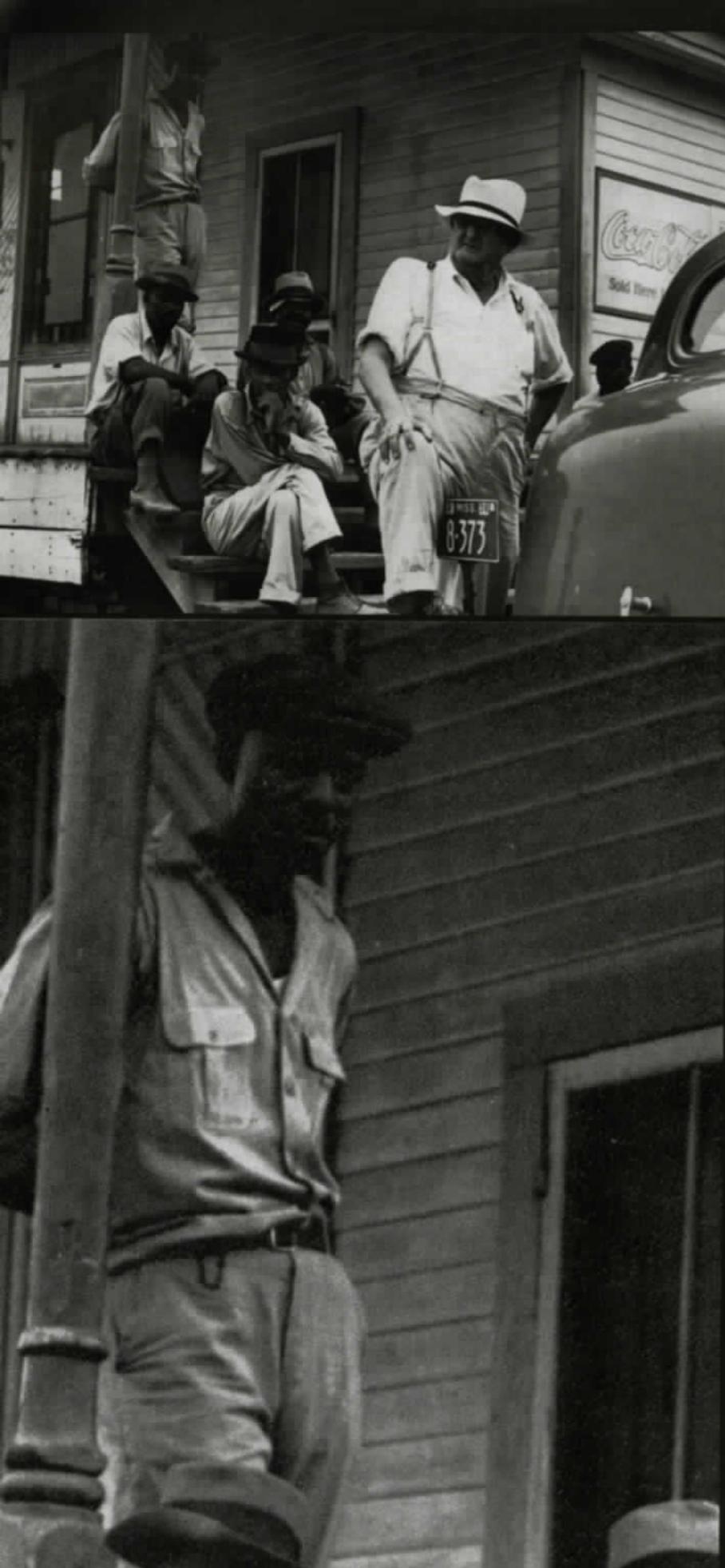
Es probable que el procedimiento del colodíon húmedo suscitara la búsqueda del procedimiento del colodíon seco, que permitiría a los viajeros preparar las placas en casa, o por lo menos horas antes de la salida. Aunque el procedimiento del colodíon en placa seca resultante alargaba el tiempo previo a la exposición, era poco fiable y requería una exposición más prolongada que el procedimiento en placa húmeda.

Los fotógrafos que utilizaban el procedimiento del colodíon tenían que tratar las placas de vidrio antes y después de la exposición. Llevaban consigo un laboratorio portátil y en ocasiones empleaban a asistentes para que les ayudaran.



Aprovechando la capacidad del colodíon de conferir negros nítidos y blancos didáfano, un fotógrafo anónimo captó una instantánea en marzo de 1865 del perro de diligencia del general de la guerra civil americana Rufus Ingall, raza que se ha empleado desde hace siglos para despejar el camino a los carrajes. Hoy en día se conoce como dálmatas.





En esta fotografía de 1936 tomada en Clarksdale, Mississippi, Dorothea Lange hizo hincapié en el poder del caputaz de la plantación sobre sus braceros. Un encuadre contemporáneo muestra cómo el tema original de la fotografía se puede cambiar.

La política de edición de imágenes

IDEA N.º 14

EL REENCUADRE

El reencuadre (la eliminación física o digital de parte de una imagen fotográfica) permite al fotógrafo quitar elementos superfluos, o resaltar el sujeto principal de una fotografía. En la actualidad, a pesar de las reacciones en contra del reencuadre y otros tipos de modificaciones, el trabajo de la cámara se considera cada vez más no como el final del proceso, sino sólo como una fase en la creación de imágenes.

El reencuadre fue uno de los métodos que utilizaron los primeros fotógrafos para modificar una imagen. Los negativos en papel se podían cortar y volver a fotografiar fácilmente, con frecuencia para crear imágenes más grandes (*véase Ampliación de la imagen fotográfica*). Hoy, como entonces, el recorte permite al fotógrafo reencuadrar o centrar al sujeto, además de eliminar el material superfluo. Todos los fotógrafos componen y enfocan teniendo en cuenta la forma de la superficie sensible a la luz en el interior de la cámara. La «regla de los tercios», heredada de las demás artes virtuales, propone que el fotógrafo se imagine una cuadrícula de nueve cuadrados del mismo tamaño, como una matriz del tres en raya, superpuesta encima de una escena. Una buena composición es, supuestamente, el resultado de realizar una fotografía con los elementos importantes colocados no en el mismo centro, sino en los puntos donde las líneas centrales se cruzan. Un reencuadre acertado puede hacer concordar una fotografía con la regla, y ayudar a un fotógrafo incipiente a desarrollar su habilidad para la composición.

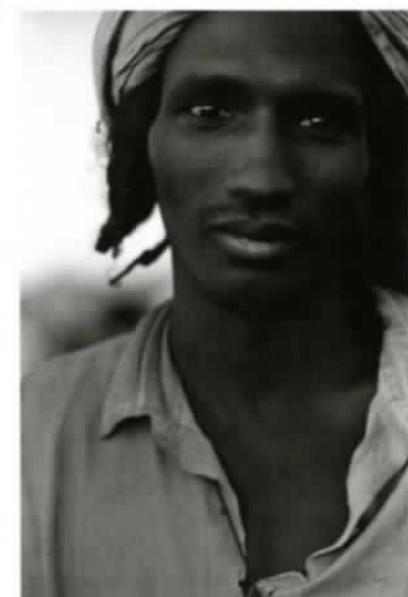
A pesar de la utilidad y la relativa facilidad del reencuadre, se ha venido argumentando que no es esencialmente fotográfico. A lo largo de la historia del medio, los puristas han sostenido que el arte en este ámbito requiere un fotógrafo que analice de manera detallada la

imagen antes de realizarla. Desde este punto de vista, la previsualización minuciosa de la imagen final (utilizando la regla de los tercios o no) eliminaría la mayor parte de los reencuadres. El movimiento denominado fotografía directa, que se inició a principios del siglo XX y que sigue teniendo aceptación en la actualidad, afirma que la mejor fotografía es la obra de la cámara sin manipular. De modo similar, el gran fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, que acuñó la expresión «el instante decisivo», sostiene que el fotógrafo debía dirigir una intensa atención al flujo del mundo visual y su promesa. Por tanto, Cartier-Bresson nunca reencuadraba su obra. Este concepto continúa siendo un ideal en la actualidad, como atestiguan los numerosos blogs y sitios web donde se pueden compartir fotografías, en los que se defiende el concepto de fotografía pura, no como enemigo de la fotografía digital *per sé*, sino contra el realce digital.

Tanto si se trata de instantáneas analógicas como digitales, el reencuadre de las fotografías de noticias es un tema candente. La icónica imagen de la guerra del Vietnam de una niña desnuda quemada con napalm corriendo junto con otras personas en un camino rural

fue inicialmente rechazada por la agencia Associated Press porque el fotógrafo, Nick Ut, no permitió un reencuadre que suprimiera la desnudez de la niña, argumentando que debilitaría la fuerza moral de la imagen. Las fotografías digitales renovaron las preocupaciones éticas sobre el reencuadre en periódicos y sitios web, donde la posproducción es algo corriente. Algunos fotoperiodistas juran que no reencuadran sus imágenes de noticias, e intentan controlar lo que pasa con las imágenes en su uso posterior. De modo similar, se sabe que las organizaciones de noticias prohíben a los fotógrafos combinar digitalmente elementos de varias imágenes. Otra medida preventiva contra los recortes engañosos se encuentra en el software de la cámara, que crea una codificación digital distintiva de lo que se denomina imágenes en bruto (RAW) o sin procesar. De este modo, siempre se puede localizar y revisar la fotografía sin reencuadrar y sin retocar. ■

El fotógrafo Bernard Plossu empezo fotografiando desiertos en sus primeros años de adolescencia. Su imagen del nómada Peul Bororo, realizada en el Niger en 1975, muestra cómo hacer que un retrato sea más interesante mediante un reencuadre del sujeto un poco descentrado.



El cuarto de revelado

El resplandor rojo de la luz inactiva, es decir, la luz del cuarto oscuro que no afecta a la película sensible, ilumina un anuncio de productos Agfa.

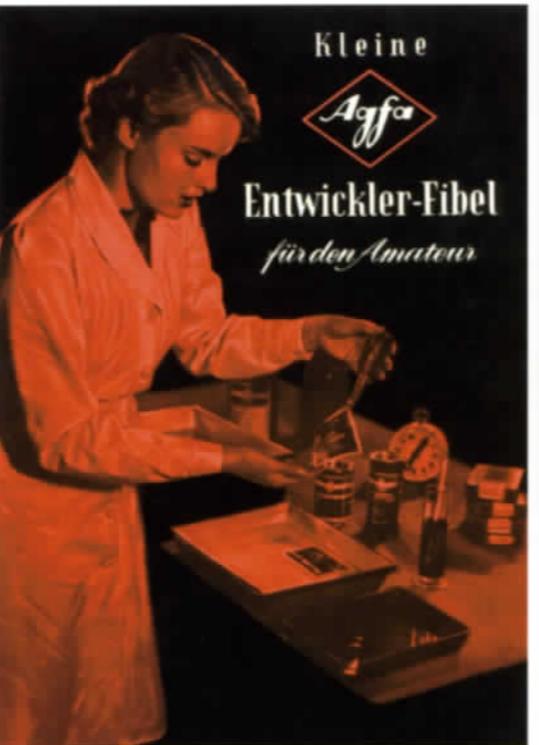
IDEA N.º 15

EL LABORATORIO

El laboratorio (cuarto oscuro), como su nombre indica, es una habitación en la que puede excluirse la luz con el fin de que el fotógrafo pueda procesar la película fotosensible, junto con las copias. Los laboratorios están levemente iluminados con luces actínicas, cuyo resplandor rojo anaranjado no afecta a los materiales fotográficos fotosensibles durante breves períodos de tiempo.

Los primeros procedimientos fotográficos, como el **daguerrotipo** y el **calotipo**, eran tan lentos en reaccionar que se podían procesar bajo una luz tenue. Las indicaciones para crear un espacio especial donde procesar fotografías requerían una habitación a oscuras. Con el tiempo, este espacio se conocería como «cuarto oscuro», y con el continuo perfeccionamiento de la sensibilidad a la luz de la fotografía, tener un cuarto oscuro totalmente estanco a la luz se convirtió en un requisito, tanto para preparar materiales fotosensibles como para revelar un negativo o una copia. Un fotógrafo que utilizara el procedimiento del **colodión** necesitaba tener un laboratorio a mano, dado que las imágenes tenían que revelarse inmediatamente tras la exposición. El negocio o la residencia de un fotógrafo podía identificarse fácilmente por la ventana con cristales rojos del laboratorio, que proporcionaba la suficiente luz para trabajar a la vez que bloqueaba la parte del espectro a la que reaccionaban los materiales fotosensibles.

Muchos fotógrafos se los prepararon ellos mismos o bien adquirieron laboratorios portátiles o tiendas de campaña oscuras. Las imágenes de la guerra de Crimea del fotógrafo de guerra británico pionero Roger Fenton se prepararon y se revelaron cerca de donde se tomaron. Los fotógrafos viajeros en ocasiones com-



y ampliada por el propio fotógrafo a menudo se considera más valiosa.

Los laboratorios por lo general se han utilizado principalmente para revelar película en blanco y negro. La aparición de la película en color, que fue más económica a finales de la década de 1950, incentivó a algunas personas a revelarla en laboratorios domésticos o comunitarios, pero en la década de 1960, cuando el procesamiento de la película fotográfica en color se volvió más complicado y requería la utilización de sustancias químicas que conllevaban riesgos para la salud, el procesamiento comercial de los trabajos fotográficos tanto de los aficionados como de los profesionales se convirtió en norma.

El denominado laboratorio digital no es una habitación a oscuras, sino una combinación de un hardware, generalmente un ordenador, y de un software de edición fotográfica, como el Photoshop. El laboratorio digital permite a los creadores de imágenes profesionales y aficionados realizar tareas como el reencuadre y la ampliación, que los fotógrafos anteriores a la era digital llevaban a cabo manualmente, y utilizar procedimientos de ajuste de la saturación del color que no existían antes de la era digital. ■



El asistente de Roger Fenton posó en el asiento del furgón construido especialmente para albergar el laboratorio portátil del fotógrafo, donde reveló las imágenes que tomó durante la guerra de Crimea de 1855.

«Durante la primera mitad del siglo XX, el laboratorio fue la oficina del fotógrafo.»



En la India, durante el siglo xix, las fotografías a menudo se pintaban hasta tal punto que quedaban totalmente ocultas, como ilustra este retrato de 1863 del marajá Jaswant Singh de Bharatpur, coloreado por un artista desconocido para el fotógrafo J. C. A. Dannenber

Aportar un poco de color a un mundo en blanco y negro

IDEA N.º 16

PINTAR FOTOGRAFÍAS

La superficie de plata del daguerrotipo se mostraba indiferente ante la calidez de la carne de la persona retratada, lo que podía dar como resultado un retrato de aspecto frío y distante sobre una placa metálica. Un toque de color en las mejillas ayudaría, y quizás también una pincelada dorada en los botones. Pero, ¿por qué detenerse ahí?

El coloreado a mano de fotografías se inició muy poco después de que la invención del medio fuera divulgada al mundo. Probablemente fueran los retratos las primeras fotografías en ser avivadas con color, aunque los paisajes y los collages se les sumaron poco después. Las imágenes eróticas se realzaban con cálidos tonos carne. Algunos artistas-fotógrafos ampliaban fotografías sobre lienzos y después pintaban sobre ellas. Este procedimiento podían adquirirlo los pintores aficionados, que enviaban un negativo de su obra a un fotógrafo, que la transfería a un lienzo a cambio de unos honorarios. Las fotografías sobre materiales diversos, como el estaño, el vidrio opalino, la cerámica y el esmalte también se coloreaban a mano. Quizás el medio más impresionante fuera la diapositiva de linterna mágica preparada comercialmente, cuyos tonos sutiles daban una idea del aspecto que tendría la película fotográfica en color, que aún no se había inventado.

Gran parte de los coloristas profesionales y aficionados eran mujeres artistas. La fotografía, que ponía menos barreras a la participación de la mujer que

las demás artes, proporcionaba a éstas trabajos respetables en estudios fotográficos, aunque estuvieran bastante mal pagados.

Las fotografías pintadas no sólo eran más atractivas, sino también prácticas, ya que las normales tendían a desvanecerse en contacto con la luz, y la pintura era más estable. Se solían utilizar el pastel, la pintura al óleo, la acuarela y un nuevo producto denominado foto-óleo, que dejaba traslucir la fotografía subyacente, junto con toques de pan de oro.

La idea de que hay cualidades intrínsecas y únicas en la fotografía que pueden quedar mermadas por el hecho de sobrepintarla prevaleció en algunos movimientos artísticos del siglo xx, pero, evidentemente, esto no disuadió a aquellos que consideraban la fotografía como un objeto que se beneficiaría con un poco de decoración. Además, se trata de un fenómeno intercultural que se puede encontrar en Norteamérica, Europa, África y Asia. Esta amplia proyección tiene su origen en la necesidad y las costumbres existentes, más que en influencias interculturales. Asimismo, el grado en que se sobrepinta varía ampliamente,



En este daguerrotipo anónimo de la década de 1850 se aplicó color a las mejillas de los niños para que tuvieran un aspecto lezano y saludable. Sus batitas pintadas de azul refuerzan los lazos de parentesco como hermano y hermana.

desde los tonos delicados de los ejemplos rusos hasta las aplicaciones de pintura casi opacas de los retratos formales de los miembros de las casas reales de la India.

En la pluralista década de 1970, las fotografías pintadas eran una expresión del énfasis en las técnicas mixtas en las artes. Aunque éstas se pueden colorear más fácilmente con medios digitales, algunos artistas crean fotografías pintadas en oposición a los medios digitales. Los franceses Pierre et Gilles, por ejemplo, sobrepintan fotografías de sujetos que forman parte de la cultura pop para crear celebraciones únicas y ligeramente retro tanto del arte comercial como del más sofisticado. ■

Visión doble



45. The Sphinx, Egypt.
Copyright, 1908, by Stereo-Travel Co.

SUPERIOR: La ilusión de profundidad en esta fotografía de la Esfinge, tomada alrededor de 1908 para la Stereo-Travel Company, queda potenciada por la forma en que el anónimo fotógrafo ha organizado la toma: a lo largo de una diagonal claramente marcada que va desde la persona que se encuentra de pie frente a la Esfinge, pasa por los torsos de las dos personas que se hallan detrás de la misma, y acaba en la mastaba al fondo.

INFERIOR: El visor estereoscópico View-Master fue presentado en la Feria Mundial de Nueva York en 1940. Al principio, el aparato y sus fotografías especialmente preparadas estaban dirigidos a los turistas. Sin embargo, también tuvo aplicaciones militares y médicas.

IDEA N.º 17

EL ESTEREOSCOPIO

Debido a que los ojos humanos están separados por una pequeña distancia, cada uno ve una imagen ligeramente diferente. Conjuntamente, los dos producen la visión binocular, lo que permite a los seres humanos percibir el mundo en tres dimensiones. Los antiguos conocían este principio, pero un aparato que creara la ilusión óptica de tres dimensiones (el estereoscopio) no se desarrollaría hasta mucho más tarde.

El estereoscopio, un visor óptico que utiliza dos imágenes ligeramente diferentes para crear la apariencia de tres dimensiones, existía antes de la fotografía y se utilizaba para visionar ilustraciones dobles dibujadas especialmente. Tal vez impulsados por la percepción de que las figuras fotografiadas con el procedimiento del daguerrotipo tenían una cualidad tridimensional, se crearon aparatos y cámaras para realizar fotografías dobles aptas para visualizarlas en el estereoscopio. Cuando la reina Victoria

vio la exposición de fotografías estereoscópicas en la Exposición Universal de Londres de 1851, afirmó que le encantaban, y su entretenimiento generó un mercado para las imágenes y los visores estereoscópicos. Muy pronto, en millones de hogares de todo el mundo habían adquirido el aparato, y la producción de vistas estereoscópicas, como se llamaban las tarjetas con fotografías dobles, se convirtió en una industria a escala mundial. Los temas iban desde grandes obras de arte y arquitectónicas hasta



«El estereoscopio parecía augurar un hito en la historia de la humanidad.»

fotonarraciones de ficción y pornografía. La demanda de imágenes nuevas aumentó cada vez más, y éstas eran a veces pirateadas en una época en que la ley sobre derechos de autor era muy vaga.

La moda de las imágenes estereoscópicas persuadió a los fotógrafos a invertir en cámaras estereoscópicas de doble objetivo para llevar junto con sus aparatos de un objetivo. Más pequeñas y ligeras, las cámaras estereoscópicas eran fáciles de transportar, por lo que lograron abrirse paso en los campos de batalla de la guerra civil americana y en expediciones alrededor del mundo. Además, muchos fotógrafos empezaron a concebir sus tomas fotográficas en relación con la capacidad de la cámara estereoscópica de mostrar profundidad (y de aportar beneficios).

A pesar de que la mayoría de estereoscopios permitían que sólo una persona experimentara la sensación de tridimensionalidad por vez, las reuniones de visionado de imágenes estereoscópi-

cas eran corrientes. La vivida ilusión de «estar ahí» suscitó pensamientos utópicos sobre el futuro del aparato y las colecciones de tarjetas que generaba. De hecho, el estereoscopio parecía augurar un hito en la historia de la humanidad. El escritor norteamericano Oliver Wendell Holmes padre manifestó que, a través de la estereografía, la forma se separaba de la materia. Predijo que imágenes de cualquier objeto imaginable pronto serían realizadas, catalogadas y archivadas en bibliotecas públicas, donde todos podrían formarse. ■

Incluso en la actualidad, la abrumadora popularidad de los entretenimientos en 3D tiende a eclipsar los usos científicos de la estereografía en ámbitos como la cartografía y la geología. Asimismo, los Sistemas de Información Geográfica (SIG o GIS, por sus siglas en inglés) en ocasiones utilizan la visualización estereoscópica para componer datos. ■



3260 The Fresh View Agent selecting.

SUPERIOR: El artífice de estas imágenes estereoscópicas creó un chiste visual, en el que un hombre está tan enfascado mirando imágenes tridimensionales que no se da cuenta de lo que pasa a su lado.

Contemplar las vistas

IDEA N.º 18

LA TOMA FOTOGRÁFICA

Las fotografías de paisajes, construcciones urbanas y lugares antiguos no sólo ampliaron el alcance del medio, sino que además ayudaron a definir la fotografía y a diferenciarla de la pintura. Los fotógrafos a menudo incluían «punto de vista» o «vista» en los títulos de sus fotografías panorámicas, sugiriendo que la imagen consistía en lo que vería una persona que estuviera situada exactamente donde se había colocado la cámara.

Un artista al pintar una escena cualquiera puede escoger entre un punto de vista real o imaginario e incluir o excluir muchos elementos visibles. El artista puede trabajar en exteriores o en el estudio utilizando bocetos realizados *in situ*. El trabajo del fotógrafo está más limitado. La cámara debe colocarse allí donde el terreno firme hace posible plantar un trípode, o los pies. Además, a menudo es difícil quitar los obstáculos visuales de las líneas de visión. Asimismo, la amplitud de la toma depende del tamaño de la cámara, del alcance del objetivo y del enfoque elegido por el fotógrafo. Con estas condiciones en mente, un fotógrafo tiene que componer una toma cuyas luces, sombras y motivos geométricos ayuden al espectador a interpretar la imagen resultante como arte, ciencia o algo intermedio. La interpretación visual de la obra por parte del fotógrafo ayuda a crear su valor y su autenticidad en una amplia variedad de ámbitos (véase **La exploración**).

Los fotógrafos jugaron un papel clave en el estudio y la colonización del oeste americano. Acompañaron a los topógrafos y geólogos, realizando registros visuales de elementos naturales y de recursos potenciales, como minerales y madera. Aunque su meta implicaba una representación objetiva, sus resultados ofrecieron interpretaciones del paisaje. En muchas fotografías del oeste americano no hay presencia humana visible, por lo que el espectador se convierte en testigo de la historia geológica. Estas imágenes expresaban vagamente sentimientos religiosos sobre la naturaleza, a la vez que sugerían visualmente que ningún otro ser humano había contemplado ese paisaje antes. Cuando se fotografiaba a los indios nativos americanos, no se les

retrataba relacionándose de manera activa con las riquezas de la naturaleza, sino como vestigios de una cultura espiritual y físicamente agotada.

Felice Beato se ganaba la vida previendo las vistas que a los demás les gustaría ver. En China sirvió a los intereses británicos en la zona, igual que lo había hecho en su país. Por consiguiente, las vistas de tipo panorámico que realizaba uniendo fotografías más pequeñas generalmente ponían de relieve las actividades y campañas militares británicas.

Un siglo más tarde, cuando Robert Adams fotografió el oeste americano,

sus maravillas ya habían desaparecido. La naturaleza y la cultura coexisten en un estado mermado, impuesto por el punto de vista elegido por el fotógrafo. Tanto los seres humanos como la naturaleza se han marchitado. Los cerros aislados que antaño caracterizaron vi-



sualmente al salvaje oeste se han empeñado en la vaga distancia. La presencia humana queda patente en el suelo alterado y seco, en los automóviles, en las carreteras inacabadas y en las viviendas monoformes.

Raghubir Singh respondió a las sofisticadas aptitudes del público contemporáneo ya tan experto en imágenes con escenas que hacían a los espectadores recrear su experiencia contemplativa. Fotografiando desde ángulos y lugares inesperados, dirigía la atención del espectador hacia dentro, fuera, arriba y

abajo, las distancias cercanas y las lejanas. Pionero en el uso de la película en color cuando el blanco y negro dominaba la expresión documental, Singh creía que la India no debía representarse sin su característica gama de colores.

Inferior: La vista de tipo panorámico de Felice Beato, tomada en 1860 sobre una colina desde la que se avista Hong Kong, muestra los barcos y los campamentos de la expedición británica al norte de China.

Otorgar un nuevo realismo a las imágenes del campo de batalla

IDEA N.º 19

FOTOGRAFÍA DE GUERRA

Poco después de su invención, la fotografía comenzó a remodelar el conocimiento del gran público sobre la guerra y los conflictos. Las fotografías de guerra expuestas públicamente, como las realizadas durante la guerra de Crimea o la guerra civil americana, fueron objeto de contemplación solemne, ya que ofrecían una experiencia comparable a caminar por los campos de batalla tras el conflicto.

La diferencia con las ilustraciones previas de la guerra en otros medios, como la pintura, parece haber surgido de la fe del público en la autenticidad de la fotografía. La gente que contemplaba estas fotografías de guerra a menudo las interpretaba como un fragmento de la realidad. Mientras comentaba este nuevo realismo en una exposición de fotografías de la sangrienta batalla de Antietam en 1862, un redactor del *New York Times* observó que Mathew Brady había hecho algo parecido a traer los cadáveres a las puertas de los civiles. Para realizar el efecto realista, algunas cruentas fotografías de la guerra civil americana se trasladaron al formato estereoscópico para que pudieran visualizarse en 3D (véase **El estereoscopio**). El impacto de estas primeras imágenes de conflictos

tal vez hubiera establecido unos parámetros rigurosos y estremecedores para la fotografía de guerra si no fuera porque el fenómeno vino acompañado de una conclusión inesperada: hubo un mercado muy reducido para la fotografía de la guerra civil americana tras resolverse el conflicto. Brady, que había invertido su fortuna en la producción de la crónica visual de la guerra, se declaró en bancarrota.

En respuesta al breve interés del público por la fotografía de guerra, el género se redefinió como una ilustración gráfica de noticias de gran importancia pero de vida efímera. Se desarrolló conjuntamente con la necesidad de la prensa ilustrada de imágenes espectaculares pero desechables. Excepto los fotógrafos famosos, como Jimmy Hare en la Primera Guerra Mundial, Margaret Bourke-



White en la Segunda Guerra Mundial y Don McCullin en la guerra del Vietnam, los fotógrafos de guerra no estaban bien pagados e incluso ni siquiera estaban patrocinados directamente por las agencias de noticias. Durante la guerra del Vietnam, fotógrafos y cámaras independientes, conocidos como *stingers* (colaboradores a tiempo parcial), empezaron a vivir modestamente para poder ser testigos de la guerra. Esta práctica continúa hoy en día en las zonas calientes del mundo.

La invención y la amplia proliferación de la televisión y del video recortó los presupuestos de fotografía de las publicaciones de prensa, pero la fotografía de guerra no perdió nada de su atractivo para el público. La censura, que se ha extendido a través de la historia de la fotografía, nunca logró eliminar la crítica a la justificación de la contienda y de la conducta en la guerra. Los fotógrafos soldados tomaron gran parte de estas reveladoras imágenes. En el presente, las cámaras digitales y las conexiones de Internet proporcionan un flujo constante de imágenes profesionales y amateur de las zonas conflictivas del mundo.

El fotógrafo de guerra típico era, y sigue siendo, un fotoperiodista varón dispuesto a arriesgar su vida. Sin embargo, las mujeres han sido corresponsales de guerra durante más de un siglo, traban- ado como fotógrafas de combate activas desde la Segunda Guerra Mundial.

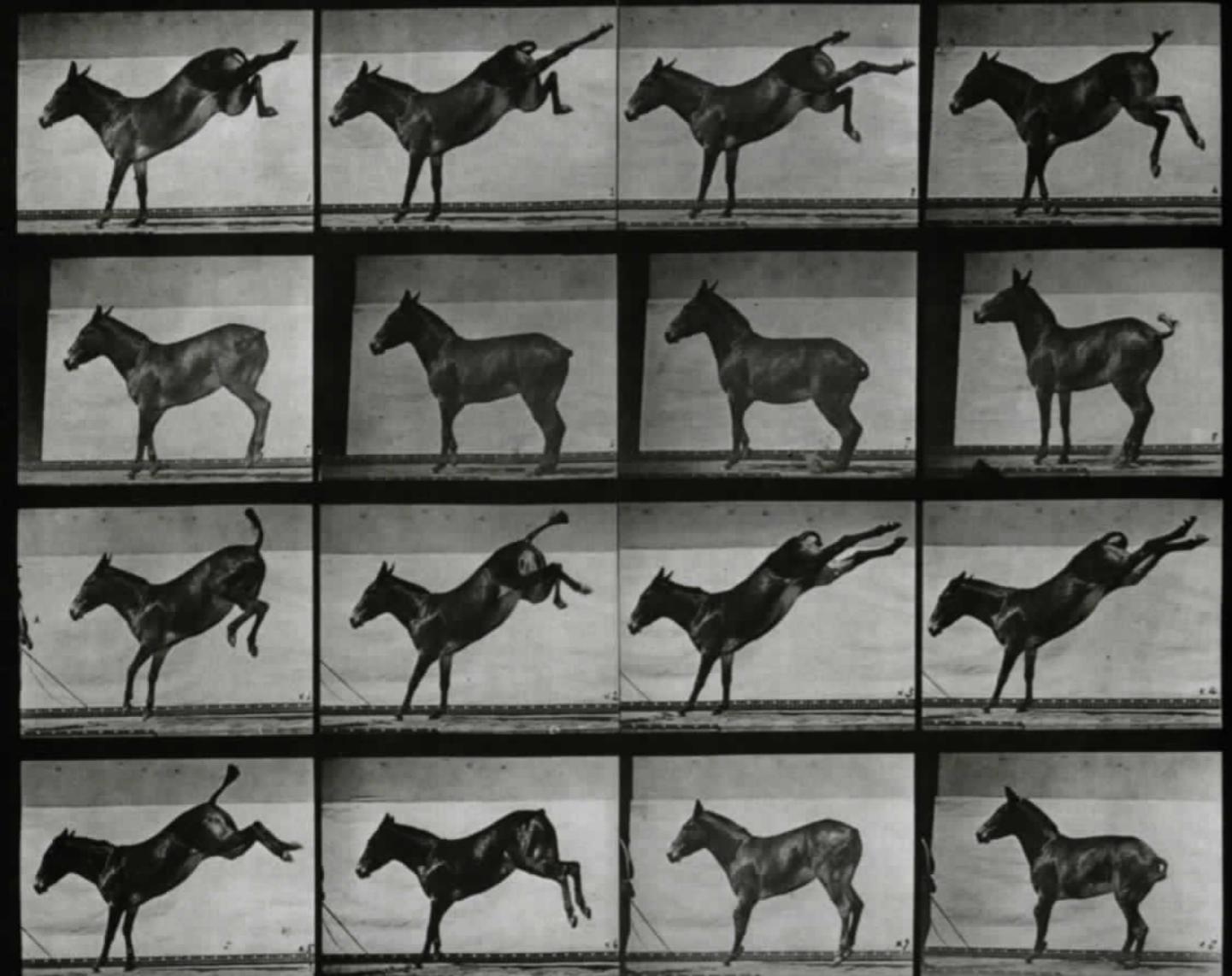
En la actualidad, la fotografía de guerra está cargada de contradicciones. Los profesionales que saborean la excitación de la guerra también abominan de los efectos del conflicto. Sin embargo, insisten en mostrar sus brutales repercusiones. Con el transcurso del tiempo, la fotografía ha transformado el heroísmo para centrarse en la entereza, la compasión y el sufrimiento. ■

lomada desde abajo, en la seguridad relativa que proporcionaban las trincheras, esta imagen de 1916 de Paul Popper resalta la vulnerabilidad y las tropas de la Primera Guerra Mundial, que luchaban de trinchera en trinchera para ganar terreno.



Los conflictos en Vietnam proporcionaron algunas de las fotografías de guerra más espectaculares y dramáticas del siglo XX, incluida esta imagen de 1970 de Vo Anh Khanh, Selva de U Minh, Ca Cau, que muestra un quirófano cubierto con una mosquitera.

«El zoótropo y otros aparatos similares se anticiparon a la invención del cinematógrafo.»



Las imágenes secuenciales de Eadweard Muybridge, procedentes de su libro *Animal Locomotion* (1887), muestran a Ruth dando coches. Las imágenes parecen cronológicamente consecutivas, pero el fotógrafo las reordenó de manera regular para crear la ilusión de movimiento.

Crear la ilusión de movimiento

IDEA N.º 20

IMÁGENES EN MOVIMIENTO

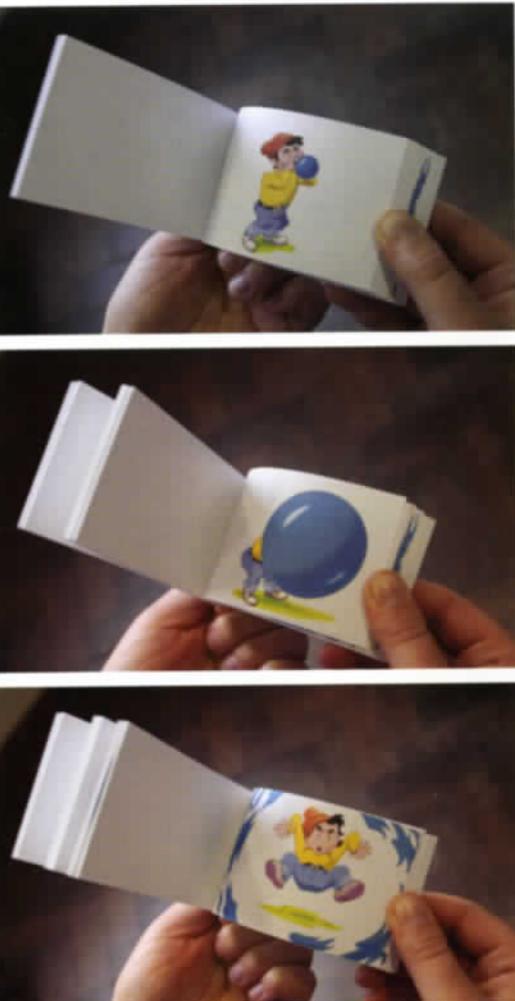
Se puede crear una serie de imágenes para simular el movimiento secuencial en un visor u otro método que engañe a la vista. Debido a su habilidad para mostrar fragmentos visuales del mundo, las fotografías facilitaron este uso, primero conjuntamente con aparatos mecánicos y más tarde con programas digitales de ordenador, cámaras e incluso smartphones.

La idea de poner en movimiento la imagen estática es casi tan antigua como la humanidad. Algunas imágenes de animales en cuevas prehistóricas se pintaron de tal modo que al mover rápidamente una antorcha delante de ellas crearía una breve ilusión de que las patas de los animales se movían. Asimismo, los diversos aparatos de animación de dibujos y pinturas son antiguos y universales. La apreciación de las fotografías como naturales y realistas por parte del público fomentó la conexión del trabajo de la cámara con el popular juguete infantil del siglo XIX denominado zoótropo, un aparato cilíndrico que cuando giraba hacia que las imágenes estáticas parecieran moverse.

A finales del siglo XIX, el fotógrafo e inventor Eadweard Muybridge ideó una forma de utilizar la cámara para registrar la locomoción animal. Cuando se observaban a través de un zoótropo o un aparato similar, los animales parecían cobrar vida. La observación y el análisis de la locomoción humana pasó de ser algo anecdótico a una ciencia cuando el movimiento se pudo detener y reanudar a voluntad (véase **Detener el tiempo**). Continúa hoy en día en el estudio y en la creación de dispositivos protésicos, así como en el diseño de sistemas y máquinas de terapia física. El uso de programas de ordenador ha incrementado el perfeccionamiento de los estudios sobre locomoción y ha permitido visualizar imágenes en primer plano, desde ángu-

los drásticos y en tres dimensiones. Los folioscopios o flipbooks, denominados kinetógrafos (nombre tomado del griego clásico «movimiento» e «imagen»), se hicieron muy populares a finales del siglo XIX, y empezaron a incorporar fotografías. Al igual que sucede con el zoótropo, la reproducción de una animación pasando las páginas deprisa con el dedo pulgar depende de una característica del ojo humano denominada persistencia de la visión. A pesar de que la fisiología subyacente ha sido muy debatida, parece que el ojo humano y el cerebro retienen durante una fracción de segundo una imagen que se ha acabado de ver. La denominada postimagen y la imagen presente se fusionan, creando la ilusión de movimiento.

El zoótropo y otros aparatos similares se anticiparon a la invención del cinematógrafo a finales del siglo XIX. No obstante, y a pesar del desarrollo y proliferación de películas y videos, la gente sigue disfrutando haciendo que las imágenes estáticas se muevan. Con mucha frecuencia se incluyen aplicaciones de software con las que se pueden crear folioscopios en los paquetes básicos de ordenadores, cámaras y teléfonos móviles con cámara. En la actualidad, los folioscopios digitales se pueden crear y compartir fácilmente, difuminando la distinción entre imágenes estáticas y en movimiento. ■



A pesar de saber cómo crea un folioscopio la ilusión de movimiento, no por ello deja de parecerlo divertido.

¿Más grande es siempre mejor?

IDEA N.º 21

AMPLIACIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Para la fotografía anterior a la era digital, ampliar la imagen fotográfica conllevaba un desafío a las limitaciones técnicas del medio. Vencer la resistencia de la imagen a la ampliación se convirtió en una habilidad indispensable para los fotógrafos profesionales y aficionados.

Las primeras fotografías se constreñían a los límites de las dimensiones del soporte (es decir, al mayor tamaño de la placa del **daguerrotipo** o de la hoja de papel sobre la que se registraban). Lo que significaba que cuanto más grande fuera la placa o el papel, tanto mayor sería la imagen resultante. La placa de daguerrotipo de mayor tamaño utilizada, que se basaba en el tamaño de la cámara original de Daguerre, era pequeña para los estándares contemporáneos (165 × 216 mm). En ocasiones, los primeros fotógrafos ampliaban las imágenes volviéndolas a fotografiar con una cámara más grande, pero este método reducía los detalles de la imagen. Para conservar la nitidez visual y la resolución, algunos fotógrafos utilizaban grandes cámaras creadas especialmente, como la llamada, de manera apropiada, Mamut, para registrar el conjunto de los paisajes.

Las ampliadoras solares, denominadas así porque utilizaban la luz del sol para proyectar la luz a través de un negativo hasta un papel fotosensible, empezaron a utilizarse ampliamente en la década de 1850. A veces conocidas como «cámaras solares» debido a su aspecto, la



En el siglo XIX se construyeron varias ampliadoras solares enormes que tenían un aspecto similar al de las cápsulas espaciales de los primeros años de la ciencia ficción, como la cámara Júpiter que aparece en esta imagen de finales de la década de 1860.

mayoría de estas ampliadoras eran portátiles y estaban diseñadas para colocarlas en el alféizar de la ventana, donde podían captar la luz. Varias de ellas eran tan grandes y absorbían tanto calor que necesitaban cubas de agua fría de refrigeración para controlar su temperatura. Dado que la imagen proyectada en el papel fotosensible se registraba lentamente, la ampliadora solar tenía que moverse para seguir la trayectoria del sol a través del cielo. Cuando las sustancias químicas y las luces eléctricas reemplazaron al sol, la ampliadora se trasladó al interior, al laboratorio.

El fotógrafo y también historiador Marcus Aurelius Root observó que en la década de 1860 algunas fotografías a tamaño natural se crearon con ampliadoras. Si bien la ampliación hacía que las imágenes se fueran claras y definidas. Se requería la aplicación de pasteles de colores o tizas en blanco y negro para obtener un aspecto natural y realista. Los bustos a tamaño natural, que se realizaban con grandes cámaras o se obtenían mediante ampliación, eran más comunes. Los observadores consideraban las imágenes a tamaño natural como la pre-

La ampliación y la impresión digitales hacen posible monumentales anuncios visuales muy detallados como este cartel de Calvin Klein de 2007, suspendido de un edificio en Hong Kong.



«La ampliación de una imagen cambia o intensifica el tema.»



El casco del barco sirve de soporte a esta gigantesca imagen de 2007 titulada Sorbedora de fideos, en la que una mujer parece comerse un enorme fideo. ¿Se trata de la amarru de proa?

Desde una taza de porcelana hasta un pastel de cumpleaños

IDEA N.º 22

SOPORTES PARA FOTOGRAFÍAS

En fotografía, el material sobre el que se imprime o se aplica la imagen se denomina *soporte*. En los primeros experimentos fotográficos, cualquier superficie que se pudiera sensibilizar a la luz podía convertirse en soporte. De ahí que se imprimieran fotografías sobre papel, metal, tela, lienzo, cuero, cristal, madera e incluso sobre ciertos tipos de cerámica.

Los experimentos que condujeron a la invención de la fotografía emplearon todo tipo de materiales absorbentes que hubiera a mano. A finales del siglo XIX y principios del XX, Thomas Wedgwood, descendiente de la célebre dinastía de alfareros Wedgwood, estaba interesado en hallar una nueva forma de obtener fotografías sobre porcelana. Junto con su amigo Humphry Davy, experimentaron con papel y cuero sensibilizados a la luz. Los demás inventores de la fotografía utilizaron en sus esfuerzos iniciales materiales como la tela, el estano, el cristal, la piedra y la plata. Al principio, la fotografía se concebía como la interacción controlada de sustancias químicas con la luz solar. Aunque los paisajes y los bodegones fueron los sujetos de las primeras fotografías, el énfasis de sus inventores se centraba en la ciencia de la creación de imágenes, no en la **estética** de la creación de arte.

El término *soporte* también se ha empleado para describir a la placa rígida que en ocasiones se utilizaba para reforzar una fotografía. Algunas imágenes del siglo XIX, como las *cartes de visite*, se imprimían en un papel tan fino que se desgarraba o se arrugaba si no se reforzaba con un material más rígido. Cuando las fotografías de la guerra civil americana y de otros acontecimientos históricos se prepararon para distribuirlas a las escuelas y a los archivos fotográficos de las bibliotecas, se pegaron en cartón, en el que se imprimieron los títulos y otras informaciones. ■



SUPERIOR: En el siglo XIX, las fotografías se imprimían en gran variedad de soportes, para acontecimientos felices como bodas, pero también como recordatorios. En la imagen se puede ver una tela cianotipada (h. 1893), un pañuelo (h. 1890), un ángel de madera con micrografías en los pechos (h. 1870), un medallón con un ferrotípico (h. 1870) y una taza de té (h. 1877).

INFERIOR: El fotógrafo sudafricano Chris Kirchhoff fotografió a la activista política Nkoko Mphake vestida con ropas que celebraban a Nelson Mandela y su partido durante unas elecciones locales en 2006.



Grandes esperanzas



IDEA N.º 23

EL COLOR

La búsqueda de la fotografía en color era tan antigua como este medio. Si la cámara era una máquina automática para captar imágenes, ¿acaso no podría el aparato perfeccionarse para hacer fotografías en color, tal como el ser humano percibe el mundo? Sin embargo, y a pesar de la experimentación constante, habría de pasar todavía un siglo hasta que se desarrollara una fotografía en color fiable y económica.

A diferencia del automóvil y el avión, cuyas fases experimentales pudo presenciar el público, la fotografía se inventó en privado y se divulgó cuando ya estaba formada a un público asombrado en 1839. La repentina aparición de una tecnología tan avanzada llevó a la gente a pensar que la fotografía en color no podía tardar en desarrollarse. Tal vez el procedimiento sólo necesitara un ligero retoque. Todo el mundo, incluidos los científicos y los fotógrafos, tenían grandes esperanzas.

Sin embargo, resultó ser más complicada que una simple extrapolación lineal de la fotografía en blanco y negro. Su complejidad es evidente en el logro

del físico escocés James Clerk Maxwell y de Thomas Sutton, editor de la publicación *Photographic Notes*. Estos dos hombres crearon la primera fotografía en color de forma indirecta. Trabajando a partir del concepto de que una imagen en color se podía obtener si se realizaban fotografías separadas a través de filtros con los colores primarios (rojo, verde y azul), entonces superpusieron y proyectaron las imágenes, asimismo, a través de filtros. Este concepto, aunque imperfecto, es la base del procedimiento aditivo de color, en el que éstos se juntan para obtener una imagen en color. Es también la base del sistema RGB, el modelo de color utilizado en los televisores,

las cámaras digitales y las pantallas de ordenador.

Probablemente, lo inverso al color aditivo también se desarrolló en la fotografía. Tal como lo concibió Louis Ducos du Hauron a finales de la década de 1860, el procedimiento sustractivo de color requería que una escena se fotografiara tres veces, en cada ocasión exponiendo el negativo a la luz naranja, verde y violeta; a continuación se creaban tres positivos sobre papel translúcido fino tratado con colores complementarios, y, por último, se juntaban todos para producir una reproducción en color. Aunque pueda parecer complicado, el método sustractivo evitaba el uso de proyectores, que eran

«El progreso hacia la fotografía en color fue lento.»



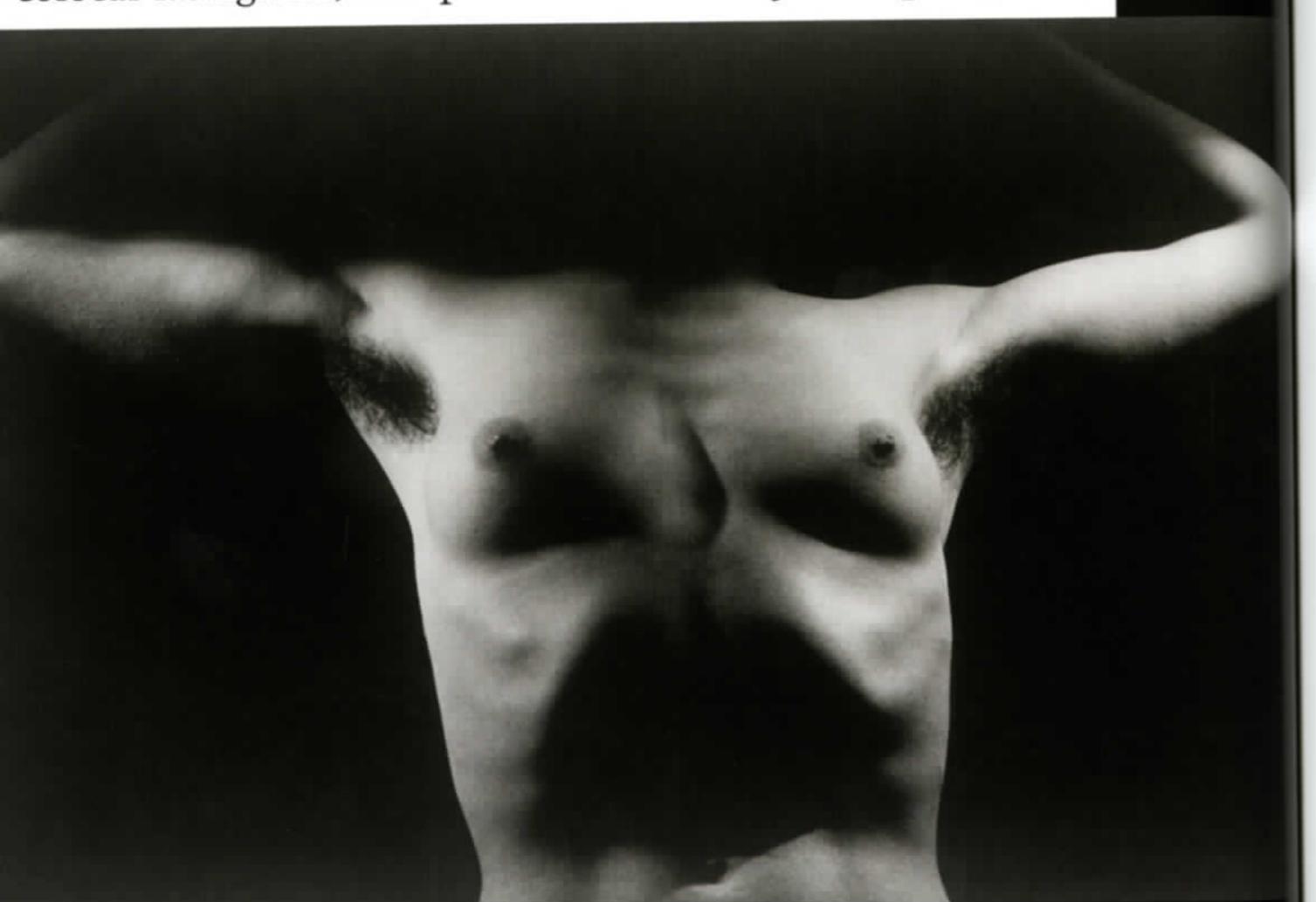
dificiles de manejar, y, con el tiempo, se convertiría en la base del Dye-Transfer, una de las técnicas de impresión en color más precisas.

El progreso hacia la fotografía en color en el siglo XIX fue lento y tuvo lugar principalmente en reducidos círculos de experimentadores dedicados, que expresaban sus esperanzas en publicaciones especializadas. Por consiguiente, cuando el resplandeciente color del autocromo se presentó al público en exposiciones a principios del siglo XX, fue como si se reinventara la fotografía. A pesar de su elevado precio y de sus numerosos problemas de visualización, se realizaron 20 millones de autocromos de 1907

En el transcurso de su desarrollo, la fotografía en color ha pasado de intentar plasmar los colores tal como los ven los ojos a crear otros expresivos y antinaturales que marquen el ambiente de una escena, como ilustra la imagen La Cantina (2007), de Marcos López.



«Los fotógrafos utilizaban la escultura para observar cómo colocar las figuras, interpretar las texturas y crear patrones.»



EXTREMO SUPERIOR: Constantin Brancusi perfeccionó su técnica con el fin de que sus fotografías no sólo indicaran a los comisarios cómo exponer su obra, sino que además mostraran su percepción del significado de las esculturas.

SUPERIOR: La inteligente transformación de Man Ray de las formas femeninas en el masculino Minotauro (h. 1934) fue ampliamente comentada y reproducida en publicaciones surrealistas.

Una relación íntima

IDEA N.º 24

FOTOGRAFÍA Y ESCULTURA

La relación entre la fotografía y la escultura se inició como un pacto de conveniencia: los fotógrafos necesitaban modelos y las esculturas podían permanecer inmóviles durante un tiempo mucho más prolongado que la mayoría de la gente. Con el tiempo, ambas artes se vincularían más estrechamente creando una relación duradera.



En el Autorretrato con moldes de escayola (1850), de Hippolyte Bayard, las esculturas parecen desafiar a la gravedad. Tal vez el propósito del autor era demostrar la capacidad de la cámara para hacer pasar algo ficticio por real.

Los moldes de escayola que se podían encontrar habitualmente en los estudios de los artistas del siglo xix fueron uno de los primeros sujetos de la fotografía. Sus formas tridimensionales se convirtieron en un sustituto de la figura humana y de la naturaleza. El estudio de las formas estáticas permitió a los fotógrafos aprender a trasladar las formas y los volúmenes a la superficie bidimensional de la fotografía. Además, los fotógrafos utilizaban la escultura para observar cómo colocar las figuras, interpretar las texturas y crear patrones de luces y sombras. El *Autorretrato con moldes de escayola*, de Hippolyte Bayard, de 1850, probablemente fotografiado en el exterior para asegurar que hubiera suficiente luz, muestra al fotógrafo sentado entre varias esculturas que parecen flotar en el aire. Esta fotografía es una versión humorística e irónica de la disposición de estos mismos moldes de escayola que el autor realizó en otros estudios, pero ateniéndose en esos casos a la ley de la fuerza de la gravedad. La imagen surte efecto debido a la tensión entre la capacidad de la fotografía de registrar lo real y la certeza de la incapacidad de las esculturas clásicas de flotar.

