

**La fotografía en los medios gráficos. Panorama de la primera mitad del siglo XX y su repercusión en la imagen actual**

Mónica Silvia Incorvaia (\*)

Categoría: Proyectos de Investigación Disciplinar

(\*) Master en Cultura Argentina. Investigadora fotográfica. Docente universitaria especializada en el área de fotografía histórica. Autora de textos sobre historia de la fotografía. Profesora de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

**Abstract:**

Este trabajo plantea la importancia que la fotografía ha tenido y tiene en los medios de comunicación. El análisis realizado a los pioneros y la reflexión efectuada por profesionales actuales, permitieron dar un panorama de dónde está posicionada hoy la fotografía para el colectivo de la sociedad.

Y más allá de los cambios y adelantos que se vayan realizando, la imagen será, por sobre todas las cosas, el testigo de una realidad sesgada por la mirada del fotógrafo.

Palabras clave: Fotografía argentina- Medios gráficos- Historia de la fotografía

La fotografía es más que otros un arte alquímico. Todo el que haya asistido al mágico surgimiento de la imagen en el papel en la penumbra del laboratorio, puede entender el asombro de quienes contemplaron por primera vez el fundido de los metales o la coloración mágicamente perdurable de las paredes de su gruta tutelar.

Rafael Segovia

(*La relatividad de la memoria*, prólogo de la muestra de Silvia González León, julio/agosto 2011, Bs. As. , Argentina).

## Introducción

Desde sus orígenes, en 1839, la imagen constituyó un documento controvertido para el siglo XIX; de irrefutable veracidad en el siglo XX y de cuestionamiento de la realidad en la actualidad.

Giselle Freund, en su libro *La fotografía como documento social* aplica esta denominación al amplio espectro de la imagen fotográfica en sus numerosas vertientes, sean éstas el arte, la sociedad, el fotoperiodismo o la gráfica.

Su nacimiento, desarrollo y difusión está repleto de acontecimientos que transitan desde la infidencia en cuanto a su elaboración hasta la denostación por parte de algunos personajes influyentes de la época.

Con relación a esto último, Charles Baudelaire (1821-1837) fue un acérrimo crítico de la fotografía. Así Marie Loup Sougez, toma algunas frases que el poeta publicara en su libro *Le Salon de 1859*, en las que dice

Un dios vengador cumplió el deseo de la multitud. Daguerre fue su Mesías. Y así toda la masa razonó: "Puesto que la fotografía nos ofrece todas las garantías deseables de exactitud (...) la fotografía es el arte". A partir de este momento, la sociedad inmundada, como un solo Narciso, se precipitó a contemplar su trivial imagen en el metal (...) Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores frustrados, mal dotados o demasiado perezosos para acabar los estudios, este encenagamiento universal se caracteriza no solamente por la ceguera y la imbecilidad, sino por tomar el color de la venganza. (1996, p. 344)

Curiosamente, a posteriori de estas reflexiones, Baudelaire fue fotografiado por dos fotógrafos trascendentes del siglo XIX: Nadar en dos oportunidades y Cajart en una.

Con éstas y otras reflexiones, transcurrieron los primeros años de este invento, que rápidamente se dio a conocer en el mundo occidental. Nadie quedó impasible ante su lente. Por curiosidad, admiración o rechazo, este invento cambió no solo la mirada sino que le permitió a la sociedad toda atesorar esos fugaces momentos "eternizándolos en una plancha de metal" como lo describiera García Márquez a través de su personaje Arcadio Buendía, quien en *Cien años de soledad* relata a través de su autor la experiencia de ser fotografiado.

El presente trabajo se focaliza en la fotografía en los medios gráficos y en los fotógrafos que enriquecieron la mirada, cambiaron las pautas de comunicación y acercaron el mundo a todas las personas. Especialmente en la primera mitad del siglo XX, eje de esta investigación, cuando la impresión en papel evolucionó tanto en su técnica como en su contenido.

Porque la fotografía fue un invento que revolucionó al mundo y modificó la forma de ver y verse, y hasta la propia interpretación de los hechos. Por lo que se considera como el punto de partida de los medios audiovisuales de la comunicación actual.

Al respecto Pierre Sorlin comenta

La mayor o menor facilidad con que las nuevas palabras son adoptadas traduce la manera en que el público se representa la innovación y se acostumbra a ella. Se necesitaron veinticinco años para que 'avión' reemplazara a 'aeroplano', y 'fonógrafo' sobrevivió tres décadas a la expansión del 'tocabiscos'. Por el contrario, los términos referentes a la imagen analógica se impusieron en el momento de su aparición. 'Fotografía' y 'daguerrotipo' nacieron juntos, pero el primero suplantó rápidamente al segundo. (2004, p. 27).

En relación con el desarrollo de la industria gráfica en el siglo XX, el aporte de la fotografía fue decisivo en lo referente al diseño.

Así, el 23 de noviembre de 1936, el periodista Henri Luce lanzaba en los Estados Unidos la revista que cambiaría la propuesta visual de la información, *Life*.

Su gran formato y la abundante ilustración a través de la fotografía, fueron determinantes para el periodismo mundial *porque a partir de su aparición se generó una nueva manera de encarar el diseño de las publicaciones*. Basta con leer el editorial inicial para advertir la importancia que la fotografía, sea cual fuere su contenido, tuvo para este medio.

Jean Pierre Amar transcribe precisamente dicho texto, donde la metáfora de la mirada define su propósito

---

Ver la vida, ver el mundo, ser testigo visual de los grandes acontecimientos; observar el rostro de los pobres y los gestos de los poderosos; ver lo extranjero –máquinas, armadas, muchedumbres, sombras en la selva y sombras sobre la luna-; ver el trabajo del hombre -sus pinturas, su rumbo, sus descubrimientos-; ver cosas escondidas tras muros y habitaciones, cosas peligrosas que aparecen; ver y sentir placer de ver; ver y ser invadido; ver y aprender; de este modo, ver y que se nos muestre son ahora el deseo y la nueva ansia de la mitad del género humano. (2005, pp. 59-60).

Porque la fotografía tiene una particularidad especial, la humanidad que trasciende en su mensaje. Detrás de esa imagen que contemplamos, hubo alguien que en un momento dado eligió o fue elegido por esa escena para que perdurase. De tal manera que resulta imposible adentrarse en la terminología correspondiente si no se tiene en cuenta que lo emocional aflora de manera definitiva.

---

En el recorrido que efectuará este trabajo, se presentarán los orígenes de la fotografía en los medios gráficos y su proyección en la Argentina hasta los años 70 del XX. Para lo cual se tomarán profesionales históricos internacionales que tuvieron decisiva influencia en la prensa argentina y aquellos medios que eligieron el estilo y el diseño del periodismo internacional.

Y por ser la imagen un lenguaje universal, resulta necesario articularlos por tratarse de estilos que hacen a las épocas analizadas y a los modos que definen lo que en lenguaje visual se conoce como referente de una época.

La línea de trabajo continuará por el uso de la fotografía en las últimas décadas del siglo XX mediante el análisis de profesionales que trabajan para los medios en las áreas periodística, editorial y moda, especialmente.

Como corolario de esta investigación, se tratará el concepto de realidad que el siglo XXI nos plantea tomando como eje la función que la digitalización tiene en la actualidad.

## 1. Orígenes de la fotografía en los medios gráficos

La invención de la fotografía significó el advenimiento de un proceso que conmocionó al mundo. Y en su meteórico recorrido la prensa ilustrada no podía estar ausente. El 30 de mayo de 1842 el periódico británico *The Illustrated London* publicó un grabado que representaba a la reina Victoria y al príncipe Alberto víctimas de un atentado mientras paseaban en un coche de caballos.

Por supuesto que esta primera imagen fue realizado con soporte daguerrotipo, original único impresionado sobre una plancha de metal, que al no poder ser reproducido oficiaba como documento informativo que durante años permitió dejar impresa a una parte de la sociedad que posó temerosa ante la cámara.

El proceso denominado colodión húmedo, constituyó un avance en la invención de la fotografía. Inventado por el inglés Frederick Scott Archer en 1851, permitió la realización de la mayor cantidad de imágenes del siglo XIX, pese a la complejidad de su preparación.

La Guerra de Crimea, ocurrida en la península del mismo nombre durante 1853 y 1856, conformaría la coexistencia de grabados con el uso de las fotografías tomadas por Roger Fenton y dibujos realizados por ilustradores, como el caso del dibujante Constantin Guys, quien debía realizar “noticias gráficas” de las acciones de guerra que se estaban desarrollando ; esta articulación perduraría hasta los años 30 del siglo XX. “Las razones son evidentes: por un lado, el dibujo suplía las ausencias de la cámara en determinados momentos y, por el otro, permitía manipular y dramatizar ciertas escenas bélicas. (Fontcuberta, 1990, p. 180).

A su vez, resulta evidente que la fotografía no podía capturar la acción que se daba en los campos de batalla, por lo cual la instantánea correspondía al dibujo, dejándole a la fotografía el rango de estampa captada por un profesional.

Por su parte, se le atribuye a Mathew Brady, ser el primer cronista bélico de la historia, ya que si bien su producción de la Guerra de Secesión norteamericana (1865-1869), no fue en su momento publicada en un medio gráfico, contribuyó con su producción a crear lo que hoy se considera como la primera agencia noticias, al contratar un equipo de fotógrafos que lo acompañaron en estos sucesos. A su vez, y debido también a sus agentes, le cabe el triste honor de haber fotografiado la muerte en su cruda realidad. Será la batalla de Antietam la que traerá estas imágenes, si bien fue en Gettysburg donde se pueden apreciar las más crudas escenas. Se calcula que Brady “y sus muchachos” obtuvieron 3500 placas de esta página de la historia, que el cine también recogió para su divulgación.

A partir de este suceso, los acontecimientos militares contarán con el aporte de la fotografía. Así, se puede apreciar el material obtenido durante la Guerra de Italia (1859), la Expedición Francesa a Roma (1867), la Guerra Franco-Prusiana (1870/1), siendo esta última referente de imágenes descarnadas, por un lado, y del uso del trucaje con intencionalidad política, como las realizadas por el fotógrafo Liebert quien publicara un álbum con el título de *Crimes de la Commune*, donde tergiversaba la realidad con fotos de París en las cuales se pueden ver retratos realizados fuera del lugar de los hechos, las cabezas de los *comunards* fotografiados en prisión o después de ser ejecutados, “posando” sobre cuerpos que habían sido obtenidos en los estudios de Liebert.

Un dato curioso corresponde a la Guerra de los Bóers, entre el Imperio Británico y las colonias africanas donde, en el período de 1900 a 1902 contó no sólo con la información fotográfica sino que dispuso del invento del cine que registró sucesos que se proyectaban en Europa, especialmente en los bares parisinos para brindar información acerca del conflicto.

En Argentina, el sanjuanino Desiderio Aguiar fue el primer fotógrafo que registró, en 1861, un suceso que se puede considerar periodístico al realizar las tomas de los efectos producidos por el terremoto de Mendoza. Este material fue traído por su autor a Buenos Aires, donde fue

proyectado en el entonces Café Republicano de la calle Victoria, acompañado por sus propios relatos.

La Guerra de la Triple Alianza, conflicto entre Argentina, Brasil y Uruguay contra el Paraguay (1865-1870), permitió la difusión de la *carte de visite*, creada por el francés Adolfo Disderi hacia 1864. El pequeño formato de estas fotos y su posibilidad de realizar la imagen multiplicable, generó una producción apreciable donde no sólo los soldados se fotografiaban, sino que los principales actores de la contienda eran registrados por los profesionales.

No se puede dejar de mencionar que, más allá de los datos apuntados, la aparición del gelatino-bromuro, conocido también como placa seca, que se populariza hacia 1874, permitió la aparición de los llamados “fotógrafos callejeros” y la popularización de la fotografía mediante la difusión que el norteamericano George Eastman (1854-1932) realizara. Su empresa Kodak acercó la imagen al público en general, con sus cámaras que se vendían con el rollo incorporado. Su lema “usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”, se convirtió en un eslogan universal.

Se considera que la primera fotografía impresa en un medio gráfico data del 4 de marzo de 1880, cuando el periódico norteamericano *New York Daily Graphic* publica una fotografía realizada por Stephen Henry Horgan, y cuyo título, según lo apuntado por Pierre Jean Amar es *shantytown*, (2006,p.34) equivalente a chabola o villa miseria.

El 5 de septiembre de 1886, Paul Nadar, hijo del conocido Félix Nadar, fotografió a su padre para la serie “El arte de vivir cien años”, en tres entrevistas realizadas al científico Chevreul en la víspera de cumplir 101 años. En la secuencia se puede observar al personaje junto a Nadar (padre) realizando lo que es considerado el primer reportaje fotográfico para un medio, en este caso *Le Journal Illustré*. A diferencia del ensayo fotográfico, una historia contada en fotos, el reportaje conlleva las reacciones del entrevistado captado por el ojo de la cámara.

Pero fue necesario que transcurrieran unos años para que la imagen fotográfica fuera aplicada en forma sistemática en los medios de prensa.

Gisèle Freund refiere que recién en 1904 el *Daily Mirror* empieza a utilizar solamente fotografía para ilustrar sus notas y el *Illustrated Daily News* de Nueva York lo aplica hacia 1919, en relación con los periódicos de circulación diaria (2006 p. 96).

En la Argentina, durante los cuarenta años que van desde la llegada de la fotografía, en 1843, hasta la invención del fotograbado, en 1880, la litografía fue la técnica más comúnmente usada para imprimir imágenes en prensa. Aunque de fácil realización, el proceso, inventado por Alois Senefelder en 1789, tenía como inconveniente que los textos y las ilustraciones tenían que imprimirse por separado, lo que encarecía el costo de los periódicos. (Cuarterolo, p. 135).

