



# Universidad Nacional Autónoma de México

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

REPRESENTACION FOTOGRAFICA DE  
UN POEMA. - PROPUESTA PERSONAL



**Tesis Profesional** DIRECCION  
ESCUELA NACIONAL DE  
ARTES PLÁSTICAS

Que en opción al Grado de AV. CONSTITUCION No. 600  
LICENCIADA EN ARTES VISUALES Xochimilco 23, D. F.

p r e s e n t a

**GUADALUPE GARCIA VASQUEZ**

Director de Tesis: Prof. JORGE NOVELO SANCHEZ

México, D. F.

1986



## **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 está 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.

# I N D I C E

	Pág.
INTRODUCCION.....	2
CAP. I LA FOTOGRAFIA.....	6
1.1 ORIGENES DE LA FOTOGRAFIA.....	7
1.2 NOTAS SOBRE EL FOTOPERIODISMO.....	14
1.3 FOTOGRAFIA Y SOCIEDAD.....	18
CAP. II. LA FOTOGRAFIA Y EL ARTE.....	19
2.1 VISION PANORAMICA.....	22
2.2. EL IDEALISMO Y POSITIVISMO EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA.....	25
CAP. III. LA FOTOGRAFIA EN MEXICO.....	28
3.1 ANTECEDENTES, 1840 - 1920.....	29
3.2 LA FOTOGRAFIA A PARTIR DE ALVAREZ BRAVO.....	36
CAP. IV. PROPUESTA PERSONAL.....	41
4.1 MARCO REFERENCIAL.....	42
4.2 POEMA: "LUPITA".....	46
.- CONCLUSIONES.....	48
.- BIBLIOGRAFIA.....	54

**INTRODUCCION**

## I N T R O D U C C I O N

La idea de realizar un proyecto fotográfico a partir de un poema surgió durante el curso de fotografía que tomé en el último semestre de Licenciatura; ahí me di cuenta de las posibilidades que tenía la fotografía dentro de una propuesta artística. Como tal, está plasmada y define la imagen con una intención consciente o inconsciente de transmitir una visión personal.

Este proyecto maduró durante los cursos de fotografía que realicé en el CUEC, y en la sección de maestría de San Carlos. A través de ellos llegué a visualizar más concretamente mi propuesta.

Una cosa era clara; que si quería profundizar, conocer y tener un cierto dominio sobre la fotografía, sería necesario reconstruir puntos de partida de carácter histórico, filosófico y técnico.

Este trabajo tiene como objetivo realizar un análisis básico y general de las características de la fotografía. Desde sus antecedentes históricos; invertir el concepto de pasado-presente-pasado. Buscar los orígenes de la fotografía tanto desde su invención como su inicio en México para luego comenzar a ubicar estos antecedentes dentro de las relaciones fotografía-sociedad-arte.

Y finalmente, con esta información teórica, extraer un conocimiento que me pudiera dar madurez y visión para así realizar las fotografías, trabajo práctico, visual, surgidas a partir del poema Lupita, escrito por mi padre.

Las limitaciones que presentaba mi propuesta, era por una parte -

que no había suficiente material bibliográfico en español o en inglés en México,  
 CAP. I LA FOTOGRAFIA  
 y la segunda que mi intención en cuanto a la representación de las imágenes no -  
 era de tipo didáctico o ilustrativo.

La idea era crear una forma dentro de otra forma, establecer una co  
municación entre la poesía y mis fotografías pero donde los conceptos fueran para  
ellos a una visión personal.

El hecho de que este trabajo se trate de una propuesta personal, me  
 de pauta para presentar este material con base en una necesidad propia a la vez -  
 que proporcione una alternativa para aquellos otros compañeros que se encuentran  
 en la misma búsqueda de conocimiento y orientación.

La presentación de esta investigación la organicé en 4 capítulos.  
 El primero se referirá a los antecedentes de la fotografía y dentro de él se in-  
 cluye notas sobre el fotoperiodismo encontrándose con datos que a veces me sorpren-  
 derían como por ejemplo el saber que en México se tomó el primer Daguerrotipo de  
 Guerra durante la Intervención Americana en 1847.

Asimismo este primer capítulo me aclaró la manera de como llevar a  
 cabo la estructura en la totalidad del proyecto.

En el segundo capítulo, creí importante presentar por separado el -  
 Arte y la fotografía por su íntima relación con las corrientes artísticas y filo-  
 sóficas del siglo XIX, pensamiento que influyeron a toda la cultura de su tiempo  
 y por lo cuál creí oportuno hacer un enfoque de su importancia.

Procuré obtener la información acerca de los orígenes de la fotogra-  
 fía en México y así vine a parar a Guanajuato, donde conocí a Oweena Fogarty, fo-  
 tógrafa y ex-modelo de Manuel Álvarez Bravo. Con Oweena ubiqué los objetivos del

trabajo y de cómo realizarlo. Ella como maestra de fotografía posee una de las mejores colecciones de libros de fotografía de los que me he encontrado. Así - que, aparte de llevarme al mundo de Alvarez Bravo me prestó sus libros y me - ayudó a tomar las fotos que necesitaba para mi proyecto.

En el cuarto capítulo, que corresponde a la propuesta personal ten  
dría una experiencia vivencial muy personal que desarrollar, pues mi relación - con el poema Lupita, era casi simbiótico, por un lado escrito por mi padre y -- por el otro dedicado a mí. El problema surgía al tener que ser la modelo, mane  
jar el concepto, la composición y la realización.

La propuesta personal que se incluyó en el cuarto capítulo de este trabajo consistió en reivindicar el quehacer fotográfico como medio de expre - sión artística apartir de trabajar la fotograffa ó estructurar un mensaje vi -- sual fotográfico tomando como base e inspiración el "vanitas" de mi homónima con el valor expresivo y el papel histórico y social antes analizado.

El hecho de realizar las fotografías como proyecto práctico me dió pauta para pensar que la presentación teórica-práctica tendrían que unirse en -- aún otra propuesta; como una provocación formal, el objeto como sujeto y presen - tado como una caja objeto. Producto no sólo de un proyecto fotográfico sino tam  
bién resultado de una vivencia personal y de una formación académica en las artes plásticas.

Así considero este trabajo como una propuesta de libro objeto, don - de la plástica establece condiciones de comunicación y donde se pretende provocar una introspección consciente e inconsciente en el receptor

**CAP. I LA FOTOGRAFIA**



## 1.1 ORIGENES DE LA FOTOGRAFIA

La imagen fotográfica desempeña una función didáctica y de comunicación, ya que proporciona información. Lo que se ve es parte de lo que conoce y aprende el individuo. El arte y su significado han cambiado profundamente en esta era tecnológica, y la fotografía es uno de los factores catalizadores de este impacto, pues la mayoría de lo que conocemos viene determinado por su predominio.

La evolución del hombre se ha venido acelerando conforme transcurre el tiempo. Los últimos 150 años, el hombre ha presenciado la más profunda revolución tecnológica y científica que jamás haya tenido lugar en tan breve lapso. Esta trascendental comprensión por parte de nuestra civilización solo puede describirse eficazmente cuando las palabras escritas o impresas van acompañadas de imágenes ilustradas adecuadas (\*).

En el siglo XIX, tanto en Europa Occidental como en América era común la distribución de libros informativos con manifestaciones gráficas exactamente repetibles, los cuales estaban al alcance de las masas. Esto trajo consigo una grandiosa revolución del pensamiento práctico así como de su aplicación.

Toda invención esta condicionada por una serie de necesidades y de experiencias anteriores en la que influyen los conocimientos que aporta la cultura de la época. La fijación de la imagen había sido utilizada por los artistas como un mecanismo para plasmar la realidad, 200 años antes de que Niepce, Daguerrey Talbot comenzaran a hacerlo en la cámara. Sólo se necesitaba la utilización de --

\* D.A. Dondis, "La sintaxis de la imagen". Ed.G. Gilli, Barcelona, 1982. p.p.19

los medios químicos para poder fijar ésta imagen y completar así el invento de la fotografía. Sin embargo, este hecho tuvo factores determinantes tales como el desarrollo de la cámara, la óptica y los procesos químicos.

La cámara se deriva directamente de la cámara oscura, que, como su nombre lo indica, fué hecha como un cuarto oscuro lo suficientemente grande para que el artista entrara, aparato poco práctico hasta que se fabricó el modelo portátil, similar a una cámara reflex que tenía un lente de fondo, nivelado con la tapa de la caja. La imagen se reflejaba sobre un espejo colocado a un ángulo de 45 grados que tenía la ventaja de que la imagen no era invertida, por lo cual el artista podía colocarla sobre un papel muy delgado que apoyado en un vidrio resultaba casi una calca.

La invención de la cámara oscura se ha atribuido erróneamente a Roger Bacon, Alberti, Leonardo Da Vinci y a Giovanni B. Della Porta, y existen varios documentos en la Biblioteca de la India, en Inglaterra, comprobando el hecho de que la cámara oscura se conocía en la época del escolar Arabe, Alhazen, en el siglo X. Del mismo modo, Aristóteles (384-322 a.c.) ya describía los principios de la cámara oscura como ayuda para observar el fenómeno del eclipse solar. Como consecuencia del desarrollo científico del siglo XIII la cámara oscura deja de ser un simple aparato de investigación sobre fenómenos naturales, para convertirse en un instrumento de apoyo técnico para el estudio de la perspectiva lineal.

La regla clásica de la "perspectiva lineal" se basó en la teoría en la cual los rayos de luz que emanan de los objetos son recibidos por el ojo a través de un cono o una pirámide visual, misma que Alberti, en su Tratado sobre la pintura, en 1435, compara con una ventana.