Aunque la mayoría de estos estudios fueron sólo ensayos y experimentos, el proceso ya prefiguraba la característica unión de los dos medios que tendría lugar en el siglo xx. Por ejemplo, el artista de origen rumano Constantin Brâncusi realizó más de 1.000 fotografías de sus esculturas, usando el medio no para simplemente registrar su obra, sino también

para hacer hincapié en su interpretación de ella.

La utilización de la fotografía para captar lo extraño fue una constante primordial en el movimiento surrealista de principios del siglo xx. Para la publicación surrealista *Minotauro*, denominada así por el ser fabuloso mitad hombre mitad toro de la mitología griega, Man Ray combinó la fotografía y la escultura de una forma que evoca la ingeniosa combinación de ambas artes realizada previamente por Bayard. Manipulando las luces y las sombras para cambiar el cuerpo femenino hacia formas extrañas y levemente inquietantes, Man Ray lo fotografió de tal forma que parece estar cambiando de género y de especie. La cabeza de la mujer ha desaparecido en la oscuridad y sus brazos se están transformando en cuernos. Esta imagen de una figura que no es ni humano ni bestia, sino ambos a la vez, ejemplifica muy bien esa unión de la fotografía y la escultura en un nuevo medio híbrido.

Mientras que Bayard fue fundamentalmente un fotógrafo que adoptó conceptos de la escultura, artistas posteriores desde Man Ray hasta la actualidad no se han definido como practicantes de uno u otro medio. De hecho, la fotoescultura se desarrolló y evolucionó a finales del siglo xx gracias al aumento de la *performance* y de las instalaciones de arte, además del movimiento «inventando para ser fotografiado». ■

Para instruir, purificar y ennoblecer

IDEA N.º 25

FOTOGRAFÍA MORALIZADORA



Los espectadores no pusieron ninguna objeción al hecho de que la fotografía, inventada en el siglo xix, se las ingeniera para crear una imagen de la relación dulce y tierna entre el Niño Jesús y su madre en La Beata (1865), de Julia Margaret Cameron. Esta fotografía fue considerada como una pintura del mismo tema.

El uso de la fotografía para influir en las decisiones éticas de las personas se inició en la década de 1860 como parte de una campaña más amplia para aumentar la conciencia pública sobre el valor de la fotografía mediante la imitación del contenido didáctico de pinturas y grabados venerados. Desde entonces, la escenificación de sermones fotográficos ha florecido en anuncios de servicios públicos, en propaganda y en publicidad.

En 1861, el fotógrafo retratista londinense Jabez Hughes publicó un compendio sucinto del estado de la práctica fotográfica. Existía, dijo, la fotografía literal, la artística y una nueva variedad, «la fotografía como Arte en mayúsculas», cuyo propósito era mejor que el de las otras dos. El ejemplo por excelencia de esta práctica fue Oscar Rejlander, para cuya obra *Los dos modos de vida* utilizó muchos actores para que posaran para un pastiche del cuadro *La escuela de Atenas* del pintor renacentista Rafael. La fotografía, compuesta de 30 negativos diferentes copiados por separado en una hoja de papel fotosensible larga y rectangular, retrataba a un joven honesto que escogía la vida familiar y el trabajo duro, mientras un vividor sin fuerza de voluntad se dejaba seducir por la vida disipada. Los desnudos en primer plano de la imagen provocaron un succès de scandale (éxito por escándalo público) hasta que la reina Victoria acabó con su mala fama adquiriendo una copia para el príncipe Alberto, un partidario entusiasta de la fotografía.

El poeta y crítico Charles Baudelaire consideraba la fotografía como Arte una vulgarización de la pintura, pero el género continuó vigente bajo muchas formas a lo largo del siglo xix. Incluso las almibaradas evocaciones de paisajes instantáneos y de mujeres etéreas de la

fotografía pictorialista despredian cierto tufillo a moralina. A medida que las fotografías reemplazaron gradualmente a los dibujos en la publicidad de periódicos y revistas, las campañas de texto e imagen dirigidas a las compradoras hacían hincapié en el deber de la mujer de adquirir productos que alimentaran a sus hijos para que estuvieran sanos (véase *Imágenes que venden*).

Durante la Segunda Guerra Mundial, cuando muchas mujeres asumieron trabajos tradicionalmente desempeñados por hombres debido a que éstos estaban ausentes combatiendo en la guerra, los anuncios que publicitaban cigarrillos promocionaban el acto de fumar como una actividad feminista e incluso patriótica. Durante las últimas décadas del siglo xx, la publicidad de los cigarrillos Virginia Slims también se apoyaba en los ideales feministas mostrando fotografías de mujeres activas acompañadas de la frase «Has progresado mucho, mujer». A pesar de que las actitudes ante el tabaco comenzaron a cambiar en la década de 1980, los textos y las fotografías utilizadas en las campañas contra el tabaco, el alcohol y la actividad sexual irresponsable empleaban métodos de mano dura, como niños suplicando a sus padres que pusieran fin a su mal comportamiento. ■



SUPERIOR: El tema moralizante de la obra de Oscar Rejlander, *Los dos modos de vida* (1857), suscitó protestas por sus escenas explícitas de libidinoso desenfreno.

OPPOSITE: El propósito de la campaña 1999-2000 de la organización caritativa Barnardo era mostrar, a través de imágenes controvertidas como ésta, que los niños no nacen con males como la drogadicción.

John Donaldson | AGE 23

John Donaldson | AGE 23

Battered as a child
it was always possible that
John would turn to drugs
With Barnardo's help,
child abuse need not lead
to an angry future

Although we no longer run
orphanages, we continue to help
hundreds of children and
their families at home, school
and in the local community

To make a donation or
for more information
please call 0845 666 00 00
www.barnardos.org.uk

¿Arte o pornografía?

IDEA N.º 26

LAS ACADÉMIES

Una *académie* es una fotografía de desnudo teóricamente preparada para el uso de los artistas o los estudiantes de arte. También denominadas *estudios del natural*, algunas de estas imágenes efectivamente se empleaban para estudiar la anatomía humana (pero la gran mayoría estaban destinadas a compradores ajenos al mercado del arte, y quizás incluso fuera de la ley).

Antes de la invención de la fotografía, en ocasiones se podían encontrar grabados y litografías de desnudos en las colecciones de las escuelas de arte. Estas imágenes, denominadas con el término francés *académies*, a menudo se estilizaban, es decir, presentaban la figura humana **desnuda** tal como se hubiera representado en el arte del Renacimiento o en estilo barroco. La mayoría de las *académies* representaban desnudos femeninos. Los masculinos eran muy raros.

Poco después de la invención de la fotografía, se empezaron a realizar desnudos fotográficos, a veces para unos artistas específicos, pero también para su venta al público en general. El pintor francés Eugène Delacroix basó uno de sus famosos cuadros de una odalisca, o concubina, en una *académie* túnica en **daguerrotipo**. Estas fotografías eran relativamente costosas, por lo que estaban fuera del alcance del estudiante de arte de la época. Pero durante la década de 1850, cuando las fotografías en papel ganaron popularidad, las *académies* resultaron menos caras, más variadas y mucho más numerosas.

En Francia, existían diversas leyes y procedimientos antes de la aparición de la fotografía para poner freno a la pornografía. Por ejemplo, las imágenes de desnudos debían presentarse en el Ministerio del Interior o en la Prefectura de Policía para ser revisadas antes de poder venderse legalmente. Una imagen que mostrara un desnudo frontal completo

no era prohibida: para ser censurada debía considerarse moralmente reprobable o retratar poses antinaturales (criterios que son, en esencia, imposibles de definir de manera abstracta).

Si la imagen estaba etiquetada como «ayuda para el estudio o la representación de la anatomía humana» tenía mayores posibilidades de pasar la censura. De ahí que el término *estudio del natural* se añadiera al título de numerosos desnudos, y que los especialistas en fotografiarlos aumentaran rápidamente en número a partir de la década de 1850. Elaboraron estudios de desnudos adornados con accesorios artísticos familiares, como columnas, ánforas griegas, espadas romanas, moldes de escayola de estatuas famosas, armaduras medievales, cuadros, laúdes y muchas colgaduras. Las telas diáfanas se utilizaban en ocasiones para ocultar y revelar la figura a la que cubrían artísticamente.

La impresionante cantidad de imágenes del período comprendido entre las décadas de 1850 y 1860 que forman parte de la colección de la Prefectura de París indica que o bien la ciudad asistió a un repentino aumento de estudiantes de arte o estas *académies* tenían muchos otros adeptos. Aunque es imposible trazar una línea de legalidad que separe los estudios de desnudos útiles para los artistas de las imágenes cuyo propósito era representar y provocar una respuesta sexual en el espectador, es más que probable que las imágenes de masturba-



«Las imágenes de desnudos debían presentarse en el Ministerio del Interior o en la Prefectura de Policía.»

Aunque esta *académie* del álbum fotográfico (1853-1854) de Delacroix fue diseñada por Durieu para uso de los artistas, sus símbolos masculinos, como la lanza y la piel de leopardo, prefiguran los elementos de la fotografía homoerótica de la segunda mitad del siglo XIX.

El retrato comercial

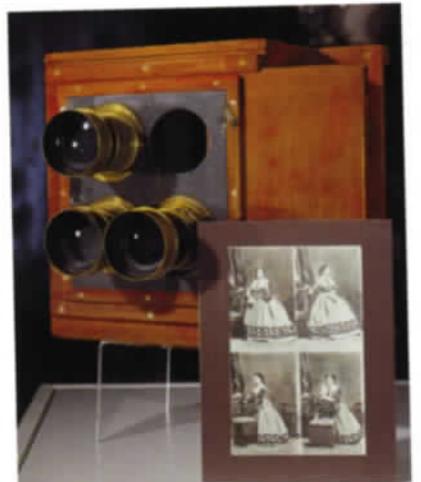
IDEA N.º 27

LA CARTE DE VISITE



SUPERIOR: Las fotografías de las parejas reales británicas, como el retrato de J. J. E. Mayall de 1861 de la reina Victoria y el príncipe Alberto, del que se vendieron millones de copias, iniciaron una tendencia que se ha mantenido pujante desde la década de 1860 hasta ahora.

INFIERNO: Mediante la apertura y el cierre de los objetivos, unas cámaras podían realizar 4, 6 u 8 imágenes en una única placa fotográfica. A. A. E. Disdéri, inventor del método, utilizó una cámara para crear cartes de visite como la de la princesa Buonaparte Gabrielli (h. 1862).



Las *cartes de visite*, fotografías del tamaño de un pulgar montadas en tarjetas de visita, causaron furor en la década de 1860. Se realizaron, vendieron e intercambiaron miles de millones de estas pequeñas fotografías durante la moda conocida como «tarjetomanía».

Todo empezó como una forma de reducir los costes de las fotografías. En 1854, el fotógrafo francés A. A. E. Disdéri patentó un método mediante el cual se realizaban muchas fotografías diferentes en una única placa fotográfica exponiendo sólo una pequeña parte de ella cada vez. Las *cartes de visite* no eran retratos de primer plano, sino imágenes que mostraban figuras de pie o sentadas a cierta distancia de la cámara, eliminando así la necesidad de retoques laboriosos y costosos.

Sin embargo, lo que a las *cartes de visite* les faltaba de intimidad lo suplían con afectación. Se realizaban en estudios fotográficos donde estaban disponibles telones de fondo, colgaduras, mobiliario, alfombras, plantas en maceta, columnas, chimeneas, relojes, instrumentos musicales y animales (vivos y disecados) para que el cliente los dispusiera en una ilustración visual de su autoimagen, de sus intereses, de su clase social y de su prosperidad económica. Varios estudios, para completar la imagen, incluso alquilaban ropa lujosa a las personas que deseaban retratarse.

Es fácil entender cómo las *cartes de visite* satisfacían las fantasías de los menos favorecidos de ser ricos, atractivos y populares. Incluso cuando todos juegan al mismo juego, sigue siendo un placer aparentar. Lo que resulta inexplicable es por qué gente rica, guapa, atractiva y popular sintió la necesidad de hacerse *cartes de visite*. Otras modas fotográficas masivas, como el fotomatón o las postales, no atrajeron a un público acomodado. Durante aproximadamente una década, a mediados del siglo XIX, la gente no sólo se hacia *cartes de visite*, sino que

además colecciónaba e intercambiaba *cartes de visite* de personas que conocía y de gente famosa que nunca le presentarían. En las colecciones de los salones particulares, las fotografías de celebridades se mezclaban con imágenes de vecinos, y los personajes políticos alternaban con parientes lejanos. Personas en el ojo público, como nobles, políticos, personajes militares y actores, todos sucumbieron a las *cartes de visite* y adquirieron muchas fotografías para regalar. Las *cartes de visite* de miembros de la realeza se vendieron muy bien. En un periodo de dos años, se adquirieron de 3 a 4 millones de *cartes de visite* de la reina Victoria.

La fiebre de este producto expresó el reconocimiento colectivo de las identidades sociales fluidas que estaban surgiendo en un mundo cada vez más meritocrático, además del deseo de ver y de conocer a los ricos y famosos. Asimismo, definieron a la fotografía como una fuente democrática de acceso virtual a gente muy poderosa. Vistas así, se convirtieron en un símbolo imponente de los derechos sociales y políticos.

Cualesquiera que fueran las razones subyacentes, tanto las personas de clase acomodada como las que aspiraban a serlo corrieron a hacerse *cartes de visite*. No tener una que compartir era como no disponer de una página en Facebook. En cierto sentido, pedirle a una persona su *carte* era como si la incluyéramos en nuestra lista de amigos online. Sin embargo, eliminar de la lista de amigos era entonces más sutil y secreto. Pero la velocidad de Facebook hace que el intercambio de *cartes de visite* parezca algo pintoresco ■



Ilustración: Los múltiples retratos de Disdéri de una bailarina de ballet llevan por título Petipa (h. 1862), en homenaje al célebre profesor de danza y coreógrafo francés. Los artistas y los personajes públicos a menudo obtenían *cartes de visite* en grandes cantidades para regalar o vender.



En 1904, Edward Steichen aplicó una técnica mixta de goma bicromatada y platinotipo en la imagen del edificio Flatiron de Nueva York, transformando el anochecer en una evocación de la proximidad de la noche.



SUPERIOR: El fotógrafo contemporáneo Hamish Stewart utiliza el procedimiento a la goma bicromatada, como ilustra su fotografía de 2009 del pozo de agua de Ellery Creek en el norte-centro de Australia, en la que el color marrón rojizo aporta intensidad al paisaje donde los pueblos aborígenes de la zona forjaron sus mitos de la creación.

INFERIOR: En su imagen Lucha, realizada con el procedimiento a la gelatina bicromatada y reproducida en una edición de la revista Camera Work de 1904, Robert Demachy mostró su deseo de crear una fotografía similar a las obras ejecutadas a mano de la pintura y del dibujo. El tono anaranjado se asemeja a la sangre utilizada por los artistas para hacer bocetos.

Pintar impresiones

IDEA N.º 28

EL PROCEDIMIENTO A LA GOMA BICROMATADA

Para aquellos que deseaban que la fotografía fuera un arte, el procedimiento a la goma bicromatada ofrecía esperanza y ayuda. Al tratarse de un proceso manual, permitía a los fotógrafos no sólo añadir color durante el copiado, sino además pincelar, superponer y dar textura a ese color a la manera de los pintores de caballete.

En la época victoriana, cuando pintar con acuarelas era un pasatiempo popular, el procedimiento a la goma bicromatada atrajo a aquellos que detestaban el realismo agresivo de la fotografía objetiva y el gusto masivo por las económicas imágenes estereoscópicas y *cartes de visite*. Cuando las cualidades fotosensibles del bicromato de potasio fueron descubiertas a finales de la década de 1830, entonces se mezclaron con una sustancia viscosa, como la gelatina o la goma arábiga. Esta preparación se exponía después debajo de un negativo, como copia por contacto (véase **El fotograma**), y la gelatina o la goma se endurecía más donde el negativo era más claro.

Al igual que muchas otras técnicas fotográficas iniciadas en la primera mitad de siglo, en la actualidad el procedimiento a la goma bicromatada se ha convertido en lo que se denomina un «proceso alternativo», es decir, una opción fuera de la norma de la fotografía con soporte de película o digital. Los maestros de laboratorio actuales que realizan copias a la goma bicromatada admirán este procedimiento como un híbrido rico y expresivo de diversos medios (dibujo, acuarela, grabado y, por supuesto, fotografía). Los pasos lentos y premeditados implicados en la creación de una copia a la goma bicromatada se pueden prolongar días e incluso semanas. El proceso a la goma bicromatada satisface la necesidad del creador de un contacto gestual con la fotografía. Los afortunados accidentes que ocurren a medida que el copiado se va desarrollando hacen que sea como una obra artesanal y acentúan el contraste con la fotografía digital instantánea. ■

Como tal, una copia a la goma bicromatada (en contraposición a una fotografía corriente) estaba gratamente muy lejos de ser automática. Requería tiem-

Copias magistrales

IDEA N.º 29

EL PLATINOTIPO

Con la amplia gama de tonos grises medios inherentes al platino (tan diversos y con tantos matices como las tonalidades del pelaje de un gato gris), los fotógrafos artísticos del siglo xix encontraron una nueva forma de expresión, cuya complejidad visual y su alto precio iban a elevar al medio por encima de los gustos y recursos del pueblo llano.

Durante los primeros años de la fotografía, aquellos que intentaban fijar una imagen investigaron la sensibilidad a la luz de diversos metales, como la plata, el hierro y el platino. Los procedimientos con plata se llevaron el triunfo, pero experimentos esporádicos con platino mantuvieron vivo el concepto de una fotografía realizada con platino. Los primeros platinotipos fusionaban belleza y peligro. Para crear papel fotosensible, las hojas individuales se sumergían en un líquido que contenía sustancias químicas en ebullición. Pero hasta que el procedimiento no se estandarizara y el papel al platino no estuviera comercialmente disponible, los fotógrafos no empezarían a explorar en serio su gama única de tonos y detalles.

Durante las últimas décadas del siglo xix, dos acontecimientos (uno cultural, el otro tecnológico) confluyeron al mismo tiempo para situar a las copias al platino en la cima de la jerarquía fotográfica. La fabricación comercial de papel al platino, junto con una nueva técnica para revelar fotografías a temperatura ambiente, hicieron que el procedimiento con platino resultara más atractivo. Al mismo tiempo, los fotógrafos interesados en el arte de la fotografía fueron testigos de lo que creían que sería el inevitable hundimiento en la mediocridad y la vulgaridad a través de los medios de comunicación de masas (véase **La estética**). No obstante, el procedimiento con platino era una forma de fotografía duradera y estable en contraste con las copias a la albúmina, baratas y perecedera-

ras, que impulsaron modas populares como la *carte de visite* y la estereografía. Por consiguiente, el platino parecía ofrecer un baluarte físico y psicológico contra la vulgaridad, y asegurar a los fotógrafos de élite que su obra, su filosofía de las artes visuales y su clase social sobrevivirían a la fotografía económica de la década de 1860 y a cualquier futura moda fotográfica que resultara atractiva para las masas.

La copia al platino fue básica para el movimiento del pictorialismo. Su popularidad continuó a través de los esfuerzos de los fotosecesionistas a principios del siglo xx. A veces se teñían las copias al platino a través del procedimiento a la gelatina bicromatada, que añadía trabajo manual a un medio ya de por sí costoso. Cuando aumentó la demanda de platino como catalizador para explosivos durante la Primera Guerra Mundial, muchas empresas de papel al platino cerraron sus puertas o se vieron obligadas a reducir su producción de un modo drástico. No obstante, algunos devotos seguidores se las arreglaron para importar sus propios suministros.

El platinotipo no ha desaparecido del todo. Sus cualidades visuales bien valen el tiempo de dedicación y el coste de producción. Los elementos del paisaje y la luz sutil del oeste americano han sido interpretados ininterrumpidamente mediante las impresiones en platino a lo largo de más de un siglo. El aspecto del platino, en el que la luz parece vapor casi palpable, se ha erigido en metáfora del cambio y la pérdida (ideas complejas



SUPERIOR: Los esbeltos juncos que llenan tanto el primer plano como el plano medio de la fotografía Una orilla juncosa (1886), de Peter Henry Emerson, tienden a aplinar la imagen, lo que la hace parecer casi abstracta.



En la fotografía de Malcolm Arbuthnot A orillas del mar (1910), la toma centrada en la playa de personas que disfrutan de un paseo deja una amplia extensión de mar inexploreado en la parte inferior de la imagen, como si sus profundidades escondieran secretos.



SUPERIOR: Cuando George Davison fotografió esta vista de un humilde campo de cebollas en 1889, la falta de enfoque intrínseco a la cámara produjo una artística imagen difuminada que fue muy apreciada en su época.

DERECHA: Massimo Stefanutti es un fotógrafo experimental contemporáneo consagrado a explorar las distorsiones de la cámara estenopeica. Para su Autorretrato (2004) dejó que la toma de ángulo amplio propia de la cámara estenopeica creara una versión jocosa del legendario «Pies grandes».



Una cámara «natural» donde arriba es abajo

IDEA N.º 30

LA CÁMARA ESTENOPEICA

Desprovista de lente y difícil de enfocar, la cámara estenopeica es uno de los grandes instrumentos democráticos de la fotografía, que utilizan desde los artistas hasta los escolares, quienes, en plena era digital, continúan realizando ellos mismos cámaras estenopeicas con envases cilíndricos de cartón.

A pesar de los rumores que indican lo contrario, la cámara estenopeica no es una cámara oscura. La primera no utiliza objetivo ni lente, sino sólo una minúscula abertura del tamaño del ojo de una aguja, el estenope, frente a una hoja de material sensible a la luz. Aunque la cámara oscura existía mucho antes de la invención de la fotografía y ejerció gran influencia en su desarrollo, la cámara estenopeica no podría haberse inventado antes de la fotografía.

Comparada con el enfoque nítido y los minuciosos detalles que se obtienen rápidamente con una cámara con soporte de película o digital, la diminuta cámara estenopeica requiere largas exposiciones y no tiene lente con la que afinar su enfoque. Por ello, la calidad de una imagen con una cámara estenopeica parece que esté «mal» cuando en realidad no es así. El atractivo de la cámara estenopeica radica en que muestra su proceso de desarrollo en la imagen resultante.

Debido a la calidad difusa de la imagen estenopeica, algunos fotógrafos del pasado y del presente la consideran una «cámara natural», que imita la forma en que el ojo ve, a la vez que crea una metáfora visual de las luces y texturas sutiles del mundo natural. Por muy resbaladizo que pueda ser este concepto, la cámara estenopeica tiene una larga tradición como representante de una forma de fotografía suavemente antiautoritaria. Durante el movimiento del pictorialis-

mo, esta cámara era apreciada por su calidad óptica impresionista (véase *La estética*). En la era de la fotografía instantánea fue valorada por su funcionamiento de cámara lenta. Irónicamente, la anticomercial cámara estenopeica se fabricó comercialmente a partir de la década de 1880, y continúa fabricándose de muchas formas en la actualidad. El Día Mundial de la Cámara Estenopeica, entusiásticamente igualitario, se celebra cada año el último domingo de abril.

El vocabulario visual de la cámara estenopeica complementa otras cámaras con soporte de película, en las que, sea por accidente (la cámara Diana) o por su diseño (la cámara Lomo), las filtraciones de luz, las distorsiones de la imagen y otros problemas se convierten en sorpresas y posibilidades. Pero resulta que el Photoshop también puede conferir al instante a una fotografía la apariencia de una imagen de cámara estenopeica, ignorando la regla cardinal de este tipo de fotografía: las cosas tardan lo que tardan. ■



Las cámaras estenopeicas caseras van desde simples cajas de cartón reutilizadas hasta instrumentos de madera hechos primorosamente a mano.

Pon tu cara de foto



IDEA N.º 31
EL PARECIDO

IZQUIERDA: En un encantador ejercicio de comparación y contraste titulado *Un aire de familia* (1866), O. G. Rejlander reprodujo con la misma ropa y la misma expresión facial en la modelo joven la pose adoptada por su antepasada en un cuadro de 1784.

SUPERIOR: La fotografía *Sasha y Ruby* (2005), de Loretta Lux, desafía al espectador a analizar la relación entre las dos modelos, cuyo parecido es extraordinario pero cuyos afectos individuales parecen diferir bastante.

El concepto del parecido precedió a la invención de la fotografía, y fue absorbido rápidamente por el retrato fotográfico. En esencia, la semblanza es una interpretación visual del modelo, que utiliza la apariencia física para expresar el porte y la personalidad.

El retrato fotográfico ha sido siempre una cuestión de equilibrio, ya que debe considerar la apariencia física, las preferencias personales, la reputación pública y los estilos regionales o artísticos reinantes. La habilidad para crear semblanzas de gran calidad podía elevar la reputación de un fotógrafo por encima de otros que creaban meros retratos convencionales de personas de pie frente a la cámara con poses rígidas vestidas con ropas alquiladas y rodeadas de accesorios chillones.

Las fotografías de estudio de grupos familiares a menudo mostraban congenialidad y afecto. Sin embargo, estos aspectos eran normalmente secundarios respecto a la representación de parecidos familiares. Para las primeras generaciones que poseyeron retratos fotográficos, el gran logro del medio era captar la

vuelto en sombras, que sugieren que aunque el espectador puede ver su cuerpo, la plenitud de su ser no es visible.

Los parecidos son vigorizados visualmente por la competencia entre la revelación y la ocultación. Las gemelas del retrato doble de Loretta Lux exhiben burlonamente temas que encontramos en las primeras semblanzas, como el parecido familiar y el afecto. En una extensiva posproducción, Lux confirió a la imagen una gélida lucidez digital y una fantasmal luz uniforme. A pesar de la nitidez de la imagen y de la forma en que las cabezas levemente alargadas de las niñas intensifican sus miradas, este retrato trastoca la tradición de la semblanza haciendo que lo físico oculte el significado a plena vista. Hace resonar referencias culturales en el espectador, como la del doble, pero, ¿cuál de las niñas es la doble de la otra? En última instancia, Lux le da la vuelta al parecido, ofreciendo no una interpretación del sujeto, sino un trampolín para un monólogo interior del observador. ■



«El parecido requiere un modelo que confie en que el fotógrafo genere un símbolo de su yo a partir de su apariencia física.»

En su libro *Después de los noventa*, publicado póstumamente, Imogen Cunningham fue pionera en el retrato de estadounidenses de edad avanzada como individuos fascinantes con experiencias vitales cautivadoras. Esto queda ilustrado en su retrato de Irene «Bobby» Libarry de 1976.

Keliy Anderson-Staley a menudo utiliza el procedimiento del ferrotipo para los retratos, como ilustra su retrato de 2010 de Kheli Willets. Sin haber envejecido por el paso del tiempo y por el barniz oscurecido, su obra ofrece una visión del aspecto que tenían los ferrotipos del siglo XIX recién realizados.



La respuesta de la clase obrera al daguerrotipo

IDEA N.º 32

EL FERROTIPO

El bajo coste y la rapidez de producción del ferrotipo, procedimiento de mediados del siglo XIX, lo convirtieron en un éxito entre los menos favorecidos que deseaban hacerse un retrato. También ayudó a extender el uso de las chapas de campaña política.

Inventado en Francia durante la década de 1850, aunque fue mucho más popular en Estados Unidos, el económico ferrotipo era una imagen positiva directa única. Para realizar un ferrotipo, el fotógrafo cubría una delgada placa de hierro con una espesa laca. Cuando el revestimiento de laca estaba casi seco, la placa se sumergía en una solución de material sensible a la luz y, a continuación, se introducía rápidamente en la cámara. Después de fijar y secar la imagen resultante, el ferrotipo recibía un lustroso revestimiento de barniz oscuro tanto delante como detrás.

Requería que el modelo del retrato se mantuviera inmóvil durante unos segundos, después de lo cual la imagen se trasladaba al laboratorio y se revelaba con rapidez. El visitante de un estudio de ferrotipo sólo pasaba en él de diez a quince minutos desde el posado inicial hasta la recepción de la fotografía acabada, lo que lo convertía en una compra impulsiva urbana. El ferrotipo por lo general se enmarcaba y se le daba un acabado mate como a un daguerrotipo, pero los de tamaño pequeño también se podían llevar en el bolsillo, dentro de una funda de papel, como si fueran talismanes. Los ferrotipos también se incorporaban a piezas de joyería, como, por ejemplo, a pendientes, o como adornos en las leontinas de los relojes de bolsillo. Los de tamaño pequeño, llamados gema, se realizaban de manera rutinaria y se colecciónaban en álbumes. A pesar de que el ferrotipo era una imagen única, se podían realizar varios retratos en

un solo posado utilizando cámaras de múltiples objetivos. Se utilizó un procedimiento similar para crear chapas de campaña política. En la campaña presidencial de Abraham Lincoln de 1860 se utilizaron chapas con ferrotipos. Los soldados del ejército de Lincoln en la guerra civil americana también eran aficionados al ferrotipo, ya que era ligero y podía enviarse por correo dentro de una carta. Hubo fotógrafos de ferrotipos que instalaron sus estudios fotográficos cerca de las tropas y se dedicaron a tomar fotografías a hombres en uniforme con poses rígidas y estiradas.

Aunque la capacidad del **procedimiento al gelatinobromuro de plata** de realizar múltiples copias de una única imagen lo superó en popularidad en las últimas décadas del siglo XIX, el ferrotipo

subsistió en centros turísticos costeros y ferias locales, donde los clientes podían escoger telones de fondo y trajes de época. Los fotógrafos contemporáneos han adoptado este medio, perfeccionando su exactitud y prescindiendo de los anticuados barnices que oscurecían la imagen. De hecho, cuando Keliy Anderson-Staley realiza ferrotipos, a menudo deja que la emulsión sensible a la luz cubra la placa de forma incompleta. ■

SUPERIOR: Antes de que las fotografías se pudieran imprimir en los periódicos, las chapas de campaña electoral que lucían ferrotipos permitieron a los votantes ver el aspecto que tenían los candidatos a cargos públicos, como este retrato de Abraham Lincoln.

INFERIOR: Los hermanos Bergstresser instalaron su estudio fotográfico improvisado en el campamento del ejército en el Potomac. Se ha estimado que realizaron más de 150 fotografías al día entre 1862 y 1864.



La cámara como retina objetiva

IDEA N.º 33

EVIDENCIAS

Poco después de su invención, se invistió a la fotografía del papel de testigo objetivo de los fenómenos. Para los científicos representaba un ojo mejor que el humano, libre de impresiones incorrectas y de emociones. Desgraciadamente, el aura de imparcialidad que se había concedido a la fotografía se explotó para otorgar credibilidad a ideas infundadas.

Aunque resulte tentador pensar que la fotografía cambió la ciencia proporcionando representaciones exactas y objetivas de las evidencias y pruebas, en realidad fue la ciencia la que modeló las percepciones de la fotografía como máquina de la verdad. Antes de que se inventara la fotografía, los científicos en ocasiones utilizaban el **laboratorio** para copiar sus especímenes. Consideraban que un calco estricto de la imagen proyectada era más preciso que un dibujo realizado por un artista, cuya formación e inclinación estilística no podían ayudar, sino interferir, con una representación objetiva.

El imperativo científico de despojar a las evidencias y pruebas de toda subjetividad e idealización sacó partido de la supuesta visión neutral de la fotografía, además de la creencia de que ésta era una forma de representación mecánica automática. De hecho, se invistió a la cámara de la capacidad de producir pruebas objetivas debido a un conjunto de ideas, más que como resultado de la calidad de las imágenes que producía. Por tanto, las fotografías poco claras y definidas de especímenes biológicos de los inicios de la fotografía con frecuencia se consideraban mejores que los dibujos muy detallados de los mismos especímenes. Cuando, en 1945, el científico francés Alfred Donné publicó reproducciones de daguerrotipos realizados con la ayuda de un microscopio, declaró que

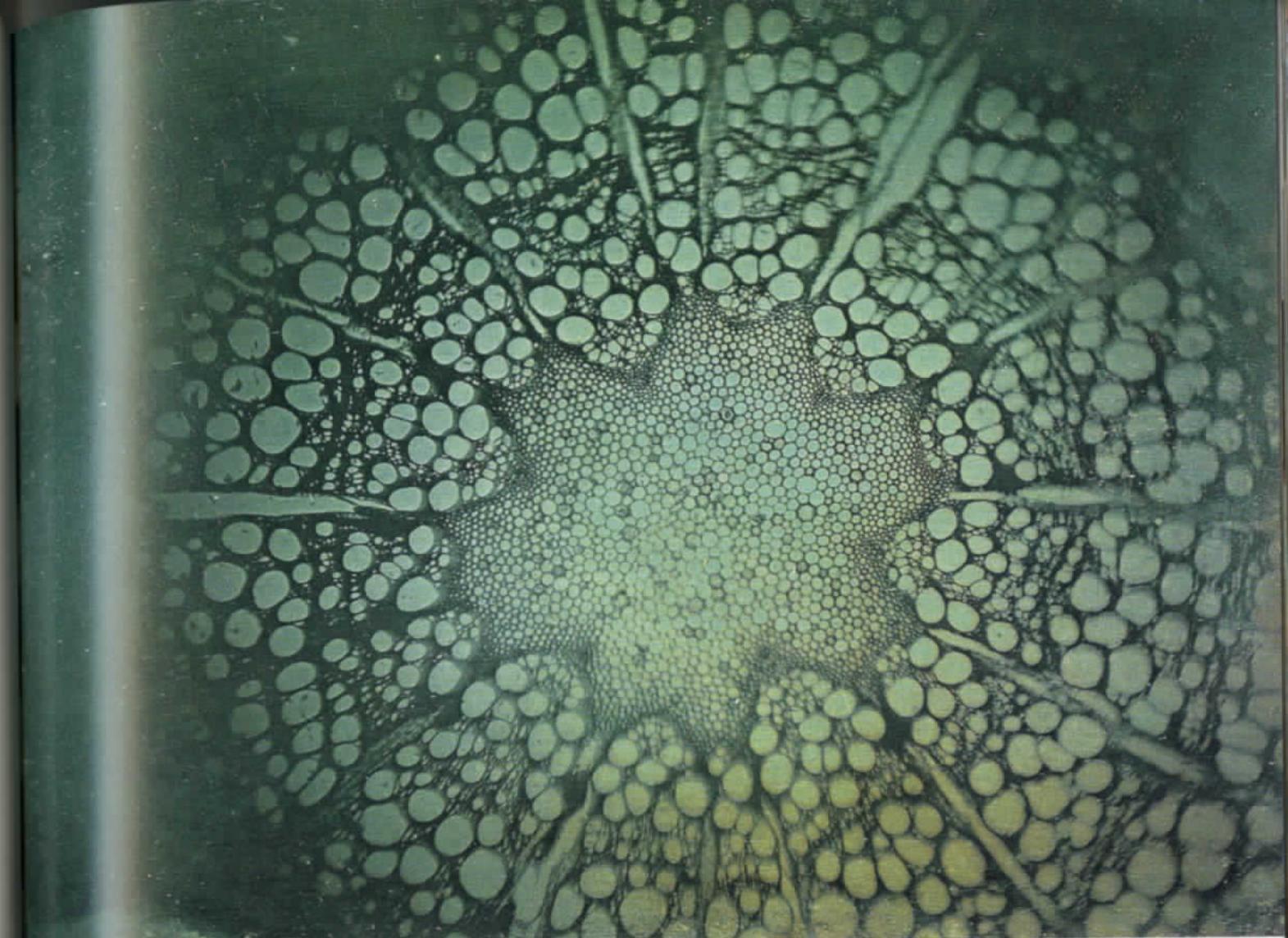
las imágenes eran tan exactas que eran independientes de la interpretación.

Para muchos científicos del siglo xix, la exactitud de la ilustración científica basada en la fotografía cominaba al espectador a ver en las imágenes exactamente lo que veía en ellas. La proclamación de la fotografía como visión neutral tuvo el efecto de entorpecer la investigación crítica. Por consiguiente, el medio se volvió clave en los esfuerzos para definir la etnidad en términos de apariencia física (véase **La evolución**). El concepto de que existían unos signos fisiológicos inmutables que identificaban a los criminales, a las prostitutas y a los denominados degenerados se apoyaba en retratos fotográficos parciales y retocados que parecían mostrar parecidos físicos, y, por tanto, morales, entre estos individuos. Además, la reputación de la fotografía de producir pruebas objetivas la convirtió en el medio de ilustración recurrente para pseudociencias como la frenología y el mesmerismo. Y, por supuesto, fueron unas fotografías de hadas tomadas por dos niñas en 1917 las que convencieron a la gente de la Inglaterra de posguerra tras la Primera Guerra Mundial de que, a pesar de los horrores del reciente conflicto, pequeñas y dulces criaturas aladas todavía retozaban en un valle próximo a Cottingley.

Hoy en día, el empirismo extremo del pasado ha dejado paso al reconocimiento de que, a pesar de su valor, las



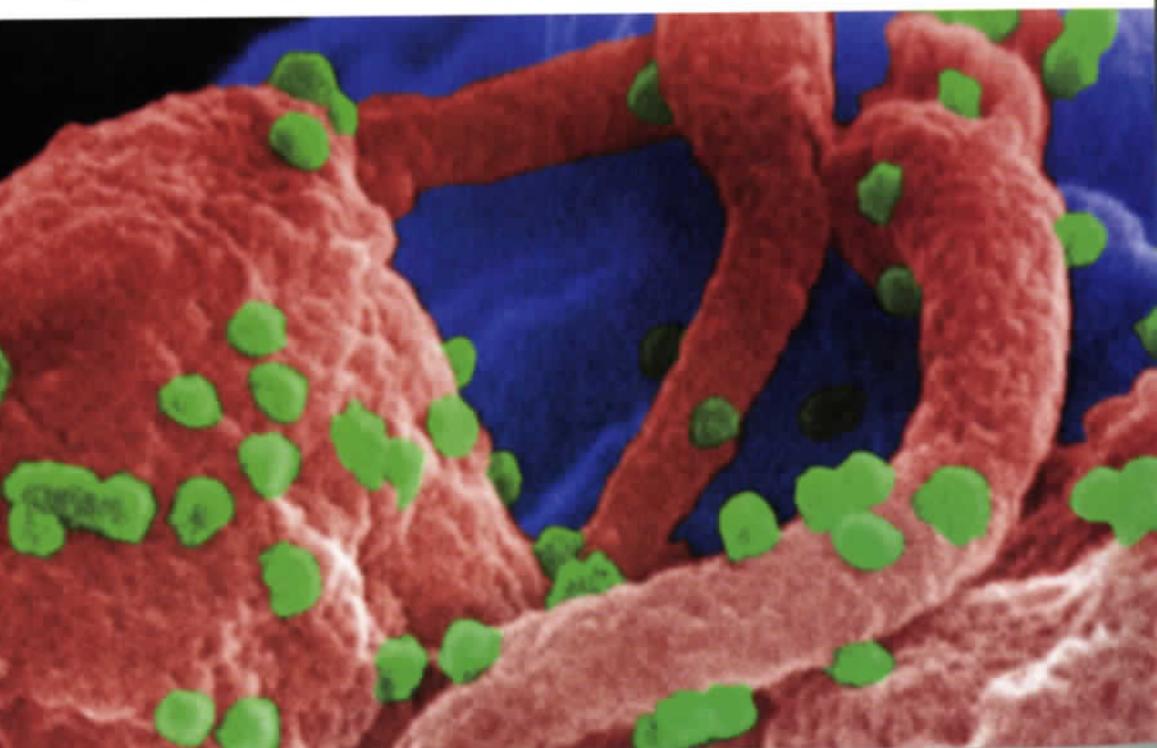
La fotografía de los escenarios de crímenes se ha convertido en una especialidad de la justicia criminal.



«A pesar de su valor, las imágenes de la cámara ni se producen automáticamente ni son neutrales.»

SUPERIOR: Sólo siete meses después de que la fotografía fuera divulgada al mundo, el físico y romántico Andreas Ritter von Ettingshausen ya había vinculado el nuevo procedimiento a un microscopio y había producido deslumbrantes imágenes de secciones de una clemátide en marzo de 1840.

DERCHA: Las micrografías electrónicas, que se realizan disparando un haz de partículas de electrones sobre un objeto, crean imágenes muy detalladas, como ilustra esta imagen del virus de inmunodeficiencia humana (VIH-1) tomada en 1989.



«Darwin aprovechó la reputación de objetividad de la fotografía y la utilizó para dar a sus ideas apariencia de verdad.»



El fotógrafo artístico victoriano O. G. Rejlander trabajó con Charles Darwin para realizar imágenes que plasmaran emociones humanas.

Selección antinatural

IDEA N.º 34

LA EVOLUCIÓN

La evolución de la vida en la Tierra es esencialmente infotografiable. Pero diversos científicos del siglo XIX creían que podían fotografiar los vestigios del proceso que se conservaban visibles en los cuerpos de sus contemporáneos. Este uso de la imagen fotográfica marcó un cambio significativo e inquietante en la relación entre la fotografía y la ciencia.

En el libro *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre* (1872) de Charles Darwin, las fotografías recopiladas o creadas por él y para él se presentaron como pruebas directas para demostrar que las expresiones faciales humanas son universales, es decir, en gran parte inmunes a la influencia cultural. Darwin hacía hincapié en que la persistente similitud de las expresiones faciales humana y animal indicaba fehacientemente que los humanos habían evolucionado a partir de los animales.

Mientras que muchos científicos intentaban eliminar toda subjetividad e interpretación de la fotografía científica (véase **Evidencias**), Darwin aprovechó la reputación de objetividad de la fotografía y la utilizó para dar a sus ideas apariencia de verdad. Creó y recopiló sólo imágenes que apoyaban su teoría, en lugar de construir una teoría basada en la acumulación de observaciones y fotografías objetivas. Encargó a fotógrafos, incluido a Oscar Rejlander (véase **La estética**), que fotografiaran ejemplos reales o escenificados de emociones específicas. Rejlander se volcó en la tarea, representando él mismo algunas de las expresiones, entre ellas la sorpresa, la indignación y el desprecio.

Darwin no fue el único que hizo pasar fotografías convenientes como evidencia científica objetiva. Las teorías evolutivas a menudo se tergiversaban para respaldar propósitos imperialistas mediante la descripción de los pueblos

no occidentales como innata y permanentemente inferiores, o aprisionados tan abajo en la escala evolutiva que necesitaban instrucción y gobernanza *in situ* con el fin de progresar. Este tipo de fotografías autocoplantes alcanzaron su nadir cuando el famoso biólogo francés Louis Agassiz, que creía que los pueblos de color estaban permanentemente atrapados entre los simios y los humanos civilizados, viajó a Brasil para encontrar verificación fotográfica de sus ideas. Al parecer, atraía a mujeres de piel negra a un estudio fotográfico con la promesa de hacerles un retrato y después las convencía con halagos para que se desnudaran con el fin de poder fotografiar sus pechos, que Agassiz creía que eran signos de su estasis evolutiva.

Para probar la superioridad de Occidente, se compararon los pechos brasileros con los de las figuras de las estatuas clásicas, consideradas el ideal evolutivo. Estas fotografías nunca se publicaron, aunque otros científicos las conocían, incluido Darwin. El hecho de que célebres pensadores utilizaran la fotografía como prueba de sus ideas divergentes sobre la evolución humana muestra la rapidez con la que el medio se convirtió en una herramienta probatoria privilegiada que no podía ser ignorada por los científicos en ciernes de todos los campos.

A medida que la teoría de la evolución se transformaba en el darwinismo social, la fotografía se puso cada vez más al servicio de visualizar la supervivencia



En un breve pero influyente artículo publicado en la *Journal of The Ethnological Society* de 1868, John Lamprey escribió sobre la utilización de una cuadrícula para comparar las medidas del cuerpo humano. La cuadrícula se convirtió en un elemento de la investigación antropológica, como ilustra esta Vista de perfil de un varón malayo (1868-1869).

de los más aptos a través de cálculos visibles de cuerpos no occidentales. Aunque estas teorías en la actualidad se han echado al vertedero de la historia, sus remanentes suscitaron críticas a finales del siglo XX (véase **El giro teórico**). ■

No se puede hacer una foto sin romper los huevos



Puesto que los huevos de las gallinas proporcionaban el ingrediente clave para el procedimiento a la albúmina, estas aves aparecían ilustradas en los anuncios de mediados del siglo xix.

IDEA N.º 35

EL PAPEL ALBUMINADO

El papel albuminado, papel de copiado fotográfico en el que las sustancias químicas sensibles a la luz se disuelven en la albúmina del huevo de gallina, fue un factor clave en el paso de la fotografía desde el laboratorio del aficionado y la botica del farmacéutico a las fábricas, donde procesos de producción en cadena a pequeña escala transformaron el papel fotográfico en un artículo internacional.

La práctica fotográfica de los primeros tiempos era un oficio muy pegajoso. A medida que más fotógrafos adoptaban las fotografías en papel para realizar múltiples copias de su obra, también intentaron encontrar formas de camuflar o eliminar la textura del papel que se utilizaba en las copias. Las sustancias espesas y pegajosas parecían las más idóneas; incluso la baba de caracol se probó como medio en el que suspender el material sensible a la luz. Con el tiempo, el colodión sobre placas de vidrio sustituiría al negativo en papel, a pesar de que era un método exigente y farragoso. Entre tanto, la humilde clara de huevo (albumen en latín) ofrecía una forma sencilla y atractiva de imprimir imágenes (especialmente cuando era otra persona la responsable de llevar a cabo el proceso preparatorio).

En la década de 1850, en Francia y Alemania (y con el tiempo en talleres grandes y pequeños de todo el mundo), se empezó a fabricar papel albuminado. El proceso conllevaba separar las claras de las yemas de los huevos, salarlas y montarlas, y después dejar que recuper-

raran el estado líquido. Entonces, un papel fabricado especialmente se embebía en las claras de huevo, se secaba, se sensibilizaba a la luz y se entregaba a las tiendas y a los fotógrafos. Este proceso se denominaba «copiado por contacto», dado que el fotógrafo sólo tenía que colocar un negativo de vidrio encima y exponer las capas a la luz para producir copias.

El papel albuminado aceleró la producción fotográfica. Imaginese que tuviera que programar su ordenador cada vez que quisiera entrar en sus archivos. En cierto sentido, antes de la producción industrial de papel químico fotosensible, los fotógrafos tenían que repetir muchos de los pasos que los inventores del medio llevaban a cabo para crear una imagen. La invención y la distribución de papel albuminado, que predominaría desde la década de 1850 a la de 1890, cuando las copias al gelatinobromuro de plata lo reemplazaron, no sólo atrajo a más gente a la práctica fotográfica, sino que también promovió un copiado múltiple económico, como los millones de cartes de visite que provocaron la «tarjetomanía» de mediados del siglo xix.

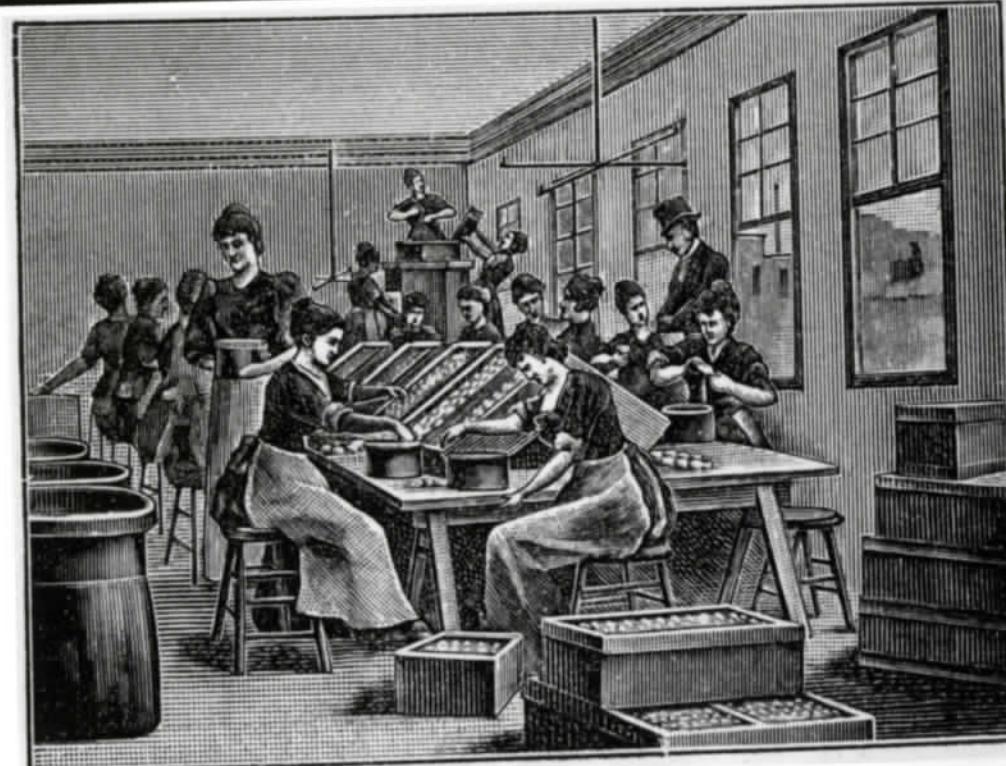
Otra consecuencia de la gran popularidad del papel albuminado perdura en la época actual. Antes de su invención, las superficies de la mayoría de fotografías eran mate. Las impresiones a la albúmina, en contraste, a menudo poseían brillo, un signo de su procedencia del huevo. Estas copias de superficie brillante mostraban mucho más detalle que las de superficie mate, y eran preferidas por muchas personas en el siglo xix al igual que en la actualidad. No obstante, algunos fotógrafos y clientes se sintieron molestos por lo que consideraban un brillo «vulgar». Mientras que los fabricantes de papel albuminado quisieron satisfacer la demanda del mercado produciendo papel doble albuminado, o papel doble brillo, algunos fotógrafos rechazaron estos productos y utilizaron deliberadamente otros procedimientos como el copiado a la goma bicromatada o el platinotipo para hacer hincapié en su dedicación al arte frente a la comercialización desenfrenada. ■



«Estas copias de superficie brillante mostraban más detalle que las de superficie mate.»

SUPERIOR: Samuel Bourne utilizó papel albuminado preparado para sus imágenes del Himalaya, como ilustra su fotografía Valle y cimas nevadas vistos desde el paso de Hamta por el lado del valle de Spiti, realizada en 1863-1866.

DERECHA: El pionero historiador de la fotografía Josef Maria Eder incluyó una ilustración de la separación de las claras de las yemas de los huevos como parte del procedimiento a la albúmina en su Manual de fotografía de 1898.



Toda una historia en una sola imagen



IDEA N.º 36
Las acciones que llevan a cabo los muchachos en esta imagen de Anthony Goicolea, titulada *Miércoles de ceniza* (2001), son intrigantes a la vez que inescrutables.

LA NARRATIVA FOTOGRÁFICA

Mientras que la fotografía funcionaba como un espejo con memoria, parecía operar en una esfera propia y única. Pero la práctica fotográfica perfeccionó rápidamente la misión del medio, pasando de una descripción física de las personas y las cosas a una narración y una metáfora visual.

Toda imagen, independientemente del medio con el que se haya realizado, existe en una red de presunciones e inferencias tácitas. En este sentido, la fotografía siempre fue más que un simple «espejo». Desde el principio, los fotógrafos introdujeron la narración y el simbolismo en su obra, creando escenas en las que los elementos eran tanto ellos mismos como no sólo ellos mismos. Así, en *El hogar de un francotirador rebelde* (1863), Alexander Gardner reconfiguró una escena de la batalla de la guerra civil americana con el fin de que el espectador la viera simultáneamente como realista y simbólica. El sujeto central, un cadáver, se movió para situarlo junto a

un muro de piedra, y la cabeza se apoyó sobre un petate con el fin de que estuviera girada de cara al espectador. El fusil apoyado contra el muro no es en realidad el del francotirador, sino uno que llevaba el fotógrafo. Los francotiradores, cuya misión era hacer de exploradores y disparar a los combatientes enemigos, eran admirados por su arrojo y su pericia, aunque con reticencias. En esta imagen escenificada, el hombre muerto no sólo se muestra derrotado, sino también como alguien que ha cumplido con su misión y ha muerto solo. Gardner no mantuvo en secreto estas modificaciones físicas de la escena, algo que en la actualidad atentaría contra los estándares del

periodismo. Por el contrario, esperaba que su público viera la imagen de una forma simbólica.