La muerte de Domingo Faustino Sarmiento ocurrida en 1888 en Paraguay, resultó un acontecimiento que la cámara no podía dejar pasar por alto. Su hija encargó al fotógrafo Manuel San Martín la realización de una foto póstuma. En su edición aniversario del 4 de enero de 2008, el diario La Nación realiza un relato de este suceso

Según el diario La Nación del 16 de septiembre, Sarmiento había muerto a las 2 de la madrugada. Sin embargo, a la hora de tomar la foto, el cuerpo fue trasladado a su sillón de lectura, con el propósito de construir para la posteridad la imagen de un hombre dedicado hasta el último minuto de su vida a trabajar por la patria. (...) Fue el diario El Sud Americano (sic) el primero en publicar la imagen mortuoria del prócer, tan sólo catorce días después de celebradas las exequias. (2008, p. 8).

En cuanto a las revistas, fueran éstas semanales o mensuales, su aplicación se realizó hacia fines del siglo XIX, ya que la salida de las mismas permitía disponer de mayor cantidad de tiempo para preparar, seleccionar e imprimir las fotos.

Como ejemplo, se puede considerar el auge, tanto a nivel social como cultural de la revista *Caras y Caretas* publicada en Buenos Aires a partir de octubre de 1898 y que alcanzaría tiradas de 105.000 ejemplares semanales. Si bien no es la única en su tipo, sí lo fue para la Argentina, en un período de su historia donde los cambios demográficos y políticos fueron muy profundos.

La idea de un semanario totalmente ilustrado con fotografías, partió del catalán Eustaquio Pellicer, un periodista llegado a la Argentina para trabajar en el diario *La Nación* y que ya había experimentado con una publicación similar en Montevideo.

Según el texto de Liliana Bustos en su ponencia *Caras y caretas de la memoria*, presentada en el 5º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina

Este semanario marcó una gran transición en la producción gráfica de nuestro país en el período al que nos referimos. Acrecentados estos logros por los avances y usos de la técnica de la imprenta como de la fotografía, que trajeron un abaratamiento y “simplificación” en la aplicación de estas modalidades. (1997, p. 148).

De manera tal que el primer cuarto del siglo XX será testigo de un auge considerable de publicaciones ilustradas con imágenes fotográficas, muchas de ellas de gran calidad y elaboración. Como caso específico se considera la revista *Plus Ultra*, suplemento mensual de la ya mencionada *Caras y Caretas*, destinada a la alta sociedad argentina, con temas más desarrollados y con un diseño Art Deco muy marcado. Esta publicación, a su vez, introdujo lo que podemos considerar los primeros reportajes fotográficos en el país, siendo considerados Salomón Vargas Machuca y Roberto Carlos Baldisserotto como los pioneros en este tipo de documento.

Por su parte, María Elena Hechen, comenta

*Plus Ultra* era una revista de gran tamaño, impresa en papel satinado, con un cuidadoso trabajo de diseño, que contaba con editoriales de grandes plumas como Fernández Moreno, Alejandro Bunge, etc, que aluden desde sus distintas perspectivas a esa característica cosmopolita de los argentinos así como a la necesidad de fomentar la industria nacional. (2006, p. 166).

Aunque las primeras imágenes publicadas en diferentes medios presentan una marcada tendencia hacia las cuestiones políticas, no menos interesante deja de ser la que alude a la sociedad o la vida cotidiana, con un especial acento en la fotografía de moda, que tendrá ya en las primeras décadas representaciones y nombres destacados.

Esta irrupción de la fotografía en ese ámbito, también va acompañada de los nuevos diseños y los cambios que el paso de un siglo a otro va prodigando. Dentro de este panorama se destaca el nombre del francés Paul Poiret (1879-1944), conocido como el rey de la moda por su contribución a la indumentaria femenina.

Este parisino, hijo de un negociante de paños, se aficionó pronto a los diseños de modas y no se limitó a crear la moda de su época, sino que, desde 1904 hasta 1925, fue una de las figuras clave del mundo social y artístico de Europa. (...) Poiret era, a la vez, industrial, mecenas, artista y supremo anfitrión. (Luján, 1982, p. 8).



De este modo, las publicaciones más reconocidas y con decisiva influencia en el panorama nacional, como *Harper's Bazaar*, surgida en 1867 en los Estados Unidos, y *Vogue* publicada por primera vez hacia 1892 también en ese país, incluirán la fotografía a comienzos de siglo, como un modo de representatividad más contundente en una sociedad que apostaba por la industrialización y el desarrollo tecnológico de la época.

Si bien los diarios empezaron a incluir la imagen a modo de información ilustrada, fueron las revistas las que tomaron la fotografía como un recurso visual.

El desarrollo del cine y la radiotelefonía ayudaron a la divulgación de los artistas, cambiaron el modo de vida, crearon estereotipos que fueron rápidamente asimilados por la sociedad.

Al respecto, Julio Menajovsky, fotógrafo, investigador y docente, al referirse a la importancia que adquiere la fotografía en los medios gráficos en el programa *Crónica de la Fotografía Argentina*, realizado para el Canal Encuentro, expresa lo siguiente

La fotografía se va a hacer cargo de refrendar aquello que dice el texto y le va a dar imagen, corporeidad al concepto de lo que se está informando (...) con las características propias de la fotografía que no sólo informa fríamente sino que a partir de la composición, momento elegido, carga emotiva y efecto visual va a impactar en el público de modo diferente de lo que dice la palabra (2011).

En la Argentina, revistas surgidas en las primeras décadas del siglo XX, tales como *Para Ti*, dedicada a la moda; *Radiolandia*, especializada en el mundo del espectáculo; *El Gráfico*, consagrada al deporte y *Billiken*, cuyo destinatario era el público infantil, aportaron lo suyo e hicieron de la fotografía una suerte de "fetiché" que no podía faltar en el ideario colectivo.

### 1.1 La imagen como referente de la sociedad argentina

A partir del impacto ya mencionado que *Caras y Caretas* tuvo en la sociedad argentina, las revistas empezaron a tener su espacio y su sector de público al que estaba destinado.

Así, se puede tomar como referentes las revistas *Billiken* y *El Gráfico*, que gracias a la iniciativa del escritor, editor y empresario uruguayo Constancio C. Vigil hicieron su irrupción en 1919. La primera, destinada a un público infantil al que acompañó durante décadas, tenía la particularidad de ilustrar sus páginas con fotos de niños y bebés, toda una revolución para la época.

Por su parte, *El Gráfico* empezó siendo un magazine de interés general, hasta que se constituyó en la revista deportiva por todos conocida.

Tampoco el público femenino dejó de tener su espacio. Si bien ya existían publicaciones destinadas a la familia, como el caso de *El hogar* (1904) y su antecesora *La Estación*, con un subtítulo *Un periódico para señoras*, las que tuvieron mayor resonancia y recepción fueron *Damas* y *Damitas* y *Para Ti*, de la cual Ana Torrejón, directora de la revista *Harper's Bazar* argentina considera que "abrió el camino para la fotografía de moda".

Las revistas de mujeres fueron acompañando las conquistas del género a lo largo del siglo. Así como las revistas deportivas mantuvieron su línea intransigente por décadas, las revistas femeninas mostraron la evolución, los cambios, las idas y venidas de las mujeres. Desde *Para Ti*, que en 1922 comenzó su publicación con una mujer pintada en la tapa y con un slogan publicitario que (sic) *la mujer, por fin, se siente acompañada y reflejada todas las semanas en un medio dedicado*

*solamente a ella*, hasta las recientes *Luna* y *Cosmopolitan* (en versión argentina), el recorrido fue frondoso. (Ulanovsky y González, 1996, p. 489)

Por su parte, *Damas y damitas*, fue una publicación semanal, con todos los condimentos necesarios para la mujer de los años 40, si bien la revista se extendió por unas décadas más. De pequeño formato, incluía en sus secciones noticias del corazón, del mundo del espectáculo, historietas, consultorio sentimental, moldes para diseños de ropa, y noticias especiales para la mujer, tanto en su publicidad como en sus notas respectivas. Las fotografías carecían de autoría y, generalmente remitían a retratos en primer plano de personalidades femeninas reconocidas en diversas actividades.

A éstas le siguieron títulos tales como *Vosotras*, *Chicas*, *Femirama*, *Maribel*, *Claudia*, la última un suceso en los años 60, cuyo eje estaba en la moda y las de fotonovelas con títulos tales como *Secretos*, *Anahí*, *Idiliofilm*, por citar algunas.

Se destaca de esta nómina, la revista *Vea y Lea*, magazine de interés general que apareció en 1946 y presentó su último número en 1962. Versión argentina de la revista *Look* norteamericana, al igual que muchas de su época, sobresalen los escritores y dibujantes que actuaron en ellas. Lamentablemente, los fotógrafos no figuran en la gran mayoría de los casos, hecho que se repite en otras publicaciones prácticamente hasta los años 60, donde tímidamente se dan algunos nombres.

También las revistas especializadas tuvieron su espacio en el primer cuarto del siglo XX. Por ejemplo *Viva cien años* fue una publicación quincenal que apareció en 1934 bajo la dirección del doctor Arturo León López, único responsable que aparece en ella. Contaba con una sección de fondo, lo que hoy consideraríamos como la nota editorial y otras, algunas de las cuales llevaban la firma de sus redactores. La fotografía ilustraba las notas y, en algunos casos, los dibujos acompañaban la información correspondiente.

Un punto aparte merecen las de espectáculos y del corazón, de las cuales se hablará en forma precisa en el capítulo siguiente.

Pero otro aspecto donde sobresale la fotografía es en el área de la publicidad que aunque en este trabajo no es tratado específicamente, merece una mención puesto que si bien durante muchos años se utilizó el dibujo o un referente del mundo del espectáculo o del deporte para promocionar el producto que se daba a conocer, a partir de los años 60 del siglo XX se empezó a trabajar más con la fotografía, llegando al uso actual de la misma por sobre otro tipo de soporte.

### **1.1.2 Influencia de los movimientos artísticos en la fotografía de medios**

No escapa a la evolución de la fotografía los estilos artísticos ni las vanguardias que se fueron sucediendo y acompañaron el proceso creativo en la elaboración de imágenes para los medios gráficos del siglo XX.

La irrupción de los movimientos de vanguardia, surgidos en las primeras décadas, generaron en la fotografía un nuevo lenguaje que acompañó especialmente la primera mitad de ese siglo.

Corrientes tales como el Futurismo (1909), el Dadaísmo (1916), el Surrealismo (1924) con sus respectivos recursos técnicos, tuvieron su correlato en las imágenes aplicadas a la moda, la publicidad y hasta el reportaje periodístico. De lo que dan cuenta de ello algunos profesionales citados precedentemente. Si bien será el Surrealismo el que ocupará mayor espacio en las artes

visuales, tanto en el cine como en la fotografía. A su vez, los grupos artísticos trabajarán de manera mancomunada en la generación de la imagen, aportando desde sus perspectivas la mirada crítica para con sus compañeros.

Con el advenimiento del cine, la fotografía cambia “su punto de vista”, haciendo que la cámara pueda jugar con encuadres diferentes. El ruso Alexander Rodchenko (1891-1956) será uno de sus más fieles exponentes con su fotos “de arriba hacia abajo” o “de abajo hacia arriba”, como él mismo va a plantear al manifestar su desagrado por “las fotos de ombligo”, en clara alusión a la cámara Kodak de cajón.

Entre fines de la década de 1920 y principios de los años 30, Alemania poseía la mayor cantidad de revistas ilustradas que cualquier otro país.

En 1930 su circulación conjunta alcanzaba los cinco millones de ejemplares semanales y llegaba, según una estimación, a por lo menos veinte millones de lectores. Pero aun de mayor importancia que la popularidad de esas revistas era la forma en que fotos y texto se integraban en una nueva forma de la comunicación, que pasó a ser denominada *fotoperiodismo*. (Newhall, 2002, p. 258).

En 1955 se produce la exposición *The Family of Man* (El hombre y su familia) en el Museo Metropolitano de Nueva York, con la curación de Edward Steichen, a quien se tratará dentro de los fotógrafos de moda del presente trabajo.

La trascendencia de esta muestra se puede apreciar en el sentido que Steichen imprimió a la misma, donde seleccionó de entre dos millones de fotografías, según Sougez, del mundo entero con la intención de reflejar todo lo que hace a la condición humana. A partir de ella, la fotografía adquirió otra dimensión en relación con la impronta que la imagen despertó en el ideario colectivo.

El espectro de la fotografía *live*, que había quedado fijado en la exposición “The Family of Man”, tuvo unos efectos muy persistentes y no perdió su atractivo, teniendo en cuenta que los cambios sociales ofrecían cada vez nuevos temas, de forma que los reporteros gráficos no podían quejarse de falta de motivos. (Tausk, s/f. p. 197).

Esta exposición se realizó como un homenaje a aquellos profesionales que a través de sus producciones se hermanaban en el hecho creativo, sin perder cada uno de ello su propio criterio y estilo.

El término *live* alude a la fotografía de carácter documental que basa su información en la condición humana. Para algunos investigadores es Erich Salomon que con su fotografía “cándida” generará este nuevo tipo de percepción pero para otros autores será esta exposición quien le dará un carácter preeminente en el panorama fotográfico.

De este modo, se asiste a un cambio conceptual de la imagen que será acompañado por las corrientes artísticas y las evoluciones técnicas. Este estilo de fotografía dará mayor entidad en cuanto al compromiso social que el profesional adquirirá frente a los hechos, de cualquier índole, para brindar un acto más “humanizado”, sea cual fuere el tema abordado.

Estos criterios de la imagen abarcaron todo el espectro fotográfico que se impuso en el mundo, de lo que se destaca la fotografía de moda, que tuvo un cambio muy profundo a partir de los años 60 del siglo XX.

## 2. Referentes fotográficos históricos

Así como se dijo que la fotografía en la gráfica se da con mayor desarrollo en el siglo XX, sus representantes también los podemos ubicar históricamente dentro del mismo espacio temporal, empezando por los que serán los pioneros en sus distintas áreas.

De este modo, se destacan los que trajeron el glamour y la belleza dentro del ámbito de la moda como de los que se convirtieron en protagonistas de hechos políticos fundamentales para la historia de la humanidad, y aquellos que documentaron una sociedad de cambios y zozobras, especialmente en la primera mitad de ese siglo.