En su libro Magia Naturalis, Giovanni Della Porta en 1553, describe la cámara oscura como ayuda para los pintores y dibujantes. Tal vez por este libro se haya hecho confuso el origen de la cámara oscura. Quince años después Daniello Barbaro, autor de el Tratado sobre la Perspectiva, muestra que la imagen adquiría nitidez y brillantes al sustituir el agujero de la cámara por un lente.

Fue una creencia común, sin fundamento, que en la Edad Media y en el Renacimiento, era ya conocida por los alquimistas de la época la acción de la luz solar sobre las sales de plata. Francois Arago en su presentación del Daguerrotipo al gobierno francés en 1839 menciona este dato como antecedente del desarrollo a la fotografía confundiendo esta declaración como verdadera.

Con los rápidos avances en el diseño de la cámara oscura y en la óptica surgió la necesidad de fijar la imagen captada a través de este instrumento.

"Cuando el filósofo naturalista, alemán Johann-Heinrich Schulze (1687-1744) descubrió que la luz ennegrecía los nitratos de plata mientras trataba de repetir un experimento de Christoph Adolph Balduin, se abrían los Primeros pasos hacia la investigación química necesitada para fijar la imagen fotográfica". En 1727 publicó sus deducciones bajo el nombre de Scotophorous discovered instead of phosphorous, or a Noteworthy experiment of the action of the Sun's Rays, en la Academia de Filósofos Naturales de Nuremurg. Pero habría que transcurrir aproximadamente un siglo antes de que este descubrimiento fuera relacionado con el fenómeno de la cámara oscura. \*

\*Beaumont, Newhall, The History of Photography, Ed. Thames Hudson, USA.- 1982 p.p.13.-Nota Balduin descubre que el gis disuelto en ácido nítrico formaba un compuesto de nitrato de calcio. Balduin deducía mientras observaba como emanaba una sustancia lumínica que se podía captar la esencia universal.-wetzscist y le llamaría fósforos.

El primer individuo que intentó captar imágenes a través de la cámara oscura por medio de la acción de la luz, fue Thomas Wedgwood, - - quien además de estar familiarizado con la cámara oscura sabía de los -- descubrimiento de Schulze en lo referente a la sensibilización de las sa les de plata hacia la luz. Antes de 1800, comenzó a realizar experimentos sensibilizando papel o cuero con nitrato de plata y colocando objetos planos o transparencias pintadas en forma de contacto exponiéndolos a -- los efectos de los rayos solares.

Wedgood se desilusionó porque estas "impresiones solares" no eran permanentes. Nunca encontró la manera de fijar las áreas expuestas del papel o cuero preparadas con las sales de plata. Sólo podría mostrar su descubrimiento a la luz de la vela debido a que una fugaz oxidación vela ba paulatinamente la imagen. Todo lo que quedó de esta experiencia fue publicado en los Journals of the Royal Institution en 1802 por su amigo Sir Humphry Davy.

Los inventores de la fotografía estaban mucho más interesados en encontrar un procedimiento mecánico de reproducción que en crear un nuevo medio de expresión artística, aunque las propuestas formales quedaron de inmediato dentro de los lineamientos del arte.

Cuando la litografía fue introducida en Francia en 1815, Nicepho re Niepce (1765-1833) propone reemplazar la piedra litográfica por una placa metálica sensibilizada. Después de diferentes operaciones, para - obtener una impresión positiva, reproduce una copia del grabado hecho por Isacc Briot, del siglo XVII. Esta placa, de la que hasta 1870 se sacaron copias, constituyó la base en la revolución de la gráfica, principio básico para las técnicas de la fotomecánica del futuro. Sin embargo, Niepce es más bien reconocido por haber obtenido en 1827, sobre una placa de

peltre cubierta con betum de judea y con una exposición de 8 horas, la primera imagen lumínica. Pero corresponde a Daguerre el mérito de haber perfeccionado el procedimiento descubierto por Niepce, hasta el grado de hacerlo accesible a las masas.

En 1827, Niepce se conecta con Daguerre, quien a su vez también efectuaba experimentos para captar la imagen a través de la acción de la luz.

Daguerre era un artista científico, famoso como pintor, creador del llamado Diorema. Retoma la fotografía porque, como defensor de un naturalismo consecuente, objetivo, vió en ella un medio mas completo para expresar el realismo. El procedimiento Daguerrotipo, nombrado por él, resultaba muy incómodo; primero la placa metálica, sensibilizada a la luz, tenía que exponerse a vapores de yodo, no se podía preparar la placa sino antes de utilizarse teniendo que revelarla en seguida después de su exposición a la luz solar. Además el mínimo período de pose solía durar más de media hora.

El 15 de junio de 1839, la Cámara de Diputados francesa propuso al Estado la adquisición de la fotografía para fines públicos y científicos.

Con la aceptación de la fotografía por el poder, se oficializó la noción de su importancia; fué histórico el apoyo gubernamental para el impulso de su desarrollo.

Las noticias del invento de Daguerre sorprendieron a William Henry Fox Talbot, científico británico, matemático, lingüista, académico escolar, quien por algún tiempo trabajaba en lo que le pareció idéntico al invento de Daguerre. Sólo entonces se apresuró a publicar su descubrimiento, (25 de enero de 1839) atribuyéndose al primer lugar en lo que llamó "dibujo fotogénico".

En 1835, Talbot inventó el sistema del negativo-positivo. La -- imagen, en un negativo, se podía imprimir incluso en varias copias; al fin los primeros "dibujos fotogénicos" fueron hechos sin la cámara oscura. Una hoja - u otros objetos fueron colocados encima del papel sensibilizado y luego expues- to al sol, ennegreciéndose el área cubierta que formaba el negativo. Este ne- gativo era entonces colocado sobre otro papel sensibilizado, y nuevamente expues- to a la luz. Talbot revolucionó la teoría de que una imagen era reproducida - infinitamente. Aunque él explicaba su invención el libro El lápiz de la natu- raleza, (1844-46) tuvieron que transcurrir diez años más, así como el perfeccio- namiento técnico de otros, para que el potencial gráfico tuviera el impacto co- rrespondiente a la cultura de los mass-media y el arte.

La historia se bifurca en dos direcciones: La que llevó al descu- brimiento del daguerrotipo, y la que Talbot llevó al de la fotografía.

El daguerrotipo y el calotipo son dos conceptos muy distintos que, pese a una larga tradición que afirmó lo contrario, no deben entremezclarse. Una fotografía (calotipo) es una imagen hecha en plata, pigmento o tinte, que ha- bitualmente puede repetirse muchas veces sobre papel, mientras que el daguerroti- po no sólo no era repetible, sino que su imagen, en vez de estar compuesta por - pigmentos o tintes, estaba formada por las diminutas sombras arrojadas por la -- luz sobre unos retículos microscópicos en la superficie de una plancha metálica: Ni eran fotografías, ni la fotografía nació de ella.

Una nueva era tecnológica se abrió a partir de 1851, con la inven- ción del llamado Colodión, descubierto por Frederick Scott Archer, quien con su- invento sustituiría, en una sola década, tanto el daguerrotipo como el calodoti- po de Talbot, ganando supremacía absoluta en el mundo fotográfico hasta 1890.

Los primeros lentes diseñados para la fotografía fueron los fabricados por Petzval en 1840, realizados específicamente para el retrato. En 1866 dos ópticos, Hugo Adolph Steinheil de Munich y John Henry Dallmeyer, británico, diseñaron simultáneamente lentes idénticos para mejorar el estigmatismo y corregir la aberración esférica. Steinheil nombró sus lentes El aplanat, y Dallmeyer Rapid Rectilinear, nombre que fué reemplazado por el Anastigmat en 1893.

El papel más popular se llamaba papel de albumina, llamado así por estar preparado con claras de huevo. Su inventor fué Blanquart Evrard, en 1850. Era preparado para ser sensibilizado por el fotógrafo, y vendido a través del productor. Se dice que la compañía Dresden Albumizing Company, la más grande del mundo, utilizaba 60 mil nuevos diarios en su preparación.

Paralelamente a estas invenciones, surge un tipo de fotografía llamada artística, expresión que acentúa la transformación óptica por medio de técnicas fotográficas. Los esfuerzos de los fotógrafos por imitar la pintura, a partir de los resultados de ésta, aún siguieron muy vivos entre 1900 y la etapa de la Primera Guerra Mundial; aunque durante este período, se hicieron las primeras contribuciones fundamentales para el conocimiento de las características propias de la fotografía.

El período comprendido entre 1900 y 1918 constituye, para la fotografía, el paso de las tradiciones del siglo XIX a las innovaciones del XX.

El siglo XIX en la fotografía puede decirse que se inicia en 1789, llegando a su término en 1914. Esta opinión, del escritor ruso Ilya Ehrenburg, es oportuna para la historia de la fotografía, dado que el nacimiento de este medio está históricamente ligado con la democratización de la sociedad, que se inicia con la Revolución Francesa.

## 1.2 NOTAS SOBRE EL FOTOPERIODISMO.

El poeta francés Stéphane Mallarmé decía: "todo el mundo existe para terminar en un libro". En la actualidad todo existe para terminar en una fotografía. Su poder de reproducir exactamente la realidad externa (poder inherente a su técnica) le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducción de mayor fidelidad y parcialidad de la vida social.

