



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA
DE
MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“Diseño de un timbre postal con solución fotográfica.
Tema: el cuerpo humano”**

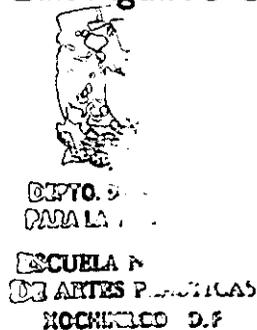
Tesis que para obtener el título de:
Licenciada en Diseño Gráfico

Presenta
Amparo del Carmen Ramírez Fuentes

Director de tesis:
Mtro. José Luis Aguirre Guevara

200718

México, D.F.



2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*Para mis papás,
Amando y Amparo
por quienes soy,
y por quienes
he aprendido a descubrir
el significado
de trascender
en cuerpo, espíritu y corazón.*

Amando, Josefina,
los admiro, los quiero,
ustedes han sido parte fundamental
en éste trabajo,
y también en mi vida,
gracias por estar,
por enseñarme,
y por crecer conmigo.

Octavio,
al ver tu ejemplo de gusto
y vocación por lo que haces
solo me queda imitarlo,
gracias por tu presencia.

Vicky,
por todos estos años,
por tu amistad,
por tu apoyo, por tu compañía,
gracias.

**Elena, Carlos, Francisco, Adanely, Laura,
Marcela,**
gracias por enriquecer
mi vida fotográfica
y personal.

Familia Flores Fuentes
cada uno de ustedes
ha sido un significativo y motivante
ejemplo de vida para mí,
gracias.

Familias Ramírez Morales y Fuentes Covarrubias,
me siento contenta de pertenecer
a ustedes.

Alejandro,
por los momentos que
hemos compartido,
y por los que esperamos,
gracias.

A mis compañeros y amigos del INBA,
gracias por enseñarme de su creatividad,
de su alegría, y por hacerme ver que
todavía hay mucho
por aprender.

Alicia y Luis Alberto,
gracias por su amistad,
por darme ánimos,
y por su incondicional ayuda.

**A la "Asociación Filatélica Mexicana", A.C.,
en especial a Ma. Cristina Hernández Guevara**
gracias por compartir conocimientos,
e interesarse en mi proyecto.

ÍNDICE

	INTRODUCCIÓN	5
<hr/>		
	CAPITULO I BREVE RESEÑA DE LA HISTORIA DEL CORREO EN MÉXICO	8
1.1	Valor histórico, social y cultural de la estampilla postal	10
1.2	El correo Prehispánico	15
1.3	El correo durante la Conquista	19
1.4	La primer estampilla postal en México	21
<hr/>		
	CAPITULO II EL CUERPO HUMANO COMO TEMA	25
2.1	Conceptualización del cuerpo humano	27
2.2	El cuerpo humano en el arte	30
2.3	Relación entre cuerpo humano y fotografía	37
2.3.1	Principales representantes	41
<hr/>		
	CAPITULO III LA FOTOGRAFÍA COMO PRINCIPAL ELEMENTO GRÁFICO	51
3.1	La fotografía como medio de creación de imágenes	53
3.2	La fotografía como técnica de representación	56
3.3	Fotografía y diseño	58
3.4	Imágenes fotográficas realizadas	62
3.4.1	Digitalización de imágenes fotográficas	64
3.4.2	Manipulación digital en "Photoshop"	68
3.5	Sistemas de impresión de las estampillas postales	73
3.5.1	Estampación Offset	74
3.5.2	Estampación Tipográfica	75
3.5.3	Huecograbado	75
3.5.4	Estampación Calcográfica	76
3.6	Preprensa	78
<hr/>		
	CAPITULO IV REALIZACIÓN DE LA PROPUESTA DE DISEÑO DE ESTAMPILLA POSTAL	80
4.1	La estampilla postal como base de diseño	82
4.1.1	Clasificación de estampillas postales y material filatélico	84
4.2	Metodología para la realización del diseño de la estampilla postal	89
4.2.1	Códigos de diseño	91
4.2.2	Integración de los códigos de diseño	94
4.3	Presentación del diseño	96
<hr/>		
	CONCLUSIONES	101
	BIBLIOGRAFÍA	104
	GLOSARIO DE TÉRMINOS EMPLEADOS	110

Introducción

Al descubrir cada detalle que compone a una estampilla postal, al encontrar en ella un sin fin de temas representados de innumerables formas distintas, al ir conociendo cada una de sus características, sus historia, su transformación en un medio de comunicación gráfica, su alcance cultural; que la hace también una fuente de conocimientos fácilmente adquirible y además cumplir la función de comprobar un servicio, han sido razones fundamentales para desear realizar un diseño propio, en el cual se conjuntaran la técnica fotográfica, el tema del cuerpo humano, y la praxis del diseño gráfico como el principal vínculo para la realización de la propuesta.

Al surgimiento de la primera estampilla postal en nuestro país, comenzó también una singular colección de una de las más fascinantes e interesantes emisiones de estampillas del mundo, las mexicanas, principalmente en la época de 1856 a 1884, cuando su peculiar distribución de la Ciudad; a las distintas agencias en los Estados, fueron causa de que los filatelistas consideraran muy atractivo coleccionar timbres mexicanos.

Siendo el cuerpo humano el tema a representar en la estampilla postal, en el segundo capítulo, se profundizará en la apreciación que tenemos de él y de cómo ésta interpretación va a influir en la actitud y el proceder que se adoptará individual y colectivamente. Considerando que el cuerpo es nuestro vehículo y por medio del cual somos conscientes de nuestra existencia, nos conocemos, nos percibimos, nos expresamos, ubicándonos así como parte del mundo.

Se presentarán diferentes interpretaciones del cuerpo humano en el arte, cómo se fue transformando la visión corporal a través del tiempo, presentando variaciones y particularidades, con las cuales podemos identificar un estilo, una época o determinado artista, a pesar de que nuestra forma humana no ha cambiado significativamente desde hace miles de años.

La fotografía ha sido una invaluable herramienta para conocer mejor el cuerpo humano, captándolo fielmente, proporcionándonos así una alternativa más realista y objetiva que la pintura para analizarlo, comprenderlo, clasificarlo, describirlo, o simplemente representarlo. En éste mismo tercer capítulo, se ponen en evidencia algunas de las diversas miradas que se han detenido a contemplar y admirar el universo estético que ofrece la figura humana, y que la han hecho permanente por medio de la imagen fotográfica, siendo pocos los fotógrafos que aparecen en éste trabajo, así como trascendentes en su producción artística.

Así, al utilizar la imagen fotográfica como medio de creación, debemos conocer las cualidades técnicas y expresivas que nos ofrece, para proceder a elegir cuál de todas las posibilidades se adecúa más a nuestras necesidades.

Se analizará la relación entre el diseño y la fotografía, de cómo han llegado a complementarse, y como cada uno es capaz de representar visualmente un concepto, y de la capacidad de manipulación que tienen cada uno de estos procesos, obtenidas por diferentes técnicas y procedimientos gráficos; cómo el mensaje gráfico se convierte en un conjunto indisoluble de la imagen y los elementos de diseño.

En la segunda parte del capítulo tres, se presentarán las imágenes fotográficas realizadas para ilustrar la estampilla postal, y se describirán las características técnicas para la manipulación digital de las imágenes así como el por qué de las modificaciones que hice en cada una.

En la última parte del capítulo, se describirán los procedimientos más comunes de impresión de las estampillas postales, especificando sus características técnicas y usos. En éste mismo capítulo, se

hará la comparación entre el método tradicional de pre prensa y el método digital, como dos alternativas existentes en el universo de la reproducción gráfica, los cuales debemos conocer como profesionales de la imagen.

En el capítulo final se describirá y clasificará el material filatélico que se emite cada que sale a circulación una nueva estampilla, que específicamente se trata de: el sobre de primer día, el folleto, la hoja souvenir, y la estampilla postal.

La metodología con la cual desarrollé el diseño de estampilla postal, fue el resultado del análisis y fusión de dos procesos que se sustentan en la necesidad de comunicación como el origen de diseño, destacando la importancia que tiene en el proceso, ser capaz de comprender plenamente el problema, para lograr una codificación y una configuración adecuada del mensaje. Se evaluarán e identificarán los códigos de diseño que concebirán la estampilla, para así empezar el proceso de integración entre ellos, y lograr que se cumplan los objetivos de comunicación del mensaje, usando como medio una estampilla con la cual se comprobará el pago de un servicio. Por último se presentará el diseño final de la estampilla postal y de sus derivados filatélicos.

CAPÍTULO I

Breve reseña de la historia del correo en **México**

*“Los sellos son, por otra parte,
como espejos que reflejan los avatares del mundo”
Anónimo*

VALOR HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL DE LA ESTAMPILLA POSTAL

Cada uno de nosotros hemos experimentado en alguna ocasión la emoción de recibir una carta, una postal, o algún otro documento por medio del correo; el cual, además de traer saludos, buenas nuevas o mensajes importantes; también viene acompañado de un pequeño trozo de papel pegado al sobre, que inmediatamente llama nuestra atención y nos despierta curiosidad, al observarlo encontramos varios datos que nos ayudan a confirmar la procedencia del mensaje, pues indica el país, el año, el valor del envío, y además de esto, siempre cuenta con algo que lo hace muy especial: un tema que es representado o recreado gráficamente, ocupando casi toda el área del papel; provocando así que espontáneamente, cada vez que recibamos correspondencia; no dejemos insatisfecha nuestra natural necesidad y el gusto de admirar la estampilla que en esa ocasión llega a nuestras manos.

La estampilla postal desde su aparición, ha abarcado más funciones de la que originalmente se esperaba, ya que además de comprobar por medio de ella el pago de un servicio postal; se han desarrollado desde su creación, diferentes valores que se integran en ella; aumentando así su trascendencia en un acto cotidiano e imprescindible para los seres humanos: comunicarnos.

VALOR HISTORICO

Además de su simplicidad física, las estampillas postales poseen características singulares que hacen de ella una valiosa portadora de diversas enseñanzas, entre las cuales está el que son un testimonio de la historia de la humanidad, ya que nos permiten conocer con profundidad los hechos y acontecimientos que se han dado y los que están por ocurrir.

Las estampillas son como espejos que reflejan las visicitudes del mundo; así que los coleccionistas de éstas son como los profesores de historia que conocen como nadie el curso que éste ha llevado.

La estampilla postal ha desempeñado una importante labor cultural, ya que al revisar y estudiar cualquier emisión postal descubrimos la historia de un país de una manera original, amena y profunda, que difícilmente se puede lograr por otro medio.

"El filatelista viene a ser una especie de viajero: sin moverse de su casa conoce lo que hay en otros países lejanos...¡Los timbres son toda una enciclopedia en enano!"¹

VALOR SOCIAL

En la actualidad las estampillas postales se han convertido para cada nación en un medio por el cual dan a conocer sus costumbres, su historia, su comercio, su delimitación geográfica, su economía, su arte, su cultura e infinidad de aspectos que se pueden plasmar en una estampilla, sirviendo así como un viajero internacional que llega a lugares lejanos expresando la cortesía entre las naciones.

La comunicación postal hace posible las relaciones entre personas que difícil e inadmisiblemente se podrían poner en contacto, pues se ubican desde

puntos muy lejanos geográficamente; con el único fin de intercambiar estampillas, ya sea de sus respectivos países o de alguna otra temática. Provocando así el nacimiento de un vínculo amistoso entre filatelistas de todo el mundo.

Con éste y otros propósitos se crean nuevas formas de asociaciones internacionales: la "U.P.U."² y la "U.P.A.E."³, formando así un coleccionismo de mayores proporciones.

Así, al contemplar uno o varios timbres postales; si nos llegan a fascinar lo suficiente, deseamos apropiarnos de esa o esas pequeñas piezas de papel engomado y reunir las según nuestros más diversos gustos. Poco a poco ésta afición por coleccionar timbres se convierte en un esparcimiento, en un remanso placentero a nuestros sentidos. Este impulso de coleccionar satisface cierto amor a la forma, al color, a las texturas, aunque el coleccionista no esté consciente de ello, y se pierda en el deleite de esas múltiples pinceladas culturales, que se adueñan de su atención.

"También el impacto emotivo, en momentos cruciales, encadena el espíritu y así la contemplación de uno o varios sellos, en el sobre de una carta o paquete circulado, o en manos de un familiar o de un amigo, relucen por su bonito dibujo y colorido suave, grato a la vista, nos lanza a perseverar en

¹ Eduardo Del Río, RIUS, "La cultura no muere" (México: Posada, 1990) pág.20

² Unión Postal Universal

³ Unión Postal de las Américas y España

*hacerse con otros, con ánimo sólo de deslumbramiento, de caricia alucinante, como ante un lienzo maravilloso de un maestro del pincel, una escultura sorprendente de un artista del buril o una porcelana de la época de los Ming.”*⁴

VALOR CULTURAL

Cualquier tema que se nos pueda ocurrir en éste momento; es casi seguro que lo encontremos representado en un timbre postal, ya que éste ha sido un auténtico vehículo de difusión cultural, a través del cual se amplían considerablemente nuestros conocimientos; siendo éstos de lo más variados y completos, gracias a la gran riqueza de temas que presentan; *“En realidad es una pena que muchos ciudadanos ignoren las posibilidades, conocimientos, expansión del cerebro y tranquilidad de espíritu que brinda la filatelia a los que la practican. Puede afirmarse que el coleccionista de estampillas postales es un estudiante muy perseverante y permanente”*⁵

*“Al introducirse en esa rama del esparcimiento ilustrativo, del entretenimiento erudito, de la diversión docta, de esa lucha victoriosa contra el ocio, de esa pátina de pinceladas culturales que, insensiblemente, se van adueñando de nuestra idiosincracia y que, en definitiva, es el filatelismo o coleccionismo de sellos.”*⁶

Independientemente de los conocimientos intrínsecos en los timbres postales, también se deben reconocer otros muy particulares como son: el aprender a manejar un lenguaje filatélico, y dominar los términos principales, así como técnicas de producción de los mismos, las cuales van dando las características básicas de éstos, para así poder distinguir sus variantes, y clasificarlos. *“Un buen filatelista puede clasificarse entre los mejores técnicos. Tendrá que conocer infinitas clases de papel, las filigranas, las marcas de agua, los diversos procedimientos de impresión, grabado, litografía o tipografía, unos de prensa plana, otros de offset, así como las tintas, las perforaciones de diversos tamaños.”*⁷

La filatelia es una afición apta para todas las edades, grata, silenciosa, alegre, satisfactoria, e ideal para olvidarnos por un momento de las tensiones, de las preocupaciones, y relajarnos al recrearnos con su infinita temática, colores, formas y nueva manera de conocer el mundo. *“En ésta época precipitada y veloz que nos toca vivir, debía recetarse como suave medicina, como un bálsamo, para calmar los nervios...”*⁸

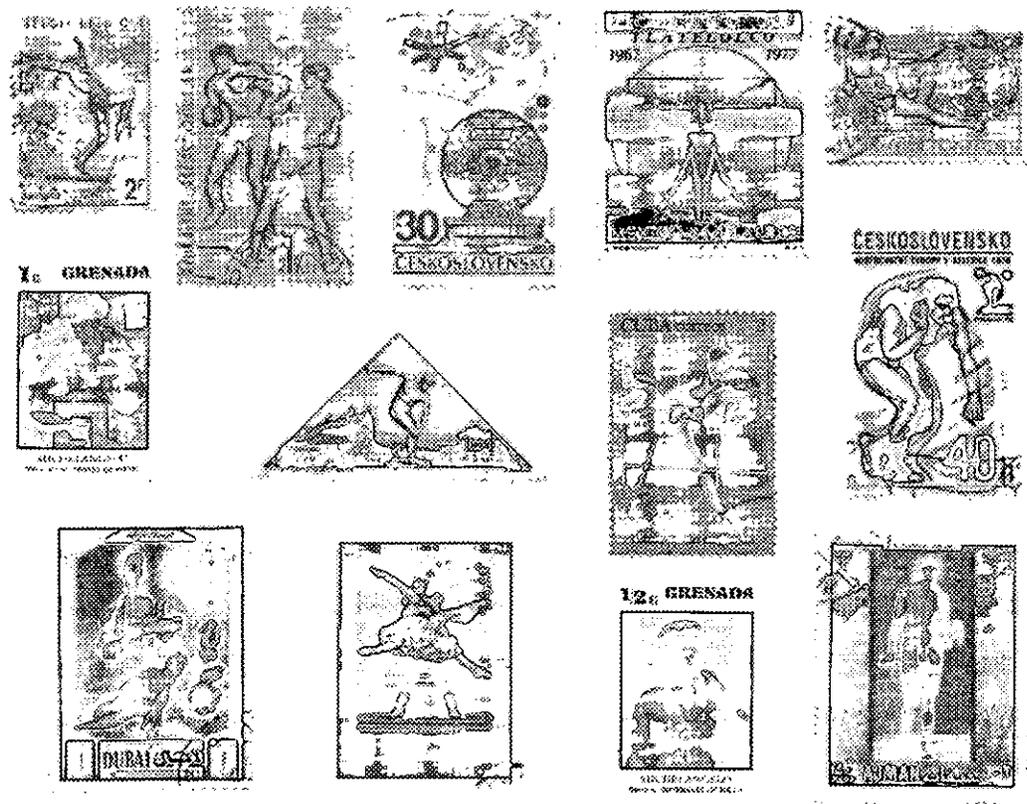
A partir de la aparición del primer timbre postal en el mundo; creado en Inglaterra por un empleado del servicio de correos: Sir Rowland Hill, también nació otra forma de expresión y

de creación gráfica que contenía una particular forma de llamar la atención de quien la observaba. Transformándose así en otro espacio más para "alimentarnos visualmente" de ésta gama inmensa e impresionante de imágenes y contenidos.

Para que éste hecho tan normal en nuestros días, llegara a su culminación han tenido que existir diversas formas de satisfacer la necesidad de comunicación entre los seres humanos, desde el dibujo prehistórico, el lenguaje, los jeroglíficos, la escritura por medio de signos, hasta los relevos en jinetes, o entre resistentes corredores que cubrían una extensa ruta

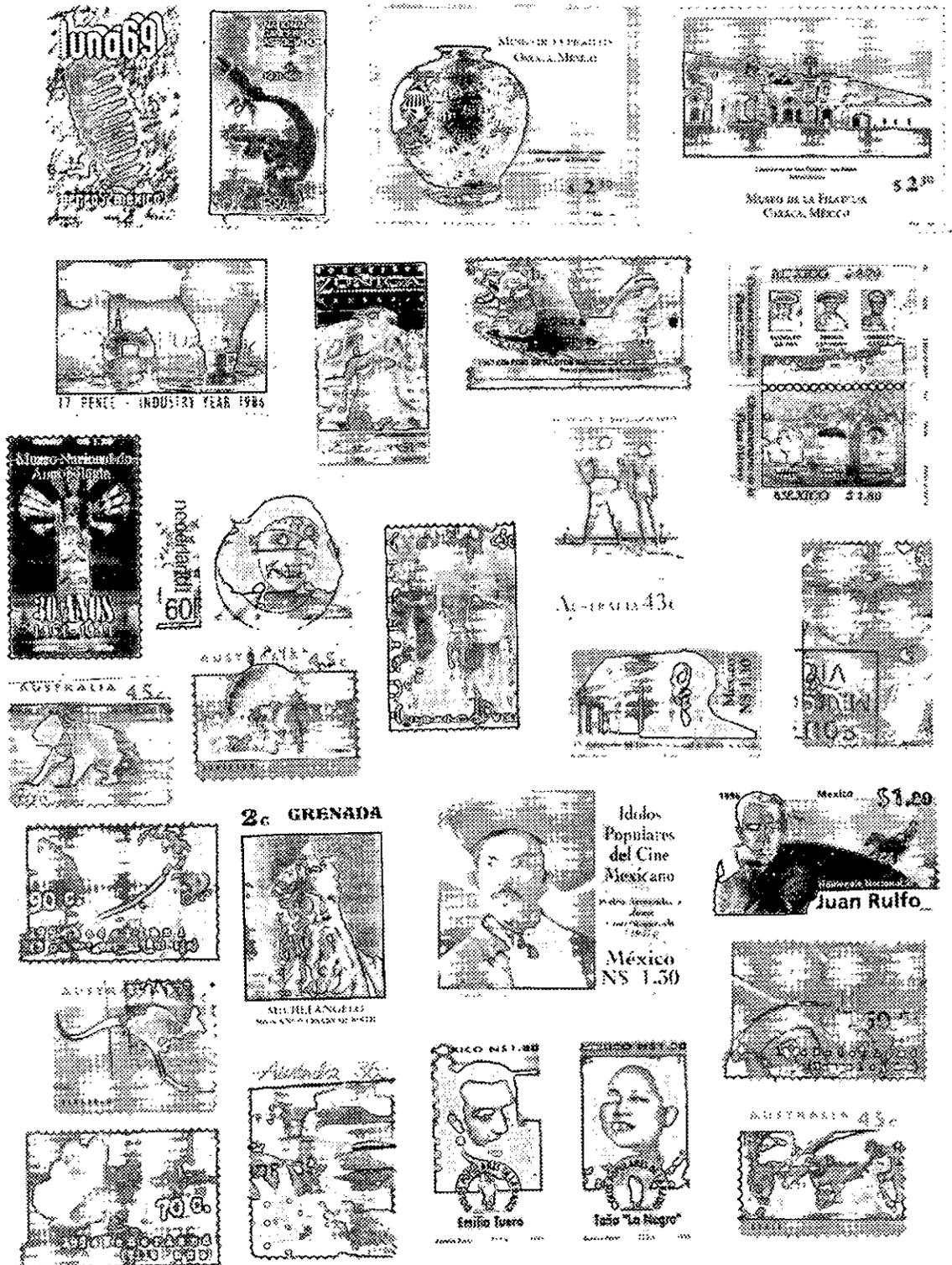
para hacer llegar lo más rápido posible los mensajes a su destino, hasta convertirse en un monopolio de particulares que cobraban lo que deseaban para prestar el servicio, siendo así como una empresa de carácter mercantil con fines de lucro, y tantos otros acontecimientos que han marcado el camino de la historia del correo.

Para tener una ligera noción de el valor cultural que nos regalan estas pequeñas ventanas del saber, a continuación se muestran ejemplos de algunos de los cientos de temas que podemos disfrutar por éste medio



4 Antonio Serrano Pareja, Coleccionismo de sellos (León, España: Everest, 1979) pág. 5
 5 "La importancia de los servicios postales," Revista Nuestro Correo. Mayo 1981. Núm 36. Pág. 14, 15.
 6 Antonio Serrano Pareja, Op. cit., Pág: 6-7
 7 Henry Bellaman, "Por qué se coleccionan estampillas," Revista postal y telegráfica Agosto 1941. Núm 2. Pág: 7
 8 Antonio Serrano Pareja, Op. cit., Pág: 29





1.2 EL CORREO PREHISPÁNICO

En el siglo XV, los Aztecas erigieron un poderoso imperio en la época del antiguo México, y teniendo como jerarca al Emperador Moctezuma II (novenio en la dinastía Azteca), se implantó un servicio de postas que surgió por la necesidad de mantener comunicado al monarca con sus aliados, y estar al tanto de los pueblos ya conquistados; ejerciendo así su dominio.

El servicio de Correo Azteca era de uso exclusivo del Imperio, y para el cual se requería de mensajeros que llevaban o traían las noticias con prontitud y eficacia; éstos mensajeros debían cumplir con requisitos muy específicos así como tener una educación, instrucciones y formación física especiales.

Dentro de los requisitos que se les exigían estaban: tener una inteligencia despierta, no ser menores de quince años, disfrutar de buena salud y tener una resistente constitución física, sin cuyos requisitos no eran admitidos

en el "Telpuchcalli" ⁹ exclusiva para individuos de la clase media.

Estas escuelas eran dirigidas por los grandes sacerdotes o ancianos del clan, en edificios especiales. Así, dentro del sistema pedagógico azteca se les enseñaban: escritura, lectura jeroglífica, oratoria, civismo, cálculo, astronomía, geografía, historia, mitología, manejo de las armas, tradiciones y cantares, empleos y oficios, obediencia de las normas políticas y religiosas, así como un entrenamiento para tener una memoria ágil, ya que eran absolutos responsables y depositarios de valiosas responsabilidades.

"A éstos jóvenes que se les entrenaba para desempeñar la función de correos, se les llamaba "Paynanis" o "Iciucatitlantís". ¹⁰

Ellos recibían una instrucción especial, haciéndolos caminar, correr, saltar, nadar, pasando a través de diversos climas, temperaturas y latitudes; escalaban cerros y montañas; con el único fin

⁹ Casa de jóvenes

¹⁰ Corredores ligeros o mensajeros que van de prisa

de formar auténticos atletas, siendo el entrenamiento rudo y continuo.

"Sus mejores armas eran sus excepcionales cualidades para correr, radicadas en la velocidad de sus piernas y en la resistencia de su corazón y sus pulmones".¹¹

También debían conocer los diferentes caminos, sendas, veredas y atajos del territorio de la Triple Alianza (Texcoco-Tenochtitlan-Tacuba), siendo ésto un provechoso aprendizaje para ahorrar tiempo en sus recorridos.

