

54

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



EL RECUERDO VISIBLE

Ensayo y portafolios fotográfico (1992-2000)

T E S I S

Que para obtener el título de licenciada en Ciencias de la Comunicación

Presenta:

Eunice Hernández Chao

Asesor:

Lic. José Antonio González Arriaga

Coasesor:

Lic. Magda Lillali Rendón García

2001

Ciudad Universitaria, 2001.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

Especialmente a **José Moreno Portillo** un agradecimiento profundo, ya que sin su valioso apoyo no hubiera sido posible la realización de este ensayo.

¡Pepe mil gracias por todo!

Igualmente es importante agradecer a **Eduardo Espinoza** (del laboratorio Fotrón) quien me dio la oportunidad de producir mi portafolio fotográfico en sus instalaciones.

Gracias a **Francisco Segura**, quien me ayudó a escanear las fotografías que integran este trabajo.

A **Carlos Borbolla** por todas sus atenciones y dedicación para con mi trabajo.

A **Robert Hernández Martínez** por su paciencia, para finalizar este trabajo.

A todas mis amigas y amigos que siempre me han apoyado de una u otra manera.

¡Gracias por tenerlos!

A mi **familia**, por su cariño incondicional.

Dedico este trabajo a mi sobrino y ahijado **Victor**, con quien he compartido mis logros profesionales y afectivos.

Mi cariño a mis sobrinos **Gigi, Marco y Karla** quienes han estado presentes en mi vida.

Gracias a los sinodales que revisaron este ensayo y portafolios fotográfico: **Dr. Gerardo Estrada Rodríguez, Dr. Francisco Peredo Castro, Lic. María Luisa López Vallejo y García y Lic. Luz Elena Pereyra Rodríguez**. Sus observaciones y consejos profesionales enriquecieron este trabajo.

A **Lic. Magda Lillali Rendón García**, por sus comentarios.

Muchas Gracias al **Lic. José Antonio González Arriaga**, quien me orientó durante la realización de esta tesis.

CONTENIDO

Preámbulo.....	4
Introducción.....	5
I. ALGUNOS APUNTES SOBRE LA IMAGEN	9
A. Comunicación visual	9
B. Las imágenes	12
C. Funciones de la imagen	13
II. EL QUEHACER FOTOGRÁFICO	16
A. Un acercamiento	16
B. Ejercicio profesional	17
C. Géneros fotográficos o modos de producción	19
D. Ensayo fotográfico	20
E. Algo sobre el uso del blanco y negro	23
F. Un paréntesis: ¿qué es una foto bella?	25
III. PORTAFOLIOS FOTOGRÁFICO	26
A. Captura del proceso creativo . Etapas de realización del mural <i>Los que llegan y los que se van</i> del pintor Rodolfo Morales	26
B. Vida cotidiana . Imágenes de Hanoi, Vietnam y de San Cristóbal de las Casas, Chiapas	37

C. Paisajes de Angkor, Cambodia y Herve el Agua, Oaxaca	49
D. Retrato(s).....	60
Francisco Toledo	63
Juan Soriano	64
José Luis Cuevas	66
Laura Esquivel	67
Carlos Fuentes	69
Mercedes Iturbe	71
Guadalupe Rivera Marin	73
Román Gubern	74
Héctor García.....	75
Carlos Nakatani	76
E. Desnudos o técnicas de estudio	77

IV. DIVERSAS INTERPRETACIONES SOBRE LA ESENCIA

Y LA FUNCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

A. Hacer fotografías	82
----------------------------	----

V. CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ANEXO I CURRICULUM VITAE 98

- OBRA EXPUESTA Y PUBLICADA
- TESTIMONIOS DE LA OBRA FOTOGRÁFICA

ANEXO II. INFLUENCIAS 118

- FOTÓGRAFOS
- REFERENCIAS FÍLMICAS
- MUSEOS

ANEXO III. REFERENCIAS GEOGRÁFICAS 143

- ANGKOR, CAMBODIA
- HIERVE EL AGUA, OAXACA

PREÁMBULO

El presente es un ensayo literario que acompaña una producción fotográfica de más de ocho años.

El recuerdo visible es una colección de imágenes, vivencias, miradas y sentimientos captados en lugares tan diferentes y distantes, pero con similitudes como México (Distrito Federal, Chiapas, Oaxaca), el lejano Angkor en Cambodia, o el triste y desolado Vietnam.

El recuerdo visible es una propuesta visual —compuesta por más de 40 imágenes fotográficas, todas ellas en blanco y negro y captadas con luz natural—que construye y reconstruye el espectro de una fotógrafa universitaria y su entorno, como una recolectora itinerante de emociones y testimonios de vida.

Las imágenes que integran este portafolios fotográfico han sido seleccionadas y clasificadas de acuerdo a criterios de producción, esto es: *Ensayo fotográfico* (proceso creativo, vida cotidiana y paisajes), *retrato* y *desnudo*, con fines de exposición y análisis.

INTRODUCCIÓN

La producción fotográfica que se presenta en este trabajo abarca un período de más de seis años; aunque, quienes conocen este oficio y profesión, comprenderán que este lapso (1992-2000) en que fueron captadas las imágenes, sólo es para fines de ubicación. No obstante, bien podría afirmar que el tiempo real, necesario para recoger este material, es mucho más que ese ciclo marcado.

Desde la etapa universitaria, formativa y determinante para elegir a la fotografía como mi vehículo de expresión, se inicia este recorrido por el fascinante e intrincado mundo de la imagen; un camino, ciertamente, complejo, misterioso, y al mismo tiempo, revelador y satisfactorio.

Prácticamente con más de 16 años de recoger imágenes fotográficas en todos y cada uno de los lugares que he frecuentado, visitado o habitado, llegué a esta selección como un resumen de vida profesional, delimitando o determinando tajantemente el final de una búsqueda y el inicio de otra, tal vez con los mismos compromisos, pero con diferentes objetivos.

En aras de explorar diversos tipos de expresión a través de la fotografía, sin la limitación de un formato definitivo, el portafolios abarca cuando menos cinco categorías o tipos de producción que propongo de la siguiente forma:

a) **Ensayo fotográfico.** Esta producción debo subdividirla en tres grandes apartados. El primero de ellos lo denomino la **captura del proceso creativo**, donde se intenta atrapar al artista en su hábitat natural, dentro de su universo de creación,

donde se puede palpar y hurgar en el lugar de origen de las ideas, (donde la obra plástica encuentra su punto de partida). En este apartado presento las etapas de realización del mural **Los que llegan y los que se van**, del pintor oaxaqueño Rodolfo Morales, concebido de mayo a agosto de 1994, en el Hotel Royal Pedregal de la Ciudad de México.

En un segundo apartado hablo de la **vida cotidiana** en dos lugares distantes geográficamente, pero unidos por las condiciones de pobreza de su población. Las imágenes de Vietnam fueron captadas en 1997 y las de Chiapas, en 1998.

En un último apartado, incluyo una categoría de **paisajes** tomados en los poblados de Hierve el Agua, Oaxaca (en 1992) y Angkor, Cambodia en 1997. Imágenes con la única pretensión de ilustrar una visión personal sobre el paisaje. En este caso, como fotógrafa tomé una representación de la realidad que consideré importante destacar.

b) Retrato. La inquietud por conocer y reconocer los que hacen nuestro arte mexicano y universal me ha llevado a vencer los obstáculos y la resistencia de los propios artistas a ser fotografiados (tal vez porque su permanencia histórica la canalizan a través de su obra y no de su imagen *lato sensu*), siempre con la consigna de que, quien se pone al frente de la cámara (“ofrece la imagen que él quiere de sí mismo”).

El fotógrafo, es quien capta una expresión, un momento, un gesto, una actitud que el retratado quiso darle en ese instante. El trabajo del fotógrafo, si bien tiene que ver con la composición de la imagen, el manejo de la luz, la elección de la

óptica o tipo de lente, no tiene que ver con el momento introspectivo que invade al fotografiado, ni con su estado de ánimo, ni con su actitud ante la cámara. En este apartado, ofrezco para este portafolios retratos de artistas tomados desde 1994 a la fecha.

c) Desnudo y/o Técnicas de estudio. La experiencia fotográfica me ha llevado a pensar que todo fotógrafo quiere explorar los rasgos y características de la figura humana al desnudo, con diferentes fines, algunos de corte erótico, pornográfico o lúdico; por exponer un término que no permita ambigüedades semánticas o de carácter moral.

También hay quien "toma" al cuerpo humano desnudo con fines de estudio más especializado sobre todo hacia otras áreas, como la anatomía, la criminalística o bien, con un objetivo puramente comercial o publicitario. Las razones, por diversas y complejas, son válidas.

A modo de presentación e introducción a las imágenes, expongo un ensayo literario sobre mi ejercicio fotográfico en estos años. En una primera instancia enuncio algunos lineamientos sobre la imagen (sus conceptos desde diversos autores).

En la parte final de este ensayo, ofrezco diversos anexos. Uno donde menciono mis participaciones (individuales y colectivas) en exposiciones en México y en el extranjero, así como algunas publicaciones de mi autoría o en las que mi trabajo fotográfico ha sido editado. En ese mismo anexo, transcribo notas a mi obra que se generaron en el momento de ser expuestas en galerías nacionales e

internacionales. En un segundo anexo es un listado de fotógrafos cuya obra han enriquecido mi trabajo; así como una lista de los museos (con sus descripciones) que he visitado en este periodo de producción y que en cierta forma han influido en mi formación como fotógrafa; asimismo, cito las películas de dos cineastas (**Nostalgia** de Andrei Tarkovsky y **El tambor de hojalata** de Volker Schlöndorff) que han motivado mi sensibilidad ante el séptimo arte. En un último anexo se encuentran algunos datos descriptivos (geográficos y de ubicación , sobre todo) de dos lugares cuyas imágenes están incluidas en este portafolios y que, considero, son poco familiares (al menos para mí lo eran en su momento) que bien merecen una mención: Angkor, Cambodia y Hierve El Agua, Oaxaca.

I

ALGUNOS APUNTES SOBRE LA IMAGEN

*Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre.
Sólo en la fotografía gozamos de su ausencia.*
André Bazin¹

A. Comunicación visual

La comunicación visual es uno de los grandes componentes de la sociedad actual, en todos o casi todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana, las imágenes se instalan como mediadores de nuestra relación con el entorno. No obstante, lo que pareciera ser una presencia contemporánea, avasalladora (de la comunicación visual), no es así, su origen se fortalece en el privilegio que la cultura occidental ha otorgado a la imagen desde El Renacimiento.

La comunicación visual no sólo se aplica en dispositivos técnicos o formales para hacer gráficos los proyectos de difusión. La imagen misma se convierte en una categoría sociocultural y constituye parte del universo simbólico de nuestro tiempo.

¹ André Bazin en *Ontologie de l'image photographique*, 1945.

Las imágenes, entendidas *lato sensu* son artefactos cada vez más abundantes y cada vez más importantes en nuestra sociedad, no obstante, según refiere Jacques Aumont “no dejan de ser, hasta cierto punto, objetos visuales como los demás, derivadas exactamente de las mismas leyes perceptivas.”²

La percepción visual es la relación del hombre con el mundo que lo rodea, es el tratamiento, por etapas sucesivas, de una información que nos llega por mediación de la luz que entra en nuestros ojos, la cual es *codificada*, como reglas de transformación naturales (ni arbitrarias ni convencionales) “que determinan la actividad nerviosa en función de la información contenida en la luz”³

El espectador (receptor) establece una relación con la imagen que puede ser explicada a partir de una perspectiva psicológica (la psicología del espectador). Sin embargo, es necesario responder a los siguientes planteamientos:

- a) ¿qué nos aportan las imágenes?
- b) ¿por qué han existido en casi todas las sociedades humanas?
- c) ¿cómo se observan?

Sobre el planteamiento de *¿qué nos aportan las imágenes?*, debemos trasladarnos a otra interrogante: ¿para qué sirven las imágenes?, o ¿para qué se las hace servir?

² Jacques Aumont, *La imagen*, p. 17.

³ *Ibidem*, pp. 22-23.

En este sentido vale la pena mencionar que en la historia del hombre se han producido imágenes con propósitos diversos, desde propagandísticos, de información, religiosos o bien, ideológicos, por mencionar un término más general.

Por razones espirituales (los imperativos de la evangelización), lingüísticas (los obstáculos multiplicados por las lenguas indígenas), técnicas (la difusión de la imprenta y el auge del grabado), la imagen ejerció, en el siglo XVI, un papel notable en el descubrimiento, la conquista y la colonización del Nuevo Mundo. Como la imagen constituye, con la escritura, uno de los principales instrumentos de la cultura europea, la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió sobre el continente americano adoptó, al menos en parte, la forma de guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos.

Serge Gruzinski afirma que *con el mismo derecho que la palabra y la escritura, la imagen puede ser el vehículo de todos los poderes y de todas las vivencias. Aunque lo sea a su propia manera. El pensamiento que desarrolla ofrece una materia específica, tan densa como la escritura aunque a menudo es irreductible a ella...*⁴

⁴ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, p. 13.

B. Las imágenes

El origen de las imágenes lo da la razón de su presencia: son una mediación entre el espectador y la realidad. Así, la imagen, según Rudolf Arnheim guarda tres relaciones respecto de su relación con lo real:

- a) “**un valor de representación:** una imagen representativa es la que *representa* cosas concretas (de un nivel de abstracción inferior al de las imágenes mismas).
- b) **un valor de símbolo:** representa cosas abstractas (de un valor de abstracción superior al de las imágenes mismas).
- c) **un valor de signo:** cuando representa un contenido cuyos caracteres no refleja visualmente”.⁵

La imagen adquiere el *valor de signo* cuando posee “un código que asocie los elementos de un sistema transmisor (por ejemplo una pintura) con los elementos de un sistema transmitido (por ejemplo el cubismo)”⁶, el primero se convierte en el plano de expresión del contenido (segundo sistema) y existe lo que Eco define como función semiótica que consiste en la interrelación de los tres valores de la imagen propuestos por Arnheim.

⁵ Aumont. *Op. cit.*, pp. 82-83.

⁶ Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*, p. 99.

C. Funciones de la imagen

Las funciones de la imagen, según establece Aumont son las mismas que fueron también las de todas las producciones propiamente humanas en el curso de la historia, que pretendían establecer una relación con el mundo.

Existen cuando menos tres modos principales de esta relación:

- a) *el modo simbólico*: las imágenes sirvieron como símbolos religiosos, que daban acceso a la esfera de lo sagrado mediante la manifestación más o menos directa de una presencia divina. Sin embargo, los simbolismos no son solamente religiosos, y la función simbólica de las imágenes ha sobrevivido ampliamente a la conversión laica de las sociedades occidentales, trasladando ahora conceptos como democracia, progreso o libertad, con vínculo, más que nada, a las nuevas formas políticas.
- b) *el modo epistémico*: La imagen aporta informaciones (visuales) sobre el mundo, cuyo conocimiento permite así abordar, incluso en algunos de sus aspectos no visuales.
- c) *el modo estético*: la imagen está destinada a complacer a su espectador, a proporcionarle sensaciones específicas.⁷

Gisèle Freund en su texto básico *La fotografía como documento social* establece que: "Cada imagen posee su propio significado, pero al yuxtaponerlas, se crea un nuevo significado de conjunto. Es un proceso dialéctico."⁸ En este sentido, el presente ensayo que complementa al portafolios **El recuerdo visible** intenta demostrar sus imágenes con sus propios significados.

El escritor Roland Barthes establece que

La imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad y no contiene ninguna partícula discontinua, aislable, que pueda ser considerada como signo. Sin embargo, existen en ella elementos retóricos (la composición, el estilo), susceptibles de funcionar independientemente

⁷ Aumont. *Op. cit.*, pp. 84-85.

*como mensaje secundario. Es la connotación, asimilable en este caso a un lenguaje. Es decir: es el estilo lo que hace que la foto sea lenguaje.*⁹

A partir de esta premisa, elemental en el universo de la semiología, se teje una especie de interrogación de la imagen fotográfica. Por medio de la connotación, Barthes intentará delimitar ahora qué es lo que en la fotografía produce un efecto específico sobre el observador, que es lo particular, lo propio, cuál es la esencia de la fotografía, cuál el enigma que la hace fascinante (y en particular para ciertas fotos).

Pero ¿cómo se da esta relación entre la foto y quien la observa?

Vilém Flusser apunta:

*Esta dimensión temporal —como se reconstruye mediante el registro— es, por tanto, una dimensión de regreso eterno. La mirada puede volver una y otra vez sobre el mismo elemento de la imagen, estableciéndolo como centro del significado de la imagen. El registro establece relaciones llenas de significado entre los elementos de la imagen. Las dimensiones espaciales, como se reconstruyen mediante el registro, son aquellas relaciones llenas de significado, aquellos conjuntos en los que un elemento les da significado a todos los demás y, a cambio, recibe de ellos su propio significado.*¹⁰

No obstante, agregaría, esta relación se da como cualquier otro proceso comunicativo: si existen los elementos necesarios (receptor- emisor y un mensaje con un lenguaje común, entendible para ambos) la fotografía, y por lo tanto, el fotógrafo, cumple su deseo de ser *escuchado* a través de la imagen.

La foto no es sólo una imagen (el producto de una técnica y de una acción, el resultado de un hacer y de un saber-hacer, una figura de papel que se mira

⁹ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, p. 171

simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también, de entrada, un verdadero acto icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo *en acción*, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, fuera del *juego* que la anima, sin hacer literalmente *la prueba*: algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que este “acto” no se limita trivialmente al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la “toma”) sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*.¹¹

Estos dos elementos (la *recepción* y la *contemplación*) serán dos constantes a lo largo de este ensayo que pretendo explicar y ejemplificar.

⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, 1982, p. 20

¹⁰ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 12

¹¹ Phillippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, p.21

II

EL QUEHACER FOTOGRÁFICO

*Te digo a media voz
cosas que invento a cada rato,
y me pongo de veras triste y solo
y te beso como si fueras tu retrato.*

Jaime Sabines
Tu cuerpo está a mi lado¹²

A. Un acercamiento

Durante mi ejercicio profesional como fotógrafa me he preguntado si verdaderamente las imágenes que se presentan en el papel son “eventos congelados”. Al respecto, Vilém Flusser en su texto **Hacia una filosofía de la fotografía**, afirma:

Al descifrar las imágenes se debe tomar en cuenta su carácter mágico (...) las imágenes son traductoras de hechos a situaciones; éstas sustituyen con escenas los hechos. Su poder mágico se debe a su estructura superficial, y su dialéctica inherente, sus contradicciones intrínsecas, deben considerarse teniendo en cuenta su carácter mágico.¹³

¹² Jaime Sabines, *Nuevo recuento de poemas*, p. 67

¹³ Vilém Flusser, *Op. cit.* p. 12

Y justamente esa magia, ese misticismo que encierra cada imagen, es una sensación no del tiempo congelado o “muerto” como afirma Roland Barthes, sino de testimonio de vida, de material para la imaginación, de vehículo que conecta al hombre y el mundo.

En este sentido, el mismo Flusser afirma que las imágenes (en este caso, agregaría *fotográficas*) no presentan, sino que *representan* el mundo, al hombre

Se colocan en lugar del mundo a tal grado que el hombre vive en función de las imágenes que él mismo ha producido. Éste ya no las descifra más, sino que las proyecta hacia el mundo “exterior” sin haberlas descifrado. El mundo llega a ser como una imagen, un contexto de escenas y situaciones.¹⁴

Las imágenes producto del hombre llevan y conllevan una serie de mensajes intrínsecos que muchas veces rebasan el sentido interpretativo del mismo creador (el fotógrafo) cuando son vistas (asimiladas) por el receptor.

Pero esta situación no pretende agotarse en este ensayo –sería tan absurdo, como con cualquier tópico decimonónico— simplemente se expone como una necesidad de establecer elementos de discusión y análisis en la apreciación e interpretación fotográfica.

B. Ejercicio profesional.

En el transcurso de este tiempo, un planteamiento que hago con frecuencia es en torno, precisamente a mi profesión: Cómo se entiende la obra de un fotógrafo, cómo la canaliza el mismo fotógrafo (¿cómo asimilarla?); cómo es vista y entendida por el

¹⁴ *Ídem*

receptor de imágenes. Gisèle Freund en su ya citado texto sobre la fotografía, para iniciar un camino lúcido hacia esta serie de inquietudes, hace una distinción muy clara y afirma:

Entre las actuales tendencias, cabe distinguir dos grandes corrientes: los fotógrafos para quienes la imagen es un medio de expresar, a través de sus propios sentimientos, las preocupaciones de nuestro tiempo. Se sienten aludidos por los problemas humanos y sociales, viven comprometidos. Para otros la fotografía es un medio de realizar sus aspiraciones artísticas personales. En ambos casos pueden ser creadores o simples artesanos, pero todos ellos son descendientes de aquellos que, después de medio siglo de estancamiento, han recuperado el prestigio para la fotografía. Aquellos antepasados fotógrafos están íntimamente ligados a los movimientos artísticos y políticos de los años veinte.¹⁵

En mi caso, mi labor en este periodo ha sido de búsqueda —tanto estética, como de contenido— en diversos ámbitos, ya sea en el cultural o social. Tampoco he desarrollado una afición por un estilo fotográfico determinado (retrato, paisaje o desnudo, por mencionar algunos) y prueba de ello es la presente colección fotográfica donde se combinan y entrelazan diversos estilos de tomar y presentar imágenes.

El significado —el sentido— de las imágenes reside en sus propias superficies: puede captarse con una mirada. Sin embargo, en este caso el significado aprehendido es superficial; si deseamos conferirle cierta

profundidad debemos permitir que nuestra mirada se desplace sobre la superficie, a fin de reconstruir las dimensiones abstraídas. Esta inspección ocular de la superficie de una imagen tiene por objeto "registrar" (scanning). La ruta que siguen nuestros ojos al efectuar el registro es compleja, porque está conformada por la estructura de la imagen y por las intenciones que tengamos al observarla.¹⁶

C. Géneros fotográficos o modos de producción

Roland Barthes, en su ensayo-reflexión sobre la fotografía afirma que las distribuciones a las que se le suele someter son, efectivamente, empíricas (profesionales/aficionados), retóricas (paisajes/objetos/retratos/desnudos), estéticas (realismo/pictorialismo) y en cualquier caso exteriores al objeto, sin relación con su esencia, "la cual no puede ser (si es que existe) más que la novedad de la que aquélla ha sido el advenimiento; pues tales clasificaciones podrían muy bien ser aplicadas a otras formas antiguas de representación. Entonces podría afirmarse que la fotografía es inclasificable"¹⁷.

