

Creación fotográfica absoluta

Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán
Universidad Nacional Autónoma de México

osvaldoartxundia@comunidad.unam.mx

Recibido: 28 de enero de 2025/Aprobado: 17 de junio de 2025

DOI:[10.5281/zenodo.15699227](https://doi.org/10.5281/zenodo.15699227)

Doctor en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Posdoctorado en Tecnologías Disruptivas e Inteligencia Artificial en las Ciencias Empresariales, Universidad de Carabobo (Venezuela). Ha ocupado varios cargos administrativos en la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán: Secretario Técnico de la coordinación de Comunicación Gráfica y de Diseño y Comunicación Visual (DCV); Coordinador de la Licenciatura en DCV, Jefe de Sección Académica y Jefe del Departamento de DCV. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Profesor de Carrera Asociado "B". Autor de los libros Elementos de Diseño Fotográfico (Trillas, 2012), La Luz en la Creación Visual (Orfila, 2014) y La Fotografía en las Vanguardias de Principios del Siglo XX (FESC UNAM, 2022). Expositor y organizador en más de 110 muestras y exposiciones de fotografía y diseño, individuales y colectivas en México, Argentina, Colombia y Honduras.

Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-4296-8990>



Creación fotográfica absoluta

Resumen

Con la llegada al poder del nacional socialismo alemán, las actividades culturales y artísticas se vieron amenazadas. La escuela de la Bauhaus fue allanada en dos de sus planteles: Dessau y Berlín; durante este periodo histórico la comunidad de la escena de arte, ya sea pintores, escultores, arquitectos, fotógrafos, etc., se dispersaron por toda Europa y después, a otras partes del globo terrestre. Finalizada la Segunda Guerra Mundial Otto Steinert se da a la tarea de poner en marcha el ideal de renacer de las cenizas del conflicto bélico a la fotografía germana y posicionar a su país como punta de lanza de la actividad creadora a través de una cámara fotográfica como herramienta lúdica y creativa. Para ello, mira la actividad fotográfica que se desarrolló en la Bauhaus, a los postulados de Moholy-Nagy, el trabajo que como profesor de fotografía tuvo Peterhans. Así como las influencias que tuvo la fotografía teutona venidas de las vanguardias de principios del siglo XX. Con ello, presenta un programa de creación fotográfica que Steinert denomina absoluta, que adquiere un carácter de fórmula y método, en el que se basarían todos los grandes fotógrafos y fotógrafas que se vieron involucrados en este movimiento de la fotografía subjetiva, que hasta hoy en día tiene impacto en la fotografía europea y latinoamericana en la forma de concebir la fotografía como una herramienta utilitaria, artística y de diseño.

Palabras clave: Fotografía subjetiva, fotografismo, fotodiseño, diseño fotográfico, pictorialismo.

Absolute photographic creation

Abstract

With the rise to power of the German National Socialists, cultural and artistic activities were threatened. The Bauhaus school was raided on two of its campuses: Dessau and Berlin; During this historical period the art scene community, be it painters, sculptors, architects, photographers, etc., dispersed throughout Europe, then to other parts of the globe. After the Second World War; Otto Steinert takes on the task of launching the ideal of reborn German photography from the ashes of the war conflict and positioning his country as the spearhead of creative activity through the use of a camera as a recreational and creative tool. To do this, look at the photographic activity that took place at the Bauhaus, at the postulates of Moholy-Nagy, at the work that Peterhans had as a photography teacher. As well as the influences that Teutonic photography had from the avant-garde of the early 20th century. With this, he presents a program of photographic creation that Steinert calls absolute, which acquires the character of formula and method, on which all the great photographers who were involved in this movement of subjective photography, which until today, would be based. Today it has an impact not only on European photography, but its concepts have an impact in Latin America in the way of conceiving photography as a utilitarian, artistic and design tool.

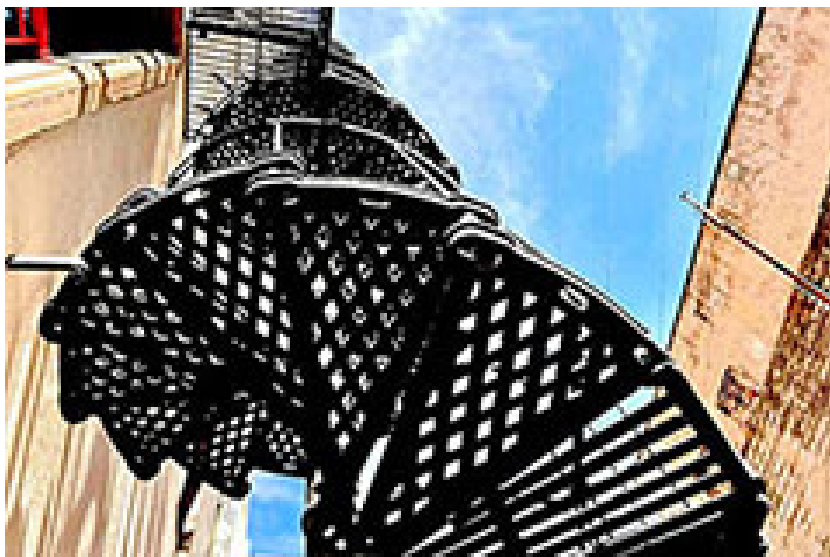
Key words: Subjective photography, photographism, photodesign, photographic design, pictorialism.