Para desempeñar la función de Paynani, se seleccionaban a los mejores alumnos, a los que demostraban su eficacia, tener muy buena memoria visual y retentiva, para así transmitir íntegramente los mensajes orales, además de una probada lealtad a su Monarca. Una vez ya cumplidos todos los procedimientos, los aspirantes se incorporaban al *"Cuerpo especial de Correos del Imperio"*, el cual tenía una marcada tendencia militar.

A lo largo del amplio territorio de la Triple alianza se establecieron recintos construidos a distancias reglamentarias llamados *"Techialoyan"*¹² en los cuales aguardaban uno o varios Paynanis a emprender su camino; ya sea por relevar a un compañero o para iniciar el recorrido del mensaje, el cual podía ser

transmitido por medio de códigos resguardados con tablillas de madera; o de boca en boca, repitiendo a su relevo el mensaje sin cambio alguno; ya que se consideraba un prejuicio para el Imperio el alterarlos. Así era costumbre tomar como rehenes a los primeros paynani hasta que llegasen otros que comprobaran las noticias, poniéndoles en libertad si los mensajes eran ciertos; y castigándoles hasta con la muerte si eran falsos.

"Quizá donde se rompió con la costumbre aceptada, característica dentro de la organización social de los aztecas, de la heredad en el oficio, fue precisamente en el oficio de correos, puesto que no siempre era posible heredar las cualidades físicas extraordinarias que se requerían..."¹³

Los correos aztecas eran tan veloces que los señores de Tenochtitlan llegaban a recibir en el mismo día, mensajes de hasta una distancia de 200 a 300 kilómetros, cambiándose de trecho en trecho, para no fatigarse en extremo, logrando así una gran eficacia en sus correspondencias.

Gracias a esos infatigables correos, el Imperio estaba al corriente de todos los acontecimientos que sucedían en sus vastos dominios.

Los Paynani desempeñaban también labores de tipo social y política; ya

11 Manuel Carrera Stampa, *La historia del correo en México* (México: S.C.T., 1970) Pág: 15

12 Lugar donde se aguarda. Refugio. Sitio en que había constantemente mensajeros de repuesto. Casas de correos de los Aztecas

13 Manuel Carrera Stampa, Op. cit., Pág: 15

que dependiendo del tipo de mensaje que hacían llegar, era su forma de vestimenta; si anunciaban el fallecimiento de sus grandes señores, se ataviaban de manera especial, si anunciaban una derrota militar, tenían que entrar a su ciudad con el pelo suelto hasta postrarse a sus monarcas, y así consecuentemente.

El traje que portaba el pain o painani, daba noción al pueblo del mensaje que llevaba a su emperador. Si traía el pelo atado con una cinta de color y el cuerpo ceñido con una manta, la noticia era indiferente, de marcha o contramarcha del ejército. Cuando el pelo le caía esparcido en la cara, el aviso era lamentable: ya que expresaba la derrota, el fracaso y el mensajero caminaba silenciosamente y taciturno hacia el palacio de su señor. El término dado al correo era Tequipantitlanti. El pueblo se entregaba a una aflicción general. Muy diferente era la circunstancia del mensajero que traía la noticia de una victoria.

Se dirigía embrazando la rodela y enarbolando el macahuítl, o macana de madera, con la cabellera trenzada, e iba ceñido con un paño blanco. Ante la multitud hacía gentilezas en signo de que les

había sonreído la victoria. La multitud rodeaba alborozada al portador de buenas noticias y le acompañaba hasta el palacio del monarca "Los mensajeros que se llamaban Tequipantitlanti (que eran los correos de guerra) venían a dar las nuevas a su señor de aquellos que habían cautivado a sus enemigos, y de la victoria que habían habido los de su parte" ¹⁴

Ellos eran considerados como embajadores o diplomáticos entre los pueblos, y disfrutaban las atenciones de ese rango.

Los Paynani eran los encargados de complacer a el emperador Azteca al proveerlo diariamente de alimento fresco (pescado) que traían desde Veracruz (Golfo de México), hasta la Ciudad de México Tenochtitlán, a pesar de los casi 400 Kilómetros de lejanía. Que precisamente era la ruta que más dominaban los correos.

Así también Moctezuma II, tuvo conocimiento oportunamente de la llegada a la Isla de Ulua del Capitán Hernán Cortés y su flota; así como también del arribo a las Costas de Catoche del Capitán Pedro de Alvarado y de sus naves en el año de 1519.

14 Núñez Mata, "El Correo de la Antigüedad y su desenvolvimiento," Revista Fraternidad Postal Mayo 1946. Núm. 1. Pág: 23.

"Fueron Moctecuhzoma Xocoyotzin y sus sucesores Cuitláhuas y Cuauhtémoc, quienes sin duda utilizaron en mayor grado que sus antecesores a los "mensajeros" o correos, sosteniendo y robusteciendo el Servicio, ante los graves imperativos impuestos por el arribo de los españoles y su denodada lucha en contra ellos" ¹⁵ . En la organización y servicio de correos que mantuvieron los aztecas, utilizaron a los mejores elementos de su juventud, soportando las duras pruebas a que eran sometidos, transitando por veredas hoscas y caminos sinuosos.

Extinguiéndose el 13 de agosto de 1521, al ser vencido y hecho prisionero su último emperador Cuauhtémoc, el cual era el único autorizado para dirigir ésta organización, tanto en la paz como en la guerra. Así fue como terminó un gran servicio de disciplina, estoicismo y fidelidad en un antiguo México extenso y montañoso, siendo difícil la comunicación entre los pueblos, pero haciéndola posible éstos brillantes paynanis, ejemplo y orgullo de nuestra cultura.



Estampilla postal Mexicana
con el tema del correo Azteca

EL CORREO DURANTE LA CONQUISTA

El Emperador Moctezuma II y su pueblo se enteraron del arribo a territorio yucatenense de los españoles, por medio de los servicios de correos; inquietando así a los diversos grupos étnicos que residían en el antiguo México.

Una vez desembarcado Cortés en tierras veracruzanas, se inició un activo ir y venir de notificados entre Moctezuma II y Hernán Cortés, sirviéndose los aztecas de los paynani; y los españoles de aborígenes tlaxcaltecas, de aliados, y también de soldados de confianza guiados por los indios.

Los aztecas empleaban a su servicio de correos no solo para conocer los movimientos de los invasores, sino también para mandar brigadas que contenían regalos muy costosos y significativos para evitar el avance de los españoles, contrariamente a lo planeado se provocó con esto aumentar la codicia y el afán de conquista.

Es claro que gracias al sistema de caminos, rutas, postas y correos preestablecidos por los aztecas, pudo el ejército invasor, más de una vez dar con víveres y bastimentos de guerra que los alentaron y dieron fuerzas. No hay duda de que las comunicaciones existentes facilitaron en cierta forma, la consumación de los osados planes de Cortés y sus enérgicas medidas adoptadas.

Ya una vez tomada la Ciudad de México, Cortés conservó la organización de las comunicaciones establecidas por los aztecas entre las principales ciudades y poblaciones, sin hacer modificaciones trascendentales.

Asentados unos cuantos ayuntamientos, son éstos y las autoridades constituídas quienes financiaban el costo de las mensajerías, por lo que se refiere a la correspondencia oficial. A éstos correos se les llamó propios.

El naciente clero y los particulares se valieron para el envío de sus cartas y pliegos, de sus frailes o simples viajeros, dependiendo de su amabilidad y confianza, o en otras ocasiones; cuando mucho, de enviados o emisarios especiales.

"La incierta situación existente trajo como consecuencia la falta absoluta de libertad y de seguridad para escribir cartas y pliegos para que éstas llegaran a su destino" ¹⁶

A los pocos años de la conquista, la obstrucción de la correspondencia por las autoridades había llegado a tal escala, que la reina gobernadora expidió una fuerte Real Cédula el 31 de julio de 1529, en la cual se refería concretamente a las injusticias de Nuño de Guzmán, Lic. Juan Ortíz de Matienzo y Diego Delgadillo, oidores todos de la Real Audiencia.

En efecto, Nuño de Guzmán detuvo toda correspondencia que consideró perjudicial a sus intereses. De manera muy particular extremó la vigilancia sobre la correspondencia de Obispo Fray Juan de Zumárraga quien como "protector de los indios" clamaba a la corte contra los contínuos abusos y arbitrariedades del soberbio, inflexible y cruel presidente de la Primera Real Audiencia. Pero éstos abusos no solo los cometían los primeros conquistadores y autoridades,

"Durante los primeros sesenta años de vida colonial se perpetuó tal situación" ¹⁷

16 Manuel Carrera Stampa, Op.cit. Pág:17

17 idem

LA PRIMERA ESTAMPILLA POSTAL EN MÉXICO

El primero de Agosto de 1856 se empezaron a usar las primeras estampillas postales en México, como consecuencia de la publicación del decreto realizado el 21 de Febrero de 1856, por el presidente sustituto Don Ignacio Comonfort, y siendo Director de Correos Don Guillermo Prieto. Este Decreto, indicaba se emitieran cinco valores con la efigie del primer Héroe de la Independencia: el Cura Don Miguel Hidalgo y Costilla, haciendo el grabado José Villegas (entonces director de los talleres de impresión del gobierno), obteniendo una calidad muy fina en ésta trascendente e histórica emisión.

"...la creación del franqueo previo, llevada a cabo a costa de mil sacrificios y consumada por mí en 1856" 18

"...a los 16 años de distancia en que la imperial Inglaterra había puesto en circulación sus primeros timbres postales para el franqueo de las correspondencias, el Correo de México, en éste aspecto, daba el

paso más importante para proceder a la primera emisión de sus estampillas postales" 19

Las características de impresión hecha en la oficina de impresión del gobierno de éstas emisiones postales; fueron las siguientes:

* Papel: blanco, liso y ocasionalmente de grano. (sin marca de agua o filigrana)

* Proceso de impresión: grabado, la placa matriz era de latón, material muy blando y con un espesor no mayor de 3mm., con sesenta piezas de estampillas cada una (diez hileras de seis).

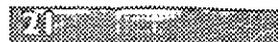
* Tinta: diferentes colores de acuerdo a los cinco valores que tenía cada una de las estampillas.

* Valores: medio real (azul), un real (amarillo), dos reales (verde), cuatro reales (rojo), y ocho reales (lila rojizo).

Existen variedades de color en el de Medio Real, que es azul, y también lo

18 Alejandro Grossman, "Los timbres postales una ventana al pasado", México desconocido. Marzo 1993. Núm:193. Pág:38

19 Ricardo Casanova, "Boletín de la Academia Iberoamericana y Filipina de Historia Postal" 1968.Núm:82-83.Pág:6



hay más intenso y más claro; el de Un Real se encuentra en matriz de amarillo más fuerte; el de Dos Reales existe en verde-amarillo, verde-azul y esmeralda, siendo más escasos éstos últimos; el de Ocho Reales también lo hay en color violeta.

Debido al material tan flexible y delgado con que estaban hechas las placas de grabado, fue necesario mandar a hacer nuevas placas con los sellos que se les daba mayor uso, pues en los de la primera emisión se encontraban notorias diferencias por los numerosos retoques y las roturas que presentaban con el desgaste de impresión. *"La placa matriz, por su dimensión, sufrió en el tórculo una rotura en la parte inferior, de suerte que afectó a un solo sello que fue el penúltimo de la de dos Reales, y se conoce por una mancha vertical que tiene el busto de Hidalgo en las estampillas impresas por ella. Con el tiempo, la rotura se agrandó, de manera que la placa quedó inútil"* ²⁰

Los primeros timbres se imprimieron muy juntos horizontalmente y como carecían de perforaciones entre sí (dentado), se debían separar con



Primer Estampilla Mexicana del año 1856.

tijera, provocando así un corte irregular en sus cuatro márgenes. Los que ahora tienen un valor más alto son los que tienen los márgenes más uniformes.

"Esta emisión de 1856 se caracteriza además por los dobles transportes en algunas planchas (arriba y abajo), y la variedad de colores en los tonos de las tintas empleadas. A éstos y otros detalles se les llama en filatelia variedades, y entre más logre el coleccionista obtener, será más rara, valiosa e interesante su colección, ya muy especializada" ²¹

Casi todas las planchas que se utilizaron para imprimir fueron destruidas por orden del gobierno, tanto los sellos de la primera emisión de 1856, como los de la siguiente en el año de 1889. Aunque se duda que las empleadas para imprimir las de 4 Reales y algunas partes de otras si quedaran en buen estado, ya que existen reimpresiones de los valores de 4 y 8

Reales. Los sellos de la primera emisión y la siguiente se cancelaron con matasellos muy rudimentarios, pero no por eso dejando de ser artísticos, y de temática muy nacionalista, presentando emblemas y atributos de México.

20 Manuel Carrera Stampa., *ibid.*, Pág:209.

21 Manuel Carrera Stampa, *Op. Cit.*, Pág:210

En el siglo pasado, México fue el único país que centralizó las emisiones y las repartía a toda la República, la cual estaba dividida para estos efectos en 47 distritos postales en el año de 1856. A los cinco valores; así como a las emisiones posteriores, hasta el año de 1884, las autoridades correspondientes ordenaron que las estampillas llevaran impreso el nombre del distrito en donde se empleaban. *"...de manera que las no sobrecargadas fuesen consideradas sin valor y no pudiesen ser empleadas para el franqueo de las cartas, esto con onbjeto de que si llegare ha haber algún robo o extravío durante el tránsito, a la partida o a la llegada de las remesas de las estampillas, quedaran nulas y sin valor alguno, precisamente por la falta de la sobremarca o contramarca"* ²²

Desde la Ciudad de México se enviaban estampillas a las agencias principales, y éstas a su vez las hacían llegar a las alternas. Todas las agencias debían contramarcarse con su nombre y alguna otra información a éstas, para darles valor de "franqueo"²³, previniendo así el extravío o robo de las remesas de estampillas de correo, para venderlas posteriormente por los famosos "Bandidos de Río Frío".

Estas remesas se enviaban periódicamente conforme eran solicitadas por

cada oficina postal, amparadas por sus respectivas facturas, numeradas perfectamente en orden progresivo. El transporte para dichas oficinas se hacía en general por medio de diligencias, transcurriendo mucho tiempo del pedido a su entrega, lo cual ocasionó que por falta o escases de valores, los mismos empleados de correos de éstas oficinas y sin tener permiso oficial, fragmentaran los altos valores para poder cubrir los portes más bajos, mientras se recibía el nuevo encargo, apareciendo así interesantes cartas con mitades de sellos, cuartas partes, etc., de grandes valores reemplazando a los pequeños.

Las estampillas debían pegarse a las correspondencias, por los empleados de correo, y expresaban en sí mismas el pago de ellas. Se inutilizaba el sello postal o estampilla, poniendo encima de él una marca que indicaba su desvalorización para poder utilizarlo de nuevo. Debemos considerar que en México se había carecido de la paz necesaria para entrar en la vía del progreso; ya que se tuvo que hacer frente a la guerra con Estados Unidos, por lo cual apenas empezaba a organizarse como nación, siendo precarios los servicios de transporte y comunicaciones.

Podemos afirmar que el coleccionismo de los sellos de México desde

²² Manuel Carrera Stampa, Op., cit., Pág.209

²³ Previo pago que se hace al correo del porte que corresponde a la pieza depositada, según su clase y su peso.

El franqueo debe cubrirse por medio de timbres postales o sellos de máquinas franqueadoras.





Estampilla emitida en México
en el año de 1861

la aparición de ésta primera emisión de 1856, es una de las más interesantes y fascinantes de todas las filatelas del mundo, constituyendo un verdadero reto para su especialización por sus campos únicos de estudio, análisis e investigación.

"Con el franqueo por medio de estampillas el correo mexicano se pone a la altura de los correos de las naciones más adelantadas" ²⁴ Tomando parte así nuestro país, como afiliado activo de la Unión Postal Universal, y de la Unión Postal de las Américas y España, en las especificaciones internacionales con referencia al despacho, traslado y transferencia de los envíos postales.

²⁴ Alejandro Grossman, "Los tómbres postales una ventana al pasado", México Desconocido. Marzo 1993. Núm. 193.

SECRET

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL



CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

2.1

CONCEPTUALIZACIÓN DEL CUERPO HUMANO

Llegar a una conceptualización del cuerpo humano es posible únicamente tomando en cuenta que es una idea muy amplia, que comprende diferentes interpretaciones que varían de acuerdo con el ámbito cultural, social, económico, histórico, etc., así cada persona tiene su propio concepto del cuerpo, basado en su autoconocimiento, en la conciencia de sí mismo y en su realización plena como ser humano.

Se deben distinguir uno por uno los componentes que le integran sin reducir importancia a ninguno de ellos. El cuerpo es la suma o fusión de : Lo físico, lo biológico, lo psíquico, y lo cultural, estratos distintos, que a la vez se hallan y mantienen cohesión, armonía y vida en él.

Al considerar que no únicamente somos materia formada por átomos, moléculas, células, tejidos y órganos; le estamos dando importancia no solo a la

conscientización que cada uno debemos tener para valorarnos más ampliamente, sino también a los otros niveles que conforman nuestro ser y existir; que son lo espiritual, lo intelectual y lo emocional; obteniendo un mejor y progresivo conocimiento de nosotros mismos.

"Ser más, es, antes que nada, saber más" ¹

Pero, ¿cómo nos volvemos conscientes de lo que representa para cada uno de nosotros nuestro cuerpo?, ¿cómo llegamos a tener un concepto propio de nuestro cuerpo?; esto se va dando poco a poco a lo largo de nuestro crecimiento principalmente de manera inconsciente, formándose a partir de nuestros semejantes, los cuales vierten juicios subjetivos que nos enseñan a reconocer, nombrar y valorar parte por parte y en conjunto, nuestro cuerpo. Ellos opinan, aprecian e interpretan; contribuyendo en gran medida en la formación de nuestra

¹ Teilhard de Chardin, Pierre. Paleontólogo, teólogo y filósofo francés, Jesuita.



autoestima. También repercuten en el autoconcepto: la experiencia, la cultura, y la sociedad en general.

Así; también concebimos nuestro cuerpo, a partir de la imagen del cuerpo ajeno; ya que no existe la posibilidad física de apreciarnos o tener una percepción visual directa de nosotros mismos, pues la ubicación y la capacidad de nuestros sentidos nos imposibilita vernos, u oírnos como lo hacen otros cuerpos; lo que nos convierte en el prójimo para los demás; y nos ubica en un nivel dentro de la naturaleza, de los seres vivos, de las especies, diferenciándonos a la vez entre todos los demás cuerpos humanos, animales, vegetales, etc., haciéndonos únicos, irrepetibles. El cuerpo es nuestro universo personal, en el cual se halla nuestra propia historia, nuestras experiencias, nuestros sentimientos, nuestros pensamientos, es el punto de partida y de llegada de los conocimientos, acciones, reflexiones, es el medio que nos permite tener consciencia del mundo, del entorno, de los demás cuerpos. Somos el resultado de un largo proceso evolutivo, que nos recuerda nuestro origen, nuestra fusión de razas.

Esta apreciación del cuerpo va a influir directamente en la actitud y el proceder que cada uno vamos a adoptar individual y colectivamente. Así como en la

conformación de nuestra personalidad, de nuestras ideas, de nuestros anhelos y expectativas de vida. Influyendo también nuestra concepción vigente del contexto socio-cultural donde vivimos, en nuestra imagen del cuerpo.

En nuestro cuerpo se halla todo lo que sabemos, podemos crear, inventar, imaginar, sentir, percibir, disfrutar, sufrir, en fin; es nuestra condición ante el mundo, del cual partimos y podemos apreciar la realidad, evaluarla, y transformarla.

El cuerpo es la evidencia de una transformación en el tiempo; no solamente en el aspecto físico, sino también en el mental, sentimental, e intelectual. Atravesando así por la infancia, edad adulta y vejez; *“un mejor conocimiento del cuerpo permite que pasemos del estado pasivo, en el que nuestro cuerpo existe como algo ajeno, a un estado activo, que nos conduce a la inteligencia y crecimiento de una conciencia corporal”*²

El ser humano existe no solo en el mundo; sino ante el mundo. *“El hombre y el mundo son seres relativos y el principio de su ser es la relación.”*³ Es necesario que yo me pierda en el mundo para que éste exista y yo pueda trascenderlo. Nuestro cuerpo es coextensivo al mundo, y nos percatamos e interactuamos con él por medio de nuestros

2 Gabriel Weisz, “Dioses de la Peste,” *Saché. EL Cuerpo* núm.5 Vol.6 1996. pág.67

3 Jean Paul Sartre, *El ser y la nada* (Ciudad: Editorial, Año) pág.391-392

sentidos y nuestras acciones. "el cuerpo desde siempre ha sido el origen de gran parte de nuestro mundo construido; baste pensar en la sujeción, por ejemplo, de la arquitectura al cuerpo humano. Dependencia que se revela sobre todo por medio de un sistema de proporciones y de simetría tomado directamente de la figura humana" ⁴

Somos capaces así, de modificar el entorno que nos rodea, creando un ambiente humano; adaptando el medio a nuestras necesidades, transformándolo incesantemente: analizando, inventando, construyendo, conociendo, amando; suministrando así nuevas opciones que aportan algo nuevo a lo ya existente, tanto en el mundo ideológico como en el tangible.

⁴ Ambra Polidori, "Nulla Osta," Sacbé. El Cuerpo núm.5 Vol.6 1996.pág. 28



2.2

EL CUERPO HUMANO EN EL ARTE



Pintura rupestre
Guerreros
a la carrera

El ser humano al crear, recurre a sus diferentes facultades que lo caracterizan y le colocan o lo clasifican biológicamente como una especie llamada *Homo Sapiens Sapiens*⁵; como son, la inteligencia, sus conocimientos, sus tradiciones, sus sentimientos, su temperamento o su experiencia; pero principalmente, se vale de su cuerpo, de sus manos que han quedado libres al poder desplazarse solamente con las piernas (bipedestación), logrando con ésto un mayor desarrollo de las habilidades manuales.

Al dibujar, esculpir o pintar, nuestro cuerpo participa como el instrumento mediante el cual hacemos posible y tangibles nuestras ideas y nuestra necesidad de expresarnos. *"El ser humano se distingue por una latente y perentoria potencialidad creativa, que entre otras facultades, le habilita para completar, por medio de lo artificial, su incompleta naturaleza. Así, el*

*hombre ha de crear para ser."*⁶ Las obras de arte, además de ser objetos de goce estético y un producto de la habilidad e ingenio humanos, profundizan en nuestro interior, exponiéndonos las diferentes alternativas y formas de vida a menudo extrañas a nosotros, a nuestra cultura, a nuestra época, ayudándonos así a explorar y comprender más la propia naturaleza del hombre.

Saber o descubrir el significado de las imágenes visuales que forman las obras de arte; nos facilita el estudio de las diferentes sociedades, entendiendo así la constante regeneración del arte, sujeto al crecimiento o cambios sociales. Así; la historia del arte ha conformado una fracción muy importante dentro de la historia de la raza humana.

Al ser el cuerpo humano un tema demasiado "significante" en el arte, es difícil dejar de asociarlo con la belleza física, con nuestros deseos, con nuestras necesi-

5 Nombre científico que se le da al género humano, aparecido hace 250,000 años. Especie humana actual.

6 Ricard, André, "Diseño? Por qué?" (Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1982) Pág:4

dades, con nuestra naturaleza, con nuestras creencias, con nuestros códigos morales y sociales, con nuestras capacidades, con nuestros conocimientos y con muchísimos más criterios inherentes; así pues, éste ha sido objeto de infinitas representaciones de acuerdo a diferentes concepciones del mundo y de quien lo interpreta. Desde siempre, el cuerpo humano ha apasionado a las

Extrañamente, lejos de destacar la forma humana, los hombres primitivos daban mayor presencia a la belleza y fuerza de las figuras animales; "despreciando" la forma que la naturaleza les había dado; siendo para ellos gratificante y necesaria la representación del animal.



creadoras como un elemento constante de reflexión y sobre todo de inspiración para los artistas a lo largo de la historia del arte, siendo las civilizaciones prehistóricas las primeras en plasmar su imagen en las paredes de las cavernas.

Aunque no por eso completamente ausente del mundo maravilloso de formas que cubren las paredes de las cuevas, no se les plasmaba con el mismo

7 Henri del Porte, "La imagen de la mujer en el arte prehistórico" (París:Itsmo, 1979) Pág:25

sentido naturalista, sino con escaso realismo; siempre estilizada, disfrazada, caricaturizada, o como una mezcla fantástica de figuras humanas y animales (antropomorfas). "A diferencia de los animales de la cueva, el hombre está dibujado de una forma tosca"⁸

La figura humana fue más comúnmente tratada en relieves, grabados o esculturas que en la pintura. "Muchas de las figuras dan la impresión de ser bocetos

Venus de Willendorf,
Venus de Savignano,
Venus de Lespuge
de frente y perfil.



toscas de la forma humana, más que representaciones cuidadosamente esculpidas"⁹

Las representaciones prehistóricas más famosas de la figura humana son las llamadas "venus"; estatuillas femeninas en bulto redondo destacando generosamente los rasgos sexuales primarios; rindiendo homenaje a los misterios de la fecundidad, o a una "diosa madre".

Es muy dudoso que el cuerpo

humano como tal desempeñara un papel importante o relevante en el arte prehistórico; en general, se hizo de él un medio para alcanzar ciertos objetivos; como lo era rendir culto a los enigmas de la fertilidad femenina.