La mecanización de la reproducción, el invento de la placa seca-1871, el perfeccionamiento de la transmisión de una imagen por telegrafía (1872), y más tarde por belinografía, abrieron el camino a la fotografía de prensa. Sin embargo, hubo que esperar el año de 1904 para que el Daily Mirror de Inglaterra, ilustrara sus páginas únicamente con fotografías.

La fotografía inaugura los mass-media visuales cuando el retrato individual se sustituye por el colectivo. Al mismo tiempo se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación.

Pese a que es difícil desmentir la evidencia visual, pocas veces un fotógrafo de prensa es responsable de la forma en que su trabajo llega al público: el encuadre, el tamaño, la posición con respecto a otras, el pie de nota, etc., puede desvirtuar completamente una foto.

Con la excepción a lo anterior se debe mencionar que en México se registró en 1847, una imagen daguerrotipo (autor desconocido) que documentó la Intervención Americana en el País. Esto es quizás el primer antecedente de la fotografía de Guerra y un singular ejemplo del fotoreportaje en Latinoamérica, aquí la imagen no desvirtúa la evidencia social - sino la convirtió en un documento histórico.

Como ejemplo de los primeros reporteros de guerra se menciona a Ro



ger Fenton, quien se ha dado a conocer más ampliamente como el primer reportero que en 1855, documentara la Guerra en Crimea. La expedición de Fenton había sido financiada a condición de que no fotografiara nunca los horrores de la guerra para no asustar a las familias de los soldados.

La fotografía en Europa, era en parte, orientada hacia una visión pictórica y formal, y por lo contrario, los americanos menos seguros de una permanencia de tipo social expertos en la realidad, donde lo ubicable estaba dentro de lo cambiante, expresaban una confrontación hacia lo que se debería admirar, enfrentar, deplorar y cambiar.

La razón por la que la fotografía al inicio tenía poco impacto en la prensa ilustrada, fue tanto de tipo técnico como de enfoque periodístico. el público estaba acostumbrado a las ilustraciones de xilografía y las editoriales no veían de pronto el cambio total de un sistema que tenía aceptación y éxito.

Los grabadores de xilografía no eran artistas sino técnicos de oficio que copiaban fielmente dibujos, pinturas y ocasionalmente fotografías. De estas imágenes que aparecen en la mitad del siglo XIX, usualmente les falta la calidad fotográfica. Tal es la muestra, de la reproducción de la foto del General Grant en su base militar en City Point, Virginia, reproducción que aparece en la portada de la Revista Harpers Weekly, el 16 de julio de 1864, sólo como crédito, "fotografía de Brady", se menciona al pie de página.

En la guerra civil estadounidense (1861-1865), el célebre fotógrafo Matthew B. Brady aportó miles de daguerrotipos, realizando su trabajo con la ayuda de unos veinte fotógrafos, entre quienes figuran Timothy O'Sullivan y -

Alexander Garder.

En 1870, llegó a los Estados Unidos un dñes de 21 años, Jacob A.-Ruiz, quien años más tarde llegó a ser periodista del New York Tribune. Fue el primero en recurrir a la fotografía como instrumento de denuncia para ilustrar - sus artículos sobre las míseras condiciones de vida de los inmigrantes en los barrios bajos neoyorkinos. Tiempo después fue secundado por Lewis W. Hine, quien entre 1908 y 1914 retrató niños que trabajaban 12 horas diarias en fábricas, así como las insalubres viviendas de los slums. Esas fotos despertaron la conciencia de los norteamericanos y suscitaron un cambio en la legislatura sobre el trabajo de los niños. Así que, por vez primera, la fotografía actuó como una arma en la lucha por el mejoramiento en las condiciones de vida humana.

El más conocido de los fotoperiodistas de su época, fue el doctor-berlinés Erich Salomón, nacido en 1886, procedente de un acomodado medio de banquero, y destinado a morir en las cámaras de gas en Auchwitz. Toda su actividad como fotógrafo la desarrolló en un lapso de cinco años.

Salomón se especializó en fotografías de interior-es donde sin luz de flash, tomó fotos de conferencias, congresos y encuentros sociales de diplomáticos de quienes se pudo ganar la confianza. Fue el primer fotógrafo extranjero que se le permitió trabajar en la Casa Blanca, en 1930.

El hombre todopoderoso de la prensa ilustrada nazi fue Heinrich --Hoffmann. Cuando estalló la guerra organizó en Berlín una central fotográfica, y se encargó de controlar todas las fotos tomadas en el frente. Al término de-LaGuerra, sus archivos fueron confiscados una parte de ellos se transfirió en-1947, a la Biblioteca del Congreso de Washington.

Tres años después de que Hitler tomara el poder en Alemania, y des

pués de meter en cintura a todas las revistas y al conjunto de la prensa, apareció en Estados Unidos una nueva revista que llegó a ser la más importante en su género en el mundo: Life.

La idea de producir revistas basadas en fotografías tuvo gran éxito y pronto se multiplicaron alrededor del mundo. Esto creó fuentes de trabajo para una nueva generación de fotógrafos, entre los que destacan Félix Mann, Brassai, André Kertész y Henri Cartier-Bresson, Magnum, Picture Post de Londres, -- Atern.

### 1.3 FOTOGRAFIA Y SOCIEDAD

En la vida actual, la fotografía desempeña un papel indispensable para el desarrollo de las ciencias, la industria y para las comunicaciones humanas. Siendo punto de arranque de los medios masivos de comunicación como son: la T.V., el cine y el vídeo, se desarrolla diariamente en los miles de periódicos y publicaciones. Socialmente forma parte importante en la vida familiar - cotidiana. Todo acontecimiento social y político va acompañado de una fotografía.

"El retrato fotográfico corresponde a una fase particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político y social. Los precursores del retrato fotográfico surgieron en estrecha relación con esa evolución." (\*) El ascenso de esas capas sociales ha provocado la necesidad de producirlo todo en grandes cantidades, particularmente el retrato.

En la medida en que la fotografía ocupaba un sitio preponderante entre los medios visuales de producción de la sociedad burguesa, el trabajo manual y el espíritu individual, de los inicios de la fotografía, desaparecían paulatinamente para dejar paso a un oficio cada vez más impersonal. Más tarde con la simplificación de los procedimientos que permitían que cada individuo se desarrollara en ese terreno, la fotografía acabó perdiendo su prestigio por ese afán de comercialización.

En general, se considera que la fotografía no miente. Ante un tribunal, la documentación fotográfica de un acto criminal, o contra la propiedad, constituye una prueba objetiva.

(\*) Freund Gisele La fotografía como documento social. Ed. Gustavo Gili. España 1976. p.p.13.

CAP. II

LA FOTOGRAFIA Y EL ARTE

"Actualmente, los diversos procedimientos de reproducción, incluyendo la fotografía, son los únicos métodos que permiten formular manifestaciones gráficas repetibles con exactitud acerca de cualquier cosa". (\*) La importancia de ser capaces de repetir exactamente las manifestaciones gráficas, es indudablemente mayor para la ciencia, la tecnología y la información de los medios masivos, que para el arte.

Gracias a la fotografía podemos ver realmente cómo el hombre puso pie en la Luna. Las cámaras de buena calidad han constituido una parte básica del equipo científico y de documentación.

La cámara es uno de los más valiosos instrumentos científicos, capaces de registrar los más fugaces acontecimientos mediante exposiciones de microsegundos, o el dar continuidad a movimientos lentísimos, que se desarrollan a lo largo de días o meses. La cámara puede aplicarse a una serie de instrumentos ópticos, permitiendo a los astrónomos estudiar las galaxias y el espacio sideral.

Lo más interesante en la tecnología del futuro será la manera en que la fotografía proporcionará la información del sujeto a través de radiación electrónica o computación.

Sin embargo, la misma tecnología de la fotografía está ha punto de dar otro salto. Unas de las razones es la necesidad de romper con la dependencia tradicional del uso de la plata. (\*).

(\*) Ivins, Jr. W.M. Imagen impresa y conocimiento, Ed. Gustavo Gilli. España. 1975. pág. 15.

(\*) NOTA. Los materiales fotográficos aún resultan caros, y no se observan perspectivas favorables, ya que la reserva mundial de plata disminuye día a día.

Recientemente, la fotografía ha llegado a practicarse casi tan efusivamente como el baile, el sexo y las diversiones. Es principalmente, un ritual social, una defensa, una ansiedad y un instrumento de poder social.

Ha habido muchas revoluciones en la filosofía, en la ciencia, en la religión, pero en toda la historia de la humanidad nunca se ha producido una revolución más completa que la que ha tenido lugar desde mediados del siglo XIX en la visión y en el registro visual. Las fotografías nos dan una evidencia visual de cosas que ningún hombre ha visto o verá directamente. Actualmente, una fotografía se acepta como prueba de la existencia de cosas ó formas en las que nunca se hubiera creído con el testimonio de una imagen hecha a mano. En el siglo XIX se creía que lo razonable era lo cierto, pero terminó por convencerse de que era verdadero todo aquello que aparecía en una fotografía, desde el final de una carrera de caballos, hasta las nebulosas del firmamento. Se ha aceptado que la fotografía demuestra cómo es realmente ese desideratum imposible del historiador.

## 2.1. VISION PANORAMICA

Juan García Ponce, destacado ensayista y crítico de arte mexicano, analiza el arte y la fotografía de la siguiente manera:

"La fotografía está siempre en un punto intermedio de la realidad creando su propio ámbito entre su categoría de objeto y su categoría de imagen. Su realidad no tiene un carácter cerrado como la de las cosas abriéndolas a su - transcendencia del tiempo que las contiene.