Introducción

Durante las tres primeras décadas del siglo pasado, en Europa se concibió una corriente fotográfica basada en los postulados de Lissitzky, Rodchenko y Moholy-Nagy; así como el crisol plástico que se gestó en la Bauhaus y su innegable impacto en la arquitectura, el arte, el diseño y la fotografía, que del viejo continente se extendió por el globo terráqueo para cambiar la vida del ser humano para siempre. El arte de producción y todas sus vertientes tuvieron como objetivo la utilidad, el servicio al usuario, a la gente común, al pueblo.

Pensamiento creativo nacido en la Rusia soviética, esta idea de que el arte y sus manifestaciones deben estar al servicio de la sociedad, dan origen a las vanguardias rusas del suprematismo y del constructivismo. Insertándose de forma natural en estos movimientos, se crea, diseña y fotografía material gráfico de servicio utilitario para las masas; donde se alienta el nacionalismo, la unidad patriótica, la compra de bienes y servicios de las paraestatales gubernamentales rusas y, sobre todo, se busca la unidad de las múltiples etnias y pueblos que formaban parte de esa extensa nación.

A través de un lenguaje simple de formas geométricas: triángulo, cuadrado y círculo se conciben carteles que comunican mensajes visuales que son entendibles, apreciados por los transeúntes, obreros, trabajadoras. Recordemos que gran parte de la nación soviética carecía de la más indispensable instrucción escolar y un alto porcentaje del país no sabía leer ni escribir. Se hacía imprescindible comunicarse con un lenguaje que todos entendieran, fuera utilitario, sirviera y estuviera al servicio de la patria y el pueblo.



Fotografía 1: Archundia, Osvaldo. *Encuadre constructivista de izquierda*. (2024)

Como puede advertirse, la comunicación gráfica y visual con elementos propios de la geometría nace en el seno de las vanguardias soviéticas y de allí se expande por toda Europa. Lissitzky y Rodchenko formaron parte del grupo de artistas que fungieron como embajadores culturales de la URSS, llevando sus ideales artísticos y políticos en cada nación que visitaron. Las que mayor influencia tuvieron con su presencia fueron Francia, Suiza y Alemania; es en esta última donde las vanguardias europeas encuentran, un terreno fértil donde poder dar frutos maduros (Anikst, 1989).

En la etapa final de la Bauhaus en Weimar, la fotografía era solo vista como un medio de registro de las actividades cotidianas en la escuela. Poco a poco, esta noción del registro fotográfico fue expandiéndose y la fotografía utilizada por los estudiantes, cobra sentido al documentar las marchas de los partidos políticos germanos, las huelgas de los trabajadores. Con la cámara colgada del cuello o el brazo, los miembros de la Bauhaus salían a las calles a ver el mundo con el ojo ciclópeo de la cámara fotográfica.

Así, registraban en el material fotosensible lo acontecido en su entorno, en su medio ambiente, lo que ocurría dentro y fuera de los muros de la escuela. Varios factores fueron significativos para el cambio de paradigma en la fotografía alemana y en específico la fotografía en la Bauhaus: La llegada de László Moholy-Nagy, de su esposa Lucia Schultz, del suprematismo, del constructivismo, de la corriente de Stilj y el traslado de la Bauhaus de Weimar a Dessau (Moholy-Nagy, 2005).



Fotografía 2: Archundia, Osvaldo. *Flor en Sabatier*. (2024)

La fotografía en la Bauhaus de Dessau, adquiere características que le son propias y otras que toma prestadas de las corrientes de vanguardia de principios del siglo XX, así encontramos que el dadaísmo y el futurismo también influyen en la forma de ver y hacer fotografía. El *collage*, la solarización y otras técnicas se erigen como herramientas artísticas, que se enmarcan en el arte de producción; en la Bauhaus las cualidades de la imagen fotográfica como una herramienta utilitaria de información y comunicación, reflejan el espíritu heredado de la URSS.