Contar una sencilla historia visual sigue siendo algo cotidiano para gran parte de la fotografía comercial y amateur. Sin embargo, algunos fotógrafos han creado narrativas complicadas, presentadas en imágenes múltiples que exigen un visionado y un análisis extensivos. Hasta cierto punto, la complejidad se crea para compensar el carácter estético de la fotografía, especialmente desde la introducción de las películas cinematográficas, la televisión y el video. El espectador de *Kamaitachi*, de Eikoh Hosoe, una serie de 35 impresiones fotográficas



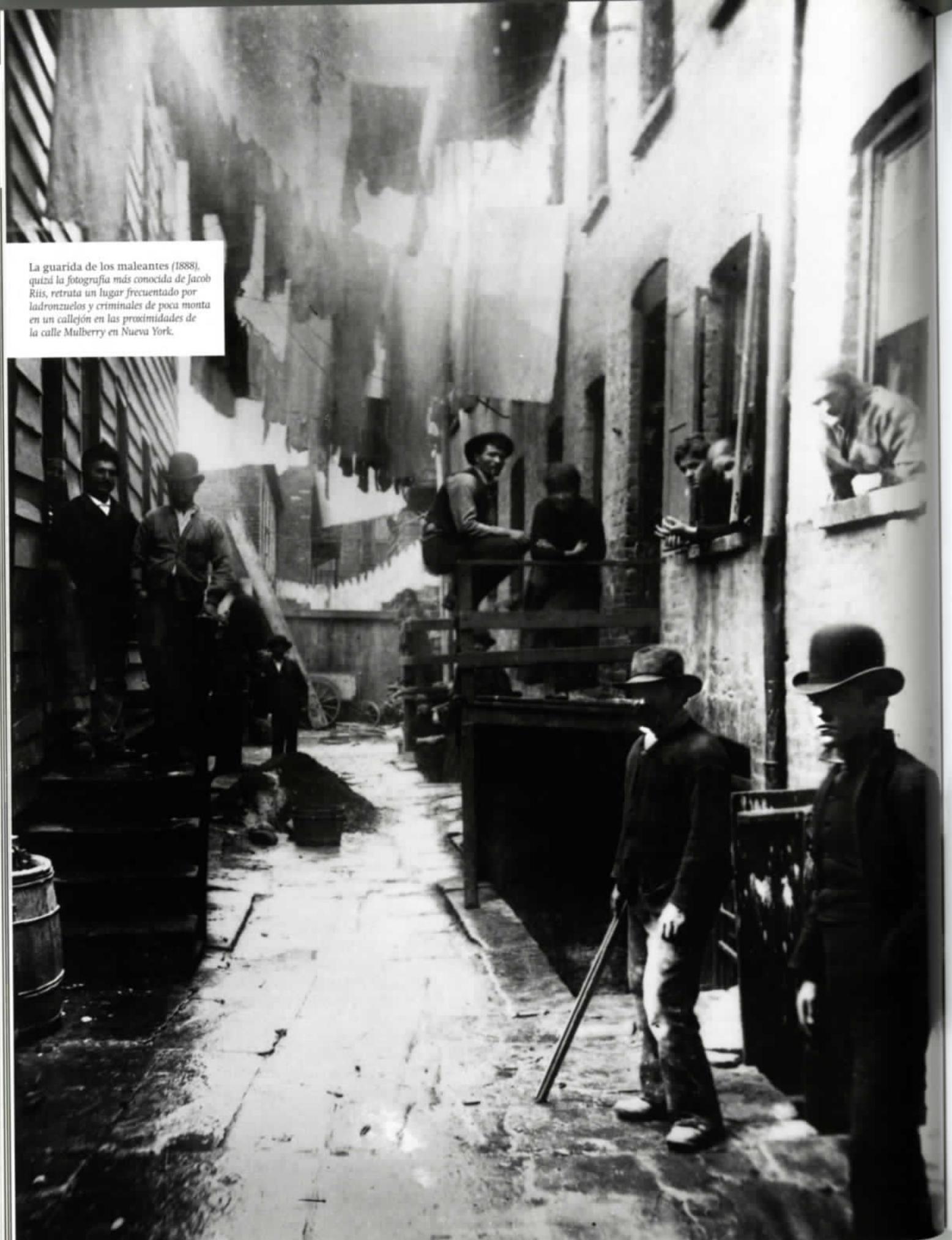
El fotógrafo de la guerra civil americana, Alexander Gardner, dispuso la escena de la muerte de un combatiente en su imagen *El hogar de un francotirador rebelde* (1863).

«Desde el principio, los fotógrafos introdujeron la narración y el simbolismo en su obra.»

inconexas, debe estar dispuesto a interpretar su significado sabiendo que las historias siempre serán incompletas. Los patrones en un negro de tinta y un blanco tenuoso, a veces difíciles de distinguir, intensifican la fusión de Hosoe de la mitología japonesa, la danza contemporánea y el temor a una guerra nuclear.

En la fotografía contemporánea, la narración a veces deja paso a la evocación de la narratividad (es decir, las cualidades de una historia sin la historia misma). En la fotografía de Anthony Goicolea, las figuras parecen estar afanosa-

mente ocupadas en algún tipo de actividad absorbente, cuya naturaleza precisa es imposible descifrar a partir de la imagen. Por una parte, la escena tiene un aire siniestro, y por la otra parece una excursión infantil. Su cualidad surrealista viene aumentada cuando nos percatamos de que sólo hay un niño retratado, cuya imagen se repite. Y, además, ese niño no es ningún niño, sino el artista adulto, que es a la vez sujeto y director de la imagen. Este tipo de fotografías narrativas socarronas y lapidarias, que retratan a varias personas escenificando



La guarida de los maleantes (1888), quizás la fotografía más conocida de Jacob Riis, retrata un lugar frecuentado por ladronejos y criminales de poca monta en un callejón en las proximidades de la calle Mulberry en Nueva York.

Más que un simple lienzo

IDEA N.º 37

FONDOS DE FOTOGRAFÍAS

Tanto si se trata de un telón de fondo pintado en un estudio fotográfico como de un escenario situado detrás del sujeto principal, el fondo de una fotografía es una parte esencial de una imagen. Puede aumentarla, o incluso reemplazar el primer plano, donde el espectador espera encontrar el sujeto principal de la fotografía, con un contenido más contundente. Componer una relación visual entre el primer plano y el fondo le permite al fotógrafo enriquecer la imagen.

Desde el principio, los fotógrafos crearon fondos sencillos o escénicos para la fotografía de estudio, ofreciendo a las personas que deseaban retratarse una serie de opciones, desde realzar discretamente su parecido asociándolo a objetos simbólicos hasta preparar un marco para crearles una identidad alternativa. A medida que la tecnología de la cámara fotográfica se fue perfeccionando con el tiempo, los avances en los objetivos mejoraron la nitidez del fondo, denominado profundidad de campo, y permitieron que éste se erigiera como parte del espacio creativo del fotógrafo. El ajuste de la profundidad de campo permitió a los fotógrafos reducir el material irrelevante del fondo o poner de relieve la relación entre los objetos cercanos y los distantes.

La imagen *El jugador de golf*, del fotógrafo camerunés Samuel Fosso, hace ambas cosas a la vez. Se remonta a los primeros tiempos de la fotografía, cuando los fondos pintados y los accesorios de estudio se utilizaban habitualmente en las fotografías de cuerpo entero (véase *La carte de visite*) para proporcionar información sobre los intereses y aspiraciones del modelo retratado. Como sujeto y fotógrafo de la imagen al mismo tiempo, Fosso juega en tono humorístico con el realismo fotográfico. Su indumentaria de golf es auténtica, pero la hierba bajo sus pies es una tela verde azulada arrugada, como lo solía ser en los retratos de principios del siglo xx, cuando las fotografías eran en su mayoría en blanco

y negro. El fondo de paisaje, descolorido por el tiempo y la exposición a las intensas luces del estudio, indica la larga tradición de escenificar una identidad frente a la cámara.

Los fotógrafos han utilizado frecuentemente el fondo de un escenario exterior *in situ* para expresar algo sobre una imagen y configurar su significado. A menudo el fondo intensifica al sujeto principal. En el fondo de la imagen *La guarida de los maleantes* (1888), de Jacob Riis, que muestra a hombres y mujeres relajándose en el exterior de establecimientos informales de dispensación de cerveza añeja, tendederos con ropa tendida cuelgan entre edificios. En contraste con el prosaico callejón, la luz que se filtra a través de la colada tendida hace que tenga un aspecto harapiento y etéreo. A veces, el elemento que une las partes de una imagen se encuentra medio escondido en una esquina del fondo. Henri Cartier-Bresson (véase *El instante decisivo*) dominaba la integración del primer plano con el fondo. La figura que salta en el primer plano de su fotografía *Detrás de la estación de Saint-Lazare* atrae la atención del espectador. A pesar del gracil esfuerzo del hombre, su pie está a punto de chapotear en el agua estancada. La desgracia inminente atrapa la mirada del espectador. Instantes después, cuando el ojo recorre el resto de la imagen, el cartel de un bailarín o acróbat saltando, colocado en imagen especular con respecto al hombre que salta, se hace visible. Este reconocimiento cam-



SUPERIOR: Siempre atento a los chistes visuales y a las coincidencias, Henri Cartier-Bresson miró Detrás de la estación de Saint-Lazare en 1932 y encontró un salto de fe.

INFERIOR: Fotógrafo de estudio desde la edad de 13 años, Samuel Fosso es a menudo el sujeto de su propia obra, como ilustra su fotografía El jugador de golf (1991).



bia el sentido de la imagen, que pasa de comedia circense a la jocosa apreciación de la coincidencia, y de la poesía visual de la vida cotidiana en un lugar que pasa inadvertido junto a una estación de ferrocarril que lleva el nombre de un santo que resucitó de entre los muertos. ■

Fotografía de viaje

IDEA N.º 38

LOS VIAJES DE PLACER

La fotografía, el ferrocarril, el barco de vapor y la clase media eclosionaron al mismo tiempo en el siglo xix. Al resultar menos costoso tras la Primera Guerra Mundial, el automóvil contribuyó en gran medida a configurar el viaje de placer (y con él, la fotografía de viaje).

Hasta la aparición de las **cámaras pequeñas**, viajar con un equipo pesado y voluminoso, sustancias fotoquímicas y un laboratorio portátil era una tarea que rechazaba la mayoría de los turistas. Pero deseaban tener fotografías de viajes, y fotógrafos de todo el mundo estuvieron dispuestos a proporcionales vistas típicas de las principales atracciones, producidas en diferentes tamaños. Con frecuencia se incitaba a los turistas a crear sus propios álbumes personalizados con los archivos de fotografías profesionales disponibles. Inevitablemente, la producción comercial de las fotografías turísticas tendía a homogeneizar sus creaciones con imágenes icónicas de destinos de viaje muy deseables, particularmente de Egipto, Italia, Tierra Santa, Japón y el oeste americano. Estas imágenes tipificadas a menudo iban acompañadas de una etiqueta con un texto informativo que incluía las palabras «la mejor vista», lo que indicaba que la imagen se había tomado en el lugar que ofrecía la escenografía más popular.

Para los viajeros, las fotografías funcionaban visualmente, como recordatorios de lugares amados, y a nivel conceptual, como evocaciones del objeto real. La ausencia de gente en la mayoría de estas vistas fotográficas (un concepto visual que se continúa aplicando a muchas **postales** en la actualidad) anulaba el tiempo y hacia que la escena pareciera primigenia, como si el turista fuera el primer ser humano en contemplarla (véase página 77, superior).

La circulación de estas fotografías, de forma individual o en álbumes expositores, animó a más personas a ver los lugares fotografiados. Puesto que el fe-

rrocarril era esencial para viajar, a veces exponía en sus vagones de pasajeros y coches salón grandes ampliaciones enmarcadas de los destinos turísticos a lo largo de sus rutas. Los viajeros de ocio normalmente no aparecían fotografiados en estas vistas típicas, aunque la agencia de viajes británica de alta categoría Thomas Cook a menudo encargaba a un fotógrafo local que realizará una fotografía de grupo y acompañara a los viajeros a los lugares turísticos para realizar fotografías por encargo.

En el momento en que las cámaras pequeñas y fáciles de usar se hicieron populares a finales del siglo xix, los viajeros empezaron a tomar fotografías de sí mismos frente a escenarios que previamente habían sido fotografiados por fotógrafos profesionales como espacios deshabitados. En parte, la proliferación de personas en fotografías económicas realizadas por ellas mismas refleja el cambio crucial en el viaje de placer en esa época. Los viajeros acomodados requerían por lo general fotografías en tamaño de álbum que en ocasiones se enmarcaban o se exhibían en estantes especiales en bibliotecas privadas. Sin embargo, con el aumento de viajeros de clase media y baja en el siglo xx, que adoptaron la idea del viaje de placer como unas vacaciones del trabajo, la fotografía de viaje cambió. Las fotografías y las vistas fotográficas comercialmente preparadas mostraban a gente divirtiéndose. Mientras que las fotografías de gran formato, a menudo arquitectónicas, se continúan vendiendo en algunos lugares famosos en la actualidad, la fotografía de viaje perdió gran parte de su formalidad antes de la Primera Guerra Mundial, una



The Kodak Girl

La chica Kodak, que apareció en 1901, animaba a las mujeres del nuevo siglo a tomar fotografías.

transformación que se vio acelerada por la invención de la postal.

En la actualidad, a pesar de los omnipresentes teléfono móvil y cámara digital, las postales continúan jugando un papel en la fotografía de viajes de placer. Se mandan por correo, se coleccionan e incluso se utilizan como plantillas para fotografías digitales, que después se envían a los amigos. ■



ARRIBA: Martin Parr tomó en 1991 esta fotografía, que forma parte de una serie dedicada al turismo global, de un grupo de turistas que estaba siendo fotografiado frente a la Acrópolis de Atenas. Aparentemente la toma de fotografías primaba sobre la visita al monumento.

DERECHA: En 1924, John Chatsworth-Musters y su esposa posaron frente a La Esfinge y las Pirámides de Egipto, donde desde el siglo xix hasta el presente los fotógrafos se han apostado, prestos, para tomar fotografías a los turistas.



«Aparte de la formación que ofrecían, las sociedades fotográficas reunieron grandes colecciones.»



Charles Thurston Thompson fotografió la exposición conjunta de 1858 de la Société française de photographie (Sociedad Francesa de Fotografía) y la Photographic Society of London (Sociedad Fotográfica de Londres) en el Museo de South Kensington en Londres, que más tarde se convertiría en el Victoria and Albert Museum.

Únete al club

IDEA N.º 39

LAS SOCIEDADES FOTOGRÁFICAS

Las asociaciones dedicadas a impartir conocimientos sobre el arte y la ciencia de la fotografía comenzaron a formarse en la década de 1850. Organizadas por país, región, ciudad o especialidad, publicaban boletines o revistas y organizaban exposiciones de la obra de sus miembros, además de ejercer gran influencia en la posterior formación de las colecciones fotográficas de los museos.

Ningún otro arte ha tenido tantas organizaciones que lo representen como la fotografía. En general, los practicantes de otros medios suelen tener un gremio o un sistema de control que protege los conocimientos y el ingreso en la profesión. La fotografía, en cambio, es un arte democrático (véase *El arte del pueblo*), tal como indica la existencia de tantas sociedades fotográficas.

Estas sociedades se pueden encontrar en todo el mundo, en todos los niveles sociales y técnicos. Sus miembros pueden ser generalistas, o especialistas en áreas como el fotoperiodismo, los deportes o la fotografía submarina. Desde sus inicios hasta la actualidad, estas sociedades han proporcionado informaciones técnicas e instrucción tanto en sus reuniones como en sus publicaciones. También han organizado exposiciones locales e itinerantes, además de proporcionar a sus miembros los beneficios del compañerismo y de los vigorosos debates. En la actualidad, las agrupaciones fotográficas y los clubs de cámaras por lo general tienen sitios web abiertos al público, que continúan la tradición de servir a aquellos interesados en el medio y de promover su conocimiento más allá de su pertenencia a un club.

El Club del Calotipo de Edimburgo, Escocia, fundado a principios de la década de 1840, está considerado el primer club de fotografía amateur del mundo, aunque fue precedido por asociaciones informales, como el grupo de aficiona-

dos vieneses al daguerrotípico, que empezaron reuniéndose a finales de 1839 para debatir sobre el medio y sus aplicaciones en la ciencia. Las grandes asociaciones oficiales, como la Real Sociedad Fotográfica de Gran Bretaña (1853) y la Sociedad Heliográfica (1851) y la Sociedad Fotográfica (1854) de Francia, aparecieron en la década de 1850. Sociedades de fotografía como las de Calcuta y de Madrás se formaron en el subcontinente indio en la década de 1850, una manifestación de los intereses indios, además de los británicos. La Sociedad Fotográfica Japonesa (1889) también incluía a extranjeros que practicaban la fotografía. Las sociedades fotográficas mantenían correspondencia entre ellas local e internacionalmente, y publicaban mutuamente información de sus respectivas publicaciones, creando de este modo una red informal. Además, los clubes de intercambio de fotografías compartían copias e información por correo (véase *El uso compartido*).

Durante las controversias que surgieron en las décadas de 1880 y 1890 en torno al estatus de la fotografía como arte, surgieron nuevas organizaciones más partidistas. Algunas estaban compuestas por fotógrafos que se habían escindido de sociedades fotográficas más antiguas y heterogéneas que los rebeldes consideraban que impedían progresar al medio (véase *Photo-Secession*). Al mismo tiempo, otros grupos nuevos, como el Salon Club of America, se for-



Las sociedades fotográficas locales y regionales no sólo organizaban reuniones, sino también eventos durante los cuales los miembros se reunían para aprender técnicas mientras fotografiaban, como ilustra esta imagen de una salida de la Sociedad Fotográfica Japonesa a un parque de Tokio en 2005.

maron para combatir lo que consideraban que era una influencia y una exclusividad indebidas de los secesionistas. A principios del siglo xx, el aumento de fotógrafos aficionados serios también ayudó a que se crearan nuevas organizaciones en todo el mundo. Los registros de sus comunicaciones indican que había unas 250 en Inglaterra y 100 o más en Francia y en Alemania. A pesar de la amplia influencia y la promesa colectiva de internet, donde miles de clubs de fotografía están representados, las sociedades fotográficas continúan llevando a cabo reuniones en tiempo y espacio real.

Aparte de la formación, las sociedades fotográficas reunieron grandes colecciones en una época en la que los museos aún no se habían planteado hacerlo. Junto con los coleccionistas individuales, las sociedades fotográficas fueron un factor importante en la conformación de las colecciones institucionales posteriores. Conservaron voluminosas compilaciones de la obra de sus miembros, de catálogos, de publicaciones y de fotografías mostradas en exposiciones, algunas de las cuales, como las de la Real Sociedad Fotográfica de Gran Bretaña, forman en la actualidad la piedra angular de las colecciones de museos de todo el mundo (véase *El coleccionismo fotográfico*). ■

Comparte tus fotografías

IDEA N.º 40

EL USO COMPARTIDO

Si la fotografía sólo hubiera producido imágenes únicas no reproducibles, como era el caso del daguerrotipo, su impacto social hubiera sido mucho menor. La facilidad de producción de múltiples copias no sólo impulsó al medio a una industria de proporciones considerables, sino que además convirtió el uso compartido de fotografías en una norma para gente de todos los niveles sociales.

La fotografía hizo que compartir imágenes fuera fácil. Surgieron muchos clubes de intercambio de fotografías en Estados Unidos y Europa durante la década de 1850. Estos grupos, compuestos principalmente por aficionados, raramente se reunían, pero intercambiaban su trabajo y sus hallazgos técnicos por correo. Las normas eran sencillas: los miembros debían enviar unos a otros copias de obras que juzgaran de interés para todos.

Los miembros de los primeros clubes de intercambio de fotografías eran generalmente gente acomodada y ociosa, lo que les dejaba tiempo para crear y entretenerse con las imágenes. En los inventivos *collages* que adornan los álbumes realizados por mujeres aristócratas británicas durante la última mitad del siglo XIX se utilizaban retratos que se intercambiaban informalmente junto con imágenes *carte de visite* (véase El fotomontaje). A su vez, los álbumes se compartían en fiestas en casa y otras reuniones sociales, donde sus subrepticios comentarios visuales sobre la sociedad actual proporcionaban diversión y un escalofrío de autorreconocimiento.

Al mismo tiempo, las columnas de consejos de las publicaciones destinadas a la clase media enseñaban a sus «lectoras femeninas» cómo decorar los



Compartir el álbum de fotografías permitía a los niños ver imágenes de personas y acontecimientos. En esta instantánea de 1947, John Todd enseña a su hija un álbum de fotografías de la Segunda Guerra Mundial.

álbumes de fotografías y a combinar su contenido con el de los álbumes de recortes. Igualmente, la fotografía se consideraba el *arte del pueblo*, y se concebía como una biblioteca de autoayuda y autosuperación del pueblo, que proporcionaría, en palabras del daguerrotipista estadounidense Marcus Aurelius Root, conocimientos y educación a las masas.

Cuando cambió el género fotográfico predominante, como lo hizo con la invención de la *carte de visite*, los clubes de intercambio aparecieron entre los coleccionistas de clase media. Con la invención y la práctica extendida de la fotografía instantánea en el siglo XX, los álbumes fotográficos permitieron a sus usuarios crear biografías familiares mediante secuencias de imágenes dedicadas a niños, reuniones familiares, amigos, acontecimientos familiares, mascotas y viajes. Hasta cierto punto, el álbum familiar definía a la familia. Los álbumes también podían contener recuerdos, como programas de teatro y billetes de tren. Algunos álbumes funcionaban como unas memorias o unos diarios ilustrados.

En la actualidad, los sitios web en soporte digital donde se pueden compartir fotografías compiten con los álbumes familiares, pero todavía no han sustituido su forma material. Sin embargo,

The Faro Caudill [family] eating dinner in their dugout, Pie Town, New Mexico (LOC)



Lee, Russell., 1903-, photographer.

SUPERIOR: Cuando instituciones como la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos (LOC) publican imágenes en sitios web donde se comparten fotografías, como Flickr, los usuarios pueden crear su propia colección de imágenes favoritas.

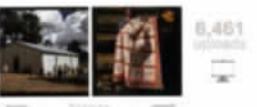
DERECHA: Lady Filmer, una íntima de la corte de la reina Victoria, hacía fotografías y después las disponía en hojas de papel, que adornaba con sus pinturas, como ilustra este collage realizado alrededor de 1864.



«Los álbumes de fotografías permitieron a sus usuarios crear biografías familiares.»

Uploaded on January 8, 2008
by The Library of Congress

The Library of Congress'
photostream



This photo also belongs to:
– 1930s-40s in Color (Set)



Print of Museum Photo's Library of Congress Flickr photo project

The frugal kitchen (photo's & memories) (Book)

«Algunos fotógrafos son célebres por haber permanecido fieles a los tonos continuos de las copias al gelatinobromuro de plata.»



Las fotografías de Ansel Adams, como esta Vista del valle, Parque Nacional de Yosemite, California, realizada alrededor de 1935, se han convertido en sinónimo del aire transparente y de la atmósfera prístina de la región.

El mundo en blanco y negro

IDEA N.º 41

LA COPIA AL GELATINOBROMURO DE PLATA

La copia al gelatinobromuro de plata (sinónimo de fotografía en blanco y negro) dominó la mayor parte del siglo xx. Desde la fotografía de noticias a la instantánea familiar, fue el procedimiento en el que se fotografiaron generaciones que contemplaron su mundo. Aunque fue eclipsada por el color en la década de 1960, continúa vigente como trabajo artístico o procedimiento alternativo.

Como su sugiere nombre, para este procedimiento se suspende plata sensible a la luz en gelatina, que a continuación se aplica sobre papel. La gelatina permanece encima de una capa intermedia de barita, que impide que las sustancias químicas sensibles a la luz se depositen en las fibras del papel. Los característicos detalles claros y vivos de estas copias son resultado de la presencia de esta capa de barita. A diferencia del procedimiento a la albúmina, en el que un negativo se coloca sobre papel fotosensible y después se expone al sol, la copia al gelatinobromuro de plata se expone rápidamente a un negativo, en el que capta una imagen latente, que después se revela en el laboratorio. Este modelo de copiado convirtió al laboratorio en la oficina

del fotógrafo y ayudó a crear una nueva profesión: la de copiador experto, a quien los fotógrafos encomiendan su obra. Además, su popularidad fue un catalizador para la industria fotográfica.

Excepto por el Technicolor, otros procedimientos cinematográficos y algunos anuncios, el gran público veía pocas fotografías en color. Durante la mayor parte del siglo xx, los periódicos, las revistas y los libros se ilustraron con fotografías en blanco y negro. Las instantáneas familiares eran en blanco y negro, al igual que los retratos escolares y las fotografías de bodas. Durante el largo período de su existencia, los fotógrafos y los copiadores perfeccionaron la versatilidad de la copia al gelatinobromuro de plata. Debido a esta prolongada familiaridad con

ella, el gran público fue indirectamente instruido en la sutil gama expresiva de tonos del medio junto con sus contrastes extremados. En la actualidad es difícil de imaginar hasta qué punto la gente interactuó con los medios en blanco y negro, a los que consideraba modernos y realistas.

La copia al gelatinobromuro de plata suscitó seguidores devotos, desde los aficionados que tenían un laboratorio en casa hasta grandes figuras como Ansel Adams, Edward Weston y Walker Evans, todos los cuales probaron la fotografía en color, pero les desagradaron sus tonos, que consideraron demasiado agresivos y vulgares. A pesar de los avances en la fotografía digital que permiten a los usuarios crear imágenes de postproducción en blanco y negro, algunos fotógrafos son célebres por haber permanecido fieles a los tonos continuos de la copia al gelatinobromuro de plata. Otros, que antes sólo habían utilizado película, han empezado a experimentar con imágenes digitales en blanco y negro. En sus obras previas, Sebastião Salgado trabajó con copiadores expertos e imaginativos como Philippe Bachelier con el fin de perfeccionar la luminosidad inherente a este tipo de copia y adaptarla al retrato de la capacidad de resistencia humana frente al hambre y al duro trabajo manual. Aunque es demasiado pronto para saber si la reciente adopción de Salgado de la cámara digital tendrá continuidad, incluso un breve escarceo es un homenaje a la capacidad cada vez mayor de los medios digitales de plasmar los delicados matices del monótono que otorgaron a la copia al gelatinobromuro de plata todo un siglo de influencia. ■



En su libro Una gracia incierta (1990), la amplia gama tonal de las copias en gelatinobromuro de plata permitió a Sebastião Salgado enfatizar su interpretación de los buscadores de oro en la mina de Serra Pelada en Brasil.

Fotos espía



IDEA N.º 42

CÁMARAS PEQUEÑAS

El tamaño cuenta. La fabricación de cámaras portátiles cada vez más pequeñas transformó la fotografía, ampliando enormemente el abanico de tareas (desde labores detectivescas hasta crear formas más espontáneas de retrato) que las cámaras normales podían llevar a cabo.

Después de la introducción de la fotografía, las cámaras se hicieron más grandes y, a la vez, más pequeñas. Los fotógrafos profesionales y los aficionados serios utilizaban cámaras grandes para el trabajo en estudio, mientras que las cámaras más pequeñas se usaban en el trabajo de campo. En los inicios de la fotografía, cuando el material fotosensible requería largas exposiciones, las cámaras portátiles eran demasiado inestables para producir una imagen nítida. Pero la popularidad de las cámaras pequeñas aumentó a finales del siglo XIX, época en la que proliferaron las placas secas y las películas más rápidas, lo que hizo que fabricar cámaras portátiles y en miniatura fuera rentable.

La denominada cámara espía apareció en 1881, lo que posibilitó que los oficiales de policía y los espías ocultaran el dispositivo en sus cuerpos. Las cámaras pequeñas y planas, frecuentemente con un enfoque fijo, se podían esconder debajo del chaleco de un hombre, que muy convenientemente permitía que el objetivo sobresaliera por el ojal. Las cámaras también se camuflaban en libros, bino-



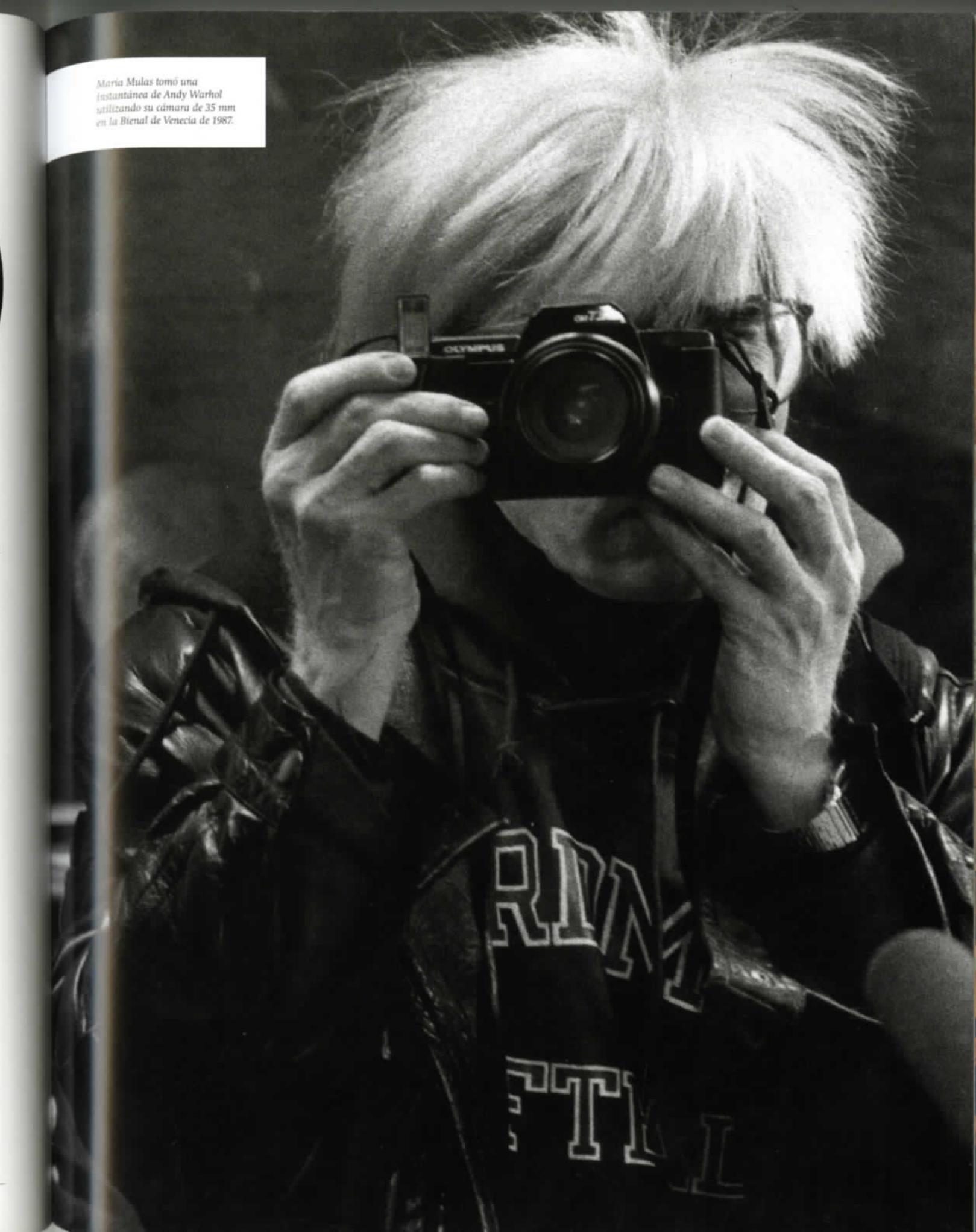
IZQUIERDA: Esta cámara espía de botón fue utilizada por la Stasi (Policía Secreta) de la Alemania del Este.

SUPERIOR: Con una cámara espía de botón oculta en su chaleco, Horace Engle tomó fotografías espontáneas de personas y vistas en West Chester, Pensilvania, en 1888.

culares, bolsos femeninos y mangos de bastón. En 1888, el fotógrafo de Pensilvania Horace Engle recorrió las calles y viajó en tranvías tomando fotografías con la cámara que llevaba oculta en su chaleco. En una época en la que la mayoría de la gente sabía cómo posar frente a la cámara, Engle estudió y fotografió sus posturas y gestos naturales a costa de su consuetudinario, aunque no legal, derecho a la privacidad. Tal como el fotógrafo moderno Philip Lorca DiCorcia alegó con éxito cuando su fotografía de calle fue impugnada en los tribunales, la fotografía en lugares públicos es lícita, tanto si el sujeto es consciente de la presencia de la cámara como si no.

Sin embargo, la cámara pequeña más popular no fue la espía, sino la de cajón Kodak, con enfoque, sin visor y con un carrete fotográfico de 100 exposiciones incorporado. Consecuente con el eslogan de la publicidad de la cámara, «Usted apriete el botón, nosotros haremos el resto», Kodak proporcionaba un servicio completo. Cuando se habían tomado todas las fotografías, la cámara se enviaba por correo a la empresa, que las

Maria Mulas tomó una instantánea de Andy Warhol utilizando su cámara de 35 mm en la Bienal de Venecia de 1987.



Revelaciones de secretos escandalosos



Tom Howard, fotógrafo del Daily News, fotografió a escondidas la ejecución de la asesina Ruth Snyder con una cámara oculta atada al tobillo. La imagen apareció en la portada de la publicación del 13 de enero de 1928 con el titular «MUERTA» destacado en negrita.

IDEA N.º 43

LA PRENSA AMARILLA

La prensa amarilla (la prensa sensacionalista) tomó su nombre del color del papel en que se publicaba. Esta nueva forma de publicación, basada en fotografías, condensa las noticias escritas de forma compacta, dejando al mismo tiempo abundante espacio para fotografías sensacionalistas, que son la base de la publicación.

Las interminables novelas inglesas fueron escritas para ser leídas en voz alta por los miembros de la familia después de cenar durante la época victoriana. En contraste, en el mundo moderno de ritmo acelerado de principios del siglo XX, las publicaciones sensacionalistas estaban diseñadas para leerlas en silencio y a solas, como diversión en el trolebús yendo al trabajo o durante la pausa de veinte minutos para comer en el taller. Las publicaciones sensacionalistas contaban sus historias rápidamente, basándose en fotografías de gran tamaño y en breves leyendas. Mientras que las fotografías en un periódico de gran formato se utilizaban para ilustrar un reportaje, las que aparecían en la prensa sensacionalista contaban una historia visualmente. Por tanto, no era necesario saber leer para encontrar entretenimiento e información en una publicación sensacionalista. De modo que los obreros inmigrantes de las fábricas podían disfrutar de esas publicaciones.

En un principio, la prensa sensacionalista impulsó a los fotógrafos a proporcionar fotografías más rápidas, nuevas e impactantes a una velocidad que se equiparara al nuevo medio de la radio y sus transmisiones de noticias de última hora. Lo que los periódicos publicaban como acontecimientos locales y mundiales, la prensa sensacionalista lo convirtió en una noticia bomba. Los fotó-

grafos escuchaban la radio de la policía para llegar rápidamente al escenario de desgracias sangrientas, y pagaban a porteros y camareros para que les revelaran las actividades de celebridades indiscretas. La prensa sensacionalista instigaba a los fotógrafos a ser agresivos e indiscretos antes de que el término *paparazzi* se inventara en la película de 1960 *La Dolce Vita*.

En la actualidad, la prensa sensacionalista tiene que competir con las noticias 24 horas y los espectáculos de entretenimiento, además de con las películas televisadas, internet y los teléfonos móviles. Reconociendo que actualmente las presiones de tiempo son mayores que en el pasado, las principales publicaciones sensacionalistas tienen sitios web donde publican noticias de última hora acompañadas de texto e imágenes. Con independencia de si se publican por internet o en papel, los temas sexuales, los escándalos y las muertes repentinas siguen siendo una constante. La veracidad es un valor relativo. En algunos países, escenas que por diversas razones no fueron fotografiadas son reescenificadas por actores o recreadas mediante programas de animación digital, tanto en el caso de fotografías estáticas como de videos online.

Aunque nacida de la necesidad, la imagen informal y espontánea de la fotografía sensacionalista ha sido admirada e imitada por fotógrafos y artistas.



En todo el mundo, la fotografía y la impresión digital han cambiado el aspecto de la prensa sensacionalista, pero no su contenido. Esta fotografía fue tomada en Lima, Perú.

William Klein basó algunas de sus fotografías desenfocadas y movidas en materiales que encontró en el periódico New York Daily News, y declaró que su estética era la de la prensa sensacionalista: granulosa, sobreentintada, con un diseño agresivo y titulares chillones. Las imágenes escandalosas con sus escenas indiscretas también inspiraron a Andy Warhol, que leía la prensa sensacionalista y colecciónaba sus fotografías. Su serie *Muerte y desastre* trataba de choques de vehículos, sillas eléctricas y suicidios. El artista Shepard Fairey, que se haría famoso más tarde por su cartel *Hope* (Esperanza) para la campaña presidencial de Obama, creó una pegatina inspirada en la prensa sensacionalista en la que figuraba la imagen del sombrío rostro de un luchador gigante televisivo y la palabra «Obedece» impresa en la tipografía típica de la prensa sensacionalista. Esta pegatina no se creó al servicio de una causa particular, pero se utilizó en todo el mundo para hacer reflexionar a la gente sobre su propia situación. Con la aparición de la impresión digital, las fotografías sensacionalistas borrosas son cosa del pasado, aunque su apariencia de la era de la imprenta se ha unido a otras fuentes populares, como los cómics y las tiras cómicas, proporcionando a los artistas un vocabulario visual populista o antisistema. ■

Patatas para dar color

Este autocromo de Sido Bou Othmane, Marruecos, en 1913, es parte de la colección de Albert Kahn. Muestra a unas mujeres marroquíes sin velos y vestidas con unos sencillos caftanes diseñados para proteger su piel contra el ardiente sol y las tormentas de arena que azotan el Sahara.



IDEA N.º 44

EL AUTOCROMO

Louis y Auguste Lumière, los inagotablemente inventivos hermanos franceses, ya habían sido pioneros del cinematógrafo cuando crearon el procedimiento del autocromo para realizar fotografías en color. Utilizando diminutos gránulos de almidón de patata y de otros almidones teñidos para obtener imágenes en color luminosas, el autocromo continuó siendo el principal procedimiento fotográfico en color hasta la década de 1930.

Lo que decidió a los hermanos Lumière a emplear la humilde patata como parte de su procedimiento fotográfico es un misterio. No fue su primera idea, pero tal vez el hecho de que vivieran en Lyon rodeados de una campiña salpicada de granjas les proporcionase la inspiración. Utilizando el procedimiento aditivo de color (véase **El color**), crearon placas fotográficas de vidrio cubiertas con una mezcla de minúsculos gránulos de almidón que habían sido teñidos de rojo-naranja, violeta y verde, que a su vez estaba cubierta con una capa de material fotosensible. Al introducir las placas en la cámara, con el lado del vidrio expuesto a la luz, los gránulos funcionaban como diminutos filtros. Una vez reveladas en una única **imagen positiva directa**, y vistas a la brillante luz del sol o bajo una fuente de luz artificial, las pequeñas placas de cristal resplande-

cían como joyas de colores. Costoso, complicado de realizar y con la necesidad de una larga exposición, un filtro especial y circunstancias de visionado particulares, el autocromo, con todo, devolvió a la fotografía de principios del siglo xx algo del misterio y de la expectación creados por el **daguerrotípico**. Las críticas elogiosas de la época inducen a creer que el autocromo se iba a convertir en la fotografía en color que todo el mundo había estado esperando. Además, en un periodo en el que los fotógrafos artísticos buscaban nuevas formas de legitimizar su obra, el autocromo parecía un procedimiento creativo muy atractivo. Los secesionistas lo adoptaron sin vacilar.

«La fiebre del color» se extendió rápidamente, no sólo entre los artistas, sino también entre aquellos que querían documentar el mundo en color. Los



Suzanne Porcher, que se afincó en Francia cuando trabajó como enfermera voluntaria durante la Primera Guerra Mundial, realizó esta fotografía. Entre lirios. Jardines públicos de Tours, Francia, el 28 de mayo de 1924.

«El autocromo podía ser «peligrosamente colorista».»

autocromos eran muy apreciados por la Royal Geographical Society de Gran Bretaña y por la National Geographic Society de Estados Unidos, hasta el punto de que esta última invirtió todo el tiempo y el dinero necesarios para trasladar las transparencias en vidrio a tinta en sus revistas. Este procedimiento fotográfico también inspiró al banquero francés Albert Kahn a patrocinar lo que iba a convertirse en un esfuerzo de recopilación de imágenes a escala mundial llamado Archivo del Planeta. En 1929, cuando Kahn perdió su fortuna en la gran depresión, sus equipos de fotógrafos ya habían visitado 50 países y creado 72.000 autocromos, junto con películas cinematográficas.

Como se vio, el autocromo *no era* el procedimiento de fotografía en color que la gente estaba esperando. Ese honor le cupo al **Kodachrome**. No obstante, el autocromo preparó a los fotógrafos para trabajar con color, un procedimiento que requería un planteamiento considerablemente diferente al empleado para los monotonos en **copias al gelatino-bromuro de plata**.

Tal como observó el fotógrafo secesionista alemán Walter Kühn, el autocromo podía ser «peligrosamente colorista», haciendo del color el sujeto dominante de una fotografía. La acusación de Kühn resultó profética y perseguiría a la fotografía en color hasta las últimas décadas del siglo xx. ■

iOjalá estuvieras aquí!

IDEA N.º 45

LAS POSTALES

Durante aproximadamente dos décadas a principios del siglo xx, el coleccionismo de postales se convirtió en una moda internacional. Tanto si se trata de fotografías reales como de imágenes reproducidas fotomecánicamente, las postales han servido para una multitud de propósitos (desde comunicar noticias locales hasta enviar retratos).

La fotografía sabe cómo crear modas. Poco después de que la fiebre de la **carte de visite** se hubiera enfriado, surgió la fotografía instantánea y se estableció como un medio fotográfico permanente. Además, a principios del siglo XX, cuando los reglamentos se modificaron para favorecer el envío de imágenes pequeñas por correo, la postal basada en fotografías causó furor. Millones de postales de fotografías reales y de postales fotográficas impresas producidas con técnicas de reproducción, incluido el **halftone**, inundaron las oficinas de correos, los álbumes y las colecciones familiares. En 1908, cuando la población de Estados Unidos era ligeramente inferior a 89 millones de habitantes, Correos estimó que se enviaron más de 677 millones de postales en el transcurso del año. El estallido de la Primera Guerra Mundial limitó la disponibilidad de postales, pero, como todo turista sabe, el género continúa vigente en la era digital, junto con la tarjeta de felicitación navideña con su fotografía familiar anual.

Aunque las postales continúan existiendo, ya no cumplen las mismas funciones que en el pasado. Entonces, se podía contar con los fotógrafos locales de ciudades pequeñas, donde a menudo los farmacéuticos vendían película junto con papeles fotográficos y sustancias químicas para fotografiar el derrumbamiento probable que fueran a producirse mecánicamente que las fotografías reales. Aunque carecían del componente de noticia de las postales de fotografías reales producidas localmente, continuaban mostrando orgullo cívico, tesoros arquitectónicos y acontecimientos históricos. Además, era menos probable que los turistas distinguieran entre fotografías

s reales y postales fotomecánicas que
aficionados a la fotografía.

La analogía contemporánea de la postal de principios del siglo XX no florece en las tiendas de recuerdos para turistas, sino en el vínculo entre los teléfonos móviles con cámara, las cámaras digitales, las redes sociales e internet. Las repeticiones personales y provisionales de fotografías privadas e imágenes de noticias públicas tomadas de sitios web nacionales y globales han creado una moda con un alcance y una intensidad similares a los de la fiebre por las postales. ■



Estas incontables imágenes constituyen un archivo informal y enormemente disperso y fragmentado de la historia local y de la vida cotidiana.»



SUPERIOR: Nan y Brian en la cama, Nueva York (1983) es una de los varios centenares de diapositivas realizadas por Nan Goldin para su serie de 1981-1986 *Balada de la dependencia sexual*.

DERECHA: En 1890, Frederic E. Ives inventó un sistema de proyección del color, que bautizó como Kromogram, que requería no sólo que se realizaran tres imágenes de un sujeto con diferentes filtros, sino que además éstos se utilizaran en la proyección de la imagen. Este bodegón, Naranjas y uvas con un decantador y un vaso de cristal, es de alrededor de 1895.



Subirse al tiovivo

IDEA N.º 46

LA PROYECCIÓN

La proyección (el proceso de mostrar imágenes en una pantalla u otra superficie) fue fundamental para la invención de la fotografía en color, y ha iluminado la fotografía artística, documental y educativa durante casi dos siglos.

El proyector de luz, o linterna mágica, fue perfeccionado mucho antes de que se inventara la fotografía. De hecho, se podría decir que ésta nació en otro prototypero. Su predecesora inmediata, la cámara oscura, proyectaba imágenes, y con el tiempo, evolucionó hacia la cámara fotográfica, que proyecta imágenes sobre materiales fotosensibles.

Cuando el material transparente se empezó a utilizar como soporte, las fotografías se unieron a los dibujos y pinturas en espectáculos de entretenimiento y exhibiciones educativas proyectados por linternas mágicas. En Alemania, a principios de la década de 1870, se utilizaron diapositivas de historia del arte. Durante la década de 1890, las empresas comerciales ya producían diapositivas educativas para disciplinas científicas, además de para materias de arte y arquitectura. Con la amplia disponibilidad de las diapositivas y de los proyectores dobles en las escuelas, nació el temido test de «comparación y contraste». La gente se acostumbró a ver fotografías educativas ampliadas y saturadas con una intensa luz proyectada. Esta distorsión a veces hizo que la posterior experiencia real de escenas y objetos pareciera decepcionantemente apagada y deslucida. De hecho, durante los años que precedieron a la invención del cinematógrafo, las diapositivas de la linterna mágica acostumbraron al público a una especie de realidad virtual.

A principios del siglo xx, el fotógrafo Alfred Stieglitz propuso utilizar la diapositiva de linterna mágica como medio artístico, pero su sugerencia tuvo poco eco. Cuando la familiar diapositiva de

En 1925, la revista infantil francesa *Le Petit Inventeur* captó la magia de las imágenes proyectadas.



nas web dedicadas a fotografías amateur familiares y de viajes. Los artistas y los historiadores de arte han adaptado el PowerPoint a las aulas, donde intensos proyectores digitales muestran imágenes de obras de arte sobre brillantes pantallas. La proyección de diapositivas PowerPoint también ha sido absorbida por el arte: en 2008, David Bowie comenzó a sacar partido de sus flexibles secuencias, coordinando imágenes con su música. ■

Más que un fogonazo

IDEA N.º 47

LUZ ARTIFICIAL



SUPERIOR: Nadar utilizó lámparas de arco voltaico alimentadas con pilas para crear una impresión fantasmagórica y etérea de Las cloacas de París (1864-1865).

INFERIOR: Naitō Masatoshi ha experimentado con la naturaleza expresiva de la fotografía con flash durante décadas, como ilustra su imagen humorística La explosión de la abuela (1970).



Fotografía significa literalmente «escritura con luz». Sin luz no es posible escribir. Pero la fotografía evolucionó rápidamente más allá de los límites de la luz natural para incluir la manipulación de la luz artificial, no sólo para iluminar los sujetos habituales, sino también para crear efectos expresivos imposibles de obtener con luz natural.

Figurémonos la escena en los primeros días de la fotografía: un fotógrafo en ciernes va corriendo de aquí para allá por todo el tocador en busca de espejos y por toda la cocina en busca de bandejas planas de metal, y tiende los objetos a sus asistentes que esperan fuera, listos para colocar las superficies pulidas de modo que proyecten luz adicional sobre un modelo impaciente. En comparación, ser fotografiado en un sofocante estudio fotográfico sería casi un placer.

La idea de la luz artificial surgió poco después de la invención de la fotografía a partir de la necesidad ampliamente reconocida de añadir luz con el fin de ampliar el alcance de la práctica fotográfica. Volviendo su mirada al teatro en busca de ideas brillantes, los fotógrafos en ocasiones utilizaban la intensa iluminación de las candelas, especialmente para la fotografía subterránea en minas y cuevas. Nadar fue el pionero de la adaptación experimental de la luz eléctrica alimentada con pilas en su serie de fotografías de principios de la década de 1860 de las nuevas cloacas de París. Victor Hugo, en su gran novela *Los miserables*, imaginó las cloacas como las pestilentes entrañas de la ciudad; iluminándolas mediante medios artificiales, Nadar las volvió a imaginar como una gran proeza de ingeniería.

Cuando la película fue más rápida, la pólvora de flash (la misma sustancia que se utiliza en los fuegos artificiales y en los espectáculos de magia) se adaptó a la cámara fotográfica. Proporcionaba un intenso fogonazo de luz blanca, pero utilizarla podía ser peligroso, además de

molesto. Cuando Jacob Riis y sus compañeros fotografiaban interiores en los barrios bajos de Nueva York a finales del siglo XIX, éste prendía fuego a la pólvora de flash en una sartén, o hacía estallar cartuchos de magnesio en el aire, lo que provocaba que los huéspedes de las pensiones de mala muerte se despertaran sobresaltados, y entonces él tomaba fotografías de sus caras de sorpresa (véase página 80). La luz artificial ayudó a crear un aura de autenticidad al permitir captar instantáneas sin que la gente fuera consciente de la presencia de la cámara.

Al encerrar un filamento de magnesio en una bombilla de cristal sellada al vacío con el suficiente oxígeno para permitir un estallido de luz, se eliminaron la mayoría de los vapores y el humo nocivos de las primeras técnicas de flash, dando lugar a la lámpara de flash. Sincronizadas con el obturador de la cámara, las lámparas de flash predominaron en el siglo XX. Las lámparas Sashalite (denominadas como el fotógrafo de celebridades Sasha o Alexander Stewart, que ayudó a inventar un sistema de fotografía con flash) quemaban una hoja de aluminio en lugar de magnesio. Su base se ajustaba al portalámparas de la lámpara de flash, y al pulsar el usuario un botón, se creaba un fogonazo instantáneo de luz generado por la electricidad almacenada en las pilas de la lámpara de flash. La luz estroboscópica fue inventada por Harold Edgerton para la exploración científica, y encontró importantes aplicaciones militares en la Segunda Guerra Mundial, aunque también comerciales. ■

«La luz artificial ayudó a crear un aura de autenticidad al permitir captar instantáneas sin que la gente fuera consciente de la presencia de la cámara.»



Cuando Karl Bulla, de la agencia homónima, fotografió Comedor de beneficencia de San Petersburgo en 1910, la luz del flash iluminó algunas zonas mientras sumió otras en sombras profundas e impenetrables.

«Progresivamente, a lo largo del siglo XIX, el desenfoque se convirtió en una elección, no en un error.»



La formación previa como pintor de Charles Nègre pudo haberle inspirado el ajuste de la nitidez del fondo en esta impresión de 1851. Deshollinadores andando

Desde aquí hasta el infinito

IDEA N.º 48

EL ENFOQUE

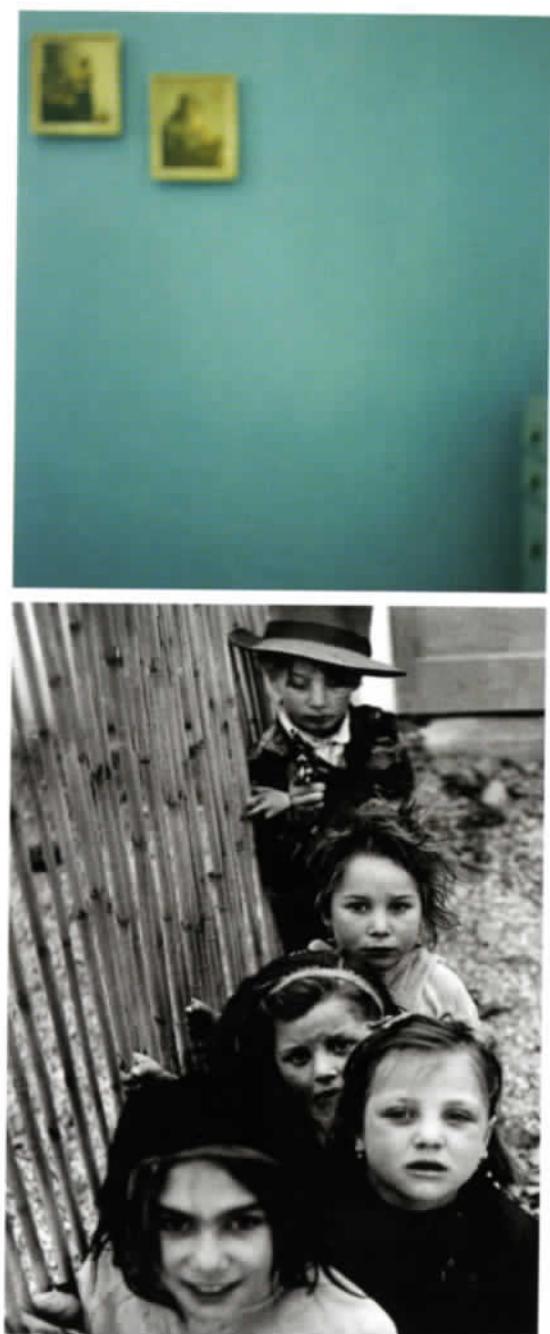
Si el léxico de la fotografía tuviera una gramática, enfocar sería un verbo principal. El enfoque dinamiza, explica, enmarca, excluye y resalta. Por otra parte, no existe el enfoque correcto, puesto que en sí mismo es un acto de interpretación. De hecho, a medida que la tecnología que permitía a los fotógrafos enfocar con precisión se volvió más fiable, el desenfoque se convirtió en una opción estética por sí mismo.

