

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Escuela Nacional de Artes Plásticas

“Visión Plástica del Ser.”
(Dialogo con el Retrato)

TESIS

Que para obtener el título de

LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

Mariana Alejandra Pulido López

DIRECTOR DE TESIS:

Licenciado: Víctor Manuel Monroy de la Rosa

MÉXICO, D.F., 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Mis Padres Aurora y M. Gustavo

Quienes con su amor, consejos, enseñanzas, ánimos y también en su momento regaños han hecho de mí día a día, una mejor persona que lucha por seguir sus dos grandes ejemplos.

A Mi Hermano y Amigo Alan

Quien ha sido mi compañero en juegos y travesuras en momentos difíciles y felices que a pesar de las peleas, siempre tiene una palabra de aliento y una demostración de cariño y amor.

A Mis Abuelos

+ Marcelino y Conchita

+ Juanita y Mariano

Quienes me han dado la mejor herencia...
mis padres, además un gran ejemplo de trabajo, honradez y mucho amor

A mi familia

Por su apoyo, cariño y aliento para llegar al término de este trabajo,
así como su ánimo para conseguir mis objetivos, logros y metas.

A Mi Maestro Víctor

Por su apoyo en la dirección de esta tesis, por sus enseñanzas en el taller de fotografía
así como sus palabras de aliento durante la realización de este trabajo.
Por sus comentarios y observaciones que me han enriquecido como artista.

A la UNAM

A Mi Escuela Nacional de Artes Plásticas

y A Todos Mis Maestros

Gracias por las enseñanzas, experiencias y conocimientos formados durante los años que estuve bajo el resguardo de esta gran institución que es la Universidad y a mis maestros porque sin sus conocimientos y experiencia no sería posible haber logrado concluir esta etapa de mi vida y que inicio como profesionista.

Agradezco también el apoyo brindado para concluir de forma satisfactoria esta investigación a los MAESTROS: Minette, Gustavo, Martha y Gabriel

A Mis Amigos

Que me han acompañado a lo largo de mi crecimiento profesional y personal en alegrías, tristezas, aventuras; así mismo, por el apoyo recibido para la realización de este trabajo y por ser mis modelos gracias
Anis, Gaby, Blanca N., Karen, Marcos, Jesús, Alejandro, Jess y Julian.

A TODOS ELLOS MI AGRADECIMIENTO CARIÑO Y AMOR

Índice

Introducción.....	11
Capítulo I La Fotografía, El Retrato y sus Antecedentes.....	15
1.1 Antecedentes	17
1.2 Fotografía y arte.	22
1.2.1 Dominique Ingres.....	33
1.2.2 Eugene Delacroix.....	37
1.3 La representación e icono a partir de la fotografía.	43
1.4 Retrato fotográfico.	46
1.5 Fotografía de Difuntos.	55
1.6 La Aparición de la fotografía en México.	60
Capítulo II Influencia Plástica (Romualdo García).....	71
Influencia Plástica. (Romualdo García).	73
2.1 Romualdo García.	77
2.2 Predecesores a Romualdo.	79
2.3 Estudio fotográfico, materiales y forma de trabajo de Romualdo García	81.
2.4 Las cámaras fotográficas de Don Romualdo García.	85
2.5 Técnicas fotográficas utilizados por Romualdo.	88
2.6 La pérdida y recuperación de su estudio fotográfico.	90
2.7 La obra fotográfica.	94
2.8 El final de una época.	120

Capítulo III Visión Plástica del Ser. La Imagen Fotográfica.	127
La Imagen fotográfica.	129
3.1 Visión Plástica del Ser.	132
3.2 Planeación del trabajo.	133
3.3 Desarrollo del trabajo.	145
3.4 Diálogo con el Retrato (Obra).	173
3.5 Conclusión.	191
Bibliografía.	193
Índice de Imágenes.....	197

INTRODUCCIÓN

La inquietud por realizar la presente investigación surgió a partir de los ejercicios y técnicas realizadas en el taller de fotografía de la licenciatura en Artes Visuales. Este interés se vio reflejado en una serie de trabajos en las que destacaba todos los elementos que componen a un retrato.

Sin embargo, en mis primeros acercamientos a este género, consideraba que un retrato era una forma vacía de representar algo o alguien; estaba presente la sensación de que cualquier persona podía realizar esta actividad. No obstante, el desarrollar esta técnica me permitió conocer sus diferentes aristas. Encontré que no es sólo el posar y disparar una cámara, sino que también es importante el espacio, la luz, el concepto y la simbología que se encuentra alrededor; lo que en conjunto nos expresa más acerca del sujeto y de su personalidad. Todos estos elementos influyeron en la realización de este proyecto.

La fotografía es buscar más allá de la presencia física, es descubrir la personalidad y la esencia del ser humano tanto en el espacio, como en el rostro que se desea fotografiar. Eliminar esta superficialidad, es hacer una interpretación del ser; proceso que se encierra en uno mismo, por lo que el retrato termina siendo en sí, una interpretación del artista.

En los inicios de la fotografía, el retrato era un privilegio que sólo los más adinerados podían permitirse. No obstante, con el paso del tiempo la fotografía se hizo más accesible a las clases populares, imprimiendo más realismo que el que se obtenía con la pintura y escultura; con costos menos elevados al requerir menos horas de trabajo.

Tradicionalmente, por cuestiones de estatus social, se intentaba que el modelo resultara lo más favorecido posible, era importante ennoblecerlo y engrandecerlo; características que prevalecieron tiempo después del nacimiento de la fotografía. Estos elementos se perciben, incluso, en retratos realistas que tienen la tendencia de aceptar con mayor facilidad lo icónico a lo natural.