El recurso de la doble y múltiple exposición, ya sea directo en la toma o ejecutada durante el positivado de las copias, de clara influencia dadaísta, son vistas con entusiasmo, de igual manera los barridos y las exposiciones lentas prestadas del futurismo representan recursos técnico-conceptuales muy socorridos en la Bauhaus. Como puede notarse, la Bauhaus se constituyó en un verdadero crisol, donde se fundieron las corrientes y vanguardias que se encontraban vigentes en Europa.

La Bauhaus, al conjugar estas vanguardias y corrientes, logró presentar originales maneras de hacer fotografía, que a su vez serían el germen de nuevas corrientes. Así, partiendo de una fotografía enmarcada en lo que acontecía en los muros de la escuela “fotografía de vida cotidiana” evoluciona a fotografías con exposiciones múltiples, reflejos especulares, tomas en picada y contrapicado, composiciones en diagonal –los llamados encuadres de izquierda-, son evidencia del constructivismo en la Bauhaus, así como la influencia del futurismo y los fotomontajes.

Este conglomerado de estilos se funde en una fotografía utilitaria, de servicio, que hoy podríamos encasillar como fotografía publicitaria, pero la fotografía utilitaria de la Bauhaus asimila del suprematismo y del constructivismo la idea de servicio. De informar y comunicar a través de una imagen fotográfica y un texto, sobre aspectos de utilidad y de servicio a la sociedad. La imagen fotográfica ha de conceptualizarse, crearse y diseñarse con un fin bien planteado.

No se trata de tomar una fotografía porque sí, por hallazgo como en el surrealismo. No, la fotografía utilitaria se ha de pensar, planear, diseñar para lograr un objetivo de comunicar con ella y reforzar el mensaje con un texto que acompañe a la imagen. De esta forma, Moholy-Nagy produce desde publicidad para neumáticos, muebles tubulares y fotomontajes con tintes políticos que evidencian el álgido momento que vivía Alemania en la década de los años veinte del siglo pasado.

La experimentación visual en la Bauhaus y en especial con la cámara fotográfica y las virtudes que este medio de representación, información y comunicación tiene una senda que hasta hoy se percibe en la manera de crear imágenes fotográficas. Es posible que quien empuñe una cámara fotográfica logre tomas que sin saberlo esté usando recursos visuales de las vanguardias y corrientes del siglo pasado.

Pero, que una vez que se estudia y conoce este pasado creativo, la sustentación de la actividad creadora, basa su credibilidad en las teorías de las corrientes que enriquecieron a la fotografía como una herramienta de servicio al ser humano. Este crecimiento de la fotografía que se piensa, planea, tiene un fin práctico, una utilidad social, comunicativa, comercial y ha atravesado varias acepciones fotografismo, fotodiseño, diseño fotográfico. Términos que nos van llevando de la mano al concepto de creación fotográfica absoluta.

El peso de la ideología

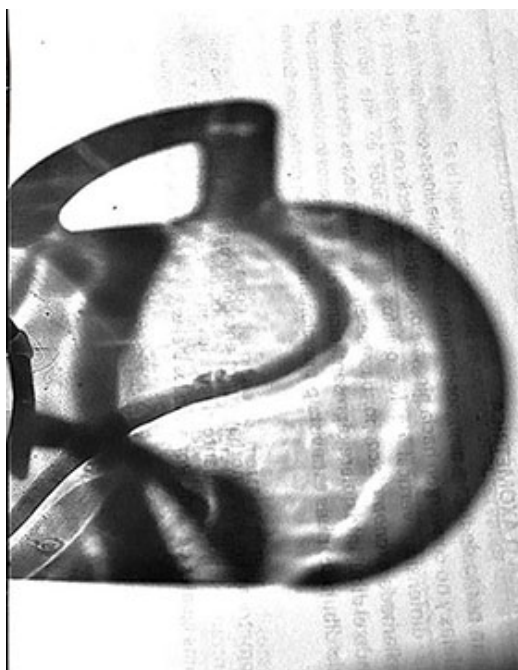
Con la paulatina ascensión al poder del partido Nazi, las cosas se pusieron aún más complicadas para la Bauhaus, escuela que dependía de recursos públicos, y que es puesta en la mira del gobierno. La Bauhaus, como centro de las ideas más innovadoras, no es ajena a las expresiones políticas y religiosas de su tiempo.

Una gran parte de sus estudiantes y profesores apoyarán la idea de admitir alumnos de diversas nacionalidades y tolerar que fueran de diferentes religiones, incluyendo al judaísmo, recordemos que sus miembros practicaban entusiastamente la doctrina del Mazdaznan, introducida por Johannes Itten. Sin dejar a un lado que casi todos tenían tendencias comunistas, aunque también hubiera en sus filas simpatizantes del nacional socialismo.

