

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



**EL RETRATO FOTOGRÁFICO COMO DOCUMENTO DE LO
INMEDIATO**

**TESIS PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A
ALBERTO RAÚL MEIJUEIRO CUÉLLAR**

DIRECTOR DE TESIS: MTR. ESTANISLAO ORTIZ ESCAMILLA

MÉXICO, D.F.

2000

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIONES
Y ESTADÍSTICAS
MÉXICO, D.F.

2820145



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

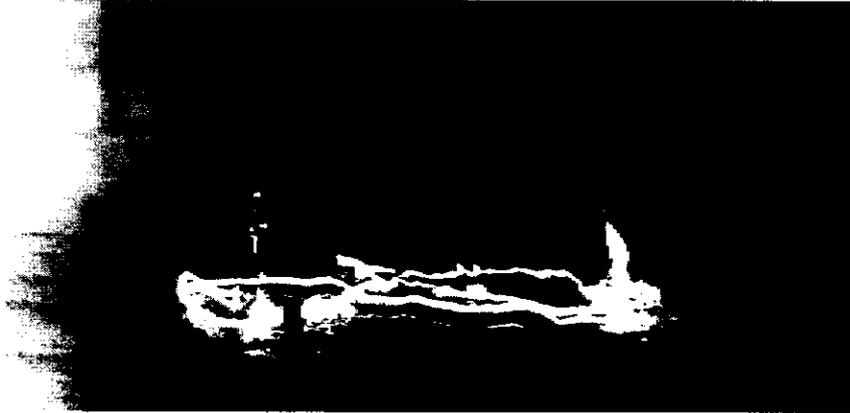


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.



**EL RETRATO FOTOGRÁFICO COMO
DOCUMENTO DE LO INMEDIATO**

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo I. El retrato.....	3
1.1.-El retrato en la historia de la imagen artística.....	3
1.2.-El arte del retrato fotográfico en sus orígenes.....	7
1.3.-Psicología del retrato fotográfico.....	9
Capítulo II. Recolectores de imágenes.....	10
2.1.-Grandes retratistas.....	10
2.2.-Fotógrafos de la luz y el movimiento.....	24
Capítulo III. Propuesta plástica.....	28
3.1.-Conceptualización de la propuesta plástica.....	28
3.2.-Desarrollo de la propuesta.....	31
3.3.-Fotografías de la serie “Instantes del Yo”.....	36
Conclusiones.....	41
Anexos.....	43
Anexo I. Historia de la fotografía.....	43
Anexo II. Técnicas para el retrato fotográfico.....	45
Anexo III. Iluminación en el retrato fotográfico.....	48
Bibliografía.....	51

INTRODUCCIÓN

El tema central de este trabajo está basado en el retrato, fundamentalmente por un interés particular en el conocimiento interior de las personas, a través de un acto fotográfico espontáneo y poco fiel a la realidad que se contempla a diario.

El hecho de utilizar métodos diversos para la obtención y recolección de imágenes retratísticas, tales como el registro del movimiento de objetos productores de luz sometidos a un largo tiempo de exposición, no fue sino el deseo de registrarlas tal como son y no como lo que aparentan ser ante nuestra retina tan acostumbrada a registrar todo tan rápidamente que excluye lo que no es de su interés o que simplemente aglutina en una sola imagen.

Así pues, el interés particular de esta tesis se convirtió en el anhelo de encontrar en el retrato los rasgos mutables, espontáneos, efímeros e irrepetibles que definen la personalidad de cada ser humano libre de pretensiones mundanas o propias, a través de una toma fotográfica, en lo posible, controlada.

Fue entonces cuando se decide estudiar, en primera instancia, el retrato a través de la historia para encontrar fuentes de interés en el mismo, es decir, la razón de su existencia. Posteriormente hay un enfoque en la historia del retrato fotográfico. Finalizando el capítulo con la psicología del retrato a fin de encontrar las características que definan el retrato fotográfico.

En el segundo capítulo se busca en los grandes fotógrafos aspectos de su profesión que los diferencien de los demás, es decir, su estilo. Así mismo se localizan artistas fotógrafos que tuvieran puntos en común con los intereses de mi propuesta plástica.

El tercer capítulo está dedicado íntegramente al desarrollo de mi propuesta: el retrato aunado a un manejo de luces en movimiento, explicándose técnica y conceptualmente junto con fotografías de la serie “Instantes del Yo”.

Por último se agrego en los anexos algo de la historia de la fotografía con el fin de identificar métodos técnicos de los cuales hago mención en el capítulo primero, además de mencionar cuestiones técnicas que ayudaron, a través del desarrollo de mi propuesta, al manejo de la toma fotográfica en el retrato.

CAPÍTULO I

EL RETRATO

1.1-EL RETRATO EN LA HISTORIA DE LA IMAGEN ARTÍSTICA

El retrato como imagen está presente en el arte desde los primeros momentos de la historia. Puede decirse en verdad que a partir de las culturas más remotas y recónditas, existe como una práctica más o menos conformada. El retrato en el contexto de la Antigüedad poseyó un carácter ritual y simbólico, votivo y funerario, aún más, conmemorativo. Los pueblos sumerios, asirios y egipcios produjeron admirables retratos. Lo son de acuerdo a las inscripciones que los ‘identifican’ como tales; debe señalarse sin embargo, que todavía no contienen la carga de individualización que definirá posteriormente al género: Se trata de registros con una finalidad específica, es decir, la captación suficiente de una apariencia sometida a un proceso de estilización, a una operación de síntesis formal. En esas efigies faraónicas o en aquellas otras del patesi asirio “Gudea”, apenas se muestra el sujeto particular para ceder importancia a los objetivos mágicos o político-religiosos de un arte que estuvo al servicio de la idea.

Con el advenimiento de la cultura griega en sus periodos arcaico y clásico y hasta el ulterior desarrollo del arte romano pagano, el retrato ampliará su repertorio conceptual: este momento de transición ejemplifica muy bien el sentido general de la historia del retrato, a saber, el paso de la representación universalizada hacia la figuración concreta del rostro humano.

El equilibrio griego entre observación de la naturaleza e idealización a través de la selección de elementos anatómicos, nos ha legado muchos ejemplos de retrato interesantes; el busto de Pericles, retrato civil, nos revela aquello que el arte religioso griego nos oculta más, la distancia entre sujeto concreto real y sujeto imaginario.

En el periodo helenístico y en el paralelo ámbito etrusco, el arte del retrato va dirigiéndose hacia el realismo tenuemente 'psicológico' y hacia el examen plástico de las fisonomías. Ha nacido el tipo retratístico que en Roma va a definirse por completo, con obras donde puede verse ya al hombre histórico, transitorio y terrenal ya inmortalizado, captado en la durabilidad de la imagen.

El retrato conocido como "Séneca" (en realidad el Calímaco de Corinto), el busto de Alejandro Magno y toda la iconografía republicana e imperial romanas¹, son la prueba contundente del triunfo de las apariencias objetivas sobre el componente idealizado. Una vez conseguida la representación de una identidad externa, el retrato proporcionó con aquellas la visión de la interioridad .

A los artistas romanos, pueblo pragmático, vital y obsesionado por el gesto conmemorativo oficialista, debe el arte del retrato los más altos ejercicios de fidelidad plástica de la antigüedad.

La severidad emotiva que emana de los retratos del Fayyum (Egipto romanizado), anticipa en gran manera la sensación que suscitan los rostros producidos en el arte cristiano de occidente, con el cual se pierde de nuevo la intencionalidad imitativa del modelo en aras de lo simbólico y de la didáctica.

¹ Es significativo el que Augusto, máximo emperador romano, se haya mandado esculpir por lo menos ochenta (son los que se conservan) retratos. Cada uno de ellos lo representa de distinta manera a través del uso de atributos alegóricos, pero siempre con las mismas características fisonómicas.

Pero el hombre propenso siempre al mundo, buscó en la naturaleza la inspiración visual aún cuando se trataba de representar a los personajes celestiales. El rostro del Cristo tal como ha pasado a la iconografía occidental medieval (bizantina y románica), renacentista y barroca se le debe a los artistas cristianos de oriente - Siria-, quienes crearon ciertamente un rostro de gran peso icónico en la historia del retrato; rostro que con los siglos se irá cargando de sentidos.

Después de la conquista de óptica de la naturaleza sensible en el renacimiento europeo, el retrato adquiere para sí la total y definitiva capacidad -como disciplina visual- de registrar al modelo. Todavía no puede hablarse de psicología ni de espiritualidad profundas; ellas se encuentran en el barroco y más tarde en el romanticismo.

El pintor flamenco Van Dyck, al parecer creador del retrato aristocrático y que trabajó el género en la corte de Inglaterra, produjo extraordinarias obras donde el retrato se ha vuelto una forma compleja de expresión estética. Su contemporáneo Velázquez representa, en buena parte de su obra ese interés por el 'alma' visualizada a través de la imagen del rostro humano.

Rembrandt, artista altamente dotado para sondear la naturaleza de los hombres, y sobre todo la de si mismo, deja huella en la evolución de la retratística; su serie de autorretratos, elaborados a lo largo de su vida constituyen un poderoso acto de comprensión, aprehensión y exteriorización del sujeto 'vivo'. El hombre del siglo XVII se adueña de aquello que está más allá de una cara, de un cuerpo pero que no puede existir sin la experiencia del ver esa presencia ahí del retratado.

Holbein, Goya, Reynolds, Gainsborough, entre otros, todos ellos han hurgado en el enigma de la subjetividad. Desde ellos se va conformando una iconografía absoluta que se proyecta hasta el siglo XX, en el que, con el cine y la fotografía y en general los medios electrónicos de producción de imágenes, el arte rebosa de identidades, de mitos y leyendas inmortales: las personalidades del aparato *hollywoodense* y las conciencias atormentadas del cine de autor, retratos de seres no solo verdaderos sino inventados aparecerán en este siglo tan visual.

La mitología, como posibilidad de crear iconos existe; pero también la otra posibilidad de vaciar las imágenes. El retrato de Korda es un signo: la sempiterna actitud del Che Guevara, tan potente, tan unificadora vuelta una cara más en el inmenso repertorio de sujetos-objeto de la época.

Parece que es tiempo de repensar al retrato y al hombre, en fin. Pero ¿por qué el “Hombre del turbante rojo” de Van Eyck o la “Gioconda” de Leonardo tienen algo en común con los rostros fotografiados en movimiento por un Bergman o un Wenders, algo que vincula fuera del devenir al “Retrato de joven” de Antonello de Messina con los retratos de Arnold Newman y Edward Steichen?. Es el misterio secreto de la necesidad del hombre por crear un reflejo de si mismo, por poder distanciarse de su propio yo -creando para ello un alter ego- y entonces mejor contemplarse y tal vez conocerse un poco.

1.2- EL ARTE DEL RETRATO FOTOGRÁFICO EN SUS ORÍGENES

Los retratos eran, antes de 1839, privilegio de la gente rica, pues era la única que podía darse el lujo de contratar un pintor. El francés Alfred Donné, exhibió una fotografía de una mujer con los ojos cerrados y la cara cubierta de polvo blanco para reflejar el máximo de luz. Este fue probablemente el primer retrato fotográfico que se hizo en Europa, pero no fue totalmente un éxito. Por el mismo tiempo John William Draper, logró unos cuantos retratos, con los ojos del sujeto bien abiertos, a base de exposiciones de media hora a pleno sol, y también con el sujeto empolvado, a pesar de la prolongada exposición no se advierte movimiento en el sujeto. En 1840, Alexander Wolcott realiza retratos proyectando la luz del sol al sujeto, a través de dos espejos articulados colocados fuera de las ventanas. Empleaba una cámara especial que permitía una exposición más corta de lo normal. Aunque Daguerre abre el retrato a nuevas clases sociales, y hasta los pintores temen perder su medio de su existencia, el retrato distaba de ser cosa fácil, ya que se necesitaban exposiciones de 10 a 15 minutos y la cámara de Daguerre con su objetivo f14 sólo era apta para exteriores. A partir de 1841 un fotógrafo parisino, Lerebours, hace 1500 retratos por año. En Suiza, Johan Baptist Isering, pintor y grabador, presenta la primera exposición de retratos repintados y coloreados, tras haber rascado la pupila de los ojos sobre la placa para dar vida a sus personajes. Bjour, recorre Alemania retratando personalidades políticas, artísticas y científicas. El mundo entero se cubre de daguerrotipistas que hacen retratos y captan vistas.