Pero no es así. Al menos con fines de análisis o de presentación como es el caso de este **portafolios fotográfico**, la producción que presento se puede definir a partir de las siguientes categorías o modos de producción:

a) Ensayo fotográfico.

- captura del proceso creativo.

¹⁵ Gisèle Freund, *Op. cit.* p. 171

¹⁶ Flusser, *Op. cit.* p.- 11

¹⁷ Roland Barthes, *Op. cit.* pp. 30-31

- vida cotidiana

- paisajes

b) Retrato.

c) Desnudo y/o técnicas de estudio.

En cada una de ellas, presentaré algunos textos de autores alrededor de cada categoría, así como cuadros explicativos de los lugares donde fueron capturadas las imágenes para ubicarlas geográficamente (sobre todo de “vida cotidiana” y “paisaje”), así como mis experiencias personales a la hora de tomar las fotografías. (en el caso del “proceso creativo” y los “retratos”) por considerar estas observaciones pertinentes para explicar el momento en que se dio cada uno de estos testimonios gráficos.

D. Ensayo fotográfico

Ignacio López Bocanegra, en su texto **Yo, el ciudadano** establece que la vida (la obra, pues) de un fotógrafo sería comprendida a través de la suma de miles de fracciones de segundo representadas en las fotos que ha hecho durante su existencia

En cada una ha involucrado latidos de su corazón, empeñados en captar realidades o irrealidades que emanan de sus preocupaciones como individuo inmerso en las contradicciones de su sociedad.¹⁸

¹⁸ Ignacio López Bocanegra, *Yo, el ciudadano*, p. 77

Y precisamente, para resumir esta experiencia de vida alrededor de la fotografía, presento la siguiente serie de imágenes enmarcadas en lo que se conoce como *ensayo fotográfico*.

Desde mis inicios como fotógrafa, he tenido una serie de inquietudes por la creación artística. Quizá se deba en parte, a mi formación universitaria, pero en un sentido estricto, en mi afición por el cine. De hecho, si me preguntaran el origen de mi inclinación por el quehacer fotográfico, yo lo ubicaría en mi gusto por el séptimo arte, sueños con movimiento que se remontan a mi niñez. Mi padre trabajó en salas de exhibición cinematográfica, y esos eran, para mí y mis hermanos, los lugares de esparcimiento. Recuerdo, cine mexicano, cine de luchadores, en blanco y negro, con una estética muy definida y con una narrativa, ciertamente, limitada a las aventuras de los enmascarados que rescatan bellas mujeres. También recuerdo la comedia ranchera y los melodramas.

Más adelante, a mi llegada a la universidad, diversas corrientes cinematográficas llamaron mi atención, principalmente el cine de Ingmar Bergman: los espacios únicos en el desarrollo de sus tramas y la profundidad psicológica de sus personajes femeninos.

Al mismo tiempo, producto de mis visitas a las salas de arte, los cines de la UNAM o la Cineteca Nacional, en Foros Internacional, ciclos, homenajes o Muestras de Cine, mi afición creció considerablemente y cuando menos puedo destacar dos películas de aquella época que marcaron profunda huella en mí, y que

considero, incrementaron mi gusto por la estética fotográfica: **El tambor de hojalata** de Volker Schlöndorff y **Nostalgia** de Andrei Tarkovsky.¹⁹

Entonces, en cuando comprendí que la imagen se puede construir, se puede moldear, se puede interpretar en el momento de capturarla y en el momento de plasmarla en un papel fotográfico. Lo que intenté desde un principio fue buscar imágenes que dijeran o transmitieran algo. Nuevamente Flusser comenta al respecto:

*Las imágenes son superficialmente significativas. En la mayoría de los casos, éstas significan algo exterior y tienen la finalidad de hacer que ese algo se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano.*²⁰

Pero al tiempo que se ejerce la fotografía como una actividad permanente, de búsqueda estética, con pretensiones formales de comunicar, nos damos cuenta de que tenemos elementos que restringen este tipo de pretensiones: la misma cámara. Es cierto, la cámara funciona según las intenciones del fotógrafo, pero estas intenciones funcionan de acuerdo con el programa de la cámara.

*En el acto fotográfico, la cámara hace lo que el fotógrafo quiere que haga, y el fotógrafo hace aquello para lo que la cámara está programada*²¹. El fotógrafo es libre de capturar todo tipo de imágenes, sin embargo sólo se puede capturar lo que sea apto para ser fotografiado, esto es, lo que puede captarse a través de la cámara.

¹⁹ Al final de este ensayo, en el **Anexo II**, presento una breve semblanza de ambos cineastas, sus cintas más relevantes, así como las fichas filmicas completas de las películas citadas.

²⁰ Vilém Flusser, *Op. cit.* p. 11

²¹ *Ibidem*, p. 35

Según nosotros, los fotógrafos, creamos nuestros propios géneros fotográficos, inventamos categorías, exploramos nuevos modos de producción, novedosos métodos de revelado, impresión y ampliación de negativos, todo ello al margen de las características del equipo que utilizamos; a final de cuentas nos damos cuenta que todos nuestros criterios estéticos, epistemológicos o sociopolíticos, se circunscriben a las características de la cámara con que contamos para hacer las fotografías.

E. Algo sobre el uso del blanco y negro

Antes de iniciar el apartado de las categorías, géneros o modos de producción que integran este portafolios, debo hacer alguna reflexión sobre el uso del blanco y negro en mis fotografías.

Desde mis primeros trabajos ya como fotógrafa formal, mi inclinación ha sido usar película en blanco y negro, sin ningún tipo de iluminación artificial (precisamente para despojarlas de todo artificio). Tal vez estas sean las constantes de mi trabajo fotográfico. La explicación a esto, en aras de encontrarla en mí misma, es que las fotografías en blanco y negro denotan mejor mis inquietudes de captar imágenes de rompimiento, provocadoras, que a la hora de imprimirlas se vea reflejado lo que sentí al momento de tomarlas.

Sé que es una gran pretensión (desde el simple hecho de querer comunicar algo, como he expuesto en la primera parte de este ensayo), sin embargo, en

contraposición al color, el blanco y negro es más directo, más crudo y artísticamente, más expresivo.

Sin embargo, algunos autores consideran lo siguiente sobre el uso del blanco y negro:

En el mundo 'exterior' no es posible encontrar situaciones blanco/negro, pues el blanco y el negro son límites, son 'situaciones ideales'. El negro es la ausencia de luz; el blanco es la presencia total de la luz. Negro y blanco son 'conceptos' de las teorías ópticas, por ejemplo. Puesto que las situaciones blanco y negro son teóricas, no es posible encontrarlas en el mundo manifiesto. Por otra parte, las fotografías en blanco y negro se encuentran casi en todas partes: son imágenes de los conceptos contenidos en una teoría óptica, generadas por esa misma teoría.²²

Efectivamente: el negro y blanco no existe en el mundo “exterior”, lo cual es una lástima, ya que —como afirma Flusser— si existiera, podría analizarse lógicamente el mundo. Si pudiéramos ver el mundo en negros y blancos, entonces todo en él sería o negro o blanco, o una mezcla de ambos.

Evidentemente, el problema consiste en que un mundo así no resultaría en color, sino en gris. Gris es el color de la teoría; después de haber analizado teóricamente el mundo, es imposible re-sintetizarlo.

Las fotografías en blanco y negro demuestran este hecho: son grises; son imágenes de teorías, que están “en lugar de” el objeto que presentan. Las fotografías en blanco y negro son la magia del pensamiento teórico, y transforman la linealidad

del discurso teórico en una superficie. En esto consiste, de hecho, la belleza específica de tales fotografías: es una belleza propia del universo de los conceptos.

Muchos fotógrafos prefieren las fotografías en blanco y negro a las de color, precisamente porque revelan mejor el verdadero significado de las fotografías: el universo de los conceptos.

F. Un paréntesis: ¿Qué es una foto bella?

Hubo un tiempo en que para hacer un buen retrato o una foto bella, bastaba encontrar una mujer bella. Ahora, sin importar el objeto representado, lo que buscamos es que la fotografía en sí sea lo más bella posible. En ese sentido, nadie se pone de acuerdo en qué consisten esos lineamientos que nos hacen decir o determinar que una foto sea bella o no.

Pierre Bourdieu en su ensayo **La fotografía: un arte intermedio** dice:

Deberíamos hablar más bien de una buena fotografía. No es la foto culta, la de salón o de concurso, despreciadas como elementos del decorado burgués. Es la fotografía que transmite un mensaje perceptible en un sistema subestético, con valores sentimentales y, con excepción del valor familiar, veremos que reaparecen todas las justificaciones extrínsecas que los fotógrafos se esforzaban por excluir.²³

Y otra gran fotógrafa y ensayista —Gisèle Freund— complementa:

²² Vilém Flusser, *Op. cit.*, pp. 39-40

*El valor en fotografía no debe medirse únicamente desde un punto de vista estético, sino por la intensidad humana y social de su representación óptica.*²⁴

Y esa es la meta de todo fotógrafo, al menos, aquel con pretensiones estéticas y con una búsqueda social, de contenido, como considero que es mi caso.

III

PORTAFOLIOS FOTOGRÁFICO

A. Captura del proceso creativo. Etapas de realización del mural *Los que llegan y los que se van* del pintor Rodolfo Morales.

En el presente portafolios de trabajo, efectivamente, la vida-obra de la quien esto escribe, bien puede resumirse en las imágenes captadas en un periodo (1992-2000) y que, seguramente han repercutido en una obra-vida posterior al mismo. Las preocupaciones (estéticas y narrativas) están ahí, continúan, avanzan, se acentúan, se fortalecen, se definen aún más, se esclarecen en cada toma, en cada revelado, en cada impresión.

²³ Pierre Bourdieu, *La fotografía: un arte intermedio*, Nueva Imagen, México, 1979, p. 174

²⁴ Gisèle Freund, *Op. cit.* p. 174

El ejercicio cotidiano es fundamental para lograr ese nivel de expresión deseado, el más eficaz, el más nítido, el que comunique ideas y emociones, porque el mismo Ignacio López comenta que:

Querer anticipadamente hacer arte con cualquier medio de expresión, es intento vano. No todo lo que produce el artista es arte. Si una fotografía en particular ingresa a esta categoría ello se debe al consenso de los espectadores y sobretodo a que ha resistido el paso devastador del tiempo, para convertirse en obra intemporal. Aún así, faltarán muchos años para que se cimiente o derive a importante documento histórico.²⁵

²⁵ Ignacio López Bocanegra, *Op. cit.*

Y precisamente, desde mis inicios (otra vez) me ha inquietado la creación artística de los demás, ese momento, ese instante a veces imperceptible cuando se crea una obra de arte. El estar en esos segundos, compartiendo con diversos artistas sus procesos de creación artística, es una sensación indescriptible, por su carácter irrepitible. Ese momento no llega a pasar dos veces de la misma forma. Las manos de los pintores, de los artesanos, de los escultores... de los creadores pues, no se colocan de la misma manera, no tienen la misma forma, cambian, se transforman cuando pintan un lienzo, tallan una madera o, simplemente, cuando están a punto de concebir su obra.

Por eso es tan importante retratar, consignar, documentar el proceso creativo de los artistas, ese momento de intimidad que pocos, muy pocos comparten con los demás. Al respecto yo siempre he pensado que los procesos fotográficos con los artistas plásticos deben ser vistos como un documento de investigación o artístico y el trabajo en los talleres es un acercamiento de complicidad y respeto, un diálogo en silencio entre el artista y yo.

Las fotografías que integran el proceso creativo que presento en este portafolios **El recuerdo visible** fueron tomadas al artista plástico Rodolfo Morales, pintor oaxaqueño de quien guardo un gran recuerdo y respeto por su obra.

A Morales, a diferencia de Toledo, el éxito y reconocimiento de su obra le costó mucho tiempo y esfuerzo: le llegó a la edad de 50 años.

La relación con Rodolfo viene desde Oaxaca, yo había hecho unas cuantas fotos con él (1990). En mayo de 1994, empezó a pintar un mural en el hotel Royal Pedregal y yo tenía esta inquietud de plasmar los procesos creativos de los artistas.

Cuando Rodolfo empezó el mural yo pensé que era una excelente oportunidad para experimentar una nueva técnica dentro de las artes, ya no eran los cuadros de formato pequeño, sino era un mural el cual tenía la posibilidad de retratar desde el inicio de su creación. Antes había trabajado con Gilberto Aceves Navarro, Vicente Rojo, con Sebastián, con Gabriel Macotela, con Germán Venegas, con Gustavo Aceves, con Mario Martín del Campo, Arturo Buitrón, pero sólo cuadros u obras de dimensiones pequeñas. Entonces, era importante documentar la creación de esta obra, yo nunca había visto cómo se iba creando un mural y esa era mi oportunidad. Se lo propuse al maestro y a sus asistentes con mucha precaución, ya que Morales era muy tímido, muy reservado y exponerlo de esta forma, podía inhibirlo.

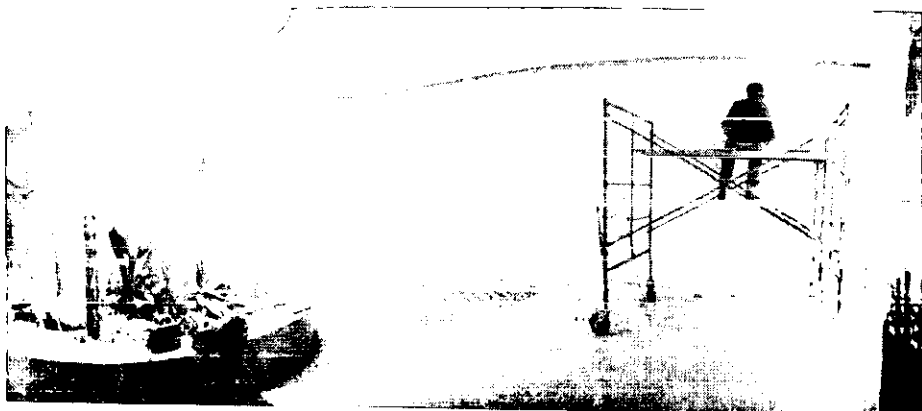
Pero antes de continuar con esta narración, quisiera poner en consideración algunos testimonios sobre la vida y obra de Rodolfo Morales, ya que su obra ha tenido una difusión muy limitada y convendría tener algunos datos fehacientes sobre este artista.

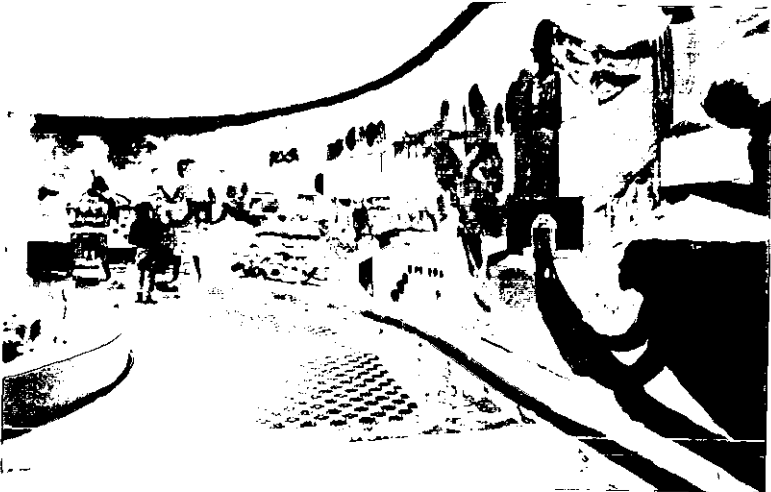
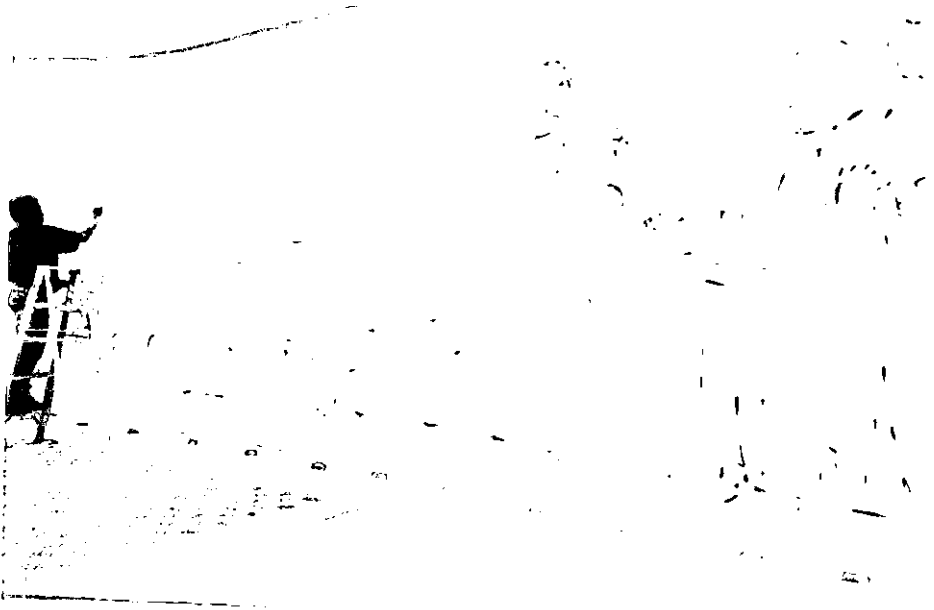
La página oficial de internet del gobierno de Oaxaca, acredita lo siguiente:

Los hombres que trascienden lo hacen por tres motivos, afirmó un filósofo alemán del siglo XIX: por lo que no fueron y principalmente por la intensa profundidad de vivir lo mundano como esencia de lo universal.

Un hombre con vocación para las formas, talento para el trazo o inteligencia para los colores, sólo puede acercarse a esa proyección filosófica: Rodolfo Morales, raíz de congruencia para ser lo que es, hacer lo que hace y vivir como vive.

El pintor oaxaqueño personifica al maestro y artista, al filántropo y la activista social; al mundano y cosmopolita. Lo hace con la habilidad de descubrirse a sí mismo en una pintura y en la revelación de sus colores. Discrimina la solemnidad del espíritu y despierta la sensibilidad mística de lo real en sus numerosas obras.









El artista también es gama de significados por las evocaciones de su obra, la fascinación de nuevos colores, intensos, siempre intensos que definen el rostro de un trazo o lo mundano que se transforma en sensaciones universales.

Dicen sus críticos que el tiempo para Morales es condena eterna, sus críticos parten de su nacimiento en 1925 y lo miden con su primera exposición en 1973 sin embargo, su primer trazo, su primer dibujo, su primera pintura o su primer mural en 1962, son prueba fehaciente que lo esencial es intemporal.

El valor acumulado de esas obras es la trascendencia de Morales. Al final de un siglo, Morales da pauta para el principio de otro. Al abandonar su trabajo de maestro de pintura en la escuela preparatoria # 5 y la Ciudad de México para regresar a sus orígenes: Ocotlán de Morelos. Sus trabajos eran reconocidos en Europa y Estados Unidos, incluso, después del Distrito Federal, la ciudad de Monterrey, Nuevo León, era su gran galería.

Es así como uno de los artistas mexicanos más importantes de finales de siglo, ubica su obra en el umbral de otro, es decir dos siglos la contemplan. Entonces, ¿Quién puede refutar que el tiempo que lo condena es sólo una creencia? La respuesta la completan otros dos pintores oaxaqueños Rufino Tamayo y Francisco Toledo. Ellos demostraron que sus tiempos sus obras y su generosidad son suyos, de nadie más.

Pero Morales también es el respeto insolente de la academia, la identidad cultural de lo indio y lo mestizo, (sin olvidar el origen de la tierra como universo de intensos colores), pero también es discreta generosidad comunitaria. Este último perfil del artista, (conocido como poco valorado), completa la mayor parte del oaxaqueño.

Desde la Fundación Cultural Rodolfo Morales, el maestro filántropo y activista social, restaura casas del siglo XVIII, para habilitarlas como generadora de riqueza cultural. Desde ahí, reconstruye capillas, templos o atrios del siglo XVI al XVIII. Sus obras de rescate cultural parten desde el centro geográfico de Ocotlán de Morelos, un municipio oaxaqueño donde la lucha por la identidad cultural es cotidiana. Pasan poblaciones locales como San José La Garzona, Sta. Ana Zegache, San Jacinto, San Pedro Taviche, hasta San Baltazar Chichicapam o San Felipe Apóstol.

La generosidad del pintor oaxaqueño no lisonjea con el poder, ni se aparta de crítica, pero evita cualquier reconocimiento porque nunca parte de alguna expectativa. Es simplemente su verdad que le impide cerrar los ojos.²⁶

El ensayista Andrés Oppenheimer escribe:

¿Qué es lo que tanto fascina de Morales a tantos amantes de su obra, mexicanos y extranjeros? No es lo obvio. No es el paisaje costumbrista de su natal Ocotlán, ni sus iglesias, ni sus perritos callejeros, ni las banderitas mexicanas que flamean desde las cúpulas de sus edificios,

ni las novias voladoras que suelen atravesar sus lienzos como cometas que cruzan el universo. Esos son apenas artilugios de colores que sirven para atraer nuestra atención, retenerla en el lienzo y envolvernos en el mágico mundo de su pintura.

Lo que más atrae de la obra de Morales es lo que hay detrás de ese paisaje aparentemente fácil de pueblo pequeño: ese mundo espiritual, lleno de soledad, tristeza y esperanza, de miradas vacías o clavadas en algún lugar del horizonte que trasuntan sus cuadros.

Los colores de Morales son fuertes, contundentes y alegres, pero basta ver la mirada de sus personajes, las sombras de sus casas y los espíritus que merodean en sus cielos y en sus subsuelos para advertir que el mundo del pintor tiene una gran dosis de desamparo. Los miedos, los recuerdos y la nostalgia están siempre presentes en el universo de su pequeño pueblo.”²⁷

Eso y más se advierte en la obra de Rodolfo Morales, y pretendí documentar en mi serie de fotografías sobre el proceso creativo del mural *Los que llegan y los que se van* ubicado en el Hotel Royal Pedregal de la Ciudad de México.