Con esto no es de extrañar que en nuestros días el retrato represente predominantemente la creación de iconos. Es decir, es fácil crear al líder en los negocios, al padre de familia, al catedrático, al consumidor, a la mujer más bella, etc. En este sentido resulta

indiferente, la esencia real del sujeto. Se trata tan solo de una herramienta que se utiliza para ilustrar un tema o para vender un producto.

El retrato puede ser la representación de una persona determinada aún cuando la cámara mienta, representación icónica. El sujeto puede mostrarse siempre relajado, alegre, tenso, etc., según la lente del fotógrafo. Sin embargo, la imagen puede trascender al símbolo, buscando la personalidad y la esencia del sujeto, objetivo central de esta investigación.

El artista plástico debe preguntarse ¿Por qué realiza la fotografía? ¿Qué quiere transmitir con ella? ¿A qué público va dirigida? ¿Qué quiere que perciban cuando la contemplan? Todas estas respuestas afectan la técnica y las pretensiones estéticas. Por lo tanto, es importante obtener imágenes que contemplen previamente estas interrogantes.

En este sentido el trabajo artístico de Romualdo García, fotógrafo poco conocido de finales del porfiriato, representa la técnica y la forma de trabajo para obtener el registro y los resultados deseados, en términos estéticos, en esta investigación.

Aunado a lo anterior, se realizó una serie fotográfica, trascendiendo por lo analógico y digital. Esta colección fotográfica tiene como objetivo establecer un puente de comunicación entre el pasado y el presente, con lo que se pretende demostrar que a través del retrato fotográfico se puede trascender a la personalidad del ser por encima de iconos o esfinges.

Este proyecto está dividido en tres capítulos, que son: Fotografía - Retrato y sus Antecedentes, Influencia Plástica (Romualdo García) y Visión Plástica del Ser.

En el primer capítulo se hace una reseña sobre la historia de la fotografía, destacando los procesos que se realizaron antes de su aparición; una comparación entre arte y fotografía a partir de los planteamientos de Ingres y Delacroix, artistas contemporáneos al nacimiento de la fotografía; también se reseña la representación y el icono a partir de la fotografía, lo que guía a una pequeña revisión a la historia del retrato fotográfico, la fotografía de difuntos y se finaliza con una descripción de la llegada de la fotografía a México.

En el segundo capítulo se hace referencia al trabajo de Romualdo García, comentando brevemente datos biográficos, influencias, predecesores, estudio, materiales, técnica

y procesos fotográficos utilizados. Finalmente se mencionan la pérdida y la recuperación de su estudio después de la inundación de Guanajuato en 1905 que lo impulsó a un mayor esfuerzo artístico.

Por último en el capítulo tres, se comenta sobre la imagen fotográfica utilizando los conceptos de Susan Sontag y Barthes. Además se explica el desarrollo del trabajo práctico, haciendo un relato de cómo fue tomando forma la serie fotográfica realizada.

Capítulo I

La Fotografía, El Retrato y sus Antecedentes.



1.1 Antecedentes.

Mucho antes de que se creyera posible fijar las imágenes, la cámara oscura era utilizada primero por los astrónomos y luego por los artistas; estos últimos la usaban para comprobar sus puntos de vista sobre la naturaleza, también como un instrumento que ahorra trabajo. Este instrumento, permitía registrar imágenes naturales contra un fondo equivalente a la retina con la que era posible hacer espectros lineales, dibujos tonales o incluso imágenes. Por ello el uso de la cámara oscura no se limita en absoluto a temas topográficos y era generalizado en la reproducción de monumentos arquitectónicos, tanto exteriores como interiores, sobre todo si se planteaban problemas difíciles de perspectiva. En 1568, Daniele Barbaro, escritor veneciano especializado en temas arquitectónicos, recomendó su uso como instrumento útil a los artistas y comentó lo siguiente: Manteniendo el papel firme, se puede delinear con una pluma todo el contorno de la perspectiva, sombreadarlo y colorearlo delicadamente del natural (Scharf, 2001: 21).

Y esto se puede reafirmar con el trabajo de los venecianos Antonio Canale y Bernardo Bellotto quienes usaron este instrumento para sus vistas de paisaje y perspectiva. Varios libros publicados en los siglos XVII y XVIII contenían ilustraciones e instrucciones para explicar el manejo de la cámara oscura y otras máquinas para dibujar. También los retratistas y los pintores de figura utilizaban este instrumento, cuya utilidad en estos campos fue mencionada ya en 1558 por el filósofo napolitano Giovanni Batista della Porta; así mismo también pintores holandeses e italianos como Vermeer, Giuseppe María Crespi, utilizaron a la cámara oscura de ésta y otras formas (Scharf, 2001).

Pero en lo que más se empleaba era en el dibujo y la pintura de paisaje. Se podría compilar una lista sorprendente de artistas que se sirvieron de ella y por supuesto Daguerre y Talbot, entre otros. Además de lo práctico que resulta el instrumento, hay que tener en cuenta los desconcertantes problemas de la luz, sombra y perspectiva elementos que acosaban a los artistas deseosos de plasmar lo más naturalmente posible dentro de sus lienzos (Scharf, 2001: 21-22).

Pero de la misma manera, los artistas debatirían más tarde la utilidad, e incluso la exactitud de la imagen fotográfica, también sus precursores sobre todo en el siglo XVIII, discutieron sobre las imágenes de esa máquina capaz de ver.

Desde el siglo XVI hasta el XIX, se diseñaron cámaras de muy diverso tipo: iniciando desde la oscura, grandes y pequeñas y ya un poco más actualizadas decidieron utilizarlas con lentes o sin lentes, algunas con espejos reversibles y con distinta disposición de placas de cristal esmerilado u otros materiales a modo de visor para registrar formas naturales. Por consiguiente tuvo que haber gran variedad en esas imágenes, no tanta como más tarde con el aumento y la versatilidad del material y una mejor técnica fotográfica (Scharf, 2001: 23).