El francés Antoine Francois Jeau Claudet, abre un estudio en 1841. Hace el retrato de numerosas personalidades entre ellas Luis Felipe, la reina Victoria y la familia real. Su estudio está decorado en estilo renacentista, su estilo es dulce y matizado, y todos sus fondos son coloreados con gran habilidad manual. Albert Sands Southworth y Josiah Johnson Hawes, aportan la innovación del retrato sin pose, es decir, que saben captar en el instante preciso, la imagen en todo su esplendor. En 1860, Estados Unidos cuenta con más de trescientos retratistas que utilizan el método de Daguerre. El retrato fotográfico que el daguerrotipo había divulgado tanto, conoce un gran desarrollo. En 1854 Disderi saca la patente para una “tarjeta fotográfica”, que es una imagen de 8.5 por 6 cm., con la que podía obtener sobre la misma placa, la toma simultánea de ocho clisés. Se fotografiaba al cliente, por lo regular de pie, en sus posturas habituales y dibujado con una corrección que el ojo menos experimentado en materia artística contemplaba con agrado.

Napoleón Saroni se especializaría en la realización de retratos de actores en plena representación, y que fueron utilizados para su propia publicidad; captaba las poses más espectaculares, sin subestimar nunca el detalle del accesorio. Camille Silvy, retrataría a las mujeres más hermosas y famosas de la época; y con esto un éxito impresionante. Félix Tournachon, mejor conocido como Nadar, acoge a las más destacadas personalidades parisinas entre sus plantas exóticas, sus fuentecillas y sus alegres pajarillos; da plena libertad a sus modelos, no hace la toma más que cuando ha descubierto la expresión característica y nunca retoca las pruebas. Nadar busca la expresión personal. Lewis Carrol, autor de “Alicia en el país de las maravillas”, era un maravilloso fotógrafo de niñas y gustaba de fotografiarlas desnudas; pero supo dar a sus modelos una imagen naturalmente encantadora. Julia Margaret Cameron opone todas las tomas en primer plano, con una exposición de siete segundos, usando placas de 30 por 40 cm. Sus mayores éxitos los constituyen los retratos de mujeres jóvenes.

1.3.- PSICOLOGÍA DEL RETRATO FOTOGRAFICO

El ser humano tiene por naturaleza un interés arraigado de autoconocimiento físico y espiritual. En principio, el individuo se conoce a sí mismo explorándose frente al espejo, como una forma de identidad, reconocimiento y búsqueda de valores de su expresión corporal. Este mismo interés lo ha llevado a recopilar diversas opiniones, como es el caso del retrato pictórico o fotográfico, sólo que en el primero esta manifestación puede ser la tergiversación de una realidad para conveniencia del individuo, y en el segundo se plasma una realidad fidedigna.

La pintura de retrato pasa a segundo término con la aparición de la fotografía, por ser ésta más económica, rápida y fiel. Pero también aparecen con ella factores psicológicos que nunca se habían manifestado y que al mismo tiempo van evolucionando en la identidad de cada individuo. Así pues, como primera instancia, la fotografía llega a ser un apoyo a la memoria, las imágenes fotográficas se convierten en imágenes recopiladoras de recuerdos. Las personas buscan momentos claves para registrar, a través de la cámara, algo que deseen volver a recordar. Sin embargo, se necesita valor para enfrentarse uno mismo con la fotografía, ya que la satisfacción de registrar lo que se quiere depende necesariamente del conocimiento y las aptitudes que se tengan con respecto al manejo del equipo fotográfico.

En el retrato fotográfico aparecen otros factores, el primero es el descubrimiento de un individuo diferente al del espejo, con esto no quiero decir que sea otro individuo sino que la fotografía abarca una manifestación general de cada persona, y no la particular que deseamos ver ó practicamos para verla frente al espejo. A pesar de esto, la fotografía se ha convertido en un acto común y nos es familiar observar el acto fotográfico en cualquier sitio que nos encontremos. Así pues, el hecho de que la fotografía se haya convertido en universal, creó poco a poco algo especial en las personas que podría definir como mecanismo de defensa, esto significa la aparición de nuevos gestos y movimientos del cuerpo humano. El sujeto aprende a posar frente a una cámara a diferencia de niños pequeños que pudieran ser más ingenuos, pero que con el tiempo también van aprendiendo a hacer gestos.

Por otra parte, el fotógrafo es ahora un ser agresivo con respecto a la búsqueda y cacería de imágenes, pero a la vez un ser pasivo en cuanto a la espera que requiera la toma. "La psicología freudiana podría asegurar que la profesión de fotógrafo es una forma sublimada de voyeurismo".²

La fotografía al ser un mundo paralelo similar al que vemos hace que el individuo se identifique más con algunas imágenes, y esto, pudiera crear una interpretación psicológica dependiente de la capacidad del individuo de elegir cada fotografía que toma. Es decir, un álbum familiar podría describirnos los gustos del individuo, su personalidad, sus momentos gratos, sus mejores amigos, etc. Así pues, para concluir este apartado me atrevo a decir que la fotografía no sólo registra hechos, sino que los crea.

² Milgram Stanley, "La máquina congeladora de imágenes", Artes Visuales, México, No. 25, Agosto 1980, p. 26.

CAPÍTULO II

RECOLECTORES DE IMÁGENES

2.1.-GRANDES RETRATISTAS

En este apartado se mencionan cinco grandes retratistas: Julia Margaret Cameron, Edward Steichen, Phillippe Halsman, Arnold Newman y Richard Avedon los cuales considero imprescindibles, ya que cada uno de ellos ha aportado ideas necesarias para el manejo del retrato en el desarrollo de mi propuesta plástica y, por otra parte, les he encontrado características particulares que los diferencian entre sí y entre los demás retratistas.

Julia Maargaret Cameron posee la característica de resaltar en sus fotografías la expresión humana a veces imperceptible en el retrato, cabe mencionar que en cada una de ellas hace notar la esencia de sus modelos y por consiguiente parece narrarnos la historia de sus vidas, contenidas en una sola imagen.

Los retratos de Edward Steichen tienen un gran poder sobre la técnica, el manejo de sus claroscuros es, a mi parecer, incomparable. Hace resaltar puntos estratégicos en sus fotografías que atraen demasiado al espectador, como lo haría un pintor acostumbrado a utilizar sección áurea en sus cuadros.

En Philippe Halsman encuentro un maravilloso ingenio en la elaboración y composición de sus fotografías. Es decir, cada una de ellas tiene su magnificencia en el proceso creativo de idear el acomodo de los elementos compositivos también visualizados con antelación, sin descartar la belleza del acto fotográfico en el momento justo.

Por último, Arnold Newman y Richard Avedon se me hacen de gran interés plástico ya que sus retratos demuestran demasiada elegancia unida por ambientes estéticos y simples que dan al modelo la sensación de armonía e integración con cada uno de estos ambientes. Prosigo así con cada uno de ellos.

a) Julia Margaret Cameron: Nace el 11 de junio de 1815. A la edad de 48 años se convierte en fotógrafa, gracias al regalo que le da una de sus hijas y su yerno (una cámara construida en madera, un objetivo y un equipo de revelado). Julia había sobresalido en la sociedad de aquella época por su gran conversación y su espíritu de iniciativa, pero no sólo eso la ayudó con su tardía



Julia Margaret Cameron "Paz, amor y fe" (sin fecha)

labor; también poseía un gran sentido de la estética y demasiado interés por las artes, sobre todo la pintura, la poesía y el teatro. Con la ayuda de John Herschel (astrónomo que contribuyó a la invención de la fotografía) rápidamente aprendió el proceso del colodión.

La fotografía de Cameron está constituida en su mayoría por retratos que dejan contemplar un trabajo muy elaborado. Su talento no sólo se encuentra en su trabajo de toma y ampliación, sino más bien proviene de su ingenio y preocupación por la iluminación y la captación de ciertas características del

sentimiento humano en cada modelo. Como ella misma declaró: "Cuando me he encontrado con personas tan eminentes delante de la cámara fotográfica, me he esforzado con toda el alma por realizar mi tarea registrando fielmente tanto su grandeza interior como sus rasgos externos. Las fotografías así realizadas han resultado casi la encarnación de una plegaria".¹

Su técnica de iluminación se basó en la utilización de luz solar, como la mayoría de los fotógrafos de esa época, sin embargo, colocó toldos

¹ Margaret Harker, *Los grandes fotógrafos*, Orbis, p.59.

enrollables en cada uno de los cristales de su estudio, con el fin de controlar la luz y así resaltar los detalles que a ella le interesaban. Su iluminación podía hacer resaltar la evidencia física de la personalidad de una cara o aislar ciertos aspectos fisonómicos.

Así pues, sus retratos evocan sensaciones mundanas poco apreciadas en otros retratistas. Sin importarle tanto la utilización de fondos, Cameron logra dar una expresión humana y melancólica a sus modelos. En el retrato de Sir John Herschel se ve la expresión de un hombre cansado al cual le resulta difícil concebir la vida como una explosión de placeres, la tristeza en su mirada y su cabello cano y despeinado nos remiten a una vida llena de recuerdos y amargura que acabarán en el fondo negro de esta imagen impresa. En el retrato titulado "Paz, amor y fé", se nota un claro parecido a la pintura de Rafael, sobre todo en el perfil de la mujer que se encuentra a la derecha, las dos mujeres de los extremos tienen la mirada perdida en algún punto que desconocemos, sin embargo las dos tienen la expresión de buscar consuelo en la mujer del centro, quien tiene la mirada levantada al cielo como elevando una plegaria, y rostro de esperanza.

La fotografía de Cameron podría ser comparada con la de algunos fotógrafos, como es el caso de Hugo Erfurth a quien se considera uno de los mejores retratistas de su época (1896), sin embargo el retrato de Hugo no tiene las características de iluminación que tiene Cameron y su retrato se vuelve plano debido a la saturación de luz en una misma dirección. Aunque los retratos de Hugo son muy bellos, sin excepción de las modelos, la



Arnold Genthe "Greta Garbo" (1925)

expresión de los que posan no sugiere algo más allá de ser una simple imagen bella. Por el contrario, me atrevo a comparar el trabajo de Cameron con el de otro retratista posterior llamado Arnold Genthe, quien logra, como Cameron, la exaltación de la expresión en el rostro humano. Es así como, el retrato tomado a Greta Garbo en 1925, refleja gran sensibilidad y una expresión de deseo incontenible; sin embargo, la iluminación, adecuada a las demandas de la época, apenas logra dibujar el contorno de la silueta.

b) Edward Steichen: Nace en Luxemburgo en 1879. Estudia bellas artes en 1895. Al mismo tiempo se interesa por la pintura y por la fotografía. Pero abandona su carrera de pintor en 1901 para entrar un año más tarde al grupo de fundadores de "Photo Secession". Para la *m u n d i a l*, convierte en el pagado de la nombrado departamento de Museo de Arte York.