Romper la distancia que la máquina impone entre el creador y su objeto y que mata la imagen al hacerla indiferente a su propia apariencia, es la - tarea del fotógrafo como artista..... Sólo en esa forma la fotografía puede con siderarse un arte.

El tema último de toda fotografía como arte es la fotografía misma. Es ella la que debe de ser transformada para llegar a ser algo más que fotografía, para llegar a ser un instrumento de las posibilidades creadoras de la imagen y -- transcender inclusive su valor como documento" (\*).

La fotografía nace, como siglos antes la perspectiva lineal, de la unión entre la ciencia y la pintura, pero como afirma Octavio Paz, en Instante y Relación, no es una ni otra, es un arte distinto.

La imagen fotográfica surge como una culminación ideológica del arte. Los orígenes de esta imagen estaban fuertemente ligados a los principios de la pintura Realista. La paradoja fue, que por un lado, algunos pintores conser-

(\*). García Ponce, Juan, Manuel Alvarez Bravo, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Ed. Bellas Artes, México, D.F. 1968, p.p. 19.-Nota.-El texto no está firmado - por Juan García Ponce, se usa su artículo pero no se le dá crédito.



vadores, como Ingres, estuvieron drásticamente en contra de la invención de la fotografía. (Inclusive, de esta protesta surgió una declaración firmada por ellos). Por otro lado sabemos que Delacroix, Manet, Courbet y muchos otros, en un momento u otro llegan a utilizar la fotografía como instrumento de apoyo en su obra pictórica.

En el momento que aparece la fotografía, la visión del artista llega a ser testigo de los fenómenos recientes: El Realismo había ganado el centro de atención mundial entre 1849 y a mediados de los cincuenta, durante este período la fotografía alcanza el reconocimiento como actividad artística dentro de los conceptos del Realismo. (\*) El segundo fenómeno fue que la fotografía en papel, descubierto por Talbot reemplazaba al daguerrotipo después de la muerte de Daguerre en 1851, surgiendo la reproducción masiva de la fotografía.

Fotógrafos como Lois Evrand, Víctor Regnault, Gustavo Legray, -- Moulin Charles Negre y Humbert de Moland, trabajaban y desarrollaban la fotografía de género con toda la sensibilidad que podría tener cualquier cuadro pintado por Deschamps o Millet.

Los Realistas, con toda la glorificación que hacen sobre la objetividad y neutralidad ante sus sujetos, no consideraban la fotografía como un arte con derechos propios. Sin embargo, los conceptos del realismo hacen de la imagen, una representación visual en términos muy paralelos a los de la imagen fotográfica.

(\*) De acuerdo con Fernand Desnoyers, crítico y teórico de la época, el realismo en 1855, se aplica a la verdadera descripción de las cosas con claridad y sinceridad, que tanto la poesía como el realismo sólo se puede encontrar en lo que ya existe, en lo que se puede oler, ver, oír y soñar, tomando en cuenta que ese sueño no sea deliberado.

Los realistas anunciaban que el arte no era nada sino una representación exacta, de lo que la naturaleza brindaba al artista. Consecuentemente los críticos de la fotografía, tomaron dolorosamente la tarea de extender las corrientes teóricas clásicas, para incluir a la fotografía como arte.

## 2.2. EL IDEALISMO Y POSITIVISMO EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA

Los conductores ideológicos de la pintura y la fotografía se formularon dentro de las teorías filosóficas del positivismo y del idealismo metafísico; corrientes que influyeron como el marco referencial de la estética del arte y el pensamiento artístico de su tiempo.

En Francia entre los períodos, 1850 y 1859 tanto la escuela Pictórica del realismo, como la filosofías derivadas evocaban la objetividad extrema de la realidad.

Como Antítesis al positivismo, el idealismo metafísico concluye - que dentro de los aspectos de la experiencia humana, uno puede encontrar la clave para entender la verdadera realidad de la naturaleza, punto que se revela a través de las características que distinguen al hombre como un ser de esencia espiritual.

La idea aquí es que la realidad tiene su íntima naturaleza, cosa que las impresiones sensoriales no revelan. El aspecto más importante del Positivismo y del Idealismo Metafísico es que uno es comprobable por repetición y el otro es razonable por lógica.

El principal teórico representante del idealismo metafísico fué - Wilhem Hegel (1770-1831). El punto principal de su filosofía -- fue representar al universo como una unidad de sistema de valor. El hegelianismo enfoca a la historia y a la lógica dentro de un concepto universal, del primero se extrae lo racional de lo real, y de la segunda la verdad verifica a la intuición.

La polémica que se desarrolló en torno a la fotografía francesa -

fue entre aquellos fotógrafos que se proponen investigar en el terreno del idealismo y aquellos que estaban más interesados en el progreso social y técnico de la misma.

En Inglaterra, una situación similar se desarrolla a partir de las nuevas tendencias filosóficas de John Mill y Thomas Carlyle (\*), sus argumentos sobre el valor de la era mecanizada, el utilitarismo y la naturaleza de la historia tendrán un gran impacto en la cultura inglesa.

John Mill conocía la obra de Comte (\*\*) y se une a éste en la contraversia sostenida contra el idealismo metafísico, finalmente Mill desarrolla la teoría ética del Utilitarismo y escribe en su libro Sistemas de Lógica, que lo "bueno" es el placer más grande que existe (para el mayor número de gente). "El fenómeno de la sociedad no tiene más que conformarse a las leyes por la mayoría establecidas".

Puede ser que haya sido este punto el que haya enfurecido más a -- Thomas Carlyle, este filósofo apoyaba al idealismo además que se había revelado contra las bases filosóficas del "siglo de las luces" asimismo Carlyle propone alternativas a las fuerzas internas del hombre, a la naturaleza y a su cultura.

Carlyle viene a representar los valores inherentes a la Reina Victoria y los resume orientándolos hacia los cánones de la valentía, el alto fervor moral, el descontento con el presente y a la devoción de las cosas extrañas.

- (\*) John Mill fundador del radicalismo filosófico del Positivismo. Contrapuso -- las tendencias metafísicas del romanticismo. Thomas Carlyle adepto a la filosofía del Idealismo metafísico.
- (\*\*) Comte origina la filosofía Positivista la cual dominó casi todo el pensamiento del siglo XIX. Este admite sólo el método experimental y prescinde de toda explicación trascendente de los fenómenos.

La adquisición por la Reina Victoria de la fotografía de Rejlander, "Two Ways of Life" fué quizás la clave para considerar la fotografía en 1857, como obra artística al nivel de los conceptos del arte. La Reina Victoria la aclamó como magnífica fotografía, y como la más fina que se haya producido jamás. (\*)

Oscar Gustav Rejlander (1813-1815) es considerado como el padre de la fotografía artística. "Two Ways of Life" cuya impresión combina treinta negativos, estuvo hecha a semejanza de los cánones pictóricos de la época e intentó en su imagen instruir y purificar las mentes más profundas y sinceras con el objeto de encontrar la "idea moral", actitud -- que se suscribe a la filosofía del Idealismo Metafísico.

La semejanza entre fotógrafos como Sedford, Cameron (\*), Robinson, Rejlander, Somers, etc., y las pinturas y dibujos de Hunt, Browns, Millaís, Rosetti, etc., muestran la influencia de las filosofías del -- idealismo y del positivismo sobre el ámbito del arte de Europa durante -- el siglo XIX. Convirtiéndose estas filosofías el corpus de la estructura de la estética fotográfica de donde surgirían las más dramáticas tendencias del Arte Moderno.

- (\*) El hecho que se haya reconocido oficialmente un portador del Idealismo Metafísico. Fue significativo para la filosofía y para sus representantes.
- (\*) Julia Margaret Cameron (1815-1879), profunda admiradora de Thomas -- Carlyle y amiga de Rejlander, fotografió a los personajes más notables del círculo aristócrata, intelectual de su época.

## CAP. III LA FOTOGRAFIA EN MEXICO

### 3.1 ANTECEDENTES, 1840 - 1920

En años recientes, la fotografía ha dado en México un espacio cultural donde se acepta su potencialidad como documento social y donde se han logrado plenamente hazañas estéticas sin tener como único oficio la fijación de las facciones nacionales y los retratos específicos de las clases dominantes, como la tuvo en la primera etapa.

Para decifrar el común denominador en la fotografía en México, es necesario sustraer hechos importantes dentro del contexto social, político y artístico de nuestra historia.

La fotografía ingresa en México poco después de su invención. En 1839, Daguerre envía a su representante Francois Gouraud a los Estados Unidos para hacer patente su invento. La primera referencia en México de la que tenemos noticia es el aviso por El Cosmopolita el 26 de Febrero de 1840, donde se anuncia la rifa de un daguerrotipo completo, con 80 láminas de plaqué y varios utensilios.

A mediados del siglo XIX, franceses, norteamericanos e ingleses introducen la fotografía en México. Ya en 1843 se publica un libro ilustrado por fotografías de los arqueólogos Stephens y Catherwood llamado incidents of travel in Yucatan. De los primeros trabajos de fotografía hechos por extranjeros están las imágenes tomadas por el francés Tiffereau durante el período de 1842 - 1847, consideradas como las mejores secuencias tomadas de aquella época.

La fotografía comienza siendo mero recuento, testimonio sin otra pretensión que la de aclarar imágenes fundamentales de nuestro entorno.

Entre las primeras funciones de la fotografía encontramos el regis-

tro de hechos bélicos, de ruinas precolombinas, retratos, tarjetas de visita, -- paisajes y vistas de la capital.