Yo llegué al lugar desde que montaron la tela. Días más tarde el maestro oaxaqueño traza al carbón (“voy a manchar” –decía), pone los colores: acrílico, óleo, pinta al fresco. Discretamente, sin pretender molestar, apenas provocando el ruido necesario (acaso el *click* de la cámara) tomaba fotos, presenciaba maravillada el gran acontecimiento. Morales llegaba y todo mundo callaba: era el respeto por la creación, por la pasión artística. En ocasiones, Rodolfo me permitía estar a su lado mientras pintaba, me susurraba mil cosas al oído, no entendía yo del todo, pero sentía, la emoción era verdaderamente embriagante.

²⁶ Fuente: www.oaxaca.gob.mx

²⁷ Andrés Oppenheimer, prólogo del libro *Rodolfo Morales, El señor de los sueños*, pp. 7-8

En esos momentos me preguntaba una y mil veces: ¿por qué mi interés de fotografiar el proceso creativo? ¿Qué persigo realmente al ser testigo de la formación de una obra de arte?

Pues —era y es mi respuesta— ese momento de la creación del artista es sumamente interesante y delicada. Muy pocos, como mencionaba anteriormente, dejan penetrar su mundo. Eso es importante constatar en las fotos: el carácter privado e íntimo del arte que más tarde se hace público y cada cual lo asume como propio. Pero también había otra razón en mi inquietud por documentar estos procesos: mi incapacidad de tomar un pincel o un cincel y plasmar mis sentimientos en un lienzo o un molde. El hecho de formar parte, de alguna manera, de ese proceso, es un privilegio. A mí me satisface lo suficiente estar con un artista en su momento de creación y que me haga partícipe de eso, se me hace sensacional, es un gusto mío, personal.

Morales y su obra, fueron mi modelo. Él mismo, en el momento de su creación, se confunde y se transforma en arte a través de la elaboración de su obra. Yo soy una simple testigo de su esfuerzo, de su laboriosa y complicada metodología para pintar. Nunca hizo bocetos, todo lo traía en su imaginación, en su pensamiento, en su corazón, en su mano y en su brocha.

Con Morales, nuestra relación fotógrafa-pintor fue como una danza en medio de la pasión y la meditación. Quise captar la relación del artista con sus materiales al momento de la ejecución. En las fotos traté de ver, de enseñar, de mostrar, de transmitir cómo se hacía una obra (la pintura de Morales, por supuesto) que pretende

ser un producto estético; cómo el hacedor, llevado por su oficio realizaba su trabajo y llenaba un espacio que delimitaba la presencia de la obra terminada: la obra de arte.

B. Vida cotidiana. Imágenes de Hanoi, Vietnam y de San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Debo empezar este apartado con una cita: “ El fotógrafo no falsea el interior de los cuerpos, no interviene en ellos, en su interior, sino que nos lo presenta tal como fueron en un instante concreto, enmarcados únicamente por los bordes de la placa fotográfica.”²⁸

Barthes tiene razón. A veces, como fotógrafa, preocupada por mi entorno social, quisiera ver cosas, aspectos, escenarios diferentes. Pero no es así. A veces por más que recorramos kilómetros y kilómetros en busca de nuevas realidades. nuevas visiones... la situación es similar en todos lados. Las condiciones de vida de la gente con escasos o nulos recursos económicos. es la misma en todas partes del mundo.

Para ejemplo presento en mi portafolios **El recuerdo visible** dos lugares, dos países, dos pueblos, dos condiciones de pobreza con la misma realidad: la tristeza del hombre. Vietnam y México, Hanoi²⁹ y San Cristóbal de las Casas.³⁰

²⁸ Roland Barthes, *Op. cit.* p. 25

²⁹ Hanoi, ciudad y capital de Vietnam, está emplazada a lo largo de la ribera del río Rojo, aproximadamente en el centro del delta fluvial del mismo nombre. Esta región constituye el núcleo histórico y moderno de Vietnam del Norte, y ha sustentado durante dos milenios una densa población dedicada al cultivo del arroz mediante regadíos. La población mayoritaria de Hanoi es vietnamita y la lengua más extendida el dialecto del norte. El crecimiento de la población de Hanoi desde la II Guerra Mundial ha sido impresionante, aunque interrumpido frecuentemente. La ciudad no ha escapado a los treinta años de desventuras que se iniciaron en la II Guerra Mundial y continuaron con la guerra contra el colonialismo francés y la guerra de Vietnam, estas dos últimas consideradas por Hanoi como luchas por la independencia, la liberación y la reunificación nacional. Durante la invasión japonesa la ciudad no sufrió graves daños, pero al final de la II Guerra Mundial fue ocupada por tropas chinas y la población padeció una gran hambruna. En 1976 Hanoi se convirtió en la

Mi afán por la fotografía con carácter periodístico, lo tuve desde mi formación universitaria. Las fotos de contenido social, las de denuncia, la foto como testimonio de realidades lacerantes, dolorosas, pero realidades a fin de cuentas.

En este momento, me pregunto si las intenciones del fotógrafo varían en cada categoría o género fotográfico. En las diversas lecturas que he hecho a lo largo de estos años, me encontré con el siguiente escrito que habla al respecto y que considero pertinente transcribir:

Al reducir la intención del fotógrafo a su esencia, descubrimos lo siguiente. En primer lugar, la intención es codificar el concepto que el fotógrafo tiene del mundo, transformando esos conceptos en imágenes. En segundo lugar, su intención es utilizar la cámara para este fin. Tercero, su intención es mostrar a otros las imágenes así producidas, para que las imágenes lleguen a ser modelos de las experiencias, del conocimiento, de los valores y de las acciones de otras personas. Cuarto, su intención es preservar esos modelos lo más posible. En resumen, la intención del fotógrafo es hacerse inmortal en la memoria de otras personas, informando a esas personas mediante la fotografía. Desde el punto de vista del fotógrafo, lo importante de la fotografía son sus conceptos (y la imaginación que resulta de estos conceptos)...³¹

capital del Vietnam reunificado. La reciente liberalización de la actividad económica y del mercado laboral en Vietnam, que contempla facilidades para la inversión extranjera, combinada con la pobreza rural, ha producido un rápido crecimiento urbano

³⁰ San Cristóbal de las Casas. Ciudad y cabecera municipal ubicada en la mesa Central mexicana de Chiapas, a 2.100 m de altitud, con un clima templado y abundantes manantiales a su alrededor. Hasta el año 1500 se llamó Hueyzacatlán, que significa "junto al zacate grande". Posteriormente, en 1528 recibió el nombre y rango de Villa Real de San Cristóbal, y en 1848 su nombre actual, en honor de fray Bartolomé de Las Casas. Es la tercera ciudad en importancia del estado; funciona como un centro comercial y artesanal de la región (talabartería, trajes y sombreros regionales). Además, cuenta con un lugar de capacitación para los indígenas de la zona. Por su belleza arquitectónica destacan la iglesia de Santo Domingo y la catedral, construida en el siglo XVII.

³¹ Vilém Flusser, *Op cit* pp. 42-43

VIETNAM











Mis intenciones, nuevamente, serían delimitadas a partir de mis definiciones o, mejor dicho, de mis reflexiones en torno a mi oficio. La fotografía como plagio de la vida y de la muerte. La fotografía como testimonio de lo efímero que permanece anclado en el territorio de la visión, por el solo hecho de haber sido registrado por una lente furtiva. La fotografía como aliento borroso, débil, de seres y de objetos que parecieran hallar reposo, razón de existir, sentido, en su mimesis: la reproducción de sí mismos, la clonación de ese algo que los convierte en lo que son. La fotografía como mala conciencia de un espectador que consume sus obsesiones en una objetividad, inerte e indefendible, que únicamente deviene suya por un acto brutal de apropiación: lo otro en calidad de convidado de piedra, lo otro disfrazado de manjar antropofágico. Inmoralidad del ver, del observar. Obscenidad del atisbar, del hurgar. Nada tan sutil, tan cierta, tan verdadera como la resistencia aborigen frente a la violencia de la cámara: “nos roban el alma”, , “nos hurtan el ser”, “nos encierran en esa caja negra”.

Otra vez (necesariamente) Roland Barthes:

La fotografía es más que una prueba: una muestra tan sólo algo que ha sido, sino que también y ante todo demuestra que ha sido. En ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto. Vemos en ella detalles concretos aparentemente secundarios, que ofrecen algo más que un complemento de información (en tanto que elemento de connotación): Conmueven, abren la dimensión del recuerdo, provocan

*esa mezcla de placer y dolor, la nostalgia. La fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio.*³²

SAN CRISTOBAL



Vietnam y Chiapas son imprescindibles dentro de mi portafolios fotográfico ya que sus imágenes son prueba de vida, de tristeza y desolación, de denuncia y

³² Roland Barthes, *Op. cit.* p. 24

testimonio. Este es uno de mis sentidos fotográficos. Es la fotografía como la siento,
como la veo y, a veces, como la sufro.







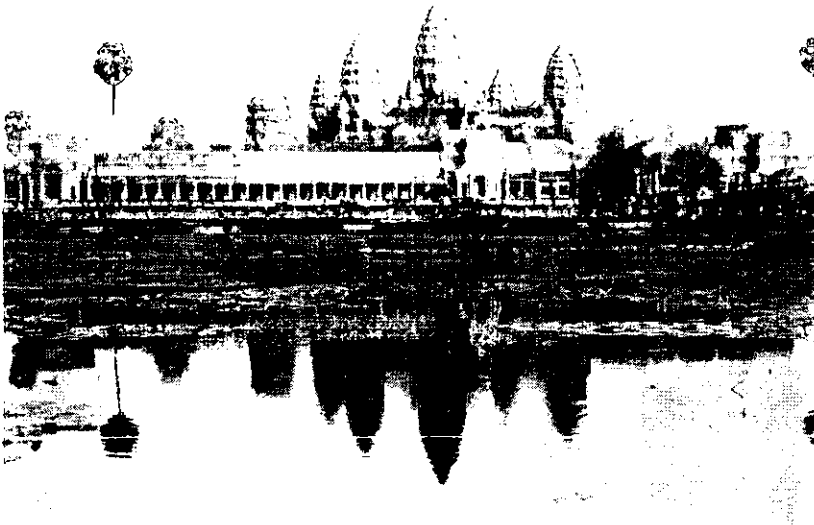
C. Paisajes de Angkor, Cambodia y Hierve el Agua, Oaxaca.

El paisaje nos hace poner una atención particular en el ambiente físico más que en la gente. Ver de repente el paisaje tras los acontecimientos humanos nos hace suspender el interés por la acción para enfocar sus signos puramente visuales.

La fotografía de paisajes puede surgir de un proyecto específico o de un encuentro inesperado con el entorno, observado por otras razones, sea una especie de ensueño o un cuaderno de bocetos.

El paisaje es, al mismo tiempo, un objeto y una representación. Es un lugar real que podemos cruzar o alterar, y también es el punto de vista personal de un artista o artesano.

ANGKOR



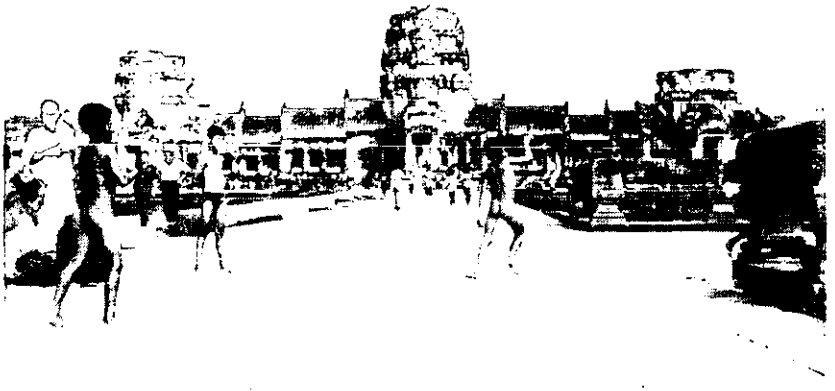
El paisaje ya no está caracterizado por una naturaleza agreste o intacta, porque el hombre ha dejado su huella en éste: talas inmoderadas, agricultura intensiva, urbanización, líneas de comunicación, electrificación, campos industriales, parques de diversiones o cualquier otra manifestación de su estancia en este mundo. El hombre ha dejado constancia de su permanencia y, por lo tanto, el paisaje se transforma, cambia.



La cultura occidental, junto con otras culturas, la japonesa por ejemplo, ha elaborado una metodología para percibir y representar el paisaje: la invención de la perspectiva en el Renacimiento, en el siglo XVII el desarrollo de los paisajes urbanos y agrícolas con horizontes bajos, en los que se funda en la tierra y el agua; la explosión de la fotografía en el siglo XIX que examina inmensidades desconocidas con una exactitud y una intimidad a detalle, entre otras.

Los pintores creyeron haber encontrado una respuesta a este desafío que dura ya más de un siglo: los impresionistas capturaron la calidad de la luz trabajando al aire libre en la ciudad y en el campo; luego Cézanne construyó su espacio geométrico, que Mondrain redujo a formas abstractas puras. Hoy, panoramas reales o ficticios capturan nuestra atención en pantallas múltiples, espacios virtuales y otras manifestaciones productos del desarrollo tecnológico.

Pese a estas metamorfosis, el ojo puede reconocer el paisaje por sus rasgos constantes. Sea que lo veamos desde arriba o desde abajo, la recepción emplea un marco, real o imaginario, una ventana a través de la cual el mundo exterior se organiza en estratos –el primer plano cercano y claro, seguido por el plano intermedio cada vez más alargado y más vago, hasta que en el fondo convergen todas las líneas geométricas.



Todo paisaje se apodera de nosotros y nos atrae a sus profundidades. El hombre no es más que un espectador implícito que suele desempeñar un papel menor: una ayuda para medir la escala o simplemente un extra que ayuda a la trama.

En su texto **El fenómeno del paisaje**, Henri Peretz, afirma:

Después de cinco siglos de pintura, un siglo y medio de fotografías, medio siglo de turismo masivo, veinte años de cuestionar los efectos de la industrialización y la desindustrialización del ambiente, y un par de años de realidad virtual, ¿a dónde hemos llegado en lo que toca al paisaje? La belleza y el encanto de los entornos tradicionales son fuente de gran gozo para quien los contempla. El poder y la brutalidad del diseño moderno nos provocan ansiedad y asombro. La moda de álbumes, tarjetas postales y revistas lustrosas permite que los fotógrafos disminuyan entre los amantes del paisaje

selecciones de su trabajo. Incluso en una época de turismo masivo, los fotógrafos pueden despertar todavía el gusto por los viajes, por la contemplación o la rebeldía. Crear un paisaje, requiere que el fotógrafo mantenga una distancia y una afinidad particular con los tiempos que vive.³³



³³ Henri Peretz, *El fenómeno del paisaje* (folleto)

Más que cualquier otro, me atrevo a afirmar, el paisaje es el género que pone a competir al simple observador, al pintor, al fotógrafo aficionado y al profesional. Cada uno desea invocar una visión personal de este espectáculo colectivo.

Por mucho tiempo, el fotógrafo ha permitido que millones de espectadores descubran paisajes espectaculares que nunca habían podido ver o fotografiar en persona. El vehículo más común y expandido de estos descubrimientos fue la muy anónima tarjeta postal.



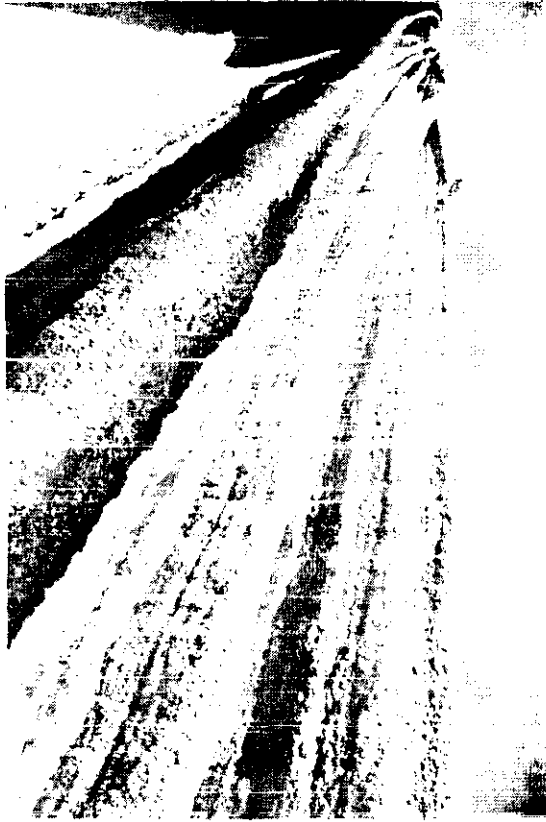


No obstante, las imágenes que presento en mi portafolios de trabajo, pretende ir más allá de esto. No es una tarjeta postal mi pretensión al fotografiar las ruinas de Angkor Vat³⁴ o las cascadas de Hierve el Agua³⁵, siempre busco un elemento de rompimiento que provoque la mirada, ofrecer una perspectiva particular de algo que tal vez otro no perciba siempre como paisaje.

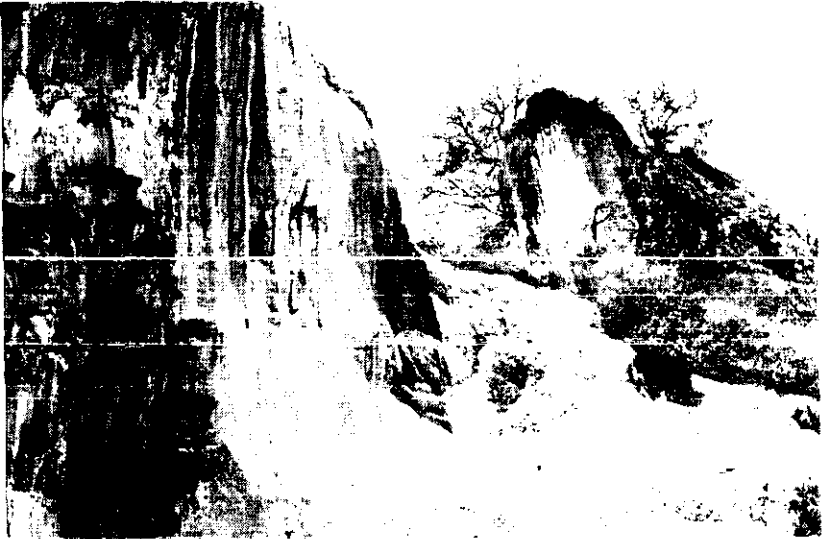
³⁴ En el Anexo III se ofrecen una serie de datos geográficos y de localización de esta localidad.

³⁵ En el mismo Anexo III, también se ofrecen datos de este lugar localizado en Oaxaca.

HIERVE EL AGUA









D. Retratos

En lo concerniente a la imagen fotográfica, cabría considerar que la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo.

Nuevamente Roland Barthes:

En la fotografía del referente desaparecido se conserva eternamente lo que fue su presencia, su presencia fugaz —esa fugacidad, con su evidencia, es lo que la fotografía contiene de patético— hecha de intensidades. Dicho de otro modo: es imposible separar el referente de lo que es en sí la foto. Y de aquí, al cabo, la deducción de Barthes: la esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí.³⁶

Pero mis fotografiados sigue ahí y aquí, en este portafolios **El recuerdo visible**, y en orden de memoria los citaré y haré algún comentario sobre la sesión fotográfica.

Antes, he aquí unos apuntes, según, para lograr un buen retrato:

Los ejemplos más famosos de retratos bien conseguidos parten ya de una situación ventajosa, puesto que el fotógrafo o bien conocía muy bien a la persona a retratar o bien tenía posibilidades de estudiar a fondo sus logros intelectuales. También resultaba muy importante una actitud positiva del fotógrafo hacia las actividades de su modelo. Y al lado de las habilidades de un buen psicólogo y un gran conocimiento de los hombres, debía tener también una fuerte inventiva, con el fin de poder plasmar

*las ideas correctas por medio del lenguaje de la fotografía. Puede ser que estos numerosos requisitos para lograr un buen retrato sean la razón de que relativamente pocos fotógrafos se dediquen de forma sistemática a esta especialidad.*³⁷

Según este mismo autor la tarea fotográfica consiste en poner al descubierto el trasfondo psíquico de la fisonomía. *Para poder obtener un retrato de este tipo, el fotógrafo tendría que saber muchas cosas acerca de la persona a retratar, puesto que sólo captando las características que marcan el perfil se podría lograr un estudio psicologizador del retrato.*³⁸

Con estas acepciones o conceptos un buen retrato parece imposible. Pero yo agregaría una condición, al menos necesaria en mi oficio fotográfico, para lograr un buen retrato es, nuevamente, despojarlo de todo artificio, desde la luz artificial hasta las poses estudiadas de los modelos.

Nunca he pretendido que alguien pose para mí, siempre les pido que se comporten ante la cámara como ellos son en su vida. Sé que es difícil, ya que finalmente, la gente no se comporta ante la cámara como lo hace en su vida, pero los ejemplos que presento en este portafolios son los más logrados en este sentido: sin poses artificiales, las imágenes son las que ellos quisieron darme, con su naturalidad y espontaneidad. Ni más ni menos.

³⁶ Roland Barthes, *Op. cit.* p. 24

³⁷ Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el Siglo XX*, p. 188

³⁸ *Ibidem*, pp. 187-188

En esta parte del ensayo me permitiré contar un poco mi experiencia personal con el fotografiado, ya que considero de suma importancia establecer cómo se da la relación entre un fotógrafo y su personaje a retratar. Es fundamental reseñar las circunstancias que dieron origen a la cita, las condiciones en las que se dio la sesión fotográfica, algunos (pocos) aspectos del carácter del fotografiado según su comportamiento en esos momentos, para presentar finalmente el resultado (la fotografía) que contiene este portafolios.

Francisco Toledo

Yo creo que es de las pocas personas coherentes que he conocido en mi vida, hay una coherencia en su forma de hablar, en su forma de actuar, con su forma de vivir, con todo... De su pintura, es algo muy diferente a lo que uno puede ver normalmente. Lo conocí en 1991, no es mi amigo, pero he tenido la oportunidad de estar con él. No da citas, yo fui a Oaxaca sin tener concertada la cita. Me lo encontré un viernes por la mañana y le dije que quería fotografiarlo.