La fotografía de *f o t o g r a f í a* que carece de Los retratos de su como fotógrafo, duda, una capacidad en el fotográfico. La manejada en realmente una



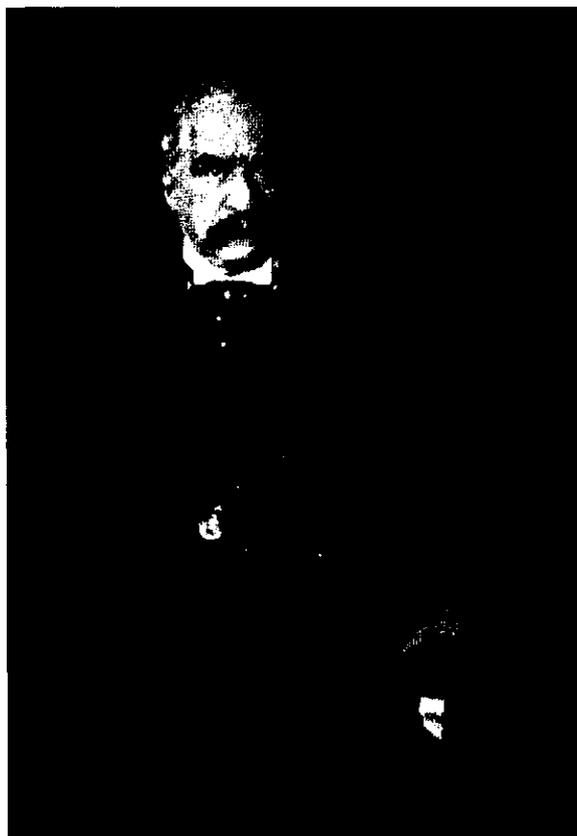
Edward Steichen "Rodin" (1903)

“Photo Seces-
segunda guerra
Steichen se
retratista mejor
época, además es
tor del
fotografía del
Moderno de Nueva

Steichen es una directa, es decir, manipulaciones. primera etapa son sin lugar a muestra de su gran manejo técnico iluminación estos retratos es maravillosa

incógnita, en cada uno de estos retratos se maneja la cantidad de luz exacta para iluminar los rostros y marcar siluetas en donde parecería no haberlas.

En el retrato tomado a Rodin , la luz parece estar reflejada a espaldas del modelo, dejándonos ver difusamente lo que pudiera ser una escultura, sin embargo Rodin no está plenamente a contraluz, pues aparece como por arte de magia una luz muy tenue que dibuja su oreja en la penumbra. En otros retratos, como en el de Eleonora Duse ó el de John Pierpont, parece dedicarle más atención a ciertos detalles, y la iluminación va dirigida a ellos y al rostro; sin embargo, es tan grande su control de la cámara, que estos detalles parecen ser devorados por la intensa penumbra.



Edward Steichen "John Pierpont" (1903)

Los retratos, tomados en el periodo de su vida al cual yo llamo “su segunda etapa como fotógrafo”, son totalmente distintos a los primeros. En estos retratos, se nota un interés por localizar objetos que se integren a una nueva composición en su fotografía, la cual va más allá de una simple expresión facial. Así es como la fotografía tomada a Marlene Dietrich está compuesta por objetos que no resaltan mucho el rostro de la modelo, sino más bien,

resaltan las costumbres del glamour de aquella época. El claroscuro de sus primeras fotografías quedó atrás, y la iluminación en estas nuevas fotografías es total.



Edward Steichen "Gloria Swanson" (1926)

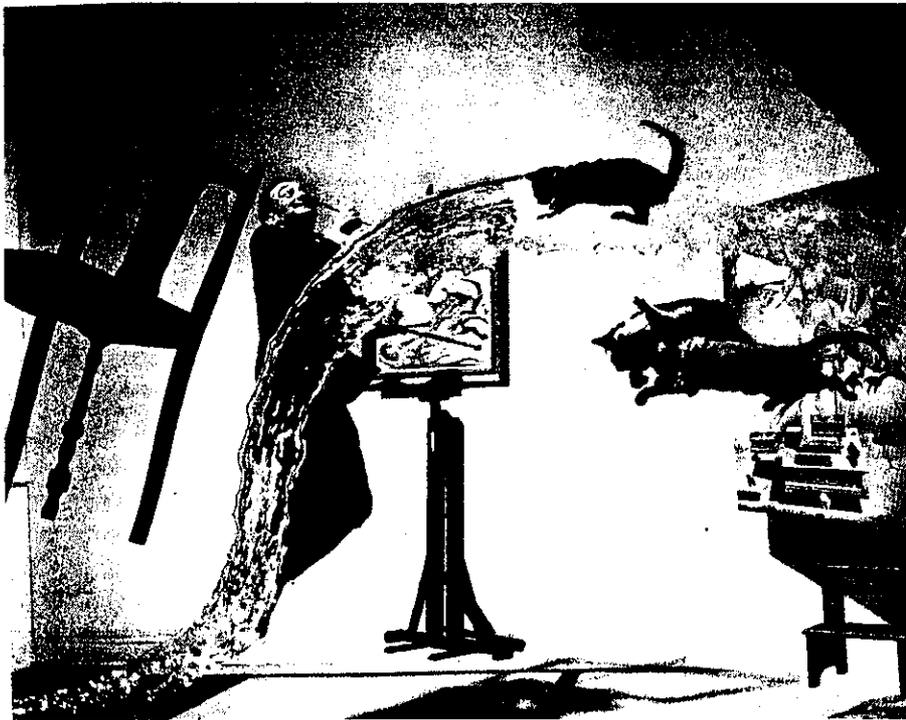
Para la segunda etapa fotográfica de Steichen he encontrado un singular parecido con dos fotografías posteriores Tillman y Vollmer, y en específico con su fotografía de Mariana Swanson. A mi parecer estos fotografías han rendido homenaje a la fotografía de Gloria Swanson tomada por Steichen, pues existe un gran parecido. Las dos fotografías tienen como principal objetivo el rostro de las modelos el cual se encuentra detrás de una tela calada y bordada, pero a mi parecer los detalles en el rostro de Gloria están más enfocados y acomodados detrás de la tela, lo que hace que resalten más

La fotografía de su primera etapa, podría ser comparada con la de David Octavius Hill (1802-1870), al cual se considera uno de los más grandes retratistas. Sin embargo, la fotografía de Hill, a pesar de contar con gran calidad técnica y plástica, no contiene el gran enigma de la iluminación en su claroscuro como en el de Steichen.



Tillman y Vollmer "Mariana Swanson" (1927)

c) Phillippe Halsman: Nace en Letonia en 1906 y muere en Nueva York en 1979. En 1940 realiza numerosos trabajos en Norteamérica para la revista "Life". Esta revista fue la primera revista planificada de principio a fin, su realizador es Henry Luce. Halsman trabaja durante treinta años con el pintor español Salvador Dalí y tal vez a eso se deba el elemento surrealista de sus trabajos. Halsman es considerado como uno de los retratistas más creativos y originales de este siglo.



Phillippe Halsman "Dalí atómico" (1948)

Su fotografía es sumamente compleja, sin embargo, no por serlo se dejan de apreciar rasgos expresivos en los rostros de los modelos. Sin duda, el uso de collage y el acomodo de ambientes irreales para sus fotografías, son características claves para identificarlo. Halsman lleva al retrato a una experimentación casi inimaginable en aquella época, si acaso Man Ray es un segundo candidato para esta labor. Esta experimentación es seguramente más visible en la serie de retratos tomada a Dalí. En esta serie se encuentran fotografías muy interesantes como la de "Dalí Atómico" en la cual se encuentra Dalí saltando con un pincel y una paleta en las manos, mientras



Philippe Halsman "Desnudo- calavera de Dalí" (1950)

Continuando con esta serie, existe una fotografía digna de mencionarse "Desnudo - calavera de Dalí", esta fotografía contiene algo que nunca he visto en ninguna otra, Halsman lleva con ella lo que tal vez sea la mayor aportación de Dalí a la pintura, la imagen de doble lectura. El cráneo que aparece en esta fotografía al fondo del retrato de Dalí, son en realidad mujeres desnudas perfectamente acomodadas para simularlo.

El fotógrafo francés Jean Dieuzaide tiene una fotografía de Dalí, en ella aparece en el agua con una flor en cada uno de los extremos de sus bigotes, esta fotografía es sin duda la comparación precisa para reafirmar el talento e ingenio de Phillippe Halsman.

alrededor del cuarto donde se encuentra vuelan tres gatos, una silla y un chorro de agua; esta fotografía es sin duda una de las que más trabajo le costó a realizar Halsman, ya que es de suma complicación integrar demasiados elementos en movimiento al momento de la toma. Otra fotografía similar a la anterior, es en la que Dalí aparece sumergido en el agua soltando una bocanada de leche la cual simula una bomba atómica, para esta foto se tuvo que hacer una pecera especial en donde Dalí pudiera meter la cabeza.



Jean Dieuzaide "Dalí en el agua" (1951)

d) Arnold Newman: Nace en Nueva York en 1918. A los veinte años comienza a trabajar en un estudio de retratos en Filadelfia. En 1940 llega a ser un conocido retratista de artistas, literatos, músicos y gente de renombre.



Arnold Newman "Enrique Pla y Daniel, cardenal primado de la iglesia española" (sin fecha)

La fotografía de Newman se percibe pura, es decir, contiene elementos sutiles y elegantes que no nos hacen desviar nuestra mirada del modelo. Él mismo declaró: “Lo que me sirvió de base para acercarme al retrato fue mi tendencia a la abstracción, unida al interés por situar a la gente en su entorno natural”.²



Arnold Newman "Willem de Kooning" (sin fecha)

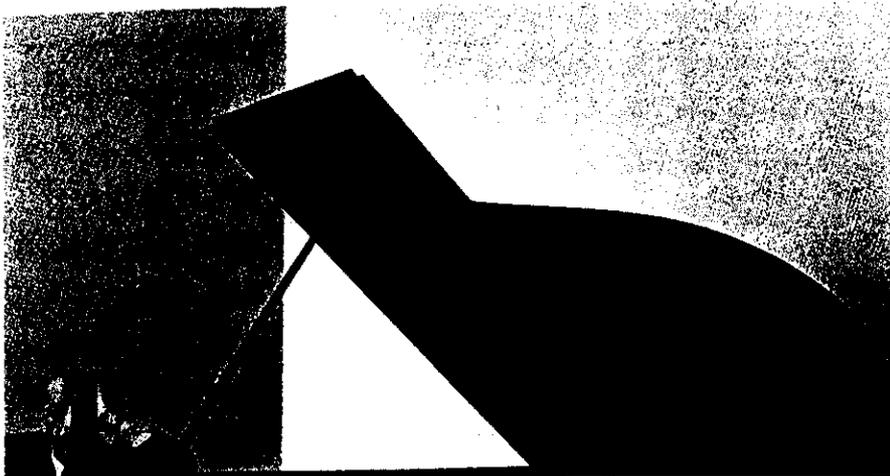
Lo anteriormente mencionado es lo que distingue a Newman de otros fotógrafos, al parecer, en sus retratos se percibe un ambiente armónico entre el espacio y el modelo. Newman posee una facultad extraordinaria y exquisita para escoger los escenarios y encuadres que mejor le vayan a cada modelo,

2.-Robert A. Sobieszck. *Los grandes fotógrafos*, Orbis, p.4.

pudiendo ser estos sumamente complejos o sencillos. Como el mismo dijo: “Las complejas relaciones entre figura y ambiente actúan como un código figurativo de la personalidad del sujeto y como la delimitación de su carácter”³.

Newman tiene gran cantidad de retratos dignos de mencionar, el primero que quiero abordar es el del cardenal Enrique Pla y Deniel. Este retrato tiene como fondo gran cantidad de elementos barrocos que podrían distraer la atención del espectador. Sin embargo, Newman ha resuelto este problema colocando al cardenal del lado izquierdo apoyando su brazo sobre un objeto demasiado barroco que aparece como primer plano; la iluminación no es intensa pero se alcanzan a apreciar todos los elementos.