En un pueblo como el nuestro, tan rico en posibilidades imaginativas, tan variado en la producción de sus artistas y de sus artesanos pero tan limitado por la injusta realidad del analfabetismo, la fotografía viene a suplir en ocasiones -- a las fuentes escritas y proporciona la veracidad, de la que la pintura puede carecer; esta es la función desempeñada por los daguerrotipos que plasman la sangrienta ocupación norteamericana de 1847; por los viejos ambrotipos con retratos de familia; por los ferrotipos con imágenes populares; y en fin las propias carte de visite que situaban e identificaban a las clases dominantes.

Los retratos suscitaron especial atracción a partir de la época de Maximiliano, quien trajo de Europa su propio fotógrafo. Un aviso del 14 de Octubre de 1864 publica en El Cronista de México una notable variedad de retratos -- ofrecida por J. Cervantes: en tarjeta, en mica, con colorido, para relicario, anillo o prendedor; en hule o vidrio; en caja de tafílete realizado y dorado. Aparentemente, los retratos interesaban a un público bastante amplio de la clase alta, y comenzaron a ser utilizados en esta época también para documentar eventos oficiales del gobierno. (La Iberia, 30 de Mayo de 1868).

Las tarjetas de visita, producto de un cambio en la tecnología fotográfica que consistió en imprimir sobre albúmina, fue la forma más común de este tipo de impresión-patentado por Desderi, en Francia año de 1854. En México las tarjetas de visita fueron muy populares. De los fotógrafos que practicaron este género tanto en la provincia como en la capital se menciona, a Cruces y Campa, Montes de Oca, Luis Rizo, Luis Veraza, Andrés Fernández, en Guadalajara, Octaviano -- de la Mora, Pedro Gonzáles en San Luis Potosí y muchos más.



Las tarjetas de visita permiten observar a través del vestido, la utélería y las poses información en torno a una clase social y una diversidad de actitudes frente al retrato y sus diferentes usos.

Otro uso de la tarjeta de visita, se relaciona con la muerte, algunas fotos cargan la inscripción vanitas, al lado de las cuales aparece el sujeto muerto. El vanitas es un símbolo de carga tradición -- dentro de la pintura, e implica lo frágil y fugaz de la vida terrenal frente a la verdadera vida que se inicia después de la muerte. (\*) La muerte de un hijo era tema frecuente en las tarjetas de visita. Esta costumbre se prolongó durante largo tiempo por lo menos en los pueblos hasta la década de los treinta.

Alrededor de 1890 surge quizás la única mujer que había abierto un estudio fotográfico: Natalia Baquedano. Sabemos por las crónicas de la época que se había iniciado hacia 1885 un movimiento de emancipación femenina que contaba para sus fines con un organismo periodístico: en el Albur de la mujer, Leopolda de Gasso plantea la posibilidad donde la mujer pudiera desarrollarse dentro del ámbito del Arte. La academia de dibujo y pintura le estaban vedadas y Leopolda Gasso propone demostrar que la mujer ha ido al par con los adelantos.

En relación con la ciencia, los periódicos de fines del siglo XIX emplean dos clases de argumentos; explican la complejidad científica que supone el funcionamiento de los aparatos y resaltan el aporte de la fotografía al avance del conocimiento. El aspecto estético y el cien

(\*)"La desaparecida tradición de retratar a los muertos tiene sus viejas raíces en la escultura funebre de la Europa Medieval, que recupera el barroco mexicano en un tipo de Pintura que trasciende hasta el siglo XIX". pág. 62.-Obras Maestras de la Pintura colec. La pintura en los museos de México # 2.- Ed. Planeta S.A., Barcelona España 1983.

tífico aparecen reunidos en una propaganda del libro El Arte de la fotografía publicada en la revista, El Arte y La Ciencia, (Junio de 1889).

A principios de nuestro siglo, la Revista de Revistas dá a conocer en su sección "Ciencias e Invento" artículos que exaltan el valor de la fotografía en las investigaciones criminológicas. Otro artículo señala la importancia de la fotografía en la Primera Guerra Mundial, adecuada a la actividad febril de la existencia moderna. (14 de Noviembre de 1915). Los principales diarios, por entonces, tienen ya a tener a sus fotógrafos especialistas.

México apenas comenzaba a ser un país capitalista moderno y la fotografía estaba presente en casi todas las áreas de la vida socioeconómica y cultural: como documento histórico y arqueológico, retrato, mercancía, objeto artístico, en los acontecimientos científicos y como instrumento de penetración ideológica y de promoción social.

Las fotografías del porfiriismo llenan toda una etapa (\*) y nos permiten ubicar con claridad las diferencias sociales y las injusticias económicas en la realidad de los albores de nuestro siglo, para así llegar hasta la etapa más determinante por su impacto y significado. La fotografía de La Revolución.

Muchas de las mejores fotos tomadas en México se encuentran entre las de La Revolución y las de los sucesos del '68 porque supieron -- aprovechar los avances formales de las artes contemporáneas y trabajar --

\* Un ejemplo de la fotografía de esta época fué la de Romualdo Juan García Torres.-Guanajuatense, (1887). En su estudio se retrataron durante décadas ricos, pobres, campesinos, catrines y toda la gama de la sociedad siempre con la misma decoración que no ocultaba el paso del tiempo.

el mensaje fotográfico para grabar en su fijeza el movimiento de la historia.

Al inicio del siglo XX la fotografía ya había dejado por un tiempo el ambiente de los estudios. Gustavo Casasola y su equipo de fotógrafos, recogían momentos de preocupación cotidiana. En una sociedad cambiante y heterogénea de La Revolución Mexicana, Víctor Casasola inicia su trabajo como reportero gráfico. En 1913, el Archivo Casasola funda una de las primeras fototecas del mundo.

De los testimonios del Archivo Casasola surge el nuevo rostro de México. La figura de Porfirio se sustituye con la de Zapata que a partir de Casasola será emulada por pintores tan diversos como Diego Rivera y Alberto Gironella.

El fotoperiodismo capta el aspecto destructivo de la Revolución, las ventanas balaceadas, los muertos en las calles. A través del archivo Casasola conocemos sobre todo a los personajes heroicos de la Revolución, sin embargo, hay otro aspecto de la foto revolucionaria mucho más cruenta y cerca de los hechos, realizada por Ferrari-Pérez quien en un formato pequeño realiza fotos de muchedumbres, aparecen los muertos de la decena trágica pero también los aspectos cotidianos de la convivencia revolucionaria como la preparación de los alimentos o el descanso después de la batalla.

La fotografía de la Revolución Mexicana constituye una de sus etapas más brillantes, se separa de los estereotipos pictóricos y empieza a mostrarse como área independiente, deja atrás reglas caducas de composición para realizar una enorme iconografía. El cambio social violento producido por la Revolución transforma la realidad a tal grado que poco

queda del viejo orden fotográfico.

Lo que sucede en los primeros años post-revolucionarios en el campo de la cultura, (1920) es una pérdida de fé en la civilización occidental a causa de la Primera Guerra Mundial.

A fines de la Primera Guerra Mundial el interés fotográfico se pone al servicio de fines históricos, arqueológicos, científicos y mercantiles, lo cuál propicio el impulso a las actividades culturales después de la Revolución por Vasconcelos (en el Vasto plan de Vasconcelos tiene lugar importante la difusión y promoción de las artes), y la visita a México de muchos fotógrafos de primer nivel generarían a la fotografía como un arte independiente.

En este marco referencial de la época se dió el producto más espectacular de esta política cultural; el muralismo mexicano. (\*) En este ambiente llegan a México, fotógrafos extranjeros como Tina Modotti, Edward Weston y posteriormente Paul Strand y Henri Cartier Bresson.

Fue con la llegada de Edward Weston y Tina Modotti en 1923, con sus exposiciones y sus vínculos con los muralistas lo que llevó a pensar en la especificidad de la práctica fotográfica. Con la llegada de los hermanos Mayo en 1939 - Paco, Cándido, Faustino y Julio, hace que la tarea del fotógrafo de prensa, del reportero gráfico, adquiera una nueva dimensión la fotografía al servicio de la información.

(\*) Diego Rivera escribe en el Mexican Folkways, que "la fotografía libertó a la pintura" al hacerse cargo de copiar el mundo físico y -- permitirle crear una "realidad particular paralela a la naturaleza", e indiferente a "la imagen del mundo exterior".

La presencia de estos viajeros y residentes contribuyó a reforzar la idea de una fotografía independiente, exploradora de los medios propios de la cámara para producir imágenes. Es en este ámbito que Alvarez Bravo admirador de Weston, colaborador de Eisentein, amigo de Tina Modotti, Paul Strand y Cartier Bresson y participante del período -- más brillante del nacionalismo cultural, es y ha sido el fotógrafo de -- mayor y más perdurable influencia en nuestro medio.

## 3.2 LA FOTOGRAFIA A PARTIR DE MANUEL ALVAREZ BRAVO.

"Yo me acuerdo", decía Alvarez Bravo, que el aspecto de la muerte me produjo un gran efecto. Durante la revolución yo estaba en la escuela primaria, y a veces de camino hacia la escuela, oía disparos de rifles. En los momentos pacíficos solíamos ir a una pequeña colina en las afueras de la aldea, y a veces encontrábamos algún cadáver" (\*).

Manuel Alvarez Bravo nace el 4 de Febrero de 1902 en el pueblo de Tlalpan, cerca de la Ciudad de México. Debido a las influencias de su abuelo Manuel Alvarez García, pintor, escritor y fotógrafo aficionado, Manuel Alvarez Bravo desde temprana edad empieza a encariñarse con las artes.