Toda la actividad docente, estudiantil, lúdica y de grandes manifestaciones en la arquitectura, diseño, arte, teatro, danza, música y fotografía se ve interrumpida abruptamente cuando la escuela es invadida por miembros del partido Nacional Socialista alemán.

Los académicos, estudiantes y administrativos, son literalmente lanzados a la calle y se cierran las instalaciones de la Bauhaus en Dessau; este es un solo ejemplo de cómo los derechos humanos fueron violentados en todas las regiones de Alemania, llegándose a llamar en ese periodo a las expresiones artísticas contemporáneas como arte degenerado, corrompido. Con el cierre de la Bauhaus se da comienzo a la diáspora de sus integrantes.

Los estudiantes y profesores que logran salir de territorio germano emigran a Viena, Londres y de ahí parten a Estados Unidos, Argentina, Jerusalén, México, etc. Con esta migración los ideales de arte y diseño se esparcen por el mundo. Así la fuga de talentos de tierra alemana, constituyó una pérdida cultural sin precedentes. Los intelectuales, científicos y artistas germanos estaban a la vanguardia en la expresión plástica, científica, musical, literaria, tecnológica, teatral, etc.



Fotografía 3: Archundia, Osvaldo. *Homenajeando a Peterhans con una taza de café, leyendo un texto de Moholy-Nagy* (2024)

Con el arribo al poder del Partido Nacional Socialista, cualquier expresión que fuera contraria al régimen, sería apagada con ferocidad. Al cierre de la Bauhaus de Dessau, Mies Van Der Rohe, tercer director de la escuela; traslada la Bauhaus a las que serán sus últimas instalaciones: Berlín es la sede, la escuela ocupa el edificio de una fábrica abandonada (Fiedler, 2006).

Datos interesantes de este periodo, Wilhelm (citado en Fiedler, 2006): el nuevo plan de estudios incluye la enseñanza de la fotografía como una asignatura obligatoria, Walter Peterhans es el profesor oficial de fotografía, la escuela se vuelve privada y esta prohibidísimo cualquier actividad política dentro y fuera de esta, por parte de sus estudiantes y profesores. También esta sede es cerrada con violencia, lo que el régimen nazi buscaba era una vuelta atrás en los medios de expresión artísticos alemanes.

Pretendían que el arte clásico de origen alemán fuese el punto de partida y fin exclusivo de los artistas germanos, de tal forma que, a través de este regreso al arte tradicional se exaltarán los valores patrióticos, de pertenencia e identidad teutona. Todo arte que fuera contemporáneo o de influencia de alguna vanguardia europea era catalogada como: “entartete kunst” –arte degenerado-. (Droste, 2019) esta situación de control absoluto comprende desde al ascenso de Hitler en 1936, hasta su deceso en el mes de mayo de 1945.

Es bien sabido como terminó la Segunda Guerra Mundial: Alemania devastada en todos los ámbitos. Los sectores industriales, servicios de salud, económicos, social, cultural, político y militar, resultaron profundamente afectados, quedando el país prácticamente en la ruina y siendo botín de los países vencedores. Se divide a la Nación en dos países, controlado la zona occidental por los estadounidenses, franceses y británicos, así como el oeste es dominado por la hegemonía ruso-soviética.

La recuperación de la Nación alemana constituyó un gran esfuerzo por parte de los países aliados que combatieron contra los ejércitos que apoyaron a Hitler. En la reconstrucción del país también se involucraron los alemanes que sobrevivieron a la guerra y aquella parte de la población que decidió no migrar a otras regiones del mundo. Es en este entorno nada prometedor, hubo personajes que mirarían en el pasado inmediato germano, sobre todo en las décadas de los veinte y treinta, justo antes de que los nazis lo arruinaran todo.

En este ambiente, surge la figura de Otto Steinert, quien buscaba posicionar al país teutón nuevamente en la escena europea del arte y en particular, en la fotografía. Steinert profundiza en el acontecer nacional fotográfico alemán en Weimar, Dessau y Berlín, así investiga el trabajo de Moholy-Nagy, Lucia Schultz, Peterhans, Bayer y otros (Steinert, 1965).

Steinert, buscando reactivar la fotografía alemana, reflexiona, haciendo énfasis en los límites, expansiones y la experimentación visual fotográfica de su país. Así logra encontrar una vereda fructífera, que presenta a los fotógrafos que poco a poco fueron surgiendo después de terminado el conflicto bélico. Steinert, (citado en Fontcuberta, 2007), se expresa así de la fotografía de posguerra: “una técnica progresiva que se aplica continuamente a perfeccionarse y un desarrollo industrial que, al mismo tiempo, simplifica el proceso de fabricación de imágenes” (p.271).