Ya en su casa en Oaxaca, él se mantenía inquieto, sin saber de qué hablar. Es importante sentir y precisar, saber ver a la gente, buscar el momento, no interrumpir. Al poco rato, le platicué mi experiencia con otros artistas, hasta entonces él empezó a hablar. Más adelante le pedí permiso para tomar fotografías, porque es importante encontrar el momento de hacerlo, es terrible “ametrallar” a la gente con la cámara sin su consentimiento, hay que encontrar el momento preciso. Él accedió.

De mis mejores retratos que tengo son los de él porque estaba en la disposición de estar ahí en ese momento, posando, pero no en esa pose falsa, estudiada, sino en una forma de ser espontánea, manifestarse en forma genuina.

La foto que presento en este portafolios, resultado de aquella sesión, es Toledo, es su mirada, son sus cabellos, es su camisa arrugada.

Redescubrí su honestidad, su timidez (que no es tanto), al final de cuentas no es tan tímido, todo fluyó de maravilla. Me sigue sorprendiendo su lucidez, su congruencia.

Juan Soriano

Conocí a Juan Soriano hace algunos años. Este encuentro ocurrió en 1992, y el retrato que aparece en este portafolios fotográfico es de 1998. El retrato, como técnica, empecé a practicarlo cuando me fui de México. Mi trabajo es el artista, su espacio, su obra, sus pinceles, sus pinturas, jamás el retrato. Pero al paso de los años, en París, en 1994 es cuando empiezo a practicar esta técnica. Empiezo a hacer mis citas con artistas, para pedirles que me dejen retratarlos y mi actividad fuerte en este ramo empieza en 1996.

Juan Soriano vive seis meses en París y seis meses en México. En París lo llegué a ver en exposiciones y ahí le expresé mi intención de hacerle un retrato. Nunca se pudo en esa ciudad. En 1998, en México, me puse en contacto con él. Antes habíamos coincidido en varios lugares, donde comprobé que escuchar a Soriano era una delicia. Platicaba todas sus aventuras de juventud, todas sus rebeldías, toda la gente con que se rodeaba, los escritores de la época, Cuesta, Villaurrutia. Eso era sensacional.

El encuentro, en la Ciudad de México, fue interesante, toda la plática fue en torno a su formación, lo que él quería, toda su vida en París. No le incomodan las fotos.



José Luis Cuevas

Lo conozco desde hace tiempo. Cuando empieza a hablar de las mujeres con quienes se ha relacionado a todo mundo molesta. Pero eso sólo es parte de su condición de provocador.

Con Cuevas la gente se abre. Lo fotografié en 1991 y a partir de ahí se ha dado una buena relación. Con José Luis Cuevas no puedes tener una relación muy profunda, pero es amable, te da tu tiempo, es sensacional. Es una experiencia enriquecedora, aunque debo decir que siempre posa igual, para todas sus fotos se sienta con el mismo ángulo. Creo que todos los fotógrafos tenemos la misma imagen de él. Cada cual con su estilo, por supuesto.



Laura Esquivel.

Era 1994. Ya había pasado el *boom* de su éxito novelístico *Como agua para chocolate*. Laura estaba a punto de irse a vivir a Nueva York y necesitaba fotos. Me presenté con ella junto con otro fotógrafo profesional.

Ella necesitaba muchas fotos. Inicialmente yo sólo asistía como espectadora, ya que no me habían convocado a mí para realizar las fotografías. En este sentido, el fotógrafo debe tener muy claras las reglas del juego o, mejor dicho, el código de ética entre los fotógrafos. Si se hace mediante una previa cita, nadie, más que el fotógrafo citado, tiene derecho a tomar las imágenes. No obstante, Laura Esquivel al verme ahí, me pidió que le hiciera unas fotografías: “Quiero ver, cómo me ves”, me dijo. Con su anuencia, me dediqué a tomarle algunas fotos. Más tarde se las mostré y escogió algunas de mis fotos para llevarlas a Estados Unidos. Después de ese día no ha habido ningún tipo de relación con esta escritora mexicana.



Carlos Fuentes

La historia con Carlos Fuentes es sensacional, ya que en varias ocasiones estuve en su casa y en eventos con otros escritores. El Circulo de Lectores en Barcelona, España, estaba preparando una biografía sobre este escritor mexicano. Se necesitaban fotografías. Nuevamente un grupo de fotógrafos fue convocado en su casa. Fue una sesión como de dos horas. Es una persona muy inteligente, amable. Lo increíble es haber estado en su estudio, ya que ahí no deja entrar a nadie... es como su cueva, su intimidad. Lo que es sensacional en Carlos Fuentes, es que en 1994 cuando le hice las fotos, él escribía en su máquina mecánica Olivetti. La foto que se presenta en este portafolios es el resultado de aquella sesión.

Una cosa es que te dejen leer libros de Fuentes, y otra, estar a su lado, escuchando cómo piensa. Eso es lo mejor que me deja este oficio, que yo me entreviste con alguien para fotografiarlo, no sólo con los artistas, con un ser famoso o alguien anónimo. Lo que importa es el enriquecimiento que te dejan esos encuentros.



Mercedes Iturbe

A ella la conocí hace mucho tiempo. Con ella tengo una relación muy intensa, no de amistad, sino de desarrollo profesional. Fue directora del Festival Cervantino de 1990 a 1991. Gracias a ella yo adquirí una disciplina del trabajo de fotógrafo de prensa, del acontecimiento cotidiano. De ella aprendí el dinamismo, el no dormirse, a captar el momento, a que el trabajo tiene que presentarse a como dé lugar, que trabajarás todo el día. Formalidad, exactitud y disciplina son algunas de las condiciones para estar a su lado en el trabajo. Fue directora del Centro Cultural de México en París, cerca de 10 años.

El interés por fotografiarla se dio por su afán y empeño de promover el arte, de la cultura de México. Finalmente, no sólo los artistas hacen la cultura, es importante conocer y reconocer la gente que la promueve y la difunde en todo el mundo como Mercedes Iturbe.



Guadalupe Rivera Marín

Hija de Diego Rivera y Lupe Marín, esta mujer se ha dedicado, desde sus diferentes cargos, también a promover el quehacer cultural de México. Cuando la conocí tenía un cargo público como Delegada de la Álvaro Obregón. En realidad no conocía mucho de su vida, sin embargo, durante la sesión fotográfica fue muy amable, abierta para platicar, descubrí muchas cosas sobre sus padres, sobre su gusto por la ciudad de París. Sin conocerme me ofreció exponer en el Centro Cultural San Ángel, dentro de un Festival de Otoño de la Ciudad de México.



Román Gubern

Año 2000. Román Gubern estuvo en México, en el Centro Nacional de las Artes para presentar su más reciente libro. Yo estuve en ese evento y al día siguiente hubo un desayuno, donde tuve la oportunidad de fotografiarlo. Con él más que nada la experiencia fue emocional, de decir el especialista en cine, el comunicólogo, la fuente de muchos conocimientos adquiridos durante mi etapa universitaria. Le tomé este retrato sólo por la emoción de tenerlo, sin que ello, por supuesto, disminuya los grandes méritos de este escritor español.



Héctor García

Héctor García es un fotógrafo que yo admiro. Es un conversador inagotable, se aprende mucho al escucharlo. Nunca lo había fotografiado; el hacerlo fue todo un reto. No es sencillo tomar una foto de alguien que conoce muy bien la profesión, hay un ambiente extraño, entre complicidad y vigilancia; ambos conocemos el lenguaje y ello estableció una gran comunicación a través de la cámara, se registró el encuentro de miradas.



Carlos Nakatani

A Carlos Nakatani lo conozco desde hace mucho tiempo, somos buenos amigos, pero nunca antes de ese año (1998) lo había fotografiado. Nunca lo he visto trabajar. Es muy discreto. Las fotos que antes le había tomado eran ocasionales, informales. Cuando le platiqué de un proyecto de retratos que había empezado a trabajar en Francia, del cual él formaba parte, le pedí fotografiarlo. Aceptó amablemente. La verdad es una persona muy expresiva, que no sólo habla con su voz, habla con la mirada y con sus manos. El retratarlo fue muy agradable y muy sencillo, ya que es alguien que da mucho de sí mismo.



E. Desnudo o técnicas de estudio

El desnudo es uno de los temas preferidos de cualquier fotógrafo. En el ámbito estético, fotografiar cuerpos sin ropa permite una serie de posibilidades de estilización formal, donde el embrujo del cuerpo humano puede subrayarse en múltiples variaciones, como fotógrafo uno puede jugar con la composición, a la hora del revelado, de la ampliación de los negativos. Bien podríamos dedicarnos a la foto de desnudo por su carácter artístico, plástico, escultural e incluso pictórico.

En este portafolios, **El recuerdo visible**, que pongo a consideración de los lectores ofrezco algunas imágenes de desnudos (todas ellas femeninas) que he captado en estos años. En realidad no tengo mucho material de esta naturaleza ya que es muy complicado que la gente quiera posar sin ropa, si de por sí es difícil que muestren un comportamiento normal ante la cámara cuando están vestidos, cuando posan desnudos es más complejo.

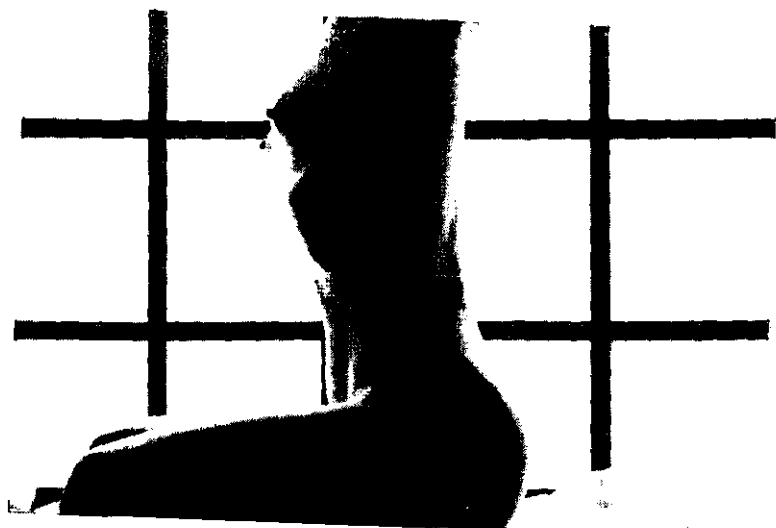


He logrado tomar algunas fotos de desnudos de las modelos que posan a los pintores para su obra, esto es, yo capto el momento (otra vez) de creación artística, pero ahora, desde la perspectiva de quien origina o es parte del origen de la obra: la modelo.

Sobre el tema Petr Tausk en su **Historia de la fotografía en el Siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico** destaca: *La búsqueda de una relación natural entre la modelo y el entorno natural la utilizan a veces grandes maestros del glamour como Jozsef Nemeth para poder representar el cuerpo femenino en su belleza natural y libre de efectos de estilización.*³⁹

En el caso de este apartado dentro de mi portafolios fotográfico es un tanto *sui géneris*, ya que ofrezco una modalidad poco explorada por los fotógrafos: el **autorretrato desnudo**. Más que una exploración erótica o con fines de estudio, esta modalidad la he tomado como un ejercicio de estilo (de ahí que también las he incluido como *técnicas de estudio*) de manejo de luz, de composición de la imagen. Era Vietnam, un gran ventanal, una luz maravillosa, era la excelente oportunidad de aprovechar un escenario ya preparado por la casualidad, era cuestión de afocar, programar la cámara y ¡correr! Ahí está el resultado.

³⁹ Petr Tausk, *Op. cit.* p. 177



ST. VINCENT AND THE GARDEN
ST. VINCENT AND THE GARDEN





IV

DIVERSAS INTERPRETACIONES SOBRE LA ESENCIA Y LA FUNCIÓN DE LA FOTOGRAFIA

La razón de ello es que el sentido de una obra (o de un texto)
no puede hacerse solo; el autor nunca llega a producir
más que pretensiones de sentido...
Roland Barthes⁴⁰

A. Hacer fotografías

Desde mi inicio con la foto, la inquietud de atrapar imágenes en la cámara fotográfica, tal vez tenga que ver con el cliché de “capturar el tiempo”, o “suspender un soplo de vida” para, posteriormente, plasmarlo, paralizarlo o eternizarlo en un papel. Seguramente, la fotografía es una manera de sobrevivir como lo ha manifestado el maestro Manuel Álvarez Bravo⁴¹.

Tomar o “hacer” fotografías tiene que ver también con una preocupación estética, de búsqueda artística a través de la composición del cuadro de la imagen. En este sentido, el trabajo fotográfico, con una implícita connotación estética⁴² inicia

⁴⁰ Roland Barthes, *Op.cit.* p. 102

⁴¹ Elena Poniatowska, Manuel Álvarez Bravo, el artista, su obra, sus tiempos, p. 67

⁴² Estética, rama de la filosofía relacionada con la esencia y percepción de la belleza y la fealdad. La estética se ocupa también de la cuestión de si estas cualidades están de manera objetiva presentes en las cosas, a las que pueden calificar, o si existen sólo en la mente del individuo; por lo tanto, su finalidad es mostrar si los objetos son percibidos de un modo particular (el modo estético) o si los objetos tienen, en sí mismos, cualidades específicas o estéticas. La estética también se plantea si hay diferencia entre lo bello y lo sublime.

su función como vehículo de expresión para su autor y, por lo tanto, como el primer elemento del simple proceso de comunicación donde el fotógrafo es el emisor, las fotografías los mensajes y, quien las observa, el receptor.

No obstante, además de mi preocupación estética —insisto— y de la intención de establecer un vínculo comunicativo con un posible receptor, la fotografía (o específicamente, mi trabajo fotográfico) pretende ser constitutiva de una memoria creadora, que sirva para documentar dos procesos creativos: por una parte de quien captura las imágenes y, por la otra, quien forma parte de ellas.

En este sentido, mi trabajo fotográfico de estos últimos diez años se ha circunscrito en diversas categorías o tipos de producción, todas ellas enfocadas, valga la expresión, hacia la captura de momentos irrepetibles, que documenten o constituyan la memoria, en este caso, del emisor o del receptor. Las inquietudes, por lo tanto y una vez más, tienen lugar en la búsqueda estética pero con preocupaciones de carácter documental, que den cuenta de una realidad determinada en un momento específico.

Así, los diferentes tipos de producción en este portafolios fotográfico, tienen que ver con esta búsqueda estética, no siempre se encuentra en una sola categoría de producción (ya sea el desnudo, el paisaje o el retrato) sino que deben explorarse todos los campos posibles ofrecidos por los géneros fotográficos.

Seguramente todas estas inquietudes, tienen que ver con el origen y la composición misma de la fotografía, como un arte (sí, un arte) que toma algunos

lineamientos de la pintura. Los investigadores de la materia han reconocido leyes particulares de la fotografía. La luz, por ejemplo, exige ser vista como creadora de formas. El manejo de la luz, el tratar de moldearla, adaptarla o simplemente captarla, es la esencia de la fotografía.

Nuevamente Freund especifica:

*La fotografía abre nuevas perspectivas desconocidas hasta entonces, capta los juegos del chiaroscuro, aprisiona la luz dentro de un pedazo de papel sin interferencia de aparato, descubre la belleza de la imagen negativa, etcétera.*⁴³

Pero la fotografía —dice la reconocida fotógrafa— produce sus propias leyes y no depende de las opiniones de los críticos de arte; sus leyes constituirán la única medida válida de sus futuros valores: *Lo que importa es nuestra participación en nuevas experiencias sobre el espacio.*⁴⁴

Esto confirma que las imágenes pueden ser interpretadas, son susceptible de ello. Su significado es la síntesis de dos intenciones: la manifestada en la imagen misma y la manifestada en el observador. Flusser lo apunta sencillamente al mencionar que:

Las imágenes no son conjuntos de símbolos denotativos como los números, sino conjuntos de símbolos connotativos: las imágenes son susceptibles de interpretación. Mientras la mirada registradora se desplaza sobre la superficie de la imagen, va tomando de ésta un elemento tras otro: establece una relación temporal entre ellos.

⁴³ Gisèle Freund, *Op. cit.* p. 174.

⁴⁴ *Idem.*

*También es posible que regrese a un elemento ya visto y, así, transforme el 'antes' en un 'después'.*⁴⁵

Aunque es verdad que el fotógrafo siempre está en la búsqueda de nuevos ángulos, nuevas técnicas de revelado e impresión, nuevas formas de ver y transmitir las imágenes, no queremos “quedarnos fuera” de contexto, no queremos establecer un código tan particular e innovador que no nos entienda nadie. Eso no, al menos no en mi obra.

*La búsqueda de la esencia de la fotografía a través de elementos concretos y generalmente puntuales que forman parte de la imagen fotográfica, pero que puede pasar desapercibidos al examinar su mensaje inmediato, enlaza con los objetivos últimos de la gran filosofía. Además, dado que lo que se oculta tras la fotografía, lo que se ampara indefectiblemente en la imagen fotográfica, es la Muerte, la búsqueda de Barthes adquiere un carácter romántico indudable. A la pluralidad de su discurso se añade la presencia del yo, del sujeto, del alma sensible sometida a la prueba de la fotografía.*⁴⁶

La fotografía —dice Barthes— recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un *doble* de la realidad. De ello se infiere que la muerte, o lo que es lo mismo: la evidencia del *esto ha sido*, va ligada esencialmente a la aparición (o elaboración) del doble en la imagen fotográfica. Esto es corroborado por la etnología, la cual se hace eco del pánico de muchos pueblos primitivos hacia la fotografía.

⁴⁵ Vilém Flusser, *Op. cit.* p. 11.

⁴⁶ Roland Barthes, *Op. cit.* pp. 21-22.

Es preciso señalar aquí la división que Baudelaire establece con vigor entre la fotografía como *simple instrumento de una memoria documental de lo real* y el arte como *pura creación imaginaria*.⁴⁷

Para reforzar y establecer algunas consideraciones sobre las funciones de la fotografía, bien valdría apuntar el siguiente cuadro de Phillippe Dubois y dejarlo para una posterior reflexión.

a) *La fotografía como espejo de lo real (el discurso de la mimesis). El efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó de entrada a la semejanza existente entre la foto y su referente. La fotografía, al comienzo, es percibida por el ojo natural como un "análogo" objetivo de lo real. Es por esencia mimética:*

b) *La fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción). Pronto se manifestó una reacción contra ese ilusionismo del espejo fotográfico. El principio de realidad fue designado entonces como pura 'impresión', un simple 'efecto'. La imagen fotográfica, se intentaba demostrar, no es un espejo neutro sino un útil de transposición, de análisis, de interpretación, incluso de transformación de lo real, en el mismo sentido que el lenguaje. por ejemplo, y, como él, culturalmente codificado:*

c) *La fotografía como huella de un real (el discurso del index y la referencia). Este movimiento de deconstrucción (semiológica) y de denuncia (ideológica) de la impresión de la realidad, por útil y necesario que haya sido, nos deja sin embargo un poco insatisfechos. Algo singular subsiste a pesar de todo en la imagen fotográfica, que la diferencia de otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración.*⁴⁸

⁴⁷ Phillippe Dubois, *Op. cit.*, p. 25.

⁴⁸ Phillippe Dubois, *Op. cit.*, pp.20-21

V

CONCLUSIONES

Hoy, después de todas las reflexiones en torno a mi oficio y quehacer fotográfico, después de la recopilación de textos de investigadores y fotógrafos profesionales, después de la reproducción de recuerdos, evocaciones y memorias de todos los sitios, todos los rostros, todas las luces que he visto a través de la lente, hoy, simplemente queda plantearse otros objetivos y metas hacia el futuro.

Además de todas las definiciones y acepciones que he enumerado en este ensayo, de todas las preguntas que aún quedan por resolver y de todos los planteamientos filosóficos que da origen, de las interrogantes resueltas, la fotografía es y ha sido mi forma de vida, mi modo de expresión, mi vehículo para construir mensajes, mi comunicación con los demás.

Manifestación artística, imitación perfecta de la realidad, reflejo de lo que no es, representación de lo que fue, imagen de lo que estuvo ahí, la fotografía ha sido un instrumento para que la humanidad perciba su ambiente y su existencia.

Hoy, aún la gente instruida confiesa que lee menos porque se siente cada vez más atraída por la imagen. Y la fotografía ha tenido mucho que ver en ello. Hemos conocido desde una pequeña partícula atómica hasta planetas o estrellas lejanas que quizá sin la fotografía nunca hubiéramos visto.

Esos son los entendimientos que nos da la fotografía.

Esas son las enseñanzas que he adquirido con el ejercicio fotográfico.

Definitivamente, recopilar un material tan preciado para integrar este portafolios se volvió, efectivamente, **un recuerdo visible**, un ejercicio de memoria y nostalgia.

La experiencia universitaria es definitiva y determinante en esta selección y presentación. Nunca hubiera considerado la posibilidad de clasificar y argumentar mi trabajo por géneros y modos de producción fotográfica, si no tuviera las bases metodológicas y sociológicas impartidas durante la carrera profesional.

Hoy sólo concluyo un ciclo y a veces es conveniente establecer algunos puntos de partida hacia una nueva etapa.

El ejercicio fotográfico que he desarrollado en este tiempo (más de 15 años) me ha permitido definir una serie de disciplinas necesarias para cualquier comunicólogo tales como establecer una metodología para trabajar; diseñar estrategias con base en objetivos generales y particulares, plantear proyectos muy específicos, realizar trabajos donde se convoque a diferentes profesionales e interactuar con ellos.

Y es que el trabajo fotográfico exige una *metodología* rigurosa desde un principio, desde el momento en que se selecciona a la gente para fotografiarla; la documentación sobre la personalidad o el lugar, buscar todo tipo de recursos para su localización o para su mejor acceso. Seguir y conseguir todo tipo de trámites necesarios para desarrollar el trabajo y llevar a buen desarrollo la sesión fotográfica; tener muy claro el *proyecto* que se pretende abordar, establecerlo, argumentarlo, de

tal forma que los disparos de la cámara no sean sin ton ni son, sino enfocados hacia una investigación específica, perfectamente delimitada.

El ejercicio fotográfico desde un ámbito profesional, universitario, permite también asimilar y exponer los diferentes usos de la imagen (fotográfica) y así, canalizarlas hacia una función de carácter social o artístico, según sea el caso.

Plasmar estas series de reflexiones en el presente ensayo que acompaña mi portafolios fotográfico, también ha sido un ejercicio de discusiones internas y externas sobre mi propio ejercicio profesional.

El producto de todo este trabajo es lo que vamos encontrando, lo que provocamos que suceda, porque el encontrar es el resultado de un entrenamiento de la mirada, porque el resultado de encontrar, es saber mirar.