Para los egipcios; el hombre poseía además de su cuerpo, una especie de alma o parte espiritual; y cuando la persona moría, el cuerpo seguía manteniendo una estrecha relación con los elementos inmateriales; haciendo necesaria la máxima conservación del cadáver. Al observar la armonía del cuerpo humano joven, vieron en ésta un símbolo y por eso sus representaciones de la figura humana aparecen en el esplendor de su juventud sin importar la edad real del fallecido.

Ellos desarrollaron su propio cánón de las proporciones del cuerpo humano; deseando siempre plasmar sus conocimientos anatómicos; destacando las partes más sobresalientes según su ideología. "Así desligaban la figura humana para mostrar los caracteres distintivos lo más exhaustivamente posible, de la misma manera que el botánico despliega o aplana la planta o flor para poner en evidencia sus partes esenciales"¹⁰

8 Richard E. Leakey, "La formación de la humanidad" Vol. II (Barcelona:Orbis, S.A., 1986) Pág:58

9 Richard E. Leakey, ibid, Pág:86

10 H: Honour y J. Fleming, "Historia del arte" (Barcelona:Reverte S.A., 1986) Pág:40





Busto de la reina Nefertiti

La pose que ellos establecían no podía tener ninguna variación; ya que ésto provocaba una alteración al significado de la figura y transformaba a un cortesano en esclavo. "El grado de naturalismo parece corresponderse con el estrato social de los hombres y mujeres representados".¹¹

Los griegos le dieron una marcada impor-

tancia al aspecto externo del hombre, idealizando y perfeccionando todos los rasgos del cuerpo humano, de acuerdo a su propio cánón. Ellos creían tener una divinidad inherente y se sentían superiores al resto de las razas, conservando un fuerte apego a la anatomía; sobre todo masculina "...mantenían un deleite apasionado por el cuerpo humano, por la observación de los juegos musculares subcutáneos, la fugaz captación de sus ritmos pasando de una posición a otra"¹². En el arte griego, el impulso idealizador se mantuvo neutralizado



Bailarinas de pintura mural en la tumba de Nakht, Tebas

por el afán de verosimilitud "El desnudo clásico representa una franca prolongación del propio ego del hombre dentro del arte"¹³

A partir de que pensadores como Sócrates empezaran a desarrollar una noción más aguda y profunda del aspecto externo del hombre, así como de sus cualidades internas, y la relación entre éstas, surgieron análogamente corrientes de pensamiento que coincidían en modificar considerablemente la tradicional idea griega de belleza humana al no representar solamente atletas jóvenes y bien parecidos; planteando que existía nobleza y hermosura de alma en físicos poco atractivos. "...encontraron así su expresión clásica aquellas tendencias introspectivas y espiritualizantes del pensamiento helenístico, que mantenía que el cuerpo es la prisión del alma"¹⁴

En el arte oriental se desarrolló un sentido de sensualidad y espiritualidad a la vez, en el cual la figura humana carecía de cualquier modelo preestablecido de belleza. Desarrollaron un cánón de proporciones corporales diseñado para

brindar una estatura heroica incluso a figuras pequeñas. La belleza física atraía a la vista, pero también preparaba al espíritu para la meditación más

11 idem

12 ibid, Pág:101

13 Albert E.Elsen, "Los propósitos del Arte" (España: 1971) Pág:353

14 op.cit. H.Honour, J. Fleming, Pág:144

allá de lo accesible a los sentidos o al intelecto.

Para los pintores y escultores del Renacimiento, los desnudos son ante todo plásticos, expresan un poderoso lirismo, siendo un tema forzado y empleado como confirmación de maestría por parte de los artistas. Hubo un resurgimiento en la comprensión del cuerpo humano desnudo; estimando mucho más la belleza innata del hombre, tomándolo como punto de partida, incrementando así tanto sus conocimientos anatómicos, como fisiológicos

Leonardo Da Vinci recomendaba a sus discípulos estudiar; en primera instancia, a la ciencia, a la naturaleza, ya que ésta era

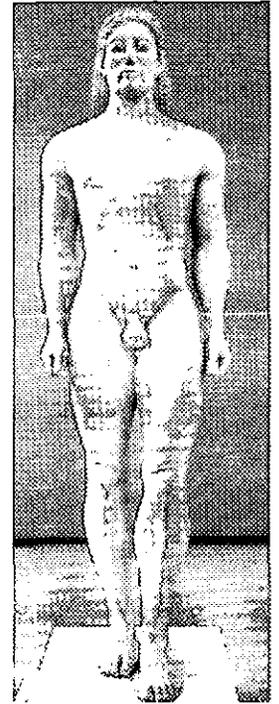
imprescindible para después pasar a la parte artística, y así verificar lo aprendido, asegurando que la pintura nacía de lo perceptible; llamándole a ésta "nieta de la naturaleza".

En la serie de desnudos de la Capilla Sixtina, se exhibe una de las creaciones más originales de la historia del arte occidental. Miguel Angel

lleva a cabo un esfuerzo sobrehumano para acentuar a la figura del hombre toda la energía del universo, para hacer de la perfección del cuerpo humano un espejo de la perfección del espíritu .

"Así, el arte renacentista combinó la observación e investigación de la naturaleza con la plasmación idealizada. Su fin último fue elevar la realidad al grado de perfeccionamiento ideal" 15

La visión corporal que tenemos se va transformando a través del tiempo, enrareciéndose y presentando variaciones y particularidades, con las cuales podemos identificar un estilo, una época o a un determinado artista, a pesar de que



Estatua fueneraria de Kuros

Guerrero combatiente en el templo de Afaia

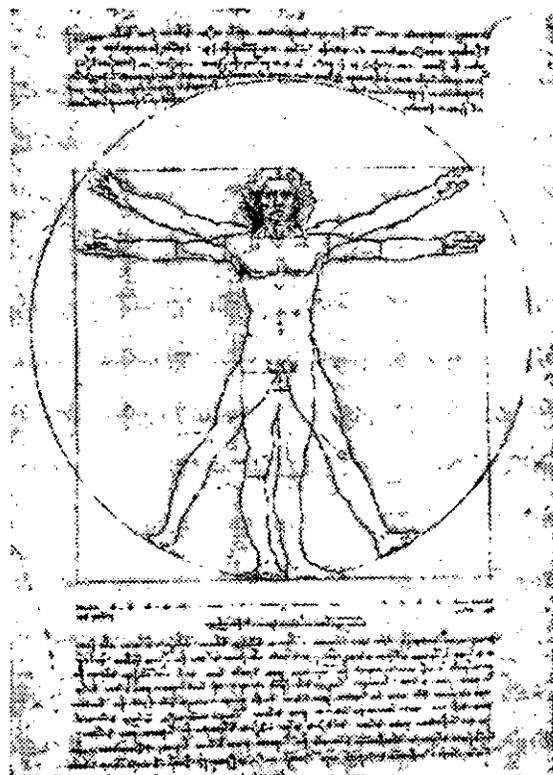


la figura humana ha sido y sigue siendo la misma desde hace miles de años.

La concepción del cuerpo desnudo en el arte es una estilización condicionada por la cultura, por la moda, por el vestir y por las influencias de las técnicas de representación. "...partiendo de los comienzos más primitivos, llega hasta la selección del cuerpo naturalmente verdadero y , finalmente, del cuerpo naturalmente bello" ¹⁶

La flexibilidad del cuerpo humano en el arte no ha sido restringida por la anatomía del mismo, sino, más bien, por el talento, los incentivos y la imaginación del artista influyendo también la falta de un principio básico histórico persistente para su representación en la escultura da testimonio de la constante intromisión de ideales sociales, religiosos, intelectuales, emocionales, y estéticos, en su representación.

Que el cuerpo fuese celebrado por su innato interés anatómico, sin ningún propósito sucesivo, es un fenómeno notablemente escaso, comparado con los muchos ejemplos, a lo largo de los siglos, en que se usó para encarnar conceptos abstractos vinculados con el hombre o la naturaleza. En la historia del cuerpo humano en el arte, se ha dado un mayor rendimiento al utilizarlo en representar conceptos biológicos o científicos.



El Vitruvio. Leonardo Da Vinci

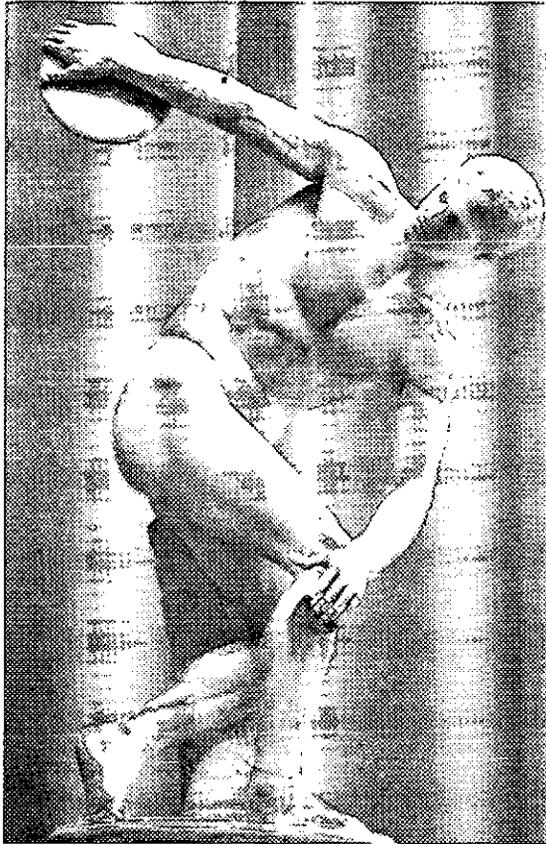
"El cuerpo humano no ha sido deformado, sino reformado , por el intelecto y el criterio estético del artista" ¹⁷

También, en el arte, las imágenes que vemos nos permiten identificarnos o distinguimos de los cuerpos representados, para así incluírmos en la escena o mantenernos ajenos, o confrontarnos con ella.

Las diferencias corporales plasmadas en una obra de arte son la clave para ubicar, expresar y representar la diversidad de niveles sociales, culturales, y morales que existen. La persistencia hasta nuestros días de la figura humana en todos los ámbitos de la creación, y

16 DR. C. H. Stratz, "La figura Humana en el arte" (México:Salvat,1952) Pág:1

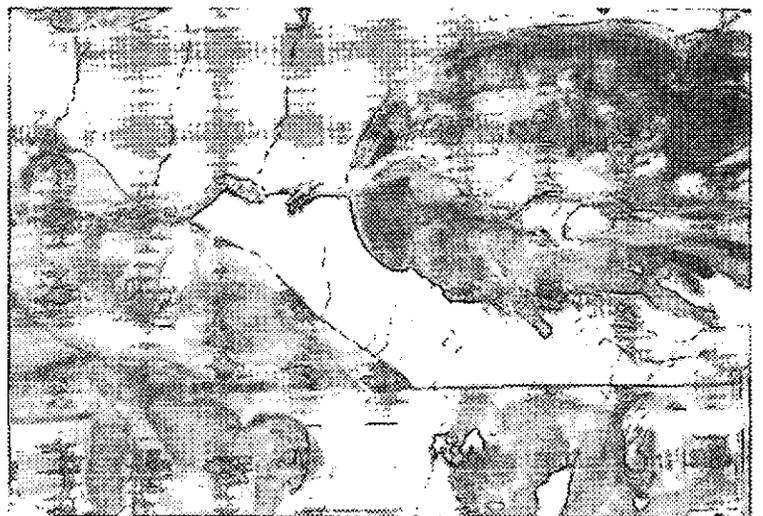
17 Albert E. Elsen, op. cit., Pág:366



El Discóbolo. Mirón

sobre todo de la plástica sigue ofreciéndonos la oportunidad de buscar y encontrar una representación del ser, que nos haga comprender nuestra naturaleza, que nos haga reflexionar acerca de nuestras potencialidades, de nuestras carencias, de nuestros ideales, de nuestra historia, de nuestra ideología, de nuestra existencia.

La creación de Adán,
Capilla Sixtina.
Miguel Ángel.



2.3

RELACIÓN ENTRE CUERPO HUMANO Y FOTOGRAFÍA

Desde sus inicios, la fotografía nos ofreció la posibilidad de captar la expresión de un cuerpo humano, proporcionándonos una alternativa más realista que la pintura para retratar a cualquier persona. Sin duda, el rostro, como el resto del cuerpo ha sido un tema central y uno por los que más atracción siente la cámara y el fotógrafo; abordado en infinidad de maneras, de acuerdo a la mirada de cada uno de ellos, conformando así una historia dentro de la historia de la fotografía.

Cualquier región del cuerpo o el cuerpo entero en sí elegida por la mirada del fotógrafo como elemento principal en la composición de la imagen, se convierte en una exaltación de la fuerza de la naturaleza humana, haciéndonos gozar y apreciar las formas, texturas, volúmenes, líneas, ritmos, colores e innumerables características que capta la placa sensible a través de la cámara.

“Las motivaciones, las estrategias y acercamientos de los fotógrafos son tan infinitamente variados como los cuerpos humanos que plasman” 17

Los fotógrafos del cuerpo humano despiertan controversia, pasión e intenso interés en sus imágenes, en todos los niveles sociales. *“Aunque los victorianos aceptaban de buena gana las figuras desnudas plasmadas sobre un lienzo o esculpidas en mármol, se sentían ofendidos ante el hecho de que una fotografía mostrara un ser humano real” 18*

Las fotografías del cuerpo siempre nos han atraído, impactado y obsesionado, inspirando así una prolongada y diversa tradición de imágenes de desnudos, sirviéndose de a la figura humana para los más distintos propósitos gráficos desde hace más de un siglo. Así, las imágenes registradas fotográficamente han servido en las áreas científico, cultural, social, artístico, recreativo, comercial, etc.

17 William A. Ewing, *El cuerpo: fotografías de la configuración humana* (Madrid: Ediciones Siruela, 1996) Pág. 30

18 *ibid*, pág. 60-61

"A mediados del siglo XIX las revistas médicas mostraban verdadero entusiasmo por la fotografía, y los profesionales de la medicina respondieron a su reclamo poniendo en marcha experimentos fotográficos en casi todas las especialidades: anatomía, fisiología, histología, patología y el área más ambigua de las enfermedades mentales " ¹⁹

El potencial y la influencia que tiene la fotografía sobre nuestros conceptos acerca de la belleza, la sexualidad, y la naturaleza animal del hombre, ha sido innegable, ampliando así nuestros horizontes, y empujándonos a mejorar nuestros conocimientos acerca de la corporeidad, provocando una mayor necesidad de contemplación y admiración a la forma humana. *"Los fotógrafos no están solos en sus intentos de reinvestir el cuerpo de humanidad; muchos pintores contemporáneos, muchos creadores de vídeos, performances e instalaciones y numerosos bailarines expresan sentimientos similares"* ²⁰

Desde siempre ha existido un deseo apremiante de representar al cuerpo humano desnudo o semidesnudo, plasmando así nuestras reacciones ante éste, y traduciéndolas en un lenguaje visual muy complejo; teniendo que interpretarlo en distintos niveles semánticos; como el estético, el cultural, o el psicológico, que a su vez tienen muchas formas de abarcarlos.

El nacimiento de la invención técnica que era capaz de ofrecer una imagen directa, fiel, objetiva; dió pie inevitablemente a que fuera utilizada para registrar fielmente a un determinado grupo racial, pudiendo así ayudar a examinar, descibir, clasificar, entender, y comprender la naturaleza humana. La fotografía complementó a la Antropología, disciplina que se ha propuesto conocer más a fondo al hombre y todas sus manifestaciones.

Aunque no ha sido un proceso fácil de admitir en la historia de la fotografía; los desnudos han permitido valorar al hombre en su cotidianeidad, en su presencia e individualidad; así como en los distintos acontecimientos que han marcado cada época. *"Las fotografías de desnudos pasaron por ser las peores obscenidades, como es de suponer. Estas ofendieron de tal manera al público que, por ejemplo, en 1861, hubo en Inglaterra un proceso por causa de unas fotografías "provocativas" y "demasiado reales" que habían sido expuestas en lugares públicos."* ²¹

Sirviendo también como material de consulta en el estudio de un pintor desde su aparición. *"...las fotografías de desnudos proliferaron a partir de comienzos de los años cincuentas de el siglo pasado (aún cuando se conocen ejemplos de 1841) dando información a los artistas y placer a los voluptuosos"* ²².

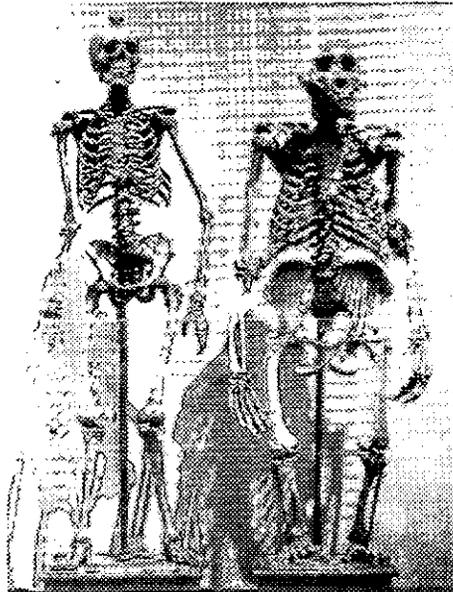
19 *ibid*, pág. 106

20 *ibid*, pág. 71

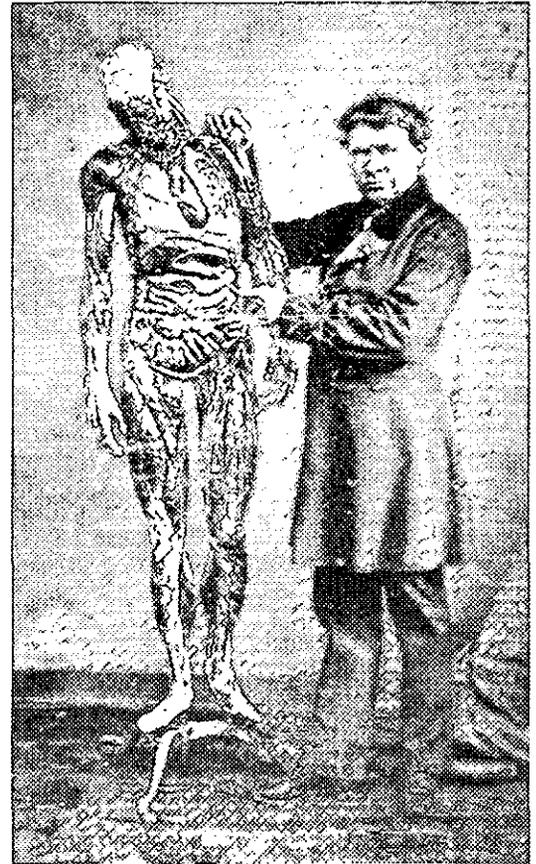
21 Aaron Scharf, *Arte y fotografía* (Madrid: Alianza Forma, 1994) Pág. 137.

22 *ibid*, pág. 136



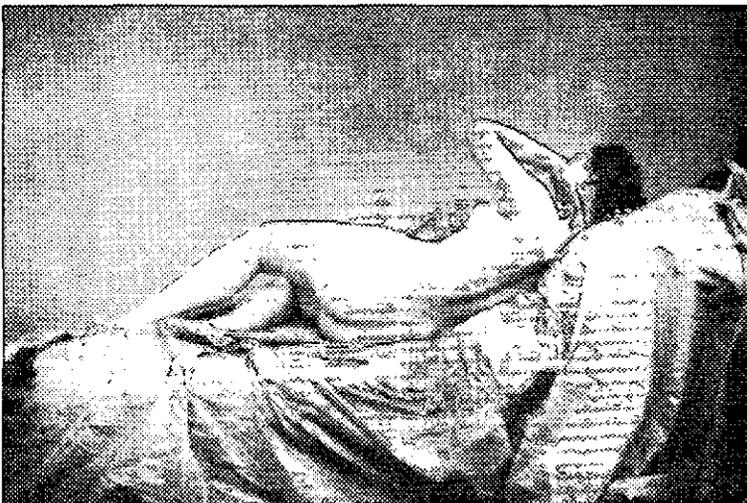


Esqueletos de hombre
y de gorila macho,
1861.
Roger Fenton.



El Dr. Azoux
con su modelo
anatómico, 1859.
Hermanos Bisson.

Sin título.
Auguste Belloc, 1850

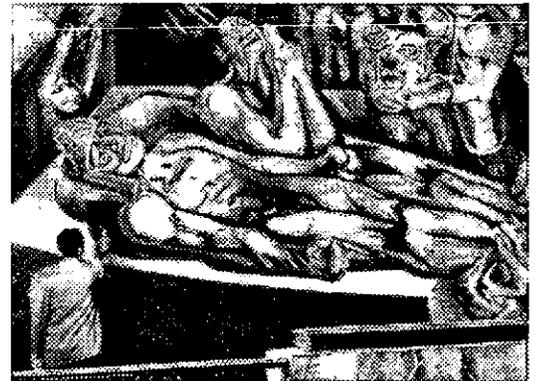


Pintores como David Alfaro Siqueiros encontraron en la fotografía una herramienta muy útil para su novedosa técnica de composición pictórica, analizando primero las imágenes que obtenía con la cámara, para después proceder a crear sus murales, bocetando en base a las múltiples tomas que realizaba. "Muchas y muy grandes son las enseñanzas que nos da la fotografía; gracias a ella podemos romper con muchas rutinas e ir al encuentro de nuevos y más científicos métodos de perspectiva y composición" ²³

23 Itala Schmelz, "Siqueiros: Bocetos fotográficos," Revista Luna Córnea 1994: pág.86.



Estudio fotográfico para el mural
"El tormento de Cuauhtémoc"



Fragmento del mural "El tormento
de Cuauhtémoc", 1950

Así, la concepción y percepción de la imagen del hombre ha sido redefinida ampliamente a partir de la aparición e inserción de la fotografía en los ámbitos artísticos, dando un vuelco a la forma de representación que había conservado y mantenido la pintura, evitando así la idealización, la perfección, y las convenciones artísticas establecidas sobre todo por el arte griego, permitiéndonos así acceder a un auténtico goce visual al admirar la forma humana desnuda, desprovista de todo arquetipo, explorando las imperfecciones, las formas, los volúmenes y los mis-

terios que encierra el cuerpo, ofreciéndonos en una imagen fotográfica el apoderamiento de ese instante, de esa mirada sensible que ha tenido el fotógrafo a través de su cámara y que nos comparte.

Nos presenta al doble de ese cuerpo, a su imagen convertida en signo. "Decir cuerpo es nombrar algo que permanece oculto. Gracias a la aparición de sus dobles aparece el otro cuerpo, el cuerpo utópico, fantasmal: ese cuerpo soñado, desafiante, saturado de símbolos, sin el cual el cuerpo "real" no podría existir."²⁴

24 Mauricio Molina, "El cuerpo y sus dobles," Luna Córnea 1994: pág. 39.

2.3.1

PRINCIPALES REPRESENTANTES

Los enfoques y resultados posibles en la fotografía del cuerpo humano son muy numerosos. Los fotógrafos deciden, planifican y visualizan cuidadosamente el tipo de imágenes que presentarán; siendo el resultado la creación de un estilo personal e individual que requirió lo mejor del talento del fotógrafo. Las imágenes y las composiciones creadas que evidencian un estilo definido; satisfacen a sus autores por haber partido de forma natural, dando forma libre a sus ideas, a su actitud ante cierta forma de ver el mundo e incluso a influencias inconscientes de imágenes ya conocidas. Hay fotógrafos que encajan en categorías muy específicas y se mantienen así durante toda su producción artística, pero otros en cambio, experimentan e innovan incesantemente, fluctuando o variando el estilo de sus imágenes conforme progresa la técnica, ideologías, condiciones sociales y culturales. Esto hace que la fotografía, como las demás formas de arte, avance y se desarrolle *“Cuanto más fotografías se estudian y se conocen, tantas más cosas de interés se descubren en todos ellos”*²⁵

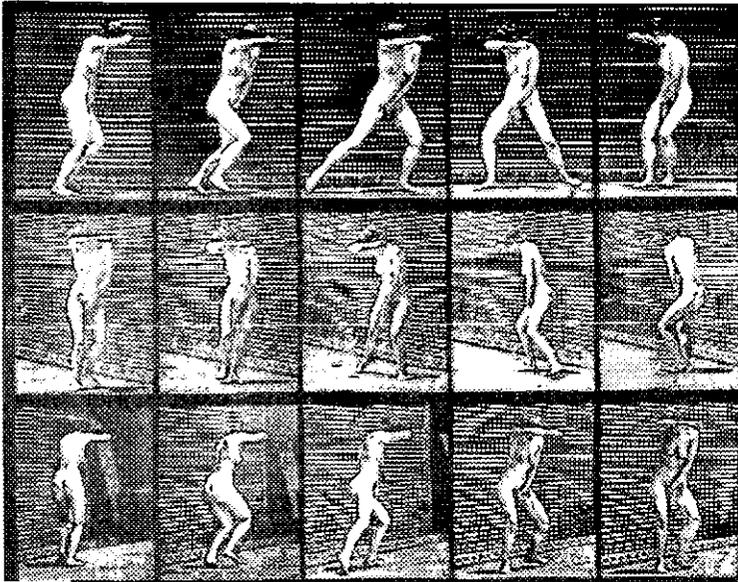
El objetivo de presentar una lista de fotógrafos que se han inmerso en el extraordinario tema del cuerpo humano desnudo; nos sirve para tener un leve panorama de la diversidad y alternativas expresivas que han existido y seguirán surgiendo en el mundo de la fotografía. A continuación haré mención de los fotógrafos que a mi consideración han dejado una huella muy honda en la conceptualización del cuerpo humano valiéndose de su afán de búsqueda en el inmenso universo estético que ofrece la figura humana.