A los primeros fotógrafos no se les permitió el lujo de escoger. En los primeros años de la fotografía, el enfoque estaba restringido por unas lentes fijas e imperfectas y por la limitada gama de movimientos de desplazamiento de las cajas que conformaban las primeras cámaras. Cuando Charles Nègre realizó su imagen de unos deshollinadores de París en 1851, tuvo que retocar el negativo manualmente, difuminando el fondo distracto con el fin de resaltar las figuras en primer plano. Con el transcurso del tiempo, la fidelidad y el control del objetivo aumentaron, y éste dirigió la imagen a toda la superficie fotosensible y no sólo al centro. Además, se añadió un anillo de enfoque en el objetivo. Si Nègre hubiera podido disfrutar de estos perfeccionamientos, sólo habría tenido que enfocar a los deshollinadores a la vez que dejaba el fondo desenfocado.

Durante la década de 1860, la fotógrafa británica Julia Margaret Cameron desacató abiertamente la sabiduría convencional y eligió enfocar sus pareados y retratos escenificados de personajes religiosos, históricos y literarios de una forma que le permitía lograr el equilibrio entre el detalle y el difuminado que más le placía a la vista (véase página 56). A pesar de ser criticada en su época como técnicamente incompetente, Cameron adoptó un enfoque ligeramente borroso como su estilo característico, que muchas personas que deseaban hacerse retratar apreciaron por considerarlo más en la línea de un retrato de

carácter. Progresivamente, a lo largo del siglo XIX, el desenfoque se convirtió en una elección, no en un error. El pintor y fotógrafo inglés William Newton propuso que lo que él llamaba «fotografía química» (es decir, el trabajo realizado en busca del detalle) debería distinguirse de una fotografía artística expresiva que crea escenas ligeramente desenfocadas. El fotógrafo francés Gustave Le Gray formuló una teoría de los «sacrificios», según la cual el fotógrafo, como un pintor, resalta determinadas zonas del espacio de la imagen y omite otras. El artista británico Peter Henry Emerson propuso realizar fotografías tal como ve el ojo, con una zona central de enfoque y otra circundante, más grande, borrosa, para sugerir la imprecisión de la visión periférica.

A medida que los avances técnicos hicieron posible que el fotógrafo escogiera una zona de la imagen donde hacer que el sujeto se viera más nítido, también hicieron posible manipular las percepciones del observador del primer plano y del fondo. En la actualidad, el enfoque es un instrumento de expresión. La fotógrafa alemana Uta Barth usa técnicas de enfoque para evocar la forma en que las habitaciones son contenedores de su propia luz. A pesar del predominio de los intensos detalles digitales, el desenfoque es una sugerente estrategia visual que los fotógrafos utilizan por sus efectos en la percepción, su descripción del estado de ánimo y su evocación de la fotografía de antaño. ■



SUPERIOR: Como ilustra su fotografía Suelo #42, Uta Barth utiliza un enfoque suave fundido para enfatizar la habitación como contenedor de luz.

INFERIOR: En la actualidad, el enfoque es un instrumento expresivo, evidente en la técnica de Mario Giacomelli, que va de la borrosidad a la nitidez y de nuevo a la borrosidad, como ilustra esta fotografía tomada en Roma en 1957.

IDEA N.º 49

DETENER EL TIEMPO

La ciencia y la fotografía aunaron fuerzas en la década de 1870 para crear aparatos suficientemente rápidos para detener el curso de la acción. Pero cuando las fotografías lograron detener el tiempo, menoscabaron a la vez la visión humana, enfrentando la ciencia al arte.

En Francia, Étienne-Jules Marey inventó una cámara que en la parte delantera tenía un disco giratorio en el que se habían perforado unas pequeñas rendijas. Cuando una persona pasaba por delante de ella, el movimiento fluido de las zancadas del caminante se segmentaba en pequeñas fotografías estáticas que mostraban la locomoción humana. El trabajo de Marey se basaba en los experimentos realizados en California por Eadweard Muybridge, quien, cuando se le retó a que mostrara cómo se desplazan los caballos, ideó una forma para que las pezuñas de estos animales pisaran una serie de obturadores de cámaras al pasar galopando por delante de ellas. Muybridge produjo imágenes, contra lo que cabría esperar, de un caballo al galope con las cuatro patas en el aire. Estas fotografías y su trabajo continuado sobre la locomoción animal y humana le convirtieron en una celebridad científica en todo el mundo (véase página 46). El pintor realista estadounidense Thomas Eakins quedó tan impresionado por los experimentos de Muybridge que ayudó a que se trasladara a la Universidad de Pensilvania, donde trabajaron juntos para fotografiar el movimiento.

Estas cronofotografías victorianas (series de fotografías tomadas para captar el movimiento fragmentándolo en una serie de imágenes) provocaron una contro-



La fotografía Corona de una gota de leche (1957), de Harold Edgerton, se realizó con una luz estroboscópica que es lo bastante intensa y rápida para captar la acción.

versia en el mundo del arte, en el que las convenciones para mostrar la acción humana y animal se basaban en los principios y ejemplos clásicos y renacentistas. Según estos criterios, el movimiento mostrado en las cronofotografías era desgarbado y desequilibrado. El resultado inmediato fue un conflicto entre artistas, algunos de los cuales creían que debían representar el mundo tal como la nueva fotografía del movimiento lo mostraba, mientras que otros consideraban la cronofotografía como una nueva incursión de la máquina en el reino intemporal de la belleza. El lenguaje visual de estas imágenes se vincularía estrechamente al de la experimentación vanguardista e inspiraría a los artistas modernos en movimientos como el futurismo y el cubismo.

Las cronofotografías atrajeron al público y a los artistas de una forma que tardaría en repetirse. Los avances técnicos en la detención del tiempo impulsaron a los científicos a utilizar e inventar procedimientos y experimentos en los que la cámara era esencial para poder demostrar la existencia de ocurrencias teóricas basadas en la hidrodinámica, la balística y la mecánica teórica. Publicadas en revistas científicas, donde su comprensión plena estaba vinculada a matemáticas complicadas y ciencia avanzada, las imágenes resultantes no jugaron ningún papel en el discurso público

El artista estadounidense Thomas Eakins tenía un gran interés en la creación de fotografías que detuvieran el tiempo, como ilustra su imagen Estudio del movimiento: desnudo masculino saltando, 1885.



La revolución de los puntos

IDEA N.º 50

EL HALFTONE (AUTOTIPIA O MEDIO TONO)

El halftone, también conocido como medio tono o autotipia (que utiliza minúsculos puntos de tamaño y distancias variables entre ellos), fue el primer procedimiento fiable en trasladar los tonos de una fotografía a tinta de impresora con el fin de que las imágenes se pudieran imprimir al mismo tiempo que el texto. Su impacto en el periodismo impreso fue poco menos que revolucionario.

Hasta el perfeccionamiento del procedimiento del medio tono, trasladar una imagen fotográfica a las páginas impresas conllevaba diversos grados de trabajo manual. Por ejemplo, durante la guerra civil americana, un grabador calcaba una fotografía en un bloque de madera y, a continuación, tallaba las líneas para prepararla para el entintado. La imagen resultante solía ser más lineal que la sutilmente sombreada fotografía.

La idea de que las fotografías y el texto podían imprimirse juntos condujo al desarrollo del procedimiento del halftone, en el que minúsculos puntos se disponían de forma que crearan la ilusión de los tonos claros y oscuros de la fotografía. A mediados de la década de 1890, la imagen de medio tono ya se podía imprimir junto con texto en imprentas de alta velocidad que producían cientos de miles de periódicos. El halftone no sólo hizo posible el desarrollo de los modernos periódicos y revistas con gran cantidad de fotografías, sino que además proporcionó una experiencia nueva al individuo corriente en el mundo industrializado. Junto con el cinematógrafo, las fotografías impresas contribuyeron a la creación de una nueva cultura visual, que se intensificaría con la aparición de

la televisión, el video, los ordenadores y las imágenes digitales.

Con el halftone, la velocidad de transferencia de fotografías al papel impreso era muy aproximada a la velocidad de transferencia de texto al papel impreso. Imágenes y texto de última hora se podían publicar en varias ediciones al día. Gracias al medio tono, los periódicos pudieron sustituir sus archivos genéricos de grabados de personajes políticos, edificios, puentes y demás por imágenes tomadas *in situ* para ilustrar las noticias.

Los semanarios ilustrados, que se habían basado en otros medios, adoptaron este nuevo procedimiento, y los periódicos de formato pequeño, denominados prensa amarilla, empezaron a sacar partido de la nueva y rápida forma de producir imágenes. El procedimiento del medio tono cambió el aspecto de las publicaciones sensacionalistas y de los semanarios de noticias. Dado que las fotografías de medio tono se veían mejor contra un fondo blanco, el papel pardusco o grisáceo de los periódicos del siglo xix fue reemplazado por un papel blanqueado.

La demanda de más imágenes y, en especial, de algunas de actualidad hizo que aumentara el número de fotógrafos, tanto a tiempo completo como parcial,



El color también se puede crear utilizando el halftone. En este ejemplo, puntos cian, amarillos, magentas y negros de diferentes tamaños se combinan para crear un mattiz de azul particular.

«A mediados de la década de 1890, la imagen de medio tono ya se podía imprimir junto con texto en imprentas de alta velocidad.»



El halftone traducía los tonos claros y oscuros de una fotografía en puntos que variaban en tamaño y posición. A cierta distancia, el ojo traduce las agrupaciones de puntos en tonos.

«La demanda de cámaras pequeñas [...] fue impulsada por la invención y la promoción del carrete.»



Cuando la película se enrolló en un cartucho de metal hermético a la luz, su popularidad aumentó entre los fotógrafos, tanto aficionados como profesionales.

Rebobinar a toda velocidad

IDEA N.º 51

EL CARRETE

El carrete (es decir, una película enrollada en una bobina) ha sido la base del fotoperiodismo. Junto con las cámaras pequeñas, permitió tomar fotografías de manera rápida, silenciosa y fluida en eventos en los que los tipos de cámaras anteriores habrían resultado inapropiadas.

La invención del carrete fue doblemente difícil porque tenían que desarrollarse tanto la película como un dispositivo en el que enroscarla en el espacio que se halla detrás del objetivo. Un material flexible sensible a la luz con la suficiente elasticidad para que se pudiera enroscar estrechamente sin que se resquebrajara se aplicó por primera vez al papel en las primeras cámaras Kodak adquiridas por los fotógrafos aficionados (véase **Cámaras pequeñas**). El rollo de película de papel pronto se sustituiría por una película de celuloide transparente que aumentaba la velocidad a la que las fotografías podían procesarse en el laboratorio. Además, se le añadió un respaldo de papel para bloquear la luz que permitía cargar la película a plena luz del día (una gran ventaja para la fotografía en exteriores y para los fotógrafos aficionados sin laboratorio).

A finales del siglo XIX, hacia la misma época en que el rollo de película de papel se ideó para la fotografía estática, se inventaba la película cinematográfica transparente para el cinematógrafo. Sin duda, estos dos grandes adelantos interactuaron mutuamente porque algunos fotógrafos también adoptaron la realización de películas, y dado que los suministradores vendían película tanto para la fotografía como para el cinematógrafo, la idea de que esta última podía adaptarse a la fotografía parece haberseles ocurrido más o menos simultáneamente a decenas de inventores. La película cinematográfica tenía perforaciones en ambos lados, que se utilizaban para que ésta avanzara en la cámara cinematográfica y en el proyector. Las perforaciones sugerían que un sistema similar se podría adaptar para hacer avanzar las exposiciones en la cámara fotográfica. El añadido de las perforaciones hizo que fuera mucho más fácil hacer avanzar la película de manera fiable. Sin embargo, la cinematográfica tenía una seria desventaja: no estaba encartuchada, por lo que tenía que ser rebobinada a mano e introducida en un cartucho en el laboratorio. Hasta 1934, la película de 35 mm no se pudo adquirir encartuchada.

Las cámaras grandes continuaron utilizando película de placas, pero aquellos que querían tener otras pequeñas y ligeras, como la Leica y la Kodak Retina, se convirtieron en usuarios del carrete. Éste y las cámaras pequeñas literalmente descargaron de peso a la mayoría de los fotógrafos, que antes tenían que llevar a cuestas pesadas cajas con placas de vidrio que podían romperse. Además, el carrete se podía revelar en el laboratorio, tanto del profesional como del aficionado, o enviarse a un técnico en fotografía, que devolvía los negativos y las copias acabadas en una gran variedad



La primera cámara Kodak, presentada en 1888, utilizaba un carrete con 100 exposiciones. En este diagrama, una persona está tirando del cordón que abre el obturador.

de tamaños. La demanda de cámaras pequeñas, en particular la cámara réflex SLR (véase **La cámara reflex SLR**), fue impulsada por la invención y la promoción del carrete.

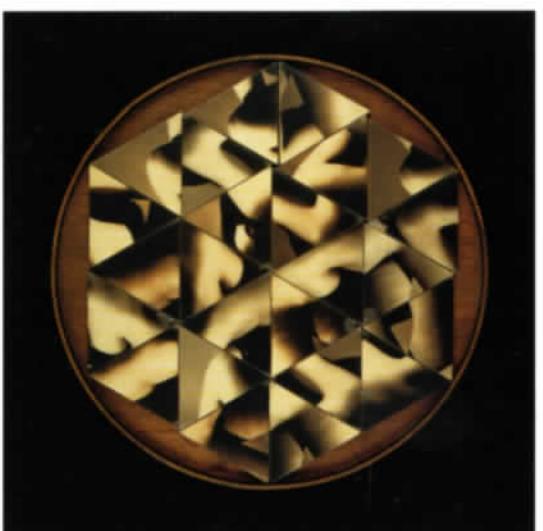
Los fabricantes decidían cuántas exposiciones ofrecer al usuario. La primera cámara Brownie de 1900 (véase **Cámaras de fotos para niños**) ofrecía sólo seis exposiciones. En contraste, la Tourist Multiple, presentada en 1913, utilizaba una película cinematográfica de una longitud de 15 metros, que podía tomar 750 imágenes. Publicitada como cámara de viaje que duraría unas largas vacaciones, se lanzó justo cuando la Primera Guerra Mundial estaba a punto de reducir el turismo. La película se ofrecía con diferente número de exposiciones. Los fotógrafos generalmente preferían los carretes con pocas exposiciones, porque el diseño de la cámara no permitía los carretes muy voluminosos, y porque los fotógrafos sobre el terreno solían respaldar su trabajo con dos o más cámaras suplementarias. Junto con la cámara pequeña, el carrete amplió el alcance de la práctica fotográfica, en especial del fotoperiodismo, en reuniones, lugares y acontecimientos que nunca antes habían podido ser fotografiados discretamente. ■

IDEA N° 52

SECUENCIAS



SUPERIOR: La fotografía *Los tres tercios* (1957), de Minor White, es como un problema aritmético, que para algunos espectadores se suma y para otros se fracciona.



INFERIOR: *Hexágono refractivo* (1965), de Robert Heinecken, se compone de 24 fotografías móviles montadas en madera, que se pueden reordenar.

La sinergia entre la tecnología fotográfica y la prensa ilustrada configuró el trabajo de la cámara como medio seriado del fotoperiodismo. En consecuencia, la secuenciación se convirtió en un aspecto creativo de la fotografía, tanto al tomar las imágenes como al ordenar los resultados.

Una década después de la aparición del medio, la fotografía individual se vio obligada a compartir el poder con las imágenes múltiples. La perspectiva de proporcionar diversas vistas en lugar de una sola no resultaba cómoda para los fotógrafos, dado que requería pensar en una toma como en una serie de imágenes interrelacionadas y no sólo como imágenes individuales independientes. Durante la guerra civil americana, los fotógrafos tomaban tantas imágenes como podían, con la intención de seleccionarlas después, lejos de la acción. La práctica de tomar el máximo número de fotografías se convirtió en algo corriente, al igual que la posterior selección de las mejores a partir de una hoja de contacto, o sea, una hoja de papel fotográfico sobre la que varios negativos o todo un rollo de película se copian por contacto en pequeñas imágenes del tamaño de la película. Antes de que la fotografía digital le permitiera al fotógrafo comprobar su trabajo rápidamente *in situ*, un fotógrafo con un encargo de la revista *National Geographic* podía emplear de trescientos a cuatrocientos carretes fotográficos de 36 exposiciones cada uno.

Las fotografías destinadas a publicarse en revistas ilustradas como *Life* y *VU* venían acompañadas de pies de foto explicativos que daban libertad al fotógrafo para resaltar elementos de diseño en una historia. En contraste, los periódicos solían preferir imágenes menos complicadas, y establecieron directrices para las secuenciales. Las tomas de establecimiento que mostraban el lugar, el escenario y el tema eran algo habitual. Los primeros planos eran estupendos para

las portadas, pero se utilizaban muy poco dentro de la revista, porque era difícil interrelacionarlos con otras imágenes. En cambio, predominaban los planos medios.

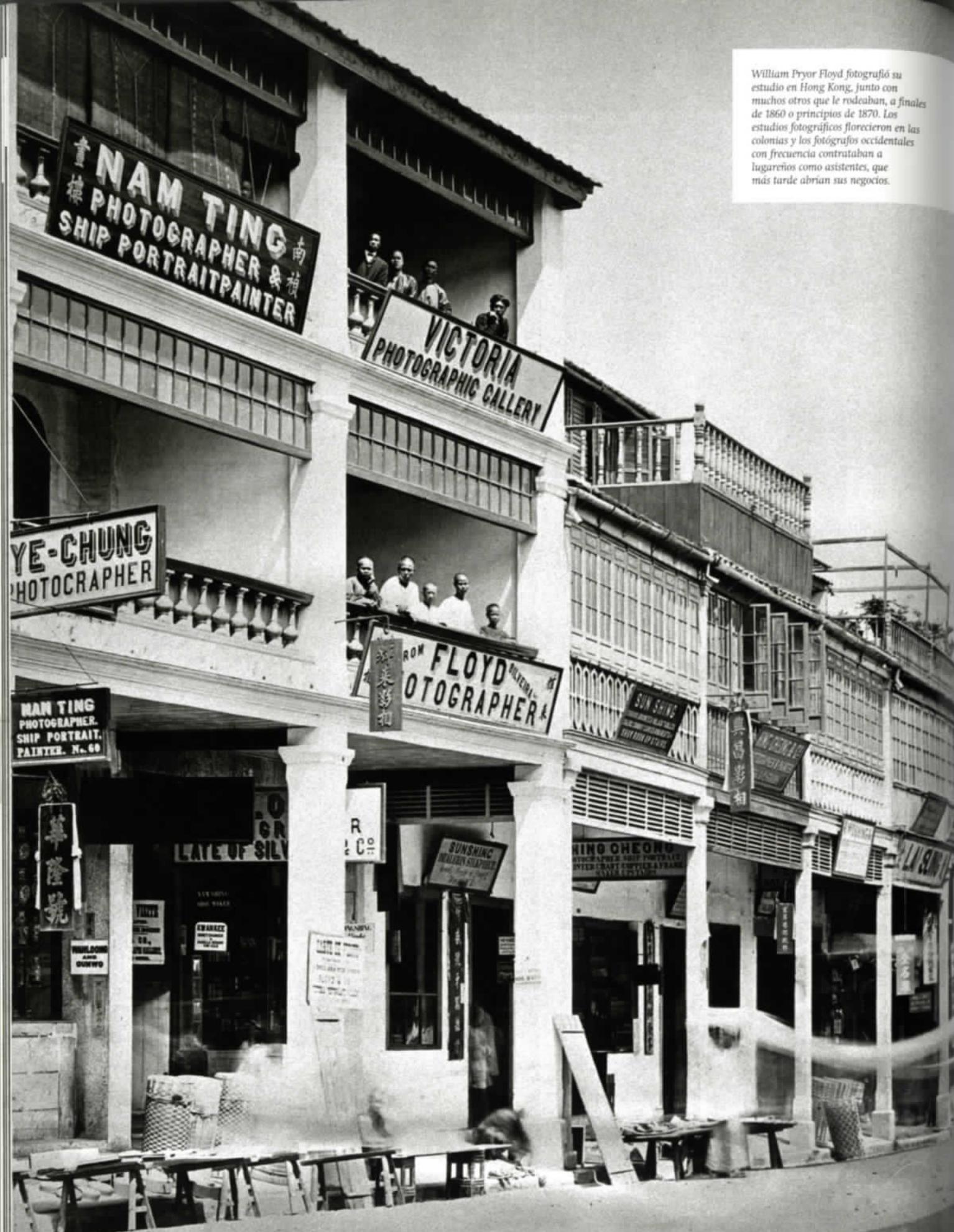
Aunque el orden cronológico era una elección obvia, las imágenes podían secuenciarse para reflejar el énfasis del texto, o disponerlas en una narración autosuficiente que generara un significado visual. Minor White, fotógrafo estadounidense enamorado de la poesía, admiraba las *Equivalencias* de Alfred Stieglitz, y creó su propio tipo de fotografía metafórica denominada Secuencias. «Con las imágenes individuales soy básicamente un observador —escribió White—. Al colocar imágenes juntas me vuelvo activo, y la emoción es de otra clase (la síntesis eclipsa al análisis).» Logró expresar su búsqueda de lo simbólico ordenando imágenes separadas o, como en *Los tres tercios*, creando una secuencia dentro de un solo encuadre. White luchó contra la simple progresión cronológica o narrativa que se podía encontrar en los periódicos y las revistas, estimulando al espectador a crear una síntesis personal a partir de sus sugerencias. La disposición de White a confiar en el espectador para que construyera un significado de manera independiente y por sí mismo continúa presente en las galerías contemporáneas, donde fotografías de gran tamaño, aparentemente no relacionadas entre sí, se amplían en paneles yuxtapuestos o se proyectan en las paredes, desprovistas de texto o de indicaciones para su comprensión. ■

Cuando Alexander Gardner fotografió La ejecución de los conspiradores convictos del asesinato de Lincoln en 1865, hizo asimismo retratos de los asesinos en prisión y realizó una serie de imágenes que registraban los momentos anteriores y posteriores a la ejecución de los conspiradores en la horca.



«El plano general que establecía el lugar, el escenario y el tema era algo habitual.»





William Pryor Floyd fotografió su estudio en Hong Kong, junto con muchos otros que le rodeaban, a finales de 1860 o principios de 1870. Los estudios fotográficos florecieron en las colonias y los fotógrafos occidentales con frecuencia contrataban a lugareños como asistentes, que más tarde abrían sus negocios.

Imágenes a escala industrial

IDEA N.º 53

FACTORÍAS DE IMÁGENES

¿Quién trabaja en una «factoría de imágenes»? Este término inicialmente describía el lugar donde se producían los medios físicos y los materiales para la realización de fotografías, o donde se copiaban éstas en grandes cantidades. En el siglo xx, sin embargo, la idea se amplió a una metáfora sobre la omnipresencia de las imágenes (en su mayor parte en soporte fotográfico).

La gente a quien no le gustaba la fotografía del siglo xix, debido a su comercialización, tenía algo de razón (quizás sólo algo, pero suficiente para desestimar cualquier intento de crear una fotografía artística). No sólo se consideraba a la cámara una máquina, sino que además algunas fábricas producían miles de copias, mientras que otras fabricaban papeles especializados, sustancias químicas, cámaras y objetivos. Al principio, había tiendas locales y regionales, pero a finales del siglo xix, firmas como Anthony & Company, Eastman Kodak y Agfa vendían productos fotográficos en todo el mundo, e integraban mercados para aumentar el control y las ventas.

Estas empresas contrataban a agencias de publicidad para vender productos a los fotógrafos profesionales y aficionados, lo que dio lugar a la industria publicitaria. No es de extrañar que la fotografía empezara a ser considerada una factoría de imágenes.

Con la industrialización, los medios y materiales fotográficos se habían estandarizado, haciendo posible los periódicos y revistas ilustrados. Además, las agencias de fotografía y las empresas de bancos de imágenes encontraron una



El centro de la ciudad por la noche, Hyderabad, India, 2006.

teórico de la década de 1970, cuando la experiencia cultural imbuida de imágenes, amplificada por la televisión, fue muy criticada. Fotógrafos-críticos académicos influyentes, cuyos puestos se habían creado en respuesta a la preponderancia y popularidad de la fotografía, empezaron a rastrear los tópicos visuales reconfortantes sobre género y etnicidad de las factorías de imágenes para ponerlos al descubierto. También se apropiaron de fotografías publicitarias y las transformaron en críticas del género. A finales del siglo xx, a medida que la fotografía digital avanzaba y servía de plataforma para dispositivos diversos (desde ordenadores hasta teléfonos móviles), se renovó el concepto de la factoría de imágenes. La noción sutilmente sublime de la nube (el vasto conjunto de ideas, imágenes y servidores interconectados en internet) se consideró abrumadora e intranscendente, aunque parecía mantener la perdurable promesa de un acceso democrático al arte y a la educación nacido en el siglo xix (véase *El arte del pueblo*). ■

Vuela conmigo

IDEA N.º 54

FOTOGRAFÍA AÉREA

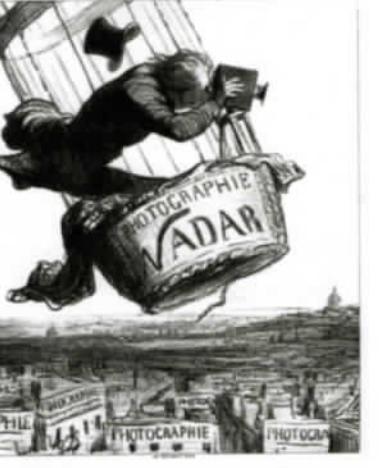
La fotografía aérea fue inventada primero en la imaginación humana. Hay descripciones de vistas de la Tierra desde las nubes (y desde las distantes estrellas) en los antiguos mitos y en la literatura, y las pinturas a vista de pájaro estuvieron de moda durante el siglo XVI. La fotografía continuó y amplió este anhelo, creando una verdadera visión global.

La primera fotografía aérea se tomó en 1858, desde un globo aerostático pilotado por el fotógrafo Nadar. Cuando salían bien, las fotografías desde el globo eran espectaculares, lo que indicaba inicialmente un brillante futuro para la práctica en aplicaciones militares, además de en estudios topográficos. Pero la navegación en globo presentaba problemas que hacían que su uso como plataforma para la fotografía fuera en gran parte insostenible. Resultó más fácil y más seguro utilizar un vehículo no tripulado, de baja tecnología y recuperable (una cometa), con una cámara incorporada para tomar fotografías militares y meteorológicas. Cuando se subió la cámara a bordo

de los aviones, sustituyó rápidamente a lo que había sido la función del artista en la elaboración de mapas. Durante la Primera Guerra Mundial, los países en guerra crearon sofisticadas cámaras para mejorar el reconocimiento aéreo y la cartografía. Se desarrollaron cámaras especiales que tenían la deprimente misión de registrar el progreso infamemente lento y mortífero de la guerra de trincheras. La fotografía así como la interpretación aéreas dieron lugar a un nuevo ámbito. Durante la Segunda Guerra Mundial, las fotografías aéreas se sincronizaron con destellos de luz estroboscópica, lo que permitió misiones de reconocimiento nocturno a gran altitud.



Imagen del bombardeo aéreo sobre Hamburgo el 2 de agosto de 1943 en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial.



Nadar. Elevar la Fotografía a la Cúspide de Tío.

En 1862, Honoré Daumier dibujó un retrato del fotógrafo Nadar Elevando a la fotografía a la condición de arte.

Aunque las aplicaciones militares, científicas y comerciales dominaron la práctica, la apreciación de las fotografías aéreas como vistas distintivas y apasionantes se convirtió en un elemento estándar en la fotografía de noticias y en los semanarios ilustrados. Los artistas y los fotógrafos encontraban inspiración en los diseños mentalmente impactantes que revelaban. A principios del siglo XX, el artista Piet Mondrian captaba diseños abstractos que aparecían en fotografías aéreas de su nativa Holanda. A lo largo de las décadas de 1920 y 1930, los fotógrafos crearon vistas fotográficas desde lo alto, incluso si para obtener la toma tenían que trepar hasta una torre de radio (otro símbolo del mundo moderno).

A partir de mediados del siglo XX, fotógrafos activistas de movimientos de conservación de la naturaleza comenzaron a tomar vistas aéreas para mostrar tanto la belleza de la naturaleza como los peligros de la industrialización y de las prácticas agrícolas dañinas. Para muchas ciencias, las vistas fotográficas registradas por cámaras a bordo de satélites en órbita empezaron a ofrecer una visión global de la naturaleza y del desarrollo humano. ■



«La fotografía aérea es una expresión del anhelo humano de trazar el mapa de la Tierra.»

Cuando Yann Arthus-Bertrand realizó la fotografía Tela de sari amarilla extendida en el suelo en 2000, en las proximidades de Jodhpur en el Rajastán, en la India, escogió una sorprendente toma en diagonal que acentúa el color de la tela.



«Al igual que el micro, el macro tuvo presencia pública.»



SUPERIOR: Este plano contemporáneo de Norbert Wu de los pólipos urticantes del coral de mar hace hincapié en sus diseños abstractos más que en la forma en que proporcionan alimento al coral.

INFERIOR: Catherine Chalmers crió mantis religiosas con el fin de fotografiar su ritual de apareamiento mortal en su serie de 1994-1996 Insectos de la cadena alimentaria.

Miniaturización y magnificación

IDEA N.º 55

MACRO/MICRO

La fotografía pronto pasó de tomar imágenes de las cosas tal como las ven los ojos a explorar cómo la cámara puede convertir cosas grandes en mucho más pequeñas y otras pequeñas en mucho más grandes. En el proceso ha ofrecido entretenimiento miniaturizado a millones de personas y ha proporcionado importantes beneficios a espías y a científicos.

En Francia, durante la década de 1860, las minúsculas microfotografías se realizaban utilizando sujetos pornográficos y se vendían con una lupa para un mejor visionado. Los dispositivos en miniatura para visionar todo tipo de sujetos se fabricaban en forma de plumas estilográficas, pipas y otros artículos cotidianos. Denominados dispositivos ópticos Stanhope, constaban de un pequeño orificio a través del cual el usuario podía ver un sujeto entretenido y ameno, como un retrato de la reina Victoria o un lugar turístico. Los dispositivos ópticos Stanhope conservaron su popularidad hasta mediados del siglo xx. El deseo de una contemplación y de un recuerdo privados lo satisfacían las microfotografías insertadas en piezas de joyería funeraria creadas especialmente, que precisaban una diminuta lupa. La idea de trabajar en miniatura inspiró a unos cuantos fotógrafos a crear lo que se denominó *mosaicos*, es decir, collages de cientos de minúsculas imágenes que se visionaban mejor con la ayuda de una lupa.

A pesar de estas aplicaciones cotidianas de la microfotografía, muchos de sus usos eran prácticos o científicos. La microfotografía se utilizó para reducir el tamaño de los mensajes durante la guerra franco-prusiana y la Primera Guerra Mundial: las minúsculas misivas resultantes se enviaban mediante palomas mensajeras. Se siguió utilizando alguna forma de microfotografía en conflictos posteriores y en el espionaje: el espía británico de ficción James Bond siempre estaba probando nuevas minicámaras. Los micropuntos, preparados con cámaras especiales, podían reducir información fotográfica al tamaño de un inocente signo de puntuación. La fotografía es, desde hace mucho tiempo, el medio de elección para la miniaturización, como en los inicios de la era del chip de ordenador.

La fotomacrografía, proceso de creación de imágenes a tamaño real o más grande, se practicó utilizando una **cámara oscura** antes de que la fotografía fuera divulgada al mundo. Atrajo muy pronto la atención de los científicos como medio para compartir información visual con sus colegas. Al igual que las microfotografías, las macrofotografías tuvieron presencia pública. Imágenes que ampliaban sus sujetos con cientos de grados de magnificación aparecieron en revistas basadas en fotografías, como *Life*. El ojo compuesto de color ébano de una mosca fue una imagen predilecta perdurable.



A mediados del siglo xix, el óptico John B. Dancer, de Manchester, Inglaterra, era famoso tanto por sus microscopios científicos como por las microfotografías que se podían ver a través de ellos.

que provocó un estremecimiento de miedo y atracción a varias generaciones de niños.

La diferencia entre una macrofotografía científica y una popular macrofotografía de entretenimiento informativo frecuentemente venía determinada por el medio donde se publicaba. Los fotógrafos científicos realizaban imágenes que estaban destinadas tanto a los profesionales como al gran público. Reconociendo esta interrelación, durante la década de 1950, Berenice Abbott montó en su estudio fotográfico macroinstantáneas que mostraban principios científicos, como la estructura de las pompas de jabón. La fotógrafa contemporánea Catherine Chalmers también trabaja en la frontera entre la ciencia y la educación popular. Sus grandes (100 x 150 cm) y asépticas impresiones pertenecientes a la serie *La cadena alimentaria* ponen de relieve las luchas mortales en el mundo de los insectos. ■



En esta instantánea Kodak anónima de alrededor de 1888, una de las primeras imágenes realizadas con esta cámara, la sombra del fotógrafo es claramente visible en la parte inferior izquierda de la fotografía.

La esperanza de una revolución igualitaria

IDEA N.º 56

EL ARTE DEL PUEBLO

Para algunos cronistas, la alfabetización visual que proporcionaba la fotografía era incluso más importante que la verbal, que parecía imperfecta y subjetiva. El concepto de que el conocimiento que proporcionaba el nuevo medio culturizaría a las masas se convirtió en una especie de decho, «El arte del pueblo».

Al poco tiempo de ver un daguerrotípico por primera vez, el artista e inventor estadounidense Samuel F. B. Morse escribió que a partir de ese momento todo el mundo sería su propio pintor. El escritor y filósofo Ralph Waldo Emerson, asimismo, manifestó que la fotografía era el verdadero arte republicano porque posibilitaba que todo el mundo fuera su propio retratista. Sin embargo, todavía habría de pasar medio siglo hasta que la gente que no es profesional comenzara a adoptar la fotografía, utilizando un equipo fotográfico más sencillo (véase **Cámaras pequeñas**) que los que había habido anteriormente. De todas formas, un ideal democrático imbuió la popularidad de las fotografías realizadas para el consumo comercial, como las cartes de visite y las imágenes estereoscópicas. Aunque los compradores no realizaban sus propias cartes de visite o imágenes estereoscópicas, poseer una imagen de una celebridad o de un lugar famoso representaba un acceso virtual a gente y a cosas que de otro modo la mayoría de los fotógrafos no podrían ver nunca.

A mediados del siglo xix, el concepto de que más gente tendría un mayor acceso a fotografías a través de instituciones públicas se fusionó con la idea de que las fotografías no necesitaban una interpretación por parte de expertos o eruditos. De hecho, la fotografía auguraba una revolución educativa igualitaria. Un ob-

servador predijo en 1855 que las crónicas históricas serían registradas por la irrefutable exactitud de la cámara, eliminando la dependencia del público de informaciones verbales, que bastante a menudo estaban llenas de errores y de parcialidad.

En 1858, la revista *Athenaeum* proclamaba con entusiasmo: «La revolución educativa ya está aquí! [...] Nuestros Jajimitos y Pedritos conocerán las superficies del mundo tan bien como un circunavegador». Un año después, un crítico en la misma revista predijo que todas las grandes obras de arte del mundo serían fotografiadas y que «los viejos tiempos del acaparamiento egoísta aristocrático se han terminado para siempre». Muchas fotografías producidas comercialmente se publicitaban con la autoeducación del público como parte de su atractivo. La firma de imágenes estereoscópicas Underwood and Underwood utilizaba el eslogan «Ver es conocer». De hecho, muchos de los comentarios sobre los beneficios educativos de la fotografía hacían hincapié en la capacidad del medio de proporcionar unos mayores conocimientos culturales, casi como si estuviera llevando a cabo en el hogar el mismo tipo de misión civilizadora autoconveniente que estaba realizando en el extranjero al mismo tiempo (véase **Evidencias**). A decir verdad, cada una de las nuevas tecnologías de comunicación que han surgido

desde la aparición de la fotografía (radio, cinematógrafo, televisión, video) ha tenido unas predicciones igual de entusiastas sobre sus potencialidades educativas.

A pesar de estas elevadas expectativas, la humilde instantánea no fue un instrumento educativo. A lo largo del siglo xx, cuando más personas pudieron tener una cámara y realizar fotografías cuando, y sobre todo, donde quisieran, el sujeto generalmente estaba lejos de ser didáctico: niños en lugar de castillos; cumpleaños en lugar de bienales. Aparte de las fotografías de viajes (véase **Los viajes de placer**), los fotógrafos procuraban tomar imágenes en las que los sujetos estaban disfrutando. Para entretenerte e informarte ya había un visor estereoscópico View-Master en la casa. ■



SUPERIOR: Para la portada de una edición de 1929 de la publicación alemana *Der Arbeiter Fotograf*, Ernst Thormann eligió un primer plano de una niña romana.



INFERIOR: Las actividades en las fiestas infantiles son, desde hace tiempo, sujetos populares en las fotografías familiares, como ilustra este ejemplo de 1959.

El secesionismo fotográfico

IDEA N.º 57

PHOTO-SECESSION

Los secesionismos, es decir, las enconadas disensiones que provocan que determinados miembros abandonen las organizaciones artísticas, tuvieron lugar en toda Europa alrededor de finales del siglo XIX y principios del XX. De igual manera, hubo fotógrafos europeos que se escindieron de sociedades fotográficas establecidas para formar nuevas organizaciones consagradas a convertir la fotografía en un arte al mismo nivel que la pintura y la escultura. Poco después hubo fotógrafos estadounidenses que les imitaron, y los efectos de estas secesiones actualmente se continúan sintiendo en la práctica fotográfica, entre otras.

A finales de la década de 1890, aproximadamente una docena de grupos secesionistas europeos se fundaron con el objetivo de desarrollar un arte moderno para la era moderna. Para la intelectualidad de la época, la palabra *secesión* era un término familiar por sus estudios de latín y por la historia de Roma. Añadió una autoridad clásica a las rebeliones de los artistas.

Muchos secesionismos europeos tomaron su nombre del lugar donde se originaron, como la secesión de Berlín. Cuando el fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz creó un fotosecesionismo en 1902, lo bautizó no con el nombre de una ciudad, sino con el de un medio entero, a pesar del hecho de que su grupo no fue el primero en escindirse en la fotografía. Se habían fundado nuevos clubes de fotografía antiautoritarios en París y Londres, y algunos fotógrafos habían expuesto su obra en las galerías de pintores y escultores secesionistas. Lo que podía haber sido la secesión de Nueva York, pero que se denominó desde un principio Photo-secession, al parecer sólo tenía un miembro cuando se fundó: Alfred Stieglitz. Más allá del inestimable magnetismo de su personalidad, lo que atrajo a la gente a unirse al movimiento, a

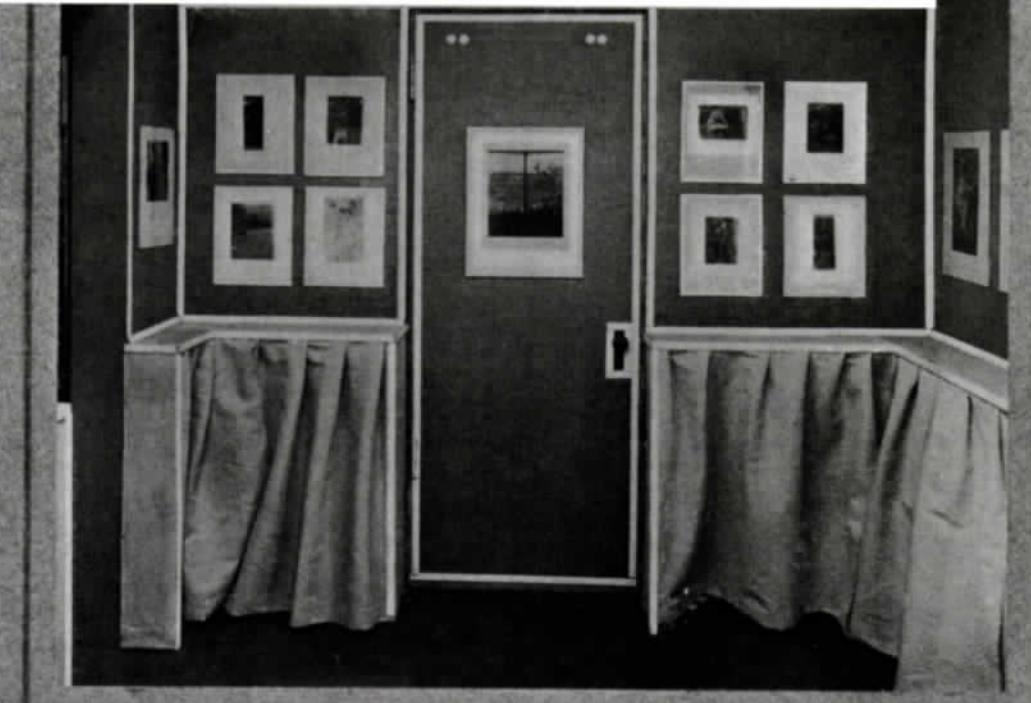


Eva Watson Schütze, que se convertiría en uno de los miembros fundadores de Photo-secession, fotografió a los pictorialistas en el Salón Fotográfico de 1899. Las dos figuras de la izquierda, Clarence White y Gertrude Käsebier, se unieron a Photo-secession, junto con Frances Benjamin Johnston, la figura en el extremo derecho. Las del centro, Henry Tröth y F. Holland Day, tenían sus propias razones para no unirse al movimiento.

suscribirse a la revista de Photo-secession, *Camera Work*, y asistir a exposiciones, fue la clara declaración de intenciones de Stieglitz. Photo-secession haría progresar a la fotografía; reuniría a los estadounidenses practicantes del arte o interesados en él, y organizaría exposiciones que incluirían (pero sin limitarse) obras de los secesionistas y de estadounidenses. Stieglitz declaró que los secesionistas eran parte de una rebelión contra los incrédulos y los filisteos, e hizo que la membresía formal fuera un honor sólo alcanzable por invitación. Además, su propósito era reunir no sólo a fotógrafos, sino también a todos aquellos que apreciaban el medio o que creaban arte en otros ámbitos.

Bajo los auspicios de Photo-secession, y trabajando estrechamente con su colega fotógrafo Edward Steichen, Stieglitz llevó la vanguardia pictórica y escultórica europea a América. Y la exhibió mediante la fotografía, sugiriendo con esto que los medios son menos importantes que las creencias y el estilo de los artistas. Se localizó a pintores experimentales estadounidenses y mostró sus obras, lo que indicaba simbólicamente que este arte iba a la zaga de la vanguardia europea. Su estrategia interdiscipli-

«El propósito de Stieglitz era reunir no sólo a fotógrafos, sino también a todos aquellos que [...] creaban arte en otros medios.»



Las fotografías de Alfred Stieglitz tituladas *Las pequeñas galerías de Photo-secession* se publicaron en la revista *Camera Work* en abril de 1906.



La silenciosa música de las nubes

Como ilustra esta imagen de 1930, Alfred Stieglitz en ocasiones exponía sus *Equivalencias* al revés con el fin de reducir sus cualidades descriptivas y resaltar su resonancia simbólica.

IDEA N.º 58

EQUIVALENCIAS

La serie de influyentes imágenes que Alfred Stieglitz tituló *Equivalencias* no provocó que otros fotógrafos tomaran imágenes del cielo para imitarle. Por el contrario, los estimuló a ir más allá de la representación directa de los sujetos del mundo real, poniendo su medio al nivel de la música, la poesía y la filosofía.

La legendaria y extensa serie de fotografías del cielo que Alfred Stieglitz tituló *Equivalencias* fue desencadenada por el comentario de un crítico de que su obra obtenía su potencia de los personajes famosos y vehementes que fotografiaba. A lo largo de toda una década a partir de 1925, Stieglitz rebatió esa crítica con una serie de imágenes de un sujeto que estaba al alcance de todo el mundo, creando unas 220 fotografías del cielo y de nubes. Desconcertante pero apreciada en su época, desde entonces esta serie fotográfica se ha erigido en piedra de toque de la práctica fotográfica.

No hay nada en las imágenes de *Equivalencias* que haga pensar al espectador en un día de junio. Muestran obstinadamente trozos oscuros de cielo encuadrados tan ajustadamente que no queda claro dónde está la parte de arriba y dónde la de abajo. Cuando Stieglitz las exhibió, las colocó por el extremo que mejor le pareció en ese momento. Sin línea del horizonte, coordenadas geográficas, indicaciones de la hora del día u otras guías para los sentidos, las *Equivalencias* parecen vistas de un universo en blanco y negro observadas desde la ventanilla

de un avión. Su atracción e influencia deben menos a lo que representan que a la forma en que rechazan los objetivos anteriores de la creación fotográfica vanguardista. No son imágenes bellas ni celebraciones de la ordenada geometría moderna.

Stieglitz tenía claro que quería prescindir del sujeto por sí mismo y dejar que las imágenes fluyeran a través de la propia conciencia como una música evanescente. De hecho, inicialmente tituló una temprana serie fotográfica *Música: una secuencia de diez fotografías de nubes o Nubes en diez movimientos*. En último término se decidió por otros dos nombres: *Canciones del cielo* y *Equivalencias*. Al mismo tiempo, Stieglitz negó que las imágenes fueran abstracciones, y escribió que «hay más de lo genuinamente abstracto en algunas "representaciones" que en la mayoría de las representaciones sin vida de lo que se denomina abstracto, tan de moda ahora».

Aunque las *Equivalencias* aspiraban a la condición de música, muchos de los que las ven como un tónico para el alma o un estímulo para la reputación de la fotografía las consideran abstracciones,

e incluso las primeras abstracciones intencionales en la historia de la fotografía (véase *La abstracción*). Al reconocer su deuda con Stieglitz, Minor White (véase *Secuencias*) admiraba cómo la forma, más que la representación, podía provocar emociones para las que no existen palabras.

En la actualidad, las *Equivalencias* se exponen regularmente en galerías, donde la gente aprecia su importancia histórica para la fotografía, pero sigue encontrando difícil responder a su pequeño tamaño y a su ausencia de dirección hacia un significado claramente localizable. Puede que no exista una clave que desentrañe las ideas que se ocultan detrás de las nubes, al igual que la música no se puede reducir a conceptos aislados. Las *Equivalencias* fueron un experimento de sintetización del arte y de la filosofía. Su perdurable influencia no deriva de una verdad esotérica oculta, sino del concepto de que la fotografía puede ser más que un espejo con memoria. ■

La fiebre del coleccionismo

En esta composición de cartes de visite de alrededor de 1865, creada para colocarla al final de un álbum de cartes, el texto que la acompaña reza: «Mayores y jóvenes, pequeños y grandes / A todos os quiero, amigos ausentes».



IDEA N° 59

EL COLECCIONISMO FOTOGRÁFICO

Louis-Jacques-Mandé Daguerre comentó que la fotografía permitiría a la gente «crear colecciones de todo tipo». Económicas, ampliamente accesibles y que abarcaban un gran número de temas, las fotografías se convirtieron en objetos que podía coleccionar gente de todas clases, a pesar de que cuando los museos empezaron a interesarse por ellas, éstas ya tenían un siglo.

El coleccionismo de fotografías impulsó la idea de una educación democrática, que imbuiría el discurso público durante todo un siglo (véase *El arte del pueblo*). A. A. E. Disdéri, inventor de las ampliamente colecciónadas *cartes de visite*, escribió sobre poner la información fotográfica a disposición de todos, y propuso que se publicaran antologías de colecciones. La idea de que deberían construirse extensas bibliotecas fotográficas interdisciplinarias para guardar registros de todo lo que se puede fotografiar impulsó a empresas comerciales como Keystone View Company a compilar enormes inventarios de imágenes estereoscópicas. Por todo el mundo se crearon fotografías montadas para exposiciones en el aula sobre cualquier tema imaginable.

No obstante, el coleccionismo metódico de fotografías fue más hablado y escrito que practicado. Casi nadie consiguió coleccionar los inmensos proyectos

del fotógrafo inglés del siglo XIX Francis Frith, que fotografió sistemáticamente Egipto, Palestina y, finalmente, Tierra Santa, y que realizaba copias de estas imágenes para venderlas en tamaños y precios tanto para compradores acomodados como humildes. El plan más ambicioso de Frith, fotografiar cada una de las ciudades del Reino Unido, era extenso, por lo que, comprensiblemente, quedó inacabado. La demanda de estas imágenes mantuvo su negocio abierto hasta 1970. En la actualidad, sus copias continúan comercializándose en un sitio web que lleva su nombre.

A escala mundial, los organismos públicos guardaban imágenes que habían sido encargadas durante los proyectos de obras públicas, aunque raramente se limpiaban o reparaban antes de guardarlas. Los museos, en particular aquellos con un gran alcance, como el Victoria and Albert Museum de Londres, la



«Los organismos públicos guardaban imágenes que habían sido encargadas durante los proyectos de obras públicas.»

tado la creación del primer departamento de fotografía en un museo de arte. Esta exposición inició un período de varias décadas de duración en el que el MoMA y sus tendencias de coleccionismo no sólo influenciaron a otras instituciones, sino también a los proyectos emprendidos por los fotógrafos (véase *The Photographer's Eye*). ■

El Dr. Otto Bettmann (izquierda), que creó la extensa colección de fotografías conocida como el archivo Bettmann, aparece aquí con un colega en Nueva York trabajando en lo que denominó «el archivo portátil».



Se afirma que este anuncio de 1922 de oporto japonés fue el primero con un desnudo, al menos en Japón.

Las relaciones con los consumidores

IDEA N.º 60

IMÁGENES QUE VENDEN

Las empresas tardaron en aceptar la publicidad basada en imágenes. Pero, tras un titubeante inicio, el medio fue capaz de crear atractivas alegorías de la vida, y así fue como la publicidad creó una floreciente categoría de fotografía.

Las fotografías saltaron a todas las páginas de periódicos y revistas una vez que el *halftone* estuvo disponible a principios del siglo XX, pero la aceptación de la fotografía en la publicidad fue mucho más lenta. A pesar del vehemente entusiasmo por la adaptación de la fotografía para su utilización en anuncios publicitarios, menos del 20% de los anunciantes estadounidenses emplearon materiales basados en la fotografía en 1920. El crecimiento en el uso de imágenes en la siguiente década fue resultado de un cambio conceptual en la filosofía de la publicidad. Mientras los fabricantes creyeron que enumerar las virtudes de un producto convencería a los consumidores para comprarlo, el texto primó sobre la imagen. Pero a medida que fue aumentando la percepción de que imágenes sugerentes y evocadoras podían realizar la misma tarea, e incluso mejor, la fotografía comenzó a afianzarse en la publicidad.