Si habláramos de influencias, podríamos decir que de las primeras fotos apreciadas en su magnitud, en su medida exacta fueron las de Manuel Álvarez Bravo y Manuel Carrillo. Son imágenes que siempre van a estar latentes como todo un aprendizaje que he archivado en la memoria.

Aprendemos a observar, a saber qué nos gusta y a partir de ahí se dan nuestras preferencias. Una de ella es Sebastián Salgado (Brasil, 1944) su trabajo me ha impresionado y no es que necesariamente cuando hago una foto piense que estoy haciendo algo como él, sino que de repente me encuentro con alguna similitud con su obra, claro no es todo, pero tengo gran referencia visual hacia él.

Cada quien tiene su propio estilo y eso es válido. ¿Por qué? Porque no hay que parecerse al trabajo de alguien más. Hay que tener la admiración y respeto por ese trabajo, pero hay que intentar construir nuestro propio lenguaje.

Del portafolios que presento tengo una gran satisfacción, ya que ha sido un trabajo realizado en diferentes épocas de mi vida, igual que con otras influencias en cada género que he realizado.

El portafolios contiene géneros diferentes, lo que más me emociona es el trabajo realizado en Vietnam, ya que es algo que nunca había fotografiado. Esto es, a la gente en la calle haciendo su vida. Es un poco difícil por la situación del momento mismo en que tomarás la foto, sin conocer cuál será la reacción de la gente, en ocasiones tiende a molestar; uno no es nadie para fotografiarlos así como así, pero la verdad es que tampoco se puede resistir a esas imágenes tan bellas.

A diferencia de lo que sucede cuando retrato a los artistas y a los escritores, donde existe una complicidad entre el fotografiado y quien lo fotografía. Ahí las miradas suelen ser distintas. Lo que sí existe es ese momento entre angustioso y placentero, según el personaje.

Por otra parte, me queda por rescatar el otro lado de mi trabajo, que es todo lo referente a la cobertura de eventos culturales. Esto es, el registro fotográfico que he realizado en diferentes festivales (el Cervantino, el del Caribe, el del Centro Histórico de la Ciudad de México) en lo que concierne a teatro, danza, ópera, música, que es fascinante el poder captar el movimiento en la danza, el gesto en el teatro, el vigor de la ópera, el ritmo en la música.

Especialmente recuerdo las fotos del Ballet de la Compañía Nacional de Danza, el Ballet Béjart, el Roland Petit, el Bouvier Obadia, Susanne Linke y otros; de ópera: *Leoncio y Lena*, *Salomé*, *Cien objetos para representar al mundo*, *The visitors*, *Los jacintos*; de teatro: *De la calle*, *Felipe Ángeles*, *Elektra*, *El atentado* y otras. En la música popular, los retratos de Joaquín Sabina, Cesárea Evora, Silvio Rodríguez, Milton Nascimento, Pablo Milanés, Ute Lemper, Oumou Sangare, Manú Chao, Afro Cuba All Stars entre otros. Todas estas fotografías podrían estar enmarcadas en otra colección, o una selección diferente al que presento en este portafolios, pero de alguna manera, ha sido parte del proceso de desarrollo en mi formación como fotógrafa.

Los distintos conceptos y argumentos reunidos en este ensayo —sin que alguno de ellos incluyera una verdad absoluta, por supuesto— me permitió percibir claramente que la fotografía es un universo ilimitado, que admite diferentes visiones y que está en evolución constante, lo cual la advierte (sea arte, procedimiento mecánico, producto óptico o imitación de la realidad) en un objeto de estudio interminable y, por lo tanto, apasionante.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1. ALPHONSE, Jean, *Historia de la fotografía*, Oikos-Tau, Barcelona, 1971, 125 pp.
2. ALVAREZ Bravo Lola, *Fotografías de escritores y artistas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980. 104 pp.
3. ARNOLD, Christopher R., *Fotografía aplicada*, Editorial Omega, Barcelona 1974, 605 pp
4. AUMONT, Jacques, *La imagen, (L'image)*, Paidós Comunicación no.48, Trad. Antonio López Ruiz, Barcelona, 1992, 235 pp.
5. BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1973, 78 pp.
6. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, 207 pp.
7. BECEYRO, Raúl, *Ensayos sobre fotografía*, Arte y Libros, México, 1978, 91 pp.
8. BELLOCQ, *Photographs from storyville, the red-light district of New Orleans*, Mark Holform. Pizzi, Milán, 1996, 210 pp.
9. BLANCO Lázaro, *Luces y tiempos*, Colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 80 pp.
10. BOURDIEU, Pierre, *La fotografía: Un arte intermedio*, Nueva Imagen, México, 1979, 381 pp.
11. BOVILLOT, René, *El rostro y su imagen: El retrato fotográfico*, Hispanoeuropea, Barcelona. 1981, 120 pp.

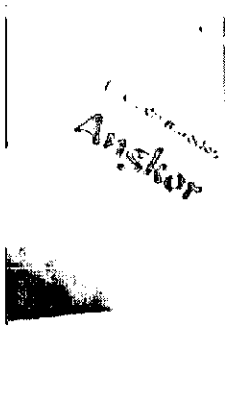
12. BOWLER, Stanley W., *Fotografía*, Novaro, México, 1974, 195 pp.
13. DUBOIS, Phillippe, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Editorial Paidós, Barcelona, 1986, 187 pp.
14. CAPA, ROBERT, *Retrospectiva 1932-1954*, Fundación Caja de Pensiones. España, 1989, 89 pp.
15. CARTIER BRESSON Henryk, *The decisive moment photography*, Simon and Schuster in collaboration with editions Verve of Paris, 1952, 120 pp.
16. CARTIER BRESSON Henry, *The Europeans. Simon and Schuster in collaboration with editions Verve of Paris*, 1955, 207 pp.
17. CÁZARES Hernández, Laura (et al), *Técnicas actuales de investigación documental*, Trillas, México, 1980, 159 pp.
18. CLERC, Louis Paul, *Fotografía, teoría y práctica*. D.A. Spencer, Barcelona 1975, 957 pp
19. DOEFFINGER, Derek. *El arte de ver*, Folio, Barcelona, 1988, 95 pp.
20. ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1977. 247 pp.
21. ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Lumen, México, 1992 287 pp.
22. ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Nueva Imagen, México, 1980. 458 pp.
23. EMANUEL, Walter Daniel, *Toda la fotografía en un solo libro*, Omega, Barcelona, 1971, 226 pp.

24. FIGUEROA Gabriel, *Imagen y obra escogida*, Colección México y la UNAM, México, 1970, 139 pp.
25. FLORES Olea Víctor, *Los encuentros*, Colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica, México, 1984. 86 pp.
26. FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas-Sigma, México, 1990, 78 pp.
27. FREUD, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, 207 pp.
28. GARCIA, Héctor, *Escribir con luz*, Colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 65 pp.
29. GARZA Mercado, Ario, *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales*, El Colegio de México, México, 1988. 234 pp.
30. GERNSEIM, Helmut, *Historia gráfica de la fotografía*, Editorial Omega, Barcelona, 1966, 314 pp.
31. GONZALEZ Luis Humberto, *La vida en broma*, Gobierno del Distrito Federal. 2000, 146 pp.
32. GONZÁLEZ Reyna. Susana, *Manual de redacción e investigación documental*, Trillas, 1990, 245 pp.
33. GRUZINSKI, SERGE, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, 358 pp.
34. HORST. P HORST, *Images of elegance*, Idea Books., Italy, 1992, 87 pp.

35. ITURBIDE Graciela, *Sueños de papel*, Colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica, México, 1984. 85 pp.
36. LANGFORD, Michael J., *Tratado de la fotografía: Un texto avanzado para profesionales*, Omega, Barcelona, 1972, 485 pp.
37. LÓPEZ Bocanegra, Ignacio, *Yo, el ciudadano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, 77 pp.
38. MARTINEZ Eniac, *Mixtecos*, Grupo Desea, S.A.de C.V., 1994, 75 pp.
39. MARTÍN Vivaldi, G., *Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo*, Paraninfo, Madrid, 1983, 589 pp.
40. MEYER Pedro, *Especulo de Espinas*, Colección. Río de Luz, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 84 pp.
41. MILDRED Constantine, *ModottiTina. Una vida frágil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 286 pp.
42. MOLES, Abraham A., *La imagen: Comunicación funcional*, Editorial Trilla, México, 1991, 271 pp.
43. NEWHALL. Beamont, *Historia de la fotografía: Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, 349 pp.
44. NEYRA, José Luis, *Al paso del tiempo*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 61 pp.
45. PAOLI, J. Antonio, *Comunicación e información. Perspectivas teóricas*, Trillas-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1983, 122 pp.

46. PARDINAS, Felipe, *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*, Siglo XXI Editores, México, 1984, 205 pp.
47. SALGADO, Sebastián, *La revelación rescatada*, XIXFIC, México.1990 (catálogo)
48. TAUSK, Petr, *Historia de la fotografía en el Siglo XX: De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, 294 pp.
49. TORRES, Augusto M., *Diccionario de Directores de Cine*, Ediciones del Prado, Madrid, 1992, 459 pp.
50. WALLS, H. J., *La fotografía: Sus fundamentos científicos*, Omega, Barcelona, 1981, 424 pp.
51. WOLF, Mauro, *La investigación de la comunicación de masas. Críticas y perspectivas*, Instrumentos Paidós, Colección dirigida por Umberto Eco, 1997 258 pp.
52. YAMPOLSKI, Mariana, *La raíz y el camino*, Colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, 85 pp.
53. _____ *Manuel Alvarez Bravo*, Centro de Cultura Casa Lamm. Ediciones El Naranjo, México, 2001 (Catálogo)
54. _____ *THE WAKING DREAM. Photographys first century. The Gilman paper company collection*, The Metropolitan Museum of Art New York, 1993, 507 pp.

55. _____ *A NEW HISTORY OF PHOTOGRAPHY*, Editions Adam Biro, Bordas S.A., Paris, Printed in Italy, Edited by Michel Frizot, 1994, 768 pp.
56. _____ *CINEMA E OCCHIALI. Cento anni di storia di un mito*, Moruzzis Studio Edizioni Diorama, Roma, 1996. 68 pp.
57. _____ *JEFES, HEROES Y CAUDILLOS*, Colección .Río de Luz. Archivo Casasola. México, 1986 (catálogo)
58. _____ *MAN RAY*, Fundación Olga y Rufino Tamayo, AC.FONCA, México, 1996, 35 pp.



Encuentro de Miradas
Anástor

*Encuentro de Miradas
México - Francia*

Fotografía
Eunice CHAO

CESO Y CREACION

de EUNICE CHAO

Algunas invitaciones y folletos de exposiciones de Eunice H. Chao

ANEXO I. CURRICULUM VITAE

- OBRA EXPUESTA Y PUBLICADA
- TESTIMONIOS DE LA OBRA FOTOGRÁFICA

CURSOS

- Curso de fotografía con el maestro Lázaro Blanco en la Casa del Lago, de la UNAM 1982-1983
- Curso de audiovisuales con el maestro Eduardo Mosches en la Casa del Lago de la UNAM 1982-1983
- Curso de fotografía en la SSP por le maestro Luis Aillaud año 1988
- Seminario de Cine Documental con Jean Rouge y Seminario de Cine y Ciencias Sociales con Annie Cornollie en la Escuela de Altos Estudios Sociales. Sorbona de París. 1997-1998.

ACTIVIDADES ACADÉMICAS

Profesora Adjunta de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM de 1985 a 1991, con el profesor Andrés de Luna en las siguientes materias:

- a) Sociología de la Comunicación
- b) Sociología del Cine Mexicano
- c) Técnicas de Información por Cine
- d) Evolución del Lenguaje Fílmico
- e) Evolución del Lenguaje Audiovisual

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1. **Angkor. Ecos de miradas.** La Metro en el Metro. Estación Metro Pino Suárez, noviembre 2001-enero 2002.
2. **Angkor. Ecos de miradas.** Universidad Autónoma Metropolitana, Casa de la Primera Imprenta, Julio-Septiembre de 1999
3. **Angkor: templo y ruinas.** Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Galería de Rectoría, Abril de 1999
4. **Encuentro de miradas. México-Francia** *Fotoseptiembre*, Alianza Francesa de Polanco, México, 1998 (Exposición itinerante en Jalapa, Mérida, San Luis Potosí, Monterrey, Guadalajara y Querétaro en 1999)
5. **Encuentro de miradas. México-Francia** *Festival de Otoño*, Centro Cultural San Angel, octubre de 1998
6. **Création en tête.** Maison du Mexique, Cité International de París, Mayo de 1996
7. **Un regard sur la création. 13 artistes.** Le Latin Galerie. Renoir, Paris, marzo-abril de 1996
8. **Images de la création. Artistes du Venezuela,** Ambassade du Venezuela, Paris, marzo de 1996
9. **Proceso y Creación,** *Fotoseptiembre*, Casa del Lago, Galería Nacho López, Bosque de Chapultepec, México, 1994.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1. **Diez años, una modelo.** Casa de la Cultura Juan Rulfo, México, D.F. Octubre 2000
2. **Homenaje a Bertha Cuevas.** Museo José Luis Cuevas, México. D.F. Agosto del 2000
3. **Tras Eros, todos contra la censura.** Museo Casa de Nahum B. Zenil. Tenango del Aire, Estado de México, Agosto 2000
4. **Tequila y Chocolate.** Museo del Chopo, México. D.F. Junio del 2000
5. **Colectiva de Desnudo. Raiz de la Noche.** Galería de la UAM Xochimilco, México, D.F. Diciembre de 1999
6. **Hablan los amorosos. Homenaje a Jaime Sabines,** Casa Jaime Sabines, México, junio 1999.
7. **Desnudos. Fotoseptiembre,** Casa de la Cultura Tuxtepec, Oaxaca, México, 1998
8. **Images du Vietnam** Maison du Mexique, Cité International de Paris, Francia, 1997
9. **Portes ouvertes,** La Seine-Saint Denis, Ateliers d'artistes, Paris, Francia, octubre de 1995
10. **No sin nosotros.** Museo del Chopo, México, Junio de 1994
11. **Si muero lejos de ti,** Museo Nacional de las Culturas, México, Marzo de 1994
12. **Babel. Visión fotográfica del espectáculo multidisciplinario,** *Fotoseptiembre,* Galería Pecanins, México de 1993

13. **Semejantes y diversos.** Museo del Chopo, México, 1993
14. **Cien artistas contra el SIDA,** Centro Cultural San Angel, México, 1993
15. **La saciedad de las pinturas muertas,** Centro Cultural Santa Teresa, México, agosto de 1992
16. **Exposición sobre el proceso de trabajo del artista Jazzamoart.** Festival de Blues y Jazz, Auditorio Nacional, México, 1992
17. **Desnudo masculino por 30 mujeres,** Centro Cultural Santo Domingo, México, 1991

ACTIVIDADES PROFESIONALES

- Participación en el programa **La muerte tiene permiso** realizado por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM para el Festival de Televisión Universitaria en 1982
- **Instituto Mexicano de Televisión,** Canal 13, de la Ciudad de México, colaborado en la producción de noticieros 1984-1985
- **Secretaría de Salud del Gobierno Federal Mexicano,** Dirección General de Comunicación Social, 1986-1988
- **Secretaría de Educación Pública,** eventos y giras de trabajo 1992-1993
- Su trabajo fotográfico lo ha desarrollado ampliamente en el campo de la cultura.
- Fotógrafa oficial en el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México (1999-2001)

- Fotógrafa Oficial en el Festival Internacional Cervantino (1990-1991, 1999-2000)
- Fotógrafa Oficial en la Feria Internacional del Libro en Guadalajara, Jalisco (1990-1991)
- Fotógrafa Oficial del Festival del Caribe, en Cancún, México, 1991
- Fotógrafa Oficial en la Feria Internacional del Libro en Frankfurt, Alemania, en 1992
- Fotógrafa en eventos organizados en el Auditorio Nacional y en el Palacio de los Deportes por la compañía Ocesa (1991-1992)
- Fotografías publicadas en diarios y revistas de circulación nacional, tales como *La Jornada*, *Reforma*, *El Nacional*, *Memoria de Papel*, *Tierra Adentro*, *Los Universitarios*, *Blanco Móvil*, *Generación y París-México* (desde 1989)
- Su trabajo con artistas plásticos (mexicanos, latinoamericanos, franceses, españoles y vietnamitas) ha quedado plasmado en catálogos y libros, ya sea personales o de los propios creadores que utilizan el material fotográfico para ilustrar su obra.

PUBLICACIONES

1. CHAO, Eunice. **Encuentro de miradas. México-Francia**. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1998

2. _____, **Paris-Hanoi-Saigon**. Ministerio de la Cultura de París, Francia, 1998.
3. _____, **Paisaje desnudo- una nueva academia**. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2000
4. DEHESA, Germán y Federico Reyes Heróles. **Hablan los amorosos. Homenaje a Jaime Sabines**. Plaza y Janés, México, 1999
5. _____ **Palacio de los Deportes (1990-1991)** Operadora de Centros de Espectáculos, S.A. de C.v. México, 1992

TESTIMONIOS DE LA OBRA FOTOGRÁFICA

EL ESPEJO DE EUNICE

Proceso y creación es el título de esta primera muestra de Eunice Chao quien con una imaginación que va más allá de la curiosidad, cumple con dos importantes aspectos desde la lente de su tema central: el artista produciendo la obra de arte, en el acto que modifica la materia para transformarla y concebirla de otra manera; para conformarla de otra forma, una forma nueva y proponerla como un concepto acabado de los productos humanos. En un segundo lugar, Eunice Chao conjunta su experiencia de otros creadores y visualiza estas realizaciones desde su origen, desde ese ámbito incógnito, desde ese entramado maravilloso, creando una secuencia de actitudes que van desde la selección y la ampliación de materiales de trabajo del artista hasta la conclusión de la propia obra de arte. En esta segunda fase, el acto fotográfico de Eunice Chao además de ser un testigo de ese mágico proceso, se traduce en arte a través de su percepción visual por medio de la cámara oscura.

Estas series, en las que trabajó con siete artistas plásticos, sin también una colección de fotos, de reconocimientos y admiraciones, hechas sin sofisticados tecnicismos. Son obras espontáneas, salidas rápidamente, desde un vertiginoso clic sin distracciones, porque no se puede perder la secuencia de la historia: la falta de un cuadro dispararía el fin de la acción. La cámara dispara y en la ejecución capta un gesto sublime, un juego fantástico, un rito misterioso y original: la manera de trazar y mezclar o fundir, y dibujar, real o mentalmente, la obra: el artista en acción representando su papel de ejecutor.

El “espejo del proceso creativo” —que así denomina la propia artista a su trabajo— de la lente de Eunice atrapa, en un parpadeo, en el vértigo mismo de la creación de Gilberto Aceves Navarro, artista audaz, maestro sin retórica, proponiendo el riesgo como parte de su misma dimensión plástica y de su genio, trabajando en su escultura efímera para la explanada del Hospicio de Cabañas en la ciudad de Guadalajara: Eunice nos devuelve una obra compleja en espléndido cuadro donde el pintor dobla y suaja cartón, pinta con acrílico esa especie de guerreros hermanos que se multiplican en el vasto escenario de *La ciudadela* nombre que tuvo la obra y que se preserva en la memoria de la fotografía como otra realidad y condición visual en que permanece.

Los modelos de Eunice Chao son los artistas y sus obras: ellos mismos se metamorfosean en arte y a través de su proceso de elaboración: Sebastián, geométrico y libre, en su taller, cortando fierro negro, grandes planchas de potente metal para soldarlas y ensamblarlas, y erigir esas torres asombrosas, descomunales, pitagóricas.

Eunice Chao nos lo recuerda en el principio universal de la armonía. Y aquí conjunta a siete artistas, en el número uno resumidos, que es ella, la que imagina la creación de este ciclo y propone la unión de dos artes que se miran así mismas en la fotografía, esa extraordinaria invención del siglo XIX que aún nos sigue fascinando en sus infinitas posibilidades imaginativas como las que aporta Eunice Chao en esta muestra.”

Mario del Valle

Catálogo de Proceso y creación

PERSISTENCIA DEL AZAR

Razón, cálculo, transparencia. Así es, en la parte célibe de la modernidad, sólo cuenta el concepto: sometiendo a la materialidad, tratando de anular el cuerpo. Exclusión total. Y ello porque las expresiones nacidas del soma son siempre enigmáticas, incontrolables, indecibles. La apoteosis del concepto ha ocupado, incluso, el terreno del arte demandando el sometimiento de éste aquello que mejor representa el cierre categórico: primero la gran madre, la filosofía, después el hijo dilecto, la ciencia. Vemos las obras, recorremos las asépticas salas, percibimos finalmente la conversión de los artistas en teóricos y, en consecuencia, el arte en un mero duplicado de la lógica exacta.

Ya sin resistencias de la pasión, sublimados los estados de ánimo y las sensaciones, arrinconados los sentidos en el desván de la impureza, el "arte conceptual" produce lo inevitable: la impersonalidad, lo homogéneo. Nada de crear, ahora construir, o sea, ahora controlar sin restos. Nada de utilizar texturas o pigmentos o empastes. Liquidar el deseo. Nada personal entonces. Nada de valores o matices. Ni gritos. Ni llantos. Renuncia. También tabú. Fórmula ilusoria para conjurar el desgarramiento. Nada pues. Ni siquiera el *Boogie Boogie* de Mondrian. Y menos que nada el arte como acto o la mano irredenta que celebra el temblor mortal, nada, nada que insinúe la huella de la carencia y el desarraigo existencial.

Tris. Tras. Click. Pero alguien, alguien irrumpe para descomponer el sistema. Hablamos ahora de Eunice Chao. Un ojo interior, irredento. Fotografiar a flor de piel que simplemente celebra, dejándolo ser, el acto abierto de siete artistas (Rodolfo Morales, Gustavo Aceves, Gilberto Aceves Navarro, Sebastián, Germán Venegas, Gabriel Macotela y Mario Martín del Campo) que lo mismo pueblan la tela en blanco con colores de fiesta o con cicatrices trágicas; que igual se empeñan en el logro de la obra inmortal o se dan a intensificar el instante efímero. Siete artistas, sus materiales. Son los actos de cada uno atrapados en el silencio del hacer. Todo sucede, en efecto, como si Eunice Chao, en lo que podríamos llamar una metavisión encarnada en papel, hubiera transgredido la mecánica fría de la cámara fotográfica en nombre de la exhibición de las derivas del cuerpo.