Una fotografía hermosa y simple es el retrato de Willem de Kooning, en donde aparece él enfrente de un bastidor en blanco, pero rodeado de varios de sus cuadros que son una explosión de color. Otro retrato nada complejo es el de John. F. Kennedy, en el que se encuentra en el costado izquierdo de la fotografía y como fondo aparece la Casa Blanca; aunque se ve retratado lejos de ella, el tiempo de exposición es casi tan perfecto que los dos se ven enfocados y casi empalmados. Aunque las dos fotos que abordé con anterioridad son maravillosamente simples, sin duda su máximo grado de pureza lo logró con el retrato de Igor Stravinsky en donde aparece solo recargado sobre un piano de cola sobre un fondo blanco.



Arnold Newman "Igor Stravinsky" (1946)

³ *Ibis* p.4.

Uno de los fotógrafos que podría comparar con Newman, en cuanto a la perfecta resolución de la armónica interacción del sujeto con el espacio, es el gran fotógrafo Cartier-Bresson como podríamos contemplar en el retrato hecho a Henri Matisse, pero por desgracia no son muchos sus retratos.



Henri Cartier-Bresson "Henri Matisse" (1944)

No he encontrado otro retratista de personalidades que juegue, como Newman, con la interacción espacio-modelo y los encuadres; por ejemplo, los retratos de Benjamin Katz, en su mayoría están tomados sobre un fondo blanco sin ningún elemento compositivo y con un pésimo encuadre.

e) Richard Avedon: Nace en Nueva York en 1923, fotógrafo autodidacta. Se consagra como uno de los más grandes retratistas de modas, aunque estas no abarquen toda su obra.

La fotografía de Avedon está marcada, al igual que la de Newman, por la sencillez y la elegancia. Avedon hace resaltar al retrato con fondos simples acompañados en ocasiones por elementos complementarios poco usuales, o en otras, por la fuerza de expresión de los rostros en los sujetos que retrata. Por ejemplo en la fotografía llamada "Dovima con elefantes" juega con los elementos compositivos acomodándolos muy bien y utilizando estratégicamente cada rincón de su campo visual. Hace resaltar la tez blanca



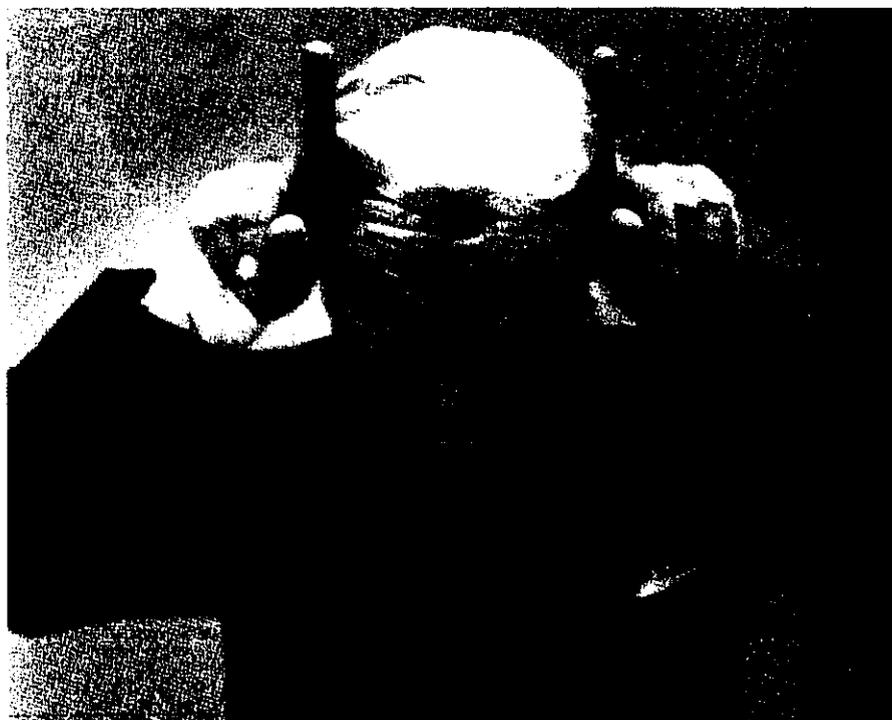
Richard Avedon "Dovima con elefantes" (1955)

de la modelo en contraste con el gris de los elefantes y su textura rugosa, que a su vez se contrasta con un gris más claro y plano del fondo.

Por otro lado, en los retratos de "Charles Chaplin" y "Marian Anderson" se contempla con mayor esplendor la sencillez de la que he hablado, el fondo de los dos casos es sencillamente plano, dándole mayor fuerza de expresión al modelo apoyada también por las gesticulaciones de ambos modelos y mi parecer previamente meditadas. En el caso de Marian, el viento utilizado para mover su cabellera logra dar el vigor necesario para cotemplar una fotografía completa (encuadre, composición, valores tonales, etc) llena devida sin la necesidad de tantos elementos compositivos.



Richard Avedon "Marian Anderson" (1955)



Richard Avedon "Charles Chaplin" (1952)

2.2.- FOTÓGRAFOS DE LA LUZ Y EL MOVIMIENTO

La fotografía a la cual llamo de luz y movimiento, es el registro fotográfico de la huella que dejan objetos productores de luz, los cuales están expuestos a un movimiento constante.

En este apartado trato de integrar a este trabajo a algunos fotógrafos que podría considerar como los antecesores del desarrollo de mi propuesta. Estos tres fotógrafos - Harold E. Edgerton, Stefan Erfurt, Antoni Mikolajczyk - se han preocupado por el registro del movimiento en la fotografía, y por consiguiente han tenido especial interés en el manejo de la luz. Cada uno de ellos tiene su propio estilo.

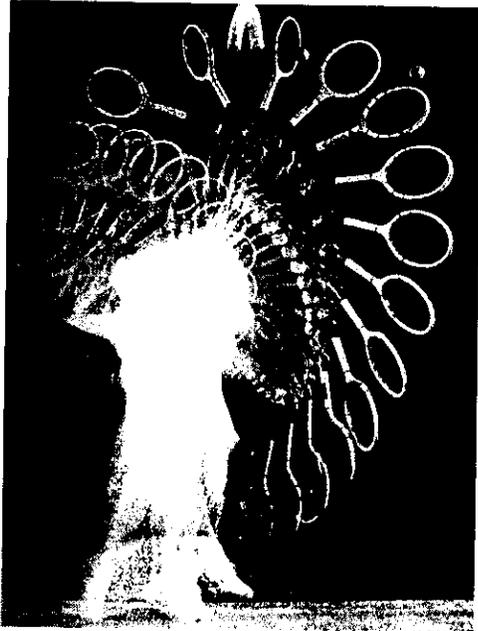
El primero fue el creador de la fotografía con 'estrobe', este aparato produce gran cantidad de relámpagos eléctricos que son registrados por una cámara con largo tiempo de exposición.

El segundo logra registrar personajes y objetos en movimiento, haciéndolos parecer fantasmales en ambientes cotidianos, sugiriéndonos formas de luz peculiares.

El tercer fotógrafo parece estar relacionado con el "action painting", evocándonos en sus imágenes gran influencia de pintores como 'Pollock' y dándole un sentido puramente gráfico y abstracto a la luz en movimiento. Así pues, a continuación los abordaré con mayor detalle a cada uno.

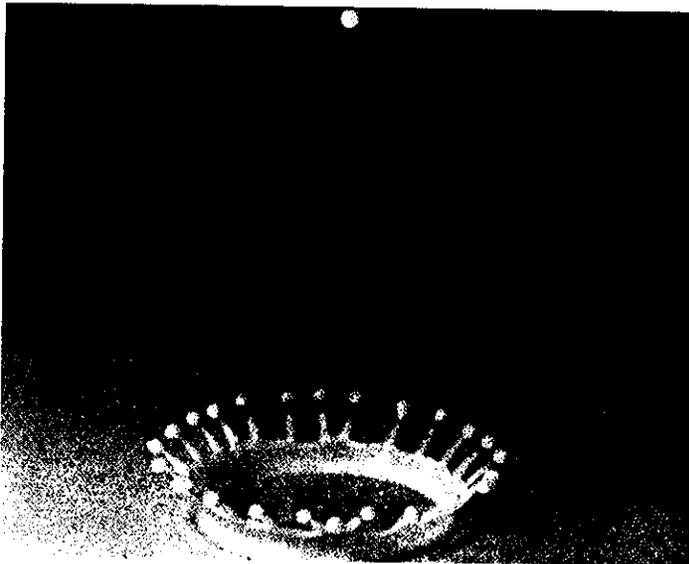
a) Harold E. Edgerton: Nace en 1903 en E.E.U.U., y muere en 1990. Estudió en la Universidad de Nebraska y en el Instituto de Tecnología de Massachussets, en donde impartió clases a partir de 1928. Se convierte en fotógrafo independiente.

Junto con su discípulo Gjon Mili realiza la estrobografía, que es la fotografía captada por medio de una sucesión de relámpagos eléctricos a mucha velocidad, hasta la millonésima de segundo. Esto permite captar y representar las fases del movimiento, lo que hace de sus fotografías, además, un documento científico.



Harold E. Edgerton "Jugador de tenis" (1938)

En sus fotografías como la del jugador de tenis, se puede apreciar perfectamente cada movimiento realizado por el modelo; aunque la parte del rostro y el torso se saturan, el movimiento en el brazo, las piernas, la raqueta y la pelota se contemplan íntegros. Otras fotografías como la de la pelota de golf o la de la gota de leche, captan increíblemente toda la secuencia del movimiento que llevan. Todas estas fotografías requirieron de mucha precisión en la dirección y el disparo de cada flashazo, ya que cada uno de ellos debía registrar una parte específica del sujeto u objeto a retratar para llevar una secuencia del movimiento que tenían sin saturar la imagen.

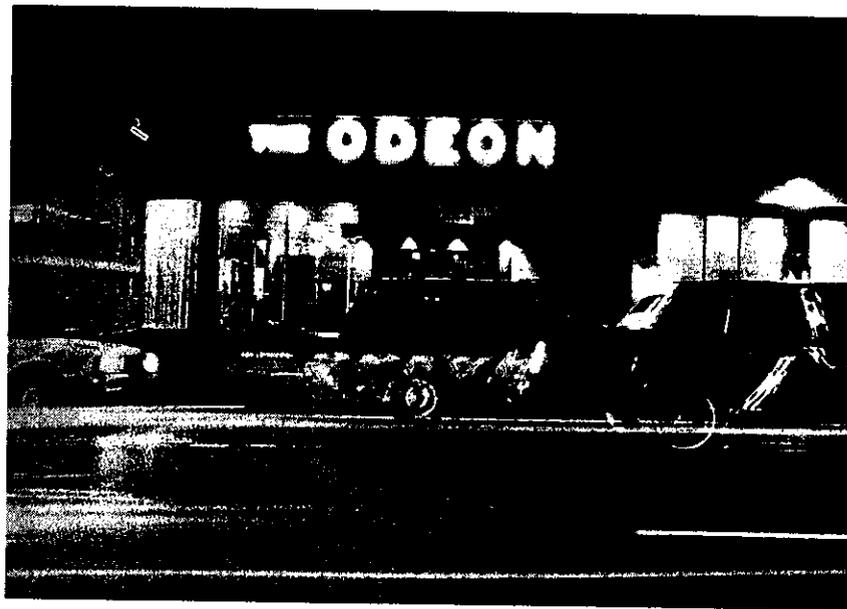


Harold E. Edgerton "Salpicadura de una gota de leche"

b) Stefan Erfurt: Nace en 1958 en E.E.U.U. Estudió literatura francesa en la Sorbona de París. En 1980 es asistente en un estudio de fotografía y video. Aunque Erfurt es fotoperiodista sus fotografías se caracterizan por la utilización del desenfoque en la fotografía del movimiento. Como el mismo declaró: "La esencia de la imagen no se debe buscar en la precisión del enfoque, sino en el reflejo de la vida y la atmósfera del motivo"⁴ Sus fotografías de gran formato están dedicadas a la fugacidad del instante.