MUYBRIDGE, EADWEARD

Nacido en Inglaterra en 1830, con el nombre de Edward James Muggeridge, fue a radicar a San Francisco en los años cincuenta, modificándose el nombre para que se escuchara más anglosajón, se inició en la fotografía al estar convaleciente de un accidente; sin que pasara mucho tiempo para volverse un famoso fotógrafo topográfico, publicando su primer portafolio en 1867, llamado “Paisajes del Valle de Yosemite”.

²⁵ Michael Langford, Enciclopedia completa de fotografía (Madrid: Blume, 1982) pág.329.





Subiendo una escalera, 1887
Animal Locomotion.
E. Muybridge

Al comprobarse que la cámara era capaz de registrar los movimientos que el ojo humano no alcanzaba a percibir con precisión, se diseñaron sistemas que reducían el movimiento a imágenes fijas que formaban una secuencia fácilmente analizables. Muybridge desarrolló un sistema que constaba de doce objetivos montados en línea en una cámara a lo largo de un carril de caucho, exponiendo por medio de unos cables, se lograban doce diferentes tomas de una misma escena. Así, se convirtió en el primer fotógrafo que analizó con demasiada minuciosidad el movimiento del cuerpo humano y otros animales.

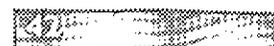
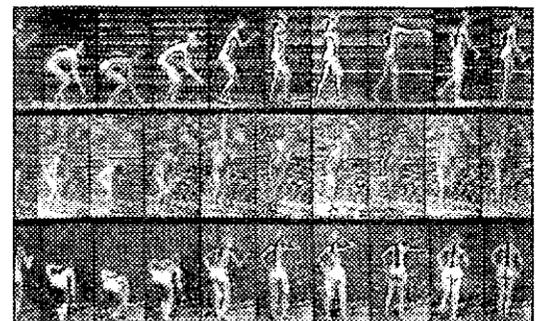
Pegadas una a continuación de la otra, y observadas a través de un cilindro estroboscópico, las fotografías semejaban por primera vez imágenes animadas. A éste

aparato lo llamó zoopraxiscopio, siendo el primer proyector cinematográfico del mundo, incluso anterior a la invención del Kinetoscopio hecho por Thomas Edison hasta 1891.

Las obras "Locomoción animal" publicada en 1887 con más de 20,000 fotografías y 781 temas abordados; y "La Figura humana en movimiento" fueron puestas a la venta sin mucho éxito, pues debió pasar casi un siglo para ver la ardua e importante labor que ha contribuido al enriquecimiento de la ciencia y el arte, liberando también a la fotografía del título de "imitadora de la pintura".

"Muybridge realizó cientos de secuencias y estudió los movimientos de aves, animales y atletas; cuando publicó los resultados, fueron inmediatamente adoptados por pintores y dibujantes como referencia." ²⁶

Estudio de movimientos, 1830.
Animal Locomotion
E. Muybridge



MAN, RAY

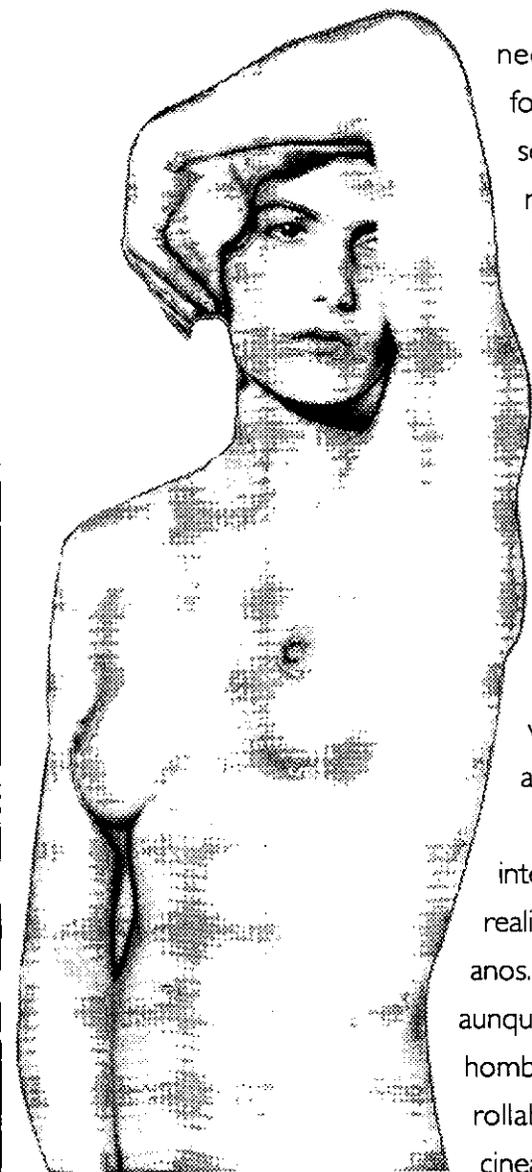
Nace en Filadelfia un 27 de agosto de 1890 Emanuel Radnitzsky, que comenzó a usar el seudónimo "Man Ray" de la síntesis de su apellido paterno, adoptándolo definitivamente en 1914.

A partir de que surge la necesidad de reproducir fotográficamente sus pinturas, se interesa y se adentra en el mundo de la fotografía, haciendo de ésta otro de los medios con los cuales se expresaría libremente. El siempre afirmó: *"Pinto lo que no puede fotografiarse. Fotografio lo que no quiero pintar"*. Para él la fotografía era entrar en un estado mental muy distinto, era una condición del espíritu, a veces como un juego o una adivinanza a proponer.

El fotografiaba el mundo interior; no le interesaba plasmar realidad alguna, o sucesos cotidianos. Fue dadaísta y surrealista, aunque con ciertas reservas. Era un hombre polifacético que se desarrollaba como pintor, escritor, cineasta y hasta inventor de obje-

tos singulares, cargados de simbolismos. Con una estética sofisticada en sus obras, un lenguaje visual original y detonante, lúdico, vanguardista, se ha convertido en uno de los más sobresalientes representantes de las artes de la primera mitad del siglo XX.

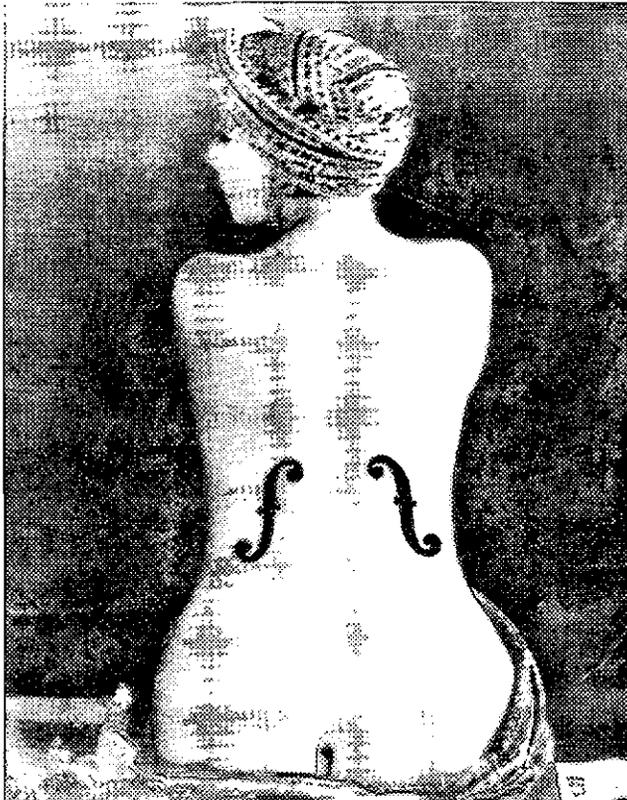
Junto con amigos y personalidades del arte, durante el período entre las dos guerras, realizó en su estudio de París innumerables retratos; siendo ellos mismos los modelos. También trabajaba para fotografías de moda en revistas como Vogue o Bazaar, con tendencias un poco dadaístas. Obtuvo extraordinarias imágenes de cuerpos femeninos que le realizó a mujeres famosas y con una per-



Autoretrato con cámara fotográfica, Man Ray. 1931

sonalidad atrayente; como: Kiki de Montparnase, Meret Oppenheim, Lee Miller, Dora Maar, Nusch Eluard o a su mujer Juliet Browner. Cuando se trataba de fotografiar desnudo o rostros de mujeres, su fantasía se liberaba, reflejando su acentuado interés por la escenificación del cuerpo humano, de la mujer como un fetiche y la utilización de objetos como referencia simbólica. Se valía de impresionantes juegos de luces y sombras, así como de efectos que realzaban el contorno de los cuerpos, delimitando perfectamente la figura.

El violín de Ingres, 1924
Man Ray



En sus imágenes se apreciaban innumerables recursos formales, hechas desde un profundo lirismo y sensibilidad, sin perder el compromiso con la modernidad. Lo sorprendente en las fotografías de desnudo era su evidente erotismo cargado de misterio, y su increíble riqueza imaginativa para inmortalizar una personalidad que era la principal fuente de inspiración tanto para Man Ray hombre, como para Man Ray artista.

"Por lo que respecta a los desnudos, siempre han sido mi tema predilecto, tanto en pintura como en fotografía, y tengo que confesar que no hay que atribuir ésto a motivos puramente artísticos" ²⁷

Desarrolló con Lee Miller (modelo y fotógrafa) el procedimiento de la solarización, sobre todo en los negativos de película en hojas durante el revelado, aplicándolo no solo al retrato, sino también a la fotografía de desnudo. *"Lo que a Ray le interesaba por encima de todo era el hecho de que la apariencia de las cosas podía modificarse por medio de la luz y de la química."* ²⁸

²⁷ Taschen Benedikt. "Man Ray" (Alemania, 1993), Pág: 36

²⁸ Langford Michael, op. cit., Pág: 363



STIEGLITZ, ALFRED

Descendiente de padres alemanes, y nacido en Nueva Jersey, E.U. en 1864, creció rodeado de un ambiente liberal, interesado por la fotografía desde temprana edad, y convirtiéndose ésta en su obsesión, optó por dominarla tanto técnica como artísticamente; realizando imágenes con un enfoque realista y poco romántico, considerando que la forma ideal de expresión fotográfica era sacarle el máximo provecho a la capacidad de reproducción de la cámara, según sus características. Favoreciendo así a la fotografía "directa" al ser el fundador y editor de la revista Camera Notes en 1898 (Diario del Camera Club de Nueva York).

Aunque no teniendo mucha aceptación por parte del grupo conservador, lo obligaron a abandonar el club; respondiendo él de manera inmediata al crear el grupo "Fotosecesión" reuniendo a los fotógrafos más vanguardistas que disientían de la idea "generalmente" aceptada de lo que es una fotografía. Apoyado por Edward Steichen, dominaron rápidamente la estética fotográfica norteamericana. Publicaron otra revista llamada

Camera Work en 1903, la cual era peculiar por funcionar como un foro para exponer ideas que técnicas, publicando portafolios, críticas, discusiones o noticias de otros colegas y países. Abriendo también varias galerías que actuarían como catalizadores, centros de reunión y arte para los artistas de la época, entre las que se encontraba la llamada "291", proviendo así de un ambiente propicio para las nuevas ideas. Así, en pocos años, los fotosecesionistas habían logrado desplazar el centro de la fotografía creativa, de Europa a Norteamérica.

Ya en 1917, la revista y la galería 291 cerraron, y a partir de esa fecha hasta 1937, Stieglitz se dedicó a crear su propia obra. Las fotografías que el hacía siempre tenían estrecha relación con la humanidad, la vida y la libertad de expresión, conjuntando el talento necesario para combinar

éstos aspectos con su interés por la forma, y la composición; creando una visión total de seres humanos complejos.

Stieglitz fue un elemento clave para engrandecer el horizonte visual del siglo XX, a la vez que dignificó y legitimó el valor de la fotografía como forma artística que posee una entidad propia.

Georgia
O'Keefe,
un retrato, 1918.
A. Stieglitz



WESTON, EDWARD

Fotógrafo norteamericano que se conoce como el pionero de la fotografía objetiva que buscaba con su lente imágenes honestas, perfectamente nítidas, con una riqueza inmensa de valores tonales y sin retoque, se preocupaba por obtener un detalle meticuloso, por medio de técnicas fotográficas exigentes, precisas, captando la verdadera esencia de los objetos, revelándola con sus texturas, volúmenes, formas y tonalidades desligando a cada una de sus imágenes del marco del "pictorialismo", *"Este era el estilo predominante entre los aficionados con pretensiones que se practicaba en clubs y sociedades de todo el mundo, incluso a pesar de que cada vez se hacía más cerrado y convencional."*²⁹ rompiendo violentamente con pautas establecidas transformando todo lo que veía en arte, sin menospreciar ningún tema; siendo capaz de desarrollar su creatividad a partir de un juguete, un excusado, un pimiento de formas caprichosas, una olla, o un cuerpo de mujer.

En el año de 1923 se sintió atraído por México; estableciendo así contacto con los artistas e intelectuales de nuestro país, proporcionando a su trabajo fotográfico un carác-



Pimiento número 30, 1930
E. Weston

ter original, sensible, completamente renovado.

Una de sus contribuciones más importantes fue el ser el precursor de tomas fotográficas a indígenas mexicanos plasmando su visión particular de México, su gente, sus tradiciones, la vida cotidiana, y su paisaje. Siendo éstos y algunos otros temas los que le fascinarían por el resto de su vida.

"Estos últimos años en México Han marcado mi vida y mi pensamiento. No tanto el contacto con mis amigos artistas cuanto la proximidad, si bien menos directa, con una raza primitiva. Antes de México había estado rodeado por la típica

muchedumbre de burgueses norteamericanos, salpicada por algunos cuantos amigos refinados. No sabía nada de la sencilla gente campesina.”³⁰

Las mujeres que Weston fotografiaba para retrato o desnudo fueron Tina Modotti, Anita Bremer, Guadalupe Marín de Rivera y Nahui Olin, y aunque en esas imágenes existe una marcada sensación de realidad, no está ausente la belleza del cuerpo femenino, legándonos imágenes plenas, históricas, con ángulos de enfoque y condiciones de exposición insólitos.

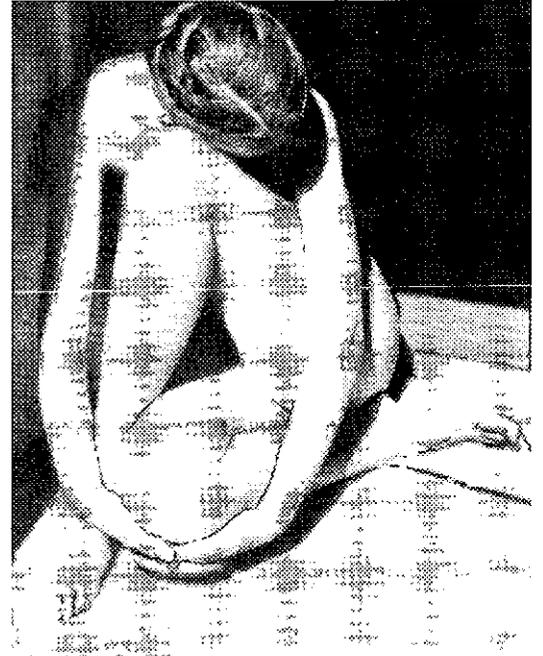
“La mujer, desnuda de artificio, de pintura y de retoque.

Para ver los desnudos, Edward Weston usa lente de aumento —cuando no el microscopio— y disecciona, paciente, su anatomía, con un placer quirúrgico.

Carne de mujer-rompecabezas: ¿dónde está la cara?— carne oprimida de angustia o turmente de gozo.

Senos aislados que nos miran fijos, asomándose por entre un abanico de púdicos dedos.”³¹

Tina Modotti,
México. 1929
E. Weston



Charis desnuda, 1936. Edward Weston

STEICHEN, EDWARD

Su interés por la fotografía en él, surge desde 1895, cuando contaba con sólo 16 años, y era aprendiz de diseñador en una firma litográfica, logrando convencer a sus jefes acerca de la importancia de la fotografía como base realista en los carteles publicitarios. Apoyándolo así para aprender la técnica fotográfica y utilizando numerosas de sus imágenes para sus impresos. Permaneciendo así en él, el interés por la fotografía como medio de comunicación. Se hizo un experto en el proceso a la goma bicromatada, sacán-

³⁰ Weston Edward, "Daybooks, Vol. I" (México, Nancy Newhall, 1973)

³¹ Fragmento de un verso realizado por Francisco Monterde García Icazbalceta.



dole el máximo provecho a éste proceso, con el que obtuvo obras cargadas de romanticismo, ya no del tipo comercial que solía realizar anteriormente.

Utilizó las novedosas placas autocromas, fabricadas por los hermanos Lumière; para fotografiar retratos y paisajes, obteniendo imágenes de excelente calidad, en París, en el año de 1906. También formó parte, en 1902, del

movimiento "Photo Secession" de Nueva York, que había puesto en marcha Alfred Stieglitz. Satisfaciendo así su interés en las vanguardias artísticas y en la organización de exposiciones. Los retratos que hizo durante los años de 1923 y 1938, de grandes celebridades del cine, el teatro y la moda aparecieron en revistas como Vogue y Vanity Fair, adentrándose paralelamente en el mundo de la publicidad.

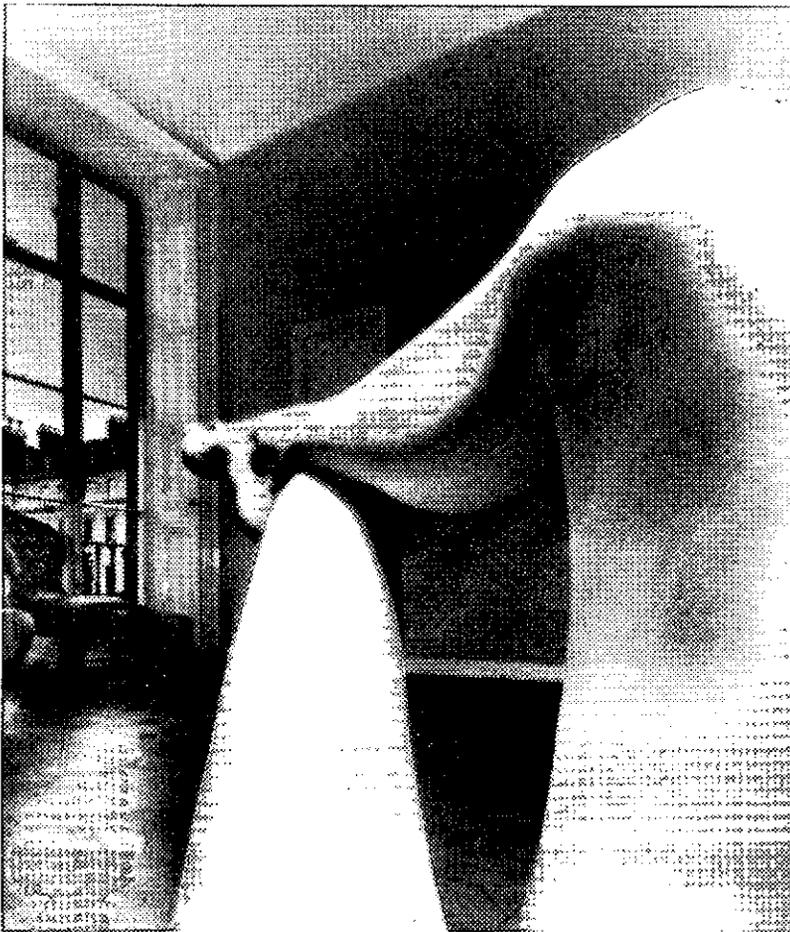


Gloria Swanson, 1926
E. Steichen

BRANDT, BILL

Fotógrafo británico que fue discípulo de Man Ray en París, regresando a Inglaterra en 1931. Estimulado por los experimentos con el gran angular, Brandt descubrió a mediados de los años cuarenta la fotografía de desnudo y las perspectivas deformantes. Convierte los volúmenes del cuerpo humano en formas planas blancas. Sus desnudos, se concentraban generalmente en un detalle o en un fragmento del cuerpo femenino.

Desnudo,
Belgravia. 1951.
Bill Brandt



Desnudo del ciclo "Perspectivas del desnudo", 1961.
Bill Brandt.

Los espacios elegantemente amueblados y con perspectivas un tanto deformadas, donde Brandt colocaba a sus modelos, aportaban a esas escenas un carácter misterioso y surreal. Brandt publicó en 1961 la culminación de sus experimentos de ese período, bajo el título "Perspectivas del desnudo".

CUNNINGHAM, IMOGEN

Fue una de las primeras fotografías en utilizar y experimentar a fondo con el punto de vista en la toma fotográfica, Formó con Edward Weston y otros fotógrafos en el año de 1932 un grupo llamado "f-64"³², siendo éste una de las características que definirían su obra, dando así difusión a sus convicciones de un marcado realismo y detalle en la imagen.

Ella y Weston abandonaron igualmente el mito y la alegoría y exploraron entusiasmados el cuerpo como motivo en sí. Añadieron un vago expresionismo y se esforzaron, en palabras de Weston, por "*presentar objetivamente la textura, el ritmo, la forma en la natu-*

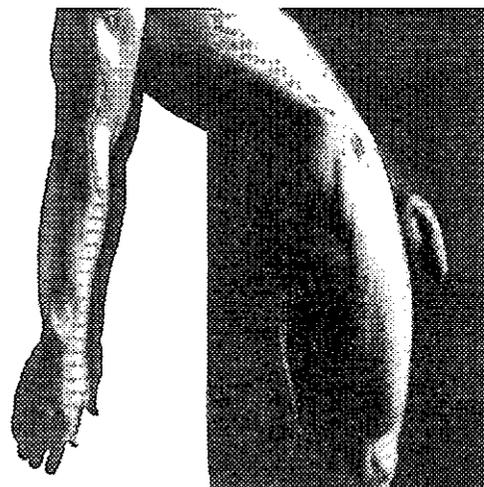
raleza, sin subterfugios ni evasiones en la técnica o el espíritu..." El deleite en la geometría y la abstracción compensó la pérdida de emoción."

ROBERT, MAPPLETHORPE

El artista originó sonados escándalos, sobre todo por sus fotografías de desnudo, en las que tematizaba el erotismo y la homosexualidad con una dureza rayana en la arrogancia. La libertad con que abordaba particularmente el cuerpo masculino y manifestaba al mismo tiempo sus inclinaciones homosexuales, llegó incluso a provocar la incautación de sus fotografías en oportunidad de una de sus exposiciones.



Desnudo embarazado, 1959.
Imogen Cunningham



Milton Moore, 1981.
Robert Mapplethorpe

³² Nombre que procedía de la abertura mínima de los objetivos de entonces, que era la que proporcionaba una máxima profundidad de campo.

CAPÍTULO III

La fotografía como principal elemento gráfico

*“Cuando el fotógrafo opera con las imágenes para acentuar o liberar
su potencial gráfico y estético, se está introduciendo
en la naturaleza misma del diseño”*

Joan Fontcuberta

3.1

LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO DE CREACIÓN DE IMÁGENES

La fotografía tiene muchas cualidades expresivas, que solamente podemos aprovechar al aprender y experimentar su lenguaje.

Requerimos de un entrenamiento visual, cultural, y sobre todo de sensibilidad al querer transmitir por éste medio una idea. *“El relato fotográfico involucra una operación conjunta del cerebro, del ojo y del corazón”.*¹ La imagen fotográfica permite que desarrollemos nuestra capacidad creadora ofreciéndonos innumerables posibilidades técnicas, se pueden practicar cientos de posibles puntos de vista, encuadres, formas de iluminación y elecciones de motivos; integrando los sistemas óptico, mecánico y fotoquímico; se producen asombrosas e interesantes composiciones; invadiendo gráficamente todos los ámbitos y convirtiéndose en material básico en muchos de ellos.

Así; podemos mencionar algunas de las ventajas que existen al utilizar a la fotografía: en principio, la foto posee un gran poder de comunicación, directo y accesible por su realismo, por su inmediatez, por su facilidad de reproducción y de difusión. Nos presenta de una sola vez e instantáneamente un mensaje lleno de matices, registrados por sustancias sensibles a la luz y reveladas mediante un proceso químico. La imagen resultante es atrayente, fascinante, cargada de valores estéticos y connotativos, siendo percibida y analizada sin necesidad de una educación especial, enseñándonos simultáneamente la visión personal que tiene el fotógrafo ante el mundo.