A menudo identificado como el primer desnudo publicitario basado en la fotografía, el anuncio de 1922 del oporto Akadama no era el único en utilizar imágenes sensuales para vender productos. Las fotografías de ensueño se usaban para sugerir la estética y los placeres



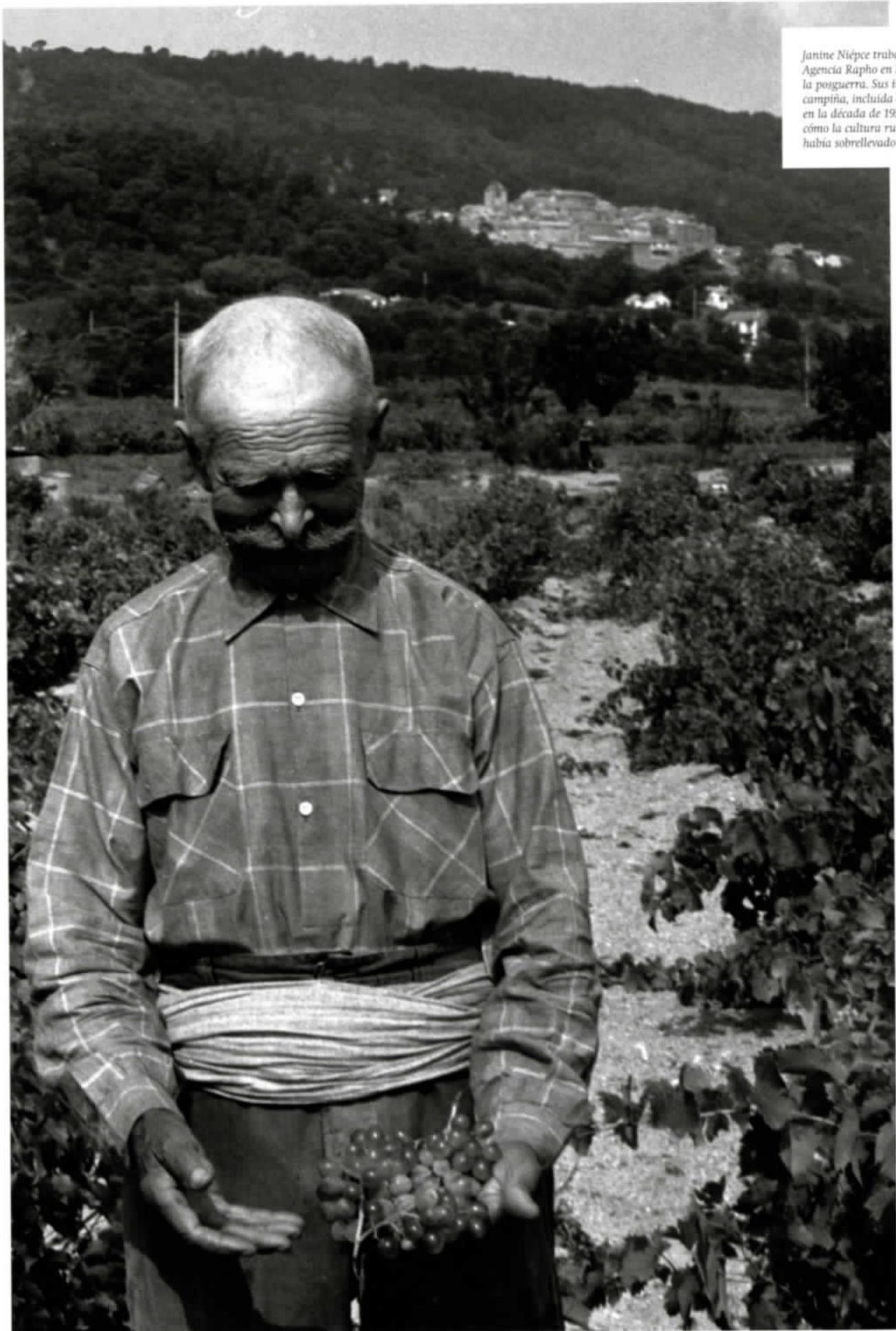
UNITED COLORS OF BENETTON

La fotografía Últimos momentos (1990), de Therese Frare, fue una de las imágenes más comentadas de la campaña para una mayor concienciación social sobre el sida, y una versión en color de la misma, denominada Piedad por Oliviero Toscani, fue utilizada para este anuncio de Benetton de 1992.

distingúan entre la publicidad capitalista, que engañaba al público, y la publicidad socialista, que se consideraba educativa y daba a los artistas y a los fotógrafos libertad de acción para crear anuncios visualmente desafiantes, cuyos diseños, que llamaban la atención, parecían gritar que había llegado el nuevo mundo moderno.

En las décadas de 1950 y 1960, las reacciones en contra de la publicidad, tipificadas por libros como *Los persuasores ocultos*, de Vance Packard, hicieron caer en desgracia a los fotógrafos, que, en el argot de la época, se consideraba que se habían «vendido». Durante el *giro teórico*, éstos se vieron atrapados en el dilema moral que enfrentó el arte a la publicidad.

Aunque se continúan pronunciando críticas sobre la publicidad en revistas como *Adbusters*, el medio ha recuperado parte del carácter novedoso del que disfrutaba en la década de 1930. En la actualidad, los fotógrafos artísticos en ocasiones prestan su talento a las campañas publicitarias, y los jóvenes fotógrafos se sienten muy atraídos por las posibilidades experimentales de este campo. ■



Janine Niépce trabajó para la Agencia Rapho en París durante la posguerra. Sus imágenes de la campiña, incluida ésta, tomada en la década de 1950, mostraban cómo la cultura rural francesa había sobrellevado el conflicto.

Agentes de la distribución en masa

IDEA N.º 61

LAS AGENCIAS DE FOTOGRAFÍA

A principios del siglo XX, las agencias de fotografía se crearon para suministrar imágenes a los nuevos periódicos y revistas ilustrados, y para regular los derechos y tasas de los usuarios en representación de los fotógrafos a quienes servían. Empleando fotógrafos bajo contrato y colaboradores a tiempo parcial, otorgaron a las publicaciones un alcance global que nunca hubieran logrado trabajando de manera independiente.

El desarrollo sinédrico del *halftone* y de la prensa ilustrada amplió en gran medida el mercado de las imágenes, particularmente de fotografías de última hora de acontecimientos actuales y de personajes notables. Las agencias suministraban imágenes nuevas, pero también se recopilaban otras, que vendían a la prensa y a las agencias de publicidad. A menudo no acreditadas, las imágenes de agencia se enviaban por correo o por teléfotografía a los clientes que encargaban trabajos por pieza o que estaban suscritos a envíos regulares. De hecho, las agencias no fotografiaban simplemente las noticias, sino que, además, seleccionaban los eventos y los personajes que debían fotografiarse, por lo que en cierto modo creaban la noticia. La firma de una agencia otorgaba credibilidad a la imagen.

Justamente cuando la prensa ilustrada creó el nuevo cargo de editor de fotografía, éstos también fueron precisos en las agencias, para planificar asignaciones para los fotógrafos contratados y los colaboradores a tiempo parcial. Las agencias también compraban trabajos de fotógrafos independientes que se encontraran en el lugar adecuado en el momento oportuno. Esto estimuló a los fotógrafos independientes no sólo a estar en el lugar adecuado, sino a estar allí con antelación y en primera línea para conseguir la mejor imagen. Aunque el término *paparazzo* no se utilizó hasta que Federico Fellini lo introdujo en su

película de 1960 *La Dolce Vita*, el fotógrafo agresivo fue inventado por la prensa ilustrada y las agencias de fotografía.

Estos no sólo abastecían a la prensa, sino que también funcionaban como incubadoras para nuevos talentos y como refugio para fotógrafos exiliados durante las convulsiones del siglo XX. Debido a su posición como centro neurálgico del transporte por tren y avión con destino a África, Europa y Asia, París se erigió como su núcleo. Las agencias de allí, y en todo el mundo, desarrollaron especialidades y enfoques estilísticos específicos. La fotografía de guerra y conflictos, peligrosa e íntima y personal, era característica de las agencias de París. La agencia Gamma cubrió los conflictos en Vietnam, además de las revueltas de París de 1968. Magnum, con oficinas en París y Nueva York, se erigió en la primera cooperativa fotográfica, en la que los fotógrafos miembros dirigían el negocio, componían sus propias asignaciones y conservaban los derechos de autor de sus imágenes, que se adquirió en 1947.

En la década de 1970, cuando la televisión eclipsó al periódico como medio a través del cual la gente se enteraba de las noticias, y revistas como *Life* quebraron o bien se redujeron drásticamente, el espíritu independiente y los acuerdos económicos de las agencias de fotografía continuaron en organizaciones cooperativas como Contact Press Images. Cuando los periódicos adoptaron las fotografías en color en las últimas décadas del siglo XX,

SUPERIOR: Ernst Haas, que era miembro de la agencia Magnum, fotografió al dinámico Robert Capa presidiendo una reunión de la cooperativa de fotógrafos en París en 1947.

INFERIOR: En 1957, los miembros de la agencia Magnum posaron para un retrato. De izquierda a derecha: (primer plano) Inge Bondi, John Morris, Barbara Miller, Cornell Capa, René Burri, Erich Lessing; (plano medio) Michel Chevalier; (segundo plano) Elliott Erwitt, Henri Cartier-Bresson, Erich Hartmann, Rosellina Bischof, Inge Morath, Kryn Taconis, Ernst Haas y Brian Brake.



las agencias se ampliaron, y se crearon nuevas cooperativas como VII.

La revolución digital ha facilitado la transmisión, el almacenamiento y la venta de píxeles fotográficos. Al mismo tiempo, las agencias han tenido que encargarse de los millones de fotografías en soporte de papel que han ido acumulando. Las imágenes más populares se han escaneado, pero muchos millones más están almacenadas aguardando su destino. ■

Reflejos afinados

IDEA N.º 62

LA CÁMARA RÉFLEX SLR

Antes de la fotografía, la cámara oscura utilizaba una sola lente y un espejo para reflejar exactamente lo que ésta veía en una pantalla de visualización. Aunque muchos inventores intentaron perfeccionar este concepto para la cámara fotográfica, se tardó casi un siglo en conseguir este objetivo.

Las primeras cámaras, básicamente cajas con un objetivo en la parte delantera y un espacio para colocar material fotosensible en el respaldo, permitían al fotógrafo ver lo que el objetivo veía, a través de la pantalla de visualización en la parte trasera o de una mirilla en la parte superior de la cámara. Se ha sostenido que todos los perfeccionamientos posteriores de la cámara eran extrapolaciones de esta forma elemental. Pero esta proposición ignora demasiadas ideas innovadoras, como el **obturador**, el **carrete** y la cámara réflex SLR, cada uno de los cuales fue el resultado de grandes perfeccionamientos tecnológicos, y se modeló en respuesta a los entornos sociales emergentes, además de al deseo del público de ver imágenes de acontecimientos de los que oía hablar en las noticias.

Tal vez el mejor ejemplo de la interacción entre el desarrollo tecnológico y la necesidad social quede ilustrado en el largo proceso de la cámara réflex de un objetivo (SLR). Cuando las cámaras eran aparatos grandes, voluminosos y montados en trípodes, había poca demanda de un aparato réflex SLR, porque el fotógrafo no se movía de un lado a otro rápidamente, a la vez que trataba de ver lo que la lente veía. Los dispositivos de visualización sencillos eran adecuados. A medida que las cámaras se hacían más pequeñas, a veces tenían dos objetivos: uno que dirigía una imagen hacia el



La Leica A se fabricó desde 1925 a 1936.

visor en la parte superior de la cámara, y otro que dirigía una imagen ligeramente diferente hacia la película. Las denominadas cámaras réflex de dos objetivos (TLR) normalmente se sostienen a la altura de la cintura (el fotógrafo miraba de arriba hacia abajo, alejado de la escena, a través del visor. Pero a medida que la miniaturización de la cámara proseguía, en respuesta a la difusión del **fotoperiodismo** a principios del siglo XX y al mayor interés de los fotógrafos aficionados por tomar fotografías mientras viajaban, la cámara se tornó aún más portátil. Los objetivos y los obturadores más rápidos a menudo eximían al fotógrafo de la necesidad de utilizar un trípode. Con estas nuevas **cámaras pequeñas**, los fotógrafos podían ir adonde estaba la acción con menos engorro, pero seguían necesitando ver lo que el objetivo veía y enfocarlo. De hecho, la miniaturización de la cámara cambió la forma en que el fotógrafo captaba una escena. La fotografía tomada a nivel de la cintura dio paso a sostener la cámara frente al ojo.

Muchas de las primeras cámaras profesionales pequeñas, como la Leica, tenían telémetro, un dispositivo que ayudaba al fotógrafo a enfocar mirando a través de una lente adicional, observando la ilusión de dos imágenes divididas, y, a continuación, haciendo girar la lente hasta que las imágenes se juntaran. En contraste, la cámara réflex SLR

Los actores David Hemmings y Veruschka en un fotograma de la película de Michelangelo Antonioni *Blow-Up* (Deseo de una mañana de verano) de 1966.



Imágenes captadas al vuelo



PÁGINA ANTERIOR: En 1961, Henri Cartier-Bresson fotografió a su amigo, el escultor Alberto Giacometti, en una pose que imitaba la zancada de la estatua junto a él.

INFERIOR: En su fotografía *Liberia* (1930), Martin Munkácsi captó las poses de estos tres muchachos a punto de darse un chapuzón como si de las Tres Gracias de la mitología griega se tratara.



IDEA N.º 63

EL INSTANTE DECISIVO

El fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson es célebre por su concepto del instante decisivo, que ofrecía al mundo de la fotografía una descripción a la vez que un objetivo: «La fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, del significado de un acontecimiento, junto con una organización precisa de formas que otorgan a dicho acontecimiento su expresión propia».

Cuando el instante decisivo recibió su nombre, ya estaba arraigado en la práctica fotoperiodística. Las cámaras pequeñas y el carrete, que se podía hacer avanzar rápidamente para tomar la siguiente fotografía, alimentaron el apetito del público por los periódicos y revistas ilustrados. En particular, las fotografías deportivas (véase **Fotografía deportiva**), como las de Martin Munkácsi, que atrapaban la acción en un momento elocuente, mostrándola desde ángulos inesperados. Es instructivo observar que Cartier-Bresson sólo admitió haber sido influenciado por una única fotografía en toda su vida: una imagen de 1930 de Munkácsi que retrata a tres muchachos que momentáneamente emulan la pose de las *Tres Gracias* al lanzarse a las olas del mar. La imagen mostró a Cartier-Bresson cómo captar «la eternidad en un instante». Además, el concepto del instante decisivo estaba basado en ideas formuladas por los surrealistas (véase **Fotografía surrealista**), con los que Cartier-Bresson intimó en París. En francés, la expresión *Images à la sauvette* (Imágenes furtivas), que era el título original del libro de Cartier-Bresson de 1952 que se tradujo como «El instante decisivo», conlleva la idea de algo arrebatado o robado a hurtadillas, de la forma en que los surrealistas creían que debían atrapar los momentos cuando lo surrealista aflora en la vida cotidiana.

Durante un tiempo, el instante decisivo lo fue todo para Cartier-Bresson.

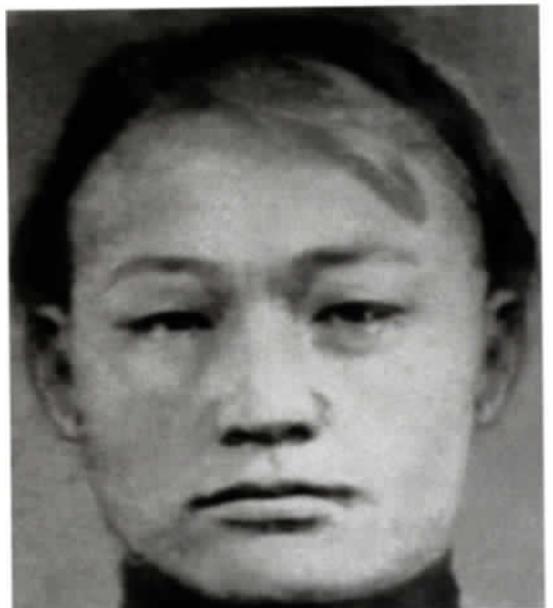
Pintor, estudiante de literatura, activista político, y, en última instancia, uno de los fotógrafos más influyentes del siglo xx, Cartier-Bresson confirió peso intelectual al concepto del instante decisivo, convirtiéndolo en una forma muy imitada de estructurar la experiencia visual, en particular en el **fotoperiodismo**. Además, y dado que el instante decisivo es un concepto exclusivamente fotográfico, este estilo elevó el estatus de la fotografía y de los fotógrafos proporcionándoles una filosofía de práctica prestigiosa y única.

Al igual que sucede con muchas grandes ideas, el instante decisivo se agotó por un excesivo uso mediocre. Fue magnífico para las portadas de los periódicos, pero se resistía a la narrativa o a las aplicaciones experimentales. No obstante, incluso en su decadencia, su influencia fue tal que se convertiría para los fotógrafos en un paradigma en el que apoyarse. La icónica obra de Robert Frank de 1959, *Los americanos*, vacilaba entre los instantes decisivos y los que no lo eran, en los que las yuxtaposiciones borrosas proporcionaban sólo impresiones desenfocadas, no maravillas visuales nítidamente elaboradas. ■

Fantasmas en la máquina

IDEA N.º 64

LA MÚLTIPLE EXPOSICIÓN



En la composición fotográfica de Nancy Burson de 1983-1984 titulada Humanidad, realizada con ayuda de un ordenador, se combinaron rostros asiáticos, caucásicos y negros, según las estadísticas de población de la época.

Para realizar una doble exposición en la fotografía analógica, un único material fotosensible se subexpone dos veces a dos sujetos diferentes. La imagen resultante consiste en una combinación superpuesta, correctamente expuesta, de dos sujetos originales. Las exposiciones múltiples a menudo dan como resultado imágenes extrañas y efectos misteriosos.

La primera doble exposición fue quizás un error. Pero esta técnica puramente fotográfica (no relacionada con ninguna de las demás artes) pronto surgió en una amplia variedad de contextos, desde el arte y la ciencia hasta la comedia. El truaje fotográfico humorístico se basaba en esta práctica, al igual que las fotografías de fantasmas y otros espectros. Muchos fotógrafos de estudio convirtieron la doble exposición en una especialidad. El público general adoptó la técnica porque permitía juntar retratos del rostro y de la silueta sin la línea divisoria visible, que no se podía ocultar completamente si dos negativos se ampliaban por separado. Al subexponer y copiar juntos el rostro y la silueta, el retrato resultante parecía mágico en su revelación de parecidos familiares.

Los pioneros de otro enfoque de la múltiple exposición fueron fotógrafos que creían que, si aumentaban la cantidad de trabajo manual en la fotografía, serían equiparados a los artistas de caballete. Los victorianos Oscar Rejlander y Henry Peach Robinson crearon laboriosas fotografías combinadas, que requerían que el fotógrafo copiara, de uno en uno, un negativo para cada persona u objeto de la imagen. El genetista Francis Galton, que creía que podía proporcionar pruebas irrefutables de que los criminales compartían unos signos físicos

característicos, inventó un aparato de múltiple exposición que superponía varias imágenes de rostros de delincuentes con el fin de hacer resaltar una oreja desviada o una ceja torcida en común.

Cuando los negativos transparentes y las ampliadoras especializadas se estandarizaron a principios del siglo xx, la realización de la múltiple exposición pasó del trabajo de cámara a la posproducción en el laboratorio. Aunque la múltiple exposición se despojó de su asociación con ilustraciones de carácter moralizador y científico, nunca perdió su conexión con el truaje visual. Fue un buen recurso humorístico para las revistas ilustradas como *Life*, que habitualmente publicaban múltiples exposiciones, como Marcel Duchamp bajando una escalera, emulando su famosa pintura de desnudo, o como una mujer saltando a la comba en ropa interior. La técnica también se aplicó a fotografías publicitarias, que combinaban imágenes de «antes» y «después».

Engañar al ojo para estimular la mente era un precepto surrealista, de modo que las múltiples exposiciones florecieron bajo la influencia del movimiento, con Man Ray y Herbert Bayer, en particular, explotando la singularidad de los efectos que se podían conseguir con esta técnica en la década de 1920. Entre los fotógrafos contemporá-



superior: Las impresiones de Jerry Uelsmann, como este paisaje sin título con un árbol flotante (1969), crean mundos alternativos, extraños pero atractivos.

DERECHA: El fotógrafo Charles F. Brady utilizó un dispositivo de cámara que le permitió realizar dos exposiciones separadas de este niño, que va vestido como El Pequeño Lord Fauntleroy, el protagonista de una novela de 1886.



La intimidad del fotomatón



El fotomatón solía ser fundamental en la obra artística de Tomoko Sawada. En su serie ID400, realizada desde 1999 hasta 2001, adoptó diferentes poses y apariencias, que sugerían la mutabilidad de la idea de identidad.

IDEA N.º 65 EL FOTOMATÓN

Desde el principio, la fotografía fue considerada una forma automática de realizar imágenes. Este concepto generó polémica, pero el papel del fotógrafo fue suprimido completamente con la invención de la cabina de fotografía instantánea, el fotomatón, un nuevo espacio social en el que las fotografías resultan económicas, hay la suficiente privacidad, y por último, pero no menos importante, no existen negativos.

La representación personal ha sido una actividad secundaria regular en la fotografía. Desde la *carte de visite* hasta Facebook, la gente ha utilizado imágenes estáticas para representar aspiraciones y fantasías. El fotomatón proporcionaba un espacio donde escenificar deseos y fantasías y, de vez en cuando, soltarse la melena. En la Exposición Universal de París de 1889 se presentó un mecanismo para realizar fotografías automáticas. Pero sería el fotomatón, una cabina con una cámara y unos asistentes para ayudar a posar a los que deseaban retratarse, el que realmente lanzó la moda en la década de 1920. Con el tiempo, ya no se necesitaron asistentes y se dejó que los que deseaban retratarse posaran en la privacidad de una cabina encortinada. Poco después de la última toma, una tira de seis a ocho fotografías pequeñas salía por una ranura, normalmente en el exterior de la máquina. Al mismo tiempo que la máquina automática, la máquina expendedora de comida que funciona con monedas inventada a finales del siglo XIX y principios del XX, el fotomatón se hizo más popular en Estados Unidos durante la época de la gran depresión. Ambos eran rápidos, económicos, divertidos y autodirigidos.

Aunque en algunos países, especialmente en los europeos, los fotomatones

se utilizaban para realizar fotografías formales para documentos oficiales de identificación, también eran un medio predilecto para hacer retratos nada oficiales. El fotomatón creó un espacio utópico donde la persona que deseaba retratarse podía posar libremente y sin restricciones, a salvo de miradas entrometidas y de reprimendas. Puesto que los que deseaban retratarse tenían varias tomas, podían probar poses diferentes, lo que les permitía adoptar posturas formales o atrevidas. Lo mejor de todo era que el fotomatón producía una tira de **imágenes positivas directas**, es decir, imágenes que no tienen negativos. Lo que ocurría en el fotomatón no quedaba registrado en el mismo.

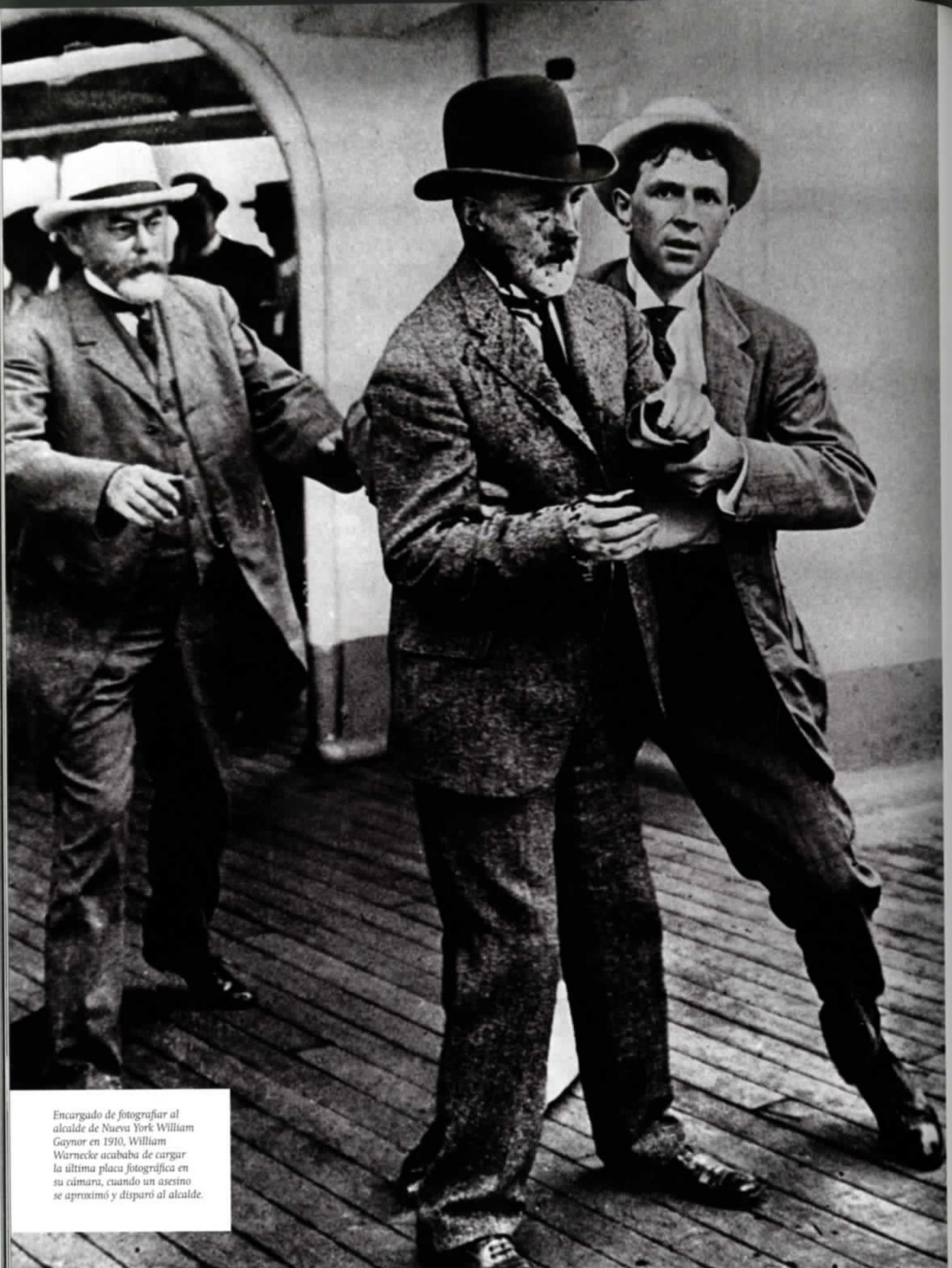
Dado que el pequeño espacio interior estaba encortinado, y la máquina se instalaba frecuentemente en parques de atracciones, ferias y cines, solía reinar una atmósfera de diversión. Sin embargo, algunos establecimientos, como los bazar, tenían fotomatones sin cortinas, lo que hacía perder a la máquina su cualidad de zona de libertad despreocupada. En la actualidad, el fotomatón es digital, y suele aparecer en festivales, bodas y fiestas de empresa, completo con accesorios y fondos para uso de aquellos que quieran hacerse un retrato. Al igual que sus antecesores, el fotomatón digital no guarda ningún registro. La frivolidad y teatralidad del fotomatón atrajo a los artistas interesados en espionar los juegos secretos de otras personas. Algunos surrealistas posaron en fotografías de fotomatón, que René Magritte dispuso en un collage para su obra de 1929 *No veo a la mujer oculta en el bosque* (véase página 173). El fotomatón era un básico en The Factory, donde Andy Warhol lo utilizaba con el fin de que los clientes que le habían pedido un retrato se relajaran y soltaran antes de usar otros medios para captar sus imágenes, además de para realizar fotografías que se convertirían en la materia prima para sus obras en otros medios. ■



SUPERIOR: H. A. Wolff, el inventor británico, y Ashton, su socio financiero, crearon una cámara que funcionaba con monedas a finales de la década de 1910.



tón digital no guarda ningún registro. La frivolidad y teatralidad del fotomatón atrajo a los artistas interesados en espionar los juegos secretos de otras personas. Algunos surrealistas posaron en fotografías de fotomatón, que René Magritte dispuso en un collage para su obra de 1929 *No veo a la mujer oculta en el bosque* (véase página 173). El fotomatón era un básico en The Factory, donde Andy Warhol lo utilizaba con el fin de que los clientes que le habían pedido un retrato se relajaran y soltaran antes de usar otros medios para captar sus imágenes, además de para realizar fotografías que se convertirían en la materia prima para sus obras en otros medios. ■



Encargado de fotografiar al alcalde de Nueva York William Gaynor en 1910, William Warnecke acababa de cargar la última placa fotográfica en su cámara, cuando un asesino se aproximó y disparó al alcalde.

De reportero a artista

IDEA N.º 66

FOTOPERIODISMO

A lo largo del siglo xx, las responsabilidades de los fotógrafos en la industria de la información aumentaron y cambiaron en respuesta a las innovaciones tecnológicas y en reacción a la nueva cultura visual que demandaba miles de millones de fotografías.

Aunque ya habían aparecido fotografías en periódicos y revistas a mediados del siglo xix y los reportajes eran una práctica reconocida, al parecer, el término *fotoperiodista* no se utilizó hasta 1938, en alusión al fotógrafo alemán Alfred Eisenstaedt, cuyas incisivas imágenes de la ascensión del nazismo eran tan potentes como las palabras. Éste se anticipó a la denominación en 1929, cuando se registró como «reportero y fotógrafo de noticias».

Diversos enfoques del fotoperiodismo se desarrollaron en la primera mitad del siglo xx, y cada uno de ellos utilizaba un lenguaje visual para transmitir ideas sobre un tema determinado. El primer método equivalía a un estilo sin estilo, que había surgido al estar en el lugar adecuado en el momento oportuno. Por ejemplo, los accidentes de composición en la fotografía *El asesinato del alcalde Gaynor* de William Warnecke, como el fondo inclinado, junto con la mezcla de desconcierto y contrariedad en el rostro del asistente del alcalde, confirman que la imagen fue tomada *in situ*. Con el transcurso del tiempo, el descuido de las normas de composición y las expresiones de asombro en los rostros de los transeúntes se convirtieron en un estilo en sí mismo, que aseguraba al espectador la autenticidad de una imagen. En contraste, los fotoperiodistas de revistas desarrollaron un vocabulario moderno, utilizando líneas nítidas, ángulos insólitos, y contrastes de luces y sombras delicadamente fuertes para sugerir un orden subyacente de las cosas, además del papel de intérprete, y no sólo de registrador, del reportero. El instante decisivo hizo avanzar al fotoperiodismo moderno, lo que connotaba una organización casi espiritual de la vida, en la que la visión y la información entraban en conflicto de vez en cuando.

Estos y otros enfoques editoriales fusionaban el arte con las ideas y fueron claves en la invención del fotorreportaje, que floreció en las revistas europeas y estadounidenses hasta su desaparición o reducción en la década de 1970. Los fotorreportajes consistían en imágenes secuenciadas acompañadas de poco texto. Si se podía hacer que las fotografías contaran historias, entonces los fotógrafos eran autores, con derechos especiales para editar y secuenciar su obra, e incluso para redactar el texto que la acompañaba. Al igual que otros autores, fotógrafos como W. Eugene Smith exigían un control creativo total de su obra, y en ocasiones eran despedidos de las revistas en las que los editores de fotografía y los diseñadores tenían papeles principales en la creación de historias. Algunas agencias de fotografía se formaron para proporcionar a los fotógrafos un mayor control sobre las asignaciones y la presentación. La elevación del fotoperiodista al estatus de artista hizo que cada vez fuera más aceptado que aparecieran reportajes en las exposiciones de los museos.



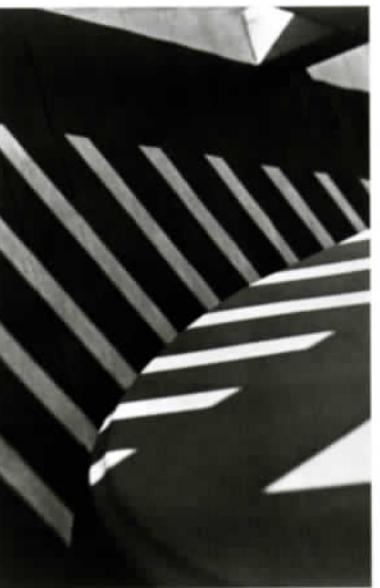
SUPERIOR: La combinación de la impresión digital en color y un mayor control editorial permitió a Tyler Hicks combinar imágenes de actualidad con cualidades tonales evocadoras.



INFERIOR: En esta fotografía, Steven L. Raymer se centró en una niña pequeña rodeada por una multitud hambrienta que esperaba alimentos durante la hambruna de 1975 en Bangladesh.

Durante la década de 1960, proliferó el visionado de la televisión en blanco y negro. Las revistas respondieron con fotografías de actualidad en color. Frente a las historias de fondo del pasado, el fotoperiodismo se centró en la actualidad. La redefinición más importante del medio empezó en la década de 1990 con la combinación de la fotografía, la transmisión y la impresión digitales de la prensa. ■

Más allá de la pura apariencia de lo representado



IDEA N.º 67

LA ABSTRACCIÓN

¿La fotografía puede ser creadora de imágenes en el sentido más amplio de la expresión, en vez de una mera tentativa de imitar y captar lo que ven los ojos? Esta cuestión empezó a plantearse seriamente cuando los fotógrafos reaccionaron al arte no objetual europeo de principios del siglo xx y surgió un nuevo estilo distintivo de arte fotográfico.

Durante la mayor parte de su historia, la fotografía pareció dirigirse por un camino recto hacia un realismo óptico cada vez más perfecto. Pero la experimentación con equipos como la ampliadora (véase **Ampliación de la imagen fotográfica**), el obturador y el anillo de enfoque (véase **El enfoque**) impulsó a la fotografía hacia una representación no objetiva, surgiendo objetivos múltiples en su práctica, de modo que empezó a verse menos recto y más como una rotunda con muchas posibilidades de dirección, incluida la abstracción.

Uno de los primeros experimentos de creación de imágenes fotográficas no figurativas fue llevado a cabo por Alvin Langdon Coburn, que se cuestionaba: «¿Por qué la cámara no habría de liberarse de las ataduras de la representación contemporánea?». En respuesta al vorticismo, movimiento artístico que hacía hincapié en la necesidad de vigorizar al

estático cubismo con una exhibición de energía dinámica, Coburn ideó un aparato similar a un caleidoscopio denominado *vortoscopio*. Utilizando **múltiples exposiciones**, creó fotografías que se asemejan a inquietos artrópodos cristalinos. Su experimento, de breve duración, tuvo lugar en medio de un largo periodo en el que la cámara se utilizaba para poner de relieve las formas geométricas que hay en los entornos cotidianos, como en puentes y en farolas. Una técnica más extendida, que se inició a principios del siglo xx y continúa utilizándose en la actualidad, empuja a la fotografía hacia el abismo del reconocimiento, incitando al espectador a aceptar la imagen como una abstracción o a desentrañar qué aspecto de la experiencia visual ha registrado el fotógrafo. Paul Strand, que perfeccionó este aspecto de la visión de la cámara, consideraba a la fotografía como la «organización de

izquierda: La fotografía *Ondulaciones en seis colores* (2008), de Walead Beshty, es una imagen en primer plano de una construcción sobre papel sensible a la luz que después se saturó con luces coloreadas.

SUPERIOR: Paul Strand dio la vuelta a la realidad en su fotografía *Abstracción, sombras en el porche, Connecticut* (1916).

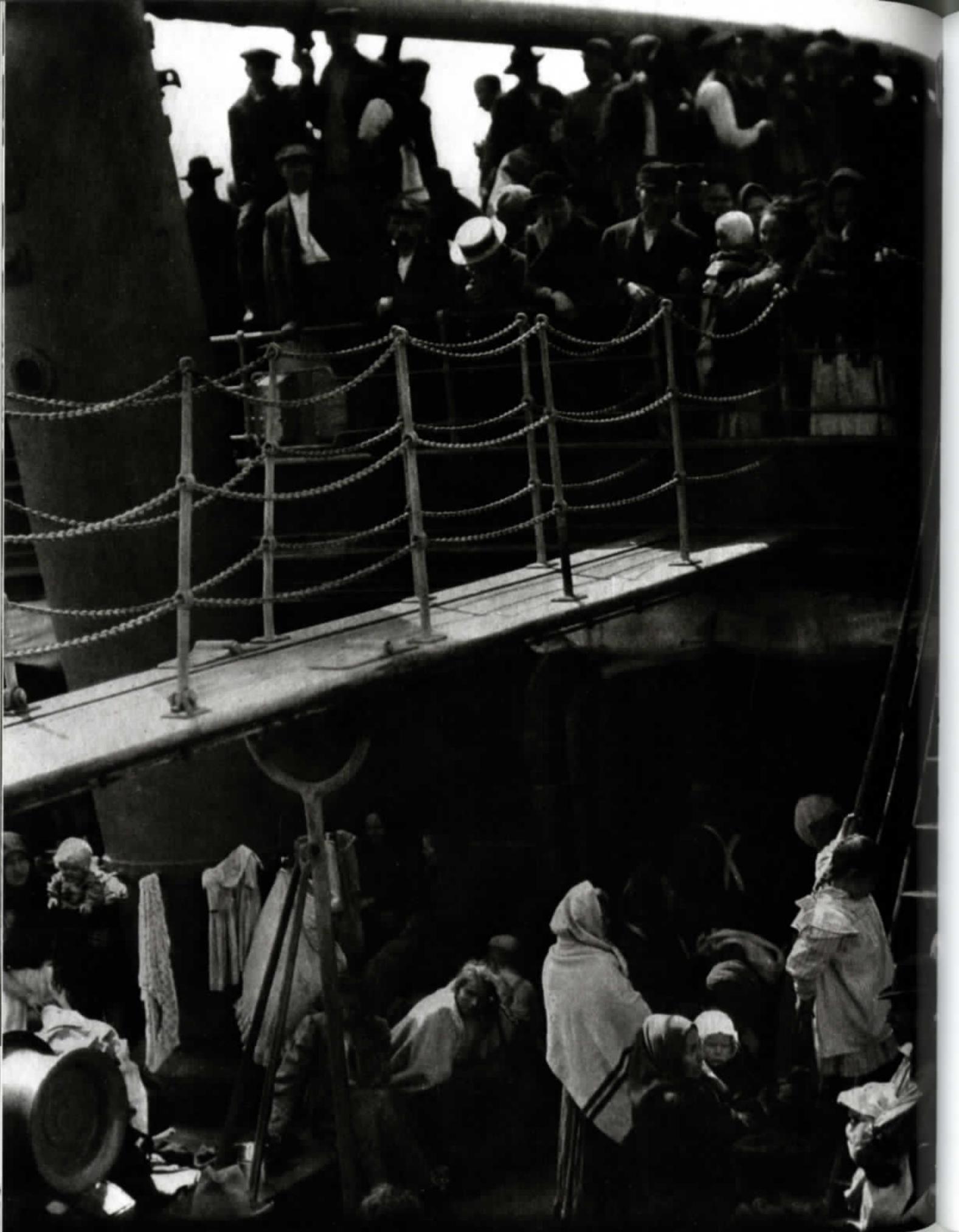
la objetividad». Su imagen *Sombras en el porche*, ajustada y aplana, es un rompecabezas de motivos repetidos.

Desde principios del siglo xx hasta la actualidad, los fotógrafos han probado los límites del realismo, han tratado de eliminarlo, y han extendido la práctica fotográfica hacia un examen de la bidimensionalidad y de todas las formas geométricas. En su laboratorio, Lotte Jacobi producía abstracciones denominadas *photogenics*, el resultado de dibujar con un lápiz luminoso sobre papel fotosensible.

La abstracción se convirtió en una inclinación permanente en la práctica fotográfica, al incorporar la fotografía en color, además de los medios digitales. Mientras que las imágenes de Jacobi parecen estar basadas en objetos de papel, las fotografías aparentemente abstractas de Walead Beshty frecuentemente lo están. Ondula y modela papel fotosensible y a continuación expone las superficies resultantes a luces coloreadas. Sus fotografías no son abstracciones, sino tomas en primer plano dramáticamente iluminadas y afines a la obra de Paul Strand. Al igual que él, el propósito de Beshty es explorar el medio de la fotografía, del cual sus imágenes son atractivos subproductos. ■

Lotte Jacobi denominó a sus imágenes abstractas de la década de 1950, dibujadas sobre papel fotosensible con un lápiz luminoso, *photogenics*, término cuyo origen se remonta a los inicios de la historia de la fotografía.





Una fotografía clara y concisa

IDEA N.º 68

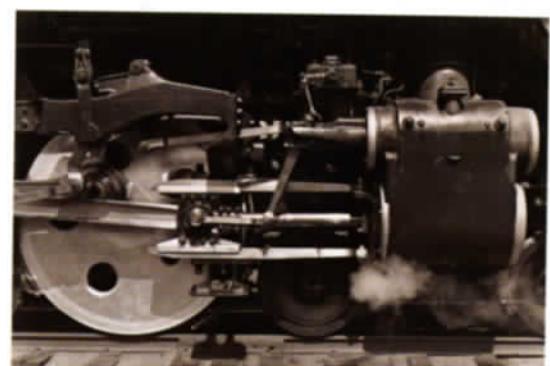
FOTOGRAFÍA DIRECTA

El crítico más mordaz de la práctica fotográfica de finales del siglo XIX y principios del XX fue Sadakichi Hartmann, que sostenía que la potencia gráfica de la fotografía se había diluido en las brumas de la práctica pictorialista y pedía el retorno a la fotografía «directa».

Tan pronto como la fotografía adquirió credibilidad por sí misma en el mundo del arte, los críticos empezaron a sospechar que el medio había vendido su alma para lograr esa aceptación. ¿Por qué una copia fotográfica no podía simplemente tener la apariencia de una fotografía en lugar de intentar imitar las cualidades de otros medios artísticos? En 1904, Sadakichi Hartmann, japonés de nacimiento y criado en Alemania (quien, aunque no era primordialmente un fotógrafo, poseía unos buenos conocimientos de la práctica fotográfica contemporánea), se cuestionaba públicamente y en la prensa si los fotógrafos pictorialistas (véase *La estética y El procedimiento a la goma bicromatada*) no estaban haciendo un flaco favor al medio con su énfasis en la dulzura y la luz difusa. Hartmann sugirió que existían unos límites legítimos en los medios artísticos y acuñó la idea de la «fotografía directa», que consideraba la veracidad como una de las cualidades gráficas genéricas del medio, lo que conllevaba alejarse de la pintura y aproximarse hacia una representación directa. A pesar de su nombre, la fotografía directa implicaba una serie de técnicas y trucos: escoger un enfoque más nítido que para las imágenes pictorialistas; previsualizar la imagen con el fin de evitar el encuadre; poner el énfasis

en diseños abstractos o geométricos dentro de la composición. Alfred Stieglitz, fundador de *Photo-secession*, adoptó el término junto con su crítica del pictorialismo. Según el punto de vista de Stieglitz, la fotografía directa dependía de la aceptación espiritual de las cualidades intrínsecas de la fotografía por parte del fotógrafo, junto a la dedicación a la categorización del medio como arte moderno, como el cubismo.

El concepto de la fotografía directa confirió a sucesivas generaciones de fotógrafos una filosofía del arte respaldada por un complemento acreditado de técnicas. Predominó durante la primera mitad del siglo XX, en obras que iban desde las imágenes de barcos y locomotoras de Charles Sheeler a las luminosas representaciones del oeste americano de Ansel Adams. Aunque generalmente se suele considerar un enfoque estadounidense de principios del siglo XX, la fotografía directa configuró las obras documentales en todo el mundo hasta los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. De igual manera encontró paralelismos en las metas objetivas establecidas por los fotógrafos experimentales europeos antes de la guerra (véase *Los objetos de la imagen*). Aunque estaba basada más en lo práctico que en lo espiritual, la fotografía directa fue el



PÁGINA ANTERIOR: Cuando Alfred Stieglitz escribió sobre la creación de su famosa fotografía *The Steerage* (1907), evocó cómo las figuras geométricas de la escena se combinaron para plasmar un sentimiento que tenía de la vida.

SUPERIOR: La fotografía de Charles Sheeler Ruedas (1939) trata simultáneamente de una locomotora y de las figuras geométricas con las que está construida.

lenguaje del *fotoperiodismo*, especialmente después de su florecimiento en la década de 1890 tras el éxito del *halftone*. Aunque era (y es) omnipresente en los periódicos y revistas, la fotografía directa no podía hacerlo todo. Carecía de la resonancia simbólica de las *Secuencias* de Minor White y limitaba el alcance de la abstracción y de la experimentación. En los años de posguerra, la transparente fotografía directa se convirtió en un objeto de ridiculización visual en las imágenes cínicas y descuidadas de fotógrafos desafectos y desapegados como Robert Frank (véase *La estética de la fotografía instantánea*). ■

No sólo un juego de niños

IDEA N.º 69

CÁMARAS DE FOTOS PARA NIÑOS

Publicitada como una cámara de fotos para niños resistente y económica, la Kodak Brownie se presentó en 1900. En varios modelos, se mantuvo en el mercado durante casi 80 años. De hecho, la Brownie se convirtió en sinónimo de fotografía instantánea.

Las primeras cámaras Brownie estuvieron respaldadas por una campaña publicitaria que sugería que cualquier niño podía tomar buenas fotografías con ellas. Retocando alrededor de la cámara ilustrada en los anuncios se veían brownies, o sea, duendecillos caseros representados como pequeñas figuras masculinas con piernas largas, cuerpos perturbadoramente parecidos a los de los escarabajos y antenas. Estas criaturas, que aparecieron en revistas y en libros infantiles a partir de la década de 1880, fueron dibujadas por Palmer Cox, que permitió a Kodak utilizarlas en su publicidad de la cámara.

Al igual que la cámara Kodak anterior, que usaba el eslogan «Usted apriete el botón, nosotros haremos el resto», la cámara Brownie se podía llevar a un concesionario o enviarla directamente a Kodak, donde sus seis exposiciones se revelaban y se hacían las copias, y la cámara se cargaba con un nuevo carrete antes de devolvérsela a su propietario. La económica lente no era buena para realizar primeros planos, pero podía tomar imágenes aceptables a partir de una distancia de unos cuantos metros; la cámara se sostenia a la altura de la cintura contra el cuerpo. Su rápida velocidad de exposición se compensaba por la incapacidad de los niños para estarse quietos. Algunos de ellos adquirieron las cámaras con la marca especial Brownie Boy Scout o Brownie Camp Fire Girl, o se unieron al Brownie Camera Club of America, que tenía constitución propia.

SUPERIOR: La Brownie No.1 Modelo B, fabricada por la Eastman Kodak Company, se vendía por 1 dólar en la época anterior a la Primera Guerra Mundial.

INFERIOR: La cámara Mickey Mouse se ha comercializado en diferentes modelos, como, por ejemplo, la que aparece en la imagen, la Mick-A-Matic, desde la década de 1950. Destinada a los niños, esta cámara también la han utilizado fotógrafos artísticos. (Propiedad intelectual de Disney utilizada con permiso de Disney Inc.)



Las cámaras de fotos para niños, había pocas evidencias de que éstos tuvieran una visión especial que pudiera captarse a través de la fotografía. El movimiento internacional Niños con cámaras, que surgió en las últimas décadas del siglo XX, estaba organizado en torno a la idea de que los niños en cualquier parte del mundo tenían un punto de vista único y realizaban fotografías que los adultos encontraban fascinantes. Paradójicamente, a estos niños se les proporcionaban cámaras de adulto para que realizaran las fotografías. ■



Los niños indios de la película Nacidos en los burdeles: los niños del barrio rojo de Calcuta (2004) aprendieron fotografía y plasmaron su mundo. La imagen superior, Corriendo, fue realizada por Gour cuando tenía 13 años. La imagen inferior, Niña en una azotea, es de Suchitra, de 14 años.





Los marcados contornos en negro y el aspecto brillante de este retrato de Lee Miller de 1930, que se cree de la artista surrealista Meret Oppenheim, indican que se trata de una imagen solarizada.

Inversiones fortuitas

IDEA N.º 70

LA SOLARIZACIÓN

El error de uno es la oportunidad de otro. La solarización (la inversión de los tonos claros y oscuros en una imagen) se observó por primera vez después de que un negativo se expusiera accidentalmente a la luz blanca durante su procesado en el cuarto oscuro. Pero hasta principios del siglo xx, los fotógrafos no empezarían a explorar las capacidades expresivas de la solarización.

Cuando la solarización se observó por primera vez en los **daguerrotipos**, su aspecto se achacó a un revelado problemático o a sustancias químicas impuras. Los manuales de fotografía denominaron a las fotografías solarizadas «sobreexpuestas» y proporcionaban listas de control y fórmulas para evitar el problema.

La solarización formaba parte de la práctica fotográfica y despertó cierta curiosidad en los primeros fotógrafos. Pero el interés en cuanto a su apariencia y su potencial estético no aparecería hasta la década de 1930, cuando los fotógrafos experimentales y los surrealistas se percataron de cómo podría transformar los entornos corrientes en lugares misteriosos y de ensueño. La misma imprevisibilidad y arbitrariedad que habían molestado a los fotógrafos en el pasado fueron adoptadas por aquellos que definían a la fotografía moderna como un experimento de creación de imágenes abierto y que encontraban vigorizante el aspecto empírico del procedimiento. Ponía el énfasis en el proceso y en la ruptura de reglas, y tuvo un impacto liberador en la práctica fotográfica, igual que los ejercicios de libre asociación adoptados por los surrealistas. Tal como dijo Man Ray, la solarización le dio la oportunidad de

crear una fotografía que no era una fotografía, es decir, que no era una réplica de la experiencia visual. Para otros fotógrafos, como Francis Bruguière, la solarización devolvió la fotografía (o sea, la luz) a este medio al eliminar el trabajo manual asociado con la era anterior a la máquina. Un procedimiento algo distinto se denomina «efecto Sabatier», bautizado en honor al doctor francés Armand Sabatier, que dejó constancia de sus observaciones en la década de 1860 tras comprobar que la luz incidía sobre una placa de **colodión** húmedo que estaba siendo revelada. Esto producía unos resultados con un aspecto similar a la solarización, pero sólo en imágenes en proceso de revelado. Las dos formas de sobreexposición difieren, pero el término solarización a menudo se utiliza para describir a ambas.

La solarización encontró un uso regular en los retratos, particularmente en los de Man Ray, que utilizaba el procedimiento de transformar a los modelos en espectros lánguidos y exóticos. Algunos fotógrafos, como Edward Steichen, crearon métodos de solarizar la película fotográfica en color, y la técnica fue adoptada por la publicidad como una forma de atrapar la atención del espectador. Al igual que la **fotografía estenopeica**, la solarización con el tiempo abarcó muchos tipos de prácticas fotográficas.

A medida que Man Ray perfeccionaba sus experimentos, la solarización se convirtió en un tema habitual en los libros y publicaciones de fotografía amateur prevalecientes: *Entretenimientos fotográficos* (1937), que constaba de trucos y efectos novedosos, también contenía una sección sobre solarización de fotografías. Los programas de solarización digital son populares en la actualidad. Consisten en la realización y posterior superposición de imágenes positivas y negativas mediante la edición digital. Por suerte o por desgracia, la solarización digital ofrece al fotógrafo un control mucho mayor sobre la imagen, haciendo desaparecer las arbitrariedades y las sorpresas de los químicos del laboratorio, que hacían que el procedimiento fuese atractivo para los fotógrafos experimentales del pasado. ■



Fauces (2006), de Peter Kent, es una fotografía digital manipulada con Photoshop.

Fotografiar al ritmo del deporte moderno

IDEA N.º 71

FOTOGRAFÍA DEPORTIVA

Cuando las reglas deportivas se codificaron hacia finales del siglo xix, los deportes de competición adquirieron de repente alcance regional e incluso nacional. El aumento de aficionados al deporte, coincidiendo con la aparición del método de medio tono, creó un nuevo y amplio mercado para los periódicos y semanarios, así como una nueva especialidad fotográfica.

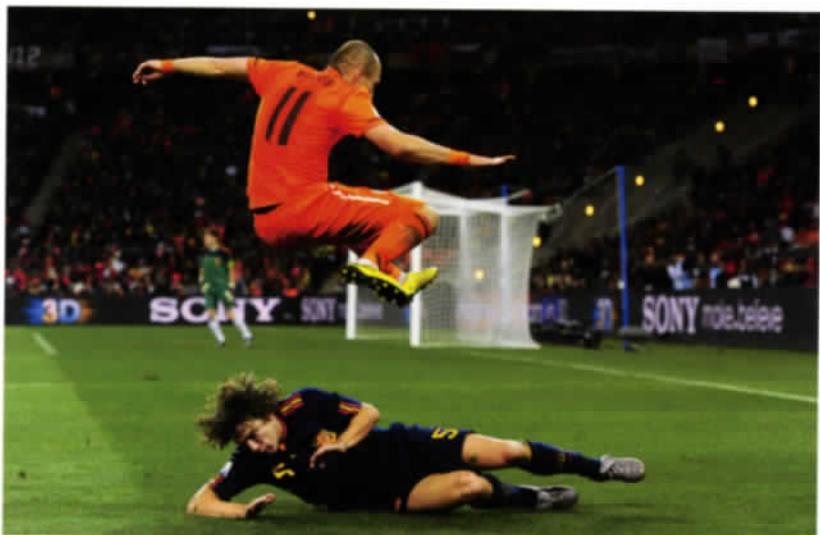
Cierto número de fotógrafos aficionados, muchos de los cuales practicaban ellos mismos deporte o eran seguidores, reorientaron y pusieron a prueba sus habilidades en los juegos bruscos y competitivos de este ámbito. Además, el desarrollo de película y obturadores más rápidos y de cámaras más ligeras ayudó a captar la veloz acción de muchos deportes. Desde el solitario senderismo hasta las concursadas carreras, las actividades deportivas pasaron rápidamente de prácticamente no ser registradas a tener una gran proyección mediática en la prensa, y se fundaron **publicaciones sensacionalistas** dedicadas en exclusiva al deporte. De modo similar, los álbumes familiares empezaron a recopilar un nuevo género de imágenes que mostraban a adultos y niños haciendo deporte. Éste fue practicado por una nueva generación de profesionales que consagraron

sus vidas a él. Algunos de los fotógrafos, como Martin Munkácsi, ya eran ávidos entusiastas del deporte antes de ponerse detrás de una cámara. Munkácsi perfeccionó la fotografía deportiva con su influyente énfasis en las composiciones sorprendentes, pero equilibradas, tomadas desde ángulos inesperados. Su obra inspiraría la teoría de Henri Cartier-Bresson del **instante decisivo**, y sus puntos de vista sorprendentes fueron imitados por los fotógrafos experimentales en el período de entreguerras. De hecho, la fotografía deportiva inventó un nuevo vocabulario visual para la velocidad, a la par con el ritmo de la vida moderna. La apariencia dinámica, energética y aparentemente espontánea de las imágenes deportivas de principios del siglo xx influyó en la práctica fotográfica, desde la fotografía documental hasta la de moda, y configuró, asimismo, los inicios

de la realización de películas cinematográficas. Lo que se ha dado en llamar la «deportivización» de la vida (buena forma física; prendas, calzado y equipos deportivos) comenzó a promoverse en la fotografía de la década de 1920.