En su mayoría la fotografía de Erfurt capta escenarios urbanos en donde la plástica del movimiento le dan diferentes valores, convirtiéndola en una fotografía libre de estáticas convencionales. El juego de luces de automóviles y fantasmas de personas, logran crear figuras, imperceptibles a simple vista, que dan otros matices al ambiente. Por ejemplo, en su fotografía titulada "El Odeón", en

donde aparece una calle transitada por automóviles, el automóvil de la derecha que va en movimiento ha desprendido una peculiar luz que simula un corredor atravesando el tránsito de automóviles. La



Stefan Erfurt "El Odeón" (1985)

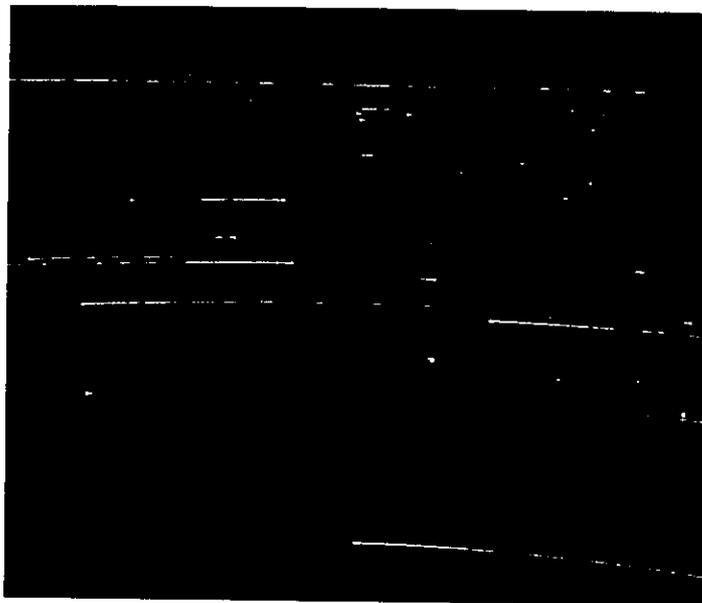
fotografía de Erfurt es sumamente interesante para mi y para el desarrollo de mi propuesta, ya que crea formas fantásticas en escenarios habituales con la ayuda de luces efímeras para nuestra retina pero maravillosas al registrarse en la película.

⁴ Museum Ludwig Colonia. *La fotografía del siglo xx*, Taschen, Alemania, 1997.

c) Antoni Mikołajczyk: Nace en Polonia en 1939. Estudió hasta 1967 artes plásticas en la Universidad de Torun. En 1971 comienza a impartir clases en la Academia de Artes de Lodz hasta 1977. Desde entonces enseña en la Academia de Arte de Posen.

Sus fotografías son la búsqueda de la relación entre espacio y luz. Estas fotos son tomadas de tres maneras, en la primera la cámara capta luces en movimiento; en la segunda la cámara se mueve captando luces estáticas. De esta segunda variante es su serie titulada "Dibujos con la luz". En la tercera variante la cámara en movimiento capta luces en movimiento.

La fotografía de Mikołajczyk está compuesta por trazos de luz en un espacio negro. Es la representación gráfica de la interacción lúdica entre el espacio y la luz. Lo interesante de este fotógrafo es que además de crear un hilo conductor entre la pintura y la fotografía a través de sus trazos, también ha abierto una puerta a los pintores que han tenido el interés de plasmar o registrar de algún modo la soltura de sus líneas en el caso de que éstas sean rápidas y precisas -como Picasso ó Pollock-. Existe una fotografía de Stanislaw Jakubosky, reportero polaco, en donde fotografió a un obrero siderúrgico, pero por una barra incandescente se aprecia un dibujo de luz, similar a los dibujos que aparecen en las fotografías de Mikołajczyk.



Antoni Mikołajczyk "Dibujo de luz" (1980)

CAPÍTULO III

PROPUESTA PLÁSTICA

3.1 CONCEPTUALIZACIÓN DE LA PROPUESTA PLÁSTICA

Toda propuesta plástica está mediada por la creatividad con la limitante del buen manejo de la técnica, la expresividad y la razón. Sin embargo, algunas de estas, adquieren una simbología cuando pasan de ser sólo una idea para enfrentarse con un material plástico -en mi materia la fotografía -. Este es el caso de mi propuesta. Para llevar a la realidad un sentimiento es necesario la utilización de recursos que nos recuerden o sugieran dicho sentimiento, estos recursos pueden manifestarse a través de símbolos. En los párrafos subsecuentes hablaré en concreto de los sentimientos e ideas que en mi propuesta plástica quise resaltar con el apoyo de elementos muy claros y redundantes a lo largo de toda ella.

En esta propuesta manejo tres elementos de interés personal :

1.-Retrato y autorretrato.- El ser humano - en específico yo - está interesado por el autodescubrimiento, un fotógrafo va en busca de sí mismo y nunca sabe lo que encontrará, de repente aparece algo que es el contacto con la realidad que, quizá sin saberlo, antes que en el mundo estaba en él . La fotografía, como señalé en el 1 primer capítulo, nos da la posibilidad de un descubrimiento de nuestro ser, libre de tapujos y pretensiones, es decir, sirve para expresar la naturalidad, la espontaneidad con que todos vivimos las experiencias cotidianas. El identificarnos con un rostro diferente al nuestro pero sabiendo de antemano que es el nuestro, nos crea la capacidad de conocer diversos factores que nos hacen mutar ante la vida reflejados en aquellos rostros que parecemos desconocer de momento. El reflejo de nuestro rostro alterado no es sino reflejo de nuestros sentimientos acumulados, tales como ira, tristeza, melancolía, esperanza, etc., que brotan ante la ingenua espontaneidad del acto fotográfico. Por consecuencia, el valor de esta imagen se encuentra en la posibilidad de transmitir estos sentimientos al lector visual y al mismo tiempo hacer que éste los adquiera como propios al recordar vivencias anteriores. Aunque el problema fundamental de esto sea que no existen dos seres que vean la realidad de la misma manera y lo que percibimos está condicionado por una serie de circunstancias y necesidades particulares ya que cada persona tiene una visión diferente de la realidad En el autorretrato se presenta un fenómeno de gran interés, “la pose”, lo que

también es importante en el retrato pero que se deja en manos de otra persona la cual es el fotógrafo. Esto representa, a mi parecer, una lucha de poderes, ya que el fotógrafo debe demostrarle a la cámara que tiene control sobre ella, pero a su vez la cámara sabe perfectamente, por así decirlo, que el fotógrafo no tiene en la mayoría de las veces, control sobre si mismo. Uno mismo es su peor enemigo en cuanto a crítica y casi nunca se puede llegar a apreciarse en una fotografía como uno mismo se quiere ver, por lo general nos apreciamos como lo que somos, seres animados con sentimientos encontrados que explotan a manera de gestos o poses. Por esta razón en mi propuesta no pretendo un estudio general del hombre y mucho menos de mi mismo, y es por eso que no existe el título de autorretrato en ninguna de mis fotos. por el contrario, lo que quiero expresar no es otra cosa que la integración lúdica de elementos compositivos y sentimientos ingenuos que se basen en la espontaneidad y no en el razonamiento e idealización de movimientos vanales y rígidos que complazcan al sujeto obturado. Por otra parte estas características de mi fotografía no se hubieran logrado sin el pleno control de la luz que he encontrado a través de la fotografía de estudio.

2.-Movimiento.- La vida humana está mediada por el tiempo y éste no se detiene. El tiempo al estar en movimiento produce cambios irreversibles tales como el nacimiento crecimiento o muerte. El registro de estos cambios o de este movimiento sólo puede ser aparente, pero sin duda el más fidedigno se encuentra en el cine, el video y la fotografía. Esta última registra el movimiento de dos formas:

Congelándolo en una imagen o atrapándolo paso a paso en un solo cuadro. La segunda forma -del interés de esta propuesta- adquiere originalidad, espontaneidad, irrealidad y asombro; pues el movimiento tan común y poco razonado por el hombre se plasma en una secuencia de imágenes fantásticas que provocan la confusión de una realidad.

El sentimiento que produce el registro del movimiento es el mismo sentimiento de ansiedad que se percibe en nuestro entorno, el de las grandes urbes, que de manera significativa está mediado por el vaivén de personas, automóviles, etc. Nunca se sabe donde comienza y hasta donde puede llegar.

3.-Luz.-Como mencionó Manuel Felguerez: "La luz es lo único real: hace que la forma exista"1. Sin ella todo sería negro y plano, el color es una ilusión que vive por la luz. En el claroscuro encontré la posibilidad de resaltar los valores primordiales de la luz, al identificar formas al parecer creadas de la oscuridad. El sentimiento que da

a ellas la luz es un sentimiento de creación como el que todo arte debe tener y no desprestigiarlo con la idea de que solamente forme parte de un trabajo de recopilación o imitación de imágenes. La función del creador de arte es ordenar el mundo. “El artista crea un oasis para el caos mundial”², según Fernando Botero, y esto debe ser a través de la luz. La luz es el elemento creador de formas que a su vez despertarán sentimientos en el espectador. Por ejemplo, si una obra plástica está demasiado iluminada puede darnos un sentimiento de gozo o de paz interna. El fuego, por otro lado, adquiere un sentimiento de renovación y de cambios, al nunca estar estático y presentarse ante nosotros siempre de diversas formas. El contemplarlo nunca nos aburre.

¹ Pacheco, Cristina, *La luz de México*,
Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 267.

² *Ibid* p. 97.

3.2.- DESARROLLO DE LA PROPUESTA

En un principio esta propuesta fue identificada como un experimento en la búsqueda de imágenes poco adquiridas en el desarrollo de una toma fotográfica de retrato, es decir que la toma fotográfica se realizaba únicamente con el propósito de obtener imágenes movidas con la característica de ser tomadas por un largo periodo de exposición. Sin embargo, con el paso del tiempo y el trabajo regular esta propuesta fue adquiriendo otros valores. Es decir, el interés primordial no desapareció, sino que a su vez se fue complementando.

Poco a poco fui descubriendo que el movimiento en el sujeto que se retrataba era más notorio si se utilizaba el claroscuro. Esto me llevó a la utilización de una sola lámpara potente que era prendida únicamente dos o tres veces en medio de una intensa oscuridad, el individuo se movía cada vez que se prendía la luz. La técnica utilizada en este periodo de búsqueda y transición de la imagen, quiero ubicarla como la 'primera etapa' del desarrollo. La 'primera etapa' fue un encuentro demasiado cercano con los materiales y la técnica fotográfica, me di cuenta de que relacionado con las aptitudes en el cual hablo también en el tercer referente a la psicología del retrato. como la titulada "Despertares", en gran tiempo de exposición y se utilización de lámparas, fueron sin descubrimiento de las posteriormente durante la Otra fotografía posterior titulada "Doble personalidad", es una muestra clara de un adelanto técnico, ya que la utilización adecuada de lámparas y tiempo de exposición correcto se refleja en detalles específicos y particulares del individuo a retratar, en este caso, yo.



"Despertares" (1994)

el valor de la imagen está muy manejo de la técnica y de lo apartado del primer capítulo Las fotografías de esta etapa, donde se comenzó a utilizar realizó movimiento sin la duda el comienzo del posibilidades técnicas a manejar evolución de esta propuesta.