"Ya que los días posteriores a la Revolución eran muy difíciles, decidí estudiar algo provechoso, algo que ayudara económicamente a la familia. Así que estudiaba la contabilidad y comencé con empresas comerciales y me mantuve en ellas durante algún tiempo".

También realizó estudios de literatura, y durante un breve periodo, asistió a clases de música y pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Academia de San Carlos, mostrando desde entonces una especial predilección por el Arte Mexicano.

Alvarez Bravo empezó a trabajar en la fotografía a partir de -- 1924, en ese año adquirió su primera cámara y se suscribió a revistas especializadas extranjeras, tales como Camera, Camera Craft, y American Photography.

(\*). La presente entrevista, resumen tomada por Oweena Fogarty. Contiene los elementos más destacados y singulares del pensamiento artístico de Manuel Alvarez Bravo.

Sus Trabajos de esta primera época sintetizan la imagen y muestran desde entonces un encuadre reducido, característica que prevaleció a lo largo de toda su obra.

Es posible ligar su trabajo de los años veinte con algunas corrientes del mundo europeo: el cubismo y el abstraccionismo, habían aparecido hacía pocos años, y Alvarez Bravo se entusiasmó con Picasso, los artistas japoneses, así como algunas tendencias de vanguardia.

Por ello, sus primeras fotograffas economizan elementos. Juego de Papel, por ejemplo, es una, composición ligada al geometrismo; una abstracción en la que la luz y las formas sencillas realizadas con hojas de papel, conforman un juego visual que va desde los tonos suaves del gris hasta el blanco absoluto.

Respecto a las primeras influencias que recibió de otros fotógrafos Alvarez Bravo menciona una intensa fascinación aunque brève, por el pictorialismo. Conoció y asimiló el trabajo de Stieglitz, y de Steichen, posteriormente el de Ansel Adams, Kertz Sander y Walker Evans.

"Tengo gran admiración por muchos fotógrafos, todos por diferentes razones; por ejemplo, Ansel Adams es extraordinario, un gran académico que produce emoción con su dominio de los tecnicismos. Cabe pensar también en amigos cercanos a quienes admiro como: Cartier Bresson, Paul Strand, Bill Brandt...."

Sin embargo, sus vínculos con varios pintores y escritores mexicanos influyeron en él más que cualquier intercambio con otros fotógrafos.

Entre 1925 y 1927 Alvarez Bravo ocupó puesto en la tesorería del Gobierno de Oaxaca. Seguramente su estancia en la provincia, Aunada a su creciente interés por el Arte Mexicano, determinó la disposición del fotógrafo hacia la-

gente del pueblo y su entorno geográfico, los cuales empiezan a formar parte de su iconografía.

En 1927, Alvarez Bravo conoció personalmente a Tina Modotti, quien ya entonces era una fotógrafa que según Diego Rivera tenía la técnica del -- Norte y la sensibilidad del Sur", de ella nos dice Alvarez Bravo: "Era una excelente amiga mía, solía mostrarme sus fotografías y también las de Edward Weston, aunque ella y Weston ya no vivían juntos, seguían siendo buenos amigos. Cuando Tina se fué de México en 1930, yo me hice cargo de su trabajo en la revista Folk ways. En este momento yo trabajaba como contador para el Gobierno Mexicano en la capital."

En la década de los treinta, Alvarez Bravo encuentra los lineamientos que darían carácter y personalidad a su obra. Y aunque fué un artista de su tiempo y un hombre con inquietudes políticas, a diferencia de sus amigos muralistas\* optó por plasmar temas de la vida cotidiana de México en imágenes -- que son perdurables, y nos permiten ver la idiosincracia del pueblo mexicano.

En 1933, Alvarez Bravo conoció a Paul Strand, con quien establece una amistad muy significativa, tanto desde el punto de vista personal, como profesional.

Al año siguiente, la galería Julian Levy de Nueva York organiza una exposición itinerante con trabajos de Alvarez Bravo y de Henri Cartier Bresson -- siendo ésta la primera vez que el fotógrafo mexicano exhibe su obra en el extranjero.

(\*) En un catálogo para la Tercera Exposición de la Sociedad de Arte Moderno de México en 1945, Diego Rivera escribe sobre el trabajo de Alvarez Bravo: "La fotografía de Manuel Alvarez Bravo es mexicana por causa, forma y contenido, en ella la angustia es omnipresente y la atmósfera está sobresaturada de ironía".



La llegada de André Breton a México, en 1936, provocó gran impacto en el mundo artístico e intelectual. El poeta y crítico francés conocido como el "Padre del surrealismo, quedó asombrado al descubrir en nuestro país una vena surreal que alimentaba de magia y fantasía muchos aspectos de la vida mexicana.

Del trabajo fotográfico de Alvarez Bravo le impresionó particularmente su manera de yuxtaponer ciertos elementos y su forma de captar el espíritu de su pueblo.

Alvarez Bravo recuerda:

"El rasgo principal que Breton probablemente vió en mi obra fue la relación de los valores fotográficos con el contenido, la forma en que el tema fué utilizado, aunque habló también de la calidad fotográfica y de la realización fotográfica."

En 1943 y a lo largo de 17 años Alvarez Bravo trabajó como fotógrafo y camarógrafo en el Sindicato de Trabajadores de la Producción y Cinematográfica de México. Durante este período estuvo tan vinculado a la industria cinematográfica que su producción propia disminuyó notablemente. Sin embargo, al mismo tiempo impartía clases de fotografía, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

En 1959, al lado de Gabriel Fernández Ledezma, Gabriel Figueroa y Carlos Pellicer, creó el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, dedicado a publicar libros de arte. Desde entonces, su trabajo se divide entre la Editorial y su obra personal, obra que ha dado a México un lugar importantísimo en el mundo de la fotografía y que actualmente se

conoce en los grandes museos y galerías del extranjero.

Escuchamos para terminar, lo que expresó el propio Manuel Álvarez Bravo en 1983 sobre el momento mágico de la creación artística:

"El hombre, el sujeto, el individuo, están sujetos no sólo a influencias del arte y de las diferentes artes, sino también a la época - que están viviendo, teniendo en sí, acumuladas estas experiencias en el momento de trabajar. En mi caso de fotógrafo eso que llaman creación, - es, instantáneo, tan instantáneo como el manejo de la cámara, como la chispa del individuo con la realidad del individuo y como un conjunto - de experiencias de la realidad.

## CAP. IV PROPUESTA PERSONAL

## 4. PROPUESTA PERSONAL

"Quizá tengamos una resistencia invencible  
 a creer en el pasado.  
 ... la fotografía por vez primera,  
 hace cesar tal resistencia:  
 el pasado es desde entonces  
 tan seguro como el presente"

Roland Barthes

Al mirar el "Vanitas" de Lupita, me enfrenté con la presencia - del pasado, provocando una nostalgia y un sentimiento al extraer de la memoria y a través de la fotografía, el retorno -el ser en un tiempo -- pasado.

La fotografía "Vanitas" y el poema Lupita, \* se presentaron como evidencias concretas de una continuidad íntima. Poesía y fotografía instrumentos de la expresión artística se complementaban para captar y plasmar vida, muerte sublimadas en el poema, provocando que lo que se manifestó tanto en las fotografías como en el producto final de la caja fuera una representación personal precedidas de un enfoque artístico.

En este capítulo pretendo por una parte demostrar que desde el surgimiento de la fotografía como medio fundamental de expresión gráfica, los modos, usos y tendencias fotográficas existentes que determinan

---

\* El autor del poema Lupita, es Juan García Jiménez - mi padre. Poeta guerreroense -- (1916 -1967) considerado como intérprete de la poesía vernácula, de las que también integraron; Carlos Rivas Larrauri, Aurelio G. Carrasco y Antonio Guzmán Aguilera. El autor cultivó así mismo la poesía castiza y depurada.

y son determinadas por modos del percibir humano. Pues su función colectiva "retrata" la manera como sienten la realidad vivida los hombres de cada época.

Mi propuesta al retomar la fotografía de "Vanitas", y a partir de una evocación demostró que se puede retomar una fotografía para hacer otras fotografías en la manera como puede un escultor retomar una escultura como inspiración para crear otra, así una foto recobra vida y engendra imágenes que lo sitúa en una realidad vigente.

Elegí en este capítulo un tema personal, porque el valor que puede tener el "Vanitas" y "Lupita", es absolutamente personal e íntimo, y - construir sobre esto significó la base real del motivo fotográfico como - esencia para la validez de mi trabajo.

El desarrollo de la propuesta personal no hace sino "desnudar" el contenido antiguo del modo como se representaba la vida y la muerte. El uso del desnudo en el proyecto es significativo pues es el acto simbólico de aceptar la pureza, el sacrificio y la muerte, así como éste expresa las formas distintas del devenir humano.

Las máscaras surgen como representación de la persona trágica - que gritan al ser humano al fin la vida y la muerte. Este canto gregoriano que a cada Papa se le canta en el día de su elección. SIC TRANSIT GLORIA MUNDI, (es transitoria la gloria terrena). Y finalmente escogí las máscaras porque una de ellas, hecha de maniquí describe una imagen pública vista siempre pero nunca tocada. Quise poseerla como se posee algo en un ritual místico y como alternativa del performace que he estado haciendo como expresión conceptual.

¿Porqué paisaje Mexicano?. El paisaje con sus formas orgánicas vivas, frágiles y tan expuestas daban la sensación de entrega que buscaba de la tierra madre. El principio de polvo-nacimiento, polvo-muerte se mostraban como elementos necesarios para el proceso de principio-fín, tema principal que maneje en las fotografías, y que trasciende al poema.