La preocupación tradicional por la cámara oscura y otros instrumentos, ayudó a despejar el camino para la aceptación de la imagen fotográfica, consolidando la idea cada vez más, de que solamente una máquina podía ser árbitro final en cuestiones relativas a la verdad visual; qué más podía desear un artista que usase la cámara, sino tener una imagen fijada de manera permanente en el papel para llevársela y examinarla con calma. De forma que en primer lugar, la fotografía fue inventada por artistas para artistas, con ayuda de los descubrimientos de los hombres de ciencia.

Bastante tiempo antes de que fuese descubierta, Louis - Jacques Daguerre había adquirido considerable fama como pintor e inventor de efectos de ilusionismo en panoramas y a partir de 1816, también como diseñador de decorados para la ópera de París. En 1823 casi al mismo tiempo que inventó el diorama; Daguerre comenzó a hacer experimentos con el método fotográfico, es prácticamente seguro que, para sus pinturas dioramáticas, Daguerre hizo uso de la cámara oscura y más tarde quizá también de imágenes fotográficas sueltas para obtener la representación más naturalista posible de contornos y tonos. De ser así se le podría considerar, como el primer artista que utilizó fotografías para sus cuadros..., antes de inventarse la foto (Scharf, 2001:26).

William Henry Fox Talbot, inventor de otro procedimiento fotográfico, era un pintor amateur que se servía de la cámara lúcida y de la cámara oscura desde comienzos de los años veinte del siglo XIX para ayudarse en la composición de sus dibujos de paisaje (Scharf, 2001).

En 1822, Joseph- Nicéphore Niepce consiguió fijar sobre cristal algo a lo que decidió dar el nombre de heliógrafo. Niepce y su hijo, Isadore, de quien se dice era pintor y escultor, practicaban el arte de la litografía desde 1813 aproximadamente. Como resulta difícil conseguir placas piedras calizas litográficas de buena calidad, no tar-

daron en sustituirlas por placas de peltre. Más tarde trabajando a solas Niepce, que no era muy buen dibujante, tuvo la idea de registrar fotográficamente una imagen en la placa y grabarla al aguafuerte para imprimirla. A diferencia de Daguerre, a Niepce le interesaba esto principalmente como método de reproducción, después de varios e infructuosos experimentos con cloruro de plata, Niepce se sirvió de otra sustancia fotosensible llamada betún de Judea; las partes no expuestas se podían disolver, poniendo al descubierto el metal en el que se quería grabar el aguafuerte. Niepce llegó a conseguir unas cuantas pruebas con este método usando como negativos grabados que había vuelto transparentes a fuerza de frotarlos con aceite o con cera; Niepce por 1826-1827, con una cámara oscura tomó una vista de un patio, aunque ello requirió un tiempo de exposición de más de ocho horas (Scharf, 2001: 26-27)

Cuando Daguerre se enteró de esto consideró prudente ponerse en contacto con Niepce, sobre todo porque encontraba muchas dificultades en sus propios experimentos fotográficos. Después de intercambiar varias ideas y tanteantes cartas, los dos acordaron asociarse, y en 1829 se firmaron los documentos oportunos. Pero Niepce, murió en 1833 dejando a su hijo la tarea de proseguir los experimentos con Daguerre, el cual, convencido de que su propio procedimiento, a base de yodo y mercurio era más factible y de que convenía renunciar al de Niepce, no tardó en fijar la imagen de la cámara, aunque no de manera permanente. Para 1837 ya Daguerre había conseguido sacar su primera fotografía relativamente permanente, con ayuda de sal común como fijador; trató de interesar a varios inventores a fines de 1838, distribuyendo una hoja impresa en la que se exponían los distintos usos de su método, sin olvidar, naturalmente la posibilidad de hacer retratos, cosa por cierto algo prematura, si tenemos en cuenta los largos tiempos de exposición que aún se requerían. Pero Daguerre pensaba que su intento servía para dar un nuevo impulso a las artes, y que lejos de perjudicar a los artistas, les resultara sumamente beneficioso. Las clases acomodadas encontrarían en él una agradabilísima ocupación, el pequeño trabajo que requiere gustará de sobremanera a las señoras, el daguerrotipo no es un simple instrumento para dibujar del natural, sino que da a la naturaleza el poder de reproducirse (Scharf, 2001).

Se ha señalado que Niepce y Daguerre no fueron los únicos inventores de la fotografía, por más que la técnica de Daguerre parezca haber sido totalmente de invención suya.

Antes de 1839 ya se habían ideado varios métodos fotográficos con diverso éxito. En Inglaterra Talbot trabajó en uno desde 1833, cuando se enteró del éxito de Daguerre, se apresuró a publicar una descripción de su propio método, al que le dio el nombre de dibujo fotogénico. En los primeros meses de 1839 después de ser anunciados los descubrimientos de Daguerre y Talbot, aparecieron otros inventores o supuestos inventores con datos de sus experimentos, algunos de estos habían llegado a fijar imágenes naturales o bien habían copiado dibujos y grabados por contacto directo, mientras que otros no habían pasado del umbral mismo del descubrimiento (Scharf, 2001:31).

Se afirmó que ciertos artistas, cuyos nombres no se facilitaban, habían creado treinta años antes un procedimiento negativo basado en el uso de ácido nítrico como fijador, abandonando el proyecto al no serles posible obtener imágenes positivas. Al parecer no se les ocurriría hacer traslucido el negativo y volverlo a fotografiar como a Talbot.

El método de Talbot era muy distinto al de Daguerre, mientras el daguerrotipo era un procedimiento positivo directo, cada una de cuyas fotografías constituía una imagen única, sobre una placa de metal muy pulido, el dibujo fotogénico acabaría siendo un sistema negativo - positivo, permitiendo la producción de múltiples copias sobre papel.