Steinert se adhiere al grupo Fotoform, el cual perseguía los ideales que sobre

la imagen fotográfica se habían formulado en la Bauhaus. Siendo este muy importante para la reactivación de la fotografía en el entorno artístico que paulatinamente se iba poniendo en marcha de nuevo. Steinert era consciente de que la fotografía en su esencia es una técnica para producción de imágenes, no olvidemos que la fabricación de cámaras, óptica especializada y materiales del laboratorio químico fotográfico, era una industria sólida y prometedora en la Alemania de entre guerras (Schmoll, 2004).

Los avances en la técnica fotográfica, hicieron cada vez más accesible a la gente de a pie hacerse de una cámara, tomar fotografías, llevar a revelarlas y positivarlas. Steinert no veía con buenos ojos este acercamiento de la fotografía a las masas, era sensible al hecho de que esta actividad fotográfica no aportaba nada al ámbito artístico alemán. En este sentido, Steinert (citado en Fontcuberta, 2007), afirma con respecto a la sencillez de las cámaras, “instrumento al alcance de todos, a un público desprovisto de don técnico e incompetente al concebir imágenes” (p.271).

Steinert ve en la democratización de la fotografía un retroceso en la concepción de la fotografía como medio de producción de imágenes artísticas, poniendo nuevamente a debate si la fotografía era un arte o no. Se percibe en el medio germano a la fotografía como una herramienta de reproducción en serie de imágenes, no era tomada en cuenta como un medio para transmitir información, comunicación y mucho menos como una forma de creación.

Al respecto, Steinert (1965) citado por Fontcuberta (2007), comenta que:

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

El mismo Steinert compara a la fotografía con otras técnicas artísticas de reproducción masiva de imágenes como las diferentes técnicas de grabado, litografía, serigrafía, que eran y son requeridas para la producción artística y de productos utilitarios. En el periodo pictorialista de la fotografía es cuando se toma la idea de la unicidad de la imagen fotográfica, el pensamiento era que, como una pintura o un dibujo es único, no se podía reproducir, entonces se elevaba al estatus de arte.

Los fotógrafos y fotógrafas pictorialistas, una vez positivada la imagen, destruían sus placas y negativos para que no pudiera reproducirse, en un afán de que al haber un solo original, la fotografía pudiera considerarse una obra única, irrepetible y, por lo tanto, entraba en la categoría de arte. Al hacer esto, negaban irremediabilmente una de las esencias básicas del medio fotográfico, que es la reproducción ilimitada de una imagen.

Esta negación, ofensa y barbarie al medio fotográfico, volvería a verse, durante las vanguardias del dadaísmo y surrealismo que, incitadas por las ideas virulentas de Walter Benjamin hacia la fotografía, hicieron surgir la locura de destruir originales y negativos para que se tuviera una solo foto positivada, enmarcada y colgada de alguna pared de una galería o museo.

Ya que Benjamin veía en la reproducción de una imagen una acción deleznable

que inmediatamente bajaba una obra artística “al ámbito de la nada”, nuevamente era negada una de las características que le son propias al medio fotográfico. Así encontramos a los brulages como ejemplo de esta idea de la unicidad de la obra fotográfica, en donde una flama quemaba el negativo, dejándolo inutilizable después de ser positivado.



Fotografía 4: Archundia, Osvaldo. *Brulage* 6. (2019)

En este ambiente difícil y enrarecido, Steinert encuentra la manera de cambiar la impresión que yacía sobre el medio fotográfico alemán de la posguerra. Propone basándose en el método creativo fotográfico que hace Moholy-Nagy, una serie de pasos que debe contener el proceso de creación fotográfica con ello busca entusiasmar a los nuevos creadores fotográficos germanos, Steinert (citado en Fontcuberta, 2007) “en la síntesis de una imagen fotográfica que represente una creación original” (p.272).

La fotografía, para de Steinert, es una manifestación creativa del que empuña la cámara fotográfica. La cámara es una extensión creativa del ojo, la mano y el pensamiento de quien ha decidido que esta máquina diseñada por el ser humano, habrá de ser la herramienta con la que creará obras únicas, que se inserten en el concepto de obra artística.