Decidí situar estas evocaciones fotográficas poéticas en un entorno de intimidad. Colocándolas en una caja que cómo un arcón preservará un pasado y activará un presente.

La visión del presente fue dada por el uso de collage y de técnica mixta, así mismo como parte de una propuesta formal fue tomada en cuenta el virado en sepia dada en algunas fotografías como característica inherente del pasado.

La composición, énfasis, variedad y concepto se propusieron como parte del desarrollo visual académico obtenido dentro de la Licenciatura de Artes Visuales.

Al estilo propuesto, el trabajo práctico, adapta en su concepción al surrealismo, concepto que Andre Breton describió en su manifiesto de la siguiente manera:

"No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir al lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque de ella se derive una justifi-

cación formal, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo -- abstracto a lo que es concreto" ... sea.

De acuerdo con Henri-Cartier Bresson, la técnica debe ser concebida y adaptada como vehículo para ver las cosas de un determinado modo, preferiblemente en lo esencial excluyendo los efectos gratuitos de virtuosidad y otras ineptitudes.

Para finalizar citaré a Octavio Paz, quien señala en, "Instante y Revolución".

"La fotografía es un arte poético porque, al mostrarnos "esto", alude o presenta a "aquello". Comunicación continua entre lo explícito y lo implícito, lo ya visto lo no visto. El dominio propio de la fotografía, como arte, no es distinto al de la poesía: lo "impalpable" y lo "imaginario". Pero "revelado" y por decirlo así, "filtrado", por lo visto.

La cámara es, todo junto, el ojo que mira, la memoria que preserva y la imaginación que compone".

EL POEMA DICE:

LUPITA

Lupita, Lupita  
 mi Guadalupana.....  
 ¡ sol de mis domingos....!  
 ¡ patio de mi casa .....!  
 ¡ árbol de canciones, caminito nuevo,  
 tórtola que sueña, regocija y canta!  
 ¡ beso de la Patria.....!

Fruta dulce y tierna que bajo la lluvia  
 cuelga sus frescuras de mis viejas ramas;  
 tiene el mesmito nombre de la virgen  
 y, como la virgen, eres guena y humildita,  
 ¡ y llena de rosas la tilma y el alma.....!

Sueña entre mis llantos, cuando estés más triste;  
 canta en mis angustias, reina de la casa.  
 ¡ quereme tantito ! sé lo mismo que 'lla:  
 una noche clara  
 llena de ' estrellitas sobre el campo humilde;  
 colina de rosas, p' al sin esperanzas;  
 cielo de consuelo, querencia y milagro...  
 pañito de lágrimas.....  
 sé como tu pueblo: lleno de canciones  
 y de serenatas;



y como la música, fresca y olorosa,  
 que nuestro terruño pone en las tinajas....  
 Guele a ropa limpia y a caminos nuevos;  
 sé como el rocío de la madrugada;  
 como las estrellas que azulan el atrio  
 y caen en la iglesia mesmo como lágrimas.....

Canta como un sueño  
 que'n la vida canta,  
 y guelve los ojos a mi probe vida  
 como a mí los guelve la Guadaluana,  
 cuando estoy más solo,  
 sin fé ni esperanza.....-!

y en el alma llevo luto de cariños,  
 en el cielo lleran todas las estrellas.....  
 ¡ y pa mis angustias, falta una guitarra. !

Lupita, Lupita

mí Guadaluana:

¡ Pétalo que aroma.....!    ¡ sol de mis domingos.....!  
 ¡ querencia de choza.....!    ¡ patio de mi casa !

**CONCLUSIONES**

1.- Como creación humana, la fotografía es un producto y una productividad histórica.

Al igual que todas las demás manifestaciones de la producción humana, la fotografía, producto de la historia, ha sido consecuencia y causa de otras formas de productividad social que determinaron o influyeron en principio el PAPEL de la fotografía y que fueron determinadas o influidas por esta. Las formas de producción de imágenes que preceden del surgimiento de la fotografía, marcan la ruta inicial que seguiría esto, no solo en el aspecto técnico, sino en el aspecto significativo o expresivo.

2.- El momento en que surge la fotografía en la historia, exige de la fotografía el papel de memoria visual que solo en parte habrían podido cumplir la pintura y las artes gráficas anteriores a la fotografía, pero, el quehacer, la producción fotográfica - en un principio, se hace como PINTURA, como ESTAMPA, tanto debido a las dificultades técnicas iniciales del quehacer fotográfico como al VALOR que la sociedad asignaba al registro fotográfico de imágenes.

3.- La FOTOGRAFIA COMO ESTAMPA, da inicio a la independencia del arte fotográfico. Es un arte "popular", auxiliado eficazmente -- por la imprenta, y se vende para CONSERVAR, para guardar, una imagen simbólica que se refiere a un hecho significativo. La fotografía en tiempo del "Vanitas", es la memoria sentimental - mas objetiva producida hasta entonces. Como mercancía de confección sencilla, puede TENERSE, y GUARDARSE PARA GUARDAR la memoria de un hecho, persona o sentimiento querido o simplemente-

memorable, y no ya SOCIALMENTE MEMORABLE, sino INTIMAMENTE MEMORABLE.

- 4.- La Imagen que "retrata" y vuelve eterno el minuto presente, -- testifica la presencia perenne de lo vivido, de lo intimamente percibido por el que GUARDA con la "foto" un "recuerdo", que - INFORMA sobre la vida y las vivencias íntimas del sujeto.

De archivos fotográficos individuales, o mas pro- piamente dicho, de arcones particulares o familiares en que se guardara el álbum o las "fotos" de recuerdo, se han hilvanado las formas en que se VIVE la historia de toda una época, los mo- dos como se percibe la vida, la forma en que se siente el deve- nir, lo que quizo vivirse para siempre y se volvió memoria - - GUARDADA en el acróon, junto con todo lo que significa algo en- trañable en la persona.

- 5.- Al evolucionar junto con todas las técnicas, la fotografía es- instrumento como forma de expresión visual. INFORMA de manera más masiva y más impersonal. La representación de la vida en "fotos", lleva a veces a SUBSTITUIR la vida misma. PUE- DEN verse todo tipo de fotografías de prensa, sin afecto o sin horror.

Las "filosofías", las ideologías que cada etapa - de la historia impone, INTERPRETAN el quehacer fotográfico tra- tando de "explicar" de un modo "justo", no solo el papel que - cumple dentro de la sociedad, sino también las formas y esti- los de expresión fotográficos, según la lógica particular de - cada ideología.

Así la tendencia idealista dialéctica constituida

por los epígoros de Hegel, sustentan que la fotografía rinda - la idea preexistente, la imagen visual de la idea. Los seguidores de CCMTÉ, señalan que la fotografía "retrata" la realidad positiva y cada cual en su IDEALISMO, considera el ideal fotográfico apegado a los modelos que en cada momento de la historia imponen tanto el desarrollo de las artes visuales, como -- los modos de percepción y las necesidades de la ideología dominante.

Y, sin embargo, esa CRITICA EN ACTO de la ideología que existe subjacente dentro de cada manifestación de verdadero arte, sea "culto" o "popular", REVELA en la fotografía -- sobre todo, tanto la realidad objetiva, cambiante en la fotografía usada como testimonio, como la REALIDAD VIVIDA por los hombres de cada época y su modo de vinculación estética, visual en este caso, con esa realidad.

- 6.- Dentro de la realidad objetiva o proceso de cambio histórico - de México, como país, la fotografía también juega su papel. En riquesimas las concepciones hegelianas sobre el arte con sincretismos prehispánicos y concepciones animistas de tipo mágico, las ideas occidentales sobre la fotografía contienen aquí - características peculiares, de una profundidad especial y de - un efecto social distinto. Aquí la "foto", como la que tomé - de ejemplo: el "Vanitas", no solo es una parte de la productividad social e ideológica occidental y cristiana, y dada la riqueza de concepciones regionales o étnicas que hay en nuestro país y que a principios de este siglo tienen vigencia local plena, cada una en sus dominios, en "Vanitas" es también objeto -

ceremonial en un "altar"; totem, en algunos casos, o todo eso - y, además, todo lo que es para la ideología "moderna" trabajada y transformada por nuestra forma especial de asimilarla.

- 7.- Partiendo de todos estos conceptos, la "tesis", mi propuesta personal de RECREACION fotográfica y variaciones sobre un tema FOTOGRAFICO, y el objeto que como OBRA DE TESIS presento, debían recibir las características plásticas y conceptuales que asignadas a la fotografía durante el lapso de la historia que corresponde a esa. Mi "propuesta personal" casi autobiográfica, o mejor dicho INTROSPECTIVA características de URNA o COFRE que guarda los datos de mi identidad como todos los cofres familiares o las urnas prehispánicas donde se preservaran los símbolos del "corazon del pueblo", características de TESTIMONIO sobre la existencia de una vida y mi concepción acerca de ella como CONTRASTE entre SER y REPRESENTACION; entre VIDA y MUELTE, LUZ-OBSCURIDAD, en sentido amplio a la manera prehispánica que llevo presente por la formación mestiza de mi familia y principalmente de mis padres, características de RECUERDO o testimonio INTIMO de sentimientos o formas de ver la vida que quedan guardadas como intento de hacer eterno el presente, cosas ricas como las que adornarían el prendedor de la princesa en el cuento de Ruben Darío a Margarita: "un verso, una pluma y una flor"; cosas propias y entrañables que, sabidas desde la niñez determinan los sentimientos de toda una existencia: EL VERSO "LUPITA" EL "VANITAS", de mi hermana homónima muerta, de una niña con mi nombre muerta, y objetos creados por mí "para mí misma" en los que aplico la técnica RUSTICA, que se aplica en la confección -

de los cofres familiares como el mfo. Finalmente.