Aunque Talbot ya había tomado una serie de panorámicas en miniatura con cámaras especialmente construidas, el dibujo fotogénico estuvo limitado en un principio a la reproducción por contacto directo de impresiones, dibujos, encajes y formas de hojas. Pero incluso después de su adaptación a la cámara, lo que ocurre a mediados de 1839, es que, el método de Talbot sigue considerándose inferior al daguerrotipo, que reproducía las partes más diminutas de los objetos con una precisión que, en aquellos años, debía parecer microscópica y además transmitía con gran exactitud características intangibles de la luz y efectos atmosféricos.

Por otra parte las vistas tomadas por Talbot, que no tardaron en recibir el nombre de calotipos, se imprimían a partir de negativos de papel encerado o aceitado, de modo que reproducían la textura fibrosa del papel y daban la impresión de amplias masas tonales de luz, oscuridad y contornos distintos. En comparación con el daguerrotipo, el calotipo era inferior en la transmisión de los animáculos de la naturaleza y las sutilezas meteorológicas entonces apreciadísimas.

Talbot pensaba que la fotografía acabaría siendo de gran utilidad para los artistas pero, al parecer apenas cuidó de los maravillosos y suaves efectos luminosos que permitía obtener el calotipo, como tampoco de los otros atributos positivos de su método, considerando que su mayor ventaja estaba en la multitud de detalles minuciosos que incluso este tipo de fotografía permitía captar, pero que ningún pintor se molestaría en copiar fielmente de la naturaleza.

Cabe mencionar entonces que en 1844 Talbot escribiría en su libro *The Pencil of Nature*,¹ primera publicación en la que se utilizan auténticas impresiones fotográficas para ilustrar el texto.

“Contentándose con un efecto general, el artista consideraría que descender a copiar todos los accidentes de luz y sombra era cosa indigna de su genio; y tampoco podría hacerlo, aunque se lo propusiera, sin dedicar a esa tarea una cantidad desproporcionada de tiempo y esfuerzo que podría emplear más útilmente en otras cosas. A pesar de todo sería útil disponer de medios de introducir esas minucias en nuestra composición sin ningún esfuerzo extra, porque es evidente que a veces dan a la escena pintada un aire de variedad y superior a cuanto podemos imaginar”.

William Henry Fox Talbot.

Sin embargo la causa principal de que el procedimiento de Talbot acabase consolidándose superior al daguerrotipo, que poco antes de 1860 ya había pasado de moda, fue su capacidad de reproducción.

¹ “Existe ciertamente, un camino real hacia el dibujo, uno de estos días, cuando más conocido y mejor explorado, será probablemente muy frecuentado. Ya diversos aficionados han dejado de lado el lápiz y se han provisto con soluciones químicas y cámaras oscuras. Estos aficionados en especial, y no son pocos, que encuentran difíciles de aprender y aplicar las reglas de la perspectiva —y sufren además de la desgracia de ser perezosos—, prefieren usar un método que les ahorre todo contratiempo”. (Newhall, 2002: 45).



1.2 *Arte y Fotografía.*

Es inevitable que como consecuencia del descubrimiento de la fotografía ningún artista con excepciones pudiese enfrentarse con su obra sin conocer en cierta medida este nuevo medio de expresión visual y lo mismo cabe decir de los fotógrafos, a quienes les era esencial el conocimiento de las otras artes visuales. Gracias a la unión entre arte y la fotografía se creó un nuevo y enriquecido estilo, al decir que se trata de un arte influido por la fotografía o de fotografía influida por el arte, sería simplemente una simplificación. Ya que en muchos casos hay ejemplos de artistas que han encontrado ideas formales en imágenes influidas por cuadros que a su vez contenían elementos de forma fotográfica. De hecho puede afirmarse que la mezcla de influencias de un medio de expresión visual a las posibilidades de otro, puede explicar en gran medida la alta inventiva que se percibe en la pintura a partir de la aparición de la fotografía.

En casos en los que la forma de la fotografía es parte específica de ese medio, como consecuencia de sus propias peculiaridades mecánicas o químicas y no de las preferencias personales del fotógrafo resulta imposible garantizar que se trate de descubrimientos fotográficos porque casi todas las características definibles de la forma fotográfica son visibles en algunas obras de pintores anteriores a la invención de la fotografía; por ejemplo en los relieves de Donatello, en Mantenga, en la pintura Manierista y en los grabados japoneses (Scharf, 2001:13).

Hasta el descubrimiento de la fotografía, nunca habían surgido tantas imágenes; este nuevo invento se inspiró de forma tan inapelable en el arte de esa época, que es posible detectar signos inequívocos de la imagen fotográfica. Los artistas que buscaban ideas visuales nuevas y rechazaban los convencionalismos, encontraban que la fotografía era tremendamente útil para sus propósitos, de esta manera las peculiaridades menos evidentes pero intrínsecas de la imagen fotográfica fueron incorporándose al vocabulario de la pintura y el dibujo. Hubo artistas que en las anormalidades que los fotógrafos rechazaban, encontraban medios que les permitían crear un nuevo lenguaje formal; de esta manera e irónicamente crearon su propio lenguaje, ya que la fotografía, brinda maneras de superar lo trillado.

La habilidad que tiene este medio para reproducir los objetos visibles más diminutos con la sola ayuda de la luz y de la sombra raras veces había encontrado rival en

la pintura y el dibujo; la exquisita sutileza tonal y la uniformidad que simulaban los objetos naturales fue objeto de los más grandes elogios así como, del más hondo resentimiento en los artistas que se sentían incapaces de rivalizar con el virtuosismo de la cámara fotográfica.