“La cámara no tiene sino un ojo: la lente. Sólo puede registrar un fragmento del mundo visual. El fotógrafo lleva con él el segundo ojo. Este es el ojo de la selección. El artista tiene un tercer ojo: el ojo de la

¹ Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica: selección de textos* (Barcelona: Blume, 1984) pág. 190

imaginación creativa. Este tercer ojo es el que puede penetrar en nuestro mundo interno” ²

Pocos métodos tienen el poder de ensanchar la experiencia del hombre, como lo ha logrado la fotografía a través de sus máximos exponentes; haciéndonos pensar, emocionar, ver la realidad. Cuando vemos una fotografía asumimos una determinada actitud ante ella, ante lo que está representando; confirmando, transformando o descubriendo nuestra forma de ver y conocer el mundo.

La fotografía debe conjugar coherentemente todos los factores ideológicos, semánticos y estéticos socialmente preestablecidos para lograr una comunicación realmente efectiva y transmitir ideas, vivencias o emociones tal y como se deseaba expresar.

Esta arte-técnica también es susceptible de tener múltiples funciones dentro de la comunicación, pero solo la decisión personal del fotógrafo, y las circunstancias histórico-culturales van a determinar para qué tipo de mensajes va a ser utilizada. *“La fotografía puede presentarse tan artísticamente y tan finalmente como se quiera; pero para ser seriamente considerada, tiene que estar conectada con el mundo en que vivimos”* ³

La fotografía se ha extendido y ha intensificado su actividad en años

recientes; sobre todo por estar muy al alcance general y demostrar su presencia y función histórico-educadora en la conciencia de los hombres. Convirtiéndose también en el mejor medio de comunicación de una sociedad altamente tecnificada, reconociendo en ella a un medio imparcial e indicado para reducir su vida diaria. La fotografía se ha prestado como ningún otro medio a formar nuestras ideas con su poderío objetiva, rompiendo barreras geográficas y lingüísticas, influyendo en nuestro comportamiento. *“En las primeras etapas de la fotografía el interés del hombre fue captado por la habilidad de la cámara para documentar hechos, hoy la meta del artista es utilizarla para registrar sus impresiones de los hechos, y expresar en lo positivo sus sentimientos propios.”* ⁴

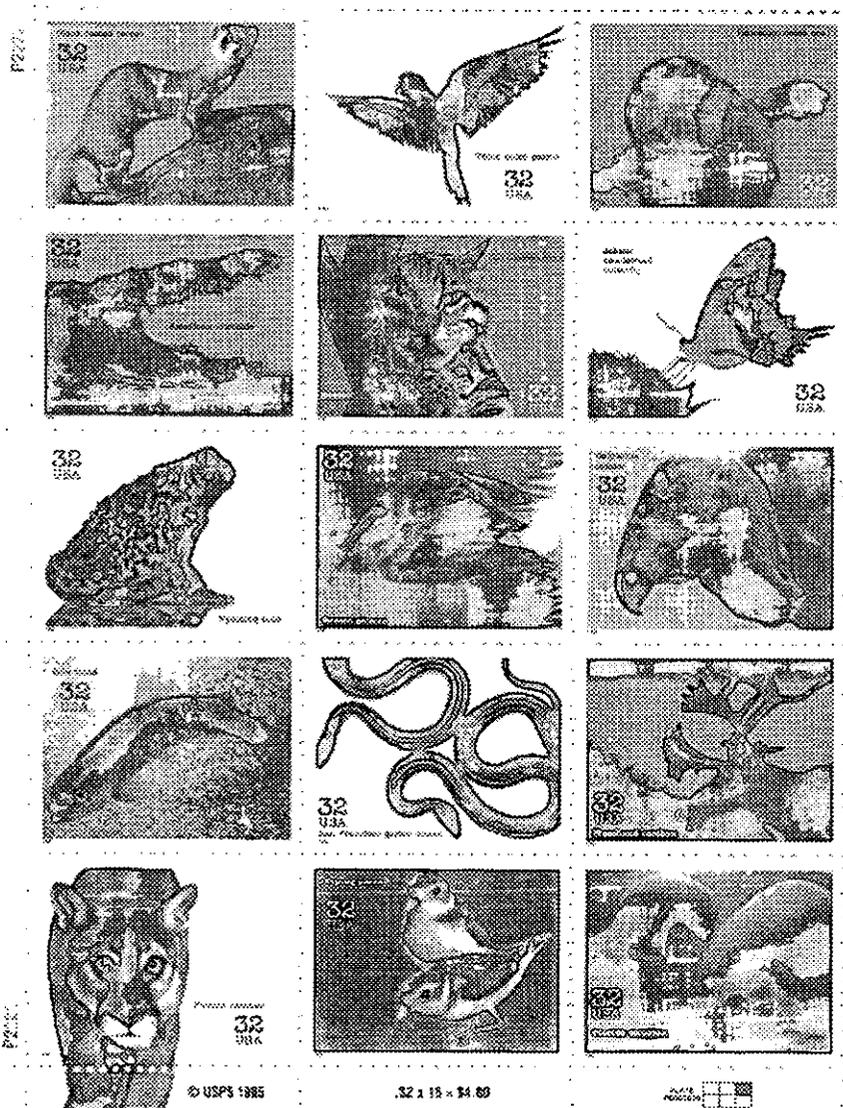
Es por éstas razones y por gusto personal el que la fotografía haya sido la técnica ideal para “ilustrar” el diseño de la estampilla postal, lo importante es que al elegir a ésta como técnica de representación se ha elegido también un medio muy versátil, cómodo y propio para producir imágenes adaptables a estos espacios de pequeñas proporciones, pero a la vez poseedores también de un gran poder de proyección mundial. La idea es aumentar la utilización de la fotografía en éste medio dinámico que

² Joan Fontcuberta, *Fotografía: conceptos y procedimientos* (Barcelona: Editorial, Año) pág. 95

³ Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica: selección de textos* (Barcelona: Blume, 1984) pág. 185.

⁴ *ibid*, pág. 83

llega hasta los más remotos lugares, y puede estar simultáneamente en cualquier sitio, permaneciendo presente en los museos postales, los archivos y sobretodo la filatelia. "El timbre postal, por su esencia mágica, es su propio vehículo capaz de transportar hasta los puntos más apartados la sensibilidad y las inquietudes del artista que es su creador" ⁵



5 Obregón, C.Stampa, et al., "La filatelia mexicana," Revista Artes de México 1967: pág. 81.

3.2

LA FOTOGRAFÍA COMO TÉCNICA DE REPRESENTACIÓN

Una imagen fotográfica, es en sí una transcripción de los aspectos visuales del mundo que nos rodea hacia un soporte que es sensible a la luz. Se puede decir que es una réplica de la realidad, obtenida por procedimientos físicos y químicos. Con la suposición de igualdad, los fotógrafos tienen una forma de ejercitar cómo emplear la cámara en relación con la mente, el corazón, las vísceras y el espíritu de los seres humanos. *“En la práctica, la equivalencia es la habilidad para usar el mundo visual como material plástico para los propósitos expresivos del fotógrafo.”*⁶

A la vez es un lenguaje universal que proporciona representaciones mucho más precisas que el dibujo más evocador.

No es posible desligar la parte técnica de la fotografía de su aspecto artístico, ya que en la medida en que se dominan y conocen las alternativas para desarrollarla, se ampliará la calidad

y libertad de creación. Aunque tampoco se puede negar que es un proceso mental muy rígido que demanda de todas las energías del artista aún cuando se domine muy bien la técnica; convirtiendo así a la fotografía en una forma de ensanchar nuestra individualidad, nuestras capacidades corporales y nuestros sentidos.

Como invento científico del siglo XIX, la fotografía surge al investigar nuevas formas de representación visual. Hubo una derogación de los cánones del arte imitativo y de representación, haciendo inminente una profunda y comprensible investigación sobre los nuevos elementos que se empezaban a utilizar, como los rayos de luz casi privados de materia. *“Cuando Nicéphore Niépce consiguió, hacia 1824, registrar las imágenes obtenidas en la cámara oscura, nadie podía pensar que acababa de nacer una técnica que iba a cambiar nuestro con-*

⁶ Joan Fontcuberta, *Estética Fotográfica: selección de textos* (Barcelona: Blume, 1984) pág.212.

cepto del mundo...Y un siglo y medio después podemos hablar de una "técnica con historia". 7

Las características propias de la fotografía son las que definen sus alcances, sus limitaciones, y lo que puede y no puede hacerse en cuanto a la ejecución técnica. Existen tres principales cualidades que son: la autenticidad, la velocidad de registro y la precisión. Así, la primera de éstas es, tal vez, la principal de toda fotografía, dotándola de una convicción muy fuerte, que no existe normalmente en otra forma de arte; así el observador es consciente de contemplar algún aspecto de realidad que la cámara no puede

inventar. La segunda, es la velocidad de registro, ya que solo se necesitan fracciones de segundo para congelar e inmovilizar cualquier acontecimiento sobre una película fotográfica, lo cual es una gran ventaja que tampoco ofrecen otras formas de arte, al nivel que la fotografía nos ofrece. En tercer lugar está la posibilidad de obtener una gran exactitud, mostrándonos claramente lo que incluso, a simple vista no podemos apreciar.

Al escoger determinado medio de expresión para comunicar algo, lo hacemos por que sentimos que dentro de sus límites, es el más adecuado para plasmar satisfactoriamente nuestra necesidad de creación.



La fotografía más antigua conocida.
Vista de Grass. Nicéphore Niépce
1824-1826. Francia.

7 Kodak, Salvat, "Los orígenes de la fotografía," Enciclopedia práctica de fotografía N°3 (1979): pág. 3.

3.3

FOTOGRAFÍA Y DISEÑO

Mientras que la fotografía es una imagen técnica, es decir, una representación de cosas existentes, el diseño es un plan, proyecto o propósito de algo que se va a realizar, llevando en sí mismo el esquema en que se producirá (en éste caso solo nos referiremos al diseño gráfico). Es decir, se desarrollan ideas para plasmarlas físicamente y la fotografía se conforma por mensajes visuales; consiguientemente, la interrelación entre diseño gráfico y fotografía nos remite a analizar las diferentes formas en que se han complementado. *“Diseñadores y grafistas son atraídos, por la fotografía, del mismo modo que los fotógrafos son atraídos por el diseño y el grafismo. Así, los conceptos y las técnicas se interpen-*

etran en busca de nuevas expresividades visuales” ⁸

Habitualmente el diseñador gráfico se sirve de las imágenes fotográficas para satisfacer sus mensajes gráficos, ya que hay que reconocer que la noción de imagen está íntimamente ligada, por su empleo e historia, a la noción de imitación, de representación de una realidad exterior y ajena a sí misma. Por eso su función más conocida es la de evidenciar, la de

presentar. Entonces es preciso decir que el diseño gráfico utiliza la imagen para sus fines, se aprovecha de sus ventajas y usa sus valores de verdad cuando los necesita como es el caso de las fotografías empleadas en campañas publicitarias, con razones de efectividad.

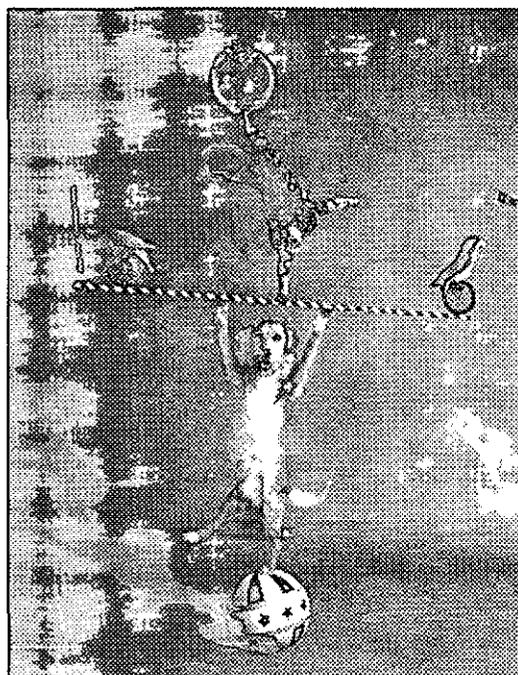


Músculos faciales fijados por una inyección de alcohol Formalin. 1904-1905. Anónimo

8 J. Fontcuberta, J. Costa, Foto-Diseño: fotogramismo y visualización programada (Barcelona: Editorial, 1984) pág. 11

"Actualmente un setenta por ciento de las formas de expresión publicitaria recurren a la fotografía para transmitir una información visual, ya sea verosímil, chocante o persuasiva" ⁹

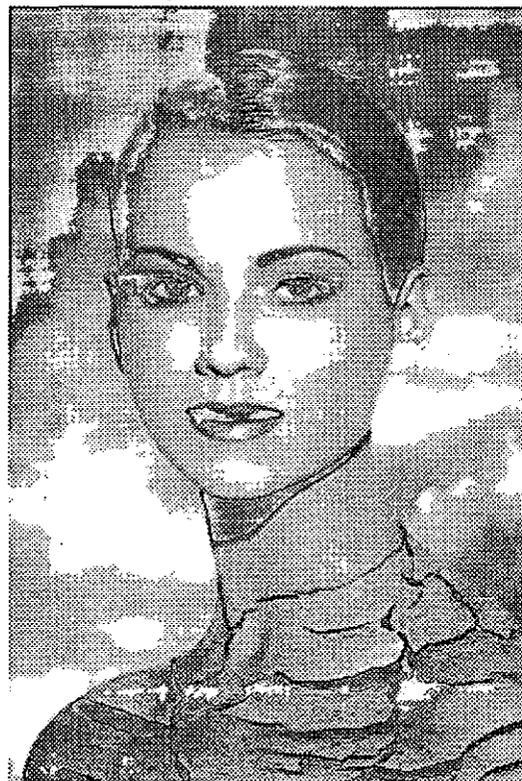
En las agencias de publicidad y estudios de diseño y fotografía, existe una verdadera sistematización del proceso de diseño gráfico y fotográfico, en la que intervienen visualistas, grafistas, diseñadores, fotógrafos y una serie de especialistas experimentados en concretar óptimamente en un solo boceto los diversos recursos para hacer un diseño.



El llamado fotografismo es el resultado de la manipulación de la imagen fotográfica, llevada a cabo por un diseñador gráfico y un fotógrafo, influencia-

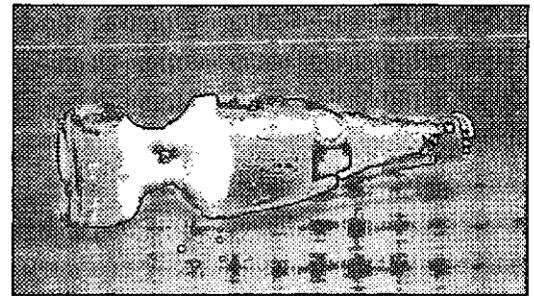
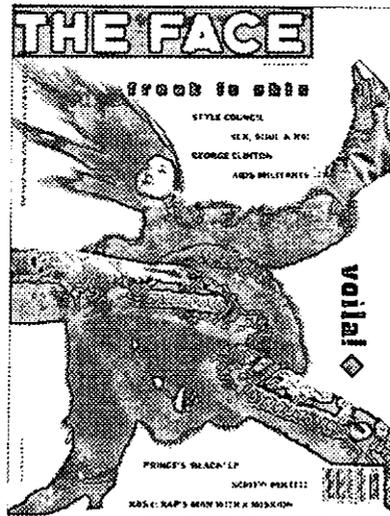
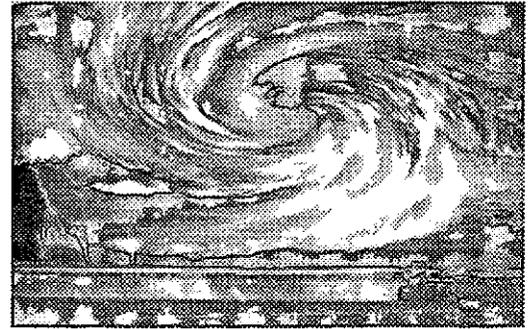
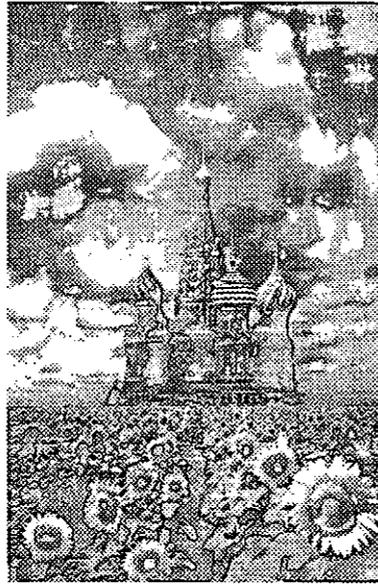
dos por corrientes surrealistas, creando una técnica mixta. El poder manipular las imágenes es uno de los aspectos esenciales en la actividad de un diseñador gráfico, provocando distorsiones, y múltiples variaciones producidas por diferentes técnicas, como son el fotomontaje, virados, solarizaciones, etc., *"El fotógrafo trata de dar una apariencia subjetiva forzando los elementos psicológicos o emocionales de la imagen, y a su vez imprimiendo su propia personalidad"* ¹⁰

Comúnmente aún cuando la fotografía es el elemento básico de un diseño cualquiera, está conjugada y soportada por una tipografía, o a

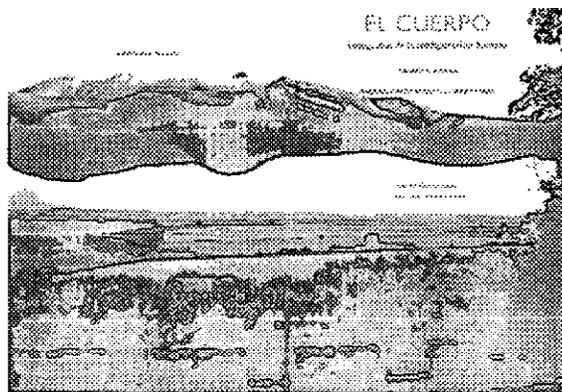
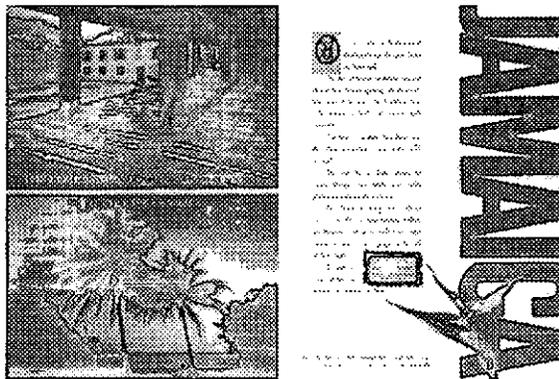


⁹ ibid, pág.74

¹⁰ ibid, pág.58



menudo por otra forma de ilustración; así el mensaje gráfico debe formar una unidad inseparable con la tipografía apropiada. Así la fotografía puede aparecer indiferentemente en el diseño de marcas, envases, logotipos, revistas, anuncios de prensa, carteles, folletos, catálogos, cubiertas de libros, tarjetas, diseños tridimensionales, stands, exposiciones, etc.



El diseño gráfico consiste fundamentalmente en la comunicación expresiva y estética de los recursos diversos de la tipografía, la ilustración gráfica y fotográfica. "Hay en efecto una complementariedad entre la técnica fotográfica y la disciplina gráfica, pues si la fotografía, desde su misma originalidad técnica no es diseño gráfico, el diseño gráfico no abarca únicamente el campo de la fotografía" ¹¹

La imagen fotográfica en sí misma ya es un acto de diseño, de "recuadrar" un trozo de la realidad y separarlo de su entorno, es un acto de ver, de reconocer y captar un mensaje visual. "Cuando el fotógrafo opera con las imágenes para acentura o liberar su potencial gráfico y estético, se está introduciendo en la naturaleza misma del diseño" ¹²

11 *ibid*, pág. 94

12 *ibid*, pág. 171

3.4. IMÁGENES FOTOGRÁFICAS REALIZADAS

Éstas imágenes se imprimieron tal y como fueron captadas por el objetivo de la cámara, sin retoques ni efectos; respetando el formato y el encuadre de cada una, así como el color y la exposición. Con una resolución de 72 puntos por centímetro cuadrado en la impresión y con una composición de color en modo RGB.



Mujer 1A



Mujer 2 A



Mujer 3A



Mujer 4A



Hombre 1A



Hombre 2A

3.4.1

DIGITALIZACIÓN DE IMÁGENES FOTOGRÁFICAS

La fotografía es uno de los campos donde más se ha utilizado la tecnología del ordenador; así, una imagen obtenida por medio del sistema tradicional, se introduce a una computadora convirtiéndose en una imagen digital, accediendo a un mundo de diversas posibilidades; donde se puede modificar, componer, restaurar y en general, alterar cualquier aspecto de ésta, de acuerdo a la finalidad que deba cubrir, ya sea comercial, artística o social.

El soporte óptimo para digitalizar imágenes es la película de transparencia o el negativo. La digitalización de fotografías mediante escáner es sencilla, aunque para obtener un buen material digital es preciso tener imágenes de calidad desde la toma (un original con calidad), hasta el momento del escaneado. A continuación enumeraré una serie de pasos básicos para lograrlo:

En la toma:

- * Exponer correctamente la fotografía, para evitar partir de imágenes muy claras u oscurecidas

Enfocar correctamente

- * Equilibrar la temperatura de color de la película con la fuente de luz con que se hará la toma

Al escanear:

- * Comprobar que no existan arañazos, polvo, o alguna marca en la película

- * Calibrar el escáner para mejores resultados

- * Limpiar el cristal del escáner

- * Almacenar la imagen en un formato adecuado, eligiendo un formato que soporte la resolución y la profundidad del color que nos interese.

Aprovechando así a la computadora como otro medio de inspiración para liberar nuestra expresión artística y creativa. Siendo el diseñador gráfico uno

de los más obligados a usar las nuevas tecnologías, apoyándose, capacitándose y actualizándose en el manejo de variados programas especializados para trabajar con gráficos *"No seamos ilusos, necesitamos de la tecnología por que -a pesar de sus muchas insuficiencias superables y de su utilización a menudo desatinada- en ella tenemos a una aliada liberadora. Entre todos hemos de saber hacer evolucionar y funcionar este entorno artificial que nos ampara"*. 13

El diseñador que cuenta con un ordenador goza de muchas ventajas, ya

que las primeras pruebas de una composición se pueden almacenar o descartar según se decida.

En éste proyecto, las imágenes utilizadas para el diseño del timbre postal serán grabadas (digitalizadas) en un Disco Compacto para su óptima manipulación. El sistema de "Photo CD" almacena las imágenes provenientes de una transparencia, o negativo fotográfico, las cuales quedan guardadas en cinco resoluciones diferentes:

Siendo posible escoger cualquiera de éstas resoluciones y llevarla a un editor

	Medida en pixeles	Area a 300dpi	Medida digital
BASE / 16	128 x 192	1 x 1.6 cm	72 k
BASE / 4	256 x 384	2.2 x 3.2 cm	288 k
BASE I	572 x 768	4.8 x 6.5 cm	1.1 MB
4 BASE	1042 x 1536	8.8 x 13 cm	4 MB
16 BASE	2648 x 3072	17 x 26 cm	18 MB

13 Ricard, André. "Diseño ¿Por qué?", (Barcelona: Gustavo Gili, 1982) Pág:94

de imágenes, disponiendo de éste archivo digital para su manipulación; o si se prefiere solamente se puede usar como otra forma de almacenar imágenes, ya que a cada CD tiene una capacidad máxima de 100 imágenes diferentes con cada una de sus resoluciones.

FORMATOS DE ARCHIVOS GRÁFICOS

Al momento de guardar una imagen, nos encontramos con varias opciones de almacenaje (archivos de salida), los cuales poseen diferentes características que las hacen más o menos convenientes para nuestras necesidades. Los más comunes y utilizados son EPS, TIFF, JPG y PSD. El uso apropiado de ellos permite un control más eficiente sobre la calidad y productividad de la edición y diseños electrónicos, traduciéndose así en mejores resultados y menores tiempos de trabajo. La resolución tiene mucho que ver en cuanto a la decisión de qué formato de archivo vamos a utilizar, pues ésta es la medida que tienen los pixeles, que, a su vez, constituyen el gráfico y usualmente se mide en puntos por pulgada o centímetro. Evidentemente, a una mayor resolución, mayor va a ser el número de pixeles en un área dada y menor va a ser su

tamaño, obteniéndose así una imagen con detalles más finos.

COLOR EN LA IMAGEN DIGITAL

Físicamente, los colores no son más que el resultado de ondas electromagnéticas de diferentes frecuencias que al llegar a nuestros ojos se convierten en estímulos, posteriormente nuestro cerebro los convierte en ideas y así lo entendemos. Lo percibimos de maneras diferentes y subjetivas. En la digitalización de imágenes, el problema del color es la fidelidad a esa idea subjetiva y de similitud a la foto original o a la guía de Pantone, ya que el problema radica en el momento en que esos colores los transformamos a un sistema de colores pigmentos. Las imágenes están compuestas por un número determinado de colores (3 o 4) que, mezclados entre sí, dan casi todos los colores conocidos. La pantalla del ordenador utiliza sólo tres colores para mostrarnos las imágenes, que son el rojo, el verde y el azul, mientras que cuando imprimimos, utilizamos cuatro: el cian, el azul, el amarillo y el negro. Esto produce ligeras variaciones entre lo que vemos, y lo que se imprime, siendo mayores o menores, dependiendo de la calidad del monitor que usemos. Esta composición

de color se almacena en separaciones que llamamos canales. Una imagen en RVA (RGB) tendrá siempre tres canales, uno por cada color del que está compuesto, mientras que una imagen en CMAN (CMYK) tendrá cuatro canales, más el del compuesto.