8. En una etapa de la historia en la que es posible substituir por cifras la vida, la existencia de millones de personas, REIVINDICAR LA RELACION INTIMA CON LOS OBJETOS QUE CADA CUAL SE APROPIA, reivindicar al ser en su expresión sencilla e inmediata, y REIVINDICAR LO IRREPETIBLE Y PARTICULAR DE CADA SER HUMANO es y seguirá siendo para mí una necesidad insustituible que continuará como visión futura a partir de este trabajo.

**BIBLIOGRAFIA**



## BIBLIOGRAFIA EN GENERAL

- Arnheim, Rudolf, Arte y Percepción Visual, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- Barthes, Roland, La cámara lúcida, Ed. G. Gili, Barcelona, 1982.
- Bourdieu, Pierre. La Fotografía un arte intermedio. Ed. Nueva Imagen, México, 1979.
- Bresson, Henri-Cartier, Henri Cartier-Bresson-Photographer, New York Graphic Society, Boston, 1979.
- Bresson, Henri-Cartier, The works of Henri-Cartier Bresson. Ed. Thames & Hudson- Ltd. London, 1971.
- Buchverlag, Dumont, Photography as art, art as Photography.
- Canales, Claudia, Romualdo García, INAH, SEP. Guanajuato, 1980
- Consejo Mexicano de Fotografía. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Ed. INBA, SEP, México, 1978.
- Davidson, Bruce, East 100th Street, Massachusetts, Harvard University Press, 1970.
- Dondis, D.A. La sintaxis de la imagen. Ed. G. Gili Barcelona, 1982. Colección Comunicación Visual.
- Freund, Gisela. La fotografía como documento social. Ed. G. Gili, - Barcelona, 1976.
- Haafte, Van, From talbot to Stieglitz, Ed. Thames and Hudson, 1982
- Homer, William Innes, Alfred Stieglitz and the American Avant Garde, Boston, New York Graphic Society, 1977.
- INBA-SEP, Bienal de Fotografía, México, 1980.
- Investigación del Archivo de la Palabra, INAH, Lázaro Blanco, Claudia Canales, Rita Eder, Néstor García Canclini, René Verdugo, Eugenia Meyer, Imagen Histórica de la Fotografía en México, SEP. México 1978.
- Kandinsky, Vasili Vasilievich, De lo Espiritual en el Arte, Barcelona, Barral Editores, 1973.
- Kandinsky, Vasili Vasilievich, Punto y Línea sobre el Plano, Barcelona, Barral Editores, 1975.
- Ivins, Jr. W.M., Imagen impresa y conocimiento. Ed. Gustavo Gili, - Barcelona, 1975.

Livingston, Jane, Manuel Alvarez Bravo, Washington, D.C. David Godine Publisher and the Corcoran Gallery of Art in Washinton, D.C.

Macdonal, Gus, A History of Photography: 1826-1913, New York, The Viking Press, 1980.

Langford, Michael, The Master Guide to Photography, Ed. Alfred A. Knopf, N. Y. 1982.

Martu, Jean Hubert, Man Ray Photography, Ed. Thames & Hudson,, N.Y. 1982.

Newhall, Beaumont, ed. Photography: Essay and Images, Boston, N.Y. Graphic Society, 1980.

Newhall, Beaumont, The History of Photography, Ed. Thames y Hudson, USA, 1982.

Newhall, Beaumont y Nancy, The Masters of Photography. Ed. Park -- Lane, 1981.

Otto, Stelzer. Arte y Fotografía. Ed. G. Gili, Barcelona, 1981.

Pérez Oronoz, Juan Mario y Villarreal, R. Fotografía, Arte y Publicidad. Federación Editorial Mexicana, 1979.

Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Manuel Alvarez Bravo, Bellas Artes, México, 1968.

Salvat, cuadernos. Enciclopedia práctica de Fotografía. Barcelona, 1979, pgs. 41 del No. 23, y pg. 36, del No. 20 de esta colecc.

Sontag, Susan, On Photography, Ed. Ferrar, Straus and Giroux, N. Y. 1977.

Szarkowski, John, Mirrors and Windows-American Photography, since - 1960, N. Y. The Museum of Modern Art. 1978.

Stryker, Roy and Woods, Nancy, In This Proud Land, New York, N. Y. Galahad Books, 1973.

Tausk, Petr. Historia de la Fotografía en el siglo XX. Ed. G. Gili, Barcelona, 1978, Colección Comunicación Visual.

Turbull & Arthur and Baid N. Russell, The Graphics of Communications Ed. The Maple Press Company, York, Pensilvania, 1975.

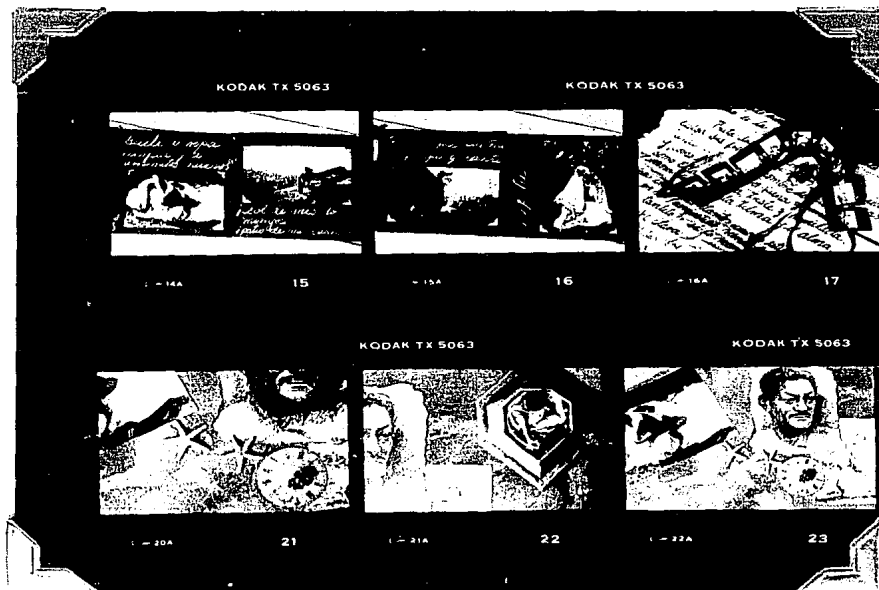
Varney, Vivian, The Photographer as Designer, Ed. Davis Publications Inc. Mass., 1977.

Villarreal Rogelio et. al. Aspectos de la Fotografía en México, Ed. Federación Editorial Mexicana, México, 1981.

University of New México Press, Reading into Photography, Ed. Bow, Armitage and Tydeman, USA. 1982.

## LIBROS TECNICOS

- Adams, Ansel, The Camera, Boston, New York Graphic Society, 1981.
- Adams, Ansel, The Negative, Boston New York Graphic Society, 1981.
- Adams, Ansel, The Print, Boston, New York Graphic Society, 1950.
- Ciapanna, Cesco, Trucos y Técnicas Especiales en Fotografía. Ed. Daimon, Barcelona, 1977.
- Desilets, Antoine, Técnica Fotográfica, Madrid, Daimon, 1971.
- Feininger, Andreas, La nueva técnica fotográfica. Ed. Hispano Europea, Barcelona, 1972.
- Langford, M.J., Advanced Photography, London, The Focal Press, - - 1969. (Traducción al español--Tratado de Fotografía, Ediciones de Omega, S.A. Barcelona).
- Langford, Michael, La Fotografía Paso a Paso. Ed. Dorling Kindersley. H. Blume Ediciones, Madrid, 1980.
- Langford, Michael, The Master Guide to Photography, Ed. Alfred A. Knopf, N. Y., 1982.
- Lewis, Elenor, Ed., Darkroom, Lustrum Press, 1977.
- Pitarro, Ernest, The Compact Photo Lab Index, New York, Morgan and Morgan, 1971.
- Wall and Jordan, Photographic Facts and Formulas, New York, American Photographic, Book Publishing Co., 1976.
- White, Zakia and Lorenz, The New Zone System Manual, New York, Morgan and Morgan, 1976.



# LA CIANOTIPIA: UN PROCESO FOTOGRAFICO ALTERNATIVO EN LA PLASTICA

## INTRODUCCION

### PARTE 1. LA FOTOGRAFIA COMO IMAGEN

Pág. 1

- 1.1 La concepción del espacio y el nacimiento de la fotografía.
- 1.2 Composición fotográfica y composición pictórica
- 1.3 La instantaneidad y la consolidación del modo de ver fotográfico
- 1.4 Las vanguardias en pintura y fotografía
- 1.5 La fotografía y la ruptura del naturalismo pictórico: Impresionismo y Postimpresionismo.
- 1.6 Ruptura del realismo en fotografía

### PARTE 2. EL DESNUDO COMO IMAGEN

Pág. 43

- 2.1 El desnudo como forma artística
- 2.2 El desnudo masculino: Apolo y Hércules
- 2.3 El desnudo femenino: Venus
- 2.4 El desnudo como abstracción
- 2.5 El "estar desnudo" en arte

### PARTE 3. PROPUESTA DE LA IMAGEN: EL DESNUDO FOTOGRAFICO

Pág. 64

### PARTE 4. DESARROLLO DE LA IMAGEN: DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE TRABAJO

Pág. 75