En la primera década que siguió a la aparición de la fotografía, los estilos de la pintura y el dibujo se volvieron más perceptiblemente tonales, dando lugar a un concepto ya vigente de la forma a expensas de la línea; constituyó un reto para muchos artistas y críticos que vieron en esta la rendición ante la imagen la destrucción del ideal y el triunfo del materialismo.

La invención de la fotografía se anunció en 1839 (Scharf, 2001:15). Varios artistas llenos de optimismo, sostuvieron entonces que la fotografía se mantendría en su sitio y que funcionaría, sobre todo como una especie de criada para todo el arte pero esta actitud resulto ser frívola. Este nuevo medio de expresión artística estaba iniciando con una mentalidad de un amplio y creciente sector del público que se enorgullecía de sus logros mecánicos y en parecida medida con la preocupación también decreciente de los artistas; no es de extrañar que en una época en la que la eficiencia de las máquinas se consideraba una virtud esencial una máquina con la que la naturaleza misma plasmaba sus propias imágenes, cobrase autoridad suficiente para influir de manera fundamental en el arte.

La exagerada creencia en la precisión pictórica también había sido fomentada por la larga tradición de utilización de los instrumentos ópticos y de ingenios mecánicos para la producción de obra. Quizá lo más importante es observar, que el entusiasmo inicial que produjo la fotografía se debió en buena parte a que confirmaba las responsabilidades visuales de los artistas.

La representación tonal de objetos y condiciones naturales transmitidos por la lente era esencialmente semejante a un estilo de pintura que estaba entonces en auge. Pero en el arte del siglo XIX, el carácter del naturalismo era ambiguo y a pesar de las semejanzas estilísticas generales, no resultaba fácil definirlo con precisión se tenía la esperanza de que la imagen fotográfica llegara a adquirir una autoridad incuestionable, no tardó en comprobarse que en las imágenes producidas no había uniformidad, y no sólo por las dificultades técnicas derivadas y las diferencias de los diversos procedimientos fotográficos, sino también porque esos procedimientos estaban sujetos a controles no

mecánicos. Las imágenes del daguerrotipo y del calotipo eran tan distintas entre sí como las de Meissonier y Monet (Scharf, 2001: 16).

Al darse cuenta de las limitaciones mecánicas de su medio de expresión, los fotógrafos crearon y desarrollaron otros nuevos; éstos eran cada vez más complejos para incrementar el contenido artístico de sus obras. No veían razón en que la fotografía no fuese considerada también como una de las bellas artes, compartiendo así las ventajas de que gozaba la pintura y la escultura.

Como consecuencia de esto muchos artistas y críticos que hasta entonces habían considerado a la fotografía con benévola condescendencia se alarmaron y empezaron a proponer nuevas formas de combatir esta amenaza, por tal razón la inquietud ante el estilo creciente fotográfico perceptible en la pintura comenzó a alcanzar nuevos grados de intensidad, se acusó a la fotografía y a la inundación de imágenes instantáneas de ser la causa de la decadencia del gusto artístico y de imponer una homogeneidad de estilo alterando su individualidad. “La fotografía entonces recibe el nombre de enemiga mortal del arte (Scharf, 2001). Hay sobradas pruebas literarias de que estas opiniones eran bastante usuales.

“Si la fotografía se permite contemplar el arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplido o corrompido totalmente... Es ya hora pues, de que regrese a su verdadero deber; que es el de servir a las ciencias y a las artes... pero siendo una humilde sirvienta, como lo son la imprenta y la taquigrafía, que ni han creado ni han complementado a la literatura. Déjensela apresurarse a enriquecer el álbum del turista y restaurar a su mirada la decisión de la que pueda carecer su memoria, déjensela; adornar la biblioteca del naturalista y ampliar a los animales microscópicos; déjensela a aportar información que corrobore las hipótesis del astrónomo; en pocas palabras, déjesela ser la secretaria y empleada de quien necesite una exactitud objetiva y absoluta en su profesión: hasta ese punto, nada podría ser mejor. Déjensela rescatar del olvido a esas ruinas vacilantes, a esos libros impresos y manuscritos que el tiempo se devora, cosas preciosas cuyas formas se están disolviendo y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria: recibirá el agradecimiento y el aplauso. Pero si se le permite la intrusión en el dominio de lo impalpable y lo imaginario, o sobre cualquier cosa cuyo valor dependa de agregar algo al alma de un hombre entonces será peor para nosotros”.

Charles Baudelaire (Newhall, 2002:83).

Para algunos que llevaban bastante tiempo defendiendo el espíritu contra la sustancia de la fotografía era una purga oportuna, destructora del artista mecánico invencible

y mediocre. Como consecuencia del estigma que pesaba sobre los artistas que se guiaban por la fotografía, lo habitual era que estos lo ocultaran e incluso destruyeran las fotografías después de usarlas, esta es una de las razones por las cuales resulte difícil reconstruir esta costumbre. Por otra parte los artistas rechazaban el uso directo de la imagen fotográfica, esto lo hacían casi siempre por principio algunos por el carácter muy fotográfico de su pintura, los situaba en posición difícil; a otros porque consideraban loable el trabajo dirigente y pensaban que el pintor que recurriese a ese tipo de atajos perdía integridad.

A pesar de las normas convencionales ya era posible habituarse, a ver nuevas formas sorprendentes o percibir las subliminalmente aunque hasta entonces la fotografía había sido criticada por ciertas deficiencias de información. Por el contrario se le acusaba de informar demasiado. Pero los pintores para quienes la imitación exacta de la realidad exterior había perdido fuerza moral y artística buscaban nuevas imágenes que satisficieran su idea de que el arte requería un procedimiento más creativo; la percepción no era para ellos un procedimiento puramente óptico pensaban que el artista tenía el derecho, e incluso la misión de transmitir la realidad esencial.