Otra diferencia entre éstas dos imágenes es el tamaño o peso del archivo, pues el primero ocupa sólo 1,13 MB descomprimido y 100 k comprimido, el segundo ocupa 1,50MB descomprimido y 178 k comprimido, es decir, el número de canales afecta al tamaño de la imagen, y por tanto también a la velocidad con la que la trabajamos; por lo que nos sería más práctico usar el modo RVA hasta el momento de cambiar de programa o llevar a imprenta, haciendo la conversión a modo CMAN.

Con respecto a la resolución, las pantallas o monitores de computadora

poseen 72ppp (píxeles por pulgada), mientras que las impresoras, dependiendo de su calidad, pueden imprimir a cualquier resolución (mayor o menor que 72ppp). Por lo tanto, una imagen posee una medida en píxeles para la pantalla y otra correspondiente en centímetros para papel. El problema empieza cuando necesitamos trabajar con imágenes de mayor calidad y 72 ppp es una resolución muy pobre para emplear en un trabajo profesional.

La resolución de una imagen dependerá directamente del medio de impresión que vayamos a emplear y de la calidad que se nos exija para ese medio. Por lo tanto, necesitamos mayor resolución cuanto mayor sea la calidad del dispositivo de salida final, además de otros factores importantes que no debemos olvidar como son el tipo de papel, el tipo de trabajo a realizar, los costos, el tipo de trabajo, etc.

3.4.2

MANIPULACIÓN DIGITAL EN PHOTOSHOP

La manipulación de imágenes digitalizadas nos ofrece grandes ventajas como son: rapidez, calidad, precisión, experimentación y una facilidad de exploración creativa; a través de programas especializados como lo es Photoshop podemos llevar a cabo innumerables ideas, proyectos o conceptos gráficos que por procesos tradicionales serían muy lentos o imposibles de lograr. En ésta revolución éste programa es el instrumento más importante para facilitar la hibridización en las imágenes, integrándose por medio de capas, combinando así innumerables efectos, partiendo de fuentes fotográficas; las cuales nos hacen mantener la sensación de realidad, incluso si la composición final es demasiado abstracta.

Cada diseñador es responsable de su creatividad e imaginación, para lo cual no existen sustitutos ni límites.

A continuación se presentan los resultados de la manipulación de las

imágenes, realizadas a los originales vistos anteriormente.

Mujer-IA: Aquí se varió el color, aumentando el contraste y la definición en la totalidad de la imagen, así como también se retocó el fondo en la parte inferior izquierda, donde hace falta una parte de él. Acentuando la estrechés de la cintura de la modelo, al aplicar más color de fondo.



Hombre-1A: Esta imagen, al igual que la anterior, fue corregida en su contraste, color y definición.



Mujer-2A: Esta imagen se ha invertido lateralmente, y se le ha aumentado la definición y el contraste.



Hombre -2A:En ésta imagen sólo se aumento el contraste, el brillo y la definición. Con la idea de aumentar la diferencia entre la figura y el fondo, y reconocer fácilmente el cuerpo masculino de perfil.



Mujer -3A:De la imagen original, se eliminó la parte inferior del cuerpo, ya que se necesitó re-encuadrar para equiparar con la foto Hombre-2A y así realizar otra composición en la que resaltara la expresión de los brazos. Aquí la imagen nos ofrece una marcada diferencia entre la figura reconocible de el cuerpo femenino y el fondo, aumentando éste aspecto la posición de los brazos.



A continuación se presenta la primera composición formada por tres capas, una es la unión desaturada de color; a otra de ellas se le han incrementado en algunas áreas de la imagen base; la saturación de color; la luminosidad y el contraste. Copiando también secciones de cada una y pegándolas al lado opuesto en otra de las capas; para lo que se escogió una parte de la cabeza y una parte de extremidad (Esto se hizo a partir de las imágenes Mujer-1A y Hombre-1A).



En éste diseño tomé en cuenta la función fática del diseño, la cual nos enfatiza el concepto o mensaje, por medio de la fragmentación y repetición de formas del cuerpo, colocándolas en un área opuesta de donde fueron seleccionadas, para así dar una mejor posibilidad de estudiar las cualidades visuales por separado como son la textura, el volúmen, la forma, el tamaño, etc.

La siguiente composición se hizo trabajando la imagen Mujer-2A y Hombre-1A, fusionándolas suavemente por superposición de capas, en el modo luz intensa o hard light.



En ésta composición quise unificar y fusionar las dos imágenes de los cuerpos femenino y masculino, sin predominar o subordinar uno de otro, dándole equilibrio al concepto de "cuerpo".

Las texturas y tonalidades que se obtuvieron de la combinación de éstas dos fotos, dieron un valor más de calidez, integridad, sutileza y pasividad al concepto, siendo principalmente colores amarillos, rojos y ocres.

En ésta composición; primero se proporcionaron las dos imágenes, después se desaturaron de color, convirtiéndolas a blanco y negro, dándoles posteriormente una tonalidad sepia, como efecto de virado. Se seleccionaron partes de las dos fotografías para invertirlas en modo negativo (los rostros y los torsos) y en las otras selecciones sólo se modificaron las dominantes de color (manos y codos), dejándose en modo positivo. Se fueron superponiendo éstas capas y se delinearon con un margen blanco para acentuar la sensación de "rompecabezas".



En ésta composición quise acentuar la tensión espacial que presentan las dos imágenes enfrentadas, y su fuerza de atracción entre la figura masculina y femenina, que se enfatiza por la posición de los brazos en ambos. Este efecto provoca que a pesar de estar contrastado el fondo, no se perciba como una tajante

división, y se unifique el concepto. El agrupamiento que se da en la imagen también se refuerza con los trazos de rectángulos que atraviesan y enlazan a los dos cuerpos, haciendo que se relacionen, por color, y por efecto de negativo-positivo.

En ésta última composición se aumentó el contraste, la definición y se trabajó por medio de capas, las cuales cada una tenía escrita la palabra "cuerpo". Sobre éstas se fueron aplicando los diferentes efectos de los filtros, controlando las transformaciones de cada uno de ellos y obteniendo así una combinación de varios filtros sobre una misma imagen. Por último se invirtió la imagen lateralmente.

En ésta composición se hizo una distorsión de la figura sin llegar a la deformación, para tener un contraste entre la misma palabra cuerpo y a la vez una interacción con la figura.



3.5

SISTEMAS DE IMPRESIÓN DE LAS ESTAMPILLAS POSTALES

El adelanto técnico y la evolución de los sistemas de impresión que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial, significaron un medio eficaz para ilustrar en forma fiel y polícroma las emisiones postales; contando con una mayor variedad de tintas, una máxima calidad en la reproducción, y un alto grado de perfeccionamiento en la estampación, se ha logrado que las obras de las artes plásticas universales se plasmen en el satinado y reducido papel de los timbres postales. Así, cualquier tema reproducido en una estampilla es mundialmente divulgado y proyectado, como jamás antes se logró, gracias a la magia de la estampilla postal.

La impresión y tiraje de las estampillas significan mucho en el proceso de producción; ya que se debe asegurar un control exacto desde su conceptualización gráfica hasta el impreso final y acabado, para la obtención de trabajos de alta calidad. El actual desarrollo de las

artes gráficas permite la reproducción sin límites de todo tipo de diseño original; que, en otras épocas eran irreproducibles o presentaban problemas insuperables. Todos los sistemas de reproducción gráfica han sido utilizados hasta ahora para la realización de sellos, llegando así a existir dos sellos con el mismo diseño, dentado, filigrana y tipo de papel, pero con diferente proceso de estampación, determinando así una variación en ocasiones notoria del valor comercial del timbre relacionada con su rareza.

Las técnicas de impresión a utilizar responden a los sistemas más avanzados en tecnología y controles de calidad, motivo por el que cualquier defecto que aparezca en el original mecánico se copiará con exactitud.

En nuestro país existen tres imprentas dedicadas a reproducir estampillas postales, una es la Imprenta Postal o Gubernamental, conocida como

Talleres de Impresión de Estampillas y Valores (TIEV) que pertenecen a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, donde se especializan en tiradas de grandes cantidades (millones de estampillas), así como de imprimir las series permanentes, mediante el Huecograbado rotativo. También está el Grupo Gráfico Romo, los cuales se dedican a la impresión de series conmemorativas, utilizando el sistema Offset, en una menor producción de estampillas (miles). Por último está la impresora Amate, que se dedica a producir series conmemorativas y especiales, también por medio del Offset con tiradas de hasta 300,000 estampillas por serie.

La principal finalidad de cada una es producir estampillas postales que superen la calidad existente en las estampillas internacionales, representando así una ventaja de prestigio y calidad mexicanas.

Ya que la modernización tecnológica ofrece una gran variedad de máquinas y sistemas de impresión, haciendo el tema apto para especialistas; solamente examinaremos los procedimientos más comunes de impresión de los timbres postales que son: la Estampación Offset, la Estampación Tipográfica, el Huecograbado y la Estampación Calcográfica; que a continuación describiré sus características.

3.5.1 ESTAMPACIÓN OFFSET

Este es un sistema moderno derivado de la litografía, siendo en sí una fotolitografía, fue inventada en Baviera, por Alois Senefelder en 1778; en la que se utiliza un metal como el zinc en vez de la piedra; su denominación "offset" proviene del inglés off set, que significa repintado, para indicar que la forma hace llegar su impronta al soporte indirectamente repintándose antes en un soporte intermedio. La posibilidad de emplear máquinas rotativas explica la amplia difusión de éste tipo de impresión, así como la sucesión rápida de cada color sin esperar al secado entre sí, ha permitido un tratamiento multicolor de alta calidad.

Este sistema de impresión se usa para una amplia gama de artículos, desde un volante, folleto, libro, o revista. El diseño original debe ser procesado fotográficamente, surgiendo así los fotocromos que corresponden a cada uno de los cuatro colores básicos: azul, magenta, amarillo y negro. Otra característica en la impresión offset es que nunca deja ver impresión alguna en el reverso de la hoja de papel impreso, y vista con una lupa de aumento los negros se ven grises al compararlos con la impresión tipográfica.

En offset, la imagen entintada sobre el clisé metálico se transfiere al recubrimiento de caucho de un cilindro metálico rotatorio, pasando entonces la imagen impresa desde el cilindro al papel. La razón para imprimir a través del cilindro de caucho en vez de hacerlo directamente desde el clisé al papel, es que la superficie del clisé es delicada. Si el clisé se pusiera en contacto con la abrasiva superficie del papel se produciría un rápido desgaste de aquél. Otra ventaja del principio de offset es que hay menos agua que entra en contacto con el papel, evitando problemas de encogimiento del papel que provocarían dificultades de registro.

Asimismo, al ser ligeramente elástico, el caucho se adapta a las irregularidades de la superficie, de forma que es posible imprimir sobre una gran variedad de superficies.

3.5.2

ESTAMPACIÓN TIPOGRÁFICA

La impresión tipográfica es un procedimiento sencillo, el cual fue sustituido por el offset, por razones económicas, pues el costo de los tipos es alto, así como el de los papeles que garantizan un buen resultado. El proceso tipográfico es en relieve, ya que supone el contacto directo entre forma y soporte, así, las partes que impri-

men sobresalen de la plancha impresora, pues la imagen a imprimir sobresale del fondo, quedando sin tinta el fondo de la imagen, ya que al estar más hundido que el área de impresión, no entra en contacto ni con los rodillos del entintado ni con el papel. El molde que se entinta es de acero o algún otro material con el grabado en negativo del diseño de la estampilla. Con éste sistema la tinta queda plasmada fina y nítidamente, con trazos decisivos y no interrumpidos. En el reverso del papel permanece visible un surco dejado en las partes donde hay tinta por la presión de la máquina estampadora. En la tipografía tradicional, todo el texto se imprime con tipos metálicos y las imágenes como bloques. Estos elementos se montan o imponen para hacer una "forma" dentro de un marco rígido o "plano portaformas", que se coloca en la prensa. La superficie de impresión está constituida, por lo tanto, por centenares o miles de diferentes elementos de tipos, bloques y separaciones.

3.5.3

HUECOGRABADO

Como su nombre lo dice, ésta es una impresión en la cual se emplean formas en hueco (alveólos), talladas en la superficie de impresión, de donde se acumula y se extrae la tinta para adherirse

después al papel mediante una elevada presión. El término "hucograbado" significa recortado o vaciado. También se le conoce como proceso de "entalla", es decir, que la imagen a imprimir está hundida en la plancha, en vez de ser lisa (como en la litografía) o elevada (como en la tipografía). La imagen consiste en celdillas grabadas en la plancha o cilindro cobreados. Las celdillas varían en profundidad, pero no en tamaño, se pasa una cuchilla conocida como "cuchilla de doctor" por la superficie de la plancha o cilindro para eliminar la tinta sobrante.

El papel se alimenta através de la prensa sobre un cilindro electrostático recubierto de goma que aprieta el papel contra los huecos para que recoja la tinta. Ésta es muy volátil y, al tener una base de disolvente volátil, inmediatamente se seca por evaporación después de la impresión, y por lo tanto, no necesita elaborados dispositivos de secado. Este proceso puede utilizarse con los mismos resultados sobre todo tipo de papeles, desde el papel periódico hasta el papel couché.

La impresión se reconoce fácilmente por la viveza de sus colores y la intensidad de los negros. En el proceso de impresión se trabaja con la técnica del tono continuo en la confección de un original que se produce fotográficamente,

luego se copia en papel pigmento la trama del dibujo, se dan los matices de las figuras, y se aplica sobre la camisa de cobre un cilindro impresor; si la figura a imprimir es multicolor, previamente se hace una selección de colores y de acuerdo con la cantidad de los mismos, se emplearán igual número de cilindros impresores. El resultado es una serie de tonos lisos que se entremezclan y el detalle no es tan fino como en offset o tipografía. Las fotografías impresas en hucograbado tienen mayor contraste entre las áreas claras y oscuras, ya que se incorpora una película de tinta más gruesa. También puede dar buenos resultados en papeles bastante baratos.

El motivo por el que el hucograbado se usa principalmente en tiradas muy grandes es que los clisés y cilindros son muy caros de adquirir y preparar, y este alto costo inicial sólo puede recuperarse con una tirada larga.

3.5.4 ESTAMPACIÓN CALCOGRÁFICA

Cronológicamente éste procedimiento apareció antes que el hucograbado, y fue el primero en utilizar formas en hueco. La palabra calcografía proviene

del griego "chalcós", que significa cobre, por lo que también se le conoce como grabado en plancha de cobre, ya que el diseño es hecho en una medida 3 o 4 veces más grande que el tamaño definitivo del sello y después se reproduce fotográficamente sobre una plancha de metal duro, el cual puede ser cobre o acero bien pulimentado, usando una emulsión fotosensible, posteriormente usando ácidos para grabar el metal, acentuándose después los trazos más gruesos y profundos. Cuando un folio de papel se prensa sobre la matriz, la tinta sale del molde, obteniéndose una impresión levemente en relieve o realce que se puede sentir fácilmente al tacto. Los mejores

resultados en cuanto a nitidez en la imagen se obtienen trabajando con papel húmedo. En los primeros tiempos de la filatelia, se realizaba la calcografía artesanalmente (a mano). El primer sello ¹³ fue estampado en calcografía, utilizando planchas formadas con clihés de cobre.

El sistema de impresión a adoptar estará sujeto a las posibilidades de realización del organismo impresor de cada país. El sello postal debe ser atractivo por su color y la calidad de impresión de la ilustración. La forma de fabricación de los sellos de correos depende de la composición gráfica del tema, de su valor, tirada y del plazo de realización posible.

¹³ El famoso Black penny, emitido en Inglaterra el 6 de Mayo de 1840, creado por el profesor Sir Rowland Hill

3.6 PREPrensa

Aunque la palabra o el término pre-prensa es nuevo, el concepto no lo es, ni las actividades a las que ésta se refiere, pues al usarlo nos concretamos al período comprendido entre el final del diseño y el inicio de su impresión, cuando se realizan los originales mecánicos, las selecciones de color, las reproducciones fotográficas, los negativos y los positivos necesarios para un proceso determinado.

Hasta hace algunos años los Diseñadores gráficos, podían mandar galeras corregidas, retículas bocetados e ilustraciones marcadas al taller de reproducción y al impresor, para de ésta manera esperar que el resto del trabajo fuera completado por otras personas, mientras se tenían las pruebas de color. Muchos estaban desprevenidos de la "Revolución" que estaba por suceder en la producción de impresos. Y los impresores y fotocomponedores eran felices de mantener las cosas de ese modo.

Lentamente al principio, y más rápido cada vez, ésta transformación invadió el estudio de diseño. Por supuesto, los avances pueden ser ignorados, pero serán los diseñadores que tomen la oportunidad con entusiasmo, y quienes triunfarán en los mercados de competición del mañana.

Así, la preprensa puede ser dividida a groso modo en lo que cada diseñador puede hacer en su estudio con una computadora, escáner o impresora de color, y lo que todavía queda por hacerse en el buró de servicio o imprentas con escáner de tambor, fotocomponedoras y pruebas digitales. Pero ésta división se va desvaneciendo cada vez más y muchas prácticas de diseño se están reproduciendo eficazmente en casa, o en oficinas.

Para tener una visión más amplia de las diferencias en la producción tradicional de impresos ya diseñados, y de la producción digital en sí, se debe estar

consciente que la avanzada tecnología de impresión y el offset tradicional tienen la posibilidad de convivir sin sustituirse, por el contrario, han aumentado las posibilidades de la impresión comercial, abarcando así a los clientes que anteriormente se abstendían del color por ser de un elevado costo, sobre todo en tirajes cortos, los cuales con el offset tradicional se limitaban en varios aspectos: el tiempo, ya que el proceso tiene demasiadas etapas, el precio, pues por fuerza se pedían tirajes excesivos que aumentaban los costos, y la calidad, la cual se puede rectificar aún más veces digitalmente.

El hecho de contar con nuevas tecnologías también ha influido en las nuevas exigencias de los clientes, los cuales esperan que el diseñador sea igualmente un asesor en servicios, que deberá tomar en cuenta cada uno de los pasos del proceso, desde el concepto de diseño, su realización, distribución, impacto y eficacia del documento impreso.

La computadora da control y flexibilidad al diseñador, aunque no diseña por uno, por supuesto. Esta es sólo una herramienta extremadamente poderosa, esperando para ser usada, para ser pues-

ta a trabajar cuándo y como sea necesario, de la misma manera que el lápiz.

Es necesario saber con qué equipo contamos, cómo funciona, cuáles son sus capacidades y sus limitaciones, ya que un buen diseñador, armado con una computadora puede hacer cosas maravillosas, y una de las grandes ventajas es el casi control total de los diseños, desde el concepto inicial hasta el producto final terminado; aunque si es control lo que nos interesa, debemos asumir la responsabilidad de las decisiones de diseño, no pudiendo evadir o repartir culpas al impresor o fotocomponedor si no se llegan a obtener resultados óptimos.

Las tecnologías disponibles dan a los diseñadores gráficos un nuevo papel junto con sus clientes, ya que dejan de ser solamente pasivos ejecutores de transacciones y comienzan a participar activamente en sus negocios. La efervescencia digital es hoy ya tan presente en nuestras vidas y en las empresas que simplemente debemos conocerla, adoptarla, y manejarla como una posibilidad más en el campo de los servicios gráficos.

ESTA TESIS NO PUEDE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

CAPÍTULO IV

Realización de la propuesta de diseño de estampilla postal

*“El diseño es al mismo tiempo la idea y el proceso
por el cual ésta se cristaliza en un elemento
material del mundo que nos rodea”
Joan costa*

4.1

LA ESTAMPILLA POSTAL COMO BASE DE DISEÑO

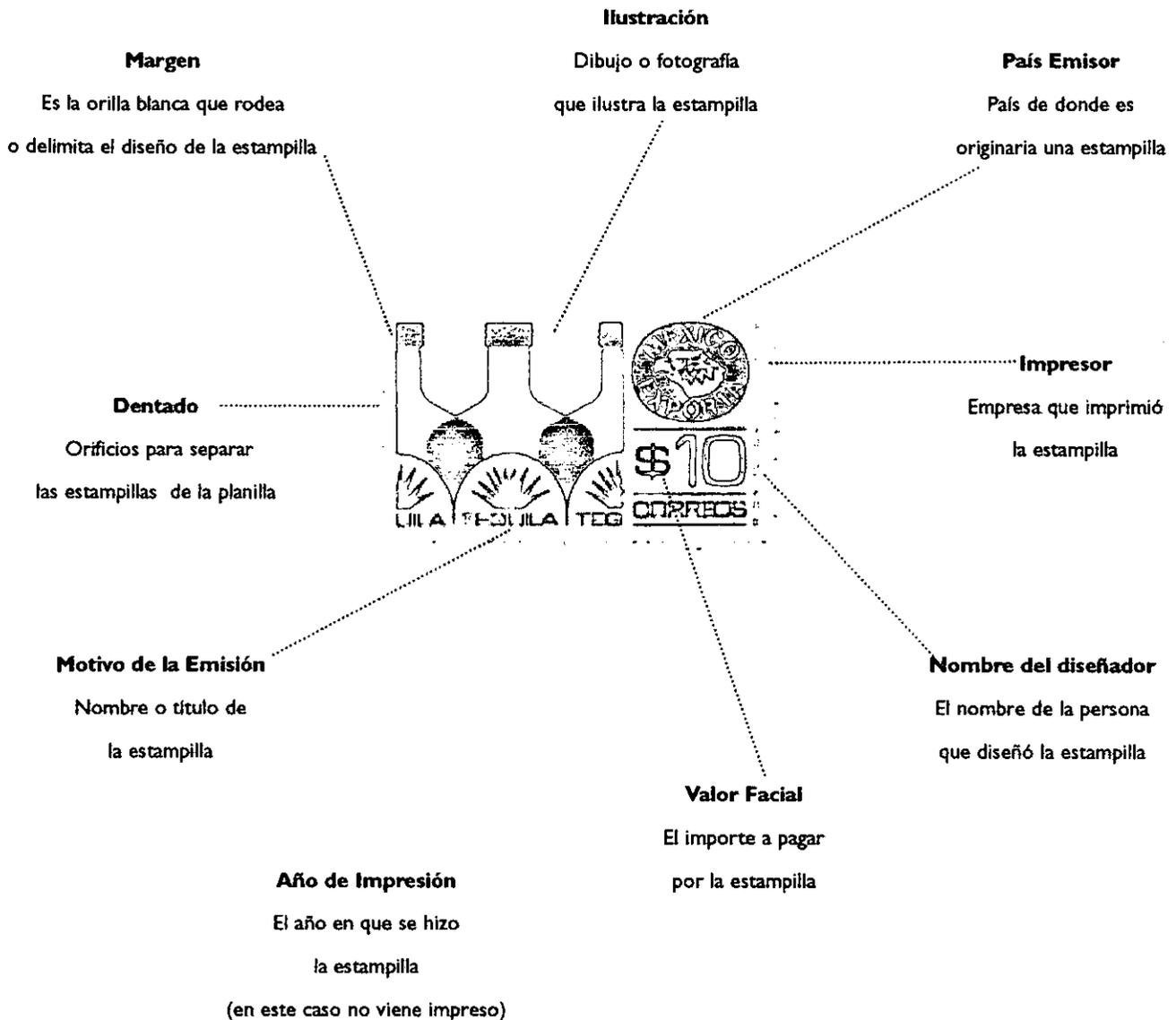
Físicamente, una estampilla postal es una viñeta de papel impresa y engomada que sirve para el franqueo postal, es decir, para pagar el servicio de envío de cartas y paquetes a cualquier parte del mundo a través de una oficina de correos. Es de pequeñas dimensiones, y aunque no es un cartel en miniatura como lo han llegado a definir, es un espacio que por sus reducidas proporciones, crea limitaciones que el diseñador debe superar para así enriquecer y hacer florecer un campo propicio para las formas y calidades artísticas. Este es un espacio que ofrece una nueva forma de expresión y que posee un gran dinamismo, al ser autotransportable y llegar hasta los más remotos

lugares, convirtiéndolo en el medio de mayor difusión; quizás como ningún otro papel impreso.

Siendo así de vital importancia la responsabilidad que implica el llevar a cabo un diseño utilizando como soporte una estampilla postal, ya que habrá un amplio contacto con miles de personas diferentes económica, racial, cultural, y socialmente.

A continuación se presentarán una serie de características relacionadas con el diseño; las cuales conforman y son la esencia del sello postal, cumpliendo así con la función con que fueron creados: comprobar el pago anticipado de un servicio.

ELEMENTOS QUE COMPONEN UNA ESTAMPILLA POSTAL



4.1.1

**CLASIFICACIÓN DE ESTAMPILLAS POSTALES Y MATERIAL
FILATÉLICO**

En el Servicio Postal Mexicano, como en la mayoría de los correos en el mundo, utiliza para el franqueo de la correspondencia, dos clases diferentes de sellos postales que son: la serie permanente (u ordinaria) y los conmemorativos y especiales.