Las técnicas para **detener el tiempo** y la acción, vistas por primera vez en la fotografía deportiva de principios del siglo xx, se han conservado sorprendentemente frescas y atractivas hasta hoy. La invención del flash ayudó a los fotógrafos deportivos a captar instantáneas de los momentos clave que el ojo humano no alcanza a percibir.

Varios fotógrafos de otros géneros, como Larry Fink, también adoptaron la fotografía deportiva, no tanto por su acción como por su entorno y sus subculturas. Al igual que los deportistas a los que inmortalizan, estos fotógrafos necesitan conocer las reglas del juego y estar físicamente a la altura del desafío de estar muy cerca de la acción o incluso inmersos en ella. Como consecuencia, comparten entre ellos una valentía y una camaradería singulares, junto con un estilo de vida distintivo, sin mencionar sus propias asociaciones profesionales y agencias. ■



Arjen Robben, jugador de los Países Bajos, parece congelado en el espacio encima del rival Carles Puyol, jugador de España, durante la Copa Mundial de la FIFA 2010 en Johannesburgo, Sudáfrica.



«Los fotógrafos deportivos necesitan conocer las reglas del juego y estar físicamente a la altura del desafío.»

SUPERIOR: En su fotografía Nadador bajo el agua fotografiado en Estergom, Hungría, André Kertész no sólo captó al nadador, sino también la experiencia subacuática.

DERCHA: Al captar la imagen desde una posición estratégica en lo alto del local, el fotógrafo proporcionó a su público el mejor asiento posible para ver el combate de pesos pesados entre los boxeadores estadounidenses Jack Sharkey y Jack Dempsey en 1927.





El título de la fotografía de Bernd y Hilla Becher, Torre de gas (tipo telescopica, 1981), sita en las proximidades del puente Pulaski, en Jersey City, Nueva Jersey, Estados Unidos, muestra su interés por la clasificación objetiva.

El arte de la objetividad

IDEA N.º 72

LOS OBJETOS DE LA IMAGEN

La objetividad de la fotografía se reinterpretó en el siglo XX en relación con los objetos manufacturados y la estandarización del proceso de producción en cadena, con fotógrafos como Albert Renger-Patzsch, que abrazaron la idea previa de que la fotografía no era más que una imagen hecha por una máquina que exploraba la «cualidad de objeto» de sus sujetos y los retrataba con la fría indiferencia de una máquina.

La edición alemana original del libro de fotografías de Renger-Patzsch *El mundo es hermoso* (1928) llevaba por título *Die Dinge* (o sea, «Cosas») y consistía en un análisis visual sistemático de los objetos naturales y construidos. Renger-Patzsch y otros concluyeron que la estandarización de los objetos fabricados los imbuiía de una cualidad distanciada que no sólo convertía a la fotografía en el mejor medio con el que representarlos, sino que además dictaba una versión estandarizada de la creación de imágenes apropiada para la época moderna. Además, *Die Dinge* aplicaba el orden formal del entorno construido y de los productos fabricados al aparente desorden del mundo natural, produciendo imágenes que enfatizaban la pauta y la regularidad en la naturaleza en lugar de la irregularidad y la variedad. Este enfoque distanciado del sujeto, a veces también conocido como nueva objetividad, menosprecia el ego y lo irracional, y exhortaba a los artistas de todos los campos a descubrir la «cualidad del objeto en sí mismo».

La fotografía de objetos distanciados perdió popularidad durante la época de la gran depresión. No obstante, la práctica de la fotografía objetiva resurgió en el período de la posguerra tras la Segunda Guerra Mundial. Junto con el interés afín en crear series exhaustivas y archivos metódicos, la imagen como objeto se

Al reencuadrar un primer plano del Culántrillo del Canadá (1928), Karl Blossfeldt hizo que se pareciera a un producto fabricado a máquina.



lado, que hacia alusión a la tendencia registradora de la nueva objetividad.

Este enfoque distante y objetivo de la fotografía continúa en la obra de los fotógrafos que estudiaron formal o informalmente con los Becher, e incluye los retratos impasibles y objetivados de Thomas Ruff y las vistas de tipo panorámico a gran escala modificados digitalmente de Andreas Gursky.■

La FiFo y la modernidad

IDEA N.º 73

FILM UND FOTO

Film und Foto, la exposición internacional que inicialmente tuvo lugar en Stuttgart en 1929, es una de las más influyentes de la historia de la fotografía. La FiFo, como se la conoce, mostró cómo esta disciplina y el cine moderno impregnaron no sólo el arte, sino también incontables aspectos de la vida cotidiana.

Cuando los miembros del Werkbund alemán, una asociación progresista de diseñadores, fotógrafos, arquitectos, industriales y empresarios, organizaron la exposición *Film und Foto* en 1929, su objetivo era crear un evento que fusionara la experiencia de una galería con la de una feria industrial moderna. Su concepto ecuménico se proyectó más allá de las artes plásticas, hasta las diversas esferas donde se habían establecido los predecesores de la fotografía de la modernidad y una amplia serie relacionada. Por consiguiente, junto con los últimos experimentos de **fotomontaje**, la exposición contenía obras anónimas de fotografía vernácula, **fotografía aérea**, reportajes, anuncios publicitarios junto a las fotografías publicitarias, de moda y científica, los fotogramas cinematográficos, e imágenes con rayos X. Al abarcar ampliamente la práctica fotográfica europea y la estadounidense, la exposición mostró que este medio, en su búsqueda previa de las artes plásticas, había sido demasiado limitado y retrógrado.

El impacto de la FiFo no residía en su énfasis en un estilo particular, sino en su enfoque, que fomentaba la experimentación, abarcando el presente y el futuro. Para los fotógrafos, la FiFo facilitó el abandono del pictorialismo, el movimiento finisecular que exhortaba a los fotógrafos a seguir el ejemplo de la pintura y del grabado. La FiFo propuso que los fotógrafos experimentaran no sólo con su medio, sino también con otros

materiales, y expuso unas 1.200 imágenes que ejemplificaban dicha experimentación. Al compendiar sistemáticamente la apasionante variedad de obras tanto prácticas como vanguardistas, la FiFo demostró que la fotografía aplicada podía convertirse en un arte en sí misma a través de la interacción con la tecnología punta. De hecho, confirmó una tendencia importante e impulsó el aumento del número de fotógrafos (y de sus empleadores) dispuestos a adoptar sus métodos.

Desde sus inventivas instalaciones, diseñadas por László Moholy-Nagy, hasta sus heterogéneas ofertas, la FiFo insistió en que la fotografía no era un medio puro, que sólo consistía en el trabajo de la cámara. La exposición abarcó los medios de comunicación de masas, destacando la tipografía, que se había erigido como una importante colaboradora. Aunque la FiFo exhortaba a los usuarios de los medios de comunicación modernos a centrarse en el futuro, también infundió nuevo vigor a técnicas más antiguas. El interés en el **fotograma**, procedimiento utilizado en los primeros años de la fotografía, se renovó a raíz de su capacidad de producir imágenes no objetivas. Con la formación de una alianza conceptual con el joven medio del cine, la FiFo hizo hincapié, asimismo, en la naturaleza híbrida de la expresión moderna y su adopción de la novedad.

Para los fotógrafos de todo el mundo, la FiFo fue un manifiesto de la modernidad y del lugar central que ocupaba su

medio en lo que parecía un brillante futuro tecnológico, impulsado por una vanguardia vigorizada, libre de los constreñimientos tradicionales de los medios de comunicación. A pesar de la caída de Wall Street de 1929 y de las crisis económicas posteriores, la exposición viajó por varias ciudades en Alemania y Austria, hasta finalizar su recorrido en 1931 en Japón, donde se convirtió en una exposición de gran influencia para los fotógrafos japoneses. La FiFo ha perdurado, al igual que Armory Show de 1917, como un momento crucial para el arte moderno. ■

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDS



El llamativo cartel de la exposición *Film und Foto* de 1929 fue creado por el tipógrafo moderno Jan Tschichold para mostrar cómo se podían integrar la fotografía, la tipografía y el diseño.

Imágenes de sombras y alquimia

IDEA N.º 74

EL FOTOGRAMA



Composición abstracta, de Man Ray, realizada entre 1921 y 1928, tiene una cualidad fantasmagórica, no sólo por sus sombras inconexas, sino también por el revólver espectral en el centro.

El fotograma, un tipo de imagen fotográfica obtenida sin cámara, que se realiza colocando un objeto o un negativo sobre una superficie fotosensible, es una de las técnicas más antiguas. Su simplicidad y su versatilidad continúan atrayendo a los usuarios en plena era digital.

La fórmula para realizar un fotograma es sencilla. Todo lo que se necesita es una habitación a oscuras, una serie de pequeños objetos, papel fotosensible, y la disposición para inventar una composición. Tras exponerlo a la luz, el papel se revela y se estabiliza, mostrando una imagen negativa de los objetos que se habían colocado sobre él. Al igual que el emparentado **cianotipo**, el fotograma ha sido utilizado por profesionales y aficionados, y adultos y niños por igual.

Como las manchas de las hojas en las aceras en otoño, hay algo atrayentemente carismático en la imagen directa y los tonos invertidos de un fotograma. Su rechazo intrínseco de la realidad óptica atrajo a muchos fotógrafos experimentales en los años de entreguerras. Man Ray creía que el fotograma era «dadaísmo puro» (expresión que el grupo vanguardista utilizó de manera frecuente para indicar un moderno enfoque no artístico del arte). Rebautizó el procedimiento para él denominándolo «rayografía». Christian Schad, pintor cuyo arte se aproximaba al **fotorrealismo**, adoptó el fotograma hacia 1918 para realizar imágenes deliberadamente abstractas con objetos desechados que a menudo encontraba por la calle. Sus imágenes se denominaron posteriormente *shadow-graphs* (imágenes de sombras), juego de palabras con su apellido, además de una alusión al propio método. László Moholy-Nagy, eterno experimentador, acogió con entusiasmo la ausencia de cámara en la década de 1920. En sus fotogramas no sólo utilizaba formas extrañas, sino que además las acentuaba con luces y sombras fantasmagóricas. Se encuentran entre los fotogramas más influyen-

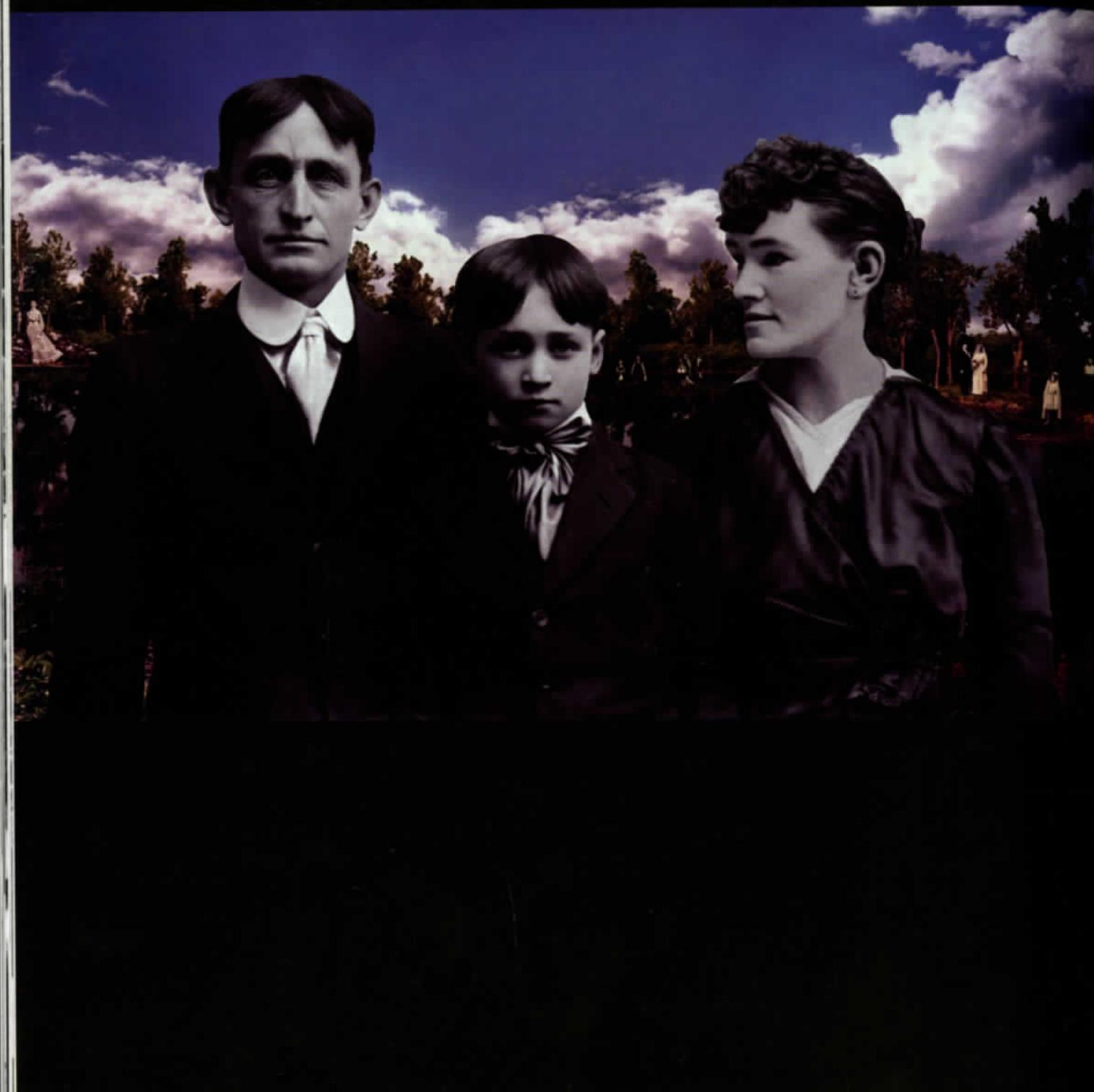
tes que nunca se han realizado, y han inspirado a muchas generaciones a mantener vivo el ímpetu experimental de la fotografía. Es indudable que el abandono de la cámara del fotograma ha servido de aliciente a aquellos que quieren que la fotografía sea un sistema de creación de imágenes, no un aparato para realizar réplicas de lo que el ojo ve.

Aunque más difícil de manejar, la película en color también se ha utilizado en la creación de fotogramas. En la actualidad, el británico Adam Fuss es célebre por su alcance intelectual y su destreza técnica con los fotogramas, que realiza utilizando papel fotográfico en color. Algunas obras suyas se basan no sólo en la acción de la luz, sino también en las interacciones químicas de los objetos con el papel fotosensible. Cuando Ulf Saupe crea fotogramas, combina formas con colores fluorescentes, que resultan simultáneamente atrayentes e inquietantes. Para Fuss y Saupe crear un fotograma es un acto de alquimia experimental que se remonta a Man Ray, y más atrás, a los primeros experimentos químicos que condujeron al nacimiento de la fotografía. ■

Ulf Saupe experimentó con el espacio y el corrimiento de los colores en su fotograma F.u.s. (2002).



Martina López utiliza programas de edición digital para crear imágenes que son en parte recuerdos y en parte historia personal, como ilustra su obra *Visión del corazón* (1995).



Tijeretazos a la realidad

IDEA N.º 75

EL FOTOMONTAJE

Recortar fotografías con la ayuda de unas tijeras y a continuación volver a montar algunos o todos los pedazos para crear nuevas imágenes representó un salto imprevisto de la imaginación visual. Los primeros que practicaron esta técnica fueron hombres y mujeres comunes de la época victoriana que no eran artistas conscientemente innovadores, aunque el fotomontaje pronto fue adoptado por la vanguardia revolucionaria.

Cuando las fotografías eran raras y únicas, a nadie se le hubiera ocurrido recortarlas para divertirse o como expresión artística. Sin embargo, con el perfeccionamiento del negativo y la repentina ubicuidad de múltiples copias de imágenes individuales, se hizo posible la fotografía fragmentada. Los victorianos fueron de los primeros en recortar, reorganizar y pegar fragmentos de fotografías. Las creaciones resultantes que se encuentran en sus álbumes, humorísticas y extravagantes, son ejemplos de fotomontaje, el procedimiento de recortar fotografías para crear nuevas imágenes antes de que se inventara el término.

El concepto del fotomontaje perduró en la fotografía vernácula hasta que los artistas empezaron a romper el realismo implícito en la perspectiva lineal y atmosférica. El procedimiento del fotomontaje obtuvo su nombre en la Alemania y la Rusia de la posguerra tras la Primera Guerra Mundial, donde los artistas vanguardistas utilizaban métodos similares a los de los creadores de álbumes de recortes victorianos, pero con una dosis doble de intención revolucionaria. Recortaban fotografías y textos (a menudo procedentes de la nueva prensa ilustrada) y montaban nuevas imágenes en las que la disparidad entre la escala, la perspectiva, las palabras y las imágenes desafían principalmente los valores

estéticos y políticos convencionales. Sus medios eran actuales, y entre sus motivos se incluían adaptarse a la cacofonía de múltiples estratos de la experiencia urbana moderna.

Mediante la destrucción de la perspectiva espacial que se consideraba que era el carácter intrínseco de la fotografía, los creadores de montajes fotográficos esperaban no sólo revolucionar la práctica de la fotografía, sino también sugerir al público que la realidad no era lo que parecía ser. El fotomontaje *Cortado con un cuchillo de cocina*, de Hannah Höch combina figuras grandes y pequeñas dedicadas a actividades incongruentes que parecen evocar la presencia del dadaísmo inconformista del que Höch fue cofundadora.

Introducido en relación con la política, el enfoque del fotomontaje pronto accedió a diferentes áreas de la práctica fotográfica. Fue bien recibido por la publicidad, donde no sólo connotó una novedad chic, sino que también permitió la expresión de ideas múltiples y, literalmente, traslapadas. La incongruencia visual de las imágenes montadas fue utilizada por los fotógrafos en movimientos artísticos posteriores, como el surrealismo, en el que la técnica perdió su moralidad y se volvió más evocadora que provocadora. La fotografía digital trasladó el procedimiento desde el laboratorio



Durante la década de 1870, Kate Edith Gough utilizó su talento para la acuarela y la fotografía para crear imágenes humorísticas muy personales destinadas a un álbum que compartió con sus familiares y amigos.

al ordenador, en el que los fotógrafos aficionados y profesionales, como Martina López, escanean imágenes y las sitúan en estratos ultramundanos que intensifican la experiencia asociativa, en particular, los sentimientos de recuerdo y de pérdida. ■

De la alta costura a la moda callejera

IDEA N.º 76

FOTOGRAFÍA DE MODA

Adolph de Meyer, apodado el Debussy de la fotografía por sus líricas creaciones fotográficas, puso de moda la fotografía de moda antes de la Primera Guerra Mundial. Prácticamente, cada movimiento artístico desde el cubismo ha sido vividamente representado en la fotografía de moda gracias a la atractiva combinación de dinero y de libertad estética que ofrece el género.

Cuando los periódicos y las revistas desarrollaron la capacidad de imprimir fotografías al ritmo de las imprentas de alta velocidad (véase **halftone**), los dibujos idealizados que se utilizaban para ilustrar los anuncios de moda en la prensa no se sustituyeron inmediatamente por fotografías. La perfección del cuerpo y de las prendas de vestir que se conseguía habitualmente con el lápiz de dibujo no se adaptaba fácilmente a la fotografía, en la que un cabello fuera de lugar o una manga arrugada estropeaban la imagen. De hecho, los fotógrafos tuvieron que encontrar formas plásticas de plasmar modelos humanos en tres dimensiones vestidos con ropa auténtica. Dicho sencillamente, las imágenes de moda tuvieron que hacerse fotográficas.

las conexiones con el mundo artístico contemporáneo, las casas de alta costura, los hospitales y los teatros como escenarios para introducir en la cultura surrealista la belleza europea y norteamericana. Vogue en Londres, la obra de Schiaparelli y sus seguidores, como Horst, las fotografías de moda hasta ahora más recordables y que perduran.

El punto de partida

Por ejemplo, el cosmopolita Adolph de Meyer fusionó la fotografía de celebridades con la de moda. Perfeccionó el uso del enfoque suave y desarrolló el contraluz, o sea, la iluminación de un sujeto desde la parte posterior para dramatizar las prendas de vestir y crear la ultramundaneidad remiscente de los dibujos e ilustraciones de moda. La alianza *chic* del dinero y la ropa atrajo, asimismo, a artistas y a escritores a revistas de moda como *La Gazette du Bon Ton*, fundada en 1912. Especialmente en Europa, moda tuvieron que hacerse fotográficas.

El pop art y movimientos artísticos posteriores celebraron la cultura comercial y las prendas de vestir vernáculas, es decir, la ropa que lleva cotidianamente la gente corriente. Ayudaron a crear la «baja costura», basada en la celebración de la ropa barata o de segunda mano, y un estilo de fotografía que concordara con sus raíces prosaicas. La fotografía de moda adoptó la escena de la música popular y sus entornos de estética *underground*. En todo el mundo, la calle se convirtió en un escenario para los jóvenes hipsters y para los fotógrafos que los



ante sus veinte años como fotógrafo principal en la revista Harper's Bazaar, Richard Avedon creó muchas portadas espectaculares utilizando colores muy saturados, como ilustra el primer plano de 1965.

iscaban. Surgió un subgénero de la fotografía de calle (véase **Fotografía de calle**) en sintonía con esta pasarela colosal con sus modelos amateur. En Tokio, zona de los alrededores de la estación Harajuku se hizo famosa en la década de 1990 por los atuendos y los peinados que lucían los chicos y chicas jóvenes. Bajo el influjo de la fotografía de moda callejera, cada vez más sesiones fotográficas de moda abandonaron el estudio fotográfico para enriquecer sus imágenes con el entorno urbano. En la actualidad, los trabajos realizados por fotógrafos cazadores de tendencias de todo el mundo a menudo se publican directamente en Flickr y otros sitios web donde pueden compartir fotografías, además en blogs. ■

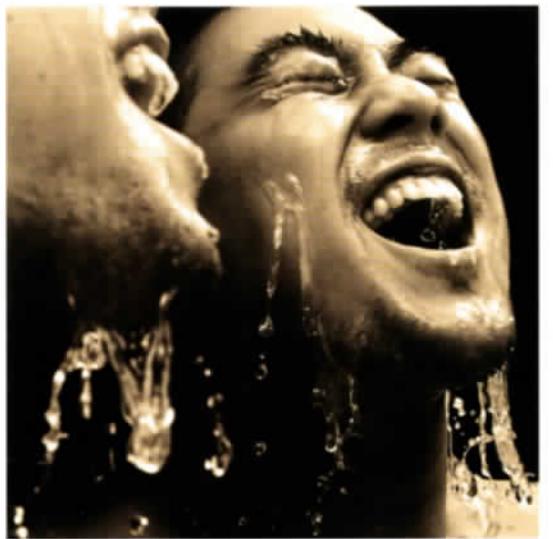


George Hoyningen-Huene ubicaba a los modelos de moda en escenas espectaculares, cuyos escenarios evocaban movimientos artísticos, como el surrealismo y el cubismo, como ilustra esta portada de 1935 de la revista Harper's Bazaar.

Retratarse a sí mismo

IDEA N.º 77

EL AUTORRETRATO



Tomasito (J. T. Noriega) utiliza el autorretrato como trabajo artístico y como una forma de diario. Publica su obra, como esta imagen, Triunfo, principalmente en Flickr.

El autorretrato es uno de los géneros fotográficos más antiguos. Cuando los fotógrafos necesitaban practicar la iluminación, el enfoque o los procesos fotográficos, la forma más fácil y más a mano era fotografiarse a sí mismos. Este género creció rápidamente, desarrollándose como autoexpresión y exploración de la identidad.

La fotografía tiene una memoria excelente para las caras. Sin embargo, pocos autorretratos buscan el realismo espantoso de la foto carné. Contrariamente, el autorretrato fotográfico va desde un reflejo literal del aspecto físico del fotógrafo hasta la creación de intrincadas narrativas. El fotógrafo puede aparecer en el autorretrato tal cual es en su vida cotidiana, o escenificar un aspecto de su vida interior o de su vida de fantasía, o adoptar la identidad de otra persona. En otras palabras, el autorretrato es una investigación además de una representación de la identidad.

El autorretrato abrió la práctica fotográfica a una construcción elástica e innovadora de identidades personales, étnicas, genéricas y nacionales. En su enérgico autorretrato como la nueva mujer de finales del siglo XIX y principios del XX, Frances Benjamin Johnston representó el rol hasta el extremo de caricaturizarlo. Su pose con las piernas cruzadas, la jarra de cerveza y el cigarrillo indican una igualdad aproximada con el varón (a la vez que, simultáneamente, parodia el estereotipo masculino). Johnston alude a su obra como retratista de estudio con las fotografías que aparecen en la repisa de la chimenea, pero no hace una alusión directa a sus otras habilidades «varoniles», como dirigir un diversificado negocio de fotografía o llevar a cabo una amplia serie de autoasignaciones.

Dicho de manera sencilla, el autorretrato fotográfico puede ocultar a la vez que revelar. Tomoko Sawada en ocasiones utiliza el **fotomatón** para realizar

múltiples retratos de sí misma (véase pág. 136). Sawada no afirma que una imagen sea más fidedigna que otra. Su obra muestra la calidad circunstancial y vacilante de la identidad. Para ella, el espejo con memoria trastoca la realidad ampliándola, nunca fijando un significado estable. El interés por la identidad se vivificó durante el **giro teórico**, en el cual el autorretrato sería una herramienta primordial en la exploración y la expresión de la identidad de género y de la represión sexual.

La revolución digital de finales del siglo XX activó el autorretrato vernáculo en redes sociales como Facebook. De hecho, la capacidad de compartir fotografías con frecuencia e instantáneamente en las redes sociales y en los sitios web donde esto es posible fomentó la creación de autorretratos incidentales, y promovió la fusión del arte y la fotografía vernácula. El fotógrafo filipino conocido como Tomasito divulga sus autorretratos y otras obras en Flickr. Puesto que una exposición *online* no obliga a que las imágenes deban visionarse en un orden específico, la experiencia permite que el espectador tome la iniciativa y participe más activamente que en una exposición en una galería. No obstante, subsiste la espinosa cuestión de si aquellos que cuelgan muchos autorretratos en las redes sociales y en los sitios web están liberándose de una identidad singular, o si están en perpetua competición con ellos mismos para crear el autorretrato ideal. ■



En su Autorretrato (como la nueva mujer) de 1896, Frances Benjamin Johnston, la fotógrafa y empresaria de éxito de Washington DC, posa con las piernas cruzadas como lo haría un hombre, mientras sostiene un cigarrillo y una jarra de cerveza.

Magnetismo animal

IDEA N.º 78

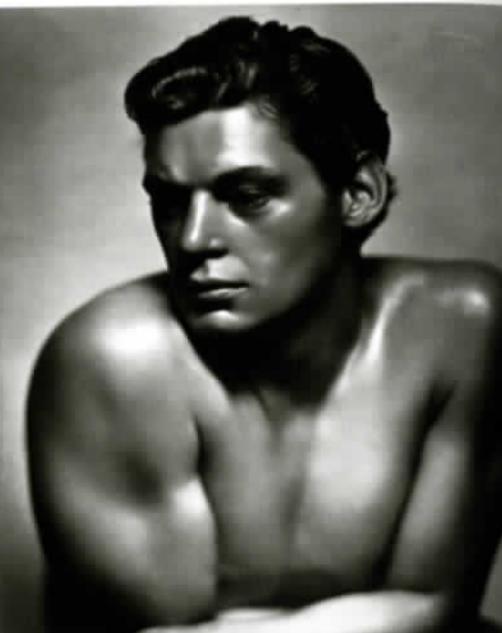
GLAMOUR

El glamour, más sensual que sexual, alude a un atractivo subyugador. Esta idea había sido concebida en la era precientífica, en la que se creía que algunas personas podían hechizar a otras. La fotografía glamour jugó con los vestigios seculares de esta creencia a través de un nuevo vocabulario visual del carisma, cuyo objetivo era aumentar el atractivo de los personajes públicos.

La fotografía glamour a menudo se ha considerado el lado blando de la pornografía. Aunque ambas retratan modelos atractivos, la pornografía hace que el modelo parezca sexualmente disponible. En la fotografía glamour, en contraste, el modelo habita en un Shangri-La cuidadosamente elaborado, donde se anula la excitación sexual sustituyéndola por el placer de contemplar al personaje amado, que vive permanentemente en un mundo idílico y remoto donde todo se ve con un favorecedor enfoque.

Ruth Harriet Louise y George Hurrell, que la sucedió en los estudios cinematográficos de la Metro-Goldwyn-Meyer (MGM), crearon el género de la fotografía glamour. Hurrell continuó el estilo cuando se pasó a los estudios de la Warner Brothers. El céntit de la fotografía glamour coincidió con el nadir de la época de la gran depresión y de la Segunda Guerra Mundial. Aunque la mayoría de sus sujetos eran féminas, también se idealizó mediante el glamour a los varones. Estrellas de la pantalla como Robert Montgomery, Errol Flynn y Humphrey Bogart se unieron a Joan Crawford, Carole Lombard y Rita Hayworth frente al objetivo de Hurrell.

Durante la década de 1990, el glamour se hizo público. Los estudios fotográficos de los centros comerciales ofrecían peinados, maquillaje y prendas de vestir sugerentes a las personas que querían retratarse no como los remotos dioses y diosas de la década de 1930,



George Hurrell podía hacer que cualquiera fuera glamouroso, incluso Tarzán, como ilustra este retrato de 1932 del actor Johnny Weissmuller.

sino como actores y actrices con carga sexual en su tocador o como modelos de moda en una sesión de fotos. Durante la década de 1990, el fotógrafo egipcio Youssef Nabil resucitó las fotografías glamour originales, inspirándose en fotogramas de las películas de la época dorada del cine egipcio para realizar sus imágenes pintadas a mano. ■



«La estrella cinematográfica sexualmente disponible dominó la iconografía de la fotografía glamour en la época de posguerra.»

SUPERIOR: El retrato de Yousuf Karsh de 1958 de Brigitte Bardot la muestra interactuando activamente con la cámara con su atractivo sexual.

DERECHA: En la fotografía Dulce tentación, El Cairo (1993), de Youssef Nabil, la seducción de los inicios de la fotografía glamour se transforma en un ambiguo atractivo sexual cautivador.





«Dicha obra no tenía por qué ser desapasionada; podía comunicar emociones.»

SUPERIOR: En esta fotografía, Desechos de níquel N.º 34, Sudbury, Ontario (1996), Edward Burtynsky hace que la escombrera de unas minas de níquel parezca una herida abierta en la corteza terrestre.

DERECHA: La fotografía Niña en una fábrica de tejidos de algodón de Carolina (1908), de Lewis Hine, se realizó como parte del esfuerzo para acabar con el trabajo infantil en Estados Unidos.



Observar con sentimiento

IDEA N.º 79

EXPRESIÓN DOCUMENTAL

Al igual que lo surrealista existió antes del surrealismo, «la expresión documental» (la idea de que una imagen puede ser al mismo tiempo un registro y una interpretación artística de su sujeto) precedió a su designación por parte de William Stott en la década de 1970. Los fotógrafos hace tiempo que fusionan una obra socialmente comprometida con el poder de persuasión de la imagen gráfica.

El término *expresión documental* fue popularizado por William Stott en su libro de 1973 *La expresión documental y la Norteamérica de los años 30*. Lo utilizó para abarcar el alcance de la obra documental de ese periodo, desde las ciencias sociales hasta el arte, la literatura, el cine y la fotografía. Stott no sucumbió al popular concepto del siglo XIX según el cual un documento consiste sólo en la evidencia empírica. En cambio, definió la obra documental como «la presentación o representación de un hecho real de una forma que lo haga creíble y vivido para la gente de la época». Dicha obra no tenía por qué ser desapasionada; podía comunicar emociones. Para Stott, la expresión documental en Estados Unidos de la década de 1930 era singularmente importante porque transmitía los hechos combinados con sentimiento.

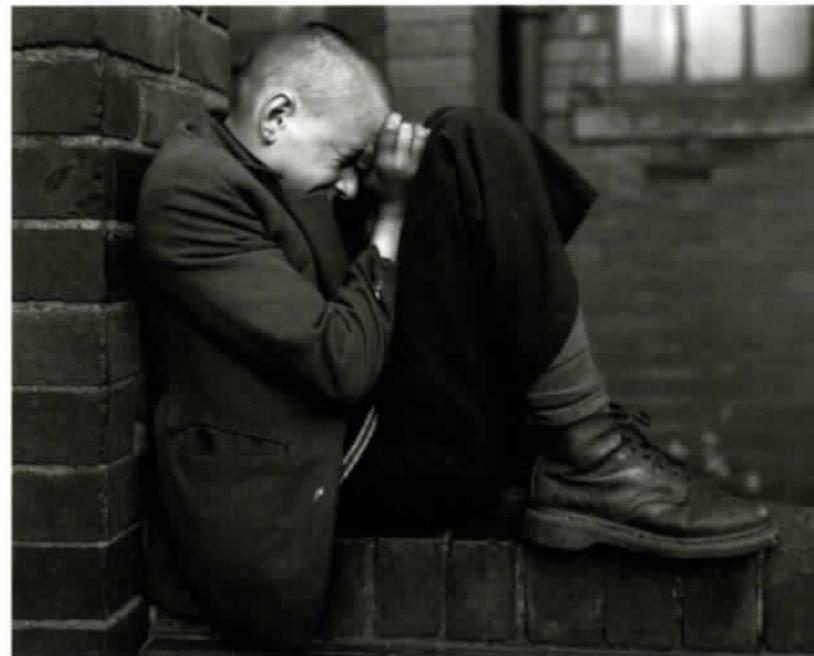
A principios del siglo XX, el sociólogo y fotógrafo Lewis Hine optó por utilizar el encuadre, el enfoque y la tonalidad fotográficos para comunicar un punto de vista moral. Hine (cuyas fotografías ayudaron a que se cambiaran las leyes sobre el trabajo infantil en Estados Unidos) prefería no retratar a las personas como víctimas desventuradas, sino como individuos con su dignidad intacta frente a circunstancias duras. En su fotografía *Niña en una fábrica de tejidos de algodón de Carolina*, la pequeña, cuyo minúsculo dedo se desliza entre los husos del telar, se muestra trabajando atentamente y con soltura, sin inmutarse por el enorme tamaño de la máquina, que Hine exageró para que pareciera abrumadora. Cuando creaba lo que él denominaba «fotohistorias, es decir, fotorreportajes», a veces disponía las imágenes en una narración no lineal, desafiando a los espectadores a ensamblar las ideas ellos mismos para que de este modo participaran en el relato.

La obra documental contemporánea puede ser más introvertida y oscura. Cuando Liu Zheng viajó durante siete años por toda China, desarrolló su propio léxico visual con el que interpretar las escenas según sus propios estados mentales oscuros y cambiantes. Sus imágenes retratan momentos incidentales en la vida de individuos corrientes idiosincrásicos, imperfectos y desorientados, cuyo aspecto, trabajo y preocupaciones están lejos de las encarnaciones idealizadas del progreso representadas en la propaganda de estado de la China contemporánea. Liu alude a esta serie fotográfica, *Los chinos*, no como a un do-

Además de trabajar para el periódico chino Diario del trabajador, Liu Zheng viajó por toda China realizando sus propias fotografías, como *Reclusos* yendo a por agua, Baoding, provincia de Hebei (1995), en la que se muestran prisioneros chinos sin idealizarlos.



La vida desde el margen



La impresionante fotografía de Chris Killip Joven, Jarrow (1976), que capta un momento de rabia exasperante de un joven, fue realizada durante el proceso de desindustrialización en Newcastle-upon-Tyne y alrededores.

IDEA N.º 80

EL OBSERVADOR

Quizá más que los practicantes de cualquiera de las demás artes, los fotógrafos conocen el distanciamiento de primera mano. Tanto en el estudio como en la calle, la cámara crea una distancia física y óptica entre el fotógrafo y el sujeto. La distancia es esencial en la práctica de la fotografía.

A nivel práctico, el acto de realizar una fotografía implica consideraciones como la luz, el enfoque, el encuadre y demás, que, aunque momentáneamente, desconectan al fotógrafo de la escena. De manera irónica, pensar en cómo construir una narración visual rompe la conexión del fotógrafo con el impacto pleno de la historia que se está desarrollando frente al objetivo de la cámara. Al mismo tiempo, la autoconciencia es esencial en la creación de imágenes, como en todas las artes. James Agee, el escritor que reco-

rrió las regiones sureñas de Estados Unidos con el fotógrafo Walker Evans para crear el libro *Elogios ahora a hombres famosos* en 1941, escribió una especie de memorándum para sí mismo que capta la postura del observador: «Como si no estuviera aquí; soy un extraño, un forastero; un ojo sin cuerpo; esto nunca hubiera podido existir en la percepción humana [...] Aquí no me siento bienvenido».

Es demasiado simplista decir que la soledad autoimpuesta de los artistas

hace que sintonicen más con aquellos que viven al borde de la sociedad. Sin embargo, desempeñar la función de observador ha sido una profecía autocumplida para los fotógrafos que se han concentrado en retratar a gente que por elección, por alienación o debido a una desgracia viven sus vidas al margen de la sociedad. En su obra *Convención de la Legión americana, Dallas, Texas*, la mirada y la mente de Garry Winogrand se centraron en un encuentro fortuito en Dallas con un hombre cuyas múltiples ampu-



taciones le condenaban a reptar entre los peatones. A pesar de que varios de los transeúntes son miembros de la Legión americana, organización nacional de veteranos de guerra, dirigen sus miradas hacia casi todas las direcciones excepto al inválido que se encuentra en medio de ellos y que parece mirar directamente a la cámara. La fotografía de Winogrand opera en muchos niveles, uno de los cuales es una crítica del propio distanciamiento del fotógrafo en busca de una imagen.

La fuerza de la alienación está presente en ambos lados de la cámara en la imagen *Joven, Jarrow*, de Chris Killip, de un chico joven que se ha rapado la cabeza al cero y ha endurecido su aspecto, pero no ha logrado aislarlo de la rabia y del descorazonamiento. La imagen extrae su fuerza del hábil enfoque y del encuadre de elementos arquitectónicos que hacen que el sujeto parezca acorralado por los efectos del desempleo y de las escasas ayudas sociales. Puede que Killip sintiera gran compasión por su



Encuentros fortuitos



IDEA N.º 81

FOTOGRAFÍA DE CALLE

La fotografía y la ciudad moderna eclosionaron al mismo tiempo. A diferencia de la pequeña ciudad, donde todo el mundo se conocía, las calles de la gran urbe parecían ofrecer el anonimato a aquellos que lo deseaban, y un desfile constante de sujetos para los que se encuentran detrás de una cámara.

Para los fotógrafos, la calle ha sido un recurso constante, un espacio de representación donde la vida es escenificada por transeúntes, vendedores, rateros y enamorados, la mayoría de los cuales no son conscientes de la presencia de la cámara. Desde el principio, los fotógrafos de calle han escrutado el flujo de gente en las calles, esperando lo imprevisto y preparados para abrirse paso entre la multitud a la primera señal de algo realmente interesante.

La etiqueta que por lo general guía las interacciones sociales queda anulada cuando se materializa el potencial para una buena fotografía. Por ejemplo, los fotógrafos pueden concentrarse en captar accidentes en imágenes, dejando que otros ayuden a la gente que está implicada en ellos. Las muecas de dolor y las lágrimas, el exceso de maquillaje y las calvas son muy valorados. La vanidad y el vicio nunca defraudan a un fotógrafo, pero la rareza no tiene par. La fe del fotógrafo de calle en la aparición de un momento fotografiable es paralela a la fe de los surrealistas en que el conocimiento arcano puede revelarse en los encuen-

tos fortuitos (véase **Fotografía surrealista**). Además, la fotografía de calle tiende a transformar a los espectadores en voyeurs, que se acogen tácitamente a la misma licencia que el fotógrafo para mirar sin sentirse culpables. Desde el advenimiento de las cámaras de seguridad en la calle, algunos ciudadanos han puesto objeciones a que se registre su imagen, pero esta reacción no parece haber afectado a la práctica de la fotografía de calle.

Aunque la arquitectura está presente en muchas imágenes, raramente ha sido el tema principal de la fotografía de calle. Las estereografías (véase **El estereoscopio**) de escenas callejeras se realizaban desde un lugar elevado con el fin de acentuar la acción y la tridimensionalidad de la vida de la calle. Para los espectadores del siglo xix, estas vistas de calles condensaban la energía de la ciudad moderna. El fotógrafo francés del siglo xx Robert Doisneau amplió la fotografía de calle, incluido el reconocimiento de un punto de quietud en el flujo vital de la ciudad. Trabajando con una cámara pequeña, introdujo una sensación de diver-

sión agridulce en sus imágenes. En gran parte de su obra, el espectador es invitado a interpretar una narrativa, abandonando, aunque sea momentáneamente, el distanciamiento frío y anónimo de la calle.

En contraste, las fotografías de calle oscuras y distorsionadas de Daido Moriyama provocan sentimientos perturbadores al borde de la repulsión física. Aunque trabaja dentro del marco básico de la fotografía de calle, captando momentos de revelación, el mundo que expone parece descomponerse en la malevolencia. Hasta cierto punto, todos los fotógrafos de calle son observadores objetivos (véase **El observador**), pero muy pocos son tan desafectos y desapegados como Moriyama. A diferencia de la **expresión documental**, con la que parece estar relacionada, la fotografía de calle raramente tiene otro objetivo, excepto ofrecer percepciones no sistemáticas. Su propósito no es cambiar el mundo (que, desde el punto de vista del fotógrafo de calle, es perfecto en su estado decadente). ■

PÁGINA ANTERIOR: Robert Doisneau mezclaba humor y sentimientos en sus fotografías de calle, como *Chelo bajo la lluvia*, realizada en París en 1957.

Infrarrojos y ultravioleta

IDEA N.º 82

LUZ INVISIBLE

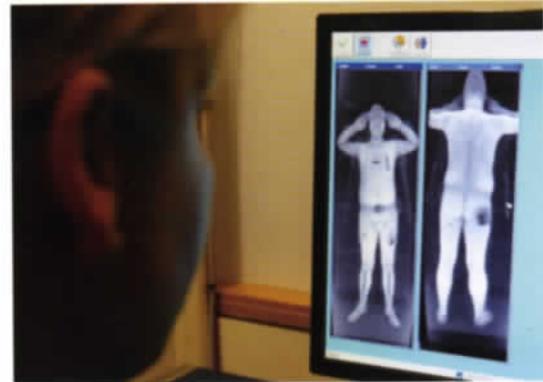
Los géneros fotográficos se ampliaron a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando las radiaciones invisibles empezaron a utilizarse para realizar imágenes. Desde entonces, tanto la luz infrarroja como los rayos X han encontrado aplicaciones significativas en la creación de imágenes.

El concepto de que existe luz más allá del alcance de los sentidos humanos es más antiguo que la fotografía. Hacia el año 1800, Frederick Herschel, padre de John Herschel, inventor del cianotipo, propuso la existencia de una luz más allá del rojo en el espectro visible. Bautizó lo que más tarde se denominaría luz infrarroja con el nombre de «rayos calórficos», debido al calor que producían durante sus experimentos. La imagen latente, cuyos procesos químicos no eran enteramente conocidos en el siglo XIX, sugería que había más en la fotografía de lo que el ojo alcanzaba a percibir.

Pero no sería la aplicación de la luz infrarroja en la creación de imágenes, sino la fotografía del movimiento (véase **Detener el tiempo**) y los rayos X los que finalmente socavarían la certidumbre de la percepción humana. El descubrimiento de Wilhelm Conrad Röntgen en 1895 supuso una gran ventaja para la medicina, y una atrayente curiosidad para el gran público, que se hacía tomar imágenes con rayos X en parques de atracciones y grandes almacenes. Este salto insólito de la ciencia al entretenimiento popular se debió a la creencia de que los rayos X no eran sólo una herramienta científica, sino también una manifestación de lo oculto, posiblemente originada en la radiación invisible generada por los espíritus. La idea de poder ver a través de la ropa provocó ciertos estremecimientos eróticos. El *hombre invisible*, relato de H. G. Wells de 1897 en el que un hombre se convierte en invisible al exponerse a unos rayos desconocidos, suscitó un revuelo similar. El hecho de que, téc-

nicamente hablando, los rayos X no son una fotografía (porque no implican el uso de luz) no disuadió al gran público de creer que lo eran, y esta idea ha perdurado en el discurso contemporáneo. Los fotógrafos incluso adoptaron la realización de imágenes con rayos X como una actividad complementaria, aumentando la asociación entre las dos prácticas. La consternación del público por los escáneres de seguridad de los aeropuertos tiene que ver con la impresión de que toman fotografías convencionales. De hecho, algunos de ellos utilizan ondas de radio y otros usan rayos X de baja exposición para crear imágenes.

A diferencia de los rayos X, el aspecto fantasmagórico de la fotografía con luz infrarroja, perfeccionada alrededor de 1920, no causó un revuelo tan grande en el gran público. En su lugar, encontró un uso importante en el espionaje militar. El «efecto Wood», bautizado con el nombre del pionero de la luz infrarroja Robert W. Wood, se basa en el hecho de que el follaje refleja la radiación infrarroja en un grado mucho mayor que el tejido. Mientras que ha habido pocas aplicaciones de los rayos X en el arte, la fotografía infrarroja pronto fascinó a los fotógrafos artísticos. Las tomas con luz infrarroja se utilizaron en carátulas de álbumes musicales durante la psicodélica década de 1960. La relativa facilidad con la que las cámaras digitales pueden realizar imágenes con luz infrarroja ha dado un nuevo impulso a esta práctica. De modo similar, los receptores digitales hacen que sea menos complicado realizar fotografías con luz ultravioleta. ■



SUPERIOR: Wilhelm Röntgen utilizó una imagen tomada con rayos X de la mano de su esposa para ilustrar su informe científico inicial de 1895 sobre este fenómeno. La protuberancia que se aprecia en la mano de Bertha Röntgen es un anillo.

INFERIOR: Los escáneres corporales de los aeropuertos utilizan tecnología de rayos X de retrodispersión, que produce unas imágenes íntimas tan claras que algunas personas sienten que violan la privacidad personal.

«Mientras que ha habido pocas aplicaciones de los rayos X en el arte, la fotografía infrarroja pronto fascinó a los fotógrafos artísticos.»

En el estudio de Colin Turner de 2007 del follaje que bordea un canal en la campiña francesa en Languedoc-Roussillon, la fotografía con infrarrojos vuelve las hojas de un blanco evanescente.



Captar la realidad de lo irreal



Hans Bellmer componía figuras con partes desparejadas de maniquíes, como ilustra su imagen Muñeca (1935), una fotografía en blanco y negro con color antinatural aplicado.

IDEA N.º 83

FOTOGRAFÍA SURREALISTA

El arte y la literatura antiguos albergan elementos extraños e inquietantes, que nos hacen tener la sensación de estar atrapados en un sueño, pero despiertos. Una sensación similar a la que produjeron las imágenes asombrosamente detalladas creadas por la fotografía en sus inicios en 1839. Sin embargo, hasta 1917, esta turbadora sensación no recibiría un término para describirla: surrealista.

Los desconcertantes efectos de las primeras fotografías fueron captados en la literatura y en los artículos periodísticos de mediados del siglo xix. Para algunos, el medio parecía poder atravesar la superficie física y penetrar en la mente de los modelos retratados. El ojo de cristal de la cámara parecía tan poderoso que algunos clientes se sentían irresistiblemente atraídos hacia las cámaras de gran formato de los estudios fotográficos.

La gran capacidad de la fotografía de mostrar a alguien o algo como simultáneamente presente y no presente es una característica esencial del medio. Trae reminiscencias de lo extraño y de las tensiones psicológicas. Desde este punto de vista, la fotografía es un malicioso doble, una réplica perversa surgida para confundir lo real. La duplicación óptica (que la fotografía hace mejor que ningún otro medio) se erigió como un factor clave en el movimiento artístico denominado surrealismo. El cuadro de René Magritte conocido como *Esto no es una pipa* en realidad se titula *La trahición de las imágenes* [*Ceci n'est pas une pipe!*] (La traición de las imágenes [Esto no es una pipa]) en el original francés. Suscita una reacción más vinculada a las fotografías que a las pinturas, la mayoría de las cuales no son engañosamente reales.

Los surrealistas reconocieron y utilizaron la cualidad de extrañeza de la fotografía. La sensación de que algo inescrutable acaba de suceder o está a punto de acaecer impregna sus fotografías. La

sensualidad y la sexualidad prohibidas fueron fotografiadas por su valor intrínseco y por lo que dichas imágenes sugerían sobre la necesidad de expresarse libremente. Los surrealistas utilizaron la capacidad de la fotografía de hacer que fueran reales las distorsiones fantásticas de la realidad óptica, y emplearon técnicas fotográficas (como la **solarización**, los primeros planos y las **múltiples exposiciones**) para aumentar la sensación de rareza.

El movimiento surrealista tuvo una vida relativamente efímera, y alcanzó su apogeo en las décadas de 1920 y 1930. Ganó fuerza con la interpretación de la psicología freudiana, en especial la teoría del inconsciente. Despojada de su especificidad histórica, la sensibilidad surrealista (y los múltiples trucos que generó) perduró a lo largo del siglo xx. El concepto del **instante decisivo** de Henri Cartier-Bresson se basa en parte en el énfasis surrealista en la percepción y en el concepto de que lo surrealista aflora espontáneamente en la vida cotidiana, si nos fijamos. La fotografía de calle (véase **Fotografía de calle**), con su énfasis en lo fortuito, ostenta la marca del criterio surrealista (el rápido discernimiento de signos de significado, más que de un significado claro). Como en la desconcertante escena que Aris Georgiou fotografió en un instante de reconocimiento, los indicios de significado a menudo tienen que unirse para una comprensión plena. ■



SUPERIOR: El teórico y provocador André Breton creó un collage titulado *No veo a la [mujer] oculta en el bosque* para la portada de la edición de diciembre de 1929 de su publicación *La revolución surrealista*. *Fotografías de los surrealistas con los ojos cerrados* enmarcan una pintura de René Magritte.



INFERIOR: Lo surrealista se convirtió en una percepción permanente en la práctica fotográfica, como ilustra esta imagen de Aris Georgiou de 1975, tomada al encontrarse con una niña recostada de manera incongruente sobre una alfombra. En las proximidades de la calle Melenikou, en Tesalónica, Grecia.

Gratificación casi instantánea

IDEA N.º 84

LA POLAROID

La cámara Polaroid no sólo toma fotografías; mediante los químicos incorporados, también las revela. Observar mientras esperamos a que la imagen aparezca ante nuestros ojos era una experiencia mágica, que amaban generaciones de fotógrafos aficionados.

Parece una fantasía empresarial. Durante unas vacaciones, la hija de Edwin Land se quejó de que tendría que esperar semanas para poder ver sus fotografías de las vacaciones. Como respuesta, el brillante y energético Land concibió una cámara que revelara sus fotografías poco después de la exposición. En 1948, su invento fue comercializado con éxito como novedad para las fiestas de Navidad. Quince florecientes años más tarde, en 1963, sus características imágenes en blanco y negro con tono sepia fueron sustituidas por imágenes en color.

La cámara Polaroid era una versión moderna de la vieja idea de la **imagen positiva directa**. Cuando se utilizaba la versión de consumo masivo de la cámara, se tomaba una instantánea y se expulsaba del cuerpo de la cámara. Cuando salía el contenedor de los químicos se abría y se extendía por el papel expuesto, con lo que empezaba el proceso de revelado. Aunque se denominaba cámara «instantánea», el usuario tenía que esperar varios minutos para que el proceso se completara.