### 2.1. El sutil encanto de la moda

Con el desarrollo de la tecnología y los avances sociales, las revistas especializadas comenzaron a adquirir importancia y tener un público fiel que esperaba ansioso los dictámenes que esas publicaciones les proponían.

Así, entre estos iniciadores de estilo totalmente sugestivos encontramos a

Edward Steichen (1879-1973), quien perteneció al emblemático grupo de Photo Secession formado por Alfred Stieglitz, quien en 1902 plantea su propuesta de que la fotografía es un arte en sí mismo. “El máximo de detalle y el máximo de simplificación” era su lema.

En 1923 (Steichen) que se había incorporado al grupo el mismo año de su creación, fue designado jefe de fotografía de las revistas *Vanity Fair* y *Vogue* “siendo uno de los fotógrafos de esta especialidad mejor pagados de su época” (Incorvaia, 2008, p. 72).

Con respecto a *Vogue*, esta publicación pertenecía al grupo editorial Condé Nast, fundado en 1907 que tenía a su cargo las principales revistas de la época como *Glamour*, *Self*, *Teen*, entre otras.

A los 67 años, Steichen fue nombrado director del Departamento de Fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde organizó gran cantidad de muestras, entre las que se destaca la mencionada *The Family of Man* “que no sólo presentaba un concepto del arte fotográfico, sino también un ideal moral (que) le aportó un éxito mundial (comp. Mibelbeck, 1997, p.650). Su estilo y sugestión marcaron una tendencia que perdura en nuestros días.

Man Ray (1890-1976), es una figura de gran gravitación dentro de la fotografía en general. Nacido con el nombre de Emanuel Rudnitzky, se convirtió en una figura muy destacada por sus experimentaciones con la técnica fotográfica.

En el libro *La fotografía del siglo XX* se comenta: “Junto a sus actividades artísticas propias, realizó frecuentemente trabajos por encargo, particularmente retratos y fotografía de modas. (1997, p. 512).

Hacia 1963 Man Ray escribió su autobiografía, en la cual manifiesta

Algunas de las más completas y satisfactorias de arte han sido producidas sin que sus autores tuvieran idea de haber creado una obra de arte, pero sí con la expresión de una idea. La naturaleza no crea obras de arte. Somos nosotros y la peculiar facultad de interpretación de la mente humana las que detectan el arte”. (B41, 2000 s/n).

Por su parte Richard Avedon (1923-2004), ha dejado sentado un precedente visual que aún hoy se puede apreciar en la fotografía de moda. Trabajó para publicaciones de la talla de *Harper's*

*Bazaar* y *Vogue*. destacándose su producción de los años 50, 60, 70 y 80 para diseñadores tales como Christian Lacroix y Dior, por ejemplo.

Eric Satué considera que Avedon marcó con su fuerte personalidad el estilo de la revista *Vogue*, en los años que trabajó para ella, por su habilidad en la disposición de las zonas de luz y sombra, la sobriedad personal de “sus” fondos, la calidad del blanco y del negro y la perspicacia que tuvo para ubicar a sus modelos en actitudes siempre inéditas para la fotografía de la época. (1990, p. 295.)

Otro referente es Helmut Newton (1920-2004). Este fotógrafo de origen alemán se destacó por la osadía de sus modelos que posaban en ámbitos de gran lujo a veces sólo con medias y zapatos pero donde la estética y el glamour primaban en su producción. Sus imágenes rompieron con las convenciones establecidas para este tipo de fotografía, al mostrar con una mirada diferente las creaciones de Yves Saint-Laurent, Claude Montana y Karl Lagerfeld, entre otros.

Horst. P. Horst (1906-1999) seudónimo de Paul Bohrman, fue uno de los profesionales más representativos de la revista *Vogue* con un estilo donde el sentido de la belleza prima sobre todo otro concepto.

Ciertamente, Horst no revolucionó la fotografía de moda, pero contribuyó indudablemente a su perfeccionamiento. La segunda generación de fotógrafos de moda todavía tenía que definir los lineamientos fundamentales de ese género fotográfico [...] La combinación de poses y actitudes estudiadas, pocos accesorios y una luz simple pero hábilmente dirigida, desempeña un papel decisivo en aquello que se conoce como las habilidades ilusionistas de Horst. (1997, p. 266).

También se destaca Erwin Blumenfeld (1897-1969), nacido en Alemania pero con una trayectoria que transcurre entre París y Nueva York. Su labor se inicia hacia 1936 para revistas tales como *Vogue*, *Verve* y *Harper's Bazaar*. Su obra transita entre el dadaísmo, evidenciado especialmente en su producción documental y el surrealismo que utiliza para el espectro de la moda. En su producción se advierte una influencia del estilo de Weston y técnicas tales como la solarización que emplea para dar “efecto” a sus retratos.

En la Argentina, no se da de manera determinante profesionales dedicados exclusivamente a este medio, ya que durante varias décadas el fotógrafo era empleado de planta de la empresa para la cual trabajaba. De este modo, editoriales como Atlántida y Abril y empresas como *Clarín* y *La Nación*, disponían de personal que tanto podía cubrir una noticia de sociedad, como deportiva o de moda.

Aunque un párrafo aparte merece la revista *Claudia* por la calidad de sus producciones fotográficas. Surgida en 1957, tuvo un fotógrafo destacado proveniente del campo de la publicidad, Boleslaw Senderowich (1922-1994), que con producciones de moda al estilo de Richard Avedon, creó un concepto novedoso para la época con fotografías en exteriores junto con un equipo que acompañaba sus propuestas. Su hijo, Andrés continuó esta línea de producción. Para muchos, Senderowich impuso el estilo para la fotografía de moda de fin del siglo XX.

### **2.1.2 La fotografía de moda en la contemporaneidad argentina**

Los años 80 y el advenimiento de la democracia, marcan una modificación en el estilo de “mostrar” moda. Si bien se continuó con el criterio de los fotógrafos mencionados, el uso del color y una mayor profusión de la sensualidad, se pudo apreciar en la propuesta fotográfica.

Surgen así nombres como Guillermo Monteleone, quien destaca la conjunción entre la moda y la identidad de marca en sus imágenes. A él le siguen profesionales tales como Urco Suaya, Luciana Bal, Andy Chernasky, entre otros.

En los 90 Gustavo Di Mario impone la identidad argentina con nuevas posibilidades para el imaginario de la moda, creando lo que sus colegas determinarán “el nuevo modo de vernos”. Para ello utiliza escenarios autóctonos y reconocibles para el público nacional. (Universidad Nacional del Nordeste, *Crónica de la Fotografía Argentina*, canal Encuentro, 2011).

## 2.2 El registro de un mundo convulsionado

Cuando se habla de fotoperiodismo contemporáneo, el nombre de Erich Salomon (1895-1945) aparece de inmediato. Conocido como el “rey de los indiscretos”, creó un estilo que es el que actualmente los denominados *papparazi* emplean en sus producciones

[...]Aprende el oficio en *Die Berliner Illustrierte*, la joya de la prensa ilustrada europea, que vende dos millones de ejemplares. Allí trabajan algunos de los más grandes fotógrafos del siglo: Alfred Eisenstaed, Felix H. Man, Endre Friedman –el futuro Robert Capa o Tim Gidal. (...) a su manera, ninguno de sus personajes posa, como era lo habitual en la época. (Robin, 1999, fig. 015).

Salomon está considerado un *Bildhistorier* (historiador por medio de la imagen), por el criterio que elige a la hora de tomar sus fotos, donde el personaje es el centro de la escena y el fotógrafo un *voyeur* que espera el momento preciso para congelar ese instante. Además de la autenticidad que por este recurso obtuvo, impuso en la gráfica la costumbre de firmar las fotos obtenidas, dándole así una identidad que hasta ese momento, salvo en excepcionales circunstancias, no poseía.

Sara Facio define su obra de este modo: “Las fotos de Salomon fueron nuevas y atractivas. Los que mostraba como seres humanos no eran simples ciudadanos tomados por la calle, sino los verdaderos dueños del poder de una Europa que tenía el futuro del mundo en sus manos. (2002, p. 120).

El seudónimo de Robert Capa (1913-1954) alude inexorablemente a la fotografía bélica porque André Friedman, tal su auténtico nombre, es un referente ineludible de este tipo de imagen. Su vida profesional está ligada a los acontecimientos bélicos que le tocó presenciar.

Se inició profesionalmente en la agencia alemana *Dephot*, a los 18 años, cuando debió emigrar de su Hungría natal por cuestiones políticas. En 1933, por su ascendencia judía tuvo que huir de Alemania y se radicó en Francia, donde en París conocería a sus compañeros de ruta en el campo del fotoperiodismo, tales como Henri Cartier-Bresson y David “Chim” Seymour, con quienes fundará en 1947 la agencia fotográfica *Magnum*. En 1936, el semanario francés *Vu*, lo envía a España para cubrir los sucesos de la guerra civil. Allí realizaría una de las producciones más importantes de su vida, *Miliciano herido de muerte*, comenzando una carrera que lo destacaría por lo audaz de sus tomas y los encuadres utilizados. Su mayor producción fotográfica la realizaría para la revista *Life*, donde trabajó hasta su muerte, ocurrida en Indochina al pisar una mina subterránea. Justamente de este hecho se conserva la última foto que realizara a sus compañeros, que se encontraban avanzando delante de él.

La fotografía es, a lo sumo, una pequeña voz pero llega de vez en cuando y no

siempre es verdad que una única foto, mirando un conjunto, seduce nuestros sentidos al punto de desembocar en una toma de conciencia. Todo depende del que la mire. Ciertas fotos suscitan tal emoción que engendran la reflexión ... La fotografía es una pequeña voz. Lo creo. Si es bien concebida, conseguirá hacerse escuchar. (Incorvaia, 2008, p. 95)

El autor de esta frase fue el norteamericano W. Eugene Smith (1918-1978), personaje emblemático del reportaje fotográfico, historia contada a través de fotos, que realizó para la revista *Life* entre 1945 y 1954. Si bien en este medio se incorporó en 1938 trabajando también para otras publicaciones como *Newsweek* y la agencia *Black Star*.

Al igual que su antecesor, destaca en su producción la serie que realizara en el pueblo pesquero de Minamata, en Japón, llamada *El baño de Tomoko*. Dicha imagen generó una serie de polémicas, debido a que Smith debía cubrir otro tipo de información para el que había sido enviado por la revista *Life*.

En una entrevista realizada por los periodistas Paul Hill y Thomas Cooper para el libro *Diálogos con la fotografía*, Smith relata cómo la madre de Tomoko ayudó en esa puesta en escena que conformó lo que el autor consideró una foto emotiva que podía realizarse aún entre lágrimas. (Incorvaia, 2007 p. 95).

Si bien fue corresponsal durante la Segunda Guerra Mundial, destacándose su material por la agudeza de sus imágenes. Smith, que fuera herido gravemente durante el conflicto, llegando a perder por un tiempo la vista, fue un defensor de la paz. Su fotografía *Caminata al jardín del paraíso* (1946), tomada a sus hijos mientras los niños delante de él recorren un sendero, lo atestigua.

Quería hacer una buena foto que fuera lo opuesto a mis fotos de guerra. Me limité a seguir a los niños. Cuando los ví avanzar por esa senda, tomé la foto. Es mi tributo a la humanidad, porque creo que lo que muestra es la esperanza". (La Nación, Revista. 2001 p.25).

### 2.2.1 El mundo en la mirada nacional

Con respecto al panorama en el ámbito nacional, Juan Di Sandro (1898-1986) conforma quizá la figura más representativa del fotoperiodismo argentino. Llegado de su Italia natal a Buenos Aires a los 16 años, trabajó toda su vida para el diario *La Nación* donde se jubiló en 1968 pero en el cual colaboró hasta 1976. Su producción más destacada se desarrolla entre 1930 y 1950. Su temática abarca los sucesos más trascendentes de la época, desde sus conocidas tomas "desde arriba", como se conocen muchas de sus producciones, hasta los paisajes campestres que registró con su cámara.

Sara Facio, quien lo conoció y trató, comenta en su libro *La Fotografía en la Argentina*, entre otros aspectos

La visión de Juan Di Sandro es contemporánea a las espectaculares tomas, casi cinematográficas de la revista *Life*, aunque dudamos que las hubiera estudiado

para sentirse influenciado (...) Trabajaba con cámara grande, la conocida Speed-Graphis que usaban los colegas europeos. También se tentó –en los últimos años– con la Rolleiflex, de negativo 6x6 cm., pero a diferencia de la mayoría nunca utilizó cámaras de 35 mm. (1995, p. 56).

Al igual que muchos fotógrafos europeos, combinó la oportunidad del acontecimiento con la estética y la particularidad de la época desarrollando el ensayo fotográfico al documentar lo real mediante un relato sin palabras.

Juan Julio Severi (1903-1980) trabajó en el diario *Crítica* desde su inicio hasta su cierre, abarcando todos los sucesos que el periódico necesitaba. Así, cubrió acontecimientos tales la revolución de 1930, la gira política Tamborini-Mosca (1935) y realizó reportajes fotográficos de gran trascendencia como el registro de una expedición en conmemoración por el Cruce de los Andes y un trabajo sobre tribus aborígenes del noroeste argentino.

Por datos aportados por su hija, Severi fue uno de los primeros miembros de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina y fotógrafo pionero en los inicios de la televisión en este país.

Ignacio Ezcurra (1939-1968) fue el único reportero gráfico que cubrió para la Argentina la Guerra de Vietnam, como representante del diario *La Nación* al que ingresó en 1956, en la sección avisos clasificados. Hacia 1960 estudió periodismo en la Universidad de Missouri, a los cuales sumó el aprendizaje de fotografía.

De sus viajes por Perú y Bolivia, dan cuenta sus fotos publicadas por la Editorial Atlántida y *La Nación*. Realizó varios viajes a los Estados Unidos y visitó Medio Oriente, invitado por la Embajada de Siria.

En 1968 partió a Vietnam, donde trabajó como corresponsal de guerra hasta su desaparición en Saigón el 8 de mayo de ese año. Su breve vida está llena de episodios que muestran su sentido profesional.