La serie Permanente se utiliza para el envío de la mayoría de la correspondencia. Los diseños, así como su temática permanecen estables durante largos períodos, a diferencia de los sellos conmemorativos y especiales, que se emiten en tirajes menores y por única ocasión. Un ejemplo muy conocido es la serie permanente llamada "Mexico-Exporta", la cual está en uso desde el año 1975.

Las Administraciones postales deben establecer el uso de un determinado número de sellos, que cubra una amplia gama de importes, permitiendo así satisfacer en condiciones normales, las tarifas en vigencia.

La serie ordinaria es fundamental, desde el punto de vista filatélico, ya que posibilita la planificación, realización, difusión y puesta en venta, con orden y buen éxito, de los sellos postales extraordinarios y/o conmemorativos. Otra característica importante de la serie ordinaria es que presenta interesantes posibilidades para el coleccionista, obteniendo así múltiples variedades de una sola emisión.

A diferencia de la serie ordinaria, los sellos postales conmemorativos y especiales, sólo son emitidos para recordar un acontecimiento, difundir un asunto o tema excepcional, siendo de tiradas limitadas y sólo una vez impresas.

Actualmente, El Correo Mexicano y las secretarías de Comunicaciones y transportes, Turismo y Hacienda y Crédito Público, acordaron en elaborar la Nueva Serie "México-Turístico", que a partir de 1993, difunde a nivel nacional e interna-

cional los valores turísticos de los estados de Campeche, Coahuila, Colima; Chiapas, Guanajuato, México, Michoacán, Querétaro, Sinaloa, Sonora; Yucatán y Zacatecas, para así resaltar sus bellezas turísticas en todo el mundo.

Junto con los timbres postales (especialmente los conmemorativos y especiales) se emiten en el Correo una múltiple gama de impresos que se ponen al alcance del filatelista y que consta de : Volante o Folleto, Matasellos especiales, Sobre de Primer Día, y Hoja Souvenir.

Volante o folleto

Es una tarjeta que contiene información impresa con las especificaciones técnicas del timbre, que van desde el tema, el tipo de impresión, el nombre del diseñador, el formato, la perforación, el tipo de papel, el tiraje, el impresor, el valor facial, y por la parte trasera se desarrolla más ampliamente el tema alusivo en el timbre, a manera de complemento cultural. Son foliadas por la Oficina postal.

Matasellos especiales

Estos son las viñetas que se implantan en los timbres para cancelarlos, y se realizan con un dibujo referente al tema, y una leyenda del mismo. Se especifica el día de emisión del timbre, y se colocan en los volantes, estampándolos en el timbre y también en los sobres de primer día de emisión.

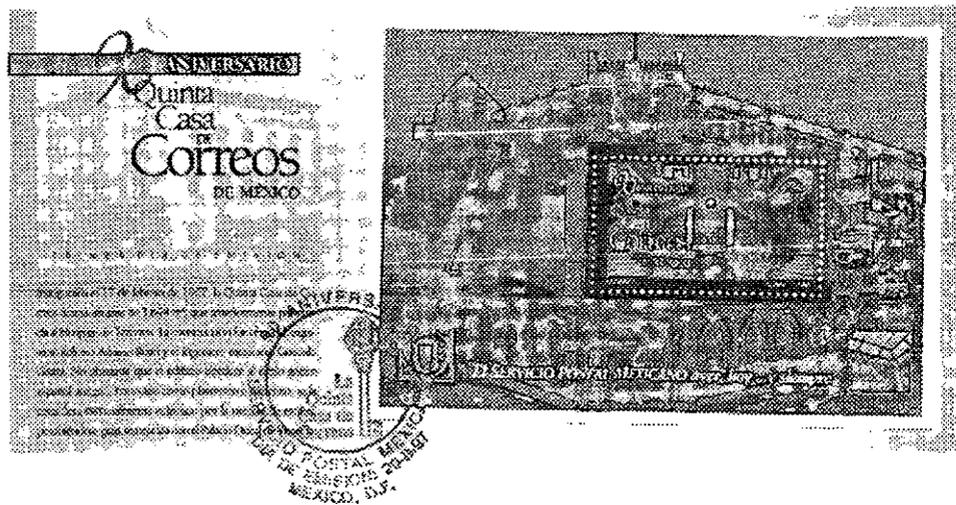
Sobre de Primer día

Como su nombre lo dice, son sobres que están adornados con un dibujo o ilustración relacionada con la nueva estampilla postal, la cual traen pegada y cancelada con el matasellos especial. También son foliados e incluso algunos traen un pequeño texto inscrito.

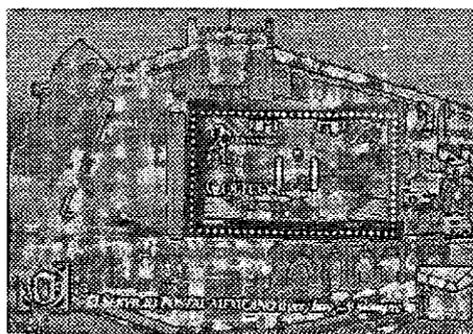
Hoja souvenir

Son hojas pequeñas, aunque de tamaño más grande que los sellos postales, y presentan en sí mismas la estampilla postal o se diseñan aparte de ésta, pero siempre con las mismas características gráficas.

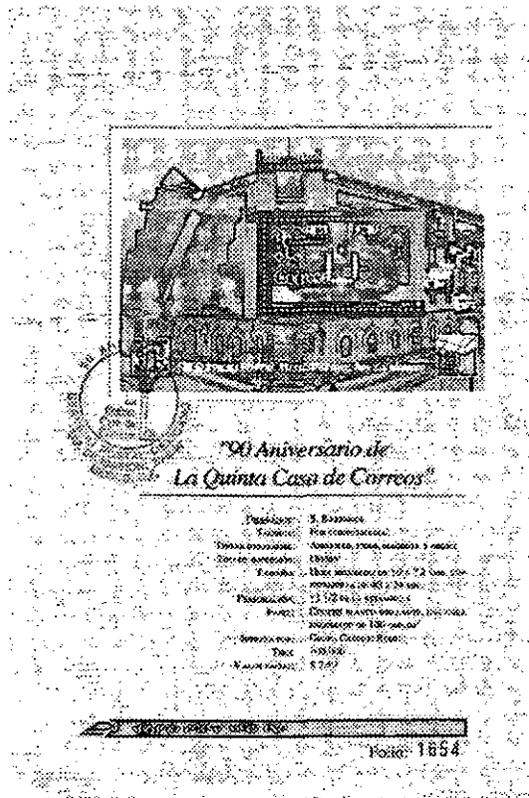
Sobre de primer día de emisión :



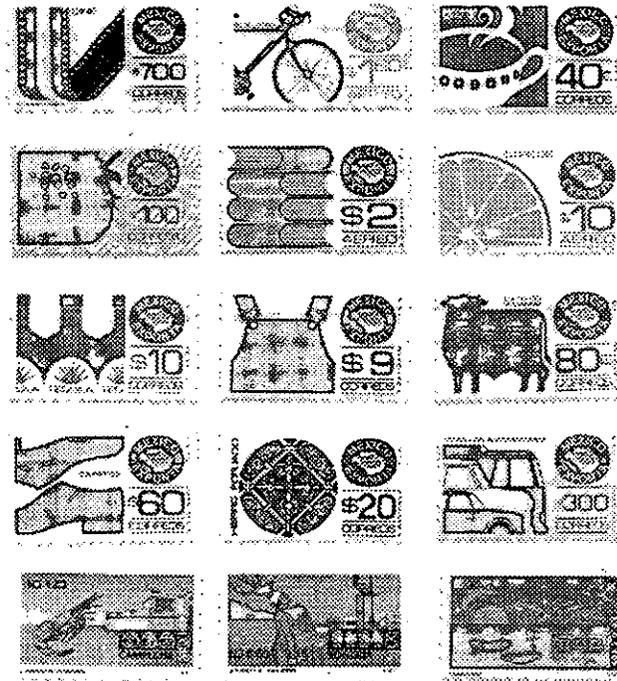
Hoja souvenir:



Volante o folleto:



Estampillas de series ordinarias o permanentes:



Estampillas de series especiales o conmemorativas:



4.2

METODOLOGÍA PARA LA REALIZACIÓN DEL DISEÑO DE LA ESTAMPILLA POSTAL

Para diseñar debe existir un motivo que nos impulse a ello, teniendo una razón bien definida y sabiendo qué finalidad debe cumplir nuestro diseño, empezamos por analizar el problema, comprenderlo y así resolverlo satisfactoriamente, llenando la necesidad primaria que nos va a llevar a comunicar un mensaje.

El proceso creativo debe estar basado en un método que nos permita realizar el proyecto, de manera que haya una efectiva transmisión del mensaje gráfico y se cumpla la función específica del diseño; en éste caso es diseñar una estampilla postal.

El método que utilizaré para la realización del diseño de la estampilla postal estará basado en dos propuestas diferentes, una, la de Robert Gillam Scott, y otra, la de Luz del Carmen Vilchis; ambas analizan el origen del diseño, y lo entienden como consecuencia de una necesidad.

En el proceso que plantea Gillam Scott, se empieza por conocer o identificar la finalidad que debe cumplir nuestro diseño; la necesidad humana que cumplirá, y sin la cual no habría diseño; siendo el origen del problema, y el factor motivacional más importante para el desarrollo del diseño.

Ésta vez, la necesidad que se plantea es diseñar una estampilla postal que compruebe el pago de un servicio que prestará la oficina postal, el cual es enviar correspondencia. Se debe codificar y configurar un mensaje visual que evidencie al cuerpo humano como protagonista de nuestra existencia. A ésta primera etapa del proceso de diseño Gillam Scott le llama "Causa primera".

Para L. del Carmen Vilchis, la necesidad de comunicación es la que da el origen y razón de ser al mensaje, el diseñador tiene la función de analizar esa necesidad, semantizar, codificar y configu-

rar el mensaje; así, el diseñador definirá la función denotativa y connotativa de la comunicación.

Antes de comenzar a bocetar, ya se ha comenzado a imaginar cómo será la estampilla postal, pensando en las posibilidades de creación, en las técnicas, en las alternativas y empezamos así a tener una imagen mental de lo que queremos hacer, con la que partimos y seguimos avanzando hacia la producción de una forma que tal vez no habíamos imaginado y que fuimos descubriendo; a ésta etapa se le llama "Causa formal".

Son múltiples y variadas las imágenes que recorren la mente, cuando imaginamos a la fotografía final que compondrá nuestro mensaje visual, obligándonos a determinar qué es lo que se busca y lo que se quiere expresar del tema a desarrollar, convirtiéndose así en un objetivo irrenunciable y estimulante para concretar la idea que queremos comunicar.

En la siguiente etapa, llamada "Causa material", se debe conocer y comprender la naturaleza del material con que se va trabajar, para aprovechar sus ventajas y no encontrar obstáculos que nos obliguen a modificar la "causa

formal", al contrario, debemos saber mucho acerca de él, para tener mejores y más imaginativas ideas, que se puedan adaptar a las posibilidades del material.

La manera en que podemos utilizar los materiales para dar forma a nuestro diseño, debe ser la apropiada, en éste caso será la técnica fotográfica, a ésta parte, Gillam Scott le llama "Causa técnica".

Para L. del Carmen Vilchis, el proceso de diseño incluye la comprensión del problema, el proyecto y la solución, es decir, la configuración final.

Ya habiendo reflexionado y comprendido el problema, se debe definir el mensaje: primero, qué es lo que se desea comunicar, la idea o concepto general, en éste caso el tema es el cuerpo humano, como suma de nuestra existencia, de lo que somos y de cómo nuestra autoapreciación va a influir en nuestro proceder como individuos pertenecientes a una sociedad; segundo, la cantidad de información que debe incluir el mensaje, haciendo una transformación de éste en términos de forma y contenido, y se expresará verbal y visualmente, para lo cual se conjugarán los diversos códigos del diseño gráfico.

4.2.1

CÓDIGOS DE DISEÑO

Los códigos son conjuntos de elementos con los cuales se forma el sistema de comunicación gráfica, y de los cuales depende el sentido que se le dará a la misma, y se definen y clasifican de la siguiente manera:

Código morfológico

Comprende tanto los esquemas formales abstractos como plicas, contornos, elementos figurativos, etc. que integran un diseño. En el diseño de la estampilla postal, los elementos que componen éste código se presentan por: el dentado de la estampilla postal, el cual sirve para desprender y separar fácilmente una de otra sin dañar el papel. Esto se logra por un contorno de líneas punteadas que en realidad son orificios muy pequeños, que delimitan el formato de la estampilla postal.

Formato éste se refiere a las dimensiones de la estampilla, las cuales

siempre se expresan en milímetros, siendo la primera cifra la medida horizontal, y la segunda cifra la medida vertical.

Las medidas más comunes de las estampillas hechas en México son:

40 x 24 mm y 24 x 40 mm - series conmemorativas y especiales

48 x 40 mm y 40 x 48 mm - series conmemorativas y especiales

80 x 60 mm y 60 x 80 mm - para hojas souvenir (con perforación para estampilla de 40 x 24 mm o 24 x 40 mm).

Se debe hacer uso de la escala al diseñar para evitar que al reducirlo resulte distorsionado o desproporcionado, siendo importante para esto conocer el formato real, pues de éste dependerá la realización de los originales, ampliados tres o cuatro veces más. Es esencial el uso económico del papel, ya

que su rendimiento por pliego (entre 59 y 200 ejemplares) deberá ser amplio, puesto que el objetivo a cumplir es producir valores en una forma masiva a bajo costo.

Código cromático

Comprende los esquemas de color que son adjudicados a un diseño, se caracteriza por la elección del tono, de la saturación y de la brillantez. También abarca las condiciones semánticas por las que los colores tienen referencias culturales de sentido muy específicas.

El color, es un elemento valioso en el diseño, el cual tiene muchas implicaciones subjetivas, logrando así enfatizar, remitir, representar, impactar, y destacar al motivo gráfico de la estampilla postal. Las series ordinarias comúnmente son monócromas o no tienen más de tres colores según el valor facial; a diferencia de las series conmemorativas que utilizan una gran variedad de colores. Una de las condiciones más importantes al diseñar timbres postales es evitar los fondos de colores demasiado oscuros, para no dificultar la verificación del matasellado; así como también poder diferenciar fácilmente la serie ordinaria o permanente del timbre conmemorativo.

En la estampilla postal del cuerpo humano se usó una gama de tonalidades

cálidas en su mayoría, que la conforman los colores amarillos, ocre, sepia, naranjas, los cuales nos dan la sensación de tranquilidad, armonía, meditación, o melancolía.

Código tipográfico

Comprende todos los textos caracterizados por la elección de tamaño, valor, grano, forma y orientación de los caracteres. Como tipografía las letras pueden tener diversas funciones.

Se refiere a los elementos de texto en una estampilla postal, los cuales además de proporcionarnos información acerca del origen, valor, año de impresión, nombre del diseñador e imprenta, complementa y especifica el mensaje.

Estos textos deberán tener una jerarquización tipográfica, deberán ser caracteres latinos, legibles y no utilizar numerosas fuentes en una misma estampilla, siendo unas leyendas breves y concisas. Contribuyendo a crear la expresión y la sensación adecuadas al tema del timbre.

Así, se especifican los tipos de expresiones verbales del mensaje:

el texto base (idea principal): *Cuerpo*, el texto de anclaje (ideas que vinculan al concepto del mensaje): *suma de nuestro ser*, texto informativo y legal: *D.G. Amparo Ramírez Fuentes, Talleres de Impresión de*

Estampillas y Valores, México, Año 2000, \$3.00,

Tipografía utilizada:

Capitals Regular, en altas, para texto que dice el motivo de la emisión. "*Cuerpo, suma de nuestro ser*". Color blanco con sombra negra.

Palatino Italic, en altas, para el texto que incluye el País de emisión, año de impresión, valor facial, nombre del diseñador, e impresor. Color blanco.

Código fotográfico

Comprende todas las imágenes fotográficas que se caracterizan por las tomas, encuadres, escalas, grados de definición, tramados y grados de iconicidad. En el código fotográfico, las imágenes pueden tener diversas funciones como, testigo, documento, narración, símbolo, soporte, ornamento, etc.

La imagen fotográfica en el caso del diseño de la estampilla postal, nos remite al tema de ésta, que es el cuerpo humano dignamente representado por un hombre y una mujer, con poses y formas sencillas que no forcen a una posición poco natural del cuerpo. La fotografía es más literal y posee una mayor fuerza emocional y descriptiva, Será el primer elemento que llame la atención de quien la observa.

En las imágenes fotográficas, se encontrarán también jerarquizaciones dependiendo del grado de identificación con la esencia del mensaje. así, están la imagen principal: la cual se identifica plenamente con el núcleo del mensaje; imágenes secundarias: imágenes que tendrán relación con la visualización del mensaje, que solo complementan y refuerzan a la idea principal.

4.2.2**INTEGRACIÓN DE LOS CÓDIGOS DE DISEÑO**

Una fase importante en la realización del diseño de la estampilla postal es cuando ya se hizo una especificación y examinación de cada pieza se ordena, siguiendo el criterio de crear áreas determinadas dentro del soporte para ubicar en ellas a los diferentes elementos estructurales

Uno de los mayores problemas es cómo disponer los elementos de diseño dentro de un espacio dado, siempre recordando algo muy importante: el diseño se convertirá en el medio para transmitir un mensaje, y la forma siempre debe supeditarse a la función; en éste caso la de crear una composición que le dará vida a un pequeño trozo de

papel, que servirá para comprobar el pago de un servicio postal. Este problema ha conducido a la creación de reglas y fórmulas, se debe ordenar la información de una forma equilibrada, armónica y creativa, existiendo una necesidad de utilizar el espacio de una manera dinámica para lograr una unidad y estructura sin saturar ni desperdiciar el reducido formato que es característico en las estampillas postales. Una buena composición se sirve tanto del texto como de las imágenes (en éste caso fotografías), jugando un papel vital en ésta. Así, se llegó a una integración de todos los elementos que conforman a éste singular material impreso.

Un concepto clásico en la composición es, por ejemplo; la famosa Sección Áurea, la cual se ha enseñado de modo rutinario en las escuelas de arte, aunque en realidad son pocos los diseñadores que la utilizan con frecuencia. Prácticamente la diagramación es una herramienta, y debe evitarse atenernos a ella ciegamente o ignorarla por completo, pues nos daría como resultado una composición inconexa y desigual, en la que los elementos de diseño no se integrarían para emitir un mensaje claro y directo.

La creación de una composición armónica en la que los diferentes elementos estén organizados de forma que resulten agradables a la vista, depende en gran medida de la estructura. Y aunque no existen principios absolutos en los cuales encerrarse, sí hay algunas condicionantes dependiendo de cada diseño.

4.5

PRESENTACIÓN DE DISEÑO

A continuación se muestran los dummies de las diferentes aplicaciones del diseño realizado; que son la Hoja souvenir, pegada en el folleto, y el sobre de primer día, cada uno con su respectiva cancelación hecha con el matasellos diseñado para ésta emisión.





Primer día de emisión



CUERPO

SUMA DE NUESTRO SER



En nuestro cuerpo se halla todo lo que sabemos, creamos, inventamos, imaginamos, sentimos, disfrutamos, en suma, el cuerpo nuestra condición ante el mundo, de la cual partimos y podemos apreciar la realidad, evaluarla y transformarla.



“Cuerpo, suma de nuestro ser”

DISEÑADOR: AMPARO RAMÍREZ FUENTES
TÉCNICA: POR COMPUTADORA
TINTAS UTILIZADAS: CYAN, MAGENTA, AMARILLO Y NEGRO
TIPO DE IMPRESIÓN: OFFSET
TAMAÑO: 24 X 40 MM.
PERFORACIÓN: 131/2, DE PEINE
HOJAS CON: 50 ESTAMPILLAS
PAPEL: COUCHÉ BLANCO BRILLANTE,
ENGOMADO UNA CARA DE 100 GMS./M2
IMPRESA POR: TALLERES DE IMPRESIÓN DE ESTAMPILLAS
Y VALORES
TIRO: 300,000
VALOR FACIAL: \$2.30

Folio: 0724

Conclusiones

El surgimiento de un concepto gráfico como lo es la estampilla postal, no solamente cumplió con las necesidades sociales, económicas o de comunicación por las cuales fue creada, sino que además se adjudicó un lugar relevante en el área de la cultura, dando una inesperada e impresionante difusión a cualquier tema representado en ella. Poniendo a nuestra disposición un nuevo espacio de diseño, en el cual se pueden producir y desarrollar nuestras capacidades técnicas y artísticas como creadores de mensajes gráficos. Fusionándose así los diferentes atributos que hacen a éste un medio incomparable para aprovecharlo al máximo y valorarlo en su justa medida.

Durante el desarrollo de éste proyecto, obtuve un mayor conocimiento histórico, metódico, técnico, y teórico, de cada una de las distintas áreas que se conjugaron para darle forma y contenido a mi propuesta de diseño, tuve la oportunidad de valorarlas y de distinguir sus condiciones, parámetros y alcances.

Pude comprobar que la disciplina de diseño gráfico contiene diferentes aspectos que el diseñador debe conocer, dominar y saber integrar para obtener un resultado que satisfaga la necesidad primaria de la cual se origina; los cuales son básicamente el teórico, el técnico, y el artístico.

La investigación en la tarea de diseño es una parte fundamental para profundizar en el problema de diseño, darle una correcta interpretación y poder transformar creativamente el entorno, con objetos gráficos que cumplan la finalidad con que fueron hechos y expresen coherentemente, en forma sintetizada y con sentido lo que se desea comunicar.

En el diseño, siempre se deben considerar los aspectos funcionales, estructurales, expresivos, para así decidir de entre las diversas posibilidades las configuraciones y razones que expresan los ideales formales de su tiempo y su ámbito social.

Sería conveniente que los profesionales del diseño gráfico se involucraran mucho más en éste campo de creación que nos presenta infinitas alternativas y retos que nos hacen aprender más, no solamente del diseño, también de la investigación, la historia, los aspectos sociales, y de cómo conjugar todos éstos conocimientos para hacer efectiva no sólo su función como el comprobante de un servicio, sino al mismo tiempo su función de medio de comunicación y de difusión.

En cuanto a la conscientización, la apreciación y la valoración de nuestro cuerpo, debemos tener muy clara la importancia que tiene éste aspecto a lo largo de nuestra existencia como individuos y como sociedad.

Al percibirnos y conocer nuestras características a través de otros cuerpos y del propio, nos ubicamos en tiempo y espacio, así, al analizar nuestra posición en el mundo, seremos capaces de crecer con mayor libertad de pensamiento, libertad de acción y de adaptación.

El hecho de estudiar las diferentes interpretaciones y representaciones que se han dado al cuerpo humano a lo largo de la historia del arte, nos proporciona una mayor comprensión de la naturaleza humana y se disfruta más al crear nuevas formas de expresar nuestros conceptos, apoyándonos o utilizando herramientas que anteriormente no se hubieran ni pensado que existieran; aumentando significados a un tema que parece inagotable como lo es el cuerpo humano.

La fotografía ha demostrado ser desde su aparición una aportación que transformó la mirada de los seres humanos y se extendió en todos los ámbitos del conocimiento, siendo un valioso elemento para cualquier creador plástico. Y no siendo la excepción para el diseñador gráfico, éste ha sido parte fundamental en el desarrollo de ésta disciplina.

Es importante también valorar las características plásticas y artísticas de la fotografía como una alternativa idónea para representar temas en los diseños de las estampillas postales.

Ahora, en los nuevos sistemas electrónicos para producir imágenes que una vez digitalizadas, se pueden modificar para producir otras donde la toma fotográfica sólo sirvió como base para producir la segunda, se acelera más el proceso de comunicación gráfica y se hace imprescindible el manejo de ésta nueva tecnología para optimizar los procesos. Añadiéndose un valor más al trabajo del diseñador, siendo capaces de controlar y manipular por sí mismos las fotografías, involucrándose aún más en los costos, en la técnica y en todo lo que implica el desarrollo de un diseño.

Sin embargo, el diseñador gráfico no debe caer en el error de adecuar el resultado de un diseño, dependiendo únicamente del medio por el cual se va a crear, pues se deben tener en cuenta también otros aspectos conceptuales, del entorno donde se va a presentar ese diseño, del tipo de receptor, etc., que enriquecen y hacen más original, aportativo y personal la configuración de un mensaje gráfico.

En sí lo diseñado; en éste caso, la estampilla postal, que contiene el tema del cuerpo humano, y que se traduce en imágenes fotográficas, representa para mí la posibilidad de interpretar éste tema tan complejo, tan reiterado, tan pensado, tan atrayente, y a la vez tan difícil; de manera que quien lo vea, quede impregnado de ésta misma fascinación y admiración a la naturaleza humana, con la cual yo empecé éste proyecto y se acrecentó al concluirlo.

Bibliografía

FILATELIA

* Cárdenas de la Peña, Enrique
Historia de las comunicaciones y los
transportes en México. El correo
S.C.T. México, 1987

* Carrera Stampa, Manuel
La historia del correo en México
S.C.T. México, 1970

* Celis Cano, Guillermo y José Alberto
Catálogo Especializado de los
sellos postales de México
Quinta Edición
México, D.F. 1982

* Crespo de la Serna, Jorge Juan
El sello postal mexicano,
una interpretación artística
S.C.O.P. México, D.F. 1956

* Cumming, Alejandro
Apuntes sobre la historia
del timbre postal en México
sin fecha.