Hay que contemplar las fotos concentradamente, como cuando uno se encuentra poseído por su soledad. Ver a esos hombres en la insuperable opacidad de sus vivencias, cada uno en lo suyo y a su manera, sus gestos, sus dudas, su energía específica, penetrar en la profundidad de la aventura personal de esos seres finitos que en el inevitable viaje hacia la muerte celebran la intensidad de la vida en obras indescifrables por sistema conceptual alguno. Sentir con Eunice la complicidad entre acto y materia, adentro y afuera, interioridad y trascendencia. Fotografía, mirada abierta y súbitamente potencia del arte insurrecto, el arte sobre un fondo y un fondo que retorna. Ese fondo es la vida, una eterna pregunta, y surca los lenguajes del margen. Sus tentativas como dotadas del asombro, asombre de Eunice, sólo eso, seguir la traza.

Jorge Juanes

Catálogo de Proceso y creación

Casa del Lago. Galería Nacho López, Antiguo Bosque de Chapultepec, 1994

UNA MIRADA A LA CREACIÓN

Creación inspirada en la creación. El trabajo de Eunice Chao, fotógrafa mexicana, nos permite penetrar el misterio de la elaboración de una obra de arte. Revelándonos el esfuerzo del acto creador de pintores o escultores de diferentes latitudes, del mundo latino, argentinos, españoles, franceses, mexicanos, la fotógrafa nos presenta una especie de cronología del trabajo artístico mediante un ejercicio tan creativo como el de sus modelos. Para la Unión Latina es un placer patrocinar esta exposición y contribuir así a la difusión de esta joven artista mexicana.

Philippe Rossillon

Secretario General de la Unión Latina

Catálogo *Una mirada a la creación*, París 1996

13 artistas, una fotógrafa.

14 maneras de concebir y expresar una pasión.

Vivir un viaje en el tiempo es lo que nos propone la fotógrafa Eunice Chao. Un viaje iniciático al corazón de la creación, a través de ese combate inexorable entre el espíritu y la materia que busca extraer de la nada aquello que no existe.

¿Hay, pues, algo más fantástico que el asistir a esta confrontación? Observar la mano del pintor dictarle su ley a los colores con una pincelada, ver al escultor ordenar la materia... Qué fascinación ante la determinación y la precisión de cada gesto que parece animado por una fuerza invisible y fútil a la vez ¡Qué miradas tan impenetrables las que el artista proyecta sobre su propio trabajo!.

Son estos instantes, efímeros y privilegiados, del genitor con su obra, los que Eunice captura, dejando así un testimonio de la dualidad de los conceptos que explora: si la obra acabada es un logro en sí mismo, concreto y visible el proceso de su creación sigue siendo un enigma absoluto.

Las fotografías de *Una mirada a la creación* reconstituyen para nosotros la extraordinaria metamorfosis de la obra, recomponen su historia como las piezas de un rompecabezas, desde su génesis hasta su revelación al mundo y por ello, capta las emociones del artista en la realización de su arte.

Eunice Chao devela los entretelones de la creación, de una esplendorosa vivacidad para quien emprende con ella este sorprendente viaje contra el olvido.

Samuel Devisme

Catálogo *Una mirada a la creación*, París, 1996

EUNICE CHAO: UNA MIRADA A LA CREACIÓN

Eunice Chao acaba de volver de un largo e intenso viaje por los territorios de la creación plástica. De ese viaje ha traído consigo un conjunto de reveladoras imágenes que son, a la vez, testimonio de una mirada particularmente alerta y sensible, y la prueba de esa pasión que desde hace tiempo la lleva a seguir de muy cerca la tarea cotidiana de numerosos artistas. Pero las imágenes de Eunice Chao son mucho más que un documento demostrativo: en la medida que logran transportarnos al interior de ese espacio comúnmente prohibido al espectador —el mundo íntimo y fotografías establecen la posibilidad invaluable de cultivar por igual nuestra capacidad de asombro y nuestra reflexión, ya no sólo ante la significación o la forma de tal o cual obra, sino en lo que respecta a los problemas que implica su proceso creativo, el origen de su poética o los enigmas que encierra su elaboración.

Es evidente que su primer mérito reside en la aptitud que manifiesta para restituir el quehacer artístico a su entorno medular, es decir: a un ambiente restringido a la vida exterior, vedado a la voz pública, en el que básicamente prevalecen las condiciones que permiten el desarrollo de un trabajo inalienable, y en cuyo seno el artista —alejado de toda motivación ordinaria—inscribe su marca esencial: la reivindicación de esa libertad que, ante todo, lo afirma como sujeto creador. Nada más natural que de ahí se desprendan las derivaciones operativas de una práctica específica: los instrumentos, las técnicas y un cierto *modo* en la articulación de los distintos procedimientos que a menudo le dan coherencia y unidad a un diseño estético determinado.

En este sentido, el propósito que se advierte es el de encarar de lleno la aparición misma de la obra y reiterar la realidad sustancial del principio genésico de la ficción imaginaria: la hoja de papel inmaculada que será —mañana—el retrato de un personaje que revestirá nueva máscaras distintas; o la base de un ronco nudoso que será —más tarde—un caballo que llevará a cuestas a un héroe fantasmagórico. Es el mito de la creación en el instante que precede, luego de un periodo de gestación insondable, al absurdo surgimiento de lo inexistente, a la paradójica emergencia de lo increado.

En la mirada de Eunice Chao ha quedado grabada la relación de ese nacimiento que conlleva la búsqueda de un destino; algunas veces como el rastro material de la creación de una obra por su autor, según determinadas mutaciones intelectuales y expresivas; otras, como la historia de la producción de una pieza, su composición y recomposición graduales, y su consumación final como un ítem coherente de transformaciones continuas. Por ello, aquí, mucho más que inspiración o arrebató, la creación, es aliento, impulso, empeño —y la generación controlada de una forma, la consolidación de una estructura jerarquizada—. Por ello, aquí, el creador es el que suma o divide, separa o enlaza, el que distribuye, ordena, construye y finalmente organiza un objeto como si organizara un cosmos.

La exploración de estas fotografías —el reconocimiento de su dinámica proyectiva—es la lectura de la obra captada *en movimiento*, o sea.: en el curso de su devenir. Se trata de exhibir el tránsito de una forma a través de las diferentes fases de un proceso excepcional de maduración en su aspecto más tangible. Es, insistentemente, la creación como ejemplo palpable de la causalidad suprema, y la apertura de la obra a lo que constituye su cuarta dimensión: la del tiempo de su propio acontecer, cuando la mira de su cumplimiento no

es más que un llegar a ser permanentemente surcado por múltiples posibilidades. Después, al final de ese camino que—se quiera o no—comprende un método, y más allá de ese umbral de resistencia de toda obra del que habla Paul Valéry, sólo después, nunca antes, el proyecto conseguirá ser una realización.

Además de las series que recogen la labor de artistas latinoamericanos radicados actualmente en París, sobresalen las que están dedicadas al trabajo de Gabriel Macotela, Gustavo Aceves y Mario Martín del Campo.

Por eso, las fotografías de Eunice Chao contienen en sí mismas una postura —esa visión—nos revela que, en toda su perfección formal, la obra acabada es sencillamente el resultado de un trabajo que tiene lugar a través de una duración y que, ante todo, constituye el efecto de su propia génesis.

Así es: Eunice Chao acaba de volver de un largo e intenso viaje por los territorios de la creación plástica. Sólo nos cabe desear que pronto, muy pronto, decida emprender un nuevo recorrido.

Adolfo Echeverría

Suplemento **Sábado**, Periódico **Unomásuno**, 1996

PRESENTACIÓN

En pocas partes del mundo los mexicanos que aman al arte y las ideas han encontrado un lugar para desarrollar, disfrutar y crecer como en Francia. Tampoco exageraríamos si dijéramos que muchos son los franceses que han venido a México y descubierto un universo nuevo.

Las influencias culturales entre ambos países han sido múltiples y diversas, pero sobre todo han sido constantes. Aunque a veces pareciera que la intensidad disminuye, de repente aparece una nueva generación que retoma estos lazos y vuelven a descubrirse mutuamente.

Este reencuentro de miradas que nos ofrece Eunice Chao muestra las caras de quienes en los últimos años han contribuido a fortalecer esos vínculos. Cada uno de los personajes que aquí parecen han contribuido a fortalecer de una forma u otra, de manera directa o indirecta, a acrecentar las relaciones franco-mexicanas y a mantener vivo el interés por preservar esa singular oportunidad de tener una puerta privilegiada de entrada a Europa. La cámara de Eunice Chao, ella misma actora de estos intercambios culturales, nos recuerda que las relaciones internacionales, la amistad entre los países, esta retórica habitual del lenguaje diplomático, tienen nombre, apellido y rostros que atestiguan la riqueza de esta relación.

Gerardo Estrada

Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes

Encuentro de miradas. México-Francia, CNCA, 1998

ENCUENTRO DE MIRADAS

Escritores, artistas plásticos, historiadores, antropólogos, fotógrafos, críticos de arte y promotores culturales, conforman el "Encuentro de miradas" de hombres y mujeres que han trabajado para la presencia y desarrollo de la cultura y el arte mexicanos en Francia. Asimismo, de André Breton a George Lavaudant se abre un abanico de creadores que han traído lo mejor de su arte a nuestro país, tendiendo un puente que enriquece y alimenta a la vez el desarrollo de ambas culturas.

La fotógrafa mexicana Eunice Chao emprendió en nuestro país y desde su itinerario parisino de los últimos cuatro años un invaluable registro gráfico de personalidades y personajes que en las décadas recientes han realizado este cruce de fronteras. Mexicanos en París, franceses en México, una frase que resume la columna de un proyecto que ahora se concreta en la exposición "Encuentro de miradas".

México, al igual que la gran mayoría de los países latinoamericanos, recibió, en el terreno político, un fuerte impulso de las ideas emanadas de la revolución francesa. Posteriormente, la igualdad, libertad y fraternidad de la revolución, siguió, durante las postrimerías del siglo XIX, el orden positivista con el cual se arropó el porfirismo.

En el terreno de la creación literaria, los nombres de Baudelaire, Rimbaud y Verlaine resultan canónicos para nuestros poetas. La pintura francesa de vanguardia aún resuena con sus ecos en nuestra plástica. Cuánto le debe la poesía a la historia de la modernidad al vínculo Paz-Bretón. La etapa parisina de Diego Rivera es fundamental para la formación del pintor mexicano más completo del siglo XX. *El teatro y su doble* no se explica sin la presencia de Antonin Artaud en nuestro país.

Lo que antes era riesgo y aventura, hoy se ha formalizado a través de los intercambios culturales, los sistemas de becas, residencias y otras maneras de vincular el trabajo de los estudiosos, artistas y promotores.

La cultura mexicana se enriquece, la francesa se encuentra a sí misma en la diversidad de sus influencias y la fuerza de sus propias raíces.

En "Encuentro de miradas" Eunice Chao fija estos testimonios vitales. Le da rostro a sesenta de estos viajeros que en ambos sentidos cruzaron el océano para ser mejores, para reafirmar certidumbres o abrirse a nuevas interrogantes. Si en el pasado fueron Frida Kahlo, André Bretón, Diego Rivera, María Antonieta Rivas Mercado, Antonin Artaud, en nuestro presente inmediato vivieron esta itinerancia Octavio Paz, José Luis Cuevas, Francisco Toledo, Pedro Coronel, Fernando del Paso, Juan Soriano, Rodolfo Nieto, Héctor García. Hoy se puede citar a Águeda Lozano, Carlos Nakatani, Cristina Ruvalcaba, Saúl Kaminer, Alberto Ramírez, Vilma Fuentes, Jorge Dubón, Rafael Tovar, Mercedes Iturbe y Gerardo Estrada.

Artistas, intelectuales, historiadores franceses de estancia reciente en México aparecen también en este registro oportuno y ya imprescindible que inquiriere sobre los motivos individuales para residir en una tierra que aún asombra a los viajeros. La lente captó a Georges Couffgnan, Serge Gruzinski, Françoise Chevalier o a George Lavaudant, quienes se han interesado profundamente en nuestro pasado prehispánico, en nuestra historia moderna, en nuestra producción artística.

Fotos que, como dice Octavio Paz a los poemas-objeto de André Bretón, son “enigmas que se entreabren y dejan escapar, como la crisálida a la mariposa, revelaciones instantáneas”.

Con exposiciones en México y Europa, Eunice Chao hace esta aportación a la historia de las relaciones entre ambos países a través del rostro de algunos de los mejores hombres y mujeres, quienes han hecho posible que la errancia se convierta en aportación individual y esta aportación en cultura.”

Miguel Ángel Pineda

Encuentro de miradas. México-Francia, CNCA, 1998

UNA CRÓNICA VIVA

“París y México son territorios que habitan la raíz del mito. Sitios por los cuales debemos transitar y admitir que los hemos vivido.

Eunice Chao ha logrado ir de un sitio a otro para encontrarse con aquellos personajes que forman parte de esa legión de privilegiados que tiene a París y México como parte fundamental de su existencia.

Sus retratos son el inventario que da cuenta de artistas, escritores, historiadores y promotores culturales que han hecho de las humanidades su principio y su fin, sólo que los caminos van y vienen de la capital francesa a la mexicana. Las imágenes son crónica viva de estos seres que habitan esas geografías donde los mitos se renuevan.”

Andrés de Luna

Encuentro de miradas. México-Francia, CNCA, 1998

“El mundo parece sumergirse en las tinieblas. Oscuridades de toda índole son el punto de partida y la meta de un espacio terrestre en extinción. Sin embargo, la contraparte, el atisbo de la luz llega desde lo que es ruina y eslabón del pasado. Angkor es uno de los sobrevivientes de la barbarie; templo en Cambodia que desafía los siglos y permite la contemplación de sus piedras esculpidas y de sus ceremonias que sólo evoca el viento de la memoria.

Eunice Chao, fotógrafa errante, ha ido tras las luces de Angkor; en ese viaje espectral que la hizo evocar la tragedia bélica en el sureste asiático, encontró las sombras de las sombras. En el vagabundeo, la niebla y la noche parecieron esfumarse en Angkor, sitio de espiritualidad luminosa.

Chao describe la serenidad del paisaje, traba contacto con él y produce una serie donde compartirá los placeres de la mirada y del reposo.”

Andrés de Luna

Folleto Angkor, templo y ruinas

Universidad Autónoma Metropolitana, 1999

ECOS DE MIRADAS

“Mirar es pecar un poco, y además hacerlo son soberbia, pues lo visto resulta para el ojo un manjar incomparable. El ojo, como único destinatario. La mirada como un placer privado, casi onanista, que en el egoísmo encuentra su razón íntima de ser. El ojo como dueño absoluto de una geografía carnal y seductora: la del apetito convertido en tentación plural, porque se camufla en fantasma emocional, vaho erótico o gesto intelectual. La mirada como robo. El ojo como delincuente. La mirada que, ciega, se apodera del atractivo del otro para cumplir sus promesas, aquéllas que se han impuesto por la ráfaga del deseo. Como muestra bien vale un botón: las pieles minerales y los rostros pétreos, los campesinos y los monjes que moran en el laberinto de Angkor, en Cambodia, y que fueran espiados por la mirada intensa e indiscreta de Eunice Chao.

Ecos de miradas que, en laberinto arquitectónico de Angkor, que se resiste a desaparecer, sientan sus reales. Lo hacen, impúdicos y ajenos al tráfago cósmico del templo, algunos trashumantes, minoría de viajeros y turistas despistados; ciertos peregrinos, los budistas ataviados de mallas metafísicas, de fuegos primigenios, de flamas sagradas; y el nomadismo de los simios que, a veces, se apoderan de su plaza principal, como si nos recordases que de ellos venimos. Correspondencias y distracciones de un intercambio singular: el emprendido por el espectador en su propia representación. Ida y vuelta. La arrogancia de un fenómeno de óptica que al incorporar aquello que se observa, lo aniquila, desaprendiendo su condición de semejante. Visiones acústicas, espejos gimientes, imágenes sonoras.

Así, Eunice Chao: así también sus fotografías. Todo a favor de los rostros y las ruinas de un templo, el de Angkor en Cambodia, que detiene la destrucción del tiempo, que elude la distracción de los dioses. ¡Quién como ella! Viajera entre mundos congelados en una nueva glaciación: la de su cámara, la de sus fotografías.

Luis Ignacio Sáinz

Tríptico de Ecos de Miradas Angkor

Universidad Autónoma Metropolitana, 1999

Fotógrafos

La siguiente es una lista cuyos fotógrafos conozco su obra, ya que la he visto en exposiciones, publicaciones (libros, catálogos) y cuyas imágenes han sido determinantes en mi formación visual como fotógrafa.

ABBOT Berenice (1898-1991) estadounidense

ADAMS Ansel (1902-1984) estadounidense

ALMEIDA Lourdes (1952) mexicana

ALVAREZ Bravo Manuel (1902) mexicano

ATGET Eugène (1856-1927) francés

BELLOCQ E.J. (1873-1940) estadounidense

BOSTELMAN Enrique (1939) mexicano

BOUBAT Edouard (1923) francés

BRANCUSI Constantin (1876-1957) francés nacido en Rumania

BRASSAI (1899-1984) francés nacido en Transilvania

CAPA Robert (1913-1954) estadounidense nacido en Hungary

CARTIER Bresson Henry (1908) francés

CASASOLA Agustín Víctor (1874-1938) mexicano

CHARBONNIER Jean Phillippe (1921) francés

CHEN Gilberto (1954) mexicano

COHEN Laura (1956) mexicana

DAGUERRE MANDE Louis Jacques (1789-1851) francés

DOISNEAU Robert (1912-1994) francés
ERNEST MAX (1891-1976) alemán
FLORES Olea Victor (1932) mexicano
FREUND Gisèle (1908) francesa
GARCIA Héctor (1923) mexicano
GARDUÑO Flor (1957) mexicana
GASPARINI Paolo (1934) venezolano
HORNA Kati (1912) mexicana nacida en Madrid
ITURBE Graciela (1942) mexicana
JURADO Carlos (1927) mexicano
KAHLO Guillermo (1872-1941) alemán
KERTÈSZ Andrè (1894-1985) estadounidense nacido en hungary
KIEFER Anselm (1945) alemán
KOUDELKA Josef (1938) francés
LANGE Dorothea (1895-1965) estadounidense
LAVISTA Paulina (1945) mexicana
LARTIGUE Jacques Henri (1894-1986) francés
LEWIS Carrol (1832-1898) inglés
MAN RAY (1890-1976) estadounidense
MAPPLETHORPE Robert (1946-1989) estadounidense
MANZU Giacomo (1908-1991) italiano
MODOTTI Tina (1896-1942) italiana

MUYBRIDGE Endwerd (1830-1904) estadounidense

NADAR (1820-1910) francés

NICEPHORE Niepce (1765-1833) francés

NEWTON Helmut (1920) estadounidense

ORTIZ Monasterio Pablo (1952) mexicano

REYNOSO Antonio (1923) mexicano

SALGADO Sebastiao (1944) brasileño

SAUDEK Josef (1896-1976) checoslovaco

SANDER August (1876-1964) alemán

STIEGLITZ Alfred (1864-1946) estadounidense

STRAND Paul (1890-1976) estadounidense

WALKER Evans (1903-1975) estadounidense

WESTON Edward (1886-1958) estadounidense

WITKIN Joel Peter (1939) estadounidense

REFERENCIAS FÍLMICAS

Andrei Tarkovsky

(1932-Savrashye, Unión Soviética; 1986, París, Francia)

Hijo del poeta Arseni Tarkovsky, pasa la infancia rodeado de mujeres, su abuela, su madre y su hermana, al abandonarles su padre. Por deseo de su madre estudia música, pintura y árabe. Después de trabajar durante una temporada como geólogo en Siberia, ingresa en la escuela de cine de Moscú. Debuta como realizador con un proyecto ajeno, **La infancia de Iván** (1962), donde sustituye a E. Bálov a los pocos días de rodaje, pero consigue hacer suya la historia del niño destruido por la II Guerra Mundial y darle una peculiar fuerza. Su éxito le impulsa a escribir con Andrei Konchalovsky y dirigir **Andrei Rubliev** (1966), una superproducción de más de tres horas de duración sobre la vida del pintor de iconos del siglo XV, pero esta importante obra tiene problemas con la censura por su carácter religioso y es prohibida durante más de cinco años.

Solaris (1972), una historia de ciencia ficción basada en una novela del especialista polaco Stanislaw Lem, también tiene una importante carga religiosa, pero es la menos lograda de sus películas soviéticas. Con **El espejo** (1974) la más autobiográfica de sus obras, alcanza por primera vez ese estilo experimental que caracteriza sus mejores trabajos y queda muy clara su obsesión por los cuatro elementos: el fuego, el aire, la tierra y el agua. A pesar de que **Stalker** (1979) es la única de sus películas que no tiene guión propio y está basada en una novela de ciencia ficción de Arkady y Boris Strugatski, es su obra maestra, aquella donde mejor plasma sus obsesiones y un clima de pesadilla que tanto le fascina. El tono claramente elitista y religioso de sus películas, dificulta las posibilidades de trabajar en la Unión Soviética y la difusión de sus obras, por ello decide exiliarse y filma **Nostalgia** (1983) en Italia y en Suecia, **El sacrificio** (1986).