Para ello, se requiere un estudio formal de la fotografía, comenzando con una profundización en cuanto a la técnica de operación de la cámara, conocerá de modo cabal las limitantes que ofrece el medio, pero también abarcar las posibilidades creativas que brinda la fotografía. Teniendo así ya un control sobre lo que puede hacerse con la cámara, viene el pensamiento creativo de quien mira a través del visor. Teniendo estas bases ya consolidadas, la siguiente etapa que habrá de surgir es la creación fotográfica absoluta.

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

- 1.- Elección del objeto que va a ser fotografiado.
- 2.- Visión en la perspectiva fotográfica.
- 3.- La visión dentro de la representación foto óptica.
- 4.- La transposición de la escala de tonos fotográficos.
- 5.- El aislamiento de la temporalidad debido a la exposición fotográfica.

Estos elementos de la creación fotográfica, su conceptualización, aplicación e implicaciones en el ámbito fotográfico, llevan a Steinert a proponer cuatro etapas en proceso de la creación fotográfica, que se erigen como el centro medular de la “fotografía subjetiva”, denominación con la que bautizó a su movimiento de regeneración de la fotografía alemana, que al mismo tiempo eran “una fórmula y un programa” (Schmoll, 2004), que tiene como fundamento según Steinert (citado en Fontcuberta, 2007) el “privilegiar la forma por sobre el contenido” (p.277).

En este sentido, Otto Steinert, citado por Fontcuberta (2007), comenta acerca de la creación de imágenes fotográficas que:

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

A continuación, se muestran las cuatro etapas en el proceso de creación fotográfica:

- 1.- La imagen fotográfica que tiende a su reproducción.

Aquí Steinert ve a la imagen fotográfica en un sentido utilitario; la fotografía como parte intrínseca a ella, tiene la reproductibilidad de la imagen, como un sello que le es propio. La fotografía mediante un negativo, una placa, se puede reproducir, sacar copias cuando se necesiten. Estas copias no demeritan la calidad de la imagen, permite más bien que esta pueda ser distribuida, esté al alcance de las manos y ojos de quien la vea, mire, observe y contemple.

Así, la foto que esté inmersa en este concepto de reproductibilidad ha de ser concebida y pensada. Una imagen publicitaria, una imagen que sirva a un fin social, ecológico ambiental, cultural; la imagen que ha de producirse para ser ampliamente difundida y reproducida, ha de ser pensada desde antes de la toma con ese fin: llegar a muchos lugares y ojos, quizá pueda estar impresa o presente en medios digitales.

2.- La imagen fotográfica que tiende a su representación.

Otra cualidad del medio fotográfico es la capacidad de representación que manifiesta la imagen fotográfica. Su nivel de iconicidad fue el que puso el dedo en la llaga a los dibujantes, grabadores y pintores, que en los primeros años de la fotografía advirtieron que no podían competir con el nivel de representatividad que otorga la fotografía y, que a su vez liberaron a esos artistas para el desarrollo y progreso de la pintura en otras sendas de expresión visual.

Con el avance tecnológico de ópticas más finas, la representatividad de aquello que pase o pose frente al objetivo de la cámara, la visión de representatividad, sustitución, memoria y recuerdo, son ya también elementos intrínsecos a la creación fotográfica, que son puestos en práctica cada vez que apretamos el obturador de la cámara a fondo e immortalizamos lugares, personas, escenas y situaciones que no volverán a ocurrir.

3.- La creación fotográfica que tiende a su representación.

El ojo ciclópeo de la cámara no ve el mundo igual que nosotros –humanos con visión binocular-, un objeto que presente una velocidad determinada, puede ser representado mediante un congelamiento de imagen o un barrido. Con las aperturas de diafragmas podemos distinguir que formas aparecerán nítidas o desenfocadas, con el anillo de enfoque, se puede determinar que saldrá en foco.

Pero si la intención es mostrar texturas, fisiogramas, imágenes abstractas, la idea de creación fotográfica que tiende a la representación va más allá. Lo que nuestros ojos no alcanzan a ver, el objetivo de la cámara fotográfica sí lo hace. Es entonces que la creación fotográfica se expande, amplía sus horizontes, encuentra un nicho del que brotará lo fértil, en lo que se conoce como experimentación visual y aparecen otras formas de representar. Que tendrán otra finalidad, sea utilitaria, de diseño, fotográfica o artística.

Al respecto, Otto Steinert, citado por Fontcuberta (2007), dice de la representación de los objetos que:

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

La imagen fotográfica es elaborada con un pensamiento claro de su finalidad; así, lo que se aprecia a través del visor de la cámara, puede no ser, lo que se halle en la fotografía final. El azar y el hallazgo juegan un papel importante, la idea de creación fotográfica, en la consideración de cómo ha de representar, involucra sin lugar a dudas la intención con la que se empuña la cámara, el conocimiento cabal de la máquina de hacer fotos.