Ignacio Ezcurra fue visto por última vez con vida en Cholon, un barrio de la periferia de la ex Saigón, hoy Ho Chi Minh, en la tarde del 8 de mayo de 1968. Pertenecía a una generación de periodistas que había ingresado en *La Nación* llena de sueños, no pocas lecturas y una interpretación del mundo menos conservadora y mucho más intrépida que la generación que prevaleció en nuestra Redacción hasta la caída de Perón, en 1955. (Escribano, 2000, p. 1)

En 1998 se publicó una edición del libro *Hasta Vietnam*, donde se compilan textos escritos por él para el diario y algunas fotos de Vietnam. Un texto que figura en el libro realizado por Manuel Mujica Láinez en 1970, define la personalidad de este joven.

(...) tengo la certeza de que Ignacio Ezcurra vivió como hubiera deseado vivir y de que su fin, con lo que entraña de pródigo heroísmo, corresponde casi mágicamente a su fervoroso ideal. Su imagen, la del periodista absoluto, continuará siempre alerta, siempre activa, siempre impregnada de tensa juventud. No conocerá la bonanza de los años altos, pero no sabrá su melancolía. Y su clara sonrisa seguirá siendo invulnerable. (1998, p. 17).

### **2.3 Luces del espectáculo**

Así como el cine sedujo a las generaciones de la primera mitad del siglo XX, las revistas de espectáculos acompañaron ese fenómeno, mostrando en sus páginas a aquellos ídolos “cuasi” intocables con que la mayoría soñaba. La fotografía se convirtió así en el vínculo que unía a esos corazones con las estrellas del cinematógrafo.



De este modo el glamour, mezcla de encanto y seducción, cautivó a la sociedad del primer cuarto del siglo XX, convirtiendo la imagen en un fetiche indispensable para la ensoñación de la época.

El hombre ineludible que aportó este criterio fotográfico fue George Hurrell (1904-1992) fotógrafo norteamericano que marcó un estilo en gran parte del siglo XX, conocido como el “estilo Hurrell” basado en el uso de múltiples disparos de flash manual, iluminando por zonas al sujeto, fondo y entorno, pudiendo cambiar entre una iluminación y la siguiente la calidad de la luz, su cantidad y su dirección.

Fotógrafo de Hollywood por excelencia, dotó a la imagen fotográfica de un sentido que marcó efectivamente la posibilidad de dar a conocer a esas estrellas del espectáculo que llenaron la pantalla de los cines del mundo.

Prácticamente todo el ambiente cinematográfico posó para su cámara. Sus imágenes, hoy cotizadas en el mercado comercial del arte a precios elevados, ilustraron además los afiches de las películas de la Metro Goldwin Mayer, para la cual trabajó durante 60 años.

### **2.3.1 Y las luces llegan a la Argentina**

Dentro del panorama de la Argentina, Sivil Wilensky (1897-1952), se ubica entre los fotógrafos que trajeron una impronta particular para la fotografía argentina, con un estilo muy específico. De origen polaco, llega a Buenos Aires en 1920 como integrante de la compañía teatral de Iván Totsoff. Es en esta ciudad donde descubre su vocación fotográfica y abre su primer estudio en la calle Florida, centro cultural de la época donde convivían estudios de la categoría de la Galería Witcomb, la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, Franz Van Riel, entre otros, para luego trasladarse a la Avenida Santa Fe.

Trabajó para el diario *La Razón* desempeñándose como fotógrafo de sociedad, espacio muy común en los periódicos de la época y realizando producciones para la revista *Sintonía* dedicada al mundo del espectáculo.

Sus retratos eran menos clásicos que los de sus colegas, componiendo fondos dibujados por él mismo sobre placas fotográficas, con motivos estilo “decó” muy de moda en la época. Era un maestro en el retoque de negativos y tuvo alumnos posteriormente tan admirados como Annemarie Heinrich. (Facio, 1995, p.26).

Precisamente, será Annemarie Heinrich (1913-2005) la encargada de recrear a las estrellas del mundo del espectáculo argentino. Nacida en Alemania, llegó a este país de pequeña junto con su familia. Gracias al fervor de su padre, pudo instalar un precario estudio en su casa a los 18 años y empezar a adquirir conocimientos en el arte de la fotografía.

Ingresó en la revista *Radiolandia* donde trabajaría por 40 años, siendo la autora de las tapas más memorables, realizadas generalmente en primer plano y en su mayoría en color. Justo es mencionar que su obra no remite solamente a este glamoroso aspecto, ha incursionado en el desnudo, el ballet –su gran pasión- y también paisajes urbanos y naturales.

Efectivamente su trabajo presenta un cuidadoso uso de la luz, del cual ella misma dará cuenta en la serie sobre Historia de la Fotografía, realizada por Canal 7 en 2000 al afirmar que “iluminar un cuerpo desnudo no es lo mismo que iluminar una cara, hay mucho de estética en no utilizar la foto del desnudo como ‘cosa’ erótica”.

Y fue precisamente ella protagonista de un hecho bastante curioso que se dio en los inicios de la vuelta a la democracia, cuando exhibió en la vidriera de su estudio de la Avenida Callao una

fotografía de la actriz Thilda Thamar realizada en 1949, donde el manejo de la luz delinea un cuerpo desnudo ocultando el rostro de la modelo.

Una persona que pasó frente al local al ver la imagen realizó una denuncia por exhibición obscena y el caso fue llevado a los Tribunales para dirimir si esto era efectivamente así. La Justicia se expidió rápidamente, considerando que la obra no atentaba “contra la moral ni las buenas costumbres”.

Lo interesante de esta situación es que durante el tiempo que duró el conflicto, Heinrich no quitó la imagen de la vidriera, una metáfora del sentido de libertad que debe regir a todo artista para expresar su creación.

## 2.4 Documentos visuales

Henri Cartier-Bresson (1908-2004) constituye para muchos el fotógrafo del siglo XX, al punto tal que en el libro *Las fotos del siglo* de Marie Monique Robin, donde fueron seleccionadas las imágenes más contundentes de este período, con referencia a Bresson no figura una fotografía determinada sino su obra pictórica y sus reflexiones utilizando la denominación de “Un hombre del siglo” (1999, p. 017).

Su producción fotográfica se inicia tempranamente, junto con su vocación por la pintura, hacia fines de los años 20 y comienzos de los 30, cuando realiza sus primeras impresiones en México y en España. En este último país realiza una serie que la revista *Vogue* publicó en 1933 a raíz de las elecciones presidenciales.

Hacia 1947 funda junto con sus incondicionales amigos Capa y Seymour la Agencia Cooperativa Magnum, de la cual será presidente a la muerte del primero. Esta agencia tenía como propósito “supervisar el uso que se hacía de las imágenes y no padecer la presión de los patrones de la prensa” (Amar, 2005, p. 74). Colaborador para la revista *Life*, ha realizado libros fotográficos donde pone de manifiesto su inquietud por las personas y sus circunstancias.

La cámara fotográfica para mí es una libreta de croquis, el instrumento de la intuición y la espontaneidad, el dueño del instante que, en términos visuales, cuestiona y decide a la vez. Para significar el mundo, hay que sentirse parte de lo que uno recorta a través del visor. Esta actitud exige concentración, sensibilidad y cierto sentido de geometría. (Bresson, revista *Photo* N° 349, 1998).

Su trascendencia es tal que Joan Fontcuberta relata en su libro *La cámara de Pandora. La fotografía @ después de la fotografía*, el impacto que causó su muerte, especialmente en lo atinente a la “sociedad fotográfica”

Poco después del fallecimiento de Henri Cartier-Bresson el 2 de agosto de 2004 circuló por varios foros fotográficos de Internet uno de esos mensajes en cadena que rezaba: “Nietzsche tenía razón: Dios ha muerto”. El adagio se antojaba mejor una especie de epitafio: para muchos en el mundo de la fotografía, Cartier-Bresson era dios y su partida dejaba desamparado el particular olimpo del arte de la luz. Para otros, más allá de la inmortalidad de su obra, Cartier-Bresson no llegaba a la categoría de dios, pero desde luego sí a la de genio: uno de los escasos genios que fueron capaces de modelar la mirada moderna del siglo XX (2011, p. 47)

Bresson ocupa un lugar preferencial en lo relativo al documento como testimonio de la realidad. Amar menciona un hecho que caracteriza su proceder cuando en los funerales del rey George VI ocurrido en 1952, el fotógrafo apunta más a las personas que participan del suceso, que a la

ceremonia en sí (1970). De este modo, el privilegiar el análisis personal sobre los hechos, es lo que dará la impronta de la fotografía de autor, que tanta repercusión tendrá en los medios durante esas décadas.

### **2.4.1. Los documentos visuales en la Argentina**

El documentalismo en la Argentina ha sido siempre un tema de interés en los campos de la investigación fotográfica, puesto que gracias a los primeros registros de los viajeros de los años sesenta del siglo XIX, se pueden apreciar aspectos tanto sociales y culturales que conforman la identidad de nuestros orígenes.

Por lo expuesto anteriormente, en esta investigación se toman los referentes que tuvieron una actuación destacada dentro del panorama de la gráfica a la cual refiere este trabajo.

Y el nombre insoslayable que aparece es el de Grete Stern (1904-1999), por la producción realizada en dos aspectos disímiles pero unidos por el criterio del documento de la sociedad de su tiempo.

Nacida en Alemania, llegó a la Argentina de la mano de su entonces marido, el fotógrafo Horacio Coppola, provenientes ambos de la Bauhaus de Berlín donde se conocieron.

De su obra fotográfica se destacan dos producciones realizadas en diferentes momentos pero que contienen un interesante material. La serie "Sueños" (1948-1951) para la revista *Idilio* de Editorial Abril y "Los aborígenes del Gran Chaco" (1965), texto publicado por la Biblioteca de la Universidad de La Plata.

Con relación a la primera, la serie "Sueños" fue concebida y proyectada en un momento muy interesante de la historia argentina donde la mujer comenzaba a ocupar lugares más destacados y el deseo y el placer sexual manifiestos empezaban a formar parte de las ilusiones femeninas.

La sección encargada de esta serie llevaba por título el nombre de "El psicoanálisis la ayudará" y las imágenes iban acompañadas de textos escritos por Enrique Butelman y la interpretación de los sueños a cargo de Gino Germani, ambos bajo el seudónimo de Richard Rest.

La propuesta de ilustrar los sueños con fotomontajes provino de Stern, quien ya había experimentado con esta técnica sobre todo durante su formación y carrera en Alemania y estaba al tanto de la libertad expresiva que le brindaba. Para el armado del montaje, apelaba a fotografías de su propio archivo más otras que realizaba específicamente para un sueño determinado. Hacía uso de sus contactos y su entorno familiar así como de sus objetos y vestimenta. Esto implicaba un arduo trabajo de la artista en la puesta en escena que se requería para cada entrega semanal. (Flom, 2008, p. 41).

La revista en sí era de pequeño formato y estaba destinada a las clases más populares. La serie aludida formó parte de la misma prácticamente desde el primer número y se sostuvo durante tres años, en los cuales Stern realizó casi 150 producciones con características que hoy se podrían catalogar como artesanales.

Ella misma explicó ese trabajo, que hasta la actualidad no tiene parangón en su género, en una conferencia que realizó en septiembre de 1967 en el Foto Club Argentino, publicado por la revista *Fotomundo* en febrero de 1994 y reproducido en el libro "Sueños" que la Fundación Ceppa editó en 2004, Stern manifestó

Ahora bien, ¿qué es un fotomontaje? Una definición aproximada: la unión de diferentes fotografías ya existentes, o a tomarse con ese fin, para crear con ellas una nueva composición fotográfica. De esta manera surgen numerosas posibilidades para la composición, entre ellas la de juntar elementos inverosímiles. Por ejemplo: una mujer en traje de baño, en una sala de fiesta, guiando un elefante. Además, se pueden distorsionar las proporciones de los elementos que se utilizan en el montaje. De ese modo, no es nada difícil que un niño aparezca sentado sobre una mosca que representa un avión, volando sobre un bosque de repollos (...)  
(2004, p. 29).

También en 1948 formó parte del equipo de los arquitectos Kurchan, Ferrari-Hardoy y Bonet para el Estudio del Plan de Buenos Aires, en su carácter de fotógrafa y diseñadora gráfica, tarea en la que trabajó durante dos años. A su vez, realizó en 1953 un libro para la entonces Editorial Peuser efectuando una especie de relevamiento de la ciudad de Buenos Aires y sus zonas suburbanas.

Hacia 1970, enseñó durante una temporada fotografía en la Universidad Nacional del Nordeste, donde conoció a los indios tobas y observando las condiciones en las cuales vivían, decidió hacer un modo de ensayo fotográfico que, como ella misma manifestara, no se trató de un trabajo antropológico, sino de rescatar y mostrar su forma de vida y las artesanías que realizaban. Esta producción realizada en 1971, muy original para la época, fue sustentada por el Fondo Nacional de las Artes quien le facilitó los medios para su realización.

La obra fotográfica de Stern también abarca otras producciones tales como “Cultura Diaguita” (1961) publicada por el Museo Arqueológico de Catamarca, “El Cristo” (1963) con esculturas de Libero Badii y la serie “Los Patios” (1967) cuya introducción pertenece a Alberto Salas.

Al igual que los reporteros gráficos, Stern estableció a través de una sucesión de imágenes un relato que cuenta a través de la imagen las posibilidades narrativas que la fotografía tiene. Para ella, y según palabras de Adriana Lestido, “en fotografía nada se pierde”.

En los años 60, el dúo conformado por Alicia D’Amico (1933-2001) y Sara Facio (n.1932) dotarán a la Argentina de la impronta que hace a la fotografía de autor donde, según expresa Facio, se considera que este tipo de imagen puede estar enmarcada dentro de la fotografía creativa, permitiendo expresar los sentimientos, sensibilidad y hasta la propia interpretación de los hechos de quien la efectúa.

Ambas profesionales realizaron producciones que acompañaron publicaciones de la talla de la revista *Crisis* donde, en los años 70, se publicó una separata del libro “Retratos y autorretratos”, en la cual cobraron vida los autores latinoamericanos de la época, tales como Pablo Neruda, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, entre otros.