Por mucho que otros factores hayan contribuido a incrementar la creciente antipatía que los artistas sentían por la verdad material, lo cierto era que la imagen se había convertido en un símbolo muy tangible y práctico de esa verdad y que por más que la cámara fotográfica a través de sus peculiaridades formales siguiese sugiriendo incluso a esos artistas nuevos medios de representación también servía para apresurar irremediablemente la muerte del arte puramente imitativo.

Los rasgos principales de la historia de la fotografía y la relación que tiene con el arte deben ser descritos en términos reales dejando la cronología en segundo término a pesar de que cada nuevo fenómeno fotográfico importante tuvo un sentido específico para algún aspecto del arte. Tal como se puede observar en las siguientes imágenes donde pueden ser vistos algunos análisis fotográficos que realizaron varios artistas durante la aparición y evolución de la fotografía:



1.1 Estudio fotográfico utilizado por Theodore Robinson para *La canastilla*. Hacia 1889-90.



1.2 Theodore Robinson: *La canastilla*. Hacia 1891.



1.3 Courbet: *Las bañistas* 1853 (detalle).



1.4 Villeneuve: *Estudio de desnudo*. Fotografía. Bibliothèque Nationale de París. Fecha de adquisición 1853.



1.5 Hill y Adamsom: Retrato en calotipo de William Etty. 1844.



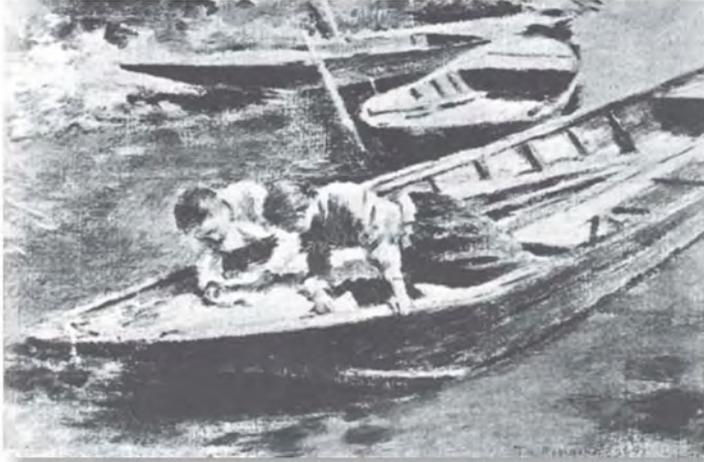
1.6 William Etty: Autorretrato. (óleo sobre lienzo, 27.3x 41.9 cm).



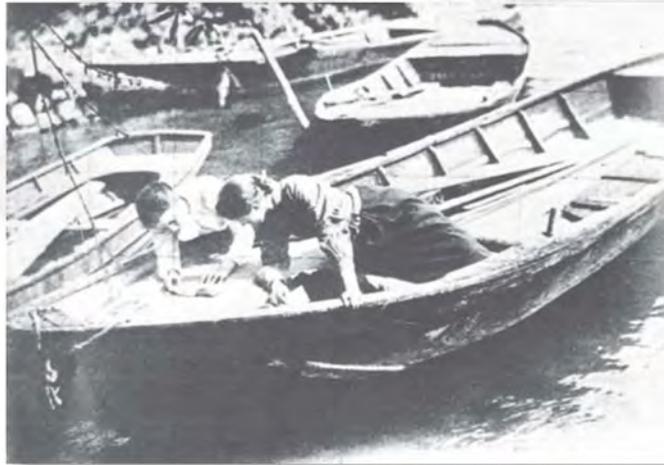
1.7 Nadar: Retrato de Charles Baudelaire. 1859.



1.8 Manet: Retrato de Charles Baudelaire. 1865 (aguafuerte).



1.9 Theodore Robinson: *Dos en un Bote* 1891.



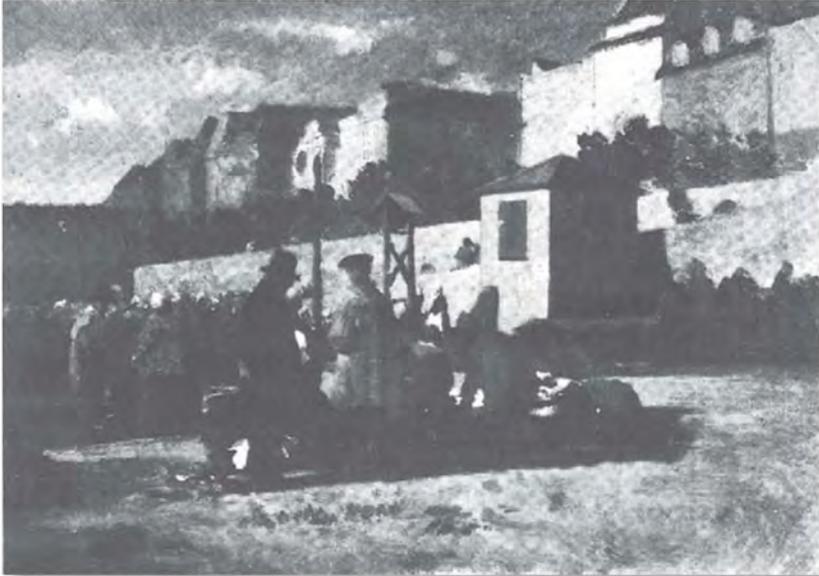
1.10 Estudio fotográfico utilizado para *Dos en un bote* de Robinson. Hacia 1890.