Esta noción de representatividad en la creación fotográfica podemos verla en las fotografías concebidas para los campos del fotogramismo, fotodiseño y diseño fotográfico, donde el concurso de fotomontajes, trabajos gráficos y visuales involucran aplicaciones digitales y tecnologías disruptivas aplicables a la fotografía. La imagen fotográfica ha de adaptarse a necesidades de informar y comunicar con la intención que hayan sido concebidas.

4.- La creación fotográfica absoluta.

Parte culminante de este método para producir imágenes fotográficas, propone utilizar todos los recursos técnicos, conceptuales y de pensamiento, para lograr fotografías únicas, irrepetibles. La experimentación visual ha de ser el hilo generador, tomando en cuenta la modulación de la luz en ambientes controlados, para generar imágenes abstractas.

El recurso del fotograma como elemento ligado al mismo nacimiento de la fotografía, el uso de una imagen fotográfica a manera de modulo visual, como en los ejercicios de diseño gráfico, en donde esta imagen generara otras diferentes a la original. El uso de la múltiple exposición, ya sea durante la toma, el positivado o el tratamiento digital; luminogramas, *brulages*, utilización de congelados e imágenes con movimiento aparente.

En la creación fotográfica absoluta, lo que debe imperar es la expresión personal; Steinert (citado en Fontcuberta, 2007) “la creación fotográfica absoluta en su aspecto más libre renuncia a toda reproducción de la realidad o bien desmaterializa el objeto” (p.279). La creación fotográfica absoluta, exige del fotógrafo la capacidad de concebir fotografías con un sello personal, con un estilo propio, donde su personalidad y espíritu queden de manifiesto.



Fotografía 5: Archundia, Osvaldo. *Modulación espacial de la luz con gafas.* (2025)

Ha de considerarse que la fotografía lleva en su superficie bidimensional información visual que el espectador ha de ver y apreciar. Que la imagen a su vez comunica y trasmite esta información que ha de ser decodificada, para su posterior aceptación y entendimiento. La fotografía es una huella, un índice (Dubois, 2015). que contiene datos en su superficie, posee la capacidad de detener el tiempo, el espacio, detiene un suceso, un hecho, algo que no volverá a pasar.

La cámara fotográfica es una máquina del tiempo, registra el presente, para ser un hecho del pasado, la fotografía nunca augurara el futuro; es una bola de cristal que atesora el presente, para que después podamos a ver a plenitud lo que ya fue. La imagen fotográfica es una creación nacida del pensamiento, el corazón y el espíritu de aquel que ve en la cámara fotográfica una herramienta creadora, una máquina que lleva un objeto real a la esfera de la representación, la sustitución y la memoria.



Fotografía 6: Archundia, Osvaldo. *Xochiquetzal*. (2024)

El acto creador, el acto fotográfico, no solo se circunscribe al instante decisivo (Cartier-Bresson, 2022), se ha de ser capaz de abstraer lo que nuestros ojos ven, formar un estilo propio en donde un autor se distinga de otro y su obra lo identifique. La fotografía es una herramienta vasta en el proceso de creación fotográfica absoluta, la cámara es una extensión del fotógrafo, fusiona la mano, el ojo, el pensamiento.

Involucra al entorno dentro de la creación, las emociones, lleva al fotógrafo a estudiar lo que se ha de eternizar, a interpretarlo y a plasmarlo no solamente como se ve, lo que transmite, para fotografiarlo como lo siente y que esos sentimientos puedan ser visibles en la imagen. En la creación fotográfica absoluta se busca “lograr una interpretación estética y crear productos artísticos con un valor inmanente” (Schmoll, 2004).

El fotógrafo es alentado a ir más allá del espacio de la representación visual objetiva, de aquello que se ve con la cámara fotográfica, invitando al hacedor de imágenes a desarrollar una expresión personal –lo que suele llamarse estilo– de tal forma que se traspase y supere cualquier técnica habida o por haber, ya que, de este conocimiento, surgirá la inquietud por la experimentación visual.

El proceso creativo absoluto tendrá en cuenta lo ya expuesto, teniendo siempre como meta la noción de creación absoluta, que ha de dominar los pensamientos lúdicos y sean la directriz de una obra fotográfica “ubicada en un mismo plano con la gráfica y la pintura como fotografía autoral” (Schmoll, 2004).