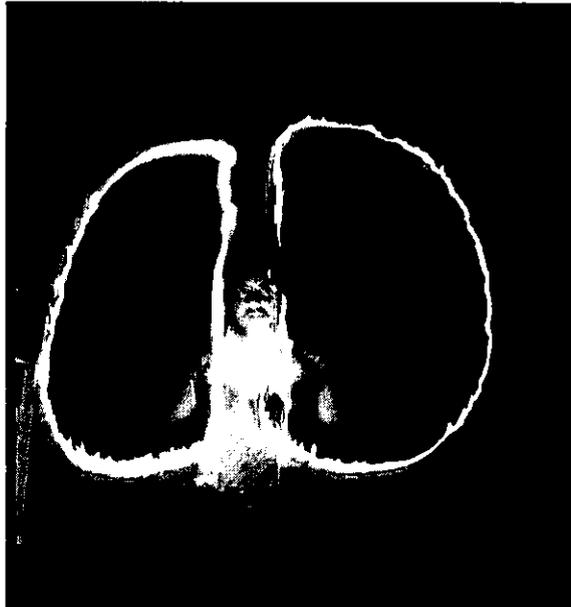


"Doble personalidad" (1995)

En el comienzo de esta etapa me sentí extremadamente comunicado con la cámara, el proceso de la toma lo fui variando conforme descubría cual era el óptimo tiempo de exposición para las imágenes que pretendía registrar, es decir, que tuvieran las características anteriormente mencionadas. Pero, a pesar de la interacción que llevaba continuamente con la cámara y más adelante con la ampliadora, me fue difícil encontrar lo más adecuado a las necesidades de mis imágenes. Por ejemplo, el papel utilizado en la impresión de las primeras tomas era un papel multigrado que si bien me dejó un amplio conocimiento del grado más adecuado para mis imágenes -3- también me dejó inconforme por el resultado en papel mate que tenía, ya que no resaltaba demasiado el contraste entre blancos y negros haciéndolo parecer plano y sin vida, a diferencia de algunos paisajes arquitectónicos que he registrado con mi cámara y que me han dejado resultados satisfactorios en el manejo de este tipo de papel. Por otra parte la película utilizada ha sido desde el principio ISO 400, ya que no he tenido problemas de poca definición en el individuo a retratar pues la sensibilidad de esta película logra registrar muchos detalles de la personalidad y la apariencia física del individuo aunque la toma fotográfica se halla realizado con muy poca luz o con objetos que producen luz de los cuales hablaré a continuación en lo que llamo 'la segunda etapa'.

'La segunda etapa' fue la más enriquecedora ya que estuve experimentando con objetos que tienen la característica de ser fuentes de luz. Durante el proceso de esta etapa fui adquiriendo experiencias en el manejo de la luz y su integración con el rostro de las personas a retratar. Los primeros objetos utilizados fueron velas y encendedores, poco a poco descubrí que requería un tiempo determinado el estar estos objetos cerca del sujeto a retratar para una buena definición del rostro -aproximadamente ocho segundos-, las velas y encendedores tuvieron un papel lúdico al armonizarse con el movimiento de las manos que las sostenían, además cada uno de ellos tenía muchas posibilidades en su manejo para obtener gran diversidad de formas, figuras, o ritmos en su registro, una de estas posibilidades era el encendido y apagado a diferentes tiempos. En la fotografía titulada "Tu cerebro y mi cuerpo", se nota claramente el movimiento que llevan las manos que sostienen dos velas produciendo una forma aparentemente simétrica de luz, además la imagen nos permite contemplar claramente el rostro del sujeto retratado gracias a los ocho segundos de aproximación ya mencionados.

Otros objetos que utilicé posteriormente fueron: lámpara sorda (de mano), serie de luces navideñas, calentador de resistencias, foco de luz negra, y pantalla de computadora. En la fotografía titulada "Shiva" se utilizó un elemento poco común -foco de luz negra- que me permitió resaltar los blancos y me dio tonalidades más brillantes de grises. Estos objetos antes mencionados los fui encontrando interesantes y en ocasiones hice combinaciones entre ellos, como en la fotografía titulada "Aparición"(5), en donde combiné la luz de una lámpara sorda dirigida al rostro del sujeto, con chispazos de luz producidos por un encendedor. Lo más difícil de esta etapa fue encontrar la relación precisa entre los objetos y



"Tu cerebro y mi cuerpo" (1996)



"Shiva" (1996)

el sujeto a retratar, ya que en algunas imágenes el registro del movimiento de las luces parecía demasiado saturado y el sujeto no se distinguía, otro error común era que el sujeto no estaba debidamente iluminado y se perdía en medio de la oscuridad.

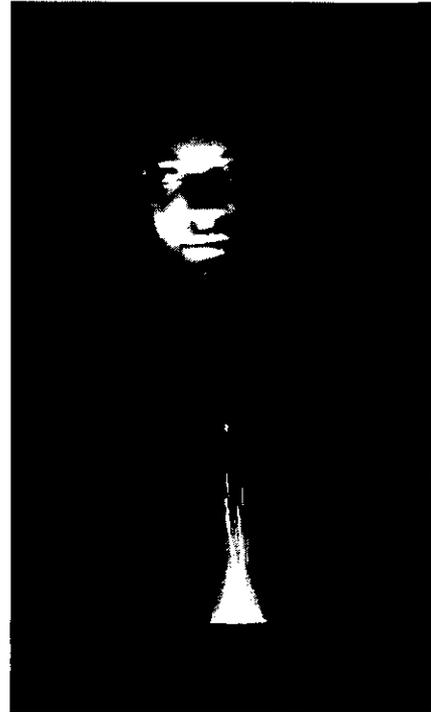
Las imágenes de esta etapa son en su mayoría demasiado contrastadas ya que la apreciación del fondo no era lo más importante de registrar, en ese momento lo imprescindible era encontrar la mejor comunión plástica entre las formas de luz captadas en el momento de la toma fotográfica y la persona a retratar.

El trabajo continuo y la búsqueda de nuevos elementos compositivos dieron paso a una 'tercera etapa' de este desarrollo plástico. Esta etapa consistió en el descubrimiento de una nueva forma de iluminación -open flash- que consiste en lanzar un flashazo con una apertura de diafragma muy cerrada a una velocidad muy lenta, esto tiene como resultado que el sujeto a retratar se ve muy nítido en la imagen. Con este descubrimiento fui integrando los demás elementos que anteriormente había utilizado -encendedores, velas, etc.-, pero además comencé a integrar otro elemento compositivo el cual no tenía demasiada importancia en las primeras etapas de desarrollo: 'el fondo'.

La utilización del fondo le dieron otro ambiente a las imágenes, adquiriendo estas aspectos más barrocos que saturadas. En la fotografía utilizaron todos estos conjunto y el resultado me elemento que se integró en utilización del no a través del sujeto a cámara ya sea vertical u imagen un registro de retratar moviéndose en el Además del movimiento también hice tomas



"Cine-expresión" (1999)



"Aparición" (1997)

hacen parecer a la imagen más titulada "Cine-expresión", se elementos aún desconocidos en fue bastante satisfactorio. Otro la toma fotográfica fue la movimiento a través de la cámara y retratar, es decir que al mover la horizontalmente, aparece en la movimiento similar al del sujeto a momento de la toma fotográfica. de la cámara vertical u horizontal, fotográficas con movimiento de

'zoom' que dieron un aspecto sumamente diferente a la clase de retratos que he manejado en el desarrollo de esta propuesta plástica. La fotografía titulada "Regresión", es un claro ejemplo de esta última faceta del desarrollo de la propuesta, tomada utilizando el 'zoom' y con el interés por buscar una integración del sujeto con el fondo.

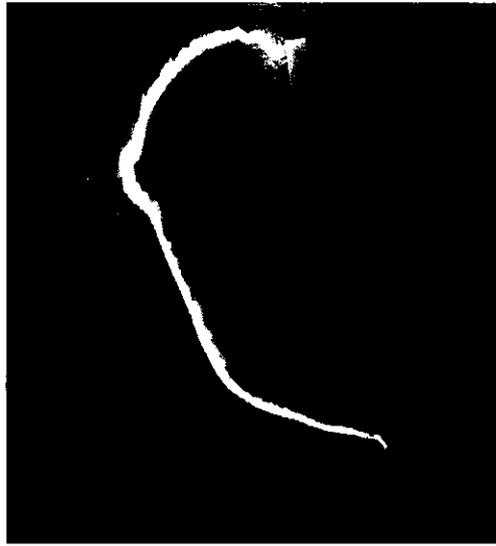


"Regresión" (1999)

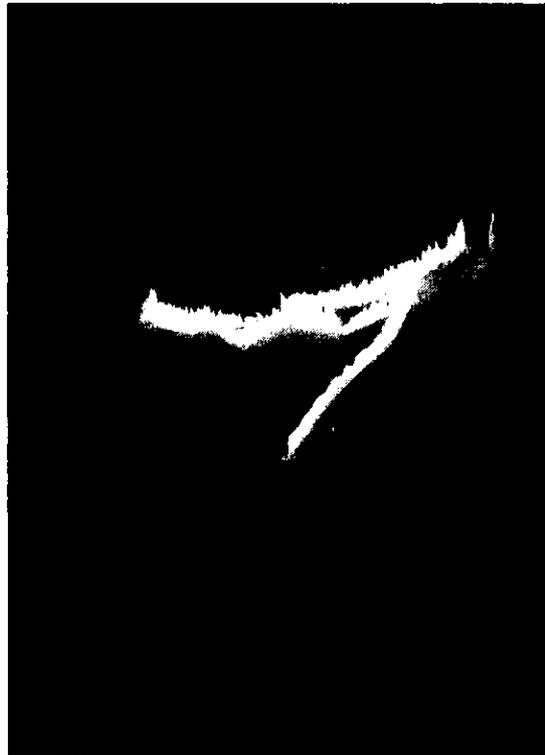
3.3 FOTOGRAFÍAS DE LA SERIE “INSTANTES DEL YO”



"Introspección" (1996)



"Iluminación" (1996)



"Ave Fénix" (1997)



"Ascensión" (1997)



"Entierro" (1997)



"Remolino" (1998)



"Trastorno" (1998)



"Facetas" (1998)



"Destoblamiento" (1999)

CONCLUSIONES

1. A través de la historia, el retrato, tanto pictórico como fotográfico, aparece generalmente como medio para identificar la apariencia de las personas, las cuales suelen estar en la que pudiera ser su postura más distinguida. Pocas veces el retrato va más allá de una simple pose, y cuando esto sucede son escasos los factores de interés pero muy diferentes entre sí. Por ejemplo, el arte pictórico egipcio utilizaba al retrato como medio para representar actividades sociales como la pesca o la agricultura. Otro ejemplo, es el retrato fotográfico en el periodismo, el cual generaliza sentimientos por medio de cuestiones o movimientos sociales tales como la pobreza, el sufrimiento, etc. Sin embargo son pocos los que ven en el retrato el reflejo de la personalidad individualizada, es decir, pocas veces se logra distinguir del sujeto al que se retrata, su carácter, su forma de vida o sus sentimientos.

2. En los fotógrafos que mencioné en el segundo capítulo de esta tesis, observé algunas cuestiones en común con los intereses de mi propuesta. En los retratistas mencionados identifiqué un especial interés por hacer de sus retratos algo único difícilmente comparable, apoyados por elementos creativos que los pudieran identificar como “su sello particular”, gracias al manejo insuperable de los mismos. Los elementos encontrados son los siguientes: en Cameron se distingue el manejo de expresiones faciales y corporales del sujeto a retratar. En Steichen el manejo fantástico en la iluminación. En Hallsman una imaginación inigualable para la creación de ambientes y fondos. Por último, en Newman y Avedon la exaltación de la sencillez y el perfecto acomodo de los elementos compositivos que dan a la imagen la sensación de pureza. Por otra parte, en Edgerton, Erfurt y Mikolajczyk, encontré el interés, compartido conmigo, por registrar el movimiento de manera que podamos estudiarlo o simplemente contemplarlo.