1.11 Adolphe Braun: El chateau de Chillon. Fotografía. 1867.



1.12 Courbet: El chateau de Chillon. Firmado y fechado en 1874.



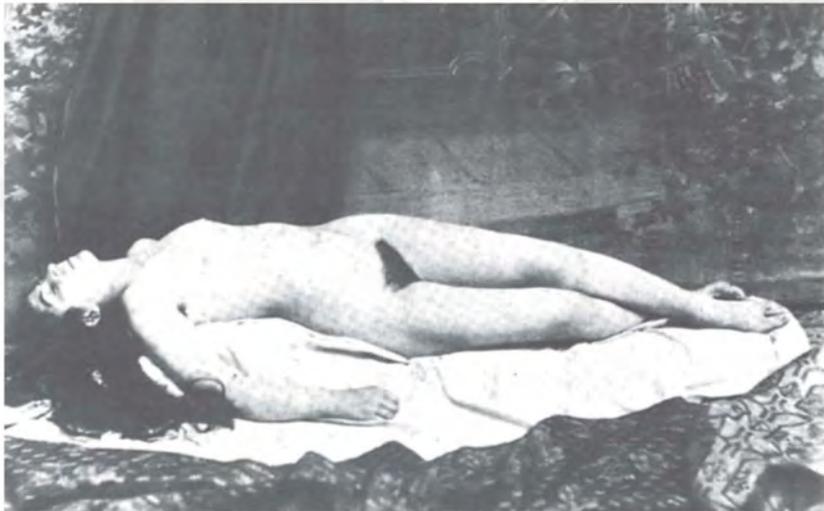
1.13 Charles Negre: *Escena del mercado en los muelles. París* (óleo sobre lienzo).



1.14 Charles Nègre: *Escena del mercado en los muelles. París 1852* (calotipo).



1.15 Courbet: *Mujer con loro*. 1866.



1.16 *Estudio de desnudo*. Fotografía anónima, s.f.

Se ve necesario hacer una revisión de artistas contemporáneos al nacimiento de la fotografía, en los cuales podamos observar la producción y desarrollo artístico que tienen a partir del vínculo con este nuevo invento, para esta observación se eligió a Dominique Ingres y Eugene Delacroix quienes si bien no rechazaron este nuevo medio de expresión si se valieron de él para enriquecer y facilitar algunos quehaceres en su trabajo.

Dominique Ingres.

Fue probablemente uno de los primeros pintores que utilizaron el daguerrotipo en la ejecución de los retratos que le encargaban. En 1855, Eugène de Mirecourt, contemporáneo suyo, relacionó su obra con la fotografía del legendario Nadar: - El joven Nadar es el único fotógrafo a quien Ingres enviaba a los clientes que quería retratar con el perfecto parecido. Las fotografías de Nadar son tan maravillosamente exactas que el señor Ingres ha producido con ayuda de ellas los retratos más admirables sin necesidad de tener al retratado ante sus ojos (Scharf, 2001:52).

En 1857, Nadar mismo, en una caricatura expuesta, relacionaba a Ingres con la fotografía. Aunque el significado exacto de ese dibujo resulta algo ambiguo, el pintor aparece en él, tratando de atrapar una cámara fotográfica que está escapando gracias a las largas patas de su trípode.

Es posible que, ya en 1841, Ingres, al volver a París después de su estancia en Roma como director de la Academie Francaise, comenzase a utilizar el Daguerrotipo. Ingres es también uno de los primeros pintores cuya obra se fotografió. En carta fechada en París el 10 de Diciembre de 1842, Ingres escribía lo siguiente:

Acabo de terminar mi "San Pedro", y puedo decir que he quedado tan satisfecho de mi obra como mis propios superiores. Pero estoy esperando a que me saquen daguerrotipos de ella y a barnizarla para mostrarla al público.

Normalmente, los pintores se mostraban muy reacios y recelosos a aceptar encargos de retratos, sobre todo si aspiraban a posiciones más elevadas, como la de pintor de cuadros históricos. Ingres ciertamente, no quedó muy contento con sus retratos de la baronesa de Rothschild y la condesa de Haussonville, hechos a comienzos de los años cuarenta del siglo antepasado. "*Vive les portraits* ²", escribió sarcásticamente, "*Que Dieu confonde les...!*" ³

La observación de Théodore Chassériau (Scharf, 2001), inspirada por parecidos motivos, viene muy a cuento aquí:

"Quiero ejecutar muchos retratos, en primer lugar para darme a conocer más, en segundo lugar para ganar dinero, y, en tercero y último lugar, para conseguir la independencia que me permita dedicarme plenamente a la ocupación de pintor de cuadros históricos".

² Grandes Retratos (traducción).

³ Que Dios los confunde (traducción).

En tales circunstancias es fácil comprender hasta qué punto cooperaba la fotografía en la tarea de reducir la angustia de ejecutar unos retratos que los pintores, por fuerza de costumbre y necesidad económica, se veían obligados a aceptar.

Los primeros retratos de Ingres, por ejemplo, los que hizo de la familia Rivière, son claramente distintos en color de los ejecutados después de su vuelta a Roma; en el primer grupo los colores son fríos y matizan delicadamente las refinadas superficies de las figuras, que semejan porcelana, pero en los retratos ejecutados después, hacia 1841, se vuelven cálidos y metálicos y se aproximan a los tonos de las placas coloreadas del daguerrotipo tanto como a la sutil precisión con que ese tipo de fotografía se reproduce la textura de las superficies. Si comparamos esto con el tratamiento que da el pintor David a retratos de la misma índole, veremos la diferencia que hay entre el detalle descriptivo de Ingres y el esencialmente pictórico, de las obras de su maestro; podría decirse con cierta razón que estos retratos tardíos de Ingres son <<daguerrotipos ampliados>> (Scharf, 2001:53).