Otro trabajo que merece ser destacado es la serie compuesta en el Hospital Moyano de la ciudad de Buenos Aires. El compromiso adquirido por ambas profesionales se manifiesta en la producción alcanzada donde la condición límite de sus internadas se muestra en toda su profundidad.

## **2.5 Entre la estética y el documento**

En el panorama de esta historia, muchos son los fotógrafos que transitaron diversos temas, aunque a veces son reconocidos por una labor específica. En este recorrido, se ha elegido a algunos de ellos por la influencia y trascendencia que han tenido en los medios.

A nivel internacional, Walker Evans (1903-1975) inicia su trabajo fotográfico hacia 1929, en plena crisis económica. Su trabajo para la Farm Security Administration, organismo oficial de los Estados Unidos ha quedado, junto con los de profesionales tan renombrados como Dorothea Lange (1895-1965) o su director Roy Stryker (1893-1975), como testimonio de una época trascendental para la historia de ese país.

En sus obras se advierte una gran dedicación hacia lo documental, basado en la estética alemana planteada por Augusto Sander (1876-1964), pero con una impronta muy nacionalista, basada quizás en el estudio que realizara para la institución mencionada.

Como con todos los grandes de la fotografía, siempre se ha discutido qué es lo que hace diferente la obra de Evans. Puede que fuese un artista documentalista y “anti-gráfico”, pero a la vez buscaba imágenes definitivas que representasen un gran concepto. (Jeffrey, 2011, p. 222)

Después de haber colaborado para distintas publicaciones viajando por su país y realizado una producción en la Cuba de los años 30, cuyo material se publicó en la obra *American Photograph*, en 1943 trabajó como crítico de arte para la revista *Times* y en 1944 ingresó en la revista *Fortune* como fotógrafo de planta.

Robert Doisneau (1912-1994), es considerado uno de los fotógrafos más característicos de Francia por su estilo tan particular que plasmó en imágenes muy conocidas como “El beso de la Plaza del Ayuntamiento”, realizada en París en 1950 para la revista *Life*. Fue fotógrafo publicitario para la empresa Renault, trabajó para las revistas *Paris Match* y *Le Point*. Colaboró en las obras de escritores tales como Jacques Prévert y Blaise Cendrars.

Según Ian Jeffrey: “Doisneau se consideraba fotógrafo e ilustrador en una época en la que se respetaba a los ilustradores por sus dotes de observación y su ingenio. Las buenas ilustraciones exigían ocurrentes pies” (2011, p. 268).

En el plano argentino, la figura de Horacio Coppola (n. 1906) resulta insoslayable. Si bien siempre se consideró un fotógrafo independiente, su impronta y estilo determinaron una época en el historial visual de este país.

Aprendió el oficio con su hermano Armando, dieciocho años mayor que él, quien poseía un estilo muy pictorialista acorde con el momento en que se desarrolló. En 1932 viaja a Europa, llegando a Berlín donde se encuentra con la Bauhaus y con Walter Peterhans quien lo invita a participar de los cursos. Allí también conocería a su primera mujer, Grete Stern, de quien ya hemos dado cuenta de su producción.

El estilo vanguardista de la institución fue traído a Buenos Aires, donde Coppola fusionó con su alto poder de observación. En 1936 realizó una serie sobre la construcción del Obelisco de la ciudad de Buenos Aires, que también filmó. Ese mismo año publicó *Buenos Aires 1936 (visión fotográfica)*, edición de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, con prefacio de A. Prebisch e I. Anzoátegui. En esta obra se pueden apreciar rincones y lugares para mucho hoy irreconocibles pero entrañables.

En la década de 1940 publica dos cuadernos, *Huacos, cultura Chimú* y *Huacos, cultura Chancay*. de Ediciones La Llanura, Buenos Aires. También una monografía fotográfica, *El Sarmiento por Rodin*.

Enseñó en la Sociedad de Arquitectos, creó el Grupo “Imagema” (1984) hacia el final de su carrera, en donde incipientes fotógrafos le consultaban acerca de sus obras, recibiendo del maestro las indicaciones pertinentes.

Su obra abarca las décadas de 1930, 40, 50, 60, 70 y 80 en donde se puede apreciar un estilo que nunca dejó de lado. Precisamente el libro *Imagema. Antología fotográfica*, editado hacia los años 90 patrocinado por el Fondo Nacional de las Artes y Ediciones de la Llanura, da cuenta de su evolución y de sus recursos técnicos en un recorrido que abarca el período 1927-1992.

En una entrevista realizada en 2001, el fotógrafo relató la elaboración de algunas de sus fotografías deteniéndose en una en particular que muestra el frente de un bar de La Boca en una toma nocturna. Al verla comentó: “qué linda esta fotografía”, y al preguntársele el porqué de esta afirmación, respondió: “en la medida en que me gustó hacerla”. (Incorvaia, 2001).

La producción fotográfica de Coppola actualmente se encuentra en manos del galerista Jorge Mara, propietario de la Galería La Rouche, donde se puede apreciar su obra y quien ha editado en los últimos años sendas publicaciones sobre el fotógrafo.

Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), es considerado el “más poético de todos los fotógrafos”. Oriundo de México, su profundo sentir nacionalista se observa en su obra que se inicia en los años treinta y ocupa varias décadas de la historia mexicana.

Su estilo transita entre lo costumbrista y el surrealismo, ya que vivió esa época y conoció a los mayores representantes como el caso de Edward Weston, Tina Modotti, André Breton y Pablo Picasso, entre otros. Incursionó como cameraman en la película *Qué viva México*, de Sergei Eiseinstein rodada en 1931. Para esa época trabajó para la revista de Frances Toor, *Mexican Folkways*. También participó en la exposición *Document & Anti-Graphic*, junto al ya mencionado Evans y otros fotógrafos de la época.

Su producción abarca una historia donde se entremezcla la sublimación de lo inconsciente y la realidad más descarnada, como es la imagen de “Obrero en huelga asesinado”, de 1934, con motivo de las revueltas que se generaron ante las elecciones de ese año. Jeffrey (2011) considera que Don Manuel, como llamaban sus admiradores, se interesaba por “lo invisible”, él consideraba que su colección fotográfica despertaba el pensamiento y que sus imágenes podían cambiar de significado según el punto de vista del observador.

### 3. Diseño de las principales publicaciones

El diseño de las publicaciones que se desarrollaron en el transcurso del siglo XX y especialmente en la primera mitad, constituyen el modo de reflejar los lazos comunicacionales en función de la evolución cultural que se fue dando en la sociedad.

Y curiosamente un primer modo de “globalización”, ya que los estilos no pueden separarse por país o territorio. Si bien los formatos se basaron esencialmente en la tendencia norteamericana, fueron adoptados de manera casi inmediata en el colectivo general, ya sea por intereses personales, económicos o ideológicos.

Pepe Baeza en su libro *Por una función práctica de la fotografía prensa*, manifiesta

(...) el diseño periodístico se encuentra actualmente en una situación de preeminencia sobre el conjunto de contenidos visuales. Valoro muy positivamente la función profesional de los diseñadores que ordenan y potencian los contenidos a la vez que dan cauce a su propia expresión personal pese a estar sometidos a unas estructuras que no siempre resultan respetuosas con sus propias concepciones. Pero su importancia creciente en la prensa se debe más bien a su capacidad para dar expresión material al gran diseño mediático que se está produciendo desde los centros del poder financiero. (2001, p. 87).

Por lo tanto, en este trabajo se intenta dar un panorama general en forma cronológica de esa mediatización que se observa desde los inicios de los medios gráficos.

Dentro de este contexto, muchas fueron las publicaciones que circularon en el período mencionado, desde las ya indicadas hasta algunas con menos tiradas y reconocimiento, cada una adquirió un estilo para el público al cual estaba destinado. En esta investigación se toman algunos referentes a modo de ejemplo, para poder apreciar mejor el panorama de la primera mitad del siglo XX.

#### 3.1. Caras y Caretas de la sociedad

El magazine, como se llamaba a este tipo de publicaciones, el ya mencionado *Caras y Caretas* comenzó a publicarse en Montevideo en 1890 y pasó luego a nuestro país donde apareció el 8 de octubre de 1898, bajo la dirección del periodista catalán Eustaquio Pellicer, que había llegado a Buenos Aires contratado como colaborador del diario *La Nación*.

“La prensa gráfica, impuesta en el mundo a fines del siglo XIX nació con enorme popularidad en la Argentina y en 1898 tuvo su baluarte fotográfico con la aparición de la revista *Caras y Caretas*”. (Facio, 1995, pág. 53.)

Esta publicación vino a ocupar un espacio por demás importante para una sociedad de la época, ávida por recibir información, un modo para las clases populares de integrarse “al nuevo mundo” en el que estaban

El crecimiento poblacional que en el periodo mencionado coincide precisamente con la denominada gran inmigración, la cual ubica Félix Luna entre 1875 y 1914, constituyendo el 14 % del total del movimiento migratorio mundial. Y no solo se tratará del aumento de la población, este hecho también producirá una dicotomía entre el proyecto liberal planteado por los sectores de poder y los grupos que se opusieron al dominio de esa elite.

El nuevo siglo encontró a la República Argentina en una etapa de cambios sociales y de crecimiento económico. Aumentan las exportaciones de carnes y cereales, los

inmigrantes vienen por centenares de miles, las rentas de los grandes establecimientos de campo permiten a sus propietarios vivir con lujo en Europa. La clase alta se reserva el manejo de la política.

El pensamiento positivista, de una saludable aunque ingenuo optimismo, da su apoyatura filosófica al tránsito del siglo XIX al siglo XX. Se cree que el progreso de la humanidad será indefinido y que la Argentina, definida por Leopoldo Lugones como el país de los ganados y las mieses, reúne las condiciones necesarias para incorporarse al proceso de modernización. (Sáenz Quesada, 2000, p. 12)

Este semanario marcó una etapa fundamental en el periodismo gráfico pues, así como Félix Nadar produjo en Francia la entrevista fotográfica, *Caras y Caretas* la introdujo en nuestro territorio. Lo destacable de esta publicación es el uso que hizo del texto y de la imagen para notas que iban desde lo político hasta lo cotidiano: modas, espectáculo, sociedad, entre otros. Las “caras” eran retratadas por el elemento mecánico (la cámara) y las “caretas” (las caricaturas) surgían de trazos rápidos a través de los cuales el dibujante interpretaba el lado que la fotografía no dejaba ver.

No obstante la importancia visual de la revista, en la nómina de su plantel de colaboradores sólo se menciona al Jefe de Fotógrafos, Salomón Vargas Machuca, y al responsable de los reporteros gráficos, Modesto San Juan. Por esa omisión pasaron a engrosar la lista de los anónimos”, centenares de fotógrafos que sin duda desfilaron por la publicación hasta 1939, en que concluyó su etapa editorial. (Facio, 1995, p. 54)

La información fidedigna que aporta Facio respecto a la identidad de los fotógrafos y que se puede apreciar en los números de la revista, se contrapone con el aviso publicado hacia 1900, y que refiere que

No obstante poseer nuestro semanario un servicio completo de corresponsales dentro y fuera del país, la conveniencia de asegurar la más completa información gráfica nos ha decidido a solicitar la colaboración de todos los fotógrafos aficionados de la Argentina y del exterior bajo las condiciones siguientes: 1) *Caras y Caretas* abonará 5 pesos por las fotos de 8x9 hasta 13x18 y 18 pesos por las de 13x18 a 18X24; 2) Las fotografías deberán reproducir sucesos y todo lo que represente un tema curioso; 3) Las copias deberán estar hechas en papel, sin perjuicio de su nitidez; 4) Es indispensable que las fotografías no hayan sido reproducidas en ninguna otra publicación; 5) Las fotografías publicadas llevarán al pie el nombre del autor. (Incorvaia, cátedra Historia de la Fotografía Argentina, Nueva Escuela, 2003)

La ya mencionada *Plus Ultra*, difería con la anterior en ser una publicación mensual de mayor formato y con mejor calidad de papel. Con relación a la fotografía, María Elena Hechen, en su trabajo *Lenguaje fotográfico y discurso editorial. El lugar de la imagen fotográfica en la revista Plus Ultra o el surgimiento del reportaje fotográfico argentino*, comenta

La revista presentaba gran cantidad de fotografías, muchas de ellas pertenecientes al género fotográfico de tipos y oficios populares que mostraba a partir de planos generales en contrapicado a los trabajadores con sus uniformes en sus puestos de trabajo mirando a la cámara. (2006, p. 130).

Se puede afirmar que esta revista, como lo menciona Luis Príamo da nacimiento al reportaje fotográfico en la Argentina, de la mano nuevamente de Vargas Machuca y Baldiserotto, que le imprimieron un estilo característico de la gráfica hacia los años 30 del siglo XX.



También la historieta ocupó un lugar muy destacado, en todo el mundo, en los inicios de una era que convertiría la imagen en la “hacedora” de los sucesos. Si bien el dibujo fue el primer intento por mostrar la realidad, la caricatura tuvo un espacio destacado, ya que en el siglo XIX fotógrafos como Nadar hicieron uso de este recurso para contar lo que transcurría en ese tiempo.

En lo referente a la revista, propiamente dicha, Elenio Pico comenta

El siglo pasado había dejado para la gráfica argentina importantísimos títulos. “El Mosquito” y “Don Quijote” serán dos publicaciones ineludibles a la hora de analizar las reflexiones satíricas de dibujantes como Stein, Manuel Mayol o José María Cao. En 1898 nace “Caras y Caretas” en cuyas páginas se verá crecer la calidad narrativa de nuestros primeros historietistas y será desde su aparición un muestrario interminable de grandes caricaturistas e ilustraciones. (2000, p. 22)

### **3.2. *Life* seduce al mundo**

La revista *Life* irrumpe en el escenario del periodismo norteamericano en 1936, pero su impronta es tal que gravitó en el diseño de las publicaciones que surgieron en los años siguientes. Henry Luce, su fundador, propuso un gran formato con imágenes “a corte” y donde la fotografía era el centro de la información. Durante más de cuarenta años tuvo difusión mundial, traducida en más de veinte idiomas y con fotógrafos internacionales que han quedado en la historia del periodismo gráfico. Profesionales de la talla de Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, o Eugene Smith pasaron por sus páginas, dejando testimonio de la sociedad de la época.