Observar mientras se esperaba a que la imagen Polaroid se desarrollara se convirtió en una actividadpreciada entre familiares y amigos. Cuando el paquete se eliminaba de la copia, el papel y su emulsión todavía estaban húmedos. En ese punto, alentado por los espectadores, el usuario empezaba el familiar ritual de la Polaroid, abanicando la imagen para que se secara y se pudiera tocar. La posterior cámara SX-70 eliminó

la hoja de revelado desprendible, pero dejaba igualmente una copia húmeda que se tenía que abanigar.

La mayoría de la gente valoraba la inmediatez y la privacidad de sus imágenes, cualidades que actualmente se asocian a las cámaras digitales. La Polaroid nunca ha perdido su aire de novedad. Hasta el desarrollo de las redes sociales, fue un invitado habitual en fiestas y bodas, donde las espontáneas imágenes únicas se hacían circular, se colgaban en los tablones de anuncios, o se regalaban a los invitados. Con la esperanza de captar el mercado adolescente, la Polaroid produjo una versión económica y ligera llamada The Swinger, que se vendió durante la acelerada década de 1960.

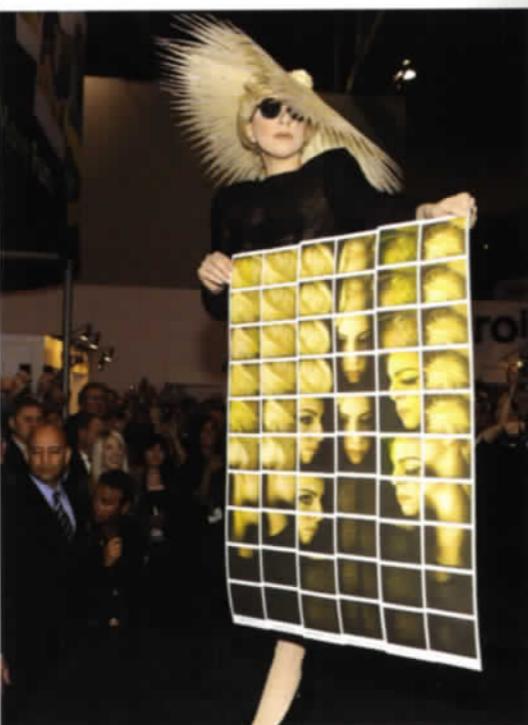
El artista Lucas Samaras intervenía en el proceso de revelado automático, hurgando y estirando la blanda superficie pegajosa para modificar la imagen emergente. A algunos de los usuarios no profesionales de la Polaroid les gustaba arrastrar un mondadientes por la imagen blanda de tanto en tanto sólo para ver lo que pasaba. The Polaroid Corporation era consciente de que su mercado principal sería siempre el consumidor medio, pero instaba a fotógrafos conocidos a utilizar sus productos y relatar sus experiencias. Ansel Adams ejerció de asesor para la firma, y Walker Evans realizó fotografías explorando su gama de colores única. La empresa invitó a los artistas a utilizar una de sus cámaras de gran formato de 20 x 24 pulgadas, e incluso



SUPERIOR: En su obra sin título de 1973, Lucas Samaras exploró las posibilidades pictóricas de la Polaroid mediante la manipulación de la emulsión blanda recién expuesta con sus dedos o con herramientas.

inventó una cámara de 40 x 80 pulgadas que podía realizar imágenes a tamaño natural. Sin embargo, fue la versatilidad de la instantánea vernácula la que más fascinó a artistas como David Hockney.

Aunque Polaroid entró en bancarrota en 2008, lanzó una nueva versión en 2010. A pesar del predominio de la fotografía digital, la capacidad de producir imágenes más o menos instantáneas proporciona a esta cámara una ventaja sin parangón. ■



Imogen + Hermiane
1982

El collage Polaroid Imogen + Hermiane, Estudios Pembroke, Londres 30 de julio de 1982, de David Hockney, capta la impaciencia de sus sujetos.



Los tonos delicados de la gama Kodachrome quedan patentes en esta fotografía de J. C. A. Redhead de la princesa Margarita a la edad de 12 años.

La moda de las diapositivas

IDEA N.º 85

EL KODACHROME

El Kodachrome fue la primera película fotográfica en color de gran consumo. No sólo enriqueció las ilustraciones de las revistas, sino que además puso color a los álbumes familiares con diapositivas. Tal como proclamaba uno de los primeros anuncios de la nueva película, el Kodachrome poseía todos los tonos sutiles (junto con los colores «chillones»).

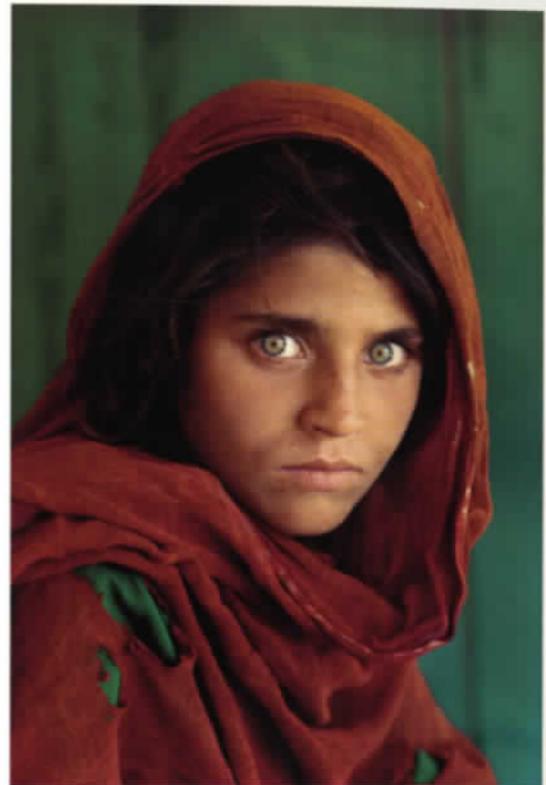
Aunque la película Kodachrome fue fabricada por primera vez por Kodak antes de la Segunda Guerra Mundial, como tantos otros artículos de consumo, su popularidad aumentó durante los años de posguerra. El impacto de sus vividos colores, junto con su resistencia a la decoloración y al deterioro, transformó la forma en que las revistas producían sus fotografías. Además, introdujo un fuerte rival del álbum familiar: el proyector de diapositivas. Al igual que otros géneros fotográficos, desde la *carte de visite* hasta la instantánea (véase *El arte del pueblo*), la diapositiva se convirtió en una afición y en una historia familiar.

A diferencia de la película en color, que se podía utilizar para instantáneas, el Kodachrome sólo estaba disponible

como transparencia (es decir, una imagen impresa en una película flexible transparente). Las transparencias necesitan una luz intensa para poder ser visionadas. La mesa de luz, o sea, una mesa provista de luz y con un tablero de cristal translúcido, servía para ese propósito en el mundo de los negocios y en el académico, mientras que en el hogar, el proyector de diapositivas cumplía esa función, proyectando la imagen en una pared o en una brillante pantalla de proyección portátil. Las copias se podían realizar en un laboratorio fotográfico, creando primero un negativo, denominado *internegativo*, pero era la luz coloreada, resplandeciente como una gema, la que hacía que la exhibición de diapositivas fuera superior.

La portada de 1985 de la revista *National Geographic* en la que figura el retrato de Steve McCurry de una refugiada afgana huérfana, Sharbat Gula, es probablemente la imagen universalmente más reconocida de la historia tanto de la revista como del Kodachrome. Los rojos intensos del manto de la niña, junto con los verdes que captaban el color de los ojos del sujeto, acentuaban su entereza. La imagen afectó a millones de espectadores, y a raíz de esto se estableció un fondo educativo para niñas afganas.

A partir de la década de 1960, los artistas adoptaron la diapositiva Koda-



chrome por sus asociaciones antiarte y vernáculas. Se convirtió en un básico del arte conceptual y del arte de acción. Además, la diapositiva se unió al video en una afinidad percibida de la imagen proyectada. La expresión *artes visuales* se acuñó a finales de la década de 1960, lo que implicaba que lo que anteriormente se había considerado tan sólo medios utilitarios o de entretenimiento ahora se erigía como el arte del futuro.

Por último, cuando las diapositivas fueron reemplazadas por las cámaras digitales y las presentaciones PowerPoint, los usuarios se unieron a Paul Simon en su famosa canción de éxito *Kodachrome*, cuando suplicaba «¡Mamá, no me quites el Kodachrome!». A Steve McCurry se le dio el último carrete de Kodachrome cuando la producción finalizó en 2009. Esas imágenes se conservan de forma permanente en el Museo Internacional de Fotografía y Cine George Eastman House en Rochester, Nueva York, cuyas importantes posesiones incluyen la colección histórica de la Eastman Kodak Company. ■



SUPERIOR: Los rojos Kodachrome superaron en sutileza y nitidez a las películas fotográficas anteriores, como ilustra la fotografía Niña afgana (1985), de Steve McCurry.



«La tenue luz de la televisión se convirtió en una metáfora del declive cultural autoinducido.»

SUPERIOR: La serie de fotografías de la televisión de Lee Friedlander de la década de 1960, tituladas colectivamente *Las pequeñas pantallas*, mostraban como las imágenes de personajes y celebridades mundiales entraban en los hogares a través de un nuevo e insólito mobiliario de sala de estar.

¿Un invento que nos cambió la vida?

IDEA N.º 86

LA TELEVISIÓN

¿El *boom* de la televisión en la posguerra representó un golpe fatal para el fotoperiodismo, dado que los ingresos provenientes de la publicidad migraron de los medios impresos? ¿O se trata sólo de un mito? La respuesta dependerá de dónde estuviera usted en la década de 1970.

A pesar de las ventas crecientes de aparatos de televisión a partir de la década de 1950, las audiencias de las noticias nacionales televisadas no superaron a los lectores de periódicos y revistas ilustradas hasta principios de la década de 1970. Los primeros programas de noticias televisadas eran presentados por un locutor, que también leía los anuncios, sentado o de pie frente a un mapamundi. Un teletipo, que mecanografiaba automáticamente boletines informativos transmitidos a través de las líneas telefónicas, a veces se incluía en el plató para mostrar el acceso a noticias de última hora. Fotografías y películas proporcionaban algunos programas visuales. Pero en la década de 1970, los programas de noticias televisadas habían progresado de segmentos básicos de 15 minutos a programas de media hora diseñados con crónicas de agencias de noticias de todo el mundo, complementados con películas, videos y con cobertura en directo.

De hecho, la televisión usurpó el aspecto de última hora de periódicos y revistas, en especial en Estados Unidos. El dinero de la publicidad migró de los medios impresos a la televisión, lo que

provocó que las revistas redujeran su número de páginas. La desaparición en 1972 de la revista *Life* como publicación semanal señaló el declive del **fotoperiodismo**, dado que los mercados de las fotografías de noticias se habían reducido, lo que provocó que estos profesionales vivieran momentos difíciles. Al mismo tiempo, las noticias públicas adquirieron un nuevo significado en revistas ilustradas de celebridades y de estilo de vida como *People*. Como respuesta inconsciente (o como deliberado desquite), fotógrafos como Diane Arbus, Robert Frank y Lee Friedlander fotografiaron aparatos de televisión encendidos sin que nadie los estuviera mirando en bares y en salas de estar. En la práctica fotográfica estadounidense, la tenue luz de la televisión se convirtió en una metáfora del declive cultural autoinducido.

El polifacético John Szarkowski (véase *The Photographer's Eye*), conservador del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York, observó que este medio fracasaba cada vez más en explicar las grandes cuestiones públicas. En un artículo de 1975 para una edición de la revista *The New*

Esta fotografía de Paul Graham, *Danny, Bristol* (1990), pertenece a su serie titulada *Retratos televisivos*, que muestra a personas mirando la pequeña pantalla.



York Times Magazine, Szarkowski comparaba la televisión con la fotografía y señalaba que el medio televisivo podía afirmar que lo captaba todo de un evento, mientras que la fotografía sólo podía mostrar fragmentos. El papel inherente del medio fotográfico era hacer que esos fragmentos resonaran como símbolos. Según su punto de vista, el colapso del fotoperiodismo no fue fruto de la migración de la publicidad *per se*, sino que sucedió porque los anunciantes y el público se percataron de que la televisión podía contar historias más concienciosamente.

No hubo un hito comparable en el fotoperiodismo europeo y sudamericano, donde las revistas semanales como *Paris Match* ya hacia tiempo que habían combinado hábilmente imágenes de famosos y de personajes infamantes con noticias sensacionalistas, y donde la televisión fue más lenta en introducirse en los hogares. Puede que el fotorreportaje se hubiera acortado, pero la fotografía narrativa y el fotoperiodismo florecían, y se fundaron revistas de noticias. De hecho, París se convirtió en el centro de las agencias de fotografía. ■

Percepciones cambiantes del salvaje oeste

IDEA N.º 87

NEW TOPOGRAPHICS

Una gran exposición que poca gente visitó; un pequeño catálogo que pronto se agotó; un conjunto de reseñas desiguales. A pesar de una respuesta tan modesta en 1975, *New Topographics* se erigió una década más tarde en impulsora de un gran cambio en la práctica fotográfica, alejada del retrato emotivo del paisaje privilegiado por el fotoperiodismo y en defensa de un arte basado en la objetividad de la cámara.

La exposición de 1975 *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* de Nueva York (Nueva topografía: Fotografías de un paisaje alterado por el hombre) se montó en Rochester, Nueva York, y después se trasladó a otras dos instituciones. La respuesta en ese momento fue muy escasa, pero, transcurridos diez años, se reconoció que la exposición había ejercido una influencia tan grande en los fotógrafos como la de la exposición de 1955 *The Family of Man* en la multitud de visitantes que la vieron en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en otros lugares. En la actualidad, los términos *crucial* y *cambio seísmico* se utilizan habitualmente para describir a *New Topographics*, una ex-

posición de la que muy pocas personas ajenas a la fotografía han oído hablar.

El paisaje alterado por el hombre explorado en *New Topographics* era, en gran parte, pero no exclusivamente, el del oeste americano. Evitando los tópicos de las majestuosas montañas púrpura y el deambulante búfalo de la famosa canción, y la pintura y la fotografía popular del siglo XIX, el conservador William Jenkins creó el concepto de los *New Topographers* (Nuevos topógrafos) y recopiló imágenes de fotógrafos que eligieron retratar desapasionadamente el oeste de las viviendas monoformes de los suburbios y de las austeras oficinas y almacenes revestidos de aluminio (véase **Suburbios** y

enclaves periféricos). Tomadas desde posiciones estratégicas que indicaban distanciamiento físico y psicológico, la aguda nitidez de estas imágenes contravenía la tradicional iconografía romántica del oeste. Las imágenes ejemplificaban la búsqueda de las cualidades intrínsecas de la fotografía esbozadas en los escritos y las exposiciones de John Szarkowski, el destacado director del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno (véase *The Photographer's Eye*). Además, *New Topographics* pareció retomar y desarrollar la fotografía objetiva de la práctica fotográfica alemana histórica y contemporánea (véase **Los objetos de la imagen**). Es más, la obra de *New Topographics* también encajó perfectamente con la aparición del arte conceptual y su postura cerebral, impersonal, con base teórica y anticorporal. La afinidad de la obra de *New Topographics* con la idea del conceptualismo del objeto de arte como documento resultó ser uno de los intercambios más productivos del arte del siglo XX (véase **Fotoconceptualismo**), y ayudó a elevar el estatus de la fotografía en las escuelas de arte y los departamentos de humanidades, que estaban buscando formas de justificar nuevos cursos.

La exposición y el catálogo de *New Topographics* evolucionaron hacia un manifiesto no intencionado, que mostraba cómo la fotografía podía escapar de los límites del **fotoperiodismo** y crear un nuevo tipo de documento que se aproxima a las condiciones ideales del arte fotográfico. Por muy modestas que fueran sus intenciones originales, *New Topographics* se convirtió en un hito histórico *ex post facto*, no sólo en la fotografía estadounidense, sino también en la europea y la asiática. En consonancia con la historia camaleónica de la exposición, las fotografías de *New Topographics* se han reutilizado para ilustrar la historia de la degradación medioambiental. ■



Stephen Shore, pionero en adoptar el color en la fotografía artística, recorrió el oeste americano y captó lugares apenas vistos, como ilustra su imagen Callejuela, Presidio, Texas (1975).

«La obra de *New Topographics* encajó muy bien con la aparición del arte conceptual.»



SUPERIOR: Tras la Segunda Guerra Mundial surgieron suburbios en el oeste americano, donde resultaban incongruentes en el terreno abierto y árido, como ilustra la obra de Robert Adams, Viviendas monoformes recién ocupadas (1968) en Colorado Springs, Colorado.

DERECHA: Lewis Baltz se especializó en registrar la arquitectura de los parques industriales tras la Segunda Guerra Mundial, como ilustra su imagen, cuidadosamente encuadrada, Pared sudoeste de un edificio de Irvine, California (1974).





«Los fotorrealistas [...] enfatizaron los aspectos ópticos de la fotografía, como la ilusión de profundidad o las distorsiones del primer plano.»

SUPERIOR: El estudio de Woolworth de 1974 de Richard Estes es un paisaje urbano meticulosamente detallado, aunque despojado.

DERECHA: Algunos observadores creen que la nitidez y los finos detalles de imágenes como La callejuela de Delft, de Jan Vermeer, cuadro pintado alrededor de 1658, indican el uso de una cámara oscura.



La relación oculta de la fotografía con la pintura al descubierto

IDEA N.º 88

FOTORREALISMO

Fotorrealismo significa: a) ¿Pinturas basadas en fotografías? b) ¿Pinturas que utilizan algunos aspectos de las fotografías? c) La fotografía no tiene ninguna relación con ellas. La respuesta es: «Sí» a todas las preguntas.

Para bien o para mal, la fotografía parecía ofrecer un realismo que no se había logrado anteriormente en ningún otro medio. De hecho, el concepto de un tipo especial de realismo fotográfico es tan rotundo que se ha utilizado para hablar de pinturas anteriores a la invención de la fotografía, además de las realizadas desde entonces.

Algunos críticos afirman que las pinturas del siglo xvi de Jan Vermeer muestran tantos signos reveladores de que el pintor utilizó una **cámara oscura** que su obra se puede considerar una fotografía tanto como puede ser una pintura. Este tipo de observaciones sugieren que Vermeer usó la cámara oscura para crear una perspectiva lineal precisa. Al igual que la cámara hace que las figuras en primer plano parezcan desmesuradamente grandes, también lo hacia Vermeer, quien, asimismo, añadía destellos y reflejos que indican el uso de una lente. En lugar de un tipo de cámara oscura posterior, semejante a una caja, el pintor holandés quizás utilizara un tipo de cámara oscura anterior, en la que una lente, colocada en una pared, proyectaba una imagen en el interior, y tal vez directamente sobre el lienzo. Hay argumentos de ambos métodos en este debate, pero la relación de las bellas artes

con la fotografía parece ser el quid de la cuestión. La crítica Susan Sontag señaló que si la tesis fuera correcta, «sería comparable a descubrir que todos los grandes amantes de la historia usaban Viagra». Dejando aparte el hecho de que pintar una imagen proyectada no es precisamente un juego de niños, Sontag define con exactitud el parecer de muchos críticos desde el nacimiento de la fotografía: ésta es un arte menor e infravalora a los artistas que adoptan su realismo.

No existen evidencias de que el pintor alemán Christian Schad (véase **El fotograma**) utilizara una cámara para conseguir la gélida limpidez, los detalles del primer plano y la perspectiva acortada que podemos encontrar en algunas de sus pinturas. Sus técnicas pictóricas tienen precedentes en la obra agudamente observadora de artistas del siglo xv como Rogier van der Weyden. Sin embargo, la pintura de Schad frecuentemente se menciona, en relación con el realismo fotográfico, a pesar de que su propia obra fotográfica era resueltamente una abstracción no figurativa. Es más fácil sospechar que un pintor embauca al espectador calcando una fotografía que comprender que las cualidades ópticas de las imágenes se



En su retrato de Ludwig Baumer de 1929, Christian Schad combinó finos detalles, como la barba incipiente del modelo, con elementos simbólicos como los espejos y las flores del fondo, creando un realismo mágico.

pueden descubrir y explorar sin el uso directo de una lente o de una cámara.

La pintura y la fotografía se unieron en el movimiento del fotorrealismo en la década de 1970. Los fotorrealistas utilizaban la cámara abiertamente para realizar fotografías, entre las cuales escogían una única toma, o bien las combinaban para producir una sola imagen para pintarla. A menudo trabajaban a partir de diapositivas proyectadas, y algunos utilizaban un aerógrafo comercial para crear una superficie libre de pinceladas. Enfatizaron los aspectos ópticos de la fotografía, como la ilusión de profundidad o las distorsiones del primer plano, ignorando otros, como la representación indiscriminada de detalles minuciosos y en ocasiones su discordante espectro de tonos claros y oscuros.

Los ordenadores programados para imitar a las fotografías evidencian que la realización de una imagen fotorrealista siempre implica elecciones y rechazos de las características ópticas del medio. En otras palabras, no existe un único realismo fotográfico, por muy cómoda que esta idea pueda resultar para la crítica del arte. ■

Espacios simbólicos, más allá de la ciudad

IDEA N.º 89

SUBURBIOS Y ENCLAVES PERIFÉRICOS

Desde los barrios residenciales de California a los arrabales de París, y desde los distritos de las ciudades sudafricanas a las favelas brasileñas, las fotografías de los cientos de barriadas del extrarradio de las grandes urbes de todo el mundo cumplen una doble función. Al mismo tiempo que registran los aspectos de la vida local, estas imágenes repercuten en su cultura como símbolos de las cuestiones y preocupaciones sociales.

La publicación del libro *La casa de la esclavitud* de Ernest Cole en 1967 marcó la transformación de una zona raramente vista en un símbolo de la vida nacional en Sudáfrica. Dado que el régimen del *apartheid* restringía los lugares donde se podían tomar fotografías y su posterior distribución, los incidentes raciales y las penalidades de la vida en los distritos raramente se fotografiaban. Libro prohibido en su país, las imágenes y el texto de Cole constituyeron una de las primeras crónicas que circularon en todo el mundo sobre la injusticia económica y política experimentada a diario por los sudafricanos, obligados a vivir fuera de las ciudades donde muchos de ellos trabajaban. El libro ayudó a que la corrupción moral de la política nacional fuera una cuestión global.

Aunque no promoviera un cambio social de un amplio alcance, la tendencia de fotografía suburbana que apareció en Estados Unidos durante la década de 1970 retrató el *boom* de los nuevos complejos de viviendas, a la vez que expresaba la inquietud nacional sobre la emergente cultura de consumo. El libro *Suburbia*, de Bill Owens, intercalaba escenas de la vida en los suburbios con los sentimientos de dislocación de sus residentes. A su vez, estas imágenes se convirtieron en símbolos visuales del

descontento nacional: la vida tenía que ser algo más que una casa, un césped bien cuidado y un vehículo nuevo. Los cuarenta años de constante popularidad de esta obra atestiguan su acertada crónica de la desazón de la clase media. En el oeste americano, donde Owens captó sus imágenes, otros fotógrafos se distanciaron de la observación de los habitantes de los suburbios y se centraron en la incongruente presencia de complejos de viviendas rodeados de zonas baldías, que simbolizaban tanto el aislamiento de las familias nucleares de los centros urbanos como la utilización del suelo, que a menudo era el resultado de un error de cálculo medioambiental (véase *New Topographics*).

En Irlanda del Norte, la serie de fotografías de John Duncan titulada *Boom town* muestra la rápida reconstrucción de Belfast tras décadas de violencia nacionalista y religiosa conocida como «los problemas». Iniciada en 2002, la serie de Duncan tiene cuidado de mostrar la presencia de agravios sin resolver que no se pueden ocultar simplemente pavimentando encima o escondiéndolos detrás de un jardín decorativo.

Con la mirada puesta en crear imágenes de amplia resonancia, los fotógrafos han retratado la periferia y los extrarradios de las grandes ciudades, como



En su serie *Boom town*, John Duncan retrató el rápido desarrollo inmobiliario en Belfast, Irlanda del Norte, tras los acuerdos de paz. Un sol en una valla publicitaria anuncia a «Vivir un sueño» en un apartamento de lujo que se estaba construyendo en el destrozado edificio Delaware.

Nueva Delhi, Ciudad de México y Río de Janeiro, donde gente desempleada y con pocos recursos han vivido durante muchas décadas. Aunque el enfoque documental es lo más habitual en estos proyectos, el fotógrafo parisino Mohamed Bourouissa creó una serie de fotografías escenificadas tituladas *Péripheïes*, iniciada en 2006. Valiéndose de los colores saturados de la televisión y del video de alta definición, Bourouissa presentaba escenas de violencia, crimen e intimidación ambientadas en los suburbios de la ciudad. La serie es un test de Rorschach para los espectadores, cuyos prejuicios y presunciones surgen en el momento de interpretar las imágenes. Las reacciones dispares del público frente a los retratos escenificados han ayudado a introducir estas imágenes en los debates franceses sobre la pobreza urbana y las leyes de inmigración. ■



SUPERIOR: En esta imagen de su libro *Suburbia* (1972), Bill Owens plasmó los sueños y desencantos de la gente que vivía en urbanizaciones próximas a Livermore, California.



INFERIOR: Silvia Morara fotografió a la policía patrullando el suburbio napolitano de Scampia en 2004, donde había estallado una disputa entre organizaciones criminales rivales.

«Consiste más en crear imágenes que en registrar una escena para la posteridad.»



En la fotografía Dakota (Cabello) (2004), de Ryan McGinley, el fondo y el cuerpo de la joven se ven borrosos por la velocidad de la camioneta, que le tira el cabello hacia delante mientras ella sorbe una bebida tranquilamente.

¿Una fotografía informal?

IDEA N.º 90

LA ESTÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA INSTANTÁNEA

Sea lo que fuere lo que su nombre sugiere, la estética de la fotografía instantánea (en realidad, una antiestética) describe las imágenes realizadas por fotógrafos artísticos y profesionales que retratan escenas corrientes. Independientemente de la habilidad del fotógrafo, estas imágenes tienen todo el aspecto de haberse tomado sin preocuparse por el equilibrio de la composición, la iluminación, el enfoque u otras técnicas.

La expresión *estética de la fotografía instantánea* se ha hecho tan omnipresente en la fotografía artística y el *fotoperiodismo* que es útil recordar el aspecto que tenían las instantáneas a finales de la década de 1950, cuando el concepto tomó forma por primera vez. Por aquel entonces eran en su mayoría en blanco y negro, se realizaban con cámaras baratas y se procesaban en pequeñas tiendas locales o en grandes fábricas que recibían las películas y devolvían las copias a los clientes, que a menudo sujetaban las fotografías instantáneas en las páginas de los álbumes con esquinas adhesivas. Las fotografías tomadas con cámaras de enfoque fijo salían mejor cuando



cialmente expuestos, generalmente no se incluían en los álbumes, aunque a veces se guardaban.

En otras palabras, las instantáneas de mediados del siglo xx tienen una inmerecida reputación de ser informales y precipitadas. Hasta cierto punto, este malentendido proviene de hacer caso omiso a las instantáneas propiamente dichas, y de prestar atención, en cambio, al concepto difuso pero convincente de la «estética de la fotografía instantánea», que arraigó en los círculos de arte y de fotografía internacionales a partir de principios de la década de 1960. La obra *Los americanos*, de Robert Frank (véase *Fotografía directa*), se ha considerado el texto base del estilo. Garry Winogrand, cuyo método de toma de fotografías a la velocidad del rayo (más envolvente que contemplativo) es tan legendario como las instantáneas descentradas resultantes, consideraba una «estupidez» la idea de una estética de la fotografía instantánea pero realizaba imágenes que su público identificaba con este término.

Entonces, ¿cuál era, y es, la estética de la fotografía instantánea? En pocas palabras, es una antiestética que se inició como reacción en contra de las costumbres del fotoperiodismo legible y de la acumulación de normas técnicas en los manuales de fotografía. Es paralela al interés global por la experiencia corriente puesta de relieve por los artistas tras la Segunda Guerra Mundial. Consiste más en crear imágenes que en registrar una escena para la posteridad. Como estilo, ha configurado la fotografía de moda, y ha retornado al fotoperiodismo como una forma de indicar autenticidad. La fotografía digital y los sitios web donde se pueden compartir fotografías han fomentado esta estética como indicador de expresión espontánea que difumina la distinción entre la experiencia privada y la pública. ■

Brassai y su esposa, Gilberte, posaron en Génova, Italia, en 1958, como si fueran turistas tomando una instantánea.

IDEA N.º 91

EL GIRO TEÓRICO

En la década de 1970, la práctica fotográfica no sólo se vio atrapada en las consideraciones teóricas de la sociedad contemporánea, sino que además generó textos e imágenes que trataban temas de género, de etnicidad y de control social. Aunque el «giro teórico» alude específicamente a este período, el medio ha suscitado desde siempre abundantes comentarios artísticos y sociales.

Si existiera una balanza cósmica en la que se pudieran pesar los escritos críticos sobre fotografía de pintores y fotógrafos desde 1839, cuando el medio fue divulgado al mundo por primera vez, entonces quizás se comprobaría que los fotógrafos han contribuido más que nadie. El gran número de publicaciones sobre fotografía de los últimos dos siglos raramente se lee o se reproduce; no obstante, entre los muchos consejos prácticos, hay extensas deliberaciones y controversias sobre la naturaleza del medio y los papeles que podría y debería representar en el mundo. Muchos de los fotógrafos más destacados también han sido escritores, editores y críticos. Además, comentaristas culturales y críticos de primera línea, desde Charles Baudelaire a Walter Benjamin y Roland Barthes, han escrito influyentes y perdurables reflexiones y obras sobre la fotografía. Mientras que algunos comentaristas son reacios a escribir sobre artes acerca de las cuales no tienen un conocimiento profundo, parece que la fotografía es un medio sobre el cual prácticamente todo el mundo tiene algo que decir.

A partir de la década de 1970, se produjo un cambio clave en la práctica fotográfica como consecuencia del surgimiento de múltiples teorías que formu-

laban el concepto de un mundo de imágenes que moldearía la autopercepción de la gente, a la vez que suscitaría deseos inextinguibles. Un nuevo tipo de obra documental social, que iba más allá de las imágenes de pobreza e injusticia hacia una integración del análisis político y la fotografía, comenzó a tomar forma en proyectos como *El barrio de Bowery en dos sistemas descriptivos inadecuados*, de Martha Rosler. Su obra instaba al espectador a relacionar, y, en último término, a rechazar, retratos tópicos de personas y situaciones ofrecidos en palabras e imágenes. En el nuevo documental social estaba imbricado el concepto de lo posmoderno (es decir, la idea de que las grandiosas metanarrativas modernas sobre el progreso humano se estaban hundiendo en un maremágnus de conceptos enfrentados más pequeños). ■

Además de la teoría del **aropriacionismo**, que planteaba que, en el mundo de las imágenes, las copias ubicuas anulan la originalidad y dejan todas las imágenes abiertas a ser reutilizadas, el giro teórico también criticó los estereotipos étnicos y de género. El uso pretérito y contemporáneo de las fotografías para constreñir y autentificar la identidad arrojó una luz crítica sobre la historia de la mujer, de los homosexuales y de la

TRABADORES de
MAQUILADORAS!
SU SALVADOR VIENE!



MAQUILADORA WORKERS!
YOUR SAVIOR IS COMING!

«El giro teórico también criticó los estereotipos étnicos y de género.»

SUPERIOR: Fred Lonidier interpretó el giro teórico como un llamamiento a la implicación directa de la fotografía en la política, como ilustra su imagen T.L.C.A.N., Obtener la imagen correcta, 1997-2008.

INFERIOR: En su serie de 1974-1975 El barrio de Bowery en dos sistemas descriptivos inadecuados, Martha Rosler emparejó palabras e imágenes para sugerir que, tanto juntas como separadas, ambas no eran suficientemente explicativas.



stewed
boiled
potted
corned
pickled
preserved
canned
fried to the hat



Janis Krumm, pasajero de un transbordador, utilizó su teléfono móvil con cámara para tomar una instantánea de los supervivientes del vuelo 1549 de US Airways que se precipitó en el río Hudson, en Nueva York, en 2009.

La desmaterialización de la fotografía

IDEA N.º 92

EL TELÉFONO MÓVIL CON CÁMARA

Los teléfonos móviles con cámara no son simples teléfonos con una cámara integrada: son cámaras conectadas directamente a internet. La velocidad con la que se envían las imágenes de las cámaras de estos teléfonos ha transformado a la fotografía en un mensaje corto instantáneo.

Hace mucho tiempo, en un universo muy lejano, algunos teléfonos móviles tenían cámaras sin conexión a internet. Hasta 1997, el teléfono móvil con cámara integrada no tuvo capacidad para conectarse directamente a la red. Teniendo en cuenta el escaso margen de tiempo, no parece desencaminado asumir que los cambios sociales provocados por estos teléfonos están todavía en sus primeros estadios.

El teléfono móvil con cámara ha extendido la fotografía a mucha gente que nunca antes había tenido una cámara analógica o digital. Además, el acceso a los teléfonos móviles, algunos de los cuales llevan cámaras incorporadas, ha competido (o ha reemplazado) a los teléfonos fijos, no sólo en el mundo desarrollado, sino también en lugares donde escaseaban, eran muy costosos o inexistentes. Los primeros teléfonos móviles con cámara no podían almacenar tantas imágenes como la cámara digital o el ordenador, lo que fomentaba una actitud con respecto a las imágenes de «o lo usas o lo pierdes». En la actualidad, a pesar de la capacidad de almacenamiento siempre creciente de estos teléfonos, y la relativa facilidad para transferir las imágenes a ordenadores y otros dispositivos, el impulso de tomar una fotografía, enviarla y borrarla sigue siendo poderoso. Quizá incluso más que las cámaras digitales, los teléfonos móviles con cámara han desmaterializado la fotografía, transformándola de un objeto físico tangible a una imagen retroiluminada efímera, que es improbable que se imprima. Debido al hecho de que los usuarios tienden a llevarlo consigo o a

tenerlo siempre cerca, el teléfono está más disponible que incluso la cámara digital para las instantáneas tomadas al vuelo, fotografías sin premeditación y rápidas que se han asociado desde hace tiempo a la fotografía de calle (véase **Fotografía de calle**). Estas imágenes (y videos, lo que es posible con los modelos más nuevos) realizadas con teléfonos móviles con cámara, ejecutadas con un espíritu similar al de un reportero, se conocen como «fotoperiodismo ciudadano». Los periódicos y las cadenas de televisión solicitan asiduamente imágenes de testigos presenciales. Las imágenes realizadas con este medio por testigos oculares aparecieron poco después de las bombas en el metro de Londres del 7 de julio de 2005 y durante la «revolución del Jazmín» en Egipto en 2011.

Desde el primer momento, lo han utilizado artistas que valoraban sus imperfecciones, al igual que los fotógrafos analógicos habían admirado la cámara Diana (véase **La cámara estenopeica**). A medida que las imágenes realizadas con teléfono móvil con cámara aumentaron en fiabilidad y en fidelidad de imagen, algunos fotógrafos, como Joel Sternfeld, las utilizaron para sus proyectos. En su serie *iDubai* de 2008, Sternfeld tomó fotografías con un teléfono móvil con cámara en los centros comerciales de Dubai. Utilizando un iPhone, un objeto de elevado precio, fotografió a gente interaccionando con el abanico de productos y entretenimientos que ofrecen los centros comerciales de lujo actuales. En el pasado reciente, muchos centros comerciales prohibían las fotografías, creando de este modo una zona donde se podían



Todo el mundo es fotógrafo en los acontecimientos deportivos, como ilustra esta imagen del momento en que Fernando Torres, jugador del Chelsea, hizo su aparición en el partido entre el Chelsea y el Liverpool durante la Liga inglesa de fútbol de 2011.

satisfacer libremente las fantasías consumistas.

Actualmente, el teléfono móvil con cámara ha creado al *phoneur* (*voyeur del teléfono*), o sea, una persona que finge estar hablando por el teléfono cuando en realidad está tomando fotografías de manera encubierta. Sternfeld no inventó la fotografía furtiva en centros comerciales, sino que simplemente se unió a la multitud, en la que todos tienen el potencial de ser un comprador y/o un espía. Otros lugares donde hasta hace poco las fotografías estaban prohibidas o se consideraban una grosería, como escuelas, iglesias y restaurantes, se han unido a la calle como escenario donde se han reducido las expectativas de privacidad de una persona, y donde el concepto de representación del yo ha adquirido un nuevo significado. Políticos, celebridades y personas de vida pública olvidan la posible presencia de teléfonos móviles con cámara a su cuenta y riesgo. Por el hecho de que causan tanto beneficios como infracciones, se han convertido en el equivalente de las ubicuas cámaras de vigilancia que se pueden encontrar en las calles de las ciudades y en establecimientos comerciales. ■



SUPERIOR: Henry Peach Robinson hizo bocetos preliminares antes de fotografiar fragmentos de una escena y pegarlos en el boceto, como ilustra su imagen Grupo con figura yacente (1860).

DERECHA: En la fotografía de gran tamaño Ofelia (2001), de Gregory Crewdson, basada en el personaje de la obra de Shakespeare Hamlet, la joven parece flotar en una sala de estar de la década de 1950.



IDEA N.º 93

INVENTADO PARA SER FOTOGRAFIADO

A finales del siglo xx, algunos fotógrafos rechazaron la idea de que el medio les obligara a plasmar el mundo tal cual era. Por el contrario, se inventaron sus propias escenas y las fotografiaron, creando el género «inventado para ser fotografiado», inspirado por las ideas y basado en el análisis del realismo.

El bodegón, una selección de objetos que pueden ser naturales o artificiales dispuestos de manera intencionada, se originó en la pintura. Cuando los primeros fotógrafos adoptaron el género, el bodegón resultó ser tanto estético como comercialmente exitoso. En contraste, en las imágenes producidas a finales de la década de 1970 y principios de 1980, pertenecientes al movimiento «inventado para ser fotografiado», aparecían figuras humanas, que habían sido excluidas de los bodegones anteriores. De hecho, el bodegón contemporáneo surgió como

una operación físicamente complicada, y a menudo contenía una crítica de la práctica fotográfica.

Se realizaron fotografías elaboradamente escenificadas, con actores disfrazados y telones de fondo, durante la época victoriana, cuando los fotógrafos buscaban una forma de imbuir sus imágenes de temas extraídos de la historia del arte, además de sermones moralmente inspiradores. La expresión posterior «Fabricated to be photographed» fue acuñada para describir la obra de los fotógrafos que adoptaron un papel de di-



rector que tenía poco que ver con imitar la pintura o inspirar un buen comportamiento. El nombre un tanto enrevesado del género fue codificado en el título de una exposición de 1979 que recorrió Estados Unidos.

Las obras de este movimiento combinaban el énfasis en las ideas del **fotoconceptualismo** con la intensa investigación del realismo, con su punto culminante durante el **giro teórico**. El género rechazaba la implicación del fotógrafo con el aspecto del mundo, que exemplificaban la fotografía de calle (véase **Fotografía de calle**) y el **instante decisivo**. Encontró precedentes no sólo en el cine, sino también en el diseño publicitario, en el que los escritores, los artistas, los carpinteros y los fotógrafos trabajaban juntos para crear y escenificar una escena o serie de escenas.

Las escenas enigmáticas y turbadoras de las fotografías de gran tamaño de Gregory Crewdson requieren un equipo de asistentes y muchas semanas de producción. Ambientadas literalmente en ciudades pequeñas, o en grandes entornos construidos en un estudio, sus fotografías toman prestados los elementos inquietantes del **surrealismo**, a la vez que aluden de maniera indirecta a téc-

nicas cinematográficas y a la historia del cine. Crewdson sigue la tradición cinematográfica de realizar sus imágenes finales en un exhaustivo proceso de posproducción. La sugerencia de la existencia de corrientes anómalas ocultas en la vida de finales del siglo xx en las fotografías de Crewdson, combinada con su uso evidente de los medios digitales para completar sus imágenes, han hecho que su obra y su enfoque hayan ejercido influencia entre los fotógrafos jóvenes, que han crecido con la creación y edición de imágenes por ordenador y no aceptan que los ajustes de posproducción sean escasos o inexistentes.

Dado que frecuentemente conlleva la construcción de un entorno tridimensional o un escenario, los fotógrafos involucrados en la práctica de inventar obras para fotografiarlas en ocasiones también son escultores diestros. Thomas Demand, que al igual que Crewdson produce impresiones de gran tamaño, crea objetos y escenarios a tamaño natural, en su mayor parte construidos con papel recortado. A menudo se basan en fotografías de entornos donde se han cometido crímenes o han tenido lugar acontecimientos terribles. Después de fotografiar sus construcciones,

Por muy real que parezca, la imagen *El claro* (2003), de Thomas Demand, es sólo una ilusión: se trata de una fotografía de una escena construida con papel y cartón.

«Van Doesburg escribió que la obra de arte necesita ser concebida y creada en la mente antes de ejecutarse.»



La República Autónoma de Foto

IDEA N.º 94

FOTOGRAFÍA CONCRETA

Es una idea y una práctica consagrada a concebir y crear imágenes puramente fotográficas. Desarrollada a partir del concepto de arte concreto de Theo van Doesburg, explora el aspecto que tendría la fotografía si estuviera despojada de su responsabilidad de informar, instruir o inspirar.

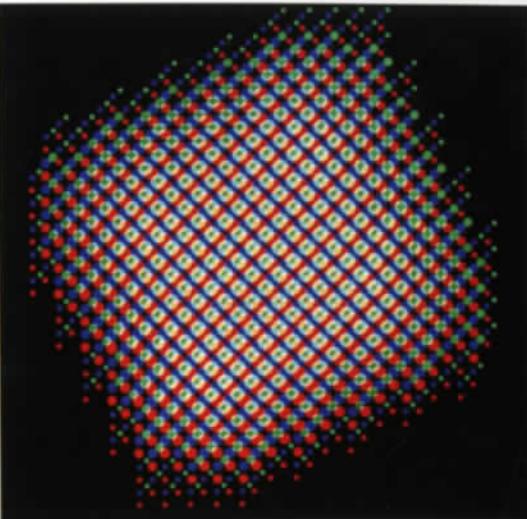
En un primer momento, la fotografía concreta parece relacionada con otros momentos en la historia de las ideas fotográficas, como la teoría del **instante decisivo** de Henri Cartier-Bresson y el desglose de John Szarkowski de lo que constitúa *The Photographer's Eye*. Pero a diferencia de estos conceptos, en los que el aspecto del mundo se conserva dentro de un enfoque estilístico, la fotografía concreta elimina estilos, sujetos o puntos de vista perceptibles en favor de una imagen fotográfica cuya única referencia es ella misma. Sólo es un producto de la mente, no una abstracción de formas que se encuentran en la naturaleza o en el entorno construido.

La fotografía concreta es una forma específica del medio del concepto interdisciplinario del arte concreto, introducida por el artista y teórico holandés Theo van Doesburg, cuyo manifiesto de 1930 esbozaba ideas aplicables a las artes. Van Doesburg escribió que la obra de arte necesita ser concebida y creada en la mente antes de ejecutarse. No debería contener ninguna de las formas de la naturaleza ni tampoco debería basarse en la sensualidad o el sentimentalismo. Además, la técnica utilizada en su ejecución debía ser mecánica y la imagen debía tener como única referencia a ella misma. En consecuencia, cada imagen es un experimento independiente de expresión de la capacidad del medio. La

obra *Credo*, escrita en 2004 por Gottfried Jäger, ejemplo de la práctica de la fotografía concreta, exponía cómo la fotografía experimental alemana anterior a la Segunda Guerra Mundial (véase *El fotograma*) fue precursora de la fotografía concreta contemporánea. Al igual que los experimentalistas alemanes de las décadas de 1920 y 1930, los fotógrafos practicantes de la fotografía concreta se ven a sí mismos como combatientes contra el **fotoperiodismo** narrativo, además de contra las obras simbólicas (véase *Secuencias*).

La exposición en 2004 de la obra del fotógrafo suizo René Mächler titulada *En el punto cero de la fotografía* mostró sus experimentos con la geometría blanda y la reducción de la imagen. Su enfoque de la abstracción fotográfica ignora el legado de la pintura y la escultura abstractas utilizando únicamente medios fotográficos para obtener imágenes no objetivas. Mientras que los principios estrictos de la fotografía concreta predominan en la obra de Jäger y Mächler, muchos profesionales se han implicado en las ideas de la fotografía concreta como un complemento a su obra principal, pero sin tener intención de convertirse en puristas. Durante la década de 1970, Ugo Mulas exploró los elementos intrínsecos a la fotografía, con los que trabajó a diario en su serie *Verificaciones*. La artista contemporánea Helen Robert-

Al utilizar múltiples cámaras estenopeicas como objetivos, Gottfried Jäger creó diseños geométricos que sólo captan impulsos de luz, en una serie de imágenes realizadas en 1967 denominadas Estructuras estenopeicas.



En su imagen 2001 Homenaje a St. K. (1991), René Mächler creó un luminograma, un tipo de fotograma que juega con la tensión entre la certidumbre y la incertidumbre.

Una fotografía de ideas

IDEA N.º 95

FOTOCONCEPTUALISMO

La asimilación de la fotografía en los mundos académico y del arte se inició en la década de 1960, cuando el polifacético movimiento internacional del arte conceptual adoptó la fotografía como un transcriptor inmutable y un medio neutro de exhibición. Muy pronto, los conceptualistas empezarían a explorar la relación de la fotografía con la realidad que documenta.

Durante la década de 1960, los artistas conceptuales se apartaron de los medios artísticos tradicionales y de la creación de objetos de arte, desplazando su interés hacia las ideas y su documentación. Ignorando las conexiones históricas de la fotografía y sus interacciones con las bellas artes en el pasado, la utilizaron como registrador neutro de las ideas y las representaciones. Además, el énfasis de los conceptualistas en la desmaterialización del objeto de arte se recalcó mediante la utilización de materiales económicos y vernáculos, como la película fotográfica. Pronto, los conceptualistas empezarían a explorar la complicada relación de la fotografía con lo real.



Para realizar su obra *Partitura lunar* (1977-1980), Hitoshi Nomura utilizó un carrete entero (36 exposiciones) cada noche durante más de una década.

El paso del documento al objeto de arte conceptual que tuvo lugar durante esta etapa se revela en la obra de Jan Dibbet *El Gran Cometa, 3° - 60° - Cielo/Mar/Cielo*, en la que las fotografías se combinan con una austera escultura plana que sirve para secuenciarlas y viceversa. Al igual que Nomura, Dibbet no se considera un fotógrafo, pero utiliza extensamente este ámbito en sus consideraciones sobre la percepción. Esta postura de ser un artista que utiliza la fotografía impregnó el conceptualismo y promovió el uso del medio por un amplio sector de artistas y estudiantes.

Otra fusión influyente fue la de la teoría del arte con la práctica fotográfica, tipificada en los escritos y en las fotografías de Victor Burgin. Este conceptualista británico fotografió una sección del suelo de una galería, obtuvo copias con el tamaño y la tonalidad exactos al de las tablas, a continuación grapó las copias sobre la madera y creó un sistema capcioso en el que afirmaba que las imágenes y los objetos eran fielmente congruentes. Burgin ejemplifica a los fotógrafos cuya práctica influenció a una generación de creadores de imágenes, en particular a aquellos involucrados en la fotografía académica o en estudios literarios. El libro de Burgin, *Thinking Photography* (1982), se convirtió en uno de los textos esenciales durante el giro teórico.

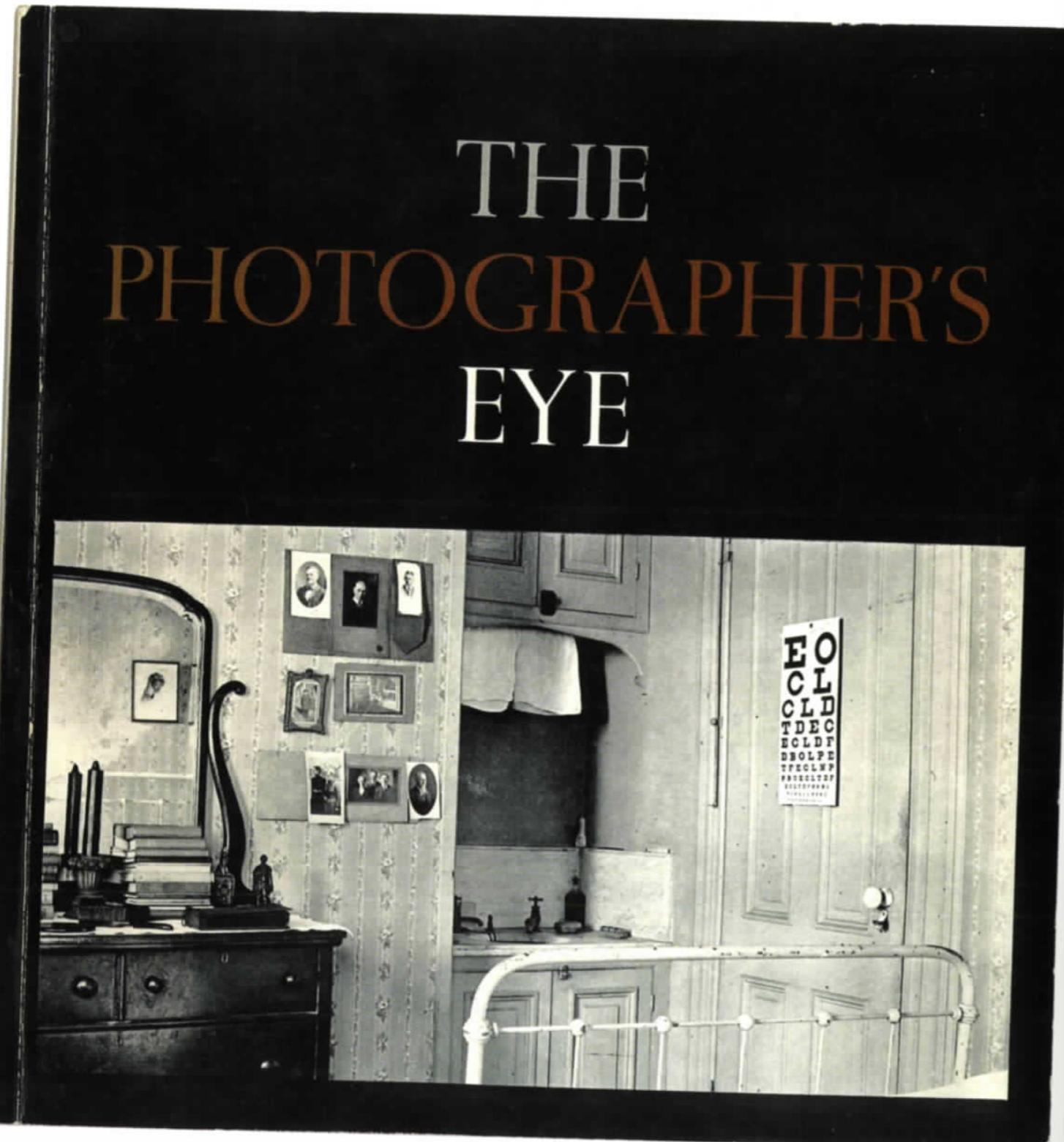
El uso del conceptualismo de la fotografía introdujo en el medio a artistas que no tenían ninguna formación en él, pero que posteriormente descubrieron sus posibilidades visuales y todavía continúan utilizándolas. Además, la práctica conjunta visual y teórica de los fotógrafos-críticos hizo de la fotografía un tema debatido por las ciencias humanísticas y sociales. ■



La imagen *El Gran Cometa, 3° - 60° - Cielo/Mar/Cielo* (1973), de Jan Dibbet, combina el bajorrelieve y la fotografía.

«Szarkowski [...] ejerció una influencia nacional e internacional en la práctica fotográfica y el colecciónismo de fotografías.»

The Photographer's Eye, que apareció en 1966 conjuntamente con una exposición, ha continuado publicándose durante casi 50 años.



Los cinco elementos de la fotografía

IDEA N.º 96

THE PHOTOGRAPHER'S EYE

La fotografía debería abandonar su filiación con los estándares pictóricos de las demás artes y centrarse en sus cualidades intrínsecas. Esta tesis, formulada en la década de 1960 por el director del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York, configuraría la práctica y la crítica fotográfica durante toda una generación.

«La fotografía —comentó John Szarkowski— nació completa.» Un vocabulario compartido, generado más por los métodos de creación de imágenes de la cámara que por la elección del sujeto por parte del fotógrafo, creó los elementos distintivos clave del medio. La exposición y el catálogo de 1966, que llevaban por título *The Photographer's Eye* (El ojo del fotógrafo), examinaban cinco elementos interrelacionados que distinguían a la fotografía de las demás artes. Sus hallazgos formaron la base de programas académicos y de colecciones museísticas.