* Del Río, Eduardo, RIUS
La cultura no muere
Ed. Posada
México, 1990

* Enciso, Jorge
Sellos del antiguo México
S.C.T. , Ed. Innovación
México, 1980

* Fábregas Elizondo, Alejandro
Manual de Filatelia
Ed. Círculo de Lectores.
España, 1979

* Martínez - Fornaguera, Alejandro
Coleccionismo, hobby, inversión
Ed. Teide, S.A.
Barcelona, España, 1973

* Serrano Pareja, Antonio
Coleccionismo de sellos
Ed. Everest
España, 1979

CUERPO HUMANO

- * Aisenson Kogan, Aida
Cuerpo y persona: filosofía
y psicología del cuerpo vivido
Ed. Fondo de Cultura Económica,
1ª Edición.
México, 1981
- * A. Ewing, William
El cuerpo: fotografías de la
configuración humana
Ediciones Siruela
Madrid, España, 1996
- * Bruchon - Schweiter, Marilou
Psicología del cuerpo
Ed. Herder
Barcelona, 1992
- * Del Porte, Henri
La imagen de la mujer en el arte
prehistórico
Ed. Itsmo
París, 1979
- * DR. C.H. Stratz
La figura humana en el arte
Ed. Salvat
México, 1952
- * E. Elsen, Albert
Los propósitos del arte: introducción
a la historia y a la apreciación del arte
España, 1971
- * E. Leakey, Richard
La formación de la humanidad.
Vol II
Ed. Orbis, S.A.
Barcelona, España, 1986
- * H. Honour y J. Fleming
Historia del arte
Ed. Reverté, S.A.
Barcelona, España, 1986
- * Huyghe, René
El arte y el hombre
Ed. Planeta
México, 1965
- * Kesselman, Susana
El pensamiento corporal
Ed. Paidós Comunicación.
1ª Edición
Buenos Aires, 1989
- * Kesselman, Susana
Dinámica corporal
Argentina, 1988

* Laín Entrelago, Pedro
Cuerpo y Alma: estructura
dinámica del cuerpo humano
Ed. Espasa, Calpe
Madrid 1991

* Laín Entrelago, Pedro
El cuerpo humano: teoría actual
Madrid, 1991

* Lloyd, Christopher y Haviland, Jenny
Historia gráfica del arte occidental:
pintura, escultura, arquitectura.
Ed. Juventud
Barcelona, España, 1979

* Matoso, Elina
El cuerpo, territorio escénico.
Técnicas y lenguajes corporales
Ed. Paidós
Buenos Aires, 1992

* Mircea, Eliade
Lo sagrado y lo profano
Madrid, España. 1973

* Nietzsche, Federico
Ecce Homo
México, 1974

* Pérez Rincón, Héctor
Imágenes del cuerpo
Ed. Fondo de Cultura Económica.
Cuadernos de la Gaceta.
México, 1994

* Rico Bovio, Arturo
Las fronteras del Cuerpo.
Crítica de la corporeidad.
Ed. Joaquín Mortiz.
México, D.F. 1990

* Ruch Floyd, León
Psicología y vida
Ed. Trillas
México, 1972

* Sartre, Jean Paul
El ser y la nada. Ensayo de
ontología fenomenológica
Buenos Aires, 1966-1972

FOTOGRAFÍA

* Bourdieu, Pierre
La fotografía, un arte intermedio
Ed. México Nueva Imagen
México, 1979

* Boys, Michael
El desnudo en fotografía
Ed. Barcelona.
Sin fecha.

* Costa, Joan
La fotografía, entre sumisión
y subersión
Ed. Trillas
México, 1979

- * Dubois, Philippe
El acto fotográfico.
De la representación
a la recepción
Ed. Paidós Comunicación
España, 1986
- * Fontcuberta, Joan
Estética fotográfica:
selección de textos
Ed. Henry Blume
Barcelona, 1984
- * Fontcuberta, Joan
Foto- Diseño. Fotografía
y visualización programada
Enciclopedia del diseño C.E.A.C.
Ed. Gustavo Gili
Barcelona, España 1984
- * Fontcuberta, Joan
Fotografía: conceptos
y procedimientos,
una propuesta metodológica
Ed. Gustavo Gili, S.A.
Barcelona, España, 1990
- * Hill , Paul y Cooper, Thomas
Diálogo con la fotografía
Ed. Gustavo Gili, S.A.
España, 1980
- * Langford, Michael
Enciclopedia completa
de Fotografía
Ed. Henry Blume
Madrid, España, 1982
- * Navarrete, José Antonio
Ensayos desleales sobre fotografía
Colección en foco, CONAC.
Fundaimagen, Fundación para el
desarrollo y la difusión de
la fotografía Venezolana.
Venezuela, 1995
- * Scharf, Aaron
Arte y Fotografía
Ed. Alianza Forma
Madrid, España, 1994
- * Sontang, Susan
Sobre la Fotografía
Ed. Edhasa
Barcelona, España 1981
- * Taschen, Benedickt
Man Ray 1890-1976
Alemania, 1993

DISEÑO GRAFICO

- * André, Ricard
Diseño ¿Por qué?
Ed. Gustavo Gili, S.A.
México, 1982
- * Braham, Bert
Manual del diseñador gráfico
México, 1986
- * Christopher, Williams
Los orígenes de la forma
- * Dondis A., Dondis
La sintáxis de la imagen: introducción
al alfabeto visual
Ed. Gustavo Gili, S.A.
México, 1992
- * Hugh, Marshal
Diseño fotográfico, cómo preparar
y dirigir fotografías para el diseño
Ed. Gustavo Gili, S.A.
Barcelona, 1990
- * Hurbult, Allen
Diseño Foto- gráfico. Interacción
del diseño con la fotografía.
Ed. Gustavo Gili, S.A.
España 1976

* Scott Guillam, Robert
Fundamentos del diseño
Ed. Víctor Lerú
Buenos Aires, 1959

* Vilchis, Luz del Carmen
Diseño, Universo de conocimiento.
Investigación de proyectos en la
Comunicación gráfica.
Ed. Claves Latinoamericanas
México, 1999

ENCICLOPEDIAS

- * Enciclopedia Barsa. Tomo VII .1987
- * Enciclopedia de México.
Tomos 4 y 5. 1987
- * Enciclopedia Práctica de Fotografía.
12 tomos.
Ed. Salvat
España, 1979
- * Enciclopedia del sello
Sarpe, volumen 6
España, 1975
- * Enciclopedia Universal Ilustrada
Europea Americana. Tomo 23 y 55.

DICCIONARIO

- * Breve Diccionario de Filosofía
Max Müller y Alois Halder
Ed. Herder
Barcelona, España, 1981

REVISTAS

- * "Nuestro Correo"
Número 36, Mayo 1981
México, S.C.T.
- * "Revista Postal y Telegráfica"
Número 2, Agosto 1941
México, S.C.T.
- * "Revista Fraternidad Postal"
Número 1, Mayo 1946
México, S.C.T.
- * "México Desconocido"
Número 193, Marzo 1993
México
- * "Boletín de la Academia
Iberoamericana y Filipina
de Historia Postal"
Números 82 y 83, 1968

- * "Sacbé. El cuerpo"
Número 5, Volumen 6
México, 1996
- * "Luna Córneas. El cuerpo"
Número 4, CONACULTA
México, 1994
- * "Artes de México.
La Filatelia Mexicana"
Número 96, año XIV, 2ª época.
México, 1967
- * "El paseante. El cuerpo y la fotografía"
Número 26, Ediciones Siruela, S.A.
Madrid, España, 1985
- * "Matiz gráfico del diseño internacional"
Número 2, Mayo de 1997
México
- * "a! Diseño"
Edición coleccionable de Diseño Gráfico
Año 7, número 38
Agosto-Septiembre, 1998
- * "Media Link. El correo de la imagen"
photo, video, graphics, multimedia,
publishing
Número 18, Año 3
México, Mayo 1997

Glosario de términos empleados

FILATELIA

Bloque: Conjunto de estampillas que no están separadas. El más común es el que está formado por más de 4 ejemplares. También se le denomina cuadro o cuadrito, por adoptar habitualmente ésta figura.

Cancelado: Palabra de origen inglés (cancelled) que significa anulado, colocada a veces sobre los sellos nuevos vendidos después de su desmonetización.

Conmemorativo: la estampilla postal emitida, como su nombre lo dice, para conmemorar un acontecimiento muy especial.

Dentado: Sello postal con los bordes perforados. Permite la separación de los sellos de una misma hoja.

Filatelía: Del griego Phil = amigo y Ateleia = franco de derechos. Arte que trata del conocimiento de los sellos, especialmente los de correos. También es el gusto por coleccionarlos.

Filigrana: Marca de agua que poseen algunos papeles, que caracteriza al fabricante o entidad postal o gubernamental que lo utiliza para la confección de las estampillas.

Filigranoscopio: Pequeña bandeja de color negro, en la cual se colocan las estampillas, cubriéndolas con una gota de bencina, que permite ver la filigrana en la trama del papel.

Formato: Tamaño del sello, habitualmente indicado en milímetros.

Hojita: Pequeña hoja en la que se imprimen una o varias estampillas postales, dentadas o sin dentar.

Imagen: Representación bidimensional de un objeto real

Mint: Palabra inglesa que se aplica a una estampilla nueva, impecable, tal como salió de la casa de moneda.

Odontómetro: Instrumento que se emplea para medir la perforación o dentado de las estampillas. Cada una de sus escalas especiales determina la cantidad de dientes que caben en 2 centímetros.

Plancha: Conjunto de Clisés o grabados generalmente de un mismo valor, con los cuales se imprimen las estampillas postales.

Sobrecarga: Sobreimpresión en una estampilla, en principio ya completamente impresa. Este término se usa en general para designar una sobreimpresión que cambia el valor de franqueo del sello.

Surrealismo: Movimiento artístico de finales del siglo XIX caracterizado por la producción de imágenes irreales derivadas de la actividad subconsciente.

Transparencia: Imagen positiva en color o blanco y negro sobre película transparente. Hace referencia tanto a las diapositivas de proyección como a las imágenes de gran formato para observar por transparencia.

Valor facial: Es el valor monetario inscrito en la estampilla, de acuerdo con la disposición de la autoridad postal. También se le conoce como poder de franqueo.

Valor filatélico: Es el que adquiere a la estampilla, de acuerdo con la ley de la oferta y la demanda. Los catálogos obran casi siempre como punto de referencia y no son dados como valor real en el mercado.

Viñeta: Dibujo que representa el motivo o la finalidad de la creación de la estampilla postal. El nombre de su autor suele estar indicado en el pie de imprenta de los valores modernos.

TERMINOS DE ARTE Y DISEÑO

Alegoría: Representación plástica de una idea mediante figuras que la simbolicen, en virtud de una analogía convencional entre el concepto inmaterial y el concepto material al que se atribuye la significación de aquel.

Arquetipo: Ejemplar perfecto que puede considerarse modelo entre las obras de un género determinado.

Azteca: Pueblo que constituyó una unidad política y desarrolló una cultura y un arte peculiares, en el Valle de México y tierras adyacentes, durante el siglo XV hasta después de la llegada de los conquistadores españoles en el primer cuarto del siglo XVI.

Boceto: Estudio previo que se realiza como guía y antecedente para la ejecución de una obra definitiva. Es solo una orientación, muchas veces el artista introduce variantes respecto a él en la versión definitiva. Nos informa acerca del proceso creador y de su evolución en la mente del artista.

Cánon: Unidad de medida que se toma para establecer las proporciones de una obra de arte y especialmente de la figura humana. Esta da la relación de armonía entre las partes. El más utilizado es el de la altura de la cabeza, y así, entre los griegos, el cánon de Lisipo equivalía a ocho cabezas para la figura completa.

Color: La descomposición de la luz a través de un prisma produce los siete colores perceptibles por nuestros ojos y que constituyen el fundamento de toda realización pictórica. Tres son las cualidades importantes del color en pigmento: matiz o tinte, sombra o intensidad y efecto del propio color en relación con los colores que tiene a su lado, con la luz, la atmósfera y la distancia.

Collage: Técnica pictórica que consiste en pegar trozos de papel impreso, tela u otras materias sobre un cuadro combinándolas con las partes pintadas. Fue invención de los cubistas, que luego han utilizado algunos surrealistas, dadaístas y pintores de otras tendencias modernas.

Composición: Colocación de figuras y objetos en los cuadros para conseguir una sensación de orden, equilibrio, armonía y claridad, que satisfagan a la vista. La colocación de objetos y figuras puede ser determinada por cálculo, de acuerdo con leyes de proporción como la "Sección de oro" y también por intuición.

Corporeidad: En la literatura fenomenológica, éste término designa el cuerpo propio de un sujeto, animal o humano. El cuerpo habita su espacio propio; el esquema corporal, es decir, la representación de la relación espacial de los miembros del cuerpo es de hecho un esquema de acción posible que permite al sujeto situarse en relación con los objetos del medio ambiente. La noción de corporeidad tiene sin duda un origen filosófico, representado por todas las doctrinas que establecen una oposición radical entre los cuerpos animados, pertenecientes al orden de lo vital, y los cuerpos materiales pertenecientes al orden de lo físico.

Desnudo: La figura humana, sin vestiduras, tratada como forma artística. Es un género característico de la antigüedad clásica y el Renacimiento, cuando se utilizaba para encarnar nobles ideas. El desnudo femenino, desprovisto de significación filosófica y creado simplemente para deleite sensual, nació con la Venus de Boticelli y con las figuras echadas de Giorgione y Ticiano.

Dinamismo: Sugestión de movimiento por los elementos que entran en la composición.

Esteatopigia: Excesivo desarrollo muscular de las nalgas que se observa en algunas estatuas femeninas, por ejemplo en las llamadas "Venus" paleolíticas y en figurillas de arte primitivo africano, todas las cuales tienen relación con la fecundidad.

Estética: La filosofía de lo bello y su relación con la percepción y el disfrute de una obra de arte.

Estilización: Simplificación convencional de los rasgos de un objeto, reduciéndolo a sus líneas esenciales o más significativas. Se utiliza sobretodo para convertir una forma naturalista en una forma decorativa.

Evolución: Transformación progresiva que con el paso del tiempo se produce en los caracteres de un estilo, o bien en la obra de un artista a lo largo de su vida.

Expresionismo: Forma romántica del arte en la que la emoción o los elementos emotivos, expresados por la distorsión violenta o la exageración, llegan a un punto excesivo.

Fenomenología: Definida como una ciencia propedéutica a la metafísica y cuya tarea es determinar la validez y los límites del conocimiento sensible.

Gráfico: Todo lo representado en imágenes, signos o letras.

Ideología: Una representación mental que, a causa de esta dependencia con los diversos tipos de sociedad, ve su origen y fundamentos explicados por teorías diferentes.

Imagen: Representación de una figura u objeto por cualquier procedimiento. Es un conjunto coherente y organizado de signos que ocupan una superficie, un plano, etc., que se ofrece a la percepción para ser aprehendido.

Inspiración: Proceso reputado de iluminador ex-abrupto de la conciencia y que se caracteriza por la aparición rara y repentina de algo nuevo.

Paleolítico: Etimológicamente, período de la piedra antigua, es decir, de la piedra tallada a golpes para la obtención de utensilios manuales. Se llama así a las épocas que van desde la aparición del hombre sobre la tierra y el final de las glaciaciones cuaternarias. Se divide en Paleolítico inferior, medio y superior.

Percepción: En general, función por la que nuestra mente se forma una representación de los objetos exteriores. Existe en su definición una doble implicación: la de la percepción como conciencia y la de la percepción como conocimiento.

Perspectiva: Fórmula mecánica para la proyección de objetos tridimensionales sobre una superficie plana, de dos dimensiones, aplicada por los artistas como ayuda para crear una ilusión de profundidad y de alejamiento desde el plano pictórico. Es una forma de proyección radial para mostrar el aspecto y el tamaño aparente de un objeto ante el ojo y se basa en él como en la visión.

Plástica: Concepto para designar la composición y efecto de las formas en las artes figurativas.

Policromado: Cualquier objeto pintado con varios colores, pero especialmente se aplica a la escultura. En el Renacimiento y el Barroco, la policromía completa el volumen con una poderosa sensación de vida real.

Proporción: Relación que guardan entre sí dos dimensiones.

Prototipo: Original de una obra que otras reproducen con exactitud o con variantes. Ejemplar que se toma como modelo al que referir una serie de objetos en su clasificación.

Renacimiento: Palabra de uso general para designar el resurgir de la cultura y la erudición que tuvo lugar en los siglos XIV, XV y XVI, bajo la influencia de la literatura clásica y de las esculturas antiguas.

Rupestre (pintura): Es la forma más primitiva de pintura mural, realizada sobre paredes de cuevas y abrigos rocosos durante los períodos prehistóricos paleolítico y neolítico, entre los años 40,000 y 3,000 antes de Jesucristo, aproximadamente. En la primera de éstas épocas, los temas casi exclusivos son animales, en tiempos posteriores son frecuentes las figuras humanas, aisladas o componiendo escenas de caza, danza o guerra.

Sección Áurea: Base de proporción, a la cual se le atribuye una especial significación artística a causa de su supuesta correspondencia con las leyes del universo. Consiste en la división de una línea recta en dos partes, de tal modo que la proporción de la menor respecto a la mayor sea la misma que la proporción entre la mayor y el total. La proporción exacta es 0,618 por 1, o en números redondos, 5 a 8. La sección áurea fue formulada por Vitruvio y asumida por el Renacimiento cuando Lucca Pacioli publicó la Divina Proporción en Venecia en 1509, con ilustraciones de Leonardo Da Vinci.

Signo: Cualquier representación formal que convencionalmente evoca una cosa o una idea, que alude a ellas y las sugiere al espectador. Pierce lo definió como "algo que, de algún modo, representa algo para alguien".

Símbolo: La expresión de ideas abstractas en términos de diseño, color o línea.

Simbolismo: En general, arte que se vale de símbolos para expresarse. Siendo el símbolo lo que representa otra cosa distinta a sí mismo gracias a una correspondencia analógica establecida naturalmente entre ambos, el simbolismo es la particularidad que tiene una cosa de poder representar a otra de forma sensible o imaginada.

Subjetivismo: Expresión artística que nace de la personalidad interior, de la apreciación del artista, más que de la observación del natural.

Surrealismo: Nombre acuñado en 1924 por André Bretón, que adoptó la palabra surrealista utilizada por Apollinaire en 1917 para describir esa clase de arte que, partiendo de imágenes oníricas y empleando el automatismo, intenta revelar un mundo más real que la realidad visible, o la realidad que hay bajo las apariencias.

Vitruviana, Imagen o Figura: Imagen Renacentista de un hombre con los brazos y las piernas extendidos, inscrito en un círculo y en un cuadro, deducida de la afirmación de Vitruvio, según el cual el cuerpo humano es modelo de proporción por que encaja en éstas formas geométricas perfectas. Leonardo Da Vinci hizo un dibujo de la figura Vitruviana describiéndola con gran autoridad y belleza. Esta imagen se convirtió durante el Renacimiento, en un símbolo de la armonía matemática del macrocosmo y del microcosmo, y como tal, basada en una filosofía estética.

FOTOGRAFÍA

ASA: Escala de sensibilidades de los materiales fotográficos creada por la Asociación Americana de Normalización. La escala es aritmética y utiliza un sistema de gradiente medio. La duplicación del valor ASA denota la duplicación de la sensibilidad.

Contraste: Estimación subjetiva de la diferencia entre luminosidades y del grado de separación tonal en un motivo, un positivo o un negativo.

Dadaísmo: Movimiento artístico surgido en Europa entre 1916 y 1920. Defendía el irracionalismo, la anarquía y la subversión de los valores sociales y artísticos tradicionales. Marcó la transición entre el cubismo y el surrealismo.

Daguerrotipo: Primer proceso fotográfico comercial, introducido por Louis Jacques Mandé Daguerre en 1839. El material sensible era una placa de cobre plateado cubierta de yoduro de plata. Tras la exposición en la cámara se obtenía una imagen positiva que se revelaba con vapores de mercurio, operación que daba a los haluros afectados por la luz una tonalidad gris balnquecina. La imagen se hacía permanente por inmersión en una solución de cloruro sódico o de tiosulfato sódico diluido.

Diapositiva: Imagen positiva sobre base transparente que se observa a la luz transmitida.

Distorsión: Alteración en la imagen de la forma o las proporciones del motivo.

Enfoque: Movimiento del objetivo en relación con el plano de la película que sirve para garantizar la nitidez de la imagen.

Exposición: En fotografía, producto de la intensidad luminosa que llega a la película o al papel por el tiempo durante el que actúa.

Formato: Tamaño y proporciones de un negativo, una diapositiva, un papel o la pantalla de enfoque de la cámara.

Fotografía Objetiva: Término utilizado para describir los procesos fotográficos en que las manipulaciones se limitan al mínimo imprescindible. Frecuentemente se utiliza para referirse a las posiciones de Edward Weston y el grupo f 64.

Fotosecesión: Denominación de una asociación de fotógrafos pictorialistas estadounidenses fundada y dirigida por Alfred Stieglitz en 1902 en Nueva York. Se disolvió en 1917.

Goma Bicromatada: Proceso de positivado por contacto que fue muy popular por las amplias posibilidades de manipulación que ofrece. Las imágenes se forman con un pigmento al agua coloreado. Primero se recubre un papel de dibujo con una mezcla de goma arábiga, bicromato potásico y un pigmento del color elegido. El resultado se expone a la luz solar o a una fuente rica en ultravioleta en contacto con el negativo. El bicromato se revela lavándolo en agua caliente para eliminar las partes que aún permanecen blandas.

Pictorialismo: Tendencia fotográfica que defendía el valor artístico del medio.

Solarización: Inversión total o parcial de las tonalidades de una imagen a consecuencia de una fuerte sobreexposición. Actualmente se utiliza, incorrectamente, para hacer referencia a la inversión tonal parcial que produce la exposición breve a la luz durante el revelado (efecto Sabattier).

Temperatura de color: Expresión del contenido en color de una fuente luminosa. Se mide en grados kelvin (k).

Virado: Producto químico que cambia el color de una imagen fotográfica en blanco y negro. El proceso sigue habitualmente dos fases: blanqueo y virado propiamente dicho, que a veces están incorporadas en una misma solución.

COMPUTACIÓN

Digital: Información representada en forma de dígitos, o sea, mediante magnitudes discretas y no continuas como sucede en la formación analógica.

Digitalización: Expresar o representar en forma digital los datos que no son discretos. Proceso de convertir las representaciones gráficas como láminas, fotos, logos, etc., a datos digitales que pueden procesarse por un sistema de computadora.

Disco compacto: Disco plástico de 4.75 pulgadas de diámetro que usa las técnicas de almacenamiento óptico para almacenar hasta 72 minutos de música o 650 M de datos de ordenador codificados digitalmente. Un rayo láser precisamente controlado ilumina el disco, de modo que sus reflejos se detectan y traducen en datos digitales. Los discos compactos proporcionan un almacenamiento de solo lectura. Por la tanto a éste medio se le llama CD- ROM (discos compactos de memoria de solo lectura).

Hardware: Maquinaria y equipos (C.P.U., discos, modem, cables, impresoras, monitor, teclado, etc.). En operación, un computador es tanto hardware como software, ya que uno es inútil sin el otro. El diseño de hardware especifica los comandos que puede seguir, y las instrucciones le dicen qué hacer.

JPEG: Joint Photographic Experts Group. Grupo unido de expertos en fotografía. Estándar ISO/ITU-TSS para comprimir imágenes usando la transformación discreta del coseno.

Macintosh: Serie de computadores personales de Apple. El Mac original con su gabinete vertical se introdujo en 1984. El sistema operativo con su interfaz gráfica de usuario ha proporcionado una medida de consistencia y facilidad de uso que es sin igual. No compatible con IBM.

Photoshop: Popular programa de edición de imágenes para Mac y WInde Adobe Systems. Las versiones originales de Mac fueron las primeras en producir edición de imágenes al nivel de computador personal a finales de los ochentas.

RAM : Random Acces Memory. Memoria de acceso aleatorio, la cual almacena temporalmente datos y programas mientras se están ejecutando.

Resolución: Se refiere al número de partículas, ya sean puntos, líneas o píxeles utilizadas para componer la imagen en cada centímetro o pulgada cuadrada y, por lo tanto, fija la precisión con que sus detalles son captados, es el grado de nitidez de una imagen. Entre más puntos se tengan mayor será la resolución.

Scanner: Explorador. Dispositivo que lee texto, imágenes y códigos de barras. Los exploradores gráficos convierten una imagen impresa en una de video (gráficos por trama) sin reconocer el contenido real del texto o las figuras.

Software: Lógica y lenguaje. Serie de instrucciones para un computador, las cuales realizan una tarea en particular, a lo cual se llama programa. Existen dos tipos de software: de Sistema y de Aplicaciones.

TIFF: Tagged Image File Format. Formato de archivo de imágenes exploradas. Formato de archivos de gráficos ampliamente utilizados y desarrollados para Aldus y Microsoft, es un formato estándar de imágenes de mapa de bits, de alta resolución.