Si bien el mundo que se reflejaba en sus páginas no era muchas veces el verdadero, le permitió al público conocer aspectos hasta el momento desconocidos para la mayoría de los lectores a los que formó en el conocimiento de la estética de su tiempo y contribuyó a que se conociera el arte. El uso del color permitió destacar lo que se quería mostrar. Uno de los directores del departamento fotográfico fue Wilson Hicks, quien entre 1937 y 1950 ocupó el cargo y formó a toda una generación de profesionales.

*Life* supo crear un “pseudo-mundo” como dice Giselle Freund, incluso si abrió las puertas a mundos desconocidos y vulgarizó las ciencias, contribuyó también a hacer conocer el arte. Se estima que se gastaron 30 millones de dólares para la reproducción de obras de arte en colores. (Amar, 2005, p. 61).

A partir de esta publicación, fue apareciendo en distintos países, el “estilo life”, con el uso del gran formato, las fotografías ocupando la mayoría del espacio y notas de interés general para todo público. Como referente se puede mencionar a la Revista española *Hola!*, con visión de una sociedad que aun en situaciones límites quería soñar.

### **3.3. El mundo de *Hola!***

En 1944 y en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, España atravesaba una situación de profunda crisis económica y social, producto de su propia guerra finalizada cinco años antes. En medio de ese panorama el periodista Antonio Sánchez Gómez edita en Barcelona el 8 de septiembre de ese año la Revista *Hola!*, aún vigente, cuyo interés residía en mostrar al estrato de la sociedad que había ganado la contienda, la realeza.

La revista, que llevaba como subtítulo “semanario de amenidades”, tuvo una tirada de 14.000 ejemplares y contó con 20 páginas en su primera edición. En 1994 y con motivo de su cincuentenario, se publicó un número especial que constaba de dos ejemplares y donde apareció un editorial titulado “Sobre nuestro nacimiento y nuestro largo camino” realizado el 25 de diciembre de 1982 en el cual Sánchez Gómez efectúa un análisis de la trayectoria del semanario

(...) Pensaba en una revista cuyo contenido fuera ameno, muy informativo y espectacularmente gráfico, dándole a la imagen una trascendencia y un protagonismo hasta entonces poco frecuente. (1994, p. 8)

En 1962 la publicación alcanzó los 250.000 ejemplares y en 1994 llegó a 600.000. Hacia 1987 apareció la versión en inglés denominada *Hello!*. En 2011 empezó a publicarse en la Argentina.

Con diseño similar al de la emblemática *Life*, la revista impuso un estilo donde el glamour predominaba, en medio de un país desangrado. Fotos de gran formato, muy buena calidad de papel, con sucesos de la vida cotidiana que con una mirada muy particular mostraba cómo vivía una parte de la sociedad.

### **3.4. Gente con su actualidad y 7 Días con su ilustración**

Durante la década de los 60 y por efecto de lo mencionado a nivel internacional, se impusieron en la Argentina sendas publicaciones que acapararon la atención de un público que buscaba tanto la información como el entretenimiento. Las empresas editoras *Atlántida* y *Abril* se disputaban esos privilegios y así nacieron dos nombres que marcarían este período.

Una de las revistas que más éxito tuvo en los medios argentinos fue la entonces *Gente y la actualidad*, publicada por Editorial *Atlántida* cuyo primer número apareció el 29 de julio de 1965.

Esa edición de 48 páginas (siete de ellas en color; ocho avisos de página completa) tuvo una tirada de 120.000 ejemplares y vendió casi 70.000. “En un país revistero por naturaleza no existía la revista semanal tipo *Paris Match*, *Life* u *Oggi* que circulaba por el mundo”, explica el editorial sin firma del número 1000 casi veinte años después (Ulanovsky, 1997, p. 161).

Una de las características que marcó el estilo de la revista fue su forma desenfadada de combinar noticias de índole “científica” con sucesos del espectáculo, poniendo en sus tapas fotografías de personajes del momento, mechado con modelos que estaban surgiendo.

Entre sus fotógrafos sobresalen Ricardo Alfieri (1912-1994) y Antonio Legarreta (1914-2003), destacados ambos por sus imágenes tanto deportivas y de sociedad, puesto que ambos, como era habitual en la época, trabajaron para todas las publicaciones del mismo grupo empresario, transitando en diversos temas como deportes y modas, donde dejaron su impronta.

Para refirmar estos conceptos el propio Alfieri comentó en su momento que siendo litógrafo en la Editorial *Atlántida*, la empresa le propuso a los obreros que aprendieran un oficio en sus horas libres. Si bien sus propios compañeros le habían sugerido que desestimara esa idea por ser un trabajo menos calificado, fue Constancio Vigil, el director quien lo alentó en este emprendimiento. Así realizó su primera cobertura para la revista *El Gráfico* a un grupo de atletas que participaban de un torneo regional.

La noche del sábado no pude dormir pensando en que iba a sacar fotos para EL GRAFICO (sic). Llegué a Villa Ballester a las 8 de la mañana del domingo. Y tuve que esperar hasta las 14.30 para sacar la foto... (Serie *Fotógrafos Argentinos del*

*Siglo XX*, 1976, p. 22).

En el caso particular de Antonio Legarreta, Giralt Font lo califica como un artista que transita tanto por el periodismo gráfico como por el campo de la fotografía artística haciendo gozar al espectador por los delicados aspectos que su sensibilidad plasma en las obras. (Serie *Fotógrafos Argentinos del Siglo XX*, 1982, p. 1)

El 16 de mayo de 1967 la Editorial Abril lanza la revista *Siete Días ilustrados* que hasta ese momento se distribuía como suplemento semanal del diario *La Razón*. Dirigida por Norberto Firpo, como su nombre lo indica, las imágenes tenían un peso decisivo.

Observando en sus páginas la propuesta con fotos al corte, saliendo de la caja, y con gran profusión de detalles. Si bien se destacó por sus tapas que promocionaba jóvenes modelos o artistas en ciernes, también sobresalió por imágenes de gran trascendencia política como el número del 21 de noviembre de 1972, donde aparece en la tapa la imagen del general Perón acompañado por José Rucci que lo cubre con su paraguas y la edición extra del 5 de julio de 1974 con fotos de gran formato sobre la muerte del general presentando una imagen que abarca tapa y contratapa mostrando el cadáver del general en su féretro.

Entre los profesionales que pasaron por sus páginas se puede mencionar a Eduardo Comesaña, (n.1940), fotógrafo y periodista quien posee actualmente un Banco de Imágenes de reconocida trayectoria y se ha destacado por su trabajo en agencias internacionales como *Camera Press*, *Black Star*, *Panaphoto*, *Actualité*, entre otras.

También sobresale Hugo Pérez Campos, que fue el director de fotografía de la revista en aquella época. Ambos son actualmente miembros de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA).

A comienzos de la década del 60 los matutinos que el público podía elegir eran *Clarín*, *La Prensa*, *La Nación*, *El Mundo*, *Democracia*, de los que se publicaban en Buenos Aires y los vespertinos que tenían una gran difusión como *Crítica*, *Noticias Gráficas*, *Correo de la tarde* y *La Razón*, siendo éste último, según datos de Ulanovsky el de mayor circulación nacional, con casi medio millón de ejemplares por tirada. Esta década marca un período de gran renovación en el periodismo argentino, inspirado en el estilo del semanario norteamericano *Time*, especialmente en lo referente a las revistas. "Time había sido fundada por Briton Haden y Henry Luce el 3 de marzo de 1923, y en pocos años se convirtió en un éxito editorial y publicitario". (Ulanovsky, 1997, p. 135).

Con respecto a los años 70, que transitaron entre la euforia política y la represión más recalcitrante, además de las revistas ya presentadas, se destaca *Crisis* por ser una publicación de carácter cultural que tuvo una difusión masiva y donde se aunó el contenido literario con la propuesta visual a través de ensayos fotográficos firmados por sus autores. Dicha publicación ha quedado como lectura de culto por los colaboradores que aportó y por su estilo personal, siendo Eduardo Galeano uno de sus directores más emblemáticos.

Más allá de su contenido, su diseño resultaba original para la época, puesto que estaba impresa en sepia con papeles de alta densidad y el color de la tapa cambiaba número tras número.

Al respecto Ulanovsky refiere a los logros y aportes que la revista tuvo a través de los siguientes ítems

- Llegó a vender 34.000 ejemplares.
- Instaló en la sociedad la idea de que una buena revista cultural podía ser negocio.
- Desarrolló una forma de periodismo analítico, ensayos más que notas.

- Sacó 29 ediciones de los “Cuadernos de Crisis” en tres años y 39 libros en colecciones dirigidas por Rogelio García Lupo y Mario Benedetti.
- En un momento de fuerte ebullición política de la década del 70, formó parte desde lo cultural de “las luchas por la liberación nacional y continental”.
- Incluyó en forma gratuita reproducciones litográficas y serigráficas de pintores rioplatenses y europeos, ediciones facsimilares de periódicos y fotografías de colección.
- Redescubrió a Oliverio Girondo y a Jacobo Fijman; le tocó despedir a Raúl González Tuñón y a Pablo Neruda; estudió obras de Elías Castelnuovo y de Ernesto Palacio; hermanó las corrientes de Florida y Boedo; de *Proa* y *Martín Fierro*; asoció a Hernández Arregui y a Borges; rescató a Enrique Wenicke y a Anastasio Quiroga, a Arturo Jauretche y a Raúl Scalabrini Ortiz. (1997, p. 229)

#### 4. Representantes actuales del diseño gráfico en los medios

En la actualidad, la utilización de fotografías en los medios gráficos tiene en consideración una serie de normas en lo que respecta a la edición impresa.

Para Baeza la edición gráfica es

el conjunto de estrategias de planificación, control de producción y uso de las imágenes en la prensa; este último apartado que comprende la selección, seriación y dimensionado de las imágenes para su puesta en página suele considerarse, de modo más restringido, como el específico del editor gráfico. (2001, p. 76).

Desde el punto de vista formal, manifiesta Baeza que el editor gráfico se ocupa también de seleccionar a los fotógrafos y de supervisar su trabajo. Esta figura puede variar según sea el medio específico donde se desempeña. Así las redacciones periodísticas cuentan con un editor que cumple la función que el autor manifiesta.

En las editoriales que trabajan en la realización de textos escolares y libros en general, el editor puede estar acompañado del documentalista que selecciona y presenta el material para la elección final del producto. En su momento, fue la revista *Life* quien incorporó personal femenino para esta tarea que, como se planteó anteriormente, era el eje de la publicación.

Al respecto, el diario *La Nación* en su edición aniversario del 4 de enero de 2008, hace alusión a esta función, ponderando la labor desarrollada por el fotógrafo Paco Vera, al cual se refiere con estos términos

(...) primero como jefe de fotografía de Editorial Abril y luego desde Editorial Atlántida, jerarquizó la labor del fotoperiodista y sentó las bases de lo que más tarde sería la figura del editor gráfico. Por ese entonces, la mayoría de los fotógrafos se formaban en el ejercicio de su profesión inspirándose en el estilo de *Life*, revista de la que fue corresponsal para Sudamérica. Vera introdujo al campo de la fotografía de prensa a una nueva generación de reporteros gráficos alejados de los arraigados vicios del fotoperiodismo tradicional. (2008, pp. 15/16)

##### 4.1. Origen y aplicaciones de la fotografía en el diseño nacional

Con motivo del Centenario de la Revolución de Mayo, la empresa Editorial Española Americana, de Madrid publica en 1910 *Argentina y sus grandezas*, escrita por Vicente Blasco Ibáñez y que consta de 768 páginas. Esta obra, presentada en una edición de lujo con su tapa en cuero repujado, posee una profusión de imágenes en pequeño formato ubicadas dentro del texto, las

cuales se intercalan con algunas láminas en color; efectúa un recorrido por todo el país de ese entonces, ponderando la pujanza y la riqueza de la tierra. En un imbricado prólogo, el autor manifiesta

Como el autor, por ser europeo, conoce los extravíos de juicio del Viejo Mundo en su apreciación de los países sudamericanos –defectos de los que también participaba antes de visitar la tierra argentina en un viaje de observación-, su obra va encaminada a desvanecer preocupaciones, falsedades e ignorancias que casi han tomado el carácter de verdades indiscutibles. (1910).

Un dato curioso se observa en la penúltima página donde aparece un texto en el que se menciona que los grabados y tricromías pertenecen al taller de A. Durá, con su dirección pertinente, y el mapa y lámina de escudos, a la litografía de E. Fernández, también con su domicilio. El omnipresente fotógrafo ha quedado en el total anonimato.

Esta característica no ha sido solamente de la Argentina. A modo de ejemplo, la Universidad Autónoma de México, publicó entre fines de los años 50 y la primera mitad de los 60 del siglo XX, una serie compuesta por más de 15 libros dedicados a los artistas vernáculos. En la misma se identifica al editor, a quien realizó el diseño artístico y a las autoridades de la facultad. Pero se desconoce el nombre del responsable de las tomas que figuran en dichas obras.

En cambio, la Editorial Tipográfica Editora Argentina (TEA) edita en 1971 *Argentina Indígena & Prehistoria Americana*, cuyo autor es Dick Edgar Ibarra Grasso. El libro tiene 685 páginas y fotografías prácticamente en todas ellas, donde también aparecen láminas en color a página completa y grabados de autor. En este caso en la portadilla figuran los créditos correspondientes, en este orden

Diagramación: Leonor Alonso de Abinet  
Coordinación: Rosa M. de Borga  
Fotografía: Carlos Alberto Guastavino

El documentalismo sistemático para editoriales de texto se inició hacia los años 90, con el advenimiento de nuevas técnicas y diseños gráficos. A esto contribuyó la aparición de recursos tales como la infografía, que consiste en la elaboración de gráficos realizados a modo de línea de tiempo, ilustrados con fotos, mapas, tablas, entre otros recursos.