Nostalgia

Director: Andrei Tarkovsky

Año de Producción: 1983

Guión: Tonino Guerra y Andrei Tarkovsky; **Reparto:** Oleg Yankovsky (Andrei Gortchakov), Erland Josephson (Domenico), Domiziana Giordano (Eugenia), Patrizia Terreno (esposa de Andrei), Laura De Marchi (camarera), Delia Boccardo (esposa de

Domenico), Milena Vukovit, Alberto Canepa, Raffaele Di Mario, Rate Furlan, Livio Galassi, Elena Magoia; **Productores:** Manolo Bolognini, Franco Casati, Renzo Rosselline; **Música:** Claude Debussy, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Ludwig van Beethoven; **Fotografía:** Giuseppe Lanci; **Edición:** Erminia Marani y Amedeo Salfa; **Diseño de Producción:** Andrea Crisanti; **Decoración de Set:** Mauro Passi; **Diseño de Vestuario:** Lina Nerli Taviani; **Maquillaje:** Iole Cecchini y Giulio Mastrantonio; **Asistentes de dirección:** Norman Mozzato y Larisa Tarkovskaya; **Sonido:** Fausto Ancillai, Luciano Anzellotti, Massimo Anzellotti, Danilo Moroni, Yevgeniya Potopskaya, Remo Ugonelli; **Efectos especiales:** Paolo Ricci; **Asistente de camarógrafo:** Giancarlo Barraglia; **Fotofijas:** Bruno Bruni; **Asistente de cámara:** Luigi Cecchini; **Operador de la cámara:** Pino Di Biase; **Duración:** 125 minutos

Testimonio de Tarkovsky

“El viaje hecho por un intelectual ruso a Italia se vuelve la ocasión para reflexionar en la búsqueda de algo que tal vez ni siquiera existe. **Nostalgia** es una palabra que tiene, en el ruso original, un sentido profundo que se pierde en la traducción. Significa a la vez el sentimiento afectivo que uno tiene por su país natal y la melancolía que también siente por esa tierra distante. Esta película está preocupada con la percepción de lo Absoluto y su inaccesibilidad”

Andrei Tarkovsky

Sobre la película Nostalgia

Resumir **Nostalgia** es dar una imagen lineal, empobrecida, insuficiente para dar cuenta de la riqueza plástica, del funcionamiento ‘correspondencias’ visuales que surgen poco a poco entre las secuencias de la película. El tema principal es el del exilio, de la nostalgia por la tierra natal, del recuerdo obsesivo y doloroso que deja en la memoria y en los sueños.

La forma que Tarkovsky da a esta ‘nostalgia’ espacia a lo racional. Tratadas en blanco y negro (el presente, lo real, está en colores), las imágenes del pasado son a la vez repetitivas e indecisas. Fantasmas que como sueños intervienen sin lógica aparente en la narración, pero que ‘penetran’ las imágenes del presente. Se imponen por su rigor pictórico, pero también por los detalles cuya importancia dentro de la continuidad narrativa

y estilística resulta decisiva: el agua, la bruma, el perro-lobo aseguran, de esta manera, la comunicación entre un pasaje y otro (como entre *Nostalgia* y *Stalker*). Eugenia, más prosaica que Gortchakov, se muestra impotente para guiarlo en una Italia 'italiana': es, por el contrario el alma rusa la que contamina la realidad italiana. El encuentro con Doménico es la ocasión de un tropiezo mayor en el itinerario del poeta. Fascinado por este personaje dostoiévskiano, es conducido a seguir sus pasos, a realizar en su lugar el acto simbólico inconcluso.

Un mismo misticismo reúne a los dos hombres (luego de un significativo diálogo 'separado' por la cámara, sus imágenes se confunden en un espejo); su exilio, finalmente, es semejante....: se encuentran aquí los temas de Tarkovsky inscritos nuevamente en una poética de los elementos: el agua, el aire y el agua (la bruma) , en sus imágenes visionarias como pocas del cine contemporáneo."

Jacques Chevallier. *La Revue de Cinéma*, "La saison cinématographique 1985"

Volker Schlöndorff

(1939, Wiesbaden, República Federal Alemana)

Comienza a estudiar ciencias económicas en París, pero pronto abandona las clases para inscribirse en un curso de dirección cinematográfica. Ayudante de dirección de Juan-Pierre Melville, Alain Resnais y, sobre todo, Louis Malle.

Volker Schlöndorff ha sido el único de los representantes del Nuevo Cine Alemán que ha sido reconocido por la academia y recibió un Oscar por la película **El joven Törless** (*Der jungen Torless*), 1965. Schlöndorff trabajó en Francia durante casi cinco años como asistente de dirección de Luis Malle en **Zazie en el metro** (*Zazie in the metro*), 1960; **Vida privada** (*Private life*), 1961 **El fuego fatuo** (*The fire within*) 1963 y **¡Viva María!**, 1965 Colaboró también con Alain Resnais en **El año pasado en Marienbad** (*Last Year at Marienbad*), 1961 y con Jean -Pierre Melville en **Padre León Morin** (*León Morin, priest*) 1961 **El confidente** (*The finger man*), 1961. Schlöndorff comienza su labor en Alemania en 1965.

También es uno de los directores que ha trabajado a partir de las fuentes literarias pero siempre imprimiendo un sello personal en sus obras. Por ejemplo **Tiro de gracia** (*Der Fangschuss*), 1976 basada en la obra literaria de Margherite Yourcenar del mismo nombre donde este director testimonia la admiración y el respeto por los textos literarios al basarse en alguno de ellos. **El joven Törless** (*Der Junge Törless*), 1965 está basada en una novela de Roberth Musil ubicada en una escuela militar en Alemania justo antes de la Primera Guerra Mundial. Schlöndorff estaba visiblemente interesado en esbozar el ambiente del internado (que le era familiar desde sus años escolares).

Volker Schlöndorff también dirigió: **El honor perdido de Katherina Blum** (*Die verlorene Ehre der Katherina Blum*), 1975; **La moral de Ruth Halbfass** (*Die Moral del Ruth Halbfass*), 1972, **La repentina riqueza de los pobres de Kombach** (*Der Reichtum der Armen Leute Von Kombach*), 1971.

Recientemente, el cincasta, aún con una gran actividad en el cine, filmó **Las leyendas de Rita** (1999).

EL TAMBOR DE HOJALATA

Director: Volker Schlöndorff

Año de producción: 1979

Países: Alemania-Polonia-Yugoslavia-Francia; **Guión** Jean-Claude Carrière, Günter Grass, Volker Schlöndorff y Franz Seitz, basados en una novela de Günter Grass; **Reparto:** Mario Adorf (Alfred Matzerath), Angela Winkler (Agnes Matzerath), David Bennet (Oskar Matzerath), Katarina Thalbach (Maria Matzerath), Daniel Olbrychski (Jan Bronski), Tina Engel (Anna Koljaiczek, joven) Berta Drews (Anna Koljaiczek, vieja) Roland Teubner (Joseph Koljaiczek), Tadeusz Kunikowski (Tío Vinzenz), Andréa Ferréol (Lina Greff), Heinz Bennet (Greff), Ilse Pagé (Gretchen Scheffer), Werner Rehm (Scheffer), Kate Jaenicke (Mamá Truczinski), Helmut Brasch (Heilandt); **Productores:** Anatole Dauman y Franz Seitz; **Música original compuesta por** Lothar Brühne, Maurice Jarre, Friedrich Meyer.; **Fotografía:** Igor Luther; **Edición:** Suzanne Baron; **Dirección de arte:** Nicos Perakis; **Decoración de set:** Bernd Lepel; **Diseño de vestuario:** Inge Heer y Dagmar Niefind; **Maquillaje:** Rino Carboni, Ingeborg Thiess y Alfredo Tiberi; **Asistentes de dirección:** Wolfgang Krake, Branko Lustig, Andrzej Reiter, Alexander von Richthofen; **Efectos especiales:** Georges Iaconelli; **Asistente de cámara:** Peter Arnold; **Duración:** 142 minutos

Testimonio de Schlöndorff

“La fuerza de la novela de Günter Grass radica en que nos brinda una visión de la historia que se sitúa por encima de los debates ideológicos. Oskar adopta la posición de un niño que se pregunta ¿Qué lugar ocupo en todo esto? Y que rechaza las posiciones globales de una historia en la que no cree. Esto corresponde a las posiciones de Grass. Yo diría, forzando un poco, que en *El tambor de hojalata* no hay ideas generales, sino ideas concretas. Una de ellas es el infantilismo de la época que la película descubre a partir de la mirada de un niño.”

Entrevista con Tomás Pérez Turrent, *Revista Cine* numero 18, julio-septiembre, 1979

Museos visitados

A continuación presento una lista de algunos de los museos que he visitado durante la realización de este trabajo. Sin lugar a dudas, la asistencia a dichos recintos ha influido en mi forma de ver, en mi forma de sentir, en mi sentido estético, en mi formación como fotógrafa.

Museo Del Prado (España) www.museoprado.es

La primera idea de crear un Museo en Madrid le fue sugerida a Carlos III por su pintor de cámara y consejero en temas artísticos Antón Rafael Mengs. Pero el deseo del pintor no pasó de sugerencia, al no hacerlo suyo el monarca.

Ya en los últimos años del mismo siglo XVIII la creación, en el París de la Revolución, del Museo del Louvre, en el propio Palacio real del Louvre y con los fondos de las colecciones reales, fue el punto de partida para la creación de muchos museos en Europa. La primera iniciativa seria y oficial de fundación de un museo similar en Madrid, se debió al rey José I Bonaparte, empeñado en la creación de un Museo Josefino que no pasó del papel, en 1809, en plena Guerra de Independencia precisamente contra el dominio francés.

La idea gustó en el reinado de Fernando VII que supo escuchar a las peticiones, en ese sentido, de la Real Academia de Bellas Artes y al especial interés que puso en el proyecto su segunda esposa María Isabel de Braganza, a la que el Museo ha querido considerar siempre como su fundadora. Su escultura sedente, obra neoclásica de Álvarez Cubero, parece estar recibiendo a los visitantes en el vestíbulo de la Puerta de Velázquez de la entrada oeste del Museo. Lamentablemente la reina murió sin poder ver la inauguración del que se llamó Museo Real de Pintura y Escultura, y que tuvo lugar el 19 de Noviembre de 1819.

La Guerra Civil marcó como en toda España y en su sociedad, un freno brusco a este progreso. Convertido Madrid en frente de guerra desde los primeros meses de la contienda hasta casi el final de la misma, la situación de peligro para el Museo era constante. Se cerró al público a poco de iniciarse el enfrentamiento, y fueron desmontadas y recogidas en las salas de la planta baja sus pinturas, protegiéndolas con sacos terreros de las ondas expansivas de los bombardeos. Además, se refugiaron dentro de sus muros otras muchas obras de arte (de iglesias, y museos madrileños, y de El Escorial por la virulencia de la guerra en la sierra), para las que se buscaba una protección que sin embargo el Prado no podía ofrecer ya que, objetivamente, no tenía ningún tipo de defensa especial o de blindaje. Sí ofrecía, moralmente, la casi seguridad de que ninguno de los contendientes iba a ser capaz de bombardear el Museo del Prado. Pero fue bombardeado, afortunadamente sin graves daños para sus pinturas.

Palacio de Versalles (Francia) www.chateauversailles.fr

En 1623, Luis XIII, padre de Luis XIV, mandó construir en Versalles «un lugar para la caza, un palacete de gentilhomme» de ladrillo, piedra y pizarra. El rey se sentía tan a gusto que ordenó en seguida la ampliación de éste a su «ingeniero y arquitecto» Philibert Le Roy. El primer palacio de Versalles corresponde con los edificios que rodean el Patio de Mármol. Entre 1661 y 1668 el joven Luis XIV, el Rey Sol, encargó las obras de embellecimiento del palacio a su arquitecto Louis Le Vau. Pero este «castillo de naipes», según la expresión de Saint-Simon, era demasiado pequeño, por lo cual la ampliación era inminente.

Le Vau fue elegido de nuevo para realizar las obras. Entre 1668 y 1670 comenzó la construcción de la *Envoltura*; Saint-Simon criticó severamente el contraste que se establecía con el antiguo palacio: "lo hermoso y lo feo, lo vasto y lo estrecho han sido cosidos juntos". De hecho, la *Envoltura* de Le Vau consistía en un segundo edificio con fachadas de piedra blanca, que rodeaba el primer palacio y le servía de pantalla por el lado de los

jardines. Esta construcción, cuya terraza central se inspiraba en las villas barrocas italianas, fue continuada por François d'Orbay después del fallecimiento de Le Vau en 1670. En ella se encuentran las Grandes Estancias (Grands Appartements).

Hacia 1770, durante los últimos años del reinado de Luis XV, Jacques-Ange Gabriel realizó la Ópera e inició la reconstrucción de las fachadas que daban a la ciudad. Pero solamente edificó el ala derecha que estaba en ruinas. En dicha obra, dotada de un pabellón con columnas, Gabriel aplicó rigurosamente las reglas de la arquitectura clásica. En 1772 se comenzó la gran escalinata llamada *Grand Degré*, situada en el interior del ala, y cuya construcción no se terminó hasta 1785. Al otro lado del patio, el pabellón simétrico encargado por Napoleón I, fue realizado en 1820.

Museo del Louvre (Francia) www.louvre.fr

Del castillo fuerte de Felipe Augusto (1190) a la realización del "Gran Proyecto" (1870), el palacio del Louvre se ha extendido progresivamente sobre la orilla derecha del Sena.

Verdadera barrera entre el norte y sur de la ciudad, el edificio es el punto de partida de la gran perspectiva este oeste que cruza el arco del Carrousel, el obelisco de la plaza de la Concordia, el Arco del triunfo en los Campos Eliseos, hasta el nuevo arco de la Defense.

El renombre internacional del *Musée du Louvre* hace a veces olvidar que en su origen fue concebido para tener una función de palacio. Desde la Edad Media, su evolución ha sido excepcional, marcada a la vez por los grandes eventos de la historia de Francia y por la sucesión de arquitectos y decoradores que han dejado su marca.

El castillo medieval al origen del palacio actual fue edificado por el rey Felipe Augusto al final del siglo XII. Los trabajos de restauración del Patio Carrée y las excavaciones necesarias a la construcción de la pirámide y de nuevos espacios del Carrousel han permitido efectuar excavaciones arqueológicas,

reconocer las diferentes fases de la ocupación del palacio y del lugar. Las estructuras arquitecturales del subsuelo de ahora en adelante están incluidas en los circuitos de visita. Es así como se puede circular, bajo el Patio Carrée, en las fosas de la fortaleza medieval, bordear la base del torreón para llegar a la sala San Luis (siglo XIII) o aún más, a la salida del parque de estacionamiento, y recorrer a lo largo de las fosas llamadas Carlos-V.

El proyecto "Grand Louvre" representa más de quince años de trabajos (1981-1999). Su ambición es a la vez museológica, arquitectural y urbana: se trata de ampliar y modernizar el museo del Louvre y el Museo de Artes decorativas, de mejorar el palacio y de abrir el conjunto sobre la ciudad.

Es el arquitecto chino americano Ieoh Ming Pei que toma a cargo la primera gran parte de la concepción de modernización del museo. Su proyecto, con la construcción de una gran pirámide en el centro de la Cour Napoleón, está expuesto en el palacio del Eliseo en 1983, y provoca una gran polémica desde el principio. Una simulación de tamaño natural es proyectada y realizada en 1985. El proyecto recibirá entonces la aprobación definitiva.

La pirámide del arquitecto Pei rodeada de juegos de agua, que marca la entrada del nuevo museo, solo constituye por consiguiente una pequeña parte de una renovación y de ampliación sin precedentes: restauración de edificios, acondicionamientos en espacios de exposición del antiguo ministerio de Finanzas, creación de un subsuelo de una estación de turismo para 80 autobuses, de un parque de estacionamiento para 600 coches particulares, de una galería comercial ("le Carrousel du Louvre"), del laboratorio de investigación de los museos de Francia, del anfiteatro de la Escuela del Louvre, de reservas para la Unión de artes decorativas, equipamientos técnicos y salas de presentación para la moda.

De 1995 a 1997, importantes espacios han sido reacondicionados en el ala Denon y el ala Sully, que han permitido en octubre de 1997 la apertura del ala Sakler de Antigüedades

orientales (en francés únicamente), luego en diciembre de 1997 la apertura de Dic. de 1997: Las nuevas salas en el museo del Louvre (Antigüedades egipcias, Egipto romano, Egipto copto, Pinturas y dibujos italianos).

Museo D'Orsay (Francia) www.musee-d'orsay.fr

La calle de Lille traza el eje principal del antiguo jardín de la Reina Margarita de Valois, esposa repudiada de Enrique IV. A su muerte en 1615, la posesión fue vendida por lotes: se construyeron palacetes particulares en el barrio mientras que, a orillas del río, el puerto llamado la Grenouillière recibía los trenes de madera traídos por armadía sobre el Sena. La construcción del muelle de Orsay comenzó en 1708 a partir del Puente Royal, y fue concluida bajo el Imperio. La vocación aristocrática del lugar se impuso definitivamente a fines del siglo XVIII con la construcción del Hotel de Salm (hoy día el palacio de la Legión de Honor) entre 1782 y 1788.

En el siglo XIX, el lugar de la futura Estación de Orsay estaba ocupado por dos construcciones: la Caserna de la Caballería y el Palacio de Orsay, construido entre 1810 y 1838 por Jean-Charles Bonnard y continuado por Jacques Lacornée. Después de haberse destinado al Ministerio de Asuntos Exteriores, fue afectado al Tribunal de Cuentas y al Consejo de Estado. En la época de la Comuna de 1870, el barrio entero fue incendiado: durante 30 años, los muros calcinados del Palacio de Orsay fueron testigo de los horrores de la guerra civil.

En vísperas de la Exposición Universal de 1900, el Estado cedió el terreno a la Compañía de ferrocarriles de Orléans que, debido a la posición excéntrica de la Estación de Austerlitz, proyectaba construir en lugar del Palacio de Orsay una estación de término más céntrica. En 1897, la Compañía consultó a tres arquitectos: Lucien Magne, Emile Bénard y Victor Laloux. Los imperativos vinculados al lugar -elegancia del barrio, vecindad de los palacios del Louvre, de las Tullerías y de la Legión de Honor- imponían un reto a los opositores: integrar la estación en su

elegante marco urbano. Victor Laloux, que acababa de terminar el Ayuntamiento, fue elegido como laureado en 1898.

La estación fue utilizada sucesivamente como centro de expedición de los paquetes postales para los prisioneros durante la guerra, luego como centro de acogida de los prisioneros en el momento de la Liberación. Sirvió como escenografía para varias películas (entre las cuales *El Proceso* de Kafka adaptado por Orson Welles), como refugio temporal para la compañía teatral Renaud-Barrault y más tarde para los peritos tasadores, durante la reconstrucción del Hotel Drouot.

En 1973, la Dirección de Museos de Francia tenía en perspectiva el establecimiento de un museo en la Estación de Orsay, en éste estarían representadas todas las artes de la segunda mitad del siglo XIX. Amenazado de demolición y de reemplazo por un gran hotel moderno, la estación benefició de un resurgimiento del interés por el siglo XIX y fue inscrita en el inventario suplementario de Monumentos históricos, el 8 de marzo de 1973. La decisión oficial de construcción del Museo de Orsay fue adoptada por consejo interministerial de 20 de octubre de 1977, por iniciativa del Presidente Valéry Giscard d'Estaing. En 1978, el edificio fue declarado monumento histórico y se creó el establecimiento público del Museo de Orsay para dirigir la construcción y el funcionamiento del museo. El 1.º de diciembre de 1986, el Presidente de la República, François Mitterrand, inauguró el nuevo museo que abriría sus puertas al público el 9 de diciembre siguiente.

Fotografía en el Museo D'Orsay

El siglo XIX asiste a la invención de la fotografía, en 1839. En el Museo de Orsay -el primer museo nacional que presenta la fotografía antigua- se ha dado énfasis a la creación plástica dentro de la fotografía tanto en las exposiciones como en las adquisiciones. Estas obras de arte no dejan de ser preciosos documentos sobre el II Imperio y la III República.

Se han reunido las colecciones fotográficas a partir de 1979 y ahora se dispone de más de 45.000 obras.

Cabe resaltar dos momentos importantes en la creación fotográfica del siglo XIX: la época "primitiva" que va aproximadamente de 1847 a 1863, considerada la edad de oro de la fotografía francesa e inglesa, época de puesta a punto de este medio en ambos países simultáneamente.

El Museo de Orsay es particularmente rico en obras de este período. Los fotógrafos de entonces dominaron la técnica, aún sucinta, que no conocía ni el color, ni la expresión del movimiento. Trabajaban de modo artesanal, lo que da a sus pruebas una admirable riqueza sensual, y aspiraban a hacer obras de arte, en todos los campos: el retrato (Nadar, Charles y Victor Hugo), el paisaje (Le Gray, Reqnault, Vigier o Shaw), las escenas animadas (Nègre), la arquitectura (Baldus, Salzmann), la naturaleza muerta (Aubry o Braun). La imaginación y la ficción también hacen su entrada en la fotografía con fotógrafos ingleses como Lewis Carroll o J.-M. Cameron.

A fines del siglo, la fotografía de aficionado cobra una importancia considerable gracias a la puesta a punto de cámaras portátiles instantáneas del tipo fabricado por Kodak. Muchos de los aficionados se reúnen en clubes y desean restituir a la fotografía su estatuto de obra de arte, que había perdido alrededor de 1870 en beneficio del comercio y de la industrialización. Los representantes más notables de este movimiento internacional fueron ingleses o americanos, tales como P. H. Emerson o A. Stieglitz, editor de la célebre revista *Camera Work*.

Al margen del movimiento pictoralista, los escritores, pintores o grabadores practicaban una apasionante fotografía de aficionado con frecuencia estrechamente vinculada a su arte (Zola, Degas, Bonnard, Rivière).

El Museo de Orsay ha adquirido una colección representativa de esta corriente.

Además, alrededor de 1900, algunos personajes aislados como Atget -una de las figuras mayores de la fotografía- llegan a ser a la vez profesionales y artistas, y a enriquecer sus imágenes documentales con un auténtico espíritu creador.

Para la fotografía, el Museo de Orsay se ha fijado como límite cronológico aproximado el año 1915, punto de partida de la fotografía propiamente moderna: el retrato de Marcel Proust en su lecho de muerte por Man Ray (una de sus primeras fotografías, en 1922) constituye un final simbólico para las colecciones del Museo de Orsay.

Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou (Francia)

www.cnac-gp.fr

Complejo artístico construido en París por iniciativa del presidente de la República Francesa Georges Pompidou, que se inauguró en 1977. El edificio que lo alberga está en Beaubourg, en el distrito de Marais. Su estructura, en acero y cristal, fue realizada por los arquitectos Richard Rogers y Renzo Piano.

El Centro Pompidou acoge el Museo Nacional de Arte Moderno, cuyas colecciones resumen muchos de los movimientos del siglo XX. Se exponen obras de Henri Matisse, André Derain y otros pintores del fauvismo. Entre los del cubismo, destacan Pablo Picasso y Georges Braque. Hay una amplia representación de pintores del surrealismo, y también se exhiben trabajos de Alberto Giacometti, Fernand Léger, Marc Chagall, Chaïm Soutine y Constantin Brancusi. Nicolas de Staël, Jean Dubuffet y Franz Kline han sido incorporados a la colección recientemente, junto a artistas abstractos y expresionistas estadounidenses como Jackson Pollock, Andy Warhol y Robert Rauschenberg.