3. En la primera etapa del desarrollo de la propuesta, en la que utilicé lámparas direccionales y el sujeto se movía de lugar, descubrí que la definición del rostro del sujeto al cual se retrata depende de su acomodo estratégico dentro del campo visual y una perfecta iluminación direccional de la lámpara a la intensidad de luz que vaya de acuerdo con la apertura del diafragma utilizada que es de $f 4$ y el tiempo de exposición que es de veinte a treinta segundos. En la segunda etapa, en la que utilicé objetos productores de luz, encontré que el manejo de estos objetos en movimiento no debe ser excesivo para no saturar la imagen con líneas de luz incomprensibles aunque resultasen bellas, se debe tomar en cuenta el rostro del sujeto aproximando hacia él los objetos mediante el tiempo adecuado para registrarlo en la imagen final, entre cinco y diez segundos, ya que el interés de esta tesis es, primordialmente, el retrato seguido de la luz y el movimiento. En la tercera etapa, en la cual utilicé el “open flash”, tuve que utilizar los objetos productores de luz que no tuvieran tanta intensidad ya que el flash producía demasiada y podría saturarse la imagen, además, requerí

la utilización de un elemento nuevo en mi propuesta que es el fondo ya que el flash permite una perfecta iluminación del mismo, aunque nunca encontré alguno que me satisficiera.

4. Me he dado cuenta que el significado de la experiencia en el trabajo artístico, va en relación a la necesidad de un enfrentamiento con las imágenes y los sentimientos que éstas nos provoquen. Este trabajo se enriquecerá, a su vez, por medio de una continua búsqueda y recolección de imágenes. En la fotografía, la exploración de imágenes debe de ser más exhaustiva, ya que la captura de las mismas es inmediata y está más expuesta, a diferencia de otros trabajos artísticos como la pintura, a tomar en cuenta el azar para su realización y terminación, que podría beneficiar o perjudicar la finalidad de la imagen.

5. Para finalizar, cabe mencionar los beneficios que ha dejado en mi la realización de este trabajo. En primer lugar me ha producido gran interés la búsqueda y captura de imágenes que tenía en mente realizar, además de crearme un hábito de trabajo que me ayudará en mi desarrollo profesional. Por otro lado he adquirido el conocimiento técnico a través de la investigación, como en el caso de la iluminación, y no solo a través de la intuición o la experimentación, y me he abierto una comunicación más cercana, en un lenguaje visual, entre mi cámara y yo.

ANEXO I

HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

Al parecer el origen de la cámara provee muchas satisfacciones, una de ellas es la ayuda que brinda al pintor por su función de máquina de dibujo (Vermeer). Sin embargo, el gran éxito de la fotografía consiste en la universalidad que alcanza a través del retrato, de lo cual hablaré más adelante.

El principio de la fotografía comienza entonces, a mi parecer, con el descubrimiento de la acción de los rayos luminosos sobre una superficie sensible y se sitúa probablemente en los alquimistas de la Edad Media. Alberto el Grande (1139-1238) conocía el nitrato de plata; Georges Fabricius (1516-71) descubre el cloruro de plata, la "Luna Córnea". Pero ninguno de ellos descubrió nada acerca de la acción de la luz sobre dichas sustancias. El primer informe científico fue presentado en la Real Academia de Ciencias de París, en 1694, por el alemán Wilhelm Homberg, sobre la luz que ennegrecía unos huesos de buey, impregnados de ácido nítrico sobre una solución de plata.

Pero no fue sino hasta la primera mitad del siglo XIX cuando Joseph Nicéphore Niepce consiguió captar y fijar la primera imagen del mundo. En 1816, en una cámara oscura obtiene una imagen sobre papel impregnado de cloruro de plata y de ácido nítrico, caracterizada porque los tintes están invertidos: un negativo. Niepce se siente decepcionado ya que deseaba realizar una imagen salida directamente de su cuadro natural. Cambia de superficies sensibles, de ingredientes y de soportes; ahora usa piedra vidrio y diversos metales. A partir de 1822 comienza a reproducir grabados translúcidos por contacto con una placa de estaño recubierta con una delgada capa de betún de Judea, disuelto en petróleo blanco. Niepce había obtenido una placa capaz de soportar el agua fuerte convirtiéndose en el creador del fotograbado. Continuamente realiza heliografías de Pío VII y del cardenal de Amboise.

Louis Jacques Mandé Daguerre encuentra una fórmula para imprimir una placa de metal mediante un baño de yodo y realizar la fijación con sal de mar y mercurio, a la cual denomina "daguerrotipo". El procedimiento se realiza en cinco tiempos: 1.- Tomar una placa dupla de plata, recubierta de una hoja de plata, químicamente pura, que se pule y se coloca en una planchilla; 2.- La planchilla se coloca en una caja: la cara plateada se expone a la evaporación espontánea de unas lentejuelas de yodo, que deben teñir el metal de amarillo-oro; 3.- La placa se ajusta en el bastidor y debe utilizarse en el acto, es decir, antes de una hora. Después de su ajustamiento, la pose dura entre quince y treinta minutos; 4.- La placa es colocada en una caja que contiene mercurio, calentada por una lámpara de alcohol a 60°C. La imagen, latente, no tarda en aparecer, y puede distinguirse a través de un vidrio

amarillo; 5.- La placa es bañada, sucesivamente, en el agua pura y en una solución de sal marina o de hiposulfito de sodio, y luego se lava cuidadosamente con agua caliente destilada. El éxito del daguerrotipo fue inmediato.

William Henry Fox Talbot prepara papeles mojándolos en una solución de sal corriente, los deja secar y luego los mete en una solución de nitrato de plata, obteniendo así imágenes por contacto que lava con yoduro de potasio y agua salada. Talbot descubre el positivo y el negativo en 1840, utilizando una hoja que parecía virgen, sensibilizándola con una mezcla de ácido gálico y de nitrato de plata. El procedimiento reduce la toma de una hora a solo unos minutos y le denomina "calotype". Para realizar el calotype negativo hay que proceder de la siguiente manera: 1.- Extender sobre el papel una solución de nitrato de plata y de agua pura con pincel de pelo de camello; secarlo a la luz de una vela, luego sumergir la hoja en una solución de agua destilada y de yoduro de potasio; 2.- Preparar dos soluciones: una de nitrato de plata, agua pura y ácido acético, y otra saturada de ácido gálico, que se mezcla intermitentemente; embadurnar el papel con esta solución y dejarlo humedecer; luego sumergirlo en el agua y secarlo entre dos secantes; 3.- Tomar la vista; 4.- Lavar con galonitrato de plata, calentar lentamente y vigilar la aparición de la imagen. Más tarde Talbot utilizará el hiposulfito. Para tirar las pruebas positivas es aconsejable el empleo de un papel con un baño de nitrato de plata. Talbot abarca rápidamente todos los recursos de la fotografía, pero son sus retratos de personajes los más logrados.

En 1847 Niepce Saint-Victor presenta a la Academia de Ciencias su procedimiento sobre vidrio albuminado: 1.- Preparar unas claras de huevo con una solución de agua saturada de yodo de potasio, batiéndolo todo hasta que espumé. Luego dejar reposar; 2.- Limpiar una placa de vidrio cuidadosamente de manera que sobre ella no quede ningún cuerpo extraño; 3.-Sensibilizar con acetonitrato de plata y lavar con agua destilada; 4.- Hacer la toma; 5.- Revelar con ácido gálico; Fijar con hiposulfito de sodio, lavar y secar. La placa se podía preparar con quince días de anticipación. La fotografía sobre negativo a base de colodión húmedo se impuso rápidamente, eclipsando a los demás procedimientos.

ANEXO II

TÉCNICAS PARA EL RETRATO FOTOGRÁFICO

En la fotografía generalmente se percibe el volumen de un objeto por la luz que incide en él creando sombras que lo hacen parecer tridimensional. Es decir, cuando se representa un objeto en dos dimensiones, la reproducción debe mostrar el efecto de modelado o realce que crea la luz para dar la sensación de tres dimensiones. En el retrato fotográfico la disposición de las luces realza los rasgos individuales, y es de esperar que describa en luces y sombras el carácter del modelo. Para ocultar imperfecciones o para reforzar el efecto de una luz, se puede utilizar paralelamente otra luz, logrando eventualmente un equilibrio entre ambas. Una luz en cierta dirección puede dar un buen realce pero también dejar en sombra ciertas partes de la cara. Otra luz frontal a mayor distancia sirve de relleno a estas sombras, pero al ser más débil, no influye en el modelado de la primera luz. Otra luz colocada casi sobre la vertical del sujeto podría dar vida al cabello infundiéndole cierto brillo.

La luz de una ventana, aunque es difusa, puede iluminar un solo lado del motivo, a menos que una superficie reflectante devuelva parcialmente la luz al lado no iluminado del sujeto. Esto puede reducir eficazmente el contraste pero sin desvirtuar la iluminación como tal. Se puede variar y controlar el realce acercando o alejando el sujeto a la ventana o haciendo que mire o no hacia la luz.

La luz del sol en exteriores, da un modelado y un contraste tan fuertes que muchos lo consideran casualidad y no un logro. Si no hay superficies reflectantes como aceras, muros, arena, etc.; el contraste es excesivo.

La luz del atardecer es más bien direccional y da un contraste extremado y sombras negras con detalles irreproducibles.

Existe una parte importante para el retrato la cual se selecciona o se crea para distinguir o calificar un motivo de algún modo; a esto se le conoce con el nombre de "fondo o ambiente".

Los fondos en retratos de interior pueden servir para que el sujeto destaque claramente, o para sugerir en cierto modo un ambiente compatible. En exteriores, el fondo tiene casi el mismo empleo, puede elegirse para subrayar cierto aspecto de la personalidad del sujeto o simplemente tener una función pictórica de apartado para que no interfiera demasiado con el sujeto. Tanto en interiores como en exteriores, se puede disponer el fondo de modo que contraste con todo el sujeto o con parte del mismo. Todo el intervalo de tonalidades del fondo puede ser más oscuro o más claro que la escala del sujeto. Ciertas zonas del fondo pueden contrastar con varias zonas del sujeto de tal modo que allí donde el sujeto queda en sombra, el fondo es claro, y viceversa.

Una cualidad esencialmente física es la atmósfera, una combinación de efectos naturales que despiertan en el observador sensaciones asociadas con las condiciones de la escena que contempla. Lo que podemos interpretar como “mood” (En inglés se entiende como estado temporal de sentimiento), es lo que el fotógrafo siente por el motivo a fotografiar, encuentra su expresión en la fotografía y esto es lo que se transmite a la persona que la contempla. Es una cualidad menos comprensible que la atmósfera porque puede implicar también cierto número de apreciaciones personales, es decir, que para unos pudiera significar la agresión en una fotografía de una manifestación, para otros pudiera significar el cumplimiento de los derechos del hombre. Concluyo entonces, que la expresión “mood” es una cualidad de la experiencia que nos transmite el fotógrafo a través de su reacción ante el sujeto, más bien que un efecto físico de la propia escena.

Mientras que la iluminación tiene una función importante en cuanto a la atmósfera de una fotografía, en cuanto a la expresión es menos específica.

Para evocar una atmósfera particular con la iluminación se necesita una apreciación no sólo de sus efectos, sino también de las características del material fotográfico y de los métodos de copiado.