Las editoriales que contaron con departamentos de archivo fotográfico, fueron desde esta época Ángel Estrada y Cía y Editorial Kapelusz S. A. Las imágenes eran realizadas por profesionales que colaboraban con las empresas o bien, en el caso de Kapelusz, con personal de planta, además de los fotógrafos externos. También fueron las precursoras en emplear a documentalistas para la selección de sus respectivas ilustraciones.

Las fotografías se conservaban en soporte de papel y en diapositivas, generalmente con formato de 6 x 6, que permitía una mejor definición y calidad al momento de la impresión. Su archivo, clasificación y resguardo dependía de personal especializado ya que dicho material podía emplearse tantas veces como fuese necesario, si la producción era propiedad de la empresa.

A su vez, los bancos de imágenes, empresas destinadas a la provisión de imágenes mediante el alquiler o compra de sus producciones, contribuyeron con el aporte del material solicitado. Enrique Limbrunner, a través de su empresa *Imagentina* es proveedor de material desde 1975, donde se inició trabajando con las editoriales mencionadas anteriormente.

En una entrevista personal, el fotógrafo manifiesta

En la actualidad hay una diversidad de empresas dedicadas a la edición de libros

de texto. Algunas son filiales de editoriales extranjeras y reciben material fotográfico de sus casas matrices. Pero para las ediciones en Argentina requieren fotografías de nuestro país. Con la automatización de la toma que ofrecen hoy todas las cámaras digitales, se ha masificado la producción de imágenes y su difusión por internet. Vivimos en la era de la imagen. En el futuro, los libros de texto virtuales usarán más fotografías, por su capacidad de almacenamiento y velocidad de conexiones vía internet, por lo que veo un amplio espacio para el desarrollo de la profesión del fotógrafo. (2012).

Si bien en las primeras décadas del siglo XX, la fotografía comenzó a compartir con los dibujos y la reproducción artística los libros de textos, es hacia 1938 con la aparición de los manuales del alumno, donde empieza a ocupar un lugar preferencial, como elemento de información y componente didáctico.

A partir de 1950 el libro de texto inicia un período con profusión de imágenes. Serán nombres como George Friedman, Hans Mann, Cornel Josifovich, Weinstein, Herrera y otros los que permitieron mostrar aspectos de nuestro país y testimonios de gran valor artístico y documental. (Incorvaia, 1995, p. 186).

Al igual que lo sucedido en la prensa gráfica, las imágenes no identifican a su autor respectivo. Forman parte de una “memoria” que hasta los años 90 no fue reconocida como tal.

Recién a finales del siglo XX, comenzaron a llevar los nombres de sus autores a través de los créditos enunciados, generalmente, en las páginas iniciales de la obra, así como del resto del personal que formaba parte de la edición completa del libro.

En los años 90, Editorial Estrada pasó a formar parte del Grupo Macmillan, empresa inglesa fundada en 1843, junto con Editorial Puerto de Palos y Macmillan ELT. Por su parte, Editorial Kapelusz fue adquirida por la empresa Carvajal S. A. de Colombia constituyendo en Argentina el Grupo Editorial Norma-Kapelusz. En la actualidad los archivos están digitalizadas para un uso más práctico del material.

Como dato destacable, la Editorial Guillermo Krafts, fundada en 1864, edita en 1949 dos tomos sobre la República Argentina con fotografías del diseñador Herbert Kirchhoff, prólogo de Arturo Capdevila y textos en inglés de Cyrus Townsend Brady, Jr. El libro, titulado *La Argentina*, está dividido por provincias con epígrafes en castellano e inglés. Las fotografías son de carácter documental y se pueden apreciar en ellas tomas realizadas en picado y contrapicado, ocupando 3/5 partes de la caja, en ambos formatos, horizontal y vertical. Esta publicación contó con una tirada de 5150 ejemplares, de los cuales 150 fueron entregados a organismos oficiales e instituciones culturales.

Estos ejemplos permiten dar idea de cómo la imagen fotográfica fue ocupando espacios cada vez más determinantes, dependiendo del medio para el cual fue seleccionada. Y como afirma Baeza a diferencia de ésta, el diseño gráfico va teniendo una consideración especial por el peso estético que ocupa en una impresión. (2001).

Por lo tanto, se considera que será éste el que va a dar una nueva forma visual en los medios marcando la tendencia que se genera en los niveles mediáticos de la información. Así, este autor continúa afirmando que el diseño periodístico, “por constituir el último eslabón de la cadena productiva (...) se encuentra actualmente en una situación de preeminencia sobre el conjunto de los contenidos visuales”. (2001, p. 87)

## 4.2. La fotografía a través de los profesionales

En una era signada por los avances tecnológicos la opinión y reflexión de estos “hacedores de imágenes” como de quienes utilizan este medio para el diseño de publicaciones es determinante. A través de un breve cuestionario, se consultaron a varios profesionales que utilizan la fotografía, tanto como medio de trabajo específico, o como elemento para sus trabajos de diseño, con el propósito de fundamentar el uso y la aplicación de la imagen como soporte para la comunicación visual.

Al respecto, fueron entrevistados los fotógrafos Martín Acosta, Tony Valdez, Magalí Flaks, y las diseñadoras Noemí Binda y Victoria Maier, a los efectos de analizar la función que hoy cumple la fotografía en sus respectivas actividades.

Cada uno de ellos, y desde sus perspectivas manifestaron su criterio con respecto a su utilización. A través de un cuestionario común a todos abordaron los cambios que devinieron en la era digital, el mensaje que acompaña la imagen y el sentido comunicacional que la sustenta. Dichas respuestas se presentan en su totalidad en el cuerpo C del presente trabajo.

Martín Acosta es docente de Fotoperiodismo en la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA), colaborador estable de la agencia de noticias Reuter y dicta talleres en forma privada.

Su actividad se inició con la democracia en la Argentina, situación que él destaca porque le permitió en sus comienzos, trabajando para una agencia publicitaria, poder desplegar sus inquietudes de manera más directa.

En la entrevista destacó lo que significa “evolución”, considerando que existe más una evolución técnica que una que acompañe las ideas. Para él: “la evolución es fantástica pero debería venir de la mano del pensamiento y no de la técnica”.

A su vez, se manifestó muy preocupado en relación con la credibilidad de la imagen en los medios gráficos, y remarcó que actualmente el fotógrafo ya no tiene el protagonismo como mandato y que el momento decisivo atribuido a Cartier-Bresson juega mucho con la suerte y oportunidad que se le presente al profesional.

Por su parte, Tony Valdez, fotógrafo especializado en fotoperiodismo y fotografía documental, docente, editor y curador independiente, quien con relación a la evolución que ha tenido la fotografía expresó que si bien el soporte digital permite “ubicar” en segundos la imagen en cualquier parte del mundo, esa celeridad lleva a veces a que el profesional piense menos en la elaboración que debe efectuar. Asimismo, en relación con lo que esa determinada imagen nos muestra, siempre dependerá del fotógrafo el fragmento de espacio elegido.

Magalí Flaks es fotógrafa de moda, docente de fotografía en la Universidad de Palermo y estudiante de artes electrónicas en la Untref. Consultada en relación con la importancia que adquiere la fotografía en el momento de realizar una producción o un diseño manifestó que el fotógrafo es el director de un equipo conformado por estilistas, modelos, peinadores, maquilladores, vestuaristas y “la fotografía es el material final de ese trabajo en equipo”.

En el área del diseño gráfico se requirió la colaboración de las siguientes profesionales

Noemí Binda, diseñadora editorial en Ediciones SM, dentro del área de textos escolares, novelas y cuentos. Docente de diseño en la Universidad de Palermo. Destacó la importancia que adquiere la fotografía cuando se trata de la confección de tapas, constituyendo casi el protagonismo del producto desde el punto de vista visual por el complemento que se genera entre el contenido del libro y el mensaje visual que éste brinda.

Victoria Maier es jefa de Arte de Editorial Aique para libros de textos; coordinadora del equipo de diseñadores, editores, fotógrafos e ilustradores.

Manifestó que en los últimos años la fotografía fue adquiriendo más espacio escénico, además de ser el complemento de los textos, ya que ambos conforman “una dupla inseparable”, pues “hay casos en que la imagen está cargada de información y debe tener asignado un espacio importante para que pueda visualizarse correctamente en toda su dimensión”.

Con respecto a la función que cumple la fotografía en relación con la comunicación, Acosta consideró que la imagen es un elemento más en la función comunicacional, en cuanto a mostrar e informar. “La alquimia es la luz, la luz es lo determinante. La idea no se modifica”. Para el reportero la fotografía periodística es un elemento dentro del contexto general que sin información escrita no cumpliría el rol de fotografía periodística.

Valdéz, expuso que la comunicación es directa, efectiva, plena. “Aprendemos a hablar leyendo los labios y escuchando”. Así la imagen “es la elección del fotógrafo cual fragmento de espacio y tiempo que congela todo aquello que se le enfrenta”.

Flaks, consideró que la fotografía se ha convertido en lo cotidiano de la gente, con imágenes de alta calidad en todos los estratos sociales gracias a los dispositivos que están hoy al alcance de la gente. “Lograr la diferencia –en el mensaje- es el desafío para los fotógrafos profesionales”.

Binda, opinó que es una herramienta importante, tanto como una ilustración o un armado tipográfico usado como imagen pues siempre comunica, informa, atrae y aporta al tema. “Cuando necesitamos mostrar la realidad sin duda hacemos uso de la fotografía”.

Maier, finalmente, comentó que posee un rol importante y debe tenerse en cuenta qué es lo que se quiere comunicar o mostrar, estando atento al enfoque en el sentido de su recorte o visión política de esa foto o del fotógrafo. “La comunicación nunca es inocente en cuanto al mensaje, en nuestro trabajo, la imagen tiene que plasmar la realidad de la manera más objetiva posible, con una mirada neutral”.

Actualmente, nos referimos a la lectura de la imagen, quizá por sobre toda la información escrita que se le presente al lector. Basta con observar tanto en una serie de libros como en las revistas de actualidad que es la foto la que modifica el entorno, ocupando el espacio de acuerdo con la importancia del suceso o de la información que se desea transmitir.

Al respecto, Martine Joly concluye que

(...) la ‘imagen’, lejos de ser una plaga amenazante y contemporánea, es un medio de expresión y de comunicación que nos vincula con las tradiciones más antiguas y más ricas de nuestra cultura. Su lectura, incluso la más inocente y la más cotidiana, cultiva en nosotros una memoria que sólo demanda reactivarse un poco para convertirse en una herramienta de autonomía más que de pasividad. (2009, p. 147).

De este modo, el observador se ha convertido en un “crítico de la imagen”, puesto que actualmente el “ojo” se encuentra más entrenado para el análisis de la imagen y no sólo simplemente en un acto contemplativo. Y es la memoria la que receptiona y resguarda la información suministrada.

Estos profesionales constituyen un referente de la imagen de la actualidad. Ya sea por diseño, creación o forma de trabajo. Sus opiniones tienen el peso de quienes trabajan en el medio y conocen en profundidad el mercado actual.

De este modo, se puede apreciar que el alto impacto que tuvo la fotografía desde sus orígenes, permanece inalterable en cuanto a su significación como eje de contenidos visuales, informativos y estéticos.



## 5. La fotografía en el siglo XXI

Un gran debate se ha instalado en la fotografía del siglo XXI, ya sea por la “realidad” o la “ficcionalidad” que ésta propone. Si bien durante el siglo anterior, se cuestionaba acerca de la “veracidad” que la imagen proponía, ésta estaba supeditada al recorte que el fotógrafo imprimía a la misma.

Precisamente hacia 1970, Gisèle Freund en el prólogo de su libro *El mundo y mi cámara* da por cierta la importancia que la fotografía tiene en la sociedad, manifestando que no hay ninguna actividad del hombre que no la utilice tanto como herramienta científica como medio de información, publicidad o denuncia.

Omnipresente, se ha incorporado tanto a la vida que ya no la vemos a fuerza de verla en todas partes. Se ha convertido en la expresión paradigmática de una sociedad de consumo que se complace con la uniformidad. Su técnica específica la reproducción exacta de los hombres y de las cosas, tal y como se presentan a nuestros ojos, le confiere un aura de verdad. (2006, p. 7).

La era de la digitalización se sitúa hacia 1983 cuando la empresa Sony presenta la primera cámara digital que podía capturar fotografías sobre un disco magnético, con prescindencia de la película que hasta ese momento había sido el único soporte fotográfico.

Hacia 1990, Joan Fontcuberta enunciaba su teoría en función de la iconicidad de la imagen y como medio comunicacional para lo que él considera el gran público, teniendo en cuenta que la fotografía podía llegar a perder su valor testimonial al ser cuestionada su realidad por el uso de comandos de programas que podían llegar a ser mucho más simples que las conocidas mecanizaciones del momento. (Fontcuberta, 1990,).

En 1994, Miguel Ángel Cuarterolo escribió para la revista *Fotozoom* un texto que años después se publicó en un suplemento de la revista *Infoto*

Mucho antes de lo que se supone, los fotógrafos registrarán sus notas con cámaras digitales (sin película) y a través de teléfonos celulares podrán transmitirlos desde el mismo lugar de la noticia. De igual manera que el camarógrafo de televisión emite “al aire” desde el camión de exteriores. Algo sin embargo espero y deseo; que el lenguaje de la fotografía periodística se mantenga inalterable. (2000, p. 11).

Si bien la manipulación de las imágenes existe prácticamente desde los inicios de la fotografía, si se tienen en cuenta las fotografías obtenidas durante el sitio de París en 1870, donde un editor de apellido Liebert utilizó fotomontajes para modificar los sucesos que reunió en un álbum denominado *Crímenes de la Comuna*, el sentido de realidad prevaleció durante casi todo el siglo XX.

Aunque resulta destacable la frase pronunciada por el fotógrafo Arnold Newman (1918-2006) quien hacia mediados de los años 80 consideró que la fotografía “es una representación de la realidad”, definiendo de algún modo, la gran disyuntiva que se plantea actualmente.