El edificio también aloja al IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique, una cinemateca fundada por Pierre Boulez y equipada con un auditorio donde se escucha sobre todo música de autores contemporáneos), una importante biblioteca y un centro dedicado al diseño industrial.

Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (Estados Unidos)

www.museum.org

Centro estadounidense de arte, uno de los más grandes del mundo, ubicado en Nueva York. Fundado en 1870 por un grupo de personajes públicos, filántropos y creadores artísticos, el Museo ha ocupado su actual localización en el Central Park de la ciudad desde 1880, en edificios diseñados por el arquitecto estadounidense Richard Morris Hunt.

Las colecciones del Museo, consideradas entre las mejores del mundo, están divididas en 18 departamentos, responsable cada uno ellos de la adquisición, conservación y exposición de sus obras. A continuación se da una descripción de algunos departamentos.

a) Arte de Estados Unidos

Este departamento se concentra en obras de arte estadounidense que se extienden desde el periodo colonial hasta nuestros días. Incluye cuadros, telas, piezas de cristal y cerámica, muebles y objetos domésticos. Entre los artistas representados se encuentran Thomas Cole, John Singer Sargent, Thomas Eakins y Winslow Homer.

b) Arte antiguo del oriente próximo

Centrada en el arte de las antiguas Mesopotamia, Irán, Siria, Anatolia y de regiones que engloban a países como Turquía, Irak y Pakistán, la colección abarca desde el VI milenio a.C. hasta los inicios del siglo VII d.C. Esculturas, objetos de oro y plata y piezas del palacio de Assurnasirpal II son algunas de las principales obras expuestas en esta sección.

c) Arte asiático

La colección incluye objetos de arte (esculturas de jade, bronce y piedra, mobiliario, grabados y biombos) de China, Japón, Corea,

India y el Sureste asiático, que se extienden desde el III milenio a.C. hasta la actualidad.

d) Dibujos, grabados y fotografías

Aproximadamente 4.000 dibujos (en particular obras francesas e italianas comprendidas entre los siglos XV y XIX), fotografías y una colección de grabados, entre ellos grabados utilizados como ilustraciones de libros, componen las colecciones de este departamento.

Museo de Arte Moderno de Nueva York (Estados Unidos) www.moma.or

En inglés, *Museum of Modern Art*, (MOMA) centro artístico estadounidense fundado en Nueva York en 1929 por los filántropos estadounidenses Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan y Abby Aldrich Rockefeller para "ayudar a la gente a entender, utilizar y disfrutar de las artes visuales de nuestro tiempo".

El MOMA es uno de los mejores museos de arte moderno del mundo, con colecciones muy diversas que ponen de manifiesto los avances producidos en el arte desde el postimpresionismo de finales del siglo XIX. Con el tiempo, los fondos del Museo han ido aumentando hasta contar con más de 100.000 cuadros, esculturas, dibujos, grabados, fotografías, modelos y planos arquitectónicos, y objetos de diseño. Incluye también unas 10.000 películas y una biblioteca con más de 80.000 libros y publicaciones periódicas.

Desde la exposición '*Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*', con la que fue inaugurado en 1929 ocupando varias salas alquiladas, el MOMA ha intentado llegar a un gran número de público.

En 1932 y 1933 organizó las primeras exposiciones de fotografía, arquitectura, y de mobiliario y artes decorativas.

En 1935 se creó la Biblioteca Cinematográfica (hoy el Departamento de Cine y Video), primer programa mundial en su género organizado dentro de un museo. Ha realizado de forma periódica muestras retrospectivas de importantes artistas y

movimientos artísticos, combinando piezas de su propia colección con obras prestadas por otros museos del mundo, y ha patrocinado muchas exposiciones itinerantes.

En 1939 el Museo se trasladó a su sede permanente, diseñada por Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone, de la calle 53 Oeste. Desde 1939 se han ido incorporando otros terrenos y varias salas adicionales, como el Jardín de Esculturas Abby Aldrich Rockefeller (1953, ampliado en 1964), diseñado por Philip Johnson. En su ampliación más reciente, diseñada por César Pelli y completada en 1984, el Museo añadió un segundo teatro y duplicó el espacio de la galería para dar cabida al millón y medio de personas que lo visita cada año.

Las extensas colecciones del MOMA comprenden cuadros, esculturas, grabados y dibujos que proporcionan una visión completa de las figuras y tendencias artísticas más significativas desde la década de 1880 hasta nuestros días, así como fotografías que van desde los pioneros de mediados del siglo XIX hasta los maestros más recientes y, en la colección de diseño, dos automóviles y un helicóptero. El jardín de esculturas, con su agradable combinación de fuentes, árboles, estanques reflectantes y esculturas, es muy popular entre los visitantes.

Museo Solomon R. Guggenheim (Estados Unidos) www.guggenheim.org

Centro de arte moderno y contemporáneo estadounidense situado en Nueva York. Fue inaugurado en 1959 dentro de un edificio diseñado por Frank Lloyd Wright y toma su nombre de Solomon Robert Guggenheim, industrial y filántropo estadounidense. En 1936 la artista alemana Hilla Rebay organizó una exposición de la colección de arte de Guggenheim con el título de *Colección Solomon R. Guggenheim de pinturas no objetivas*, en la que se incluían, entre otras, obras de Marc Chagall y Wassily Kandinsky. La ampliación de la colección de arte del industrial estadounidense llevó a la formación de la Fundación Solomon R. Guggenheim en 1937, dedicada a la gestión de los museos que de ella dependen.

Los fondos del Museo incluyen numerosas obras impresionistas, postimpresionistas, cubistas y abstractas de artistas como Fernand Léger, Lyonel Feininger, Robert Delaunay, Paul Cézanne, Édouard Manet, Claude Monet y Pablo Picasso. Desde sus comienzos, el Museo ha ido ampliando su colección hasta incluir en la actualidad esculturas, cuadros y objetos de arte de todo el periodo contemporáneo. Cuenta también con un restaurante y un auditorio. En 1992 se llevó a cabo la renovación y ampliación del edificio, que fue realizada por los arquitectos Gwathmey y Siegel.

El Museo Guggenheim del Soho, diseñado por Isozaki Arata y situado en el distrito del Soho de Nueva York, abrió sus puertas en 1992. Este espacio adicional permite que se pueda exponer una mayor proporción de la colección permanente del Museo.

Museo de Arte Moderno (México) www.arts-history.mx/museos

Situado el bosque de Chapultepec de la ciudad de México. Fue inaugurado en 1964, año en que concluyeron las obras del edificio que lo alberga, cuyo diseño fue obra de los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares.

El Museo de Arte Moderno posee una superficie de más de 36.000 m², a la que hay que añadir los amplios jardines donde se exponen obras escultóricas. Sus cinco espacios básicos de exposición son la Sala Xavier Villaurrutia, la Sala Carlos Pellicer, la Sala José Juan Tablada, la Sala Antonieta Rivas Mercado y la Galería Fernando Gamboa. Su colección permanente está integrada por obras de los más representativos artistas mexicanos del siglo XX, con una importante presencia de los miembros de la escuela mexicana de pintura.

Así, se pueden contemplar obras de artistas como Frida Kahlo o Cordelia Ureta. Pintores surrealistas, rupturistas y jóvenes artistas mexicanos tienen también un espacio en el Museo. Mención especial merece la colección que posee de obras de Rufino Tamayo,

de quien se exhiben permanentemente cuadros como *Las músicas dormidas* y *Hombre radiante de alegría*.

El Museo ha sido sede de importantes exposiciones, como las dedicadas a Auguste Rodin, Paul Klee, Wifredo Lam, Joan Miró, Henri Cartier-Bresson, Giorgio de Chirico y Henry Moore, entre otros.

Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo (México)

www.arts-history.mx/museos

Museo mexicano situado en el bosque de Chapultepec de la ciudad de México. Su fundación respondió al gesto del pintor Rufino Tamayo y de su esposa Olga, los cuales, tras años de reunir una gran colección de arte internacional, decidieron cumplir su sueño de donarla al pueblo mexicano.

El diseño del edificio que acogería el centro artístico fue responsabilidad de los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky. Tras dos años de construcción, el Museo abrió sus puertas al público en 1981.

En 1986, tras ser constituido como patrimonio nacional, quedó bajo la administración del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

La Fundación Olga y Rufino Tamayo colabora, desde su creación en 1989, en los distintos proyectos llevados a cabo por el Museo.

A través de sus diez salas, ofrece una extraordinaria panorámica del arte contemporáneo en sus distintos géneros (pintura, escultura, fotografía). Entre los muchos estilos que se encuentran representados en el Museo cabe citar el expresionismo abstracto de Willem de Kooning, el surrealismo de Salvador Dalí, René Magritte, Wifredo Lam y Roberto Matta, el dadaísmo de Max Ernst, el cubismo de Fernand Léger y Pablo Ruiz Picasso, el simbolismo de Francis Bacon, el arte cinético de Julio LeParc, Carlos Cruz-Díez y Victor Vasarely, el Pop Art de Andy Warhol y Roy Lichtenstein, el vanguardismo de Jean Dubuffet, el estilo

figurativo de George Segal, el informalismo de Antoni Tàpies y el constructivismo de Joaquín Torres García.

Por lo que respecta a los artistas mexicanos, además de obras del propio Rufino Tamayo, se pueden contemplar las de Lilia Carrillo, entre otros.

Museo Franz Mayer (México) www.arts-history.mx/museos

Museo ubicado en la ciudad de México, que posee una de las mejores colecciones de arte del país, especialmente en el campo de las artes aplicadas. Su nombre procede de su fundador, Franz Mayer, coleccionista y filántropo mexicano de origen alemán, que donó al pueblo mexicano todas las obras que había conseguido reunir durante su vida.

Además del valor intrínseco de las obras artísticas que constituyen sus exposiciones permanentes, la construcción que le sirve de alojamiento es otro valor añadido: el conocido como Hospital de la Mujer, fundado en 1582 con el nombre de Hospital de Nuestra Señora de los Desamparados y posteriormente denominado Hospital de San Juan de Dios. En 1980, dicho edificio fue cedido al Fideicomiso Cultural Franz Mayer para el establecimiento del Museo, que fue inaugurado en 1986.

Pese a que la mayor parte de las obras que conserva el Museo pertenecen al área de las artes aplicadas, en su planta superior también se puede contemplar una muy valiosa colección de pinturas europeas y mexicanas. Contigua a la anterior se encuentra la sala dedicada a la cerámica y alfarería fabricada durante siglos en la ciudad de Puebla, muy influida por la toledana de Talavera de la Reina. También en este segundo piso se halla la dependencia más importante del Museo, la Sala de las Artes Aplicadas. En ella se pueden contemplar todo tipo de objetos, utensilios, mobiliario y demás elementos que, contruidos en México o llegados al país por distintas vías, suman a su esencia funcional un valor artístico: bargueños, objetos de plata, tapices y otras muchas piezas de muy

diversos estilos componen la exposición. La Sala de Textiles completa el conjunto de obras expuestas en esta segunda planta.

Franz Mayer también legó un importante fondo de libros, que en la actualidad constituyen la prestigiosa biblioteca del Museo, en la que, además de distintas obras específicas, referentes a las artes aplicadas, existe un gran número de ediciones de *Don Quijote de la Mancha*

Museo Nacional de Antropología (México)

www.arts-history.mx/museos

Museo situado en la ciudad de México consagrado a la conservación y estudio de la antropología mexicana en sus diversos campos (principalmente arqueológico y etnográfico). En sus salas alberga la colección de piezas prehispánicas más importante de América.

Los orígenes de esta institución se remontan a 1825, cuando se fundó el Museo Nacional de México, ubicado en un primer momento en la Real y Pontificia Universidad de México y, desde 1866, en el edificio de la calle de la Moneda con el nuevo nombre de Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia. Tras retomar su denominación de Museo Nacional en 1867, en 1909 le fueron separadas sus colecciones de historia natural, por lo que fue rebautizado como Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Su nombre definitivo, Museo Nacional de Antropología, le sería dado en 1939, año en el que pasó a depender del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y en el que sus colecciones de historia fueron trasladadas al recién creado Museo Nacional de Historia. El Museo albergó temporalmente a la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología (1911) y a la Escuela Nacional de Antropología e Historia (1941-1970). Su actual ubicación, en el bosque de Chapultepec, data de 1964, cuando abrió sus puertas en un grandioso y moderno edificio, obra del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

Palacio Vecchio (Italia) www.vecchiogelso.it

En la Signoria se ubica el Palacio Vecchio, uno de las construcciones públicas más significativas de la Italia medieval. Su imagen exterior nos presenta una sobria torre de 94 metros de alto y, en el interior podemos admirar el Salón de los 500 con un techo ornado de 39 panales que reflejan el triunfo de Cosme I de Medicis. Muy interesantes son también la Capilla en el Departamento de los Priors, las Salas de la Audiencia, los Lirios y la Guardarropía con sus 33 mapas del Siglo XVI pintados sobre los armarios.

ANEXO III.
REFERENCIAS GEOGRÁFICAS

- **ANGKOR, CAMBODIA**
- **HIERVE EL AGUA, OAXACA**

ANGKOR

Yacimiento arqueológico localizado allí donde se encontraba la que fue capital del reino Kemer de Camboya entre los siglos IX y XV. Sus ruinas son uno de los mayores monumentos arquitectónicos del mundo. Situada cerca de Siem Reap, al noroeste de Camboya, Angkor fue fundada a principios del siglo IX y se convirtió en la capital del país durante el reinado de Yasovarman I (que reinó desde 889 a 900), quien le dio el nombre de Yasodharapura. La ciudad original fue construida alrededor del Phnom Bakheng, un templo situado en una colina que simboliza la montaña que se encuentra en el centro del mundo según la cosmología hindú. Los sucesivos reyes ampliaron la ciudad, construyendo otros templos dedicados a diferentes deidades hindúes y grandes embalses utilizados para el riego, que a su vez simbolizaban el océano que rodeaba la sagrada montaña central. La mayor edificación del complejo de templos de la ciudad es el denominado Angkor Wat (Vat), construido durante el reinado de Suryavarman II (que reinó entre 1113 y 1150) en conmemoración del rey como encarnación del dios Visnú. El Angkor Wat está formado por patios de muros concéntricos que rodean una estructura central con cinco preciosas torres en forma de hojas de loto. Sus galerías están decoradas con esculturas que representan distintos episodios de la leyenda de Visnú. El rey Jayavarman VII (hacia 1130-1219) construyó, al norte del Phnom Bakheng, la nueva capital, Angkor Thom, en donde se encuentra el Bayon, un templo budista adornado con inmensas cabezas de piedra con la imagen del rey.

En el siglo XIII Angkor ocupaba 100 km² y era una de las ciudades más grandes del mundo, si bien poco después comenzó su declive. Amenazados por los ataques de sus vecinos tailandeses, los camboyanos abandonaron Angkor (para ser más exactos, el emplazamiento de la nueva capital, llamada Angkor Thom) hacia el año 1430, cuando trasladaron su capital al sur para mayor seguridad. El Angkor Wat sobrevivió durante algún tiempo como centro budista de peregrinaje, pero el resto de la ciudad quedó cubierto por la selva hasta que arqueólogos franceses comenzaron a realizar allí excavaciones en la década de 1860. En 1987 se inició un proyecto de restauración.

Fuente: Enciclopedia Microsoft Encarta 2000

ANGKOR WAT

Conjunto de templos hindúes y budistas situados en Angkor, la antigua capital de la dinastía Jemer en Camboya. La primera fase se construyó entre los siglos X y XI y muestra el espíritu hindú que había adoptado esta dinastía. Los templos de esta época se organizan como microcosmos simbólicos, imitando la imagen de la morada de los dioses en el Monte Meru (montaña mítica para los hindúes), e identificando así al rey con una deidad. La arquitectura alcanzó su mayor apogeo con el grandioso templo de Angkor Wat, erigido por Suryavarman II (reinó entre 1113-1150), el rey más importante de Angkor, que pretendía ser la encarnación de Visnú en la Tierra.

Angkor Wat es una construcción ortogonal de 1.700 por 1.413 m, compuesta por tres recintos concéntricos precedidos de un foso, que simboliza el océano que circunda la montaña del mundo, y en cuyo centro se eleva un templo coronado por cinco torres en forma de flores de loto, que recuerdan las cinco cumbres del Monte Meru (según la mitología, otras cuatro ya se han caído). Las superficies murales están decoradas con bajorrelieves, en algunas ocasiones dorados o policromos, que representan las proezas de Visnú y sus ninfas celestiales. El enorme esfuerzo económico que se tuvo que realizar para construir Angkor Wat parece haber contribuido al declive de la dinastía Jemer, que permitió al Reino de Champa invadir en varias ocasiones Angkor, minando la fe del pueblo en la protección de los dioses hindúes.

El rey Jayavarman VII (reinó entre 1181-1219) restauró la dinastía Jemer, pero se convirtió al budismo. Fundó la nueva capital de Angkor Thom, al norte de Angkor Wat, y con ella trató de superar en esplendor al antiguo modelo. Su trazado, que reproduce la cosmología budista heredada de la hindú, consta de un recinto cuadrado de unos 4 km de lado, rodeado por un foso de 90 m de ancho, en cuyo centro se yergue el templo de Bayon. Las enormes efigies del Bayon, que miran hacia los puntos cardinales, representan al omnipresente Buda y al propio rey. La estructura simbólica de Angkor Thom se considera más atractiva que la ejecución de los detalles, aparte de que los gobernantes posteriores añadieron sus propias imágenes o destruyeron las primitivas en nombre de algún culto iconoclasta de origen hindú. Otro de los factores que han contribuido a su ruina actual se debe a la propia tradición constructiva Jemer, que solía alinear las juntas verticales de la mampostería para lograr un efecto decorativo. Después del saqueo de Angkor por los invasores Thai en 1431, Angkor Wat subsistió tan sólo como un centro de peregrinación budista. Los franceses, que colonizaron Indochina hacia 1860, comenzaron el estudio y reconstrucción del conjunto, pero la difícil situación política de Camboya ha acelerado de nuevo su deterioro.

Fuente: Enciclopedia Microsoft Encarta 2000

PARQUE NACIONAL DE ANGKOR

Situado en el noroeste de Camboya, fue fundado en 1925. El parque, cuya selva cubre un terreno de 107 km², fue creado por las autoridades coloniales francesas para proteger los restos de la antigua capital del Imperio Kjemmer, el primer Estado camboyano. La ciudad fue, además, un centro religioso entre finales del siglo IX (cuando era conocida como Yasodharapura), y principios del siglo XIII, cuando su nombre era Angkor Thom. Sus construcciones más conocidas son Angkor Wat, un templo dedicado al dios hindú Visnú que fue construido a principios del siglo XII, y Bayon, un templo budista terminado aproximadamente en el año 1215. Ambos constituían las edificaciones más importantes del conjunto de edificios, canales y lagos artificiales que representaban la configuración del universo de acuerdo con las creencias religiosas de los reyes que los habían construido, Suryavarman II y Jayavarman VII respectivamente.

Angkor Thom fue abandonada en 1431, pero Angkor Wat continuó en funcionamiento, aunque como templo budista, debido al descubrimiento del lugar por arqueólogos franceses a partir de 1863. Durante las guerras civiles (que desembocaron en un genocidio de la población) de la década de 1970, los edificios y canales de Angkor sufrieron graves desperfectos y quedaron abandonados, pero desde 1993 su conservación ha estado supervisada por el Comité Coordinador Internacional, creado por la UNESCO que proporciona fondos y expertos a las autoridades camboyanas.

Fuente: Enciclopedia Microsoft Encarta 2000

HIERVE EL AGUA, TLACOLULA, OAXACA

UBICACIÓN: Se localiza a 57 kilómetros. de la ciudad de Oaxaca sobre la carretera federal No. 190 con destino al Istmo de Tehuantepec, donde se sigue la desviación a Mitla, misma que conduce a San Pablo Ayutla. Después de recorrer 12 kilómetros, se sigue por la desviación a San Lorenzo Albarradas a lo largo de 5 kilómetros se pasa esta población y a tan solo 3 kilómetros. se encuentra San Isidro Roaguía, y ahí, Hierve el Agua.

CARACTERÍSTICAS DEL SITIO La agencia de San Isidro Roaguía, forma parte de la población de San Lorenzo Albarradas, Tlacolula, en donde sin duda alguna puede admirarse uno de los mayores y más famosos atractivos de los valles centrales de Oaxaca representado por las cascadas petrificadas de Hierve el Agua.

Hierve el Agua, el cual ha sido reconocido como un lugar sagrado de los antiguos zapotecas, que fue situado aquí, debido quizá a sus grandes contrastes naturales, pues está en el corazón de una abrupta sierra que durante el estiaje se caracteriza por su extrema aridez.

El espectáculo lo dan dos impresionantes cascadas petrificadas, formadas por el escurrimiento de agua carbonatada y tienen su comienzo en los manantiales, cuando el agua desciende por agrestes cantiles de más de 50 metros. de altura. El manantial que da origen a las cascadas fue aprovechado para crear una gran alberca que actualmente se ha convertido en balneario natural de agua regularmente templada. Aquí se construyó hace más de 2,500 años un complejo sistema de riego del que aún existen importantes vestigios petrificados al igual que los manantiales, los cuales han ido brotando en niveles cada vez más bajos, con lo cual los carbonatos han ido formando estalactitas de gran belleza que constituyen las famosas cascadas.

En este hermoso sitio se encuentran manantiales brotando en el exterior de las formaciones a medida que se taponan las anteriores y esto origina nuevas formaciones que se proyectan hacia la barranca, la cual tiene más de 200 metros de profundidad. En el lugar se encuentra una serie de pequeñas pozas naturales, que se excavaron en una explanada llamada el anfiteatro, desde donde puedes admirar perfectamente las cascadas petrificadas, además el sitio comprende dos plataformas claramente diferenciadas, en el nivel inferior se encuentran los manantiales y el sistema de riego.

También hay toda un área del sistema de riego prehispánico, dando un escenario de las cascadas en medio de las montañas de la sierra. Sin embargo, la belleza natural no es el único atractivo de Hierve el Agua, que es sobre todo un importante sitio arqueológico cuya larga historia ha permitido estudiar diversos aspectos de la cultura y forma de vida de los antiguos habitantes de la región.

Fuente: Oficina de la Secretaría de Turismo de Oaxaca