La luz es variable en dos aspectos, ya que puede ser directa o difusa. La luz directa llega al sujeto en una dirección determinada y parte generalmente, para fines fotográficos de un foco relativamente pequeño que emite luz en todas direcciones, o bien de un provisto de un sistema de lentes, tal como un “spotlight” que concentra la luz en un haz de rayos casi paralelos. La luz directa da sombras muy oscuras y perfiladas.

La luz difusa llega al motivo a través de una superficie difusora o pantalla, que hace mucho más grande la fuente de luz. Esta luz dispersa da una redondez total a la iluminación que revela o descubre las formas básicas más que las texturas o el detalle fino. Es la luz básica tradicional en el retrato.

En situaciones de luz existente o disponible, la luz directa, más o menos concentrada proviene del sol o de la luna, de una sola lámpara sin difusión, o de cualquier otra fuente de luz suficientemente lejos para que el sujeto forme un pequeño ángulo. Las luces domésticas o los “spots” de escaparates, así como casi todas las lámparas manuales, las velas y los cerillos dan luz de este tipo.

La luz nocturna puede producir un raro efecto o atmósfera que es difícil prever y quizás no se descubra antes del negativo. De noche resulta más fácil emplear película blanco y negro, ya que la emulsión es más sensible y el contraste menor. Equilibrando los diversos factores técnicos se puede llegar a la conclusión sobre la mejor combinación para

las características particulares de una escena nocturna. Es inevitable trabajar con grandes aberturas para ganar tiempo de exposición con velocidades de obturación sin apoyo. Los objetivos gran angulares dan más profundidad de campo y también se evitan las velocidades de obturador más lentas al ser más pequeña la escala de la imagen. En motivos nocturnos, que son generalmente de gran contraste, los pequeños errores de enfoque no son tan perceptibles como en escenas de día, bien iluminadas. La propia cara puede estar sorprendentemente desenfocada en una fotografía nocturna y, aun así, ser aceptada como nítida. La iluminación para la cara puede provenir de una luz pequeña y localizada que no sea lo bastante intensa para que salga en la fotografía.

El enfoque con poca iluminación puede ser tan complicado que muchos se limitan a ajustarlo a una distancia estimada, pero puede improvisarse un punto de enfoque aprovechando un brillo a la misma distancia que el sujeto, y si esto falla, se puede improvisar este brillo pidiendo al sujeto que sostenga un cerillo encendido o una lámpara.

ANEXO III

ILUMINACIÓN EN EL RETRATO FOTOGRÁFICO

Contra los consejos de los manuales de iluminación lo primero que se debe de considerar en la iluminación de estudio es el contraste, es decir, el contraste general que se desea en el resultado final. Es mejor apuntar en la dirección correcta que hacer ajustes finales que no son eficaces o que pueden causar otras dificultades.

La iluminación sobre el modelo debe ser suave y plena, que proceda de todo el entorno, desde los lados, desde el suelo y desde arriba, para que no haya casi sombra alguna, y con una luz principal desde la posición de la cámara. Las luces no deben estar demasiado próximas al sujeto; cuanto más lejos son más difusas. El nivel de iluminación del fondo debe ser algo superior al del sujeto.

No se critica la exactitud de la exposición. Una exposición plena razonable tiende a reducir el resto de medios tonos más oscuros. Si es posible se harán dos o tres exposiciones con ajustes diferentes y se copiará el negativo más apto.

La iluminación formal básica se prepara en cuatro fases: luz principal o de realce o modelado, luz de relleno, luz de fondo y luz de efecto.

* Luz principal: Esta es la que da las luces y las sombras al sujeto y la que, por su colocación, sugiere la redondez de la cara y la prominencia de ciertos rasgos.

* Luz de relleno: La finalidad de la luz de relleno es la de añadir detalle a las sombras que produce la luz principal y reducir el contraste general a unos valores fotografiables.

* Luz de fondo: Es la luz que se dispone en el fondo para dar detalle a las partes de la fotografía que carecen de él, para eliminar sombras extrañas proyectadas por la luz principal, para dar profundidad a la película, o para poner de relieve objetos accesorios o del entorno que tienen cierta relación con el sujeto.

* Luz de efecto: Esta luz se añade más que nada para efectos pictóricos, para lograr más de una zona de grandes luces o para dar cierto encanto al modelo.

La colocación de las luces es la siguiente:

La luz principal en la iluminación básica se coloca a un lado de la cámara y por encima de ella para mostrar para mostrar la redondez de la cara mediante sombras que aparecen tanto en un lado como bajo la barbilla. Si se gira la lámpara las sombras que

proyectan los rasgos prominentes van creciendo hasta envolver el lado de la cara más alejada, que se divide ahora en dos mitades, una de ellas iluminada y la otra oscura. Hay una regla que dice que el extremo de la sombra de la nariz debe caer en el punto medio entre la nariz y el labio superior.

Para elevar el nivel de iluminación en las sombras sin crear otras, la luz de relleno se puede colocar frontalmente por encima de la cámara o cerca de la misma, pero puede variar según la posición del sujeto, teniendo en cuenta siempre la condición básica de que no haya sombras de luz de relleno proyectadas en las zonas iluminadas por la luz principal, sino sólo en las zonas que ya están en sombra. Si se pretende una iluminación de gran contraste y unidireccional, una silueta u otro efecto cualquiera, se elimina la luz de relleno, pero la colocación de la luz principal se hace más difícil.

Excepto si la iluminación del fondo se hace con la luz principal, este debe ser iluminado aparte por luces independientes de las que iluminan al sujeto. La iluminación del fondo influye en el sujeto en cuanto se compara o contrasta con la principal. Las posibilidades de iluminación del fondo son casi infinitas, como las de la principal: no obstante, por regla general, la propia luz no aparece en la fotografía y debe pues dirigirse al fondo desde una posición oculta.

La luz de efecto sirve para añadir grandes luces a una fotografía una vez completada la disposición de la iluminación principal y de relleno. La luz de efecto que más se emplea es una "spotlight" de haz delgado, desde un ángulo elevado y concentrado sobre el cabello, así le da vida a los cabellos oscuros o se elimina su color negro poco natural. Colocada directamente detrás del sujeto, rodea a este con un halo.

La iluminación de estudio a base de flash con sombrilla difiere fundamentalmente de cualquier otra técnica formal y tradicional de iluminación a base de varias lámparas. La sombrilla que se emplea en los estudios de modas es esencialmente una iluminación de una sola lámpara, dado que la reflexión en la sombrilla rellena el entorno del modelo se prescinde de la luz de relleno. El grado de relleno en la sombrilla varía con su distancia al modelo. Cerca del mismo sirve de luz principal y de relleno a la vez, cuanto más se aleja la sombrilla, más direccional y contrastado es el efecto general.

La luz rebotada puede servir como medio de corrección para iluminar las zonas de sombra provocadas por la iluminación direccional de una ventana o de otra procedencia. Si se emplea un espejo como reflector debe ser grande y no debe estar demasiado alejado de la luz o del sujeto. La luz puede ser rebotada en varias direcciones. Los reflejos de abajo hacia arriba desde una amplia zona del suelo, cubierta con una sábana fuertemente iluminada con flash o con varias lámparas de iluminación es posible simular el efecto de nieve, pero deben con una luz bastante intensa en el techo. Si la luz es rebotada por todo el entorno se logrará

una iluminación intensa sin sombras (“high key”).

Tradicionalmente en el retrato de estudio, se supone que las manos deben estar menos iluminadas que la cara para que no distraigan la atención, pero esta técnica no es tan buena si las manos se utilizan como formas de expresión.

Con distancias normales de las lámparas, la sombra de un sujeto aparecerá aproximadamente al tamaño natural en el fondo y con unos perfiles bien definidos, pero al acercarse la lámpara al sujeto, se agranda la sombra y puede llegar a dominar la fotografía.

Las exposiciones múltiples en el mismo formato deben hacerse contra un fondo muy oscuro y no iluminado para que nada quede expuesto antes de que el sujeto reciba la iluminación sobre el fondo. El sujeto puede moverse entre cada exposición y su iluminación cambiar total o parcialmente.

Si se quiere un movimiento intencional en interiores con un sujeto que se desplaza sólo para buscar cierto efecto, y que la fotografía sea nítida, se necesita, o bien un flash electrónico o una iluminación de tipo continuo muy potente. Aun así, es probable que debamos recurrir a grandes aberturas y a una profundidad de campo limitada. Se puede obtener un efecto similar con un sujeto entrenado que se mueva rápidamente y se pare de pronto congelando su posición. La borrosidad intencionada se puede obtener con iluminación continua y velocidades de obturador medias o bajas según el movimiento del sujeto. Las velocidades mucho más lentas y las exposiciones con pose, dan un rastro borroso que sigue al sujeto en todo el formato. Casi todos los efectos de movimiento se deberán basar en velocidades lentas o en exposiciones con pose, y el campo de experimentación es aquí muy amplio.

La técnica de la iluminación principal extrema, sin gradación tonal (“high key”) se basa en elegir bien un modelo iluminado de forma especial. La finalidad de una fotografía en “high key” es obtener una imagen situada totalmente en la parte más luminosa y de tonos grises medios en la escala de tonalidades, quizás con uno o dos puntos de tono más oscuro y aumentando mediante el contraste el efecto luminiscente de la fotografía. Es preferible que la modelo sea rubia, esté desnuda, o vestida con ropa de color claro, y que se coloque en un ambiente de tonos claros contra un fondo blanco sencillo e iluminado uniformemente, para eliminar las sombras de la luz principal.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Anselm, *Artificial-light:photography*, Morgan & Morgan, New York, 1968.
- Brown, Alan, *Lighting secrets for the professional photographer*, Writer's Digest Books, Cincinnati, Ohio, 1990.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico de la representación a la recepción*, Paidós, México, 1990.
- Eastman Kodak, *Técnicas de galería para retratos fotográficos*, Eastman Kodak, Rochester, N. Y.
- Garret, John, *El arte de la fotografía en blanco y negro*, H. Blume, Madrid, 1991.
- Gombrich, Ernst, *Historia del arte*, Alianza Forma,
- Hunter, Fil, *Light science & magic*, Focal, Boston, 1990.
- Keim, Jean Alphonse, *Historia de la fotografía*, Oikos-Tau, Barcelona, 1971.
- Langford, Michael J., *La fotografía paso a paso*, H. Blume, Madrid, 1979.
- , *35 mm: el manual fotográfico para cada situación*, H. Blume, Madrid, 1989.
- Lemagny, Claude, André Roullé, *Historia de la fotografía*, Alcor, Barcelona, 1998.
- Lynch, David, *La exposición: una guía para aficionados*, Omega, Barcelona, 1980.
- Milgram, Stanley, "La máquina congeladora de imágenes", *Artes Visuales*, México, n.úm. 25, agosto 1980.
- Mueller, Conrad George, *Luz y visión*, Ediciones Culturales Internacionales, México, 1985.
- Museum Ludwig Colonia, *La fotografía del siglo XX*, Taschen, Alemania, 1997.

Newhall, Beaumont, Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días, G. Gili, Barcelona, 1983.

Nieto Alcaide, Victor, La luz símbolo y sistema visual, Catedra, Madrid, 1978.

Pacheco, Cristina, La luz de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Petzold, Paul, Fotografía con poca luz, Omega, Barcelona, 1978.

_____ , La iluminación en el retrato, Omega, Barcelona, 1980.

Pijoan, José, Aumma Artis, Aguilar.

Salvat, Juan, Historia del arte, Salvat Ediciones.

Sougez, Marie-Loup, Historia de la fotografía, Catedra, Madrid, 1981.

Time-Life, Light and film, Time-Life Books,

Van Wadenoyen, Hugo, La luz natural en los interiores y vuestra cámara, Omega, Barcelona, 1998.