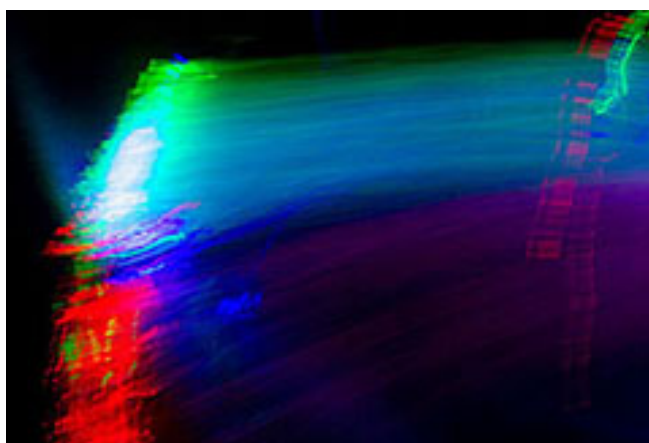
El método planteado por Steiner, originado por los postulados de Moholy-Nagy, permitió un renacimiento de la fotografía artística no solo alemana sino también europea. Su método llega a nosotros con implicaciones no sólo allegadas al ambiente artístico, sino al de diseño también. No debemos dejar a un lado que Moholy-Nagy ya visualizaba el potencial que la imagen fotográfica tenía, gracias a las influencias de los artistas rusos y a su análisis respecto a las posibilidades que yacían en la creación artística empuñando una cámara fotográfica.



Fotografía 7: Archundia, Osvaldo. *Fotograma*. (2024)

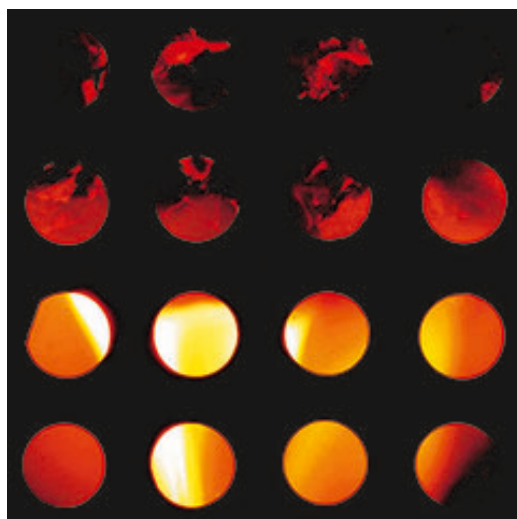
La influencia de la fotografía subjetiva y el concepto de creación fotográfica absoluta llega a nuestros días gracias a los escritos de Steinert y al programa que seguía esta corriente. La fotografía subjetiva es una tendencia de la posguerra en Europa, que influyó en buena parte de los artistas fotógrafos de la época entre los que se pueden mencionar a Cartier-Bresson, Penn, Doisneau, Hausmann, etc.

Steinert es certero en presentar su método de cinco elementos y cuatro etapas de proceso de la creación fotográfica absoluta. En los conceptos de fotografismo y fotodiseño planteados por Costa y Fontcuberta, se encuentra subyacente este proceso metodológico, el cual sirve de base para su propio modelo creativo de fotodiseño, mismo que fue un éxito en las décadas de los años 80 y 90 del siglo XX.



Fotografía 8: Archundia, Osvaldo. *Proyecto de fotodiseño*. (2024)

La fotografía se considera como un medio de expresión, de comunicación, artístico y al ser utilizada en un proyecto de diseño, se visualiza como el medio de transmisión del mensaje. Teniendo en cuenta que con la cámara se puede diseñar, en esta actividad se han de conjugar los lenguajes de ambas disciplinas: el diseño y la fotografía. Así, la fórmula expresada por Steinert es una base en el proceso creativo y un aliciente al proponernos diseñar con fotografías, en el área que hoy se denomina diseño fotográfico.



Fotografía 9: Archundia, Osvaldo. *Proyecto de fotodiseño*. (2012)

Referencias

- Anikst, M. (1989). *Diseño gráfico soviético de los años veinte*. Editorial Gustavo Gilli.
- Cartier-Bresson, H. (2022). *Ver es un todo*. Editorial Gustavo Gilli.
- Droste, M. (2019). *Bauhaus*. Taschen.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico*. La Marca.
- Fiedler, J. y Feierabend, P. (2006). *Bauhaus*. H.F. Ullmann.
- Fontcuberta, J. (2007). *Estética fotográfica*. Editorial Gustavo Gilli.
- Moholy-Nagy, L.(1997). *La Nueva Visión*. Infinito.
- Moholy-Nagy, L.(2005). *Pintura, fotografía, cine*. Editorial Gustavo Gilli.
- Schmoll Eisenwerth, J.A. (2004). *Fotografía subjetiva: la contribución alemana 1948 – 1963*. Institut für Auslandsbeziehungen e.V.