Quizá la característica más influyente fuera la primera: «la cosa en sí misma». Esto englobaba la idea de que una fotografía es una imagen, no un equivalente de la realidad. La segunda característica, «el detalle», hacía referencia a la contundente nitidez que pueden lograr las fotografías, junto con la idea de que una imagen fotográfica sólo puede ser un fragmento de la realidad. El acto esencial de elegir y eliminar material se denominó «el encuadre», que trabajaba conjuntamente con otro elemento, «el tiempo», que el medio podía detener y estudiar de

una forma única. El último elemento, «el punto de vista privilegiado», permitía a los fotógrafos escoger su propio punto de vista. Para demostrar la validez de su análisis y recomendarlo a los fotógrafos, los conservadores y los coleccionistas, Szarkowski ilustró la exposición y el catálogo adjunto con una selección de fotografías anónimas, históricas y contemporáneas. Para hacer hincapié en la idea de que todas las buenas fotografías, con independencia de dónde aparecieran o quién las realizará, eran resultado de la hábil orquestación de estos elementos, Szarkowski incluyó fotografías científicas que detenían el tiempo (véase **Detener el tiempo**), fotoperiodismo y fotografía deportiva (véase **Fotografía deportiva**).

Si Szarkowski hubiera sido sólo un crítico o un historiador, puede que sus ideas no hubieran sido tan influyentes. Sin embargo, en calidad de director del departamento de fotografía del MoMA durante casi 30 años, reunió imágenes para su institución y organizó muchas exposiciones ampliamente reseñadas. Por tanto, sus ideas tuvieron influencia



En 1962, el ingenioso e inventivo André Kertész fotografió los ojos de John Szarkowski, enmarcados por las monturas oscuras de sus gafas, mirando una singular imagen del ojo humano.

nacional e internacional en la práctica fotográfica y el colecciónismo de fotografías. Los fotógrafos jóvenes discutieron fervientemente los cinco elementos, que se erigieron en esenciales para evaluar obras nuevas y antiguas, y realizaban peregrinajes a Nueva York para mostrar su obra a Szarkowski, igual que, a finales del siglo xix y principios del xx, habían acudido en tropel a las galerías de Alfred Stieglitz con la esperanza de que él examinara sus fotografías. Además, para los artistas y los historiadores de arte, la perspectiva de Szarkowski establecía un vínculo con lo académico a través del formalismo familiar del crítico de arte Clement Greenberg. Esta última fue una conexión de la que Szarkowski se arrepentiría. Durante el **giro teórico**, sus conceptos (como los de Greenberg) fueron generalmente combatidos como estrechos de miras e investidos de una estética trivial que disuadía la observación y la reforma social, a la vez que arrancaba las obras de sus contextos históricos. ■



Lo tuyo es mío

IDEA N.º 97

EL APROPIACIONISMO

SUPERIOR: Tal como Vik Muniz demostró en su fotografía de su serie de 1967-1972 *Trayendo la guerra a casa: Casa Bella*, Martha Rosler combinó fotografías de interiores contemporáneos con otras de noticias de la guerra del Vietnam.

INFERIOR: Para esta imagen de su serie de 1967-1972 *Trayendo la guerra a casa: Casa Bella*, Martha Rosler combinó fotografías de interiores contemporáneos con otras de noticias de la guerra del Vietnam.

El apropiacionismo, una técnica con base teórica desarrollada en la década de 1970, surgió a partir de la visión de un mundo distópico dominado por las imágenes. Con el fin de poner de relieve el exceso, los apropiacionistas tomaron posesión de imágenes propiedad de otros o creadas por otros y las utilizaron libremente para conseguir una nueva obra.

El apropiacionismo (la toma de posesión de algo que no nos pertenece) era una buena estrategia en la práctica fotográfica mucho antes de que recibiera su nombre. Para su famosa obra de 1919, *L.H.O.O.Q.*, Marcel Duchamp se apropió de una reproducción de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci y la modificó. Para su muy familiar obra de 1956, *¿Qué es lo que hace a los hogares actuales tan diferentes, tan atractivos?*, Richard Hamilton se apropió de imágenes de productos de consumo y de publicidad de revistas. La obra de Hamilton no sólo se remontaba al collage dadaísta, sino que también se anticipó a la apropiación de imágenes publicitarias de Richard Prince, que pidió a un laboratorio fotográfico comercial que le copiara y ampliara imágenes de vaqueros de unos anuncios de cigarrillos de la década de 1980. Algunos apropiacionistas de la generación de Prince, como Sherri Levine, refotografiaban imágenes famosas tal como aparecían en libros y catálogos. Consideraban la obra resultante como propia, que en cierto sentido lo era, porque la reproducían y la situaban en un contexto intelectual diferente

(que cuestionaba más que celebraba la originalidad).

Más que intentar crear una sátira duchampiana, los practicantes de la rephotografía cuestionan el valor del original en la era de los medios de comunicación de masas, tal como esboza el famoso ensayo de 1936 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, escrito por el crítico Walter Benjamin. La obra de Levine y otros popularizó esta estrategia y ha creado una generación actual de practicantes de esta técnica, que han vuelto a fotografiar obras de Levine y otros ya fotografiadas, ampliando de este modo la distancia y la distinción entre el original y la copia, y enturbiando el concepto de originalidad. A modo de comentario irónico sobre cómo con el tiempo las imágenes se abren camino en la cultura global, y de este modo pasan a pertenecer a todo el mundo, Vik Muniz creó una interpretación irreverente de la obra *The Steerage* de Alfred Stieglitz, haciendo un boceto de ella de memoria con sirope de chocolate, y fotografiándolo después.

El apropiacionismo tuvo sus críticos dentro y fuera del mundo del arte. Se



plantearon argumentos a favor de los derechos de propiedad intelectual y en contra de los apropiacionistas, se amenazó con demandar y se interpusieron demandas. Las críticas más sostenidas del apropiacionismo provinieron de los artistas-fotógrafos que estaban activos durante el **giro teórico**. Martha Rosler, cuyos extensos escritos críticos son tan influyentes como sus imágenes, escribió un ensayo muy discutido titulado *Notas sobre citas*, en el que reflexionaba sobre el papel del apropiacionismo en el siglo xx. Ésta sugería que la mayoría de formas de apropiacionismo de publicidad otorgaban involuntariamente mucho más glamour a productos comerciales y estereotipos, y observó que se necesitaba ironía para crear una escisión entre el propósito original de la imagen apropiada y su nuevo contexto. Sus collages antibélicos, pertenecientes a una serie titulada *Trayendo la guerra a casa: Casa Bella*, combinaron imágenes tomadas de revistas de arquitectura y de diseño con fotografías de soldados y campesinos que sufrieran, precedentes documentales que retrataban la guerra del Vietnam, creando un

chirriante contraste entre los espacios domésticos perfectos y las descripciones de la guerra.

Mientras que el apropiacionismo continúa utilizando como estrategia en el arte y la fotografía contemporáneas, es una experiencia cotidiana para los millones de personas que emplean tecnología digital para copiar imágenes y añadirlas a sus colecciones personales, o para reutilizarlas. Flickr da soporte a diversos grupos de apropiacionistas, que han hecho de esta práctica un acto cotidiano. ■

Consecuente con su compromiso con las imágenes icónicas sociales, Richard Prince evitó el laborioso trabajo del laboratorio e hizo que le reprodujeran su apropiación sin título de 1993 de unas imágenes pertenecientes a un anuncio de cigarrillos en un económico laboratorio fotográfico comercial.



Fusión de imágenes estáticas y dinámicas

IDEA N.º 98

FOTOGRAFÍA/VÍDEO

La fotografía y el vídeo convergieron a finales de la década de 1960, cuando los artistas y los fotógrafos adoptaron el emergente vídeo, proclamando que su novedad hacía de él un medio virgen. En el siglo XXI, estos dos ámbitos se han unido otra vez, pero no en el mundo del arte, sino en una nueva cámara capaz de tomar tanto fotografías como vídeo en alta resolución.

Diversas tendencias culturales se fusionaron a finales de la década de 1960, cuando cierto número de fotógrafos adoptó el vídeo de baja tecnología del tipo fabricado por Sony Portapak, que se lanzó hacia esa época. La creciente popularidad del arte de acción entre los artistas y los fotógrafos indicaba que el vídeo no era sólo una forma de registrar representaciones efímeras de arte en vivo, sino también un medio por sí mismo en el que realizar dichas obras. El interés por las cuestiones de identidad étnica y de género, que habían surgido recientemente en la práctica fotográfica, también suscitó el uso del vídeo, que por aquel entonces no tenía ninguna relación con las bellas artes. Para los artistas vanguardistas de la década de 1960, el vídeo era como la fotografía: un arte mecánico a menudo abiertamente menospreciado en las bellas artes. Según la percepción de estos creadores de imágenes no tradicionales, la fotografía y el vídeo parecían tener una historia compartida. Además, el atractivo antiarte del vídeo quedó reforzado por su capacidad única de criticar el poder de su hermana mayor, la televisión. Martha Rosler construyó sus críticas de los medios de comunicación tanto en vídeo como en fotografía, estableciendo un patrón de uso dual que hoy en día es convencional entre los fotógrafos. Al igual que los artistas y fotógrafos que interaccionan

ron con el cine en la década de 1920 (véase *Film und Foto*), los fotógrafos de la década de 1960 eran despreocupados y experimentales. Como sus predecesores, exploraron la frontera entre las imágenes estáticas y en movimiento, ralentizando el vídeo hasta casi la inmovilidad. La obra de Yoko Ono de principios de la década de 1960, como *Parpadeo*, reduce el movimiento a una inmovilidad palpable. Este enfoque, que hace más difícil la distinción entre vídeo y fotografía, es adoptado con asiduidad en las instalaciones actuales de imágenes proyectadas a gran escala. Los vídeos de Bill Viola alteran radicalmente el ritmo de la experiencia visual corriente para centrarse en el potencial de un conocimiento sensorial, emocional y espiritual aumentando que tiene lugar en la esfera de las dimensiones temporales alternativas. Su obra está influenciada por temas, ideas y colores extraídos de la pintura renacentista y barroca. Estos elementos del arte estético se combinan con las posibilidades narrativas de los medios modernos del arte en movimiento, como el vídeo. El espectador es atraído por cuadros vivos que en un primer momento parecen fotografías estáticas de ricos tonos, pero en los que gradualmente van apareciendo pequeños movimientos prolongados. ■

En los inicios de esta tecnología, congelar una imagen de vídeo daba como resultado un trabajo borroso y distorsio-

Bill Viola examina la conjunción de imágenes estáticas y dinámicas en muchos de sus videos, incluida su obra *El quinteto de los estupefactos* (2000).



Con el fin de mostrar las duras condiciones económicas, la portada de la revista Time del 24 noviembre de 2008, tras las elecciones presidenciales, combinó elementos seleccionados de una fotografía del presidente Franklin Roosevelt de la época de la gran depresión y los aplicó, mediante un programa de edición de imágenes digitales, a la imagen del presidente electo Barack Obama.



La fotografía y la metamorfosis de imágenes

IDEA N.º 99

FOTOGRAFÍA DIGITAL

Algunos profesionales han acogido con entusiasmo la fotografía digital, con sus posibilidades de manipulación, como si de un laboratorio vasto y nuevo se tratara, donde poder desarrollar el potencial verdadero-falso del medio. Las imágenes sin negativos no tienen original inmutable con el que se pueda comparar la «auténticidad» de cualquier reproducción posterior.

Cuando la fotografía digital apareció por primera vez en los medios de comunicación mayoritarios, algunas personas temieron que este método se utilizará para producir mentiras visuales imperceptibles e indetectables. En 1982, los editores de la revista *National Geographic* comprimieron digitalmente una imagen horizontal de las pirámides egipcias de Guiza, transformándola en una composición vertical para la portada. Para que cupiera, tuvieron que aproximar dos de las pirámides más de lo que en realidad están. Dado que sólo se trataba de un pequeño cambio, los editores no informaron a sus lectores de lo que habían hecho. El incidente provocó un debate y una protesta generalizados, y en el proceso fijaron la fecha que marcaba el comienzo de la era digital en la fotografía.

Las fotografías digitales están basadas en píxeles, minúsculas unidades de información visual. Han hecho posible editar y transmitir fotografías utilizando programas de ordenador e internet, y han eliminado las técnicas manuales y en tiempo real que se empleaban en el laboratorio. En la actualidad, las herramientas elementales de edición de imágenes están ampliamente disponibles para uso de los aficionados. Gracias a la experiencia cada vez mayor del público de lo que antaño era una tecnología rara y costosa, la detección de imágenes engañosas se ha convertido en algo corriente, e incluso existen sitios web dedicados a descubrir imágenes falsas. Además, las fotografías excesivamente retocadas son ridiculizadas por su aspecto de «photo-



shop». Los anuncios de moda han sido criticados por adelgazar digitalmente a las modelos, cuyos cuerpos poco realistas, delgados como un palillo, incitan a las chicas jóvenes a hacer dietas drásticas. Sin embargo, existe una aplicación muy popular instalada en las cámaras digitales amateur que permite aplicar una «dieta digital» a la gente que aparece en las fotografías.

A principios de la década de 1970, los fotógrafos intervinieron en el desarrollo de la tecnología digital. Se sintieron atraídos por la idea de que fuera posible crear imágenes que no estuvieran basadas en la realidad óptica, por mu-

Pedro Meyer, pionero y partidario de la fotografía digital, creó su imagen *La tentación del ángel* en 1991.

Superposiciones de imágenes

IDEA N.º 100

GIS

Los Sistemas de Información Geográfica (SIG o GIS, en sus siglas en inglés) son aplicaciones computarizadas que recopilan, almacenan, comparan y analizan imágenes además de textos, rastrean en busca de antiguas y recientes fotografías de lugares, reconfiguran y alinean la escala de las imágenes para después superponerlas en capas discretas, poniendo de relieve las diferencias entre ellas.

Los mayores aumentos y cambios en la práctica fotográfica se han producido cuando el medio se ha hibridado con sistemas de distribución, como los ofrecidos por los medios impresos o la tecnología digital. Los GIS proporcionan una herramienta innovadora en ámbitos que van desde el militar hasta las ciencias humanísticas. Su aplicación en fotografía posibilita ampliar y unir fotografías antiguas y recientes, creando un nuevo tipo de imágenes en soporte fotográfico. En el pasado, una parte de este trabajo laborioso y que precisa mucho tiempo de dedicación se podría haber hecho en el laboratorio. Pero la acumulación y «georrectificación» de imágenes se realiza mejor cuando se digitaliza toda la información visual y textual.

Los GIS han creado un nuevo subcampo de la arqueología con base fotográfica. Antiguas fotografías aéreas realizadas por aviones espía y por civiles se superponen a otras tomadas desde los transbordadores espaciales estadounidenses, por Google Earth y con datos en tiempo real con el fin de revelar carreteras, canales y edificios antes invisibles, además de los cambios en los patrones agropecuarios. Los GIS ayudan a controlar los efectos de los explosivos y de los fenómenos meteorológicos en yacimientos arqueológicos, mostrando, fechando y comparando los agujeros de los saqueadores y los daños. Puesto que estos sistemas están computarizados, los in-



vestigadores pueden insertar o eliminar imágenes y datos, diseñando a medida las capas de imágenes para proyectos específicos. Los GIS permiten a las empresas y los centros de transporte agrupar imágenes en tiempo real y compartir observaciones. En las ciencias humanísticas, se han aplicado a las piezas demasiado grandes o demasiado delicadas para ser estudiadas de primera mano. Por ejemplo, el tapiz de Bayeux, la extensa representación en tela del siglo xi de los acontecimientos que rodearon la conquista de Inglaterra por los normandos, se ha digitalizado con un software que permite a los eruditos añadir fuentes históricas, mapas, medios artísticos y comentarios que son compartidos por los usuarios.

SUPERIOR: Los programas digitales permiten a los usuarios superponer e interrelacionar información para una amplia variedad de fuentes visuales y textuales.



«Los investigadores pueden insertar o eliminar imágenes y datos, diseñando a medida las capas de imágenes para proyectos específicos.»



INFERIOR: Los dispositivos portátiles como los smartphones y los tablets se pueden utilizar para generar mapas personales.

La capacidad de los ordenadores de alinear imágenes tomadas en distintos momentos permite a los arqueólogos estudiar los cambios producidos en lugares históricos, provocados por causas naturales o por la intervención humana.

Glosario

Aerógrafo
Dispositivo similar a un bolígrafo que se utiliza para colorear o realizar fotografías por medio de la acción del aire comprimido, que inyecta un fino chorro de pigmento.

Ambrotipo
Tipo de fotografía que se inventó en la década de 1850. Al colocar un papel o tela oscuros detrás de una placa de vidrio negativa, los tonos se invierten. El resultado es en apariencia semejante a un daguerrotipo.

Banco de imágenes
Fotografías creadas y almacenadas para su uso posterior, a menudo de lugares destacados o de personajes famosos.

Cámara espía
Término desarrollado a finales del siglo XIX que hace referencia a cámaras pequeñas que pueden ocultarse fácilmente.

Colores complementarios
Colores que en el círculo cromático son opuestos. Se complementan, es decir, se intensifican unos a otros. Cuando se mezclan crean el gris, el negro y el marrón.

Colores primarios
Gama de colores que se mezclan para crear todos los demás colores.

Contraluz
Colocación de un sujeto frente a una luz ambiental, como una puesta de sol, o situar una o más luces detrás de un sujeto, para resaltar su contorno o un perfil característico, como el pelaje distintivo de un animal.

Copia combinada
Combinación de fotografía y collage, en la que los negativos individuales se revelan sobre una superficie sensible a la luz para crear una imagen.

Cronofotografía
Literalmente, fotografía del tiempo. Este término se acuñó a finales del siglo XIX, época en la cual los fotógrafos perfeccionaron sistemas para detener la acción.

Dispositivo óptico Stanhope
Dispositivo en miniatura, semejante a una boquilla diminuta, provisto de una lente a través de la cual un espectador puede ver una fotografía o una imagen.

Editor de fotografía
En periódicos y revistas, un editor de fotografía trabaja con editores de departamento para desarrollar y organizar las imágenes potenciales para las maquetaciones. Los editores de fotografía también trabajan con fotógrafos internos o independientes a los que les dan encargos.

Efecto Sabattier
En fotografía analógica, inversión tonal a lo largo del borde de un objeto fotografiado.

Enfoque suave
Difuminado de los detalles o la atmósfera en una fotografía.

Flash
Bombilla pequeña que normalmente se sincroniza con el objetivo de una cámara y dispara un fogonazo de luz en una escena.

Flickr
Sitio web en internet donde se pueden publicar y compartir fotografías. Lo utilizan instituciones, como por ejemplo museos, además de fotógrafos profesionales y aficionados.

Fotografía analógica
Término ampliamente utilizado para describir a la fotografía con soporte de película. Es lo opuesto a la fotografía digital.

Fotografía borrosa
En el siglo XIX, término humorístico que describía la calidad brumosa o difuminada de las fotografías pictorialistas.

Fotografía de cintura
Término que alude a los fotógrafos de los siglos XIX y XX que se colgaban las cámaras en la cintura para poder mirar el visor de arriba hacia abajo.

Fotografía estereoscópica
Dos fotografías ligeramente diferentes de la misma escena, montadas una junto a otra, para crear la ilusión de tridimensionalidad. Una imita cómo ve la escena el ojo izquierdo y la otra la muestra como la ve el ojo derecho.

Fotografía instantánea
Fotografía informal, a menudo realizada por un aficionado utilizando un equipo fotográfico sencillo.

Fotografía química
Término de uso reciente que alude a la fotografía no digital o analógica, cuyo revelado se realiza mediante la utilización de químicos en un laboratorio.

Fotomontaje
Recorte y montaje de imágenes, y a veces de texto, para crear un nuevo significado. Los fotomontajes a menudo se fotografían después para difuminar la unión entre las piezas.

Fotorreportaje
Narración cuyos acontecimientos o temas principales se expresan con fotografías, no con palabras. Éstas pueden estar presentes como complemento.

Editor de fotografía

En periódicos y revistas, un editor de fotografía trabaja con editores de departamento para

desarrollar y organizar las imágenes potenciales

para las maquetaciones. Los editores de fotografía

también trabajan con fotógrafos internos o

independientes a los que les dan encargos.

Hoja de contactos
Hoja de papel fotosensible sobre la que uno o más negativos se copian para examinarlos.

Internegativo
Término de la fotografía analógica que hace referencia a un negativo realizado a partir de una diapositiva, que después se utiliza para hacer una copia.

Instantánea tomada al vuelo
Fotografía tomada rápidamente, con poca preparación, normalmente de una escena o acontecimiento imprevistos.

Inversión tonal
En la fotografía analógica, especialmente en la de blanco y negro, inversión de los tonos oscuros y los claros, a menudo resultado de la sobreexposición.

Luz ambiental
En fotografía, iluminación disponible en una escena, a la que el fotógrafo puede añadir luz adicional.

Luz estroboscópica
Intensos fogonazos de luz que se utilizan en fotografía para registrar el movimiento.

Luz inactínica
En fotografía analógica, luz que no afecta a la película cuando es revelada en el laboratorio.

Macrofotografía / Microfotografía
Una macrofotografía es una imagen que muestra un sujeto a tamaño natural o en un tamaño más grande; una microfotografía es una imagen ampliada de un objeto muy pequeño tomada con la ayuda de un microscopio.

Material fotosensible
En fotografía analógica, serie de mezclas químicas sensibles a los rayos luminosos, que se exponen en la cámara y después se procesa para realizar una fotografía.

Mesa de luz
Mesa construida en un material translúcido e iluminada por debajo, que facilita la selección y el estudio de diapositivas y transparencias.

Micropunto
Fragmento de un texto o de una fotografía que se ha miniaturizado al extremo y sólo puede verse con un visor especial. Se ha utilizado para transmitir información secreta.

Modo directorial
Término que se ha tomado prestado del cine que describe la forma en que algunos fotógrafos dirigen equipos de actores, expertos en iluminación, pintores de decorados y demás para crear una fotografía.

Mosaico
Piezas pequeñas que se ensamblan para crear una imagen.

Pantalla de enfoque
En fotografía analógica, pantalla de visualización fabricada en un material translúcido en el que el fotógrafo puede ver una vista previa de la imagen. Este término se ha adoptado para describir la pantalla de LCD (pantalla de cristal líquido) de una cámara digital.

Photomation
En fotografía digital, programa de ordenador que anima imágenes estáticas otorgándoles la apariencia de un movimiento secuencial.

Pictorialismo
Movimiento internacional de fotografía artística de finales del siglo XIX y principios del XX, cuyo objetivo era convertir la fotografía en arte. Sus imágenes se caracterizaban por poseer una apariencia difuminada.

Placas húmedas / placas secas
En la fotografía del siglo XIX, se obtenía una sensibilidad máxima de los químicos fotosensibles manteniéndolas húmedas en una placa de vidrio o de metal. Las placas secas, como su nombre indica, representaron un perfeccionamiento que permitió utilizarlas secas.

Plano general
En cine y fotografía, imagen o secuencia de imágenes, frecuentemente al principio de una obra, que establece el lugar, la hora y el tema de la obra.

Plano medio largo
Base del cine y la fotografía. Un plano medio largo muestra tanto al sujeto como el fondo suficiente para situarlo en contexto.

Pólvora de flash
Predecesora de la lámpara de flash, la pólvora de flash o pólvora destellante se colocaba en una bandeja y se le prendía fuego, lo que provocaba un fogonazo de luz y un ruido explosivo.

Posproducción
Literalmente, después de que la cámara haya tomado la fotografía. En la era digital, alude a la tendencia creciente de utilizar programas de ordenador para dar el acabado a una fotografía.

Postimagen
Imagen que persiste en la visión humana después de haber visto la imagen original.

Técnico de laboratorio
En fotografía analógica, persona o empresa que revela película y realiza las copias.

Procedimiento fotomecánico
En fotografía analógica, vínculo de la fotografía con un procedimiento mecánico, como la impresión, que se utilizaba en la era predigital para transferir fotografías sobre placas de impresión.

Profundidad de campo
En fotografía, serie de objetos cercanos y distantes que están enfocados o razonablemente nítidos.

Punto de vista neutral
Atribuido frecuentemente a las imágenes fotográficas, implica que la cámara proporciona imágenes objetivas.

Regla de los tercios
Guía que ayuda a los fotógrafos a diseñar una fotografía mediante la superposición de una cuadrícula, como una matriz del tres en raya, sobre la imagen, y a continuación colocar los sujetos importantes en las intersecciones o a lo largo de las líneas centrales.

Reportaje
Acto de informar. En ocasiones, este término se emplea para describir el fotoperiodismo.

RGB
En el método aditivo de fotografía, el rojo, el verde y el azul funcionan como colores primarios.

Saturación
Intensidad de un color.

Sistema de color aditivo
Método de producción de fotografías en color en el que normalmente el rojo, el verde y el azul se mezclan para crear el resto de colores.

Smartphone
Teléfono con múltiples funciones, además de llamadas. Se conecta a internet además de tener otras aplicaciones.

Sobrepintar
Literalmente, pintar sobre una imagen. En algunas culturas, las fotografías se retocan ligeramente o se pintan en exceso para adaptarse a los gustos y costumbres de los consumidores.

Stringer (colaborador a tiempo parcial)
Persona que trabaja por encargo para un periódico o una revista como reportero o fotógrafo.

Técnico de laboratorio
En fotografía analógica, persona o empresa que revela película y realiza las copias.

Telefotografía
En fotografía analógica, transmisión de fotografías a través del hilo telefónico. Es similar a un fax.

Telémetro
Dispositivo integrado en una cámara que permite al fotógrafo medir la distancia que hay del objetivo al objeto fotografiado.

Teletipo
También llamado teleimpresora. Máquina de escribir automática que funcionaba con electricidad y recibía y comunicaba noticias e información de un punto a otro a través de ondas de radio, de impulsos eléctricos u otros medios desde la década de 1920 a la de 1970.

Teoría de los sacrificios
Concepto según el cual una buena fotografía no resalta cada detalle, sino que sacrifica algunos de ellos en interés de la continuidad global.

Transparencia
En fotografía analógica, impresión positiva realizada sobre una hoja transparente, que se utilizó a menudo en revistas y periódicos antes de la era digital; las diapositivas de 35 mm también son transparencias.

Trucaje fotográfico
Fotografías diseñadas para engañar a la vista o divertir, como, por ejemplo, la imagen de una patata del tamaño de una casa.

Visión periférica
Vista que se obtiene de los lados cuando se mira al frente.

Visor
Lente pequeña a través de la cual el fotógrafo observa una escena. En las cámaras digitales de gama baja, el visor se sustituye por una gran pantalla de visualización.

Visor estereoscópico View-Master
Aparato desarrollado en 1939 que hoy en día aún se fabrica. Se utiliza para visualizar fotografías tridimensionales incrustadas en un disco circular especial.

Zoótropo
Aparato cilíndrico que crea ilusión de movimiento haciendo girar imágenes rápidamente.

Lecturas recomendadas

- Anthology of African and Indian Ocean Photography (París: Édition Revue Noire, 1999).
- Billeter, Erika. *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana, 1860-1993* (Lunwerg Editores, 1994).
- Bright, Susan. *Auto-Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography* (Nueva York: Monacelli Press, 2010).
- Campany, David, ed. *Art and Photography* (Londres: Phaidon, 2003).
- Carlebach, Michael L. *The Origins of Photojournalism in America* (Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1992).
- Constructed Realities: The Art of Staged Photography* (Zurich: Stemmler, 1989/1995).
- Cotton, Charlotte. *Imperfect Beauty: The Making of Contemporary Fashion Photography* (Londres: V&A Publications, 2000).
- . *The Photograph as Contemporary Art* (Londres: Thames and Hudson, 2004).
- Debroise, Olivier. *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México* (Editorial Gustavo Gili, 2005).
- Deheja, Vidya. *India: Through the Lens: Photography 1840-1911* (Washington DC: Smithsonian Institution, 2000).
- Dickermann, Leah. *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris* (Washington DC: National Gallery of Art, 2008).
- Elliott, David, ed. *Photography in Russia, 1840-1940* (Londres: Thames and Hudson, 2000).
- Frizot, Michel, ed. *A New History of Photography* (Colonia: Konemann, 1998).
- Gernsheim, Helmut y Alison Gernsheim. *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era* (Nueva York: McGraw-Hill, 1969).
- Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (Nueva York: Queens Museum of Art, 1999).
- Goldberg, Vicki. *The Power of Photography* (Nueva York: Abbeville, 1993).
- Holburn, Mark. *Black Sun: The Eyes of Four: Roots and Innovation in Japanese Photography* (Nueva York: Aperture, 1994).
- Honnef, Klaus, Rolf Sachsse y Karin Thomas, eds. *German Photography 1870-1970* (Colonia: DuMont Buchverlag, 1997).
- Pultz, John. *La fotografía y el cuerpo* (Akal, 2003).
- Jammes, André y Eugénie Parris Janis. *The Art of the French Calotype* (Princeton: Princeton University Press, 1983).
- Lebeck, Robert y Bodo von Dewitz. *Kiosk: A History of Photojournalism* (Londres: Steidl, 2001).
- LeMagny, Jean-Claude y André Rouillé, eds. *Historia de la fotografía* (MR Ediciones, 1988).
- . *A History of Women Photographers* (Nueva York: Abbeville Press, 1994).
- Marcoci, Roxana. *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2010).
- Marien, Mary Warner. *Photography and Its Critics* (Nueva York: Cambridge University Press, 1997, pb., 2011).
- . *Photography, A Cultural History* (Londres: Laurence King Publishing, 2010).
- Millstein, Barbara Head. *Committed to the Image: Contemporary Black Photographers* (Nueva York: Brooklyn Museum of Art, 2001).
- Thomas, Ann. *Beauty of Another Order: Photography in Science* (New Haven: Yale University Press, 1997).
- Tupitsyn, Margarita. *The Soviet Photograph, 1924-1937* (New Haven: Yale University Press, 1996).
- Willis, Deborah. *Reflections in Black: A History of Black Photographers, 1840 to the Present* (Nueva York: W.W. Norton, 2000).
- Wride, Tim B. *Shifting Tides: Cuban Photography after the Revolution* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2001).
- Orwell, Miles. *American Photography* (Nueva York: Oxford University Press, 2003).
- Out of India: Contemporary Art of the South Asian Diaspora (Nueva York: Queens Museum of Art, 1998).
- Panzer, Mary. *Las cosas tal como son* (Art Blume, 2006).
- Parr, Martin y Gerry Badger. *The Photobook, Vol. 1 y Vol. 2* (Londres: Phaidon, 2004, 2006).
- Pelizzari, Maria Antonella. *Truces of India: Photography, Architecture, and the Politics of Representation, 1850-1900* (New Haven: Yale Center for British Art, 2003).
- Pinney, Christopher. *Camera India: The Social Life of Indian Photographs* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).
- Roberts, Pamela. *Cien años de fotografía en color: del autocromo al digital* (Sociedad Editorial Electa España, 2008).
- Rosenblum, Naomi. *A World History of Photography*, 4th ed. (Nueva York: Abbeville Press, 2008).
- Sandweiss, Martha A., ed. *Photography in Nineteenth-Century America* (Fort Worth, Texas: Amon Carter Museum y Nueva York: Harry N. Abrams, 1991).
- Stathotos, John. *Image and Icon: The New Greek Photography, 1975-1995* (Atenas: Ministerio de Cultura Helénico, 1997).
- Willis, Deborah. *Reflections in Black: A History of Black Photographers, 1840 to the Present* (Nueva York: W.W. Norton, 2000).
- Wu, Hung y Christopher Phillips. *Between Past and Future: New Photography and Video in China* (Chicago: Smart Museum, 2004).
- Museos y archivos
- Los sitios web de museos, bibliotecas nacionales y galerías privadas se han convertido en recursos esenciales para el estudio de la fotografía. En todo el mundo, los museos y las galerías consagrados al arte contemporáneo exponen fotografías online regularmente. Los museos de historia locales a menudo poseen extensas colecciones fotográficas y exponen muestras de las mismas en sitios web. Puesto que las fotografías se pueden escanear con facilidad o transferirse directamente a internet, las colecciones están más disponibles que nunca antes. Además, las instituciones aprovechan sitios web donde se comparten fotografías, como Flickr, para publicar material visual. Los sitios web que encontrarás a continuación ofrecen una panorámica de lo que se puede encontrar.
- En Norteamérica**
- Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg <http://www.mkg-hamburg.de/>
- ROSPHOTO (The State Russian Museum and Exhibition Centre), St Petersburg <http://www.rosphoto.org/>
- International Center of Photography, New York <http://www.icp.org/>
- US Library of Congress, Washington DC <http://www.loc.gov/pictures/>
- George Eastman House International Museum of Photography and Film, Rochester <http://www.eastmanhouse.org/>
- J. Paul Getty Museum, Los Angeles <http://www.getty.edu/>
- Fototeca, Pachuca <http://www.gobiernodigital.inah.gob.mx/mener/index.php?id=11>
- Latin American Library, Tulane University, New Orleans <http://lal.tulane.edu/collections/imagearchive>
- National Gallery of Canada, Photography Collection, Ottawa <http://www.gallery.ca/en/see/collections/category.php?categoryid=6>
- En Asia**
- Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo <http://www.tokyoessentials.com/index.shtml>
- Gallery Paris-Beijing, Beijing and Paris <http://www.parisbeijingphotogallery.com/main/index.asp>
- Museum of Photography, Seúl <http://www.photomuseum.or.kr/>
- Sólo online
- Harappa (sitio web con secciones de historia fotográfica de la India) <http://www.harappa.com/>
- Women in Photography International Archive <http://www.cla.purdue.edu/waaw/palmquist/index.htm>
- Daguerreian Society <http://www.daguerre.org/>
- Stereoscopic Society <http://www.stereoscopicsociety.org.uk/>

Índice

Los números de página en negrita remiten a las ilustraciones

A

Abbott, Berenice 117
abstracción 114, 116, 123, 140, 141, 143, 154, 183, 195

Abstracción, *Sombras en el porche*, Connecticut (Strand) 140

académies 6, 22, 58, 59

acción, arte de 55, 177, 202

actínica, luz 36, 208

Adams, Ansel 15, 36, 88, 89, 143, 174

Adams, Robert 42, 181

Adbusters, revista 127

aérea, fotografía 114, 115, 206

aerografo/aerógrafo 183, 208

Agassiz, Louis 75

Agee, James 166

agencias fotográficas 113, 128, 129, 139, 179

Agfa 36, 113

aire de familia, *Un (Rejlander)* 68

Akadama, anuncio de oporto 126, 127

Alberto, Príncipe 56, 60

álbumes 68, 71, 82, 86, 87, 90, 148, 157, 187

albúmina, procedimiento a la 21, 64, 76, 77, 89

Alhacén (Iba Haytham) 8

ambiente, luz 26, 36, 208

ambrotipos 12, 208

americanos, los (Frank) 133, 187

ampliación de la imagen fotográfica 35, 36, 48, 49, 140

amplificadores solares 48

analógica, fotografía 7, 134, 191, 205, 208, 209

Anderson-Staley, Kely 70, 71

Animal Locomotion (Muybridge) 46

Anthony & Company 113

Antonioni, Michelangelo 131

apropiacionismo 113, 188, 200-201

Arago, François 11

Arbus, Diane 179

Arbuthnot, Malcolm 65

Archer, Fred 15

arte y fotografía 22, 28, 56, 58, 120, 127, 143, 154, 174, 195 véase también abstracción; acción, arte de; conceptual, arte; escultura; surrealismo

Arthus-Bertrand, Yann 115

artificial, luz 94, 100, 101

asesinato del alcalde Gaynor, El (Warnecke) 139

Atget, Eugène 2, 216

Atkins, Anna 31

autocromos 53, 95

Autoretrato (Stefanutti) 66

Autoretrato ahogado (Bayard) 13

Autoretrato (como la nueva mujer) (Johnston) 160, 161

Autoretrato con moldes de escayola (Bayard) 55, 55

Autorretrato en Roundout Creek (Dugdale) 30

autorretratos 13, 30, 55, 66, 136, 137, 160, 161

Avedon, Richard 158

B

Bachelier, Philippe 89

Balada de la dependencia sexual (Goldin) 98, 99

Baltz, Lewis 181

banco de imágenes 113, 129, 208

Bardot, Brigitte 162, 163

Barnardo, cartel de campaña de 57

Barth, Uta 103

Barthes, Roland 188

barrios de Bowery en dos sistemas descriptivos inadecuados, El serie (Rostler) 188, 189

Baudelaire, Charles 56, 188

Bayard, Hippolyte 13, 55

Bayer, Herbert 134

Beata, Lu (Cameron) 56

Beato, Felice 42, 43

Becher, Bernd y Hilla 150, 151

Bellmer, Hans 172

Benetton, anuncio (Frare) 127

Benjamin, Walter 113, 188, 200

Bergstreser, hermanos 71

Beshty, Walead 140

Bettmann, Dr. Otto 125

Biblioteca del Congreso (EE.UU.) 86, 87, 124-125

Bischof, Rosellina 129

Blossfeldt, Karl 151

Blow-Up (Deseo de una mariana de verano) (Antonioli) 131

Bondi, Inge 129

Boom Town, serie (Duncan) 184

Bororo, Peul 35

Bourke-White, Margaret 44

Bourne, Samuel 77

Bourouissa, Mohamed 184

Bowie, David 99

Bracy, Charles F. 135

Brady, Mathew 44

Brake, Brian 129

Brâncusi, Constantin 54, 55

Brassai 187

Bretón, André 173

Brownie, cámara (Kodak) 109, 144

Bruguère, Francis 147

Bulla, Karl 101

Bullock, Wyn 15

Buonaparte Gabrielli, princesa 60

Burgin, Victor 196

Burri, René 129

Burson, Nancy 134

Burtynsky, Edward 164, 165

C

Cadena alimentaria, La serie (Chalmers) 116, 117

Callahan, Harry 22, 23

Callejuela, Presidio, Texas (Shore) 180

Callejuela de Delft, La (Vermeer) 182

calotipos 11, 14, 20, 21, 36

Calvin Klein, cartel 49

cámara oscura 8, 9, 12, 72, 99, 117, 130, 182, 183

cámaras

de botón 90

espía 90, 90, 208

pequeñas 82, 90, 91, 109, 130, 133, 169

Camera Work, revista 63, 120, 121

Cameron, Julia Margaret 56, 103

Cantina, Lu (López) 53

Capa, Cornell 129

Capa, Robert 129

Carla (Clift) 64

carrete 6, 90, 108, 109, 110, 130, 133, 196

curtes de visión 51, 60, 61, 63, 64, 81, 86, 119, 124

Deshollinadores andando (Negré) 102

desnudo 6, 22, 23, 58, 59, 127

desnudo femenino (Olivier) 58

Detrás de la estación de Saint-Lazare (Cartier-Bresson) 81

Diana, cámara 67, 191

exploración 18, 19, 42, 206

diapositivas 18, 39, 98, 99, 177, 183, 208, 209

Dibbets, Jan 196, 197

DiCorcia, Philip Lorca 90

Die Dinge (Renger-Patzsch) 151

digitales

cámaras 6, 25, 44, 89, 90, 96, 100, 130, 174

técnicas 205

animación 93, 202, 209

críticas 35, 48, 205

edición 7, 35, 36, 48, 49, 147, 202, 204, 205

fotomontaje 156, 157

impresión 7, 15, 49, 139

solarización 147

uso compartido de fotografías 6, 160, 187, 201, 205

véase también; GIS; teléfonos móviles con cámara

color 15, 36, 52-53, 94-95, 106, 176, 177

coloreado a mano 39

colores complementarios 52, 208

Comedor de beneficencia de San Petersburgo (Bulla) 101

Comité Visual de Instrucciones de la Oficina Colonial (COVIC) 18

composición 22, 35, 139, 143, 148, 187

Composición abstracta (Ray) 154

conceptual, arte 99, 177, 180, 193, 196, 197

concreta, Fotografía 195

Contemplando la avenida Broadway desde la esquina de la calle Broome 169

contraluces 158, 208

Convención de la Legión americana, Dallas, Texas (Winograd) 166

copia al gelatinobromuro de plata 7, 15, 32, 71, 88, 89, 95

copiado combinado 134, 208

Corona de una gota de leche (Edgerton) 104

Corriendo (Gour) 145

Cortado con un cuchillo de cocina (Hoch) 157

Crudo (Jäger) 195

Crowdson, Gregory 192, 193

cronofotografía 104, 208

cubismo 104, 140, 143, 158, 159

Culántrillo del Can

Créditos de las imágenes

- Prince, Richard 200, 201
profundidad de campo 81, 209
proyección 6, 39, 98, 99, 177
publicidad 49, 51, 56, 113, 126, 127, 200, 201
público y la fotografía 68, 82, 86, 90, 99, 113, 119, 130, 177
Punto de vista desde la ventana en Le Gras (Niépce) 12
punto de vista neutral 28, 209 véase también objetividad
Purikura, tienda-fotomatón, Kyoto, Japón 137
- Q**
química, fotografía 103, 208
Quinteto de los estupidos, El (Viola) 203
- R**
Ray, Man 54, 55, 134, 147, 154, 158
Raymer, Steven L. 139
rayografías 154
realismo 22, 44, 157, 160, 183, 192, 193 véase también fotorealismo; surrealismo
Reclus yendo a por agua (Liu Zheng) 165
Redhead, J. C. A. 176
reencuadre 22, 34, 35, 36, 143, 151, 181
Rees, Abraham 8
refotografía 35, 48, 200
Rejlander, Oscar G. 56, 57, 68, 74, 75, 134, 135
Renger-Patzsch, Albert 151
repeticiones, método de fotografías 206
reportaje 139, 209 véase también fotoperiodismo
retoque fotográfico 15, 21, 60, 72, 103, 205
retratos 25, 68, 71, 96, 134, 137, 162 véase también autorretratos
Retratos televisivos, serie (Graham) 179
Riis, Jacob 80, 81, 100
Robertson, Helen 195
Robinson, Henry Peach 134, 135, 192
Röntgen, Wilhelm 170
Root, Marcus Aurelius 48, 86
Rosler, Martha 188, 189, 200, 201, 202
Ruedas (Sheeler) 143
Ruff, Thomas 151
- S**
Sabattier, efecto 147, 208
sacrificios, teoría de los 103, 209
Salgado, Sebastián 89
Samaras, Lucas 174
Sasha (Alexander Stewart) 100
Sasha y Ruby (Lux) 68
saturationes, colores 36, 158, 184, 209
Saupe, Ulf 154, 155
Schad, Christian 154, 183
Schütze, Eva Watson 120
secas, placas 32, 36, 90, 209
secuencias 21, 106, 110, 111, 123, 139, 143, 195
Selva de U Minh, Gá Cau (Vo Anh Khanh) 45
semblanza 17, 68, 69, 81, 103 véase también retratos
Sheeler, Charles 143
Shore, Stephen 180
Singh, Raghubir 43
sistema de zonas 15
sistemas de información geográfica véase GIS
SLR, cámara réflex 109, 130
smartphones 206, 209 véase también teléfonos móviles con cámara
Smith, W. Eugene 139
Smithson, Robert 99, 151
Snyder, Ruth 92
sobrepintar 38, 39, 208
sociedades fotográficas 21, 36, 84, 85, 125
solarización 146, 147, 173
Sontag, Susan 183
soportes para fotografías 17, 50, 51, 71
Sorbetos de fiesta, anuncio 50
Stanhope, dispositivos ópticos 117, 209
View-Master, visor estereoscópico 40, 41, 119, 209
Viola, Bill 202, 203
Visión del corazón (Lopez) 156
visión periférica 28, 103, 209
visores 90, 208, 209
Vista de perfil de un urrón malayo (Lamprey) 75
Vista del valle, Parque Nacional de Yosemite, California (A. Adams) 88
Viviendas monoformes recién ocupadas, Colorado (R. Adams) 181
Vo Anh Khanh 45
Vogue, revista 158
vorticismo 140
- W**
Warhol, Andy 91, 93, 137
Warnecke, William 138
Wedgwood, Thomas 51
Weissmüller, Johnny 162
Weisz, Minnie 9
Wells, H. G. 170
Weston, Edward 89
White, Clarence 29, 120
White, Minor 110, 123, 143
Willets, Kheli 70
Winograd, Garry 166-167, 187
Wolff, H. A. 137
Wood, Efecto 170
Wu, Norbert 116
- X**
X, rayos 170
- Z**
zoótropos 47, 209
- p2 George Eastman House, adquisición del museo: ex colección Man Ray; p82 © Linernum/Dreamstime; p8D Colección Wm.B. Becker/PhotographyMuseum.com; p9 Cortesía de la artista Minnie Weisz; p10 Publicada originalmente en: *Scientific American*, 22 de enero de 1887 (Volumen LVI [nueva serie] No. 4); p11 Cortesía de Sven-Olov Sundin/Photo Museum, Osby, Suecia; p125 Harry Ransom Humanities Research Center, Universidad de Texas, Austin; p121N Ilustración © 2009 Wm.B. Becker/PhotographyMuseum.com; p13 Sociedad Francesa de Fotografía, París; p14 Biblioteca del Congreso; p15 Niño en el bosque (1951) de Wyndham Lewis; p16 Lady Filmer, Sin título, ca. 1864. Collage de fotografías con acuarelas añadidas. University of New Mexico Art Museum, Albuquerque, Nuevo México; p18 © 2011 The Ansel Adams Publishing Rights Trust; p89 © Sebastián Salgado/Amazonas/NB Pictures; p90Z Jens Benninghofen/Alamy; p90D Cortesía de Pennsylvania State Archives, Colección Horace M. Engle; p91 Cortesía y © María Mulas; p92 Cortesía de Daily News, Nueva York; p93 Melvyn Longhurst/Alamy; p94 Cortesía de Museo Albert-Kahn; p95 Colección Wm.B. Becker/PhotographyMuseum.com; p97 © Peter Kent; p985 Cortesía y © Nan Goldin/Matthew Marks Gallery, Nueva York; p98IN Colección Wm.B. Becker/PhotographyMuseum.com; p99 Cortesía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera Press, Londres; p169Z Biblioteca del Congreso; p169D Cortesía y © Daido Moriyama Photo Foundation; p170S Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Alemania; p170N Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal Hong Kong Cortesía y © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, Nueva York; p165 Cortesía del artista y de The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Cortesía y © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winogrand/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Fotografía de Robert Doisneau/RAPHOT/GAMMA. Camera

Mi agradecimiento a Laurence King por el concepto de este libro y a Kara Hattersley-Smith por enseñarme cómo escribir historia de la fotografía con una serie de viñetas. La paciencia zen de Sophie Wise, junto con la aplicada labor de revisión de Robert Shore, han llevado esta obra a buen término. La naturaleza ecléctica del libro obligó al inventivo documentalista gráfico Peter Kent a imbuirse en archivos y tesoros de eBay, mientras que el diseñador Jon Allan respondió imaginativamente a las demandas del variado material.

Tal y como ya hizo en el pasado, el historiador de la fotografía Larry Schaaf puso sus conocimientos e investigaciones a mi disposición. La historiadora de la fotografía Anne McCauley también me ha proporcionado preciosados consejos. El coleccionista de fotografías Wm. B. Becker no sólo me prestó materiales para este libro, sino que además me informó pacientemente sobre las técnicas y procedimientos del siglo XIX. La investigación y redacción de la historia fotográfica las han llevado a cabo desinteresadamente eruditos, cuyo trabajo me ha proporcionado los fundamentos de mi pensamiento. En cuanto al frente interno, mi editor particular, Michael Marien, siempre ha estado disponible para unos comentarios rápidos o bien un largo recorrido a través del texto.

Mary Warner Marien
LaFayette, Nueva York, septiembre de 2011

PÁGINA 2: Eugène Atget exploró las calles de París al alba fotografiando las silenciosas avenidas y escaparates, como ilustra esta imagen, Festival del Trono, El Gigante (1925), en la que las sillas grandes y pequeñas evocan a los hombres que aparecen en las fotografías. Man Ray quedó tan impresionado con la explosión surrealista que captaba la fotografía que la adquirió para su colección personal.



Título original:
100 ideas that changed photography

Traducción:
Eva María Cantenys Félez

Diseño:
Two Sheds Design

Revisión técnica de la edición en lengua española:
Montse Morcate Casera
Profesora de fotografía
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Barcelona

Coordinación de la edición en lengua española:
Cristina Rodríguez Fischer

Primera edición en lengua española 2012

© 2012 Art Blume, S. L.
Av. Mare de Déu de Lorda, 20
08034 Barcelona
Tel. 93 205 40 00 Fax 93 205 14 41
e-mail: info@blume.net
© 2012 Laurence King Publishing Ltd., Londres
© 2012 del texto Mary Warner Marien

I.S.B.N.: 978-84-9801-625-3

Impreso en China

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, sea por medios mecánicos o electrónicos, sin la debida autorización por escrito del editor.

WWW.BLUME.NET

Preservamos el medio ambiente. En la producción de nuestros libros procuramos, con el máximo esfuerzo, cumplir con los requisitos medioambientales que promueven la conservación y el uso responsable de los bosques, en especial de los bosques primarios. Asimismo, en nuestra preocupación por el planeta, intentamos emplear al máximo materiales reciclados, y solicitamos a nuestros proveedores que usen materiales de manufactura cuya fabricación esté libre de cloro elemental (ECP) o de metales pesados, entre otros.



FOTORREALISMO GLAMOUR
MAGNETISMO ANIMAL
LENTES Y OBJETIVOS EXPLORACIÓN
LUCES, CÁMARA, ENFOQUE!
CARRETE ⚡ REENCUADRE
REBOBINAR A TODA VELOCIDAD
GIRO TEÓRICO
LA FOTOGRAFÍA DE LA GENTE PENSANTE
CIANOTIPO
LO TUYO ES MÍO
APROPIACIONISMO
EL MUNDO AZUL
CÁMARA OSCURA
UNA HABITACIÓN CON VISTAS
FILM UND FOTO
LA FIJO Y LA MODERNIDAD
ARTE DEL PUEBLO
LA ESPERANZA DE UNA REVOLUCIÓN IGUALITARIA
LUZ INVISIBLE
INFRARROJOS Y ULTRAVIOLETA
ACADEMIAS EQUIVALENCIAS
¿ARTE O PORNOGRAFÍA?
LA SILENCIOSA MÚSICA DE LAS NUBES
CALOTIPO PAPEL ALBUMINADO
PENSAR EN MÚLTIPLE
NO SE PUEDE HACER UNA FOTO SIN ROMPER LOS HUEVOS
EVOLUCIÓN EL PARECIDO
PON TU CARA DE FOTO
SELECCIÓN ANTINATURAL
EL PARECIDO
DIOSSES CONTRA MORTALES
TELEVISIÓN DESNUDO
UN INVENTO QUE NOS CAMBIÓ LA VIDA?

NEGATIVO/POSITIVO

LÓGICA INVERSA

ABSTRACCIÓN

MÁS ALLÁ DE LA PURA APARIENCIA DE LO REPRESENTADO

IMÁGENES POSITIVAS DIRECTAS

FOTOGRAFÍA EN UN SOLO PASO

OBSERVADOR

LA VIDA DESDE EL MARGEN

CÁMARAS PEQUEÑAS

FOTO ESPÍA

EL DAGUERROTIPO

GRATIFICACIÓN CASI INSTANTÁNEA

EL ESPEJO CON MEMORIA

IMÁGENES QUE VENDEN

LAS RELACIONES CON LOS CONSUMIDORES

EXPRESIÓN DOCUMENTAL

OBSERVAR CON SENTIMIENTO

PROYECCIÓN

SUBIRSE AL TIOVIVO

PINTAR FOTOGRAFÍAS

APORTAR UN POCO DE COLOR A UN MUNDO EN BLANCO Y NEGRO

FOTOGRAFÍA DEPORTIVA

FOTOGRAFIAR AL RITMO DEL DEPORTE MODERNO

PLATINOTIPO

COPIAS MAGISTRALES

USO COMPARTIDO

COMPARTE TUS FOTOGRAFÍAS

ENFOQUE

DESDE AQUÍ HASTA EL INFINITO

FOTOGRAFÍA DIGITAL

LA FOTOGRAFÍA Y LA METAMORFOSIS DE IMÁGENES

EL INSTANTE DECISIVO

IMÁGENES CAPTADAS AL VUELO

POLAROID

GRATIFICACIÓN CASI INSTANTÁNEA



EL DAGUERROTIPO

FOTO ESPÍA

EL ESPEJO CON MEMORIA

LA MÚLTIPLE EXPOSICIÓN

FANTASMAS EN LA MÁQUINA

COLODIÓN

UN DESCUBRIMIENTO EXPLOSIVO

FOTOCONCEPTUALISMO

UNA FOTOGRAFÍA DE IDEAS

ESTEREOSCOPIO

VISIÓN DOBLE

SOCIEDADES FOTOGRÁFICAS

ÚNETE AL CLUB

PHOTO-SECESSION

EL SECESSIONISMO FOTOGRÁFICO



MIXTO

Papel procedente de
fuentes responsables

FSC® C008047