Dos son los caminos que se abren en este aspecto; por un lado, la evolución tecnológica que posibilita que tanto textos, como fotos, gráficos o infografías se reciban en la misma computadora y se editen en forma simultánea, permitiendo que se agilice el diseño, la corrección y la conformación de las páginas desde los monitores de la computadora y por otro el tema ético, puesto que se puede alterar el contenido de la imagen modificando el mensaje.

En su libro *El poder de la imagen*, uno de sus autores ya refería en 1996 el planteo realizado por la *National Press Photographer Association* (NPPA), entidad que agrupa a los fotógrafos de prensa de los Estados Unidos, como una “Declaración de principios” donde se proponía respetar el eje máximo de la fotografía de prensa, en cualquiera de sus formatos, a través de la veracidad que ésta debe plantear.

La delgada línea que se establece depende por supuesto del tema que trate el medio, la política editorial que se manifieste y el prestigio de la publicación que sostiene dichas imágenes. La propuesta de Fred Richtin de la Universidad de Nueva York, planteó en su momento la utilización de un símbolo universal electrónico conformado por el esquema de una cámara que tiene una línea en su lente para alertar acerca de la manipulación de la imagen.

Al respecto, el autor sostiene

El lente tachado debería usarse cuando las alteraciones sobrepasen las técnicas del cuarto oscuro mencionadas anteriormente, y no cuando se realicen encuadres, correcciones de color o retoques de rayaduras y puntos, etc. (sic). Es decir, todas aquellas intervenciones que no alteren el contenido de la imagen. (1996, Cuarterolo Longoni, p. 33).

Si bien esta propuesta no se ha difundido convenientemente, queda a criterio de los responsables de la edición de la imagen respetar la información que contiene.

En esta era de la superabundancia de imágenes, como manifiesta Daniel Tubío: “todo se registra, todo es potencialmente interesante y aunque más no sea por las dudas, es preferible registrarlo”. (2008, p. 141).

Por lo tanto, sería interesante y conveniente, aprender a seleccionar y ser cada uno de nosotros potenciales “editores” de esa profusión que nos rodea, nos alimenta y muchas veces también nos pone en contacto con este mundo globalizado que tanto le debe a la fotografía como fenómeno comunicacional.

A modo de corolario de este trabajo se toman como referentes las palabras de un emblema de la fotografía argentina por haber transitado la Bauhaus y haber refrendado un espíritu totalmente nacional, don Horacio Coppola, ya mencionado en este trabajo, quien en su cuadernillo de *Estudio de la Fotografía* manifiesta

El hombre miraba y mirar es –nos lo revela la etimología latina- ver con ansia y maravilla. Y el hombre, maravillado y ansioso, vive, ha vivido, la necesidad de ejercer una apropiación, de actuar para conservar la visión de su mundo”. (Chierico, 1982, p. 1)

Hoy la fotografía es interpretada según la formación cultural, o ideológica y hasta filosófica de quien la emite y aun más de quien la recibe. Ya no se da por cierto todo lo que se ve pero se supone que algo de real nos une al hecho fotográfico. A veces, no es lo que la foto dice sino cómo lo dice, cuál es su verdadero mensaje. Susan Sontag remite a lo efímero de ese instante congelado por la cámara.

Casi todo lo que se fotografía, por ese mero hecho, está impregnado de patetismo. Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede ser objeto de sentimientos tristes porque ha envejecido o decaído o ya no existe. Todas las fotografías son *memento mori*.

Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. (2011, p. 25).

### 5.1. Tecnología y credibilidad

La aparición de la tecnología digital cambió el sentido de la imagen y de su conservación, así como la modificación que generó la producción en mayor volumen de imágenes, perdiendo quizás el valor que se le asigna a la imagen como imagen misma.

Y efectivamente esto se comprobó en pocos años, cuando la sociedad asistió a un cambio de paradigmas en lo referente tanto al diseño como a la representación de la imagen, observando un aspecto sustancial, desde la veracidad a la que se hacía alusión hasta la realidad que para muchos fotógrafos se convierte en una realidad manipulada, como manifiesta Daniel Merle en su nota de *La Nación Revista* del 9 de noviembre de 2008

El resultado de la manipulación sin límites ha traído por parte del público una desconfianza respecto de la veracidad de la imagen fotográfica. Pero, al mismo tiempo, esta nueva cultura acerca de la imagen y sus contenidos cada vez más ambiguos genera en los que fotografían y en los fotografiados una necesidad irresistible de “ver y verse mejor”.

Pero, a su vez, el autor resalta que esas intervenciones, casi imperceptibles, se aplican a fotografía de moda, *celebrities*... y constituyen un imaginario en los medios gráficos siendo familiares para el público que aceptan la manipulación pues están preparados culturalmente para su consumo.

Esta nueva era, donde la fotografía puede desecharse y suplantarse por otra de forma inmediata, ha llevado a un cuestionamiento en relación con su valor como documento de una realidad “ad hoc”.

En el libro *Recorridos. Del formato analógico al digital en el campo audiovisual*, Silvia Pérez Fernández, una de sus compiladoras manifiesta

La actual fase de la evolución tecnológica ha marcado, sin dudas, el cierre de una etapa de las imágenes técnicas. Los cambios han sido lo suficientemente importantes como para impulsar una revisión de la teoría a nivel epistemológico, volviéndose necesario someter los distintos enfoques y corrientes a una especie de revalorización y/o reformulación de las imágenes, quizás el primer dilema a considerar radique en la misma definición de *fotografía*. (2011, p. 72).

Al respecto, Joan Fontcuberta (2011) en su texto ya mencionado dedica varios capítulos al tema de la digitalización con abundantes ejemplos de lo acontecido desde la aparición de este nuevo medio. Refiere también a dos libros novelados que toman a modo de “thriller” la “disfuncionalidad” que tiene la imagen, aludiendo a *Sueños digitales* (2000) del peruano Edmundo Paz Roldán *Killim Time, del mismo año* del norteamericano Caleb Carr y *Les falsificateurs* (2007) del francés Antoine Bello. En estas tres obras la mimesis de la imagen y aun del texto cumple el papel de distorsionador de la realidad a modo de juego sublimado por el mensaje.

A su vez, con ejemplos concretos, plantea la forma en que los medios gráficos, se valieron de este recurso para modificar una realidad latente, ya fuese tanto desde la imagen como desde la información.

Y es aquí donde la distorsión, ideológica o visual, juega un papel preponderante. Si bien podemos discernir con mucho mayor criterio que nuestros antepasados, en este caso la imagen sigue pesando como catalizador procurando, en algunos casos, ser referente de un pensamiento único que puede llegar a dañar el criterio y la racionalidad de una sociedad.

Este trabajo no referencia en cuanto a la tecnología propiamente dicha, porque el esquema de situación pasa por el significado que la imagen adquiere para el observador habitual. Pero sí es de destacar lo que Pérez Fernández enuncia con relación a su significación. Y así como Dubois instaló en el último tramo del siglo XX el sentido de “huella” en la génesis de su esencia, los teóricos actuales, como Fredric Jameson apelan al retorno de lo bello y decorativo, el abandono de las pretensiones de verdad y la redefinición del arte como fuente de puro placer y gratificación propias del posmodernismo, que se acompañan por un sustento teórico acorde. (*Recorridos*, 2011, p. 73).

De este modo, la fotografía tiene el don de conmover al ser actual con las mismas motivaciones que antaño. Porque sea cual fuere el soporte que la presente, la imagen contiene la posibilidad de captar “el momento”, los valores que representa, ese instante que por su trascendencia, ya sea documental o emocional, pública o privada, institucional o independiente, capitaliza en la memoria colectiva vivencias, a veces determinantes e irrepetibles.

## Conclusiones

Se podría responder que la fotografía como tal es menos sólida; no ha sido aniquilada, por supuesto, pero es más fluida; se ha disuelto en lo fotográfico.

Olivier Richon p.,77

Se ha dicho infinidad de veces que la fotografía cambió el modo de ver el mundo y constituyó una revolución tanto social como emocional para el ser humano del siglo XIX. El ver y verse generó admiración, temor, asombro y hasta rechazo por parte de una sociedad que se dirigía hacia mundo mecanizado, buscando el desarrollo de nuevas técnicas que mejoraran la calidad de vida.

Y tal fue su impacto en el mundo occidental que Pierre Sorlin lo evidencia al comentar con qué rapidez se expandió el término “fotografía” a diferencia de otros vocablos que tuvieron que dejar pasar unos años para ser aceptados por el público.

En este aspecto, la prensa gráfica contribuyó a expandir la imagen, a dar a conocer lugares, personas, sucesos en procura de un mundo que muchas décadas después estaría interconectado a través de diversos soportes. Se podría decir que fueron los medios gráficos quienes contribuyeron de manera decisiva en el desarrollo de la fotografía para el colectivo social.

Las diversas publicaciones permitieron darle entidad, tal como se ha tratado en este trabajo. Así también, la industria fotográfica se expandió gracias a la evolución de la tecnología, generando puestos de trabajo y haciendo de la imagen un elemento comunicacional imprescindible.

Los fotógrafos se convirtieron, en algunos casos, en referentes excluyentes de la imagen y en otros, anónimos profesionales que con su talento y audacia dotaron a las publicaciones de ese “corpus” que la sociedad solicitaba.

Hoy, resultaría imposible no contar con la imagen para entender algún hecho o suceso. Somos seres visuales, así como cibernéticos, que precisamos de la tecnología para poder manejarlos.

Este trabajo plantea la importancia que la fotografía ha tenido y tiene en los medios de comunicación. El análisis realizado a los pioneros y la reflexión efectuada por profesionales actuales, permitieron dar un panorama de dónde está posicionada hoy la fotografía para el colectivo de la sociedad.

Y más allá de los cambios y adelantos que se vayan realizando, la imagen será, por sobre todas las cosas, el testigo de una realidad sesgada por la mirada del fotógrafo.

Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados.

(Barthes, R. *La cámara lúcida*, 1990).

## **Bibliografía :**

- Amar, P. J. (2000) *El fotoperiodismo*.. Buenos Aires. La Marca
- Baeza, P. (2001) *Por una función crítica de la fotografía de prensa*.. Barcelona, Gustavo Gil
- Cuarterolo, M. A. (2000) *Soldados de la Memoria*. Buenos Aires. Editorial Planeta.
- Colmet D, (1998) *Photo N° 349*. Paris. *Hachette Filipacchi Associes*.
- Bustos, L. (1997) *5ª Congreso de Historia de la Fotografía*.. Comité Ejecutivo Permanente, Buenos Aires.
- Ezcurra, I. (1998). *Hasta Vietnam*. Buenos Aires. El Elefante Blanco.
- Fascio, S. (1996) *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 hasta nuestros días*..Buenos Aires, La Azotea.
- Fascio, S. (2002). *Leyendo fotos*. Buenos Aires. La Azotea
- Flom, V. (2008). *Grete Stern. Anhelos y frustraciones de la condición femenina*. Trabajo de Integración Final. Tutora: Incorvaia, M. Buenos Aires. Universidad de Palermo, Facultad de Ciencias Sociales,
- Fontcuberta, J. (1990). *Fotografía, conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2011). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Freund, G. (1998) *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Freund. G. (2006). *El mundo y mi cámara*. Barcelona. Ariel.
- Fundación Ceppa. (2004) *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern*. Buenos Aires. Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas.
- Hechen, M. E. (2006). 9º Congreso de Historia de la Fotografía Rosario. Comité Ejecutivo Permanente.
- Hill, P. Cooper, T. (2007). *Diálogo con la fotografía*.. Gustavo Gili, Barcelona.
- Incorvaia. M. S. (1995). *El uso de la fotografía en los textos escolares*. En *Memoria del 4º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*. Buenos Aires. Comité Ejecutivo Permanente.
- Incorvaia, M. S. (2008). *La fotografía. Un invento con historia* Buenos Aires. Del Aula Taller.
- Jeffrey, I. (2011). *Cómo leer la fotografía. Entender y disfrutar los grandes fotógrafos, de Stieglitz a Doisneau*. Barcelona, Electa.
- Luján, N. (1982). *Los hechos políticos del siglo XX*. "La belle époque. Europa a principios del siglo XX. Tomo 1. Madrid. Hispamérica.
- Luna, F. (s/d) *100 años de vida cotidiana. El diario íntimo de un país*.. Buenos Aires. La Nación.

Robin, M. M. (1999). *Las 100 fotos de la Historia.* Taschen, Berlín.

Satué, E. (1990). *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días.* Alianza. Madrid.

Sontag, S. (2011). *Sobre la fotografía.* Debolsillo. Barcelona.

Sorlin, P. (2000). *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar.* Buenos Aires. La Marca

Ulanovsky, C. (1996), *Parent las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos.* Espasa. Buenos Aires.

Universidad de Palermo (2008). *Entre el realismo y la tecnología de la imagen: el estado de la teoría fotográfica.* Cuaderno 27. Buenos Aires. Facultad de Diseño y Comunicación .

## **Revistas**

*Lo mejor de El Gráfico* (1976). Buenos Aires. Editorial Atlántida.

Chierico, O. (1982). *Comesaña. Serie complementaria fotógrafos argentinos del siglo XX.* Fasc. 102.) Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

*El siglo de la imagen. La fotografía en el siglo XX* (2000). Buenos Aires. Infofoto.

Escribano, J. *Inolvidable.* Artículo diario La Nación, Bs. As. 7 de mayo de 2000.

Giralt Font, J. (1982). *Legarreta. Serie complementaria fotógrafos argentinos del siglo XX.* T. 9 Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

*Imágenes de 138 años. La historia gráfica de la Argentina vista a través de las lentes de los fotógrafos de La Nación* (2008). Buenos Aires. Diario La Nación

Merle, D. (2001). La Nación Revista. *Algo de paz.* Buenos Aires, Diario La Nación.

Merle, D. (2010). Revista La Nación. *La realidad manipulada.* Buenos Aires. Diario La Nación.

## **Videos**

Incorvaia, M. (2001) *Horacio Coppola, el maestro.* Buenos Aires

Secretaría de Cultura y Comunicación. (2000). *Historia de la Fotografía Argentina* Canal 7. Buenos Aires.

Universidad Nacional del Nordeste (2011). *Álbum. Historia de la Fotografía Argentina.* Canal Encuentro. Buenos Aires.