Hay en ellos curiosas características que hacen pensar en el uso del daguerrotipo. Un tipo nuevo de pose, que se encuentra con frecuencia en esos cuadros, es típico de los primeros retratos fotográficos, en muchos de los cuales la mano del modelo esta a la altura del rostro, como en actitud pensativa, cuando lo que hace es sostener la cabeza durante los largos ratos de exposición. También hacen pensar en el daguerrotipo los insólitos reajustes que sufren los pequeños estudios o bocetos preliminares de los retratos de Rothschild, Haussonville y Moitessier. Un defecto típico de esa clase de fotografías era la transposición lateral de la imagen y los pintores que la utilizaban como ayuda de sus obras se veían obligados para asegurar la exactitud, de volver al revés las figuras con el objeto de reintegrarlas a sus posturas originales.

Otra anomalía que se encuentra en los autorretratos de Ingres de 1857 y 1865 consiste en que, si el artista se hubiese servido de daguerrotipos sin corregirlos, o se hubiese utilizado para esos cuadros la imagen de espejo que es habitual en los autorretratos, como lo hizo en sus autorretratos de 1804 y 1835, el lunar que tenía en la mejilla derecha habría aparecido del revés. De la misma manera, en sus primeros cuadros el abotonamiento de su vestimenta, al contrario de lo habitual, aparecería reflejado en un espejo. En cambio en sus autorretratos tardíos esto se vuelve normal,

como se vería en una fotografía corriente impresa en papel y de la cual se derivarían esos cuadros (Scharf, 2001: 54).

Aunque este tipo de datos no son equivalentes a una prueba decisiva de que Ingres usara fotografías, tampoco es posible desecharlos si tenemos en cuenta todo el contexto de la pintura de retratos en el siglo XIX. Hay una observación generalmente atribuida a este pintor, según la cual los pintores de retratos debieran emular la exactitud del daguerrotipo, pero procurando ocultar que lo hacían deliberadamente. No se conoce bien el origen de esta frase, que no coincide con las ideas de Ingres sobre el arte ni con el odio que le inspiraba la fotografía, pero, en vista del impacto que la fotografía tuvo sobre la pintura, y las inevitables dificultades que planteaba el encargo de retratos, es perfectamente probable que Ingres se viese forzado a soportar en el ejercicio de su arte la misma ambivalencia que iban a sufrir muchos otros artistas.



1.17 Ingres: La condesa de Haussoville.
Probable primer estudio del cuadro.
Hacia 1842.



1.18 Ingres: La condesa de Haussoville.
(Dibujo, aprox. 7,6x11,4 cm).



1.19 Ingres: La Condesa de Haussoville. 1845
óleo sobre lienzo, aprox 92.7x135.9cm).



1.20 Ingres, Autorretrato, (óleo sobre lienzo).



1.21 Ingres: Madame Riviere 1806,
(óleo sobre lienzo).

Eugene Delacroix

Fue uno de los pintores del siglo XIX que recibieron con los brazos abiertos a la fotografía porque vieron en ella un beneficio para el arte. Delacroix hizo posar a sus modelos para algunas fotografías, y al menos durante unos pocos años, utilizó las instalaciones de un estudio fotográfico que funcionaba entonces en París. Fue socio fundador de la primera sociedad fotográfica de Francia y apoyó activamente los esfuerzos de los fotógrafos por conseguir que sus obras se incluyesen en las exposiciones anuales del Salón; tanto en su diario como en sus ensayos leemos alusiones y observaciones muy perspicaces sobre este tema; Delacroix utilizó sin menor reparo fotografías para ejecutar algunos de sus cuadros y dibujos (Scharf, 2001:125).

Las primeras observaciones de Delacroix sobre la importancia de la fotografía en el arte datan de 1850 (las lagunas que existen en su diario impiden conocer sus reacciones antes de 1847) y aparecen en su crítica del libro de Elizabeth Cavé titulado *El Dibujo sin maestro*. La señora Cavé, durante muchos años amiga íntima de Delacroix, había ideado un método para reforzar la memoria visual del artista. En este método, la exactitud de la observación se consideraba esencial antes de permitir la intervención del “espíritu” en el proceso de la creación artística; por medio de un sistema de copia y corrección no muy distinto de la técnica que iba a usar más tarde Horace Lecoq de Boisbaudran, se trataba de conseguir un aumento considerable en la agudeza de la percepción artística (Scharf,2001).

Según Delacroix, era esencial para el artista no prescindir de nada que guardase relación con su tema; era preciso que el pintor se familiarizase con el verdadero carácter de la luz y la sombra, que observase los matices sutiles de la recesión tonal, y que se iniciase en todos los demás “secretos de la naturaleza”. Para Delacroix, la fotografía era el perfecto vehículo en esta especie de preparación, y dice lo siguiente (Scharf, 2001):

“Muchos artistas han recurrido al daguerrotipo para corregir errores visuales. Yo sostengo como ellos, y quizá en contra de quienes critican el uso de métodos docentes que se sirven de calco con cristal o linón, que el estudio del daguerrotipo, si se comprende bien, es el único que llenará las lagunas existentes en la instrucción del artista, pero su uso correcto requiere de mucha experiencia. El daguerrotipo es más que un simple calco, es el espejo mismo del objeto, hasta el punto de que ciertos detalles que casi siempre se omiten en dibujos hechos del natural adquieren gran importancia en él; esto es característico del

daguerrotipo, y permite al artista adquirir una comprensión total de la composición que tiene en proyecto. Las zonas de luz y sombra adquieren sus verdaderas cualidades, es decir, aparecen con el grado exacto de la solidez o suavidad, delicada distinción sin la cual no puede haber autentico relieve. Sin embargo, no conviene perder de vista que el daguerrotipo debería ser considerado como un traductor al que se le ha encargado que nos inicie con mayor perfección en los secretos de la naturaleza, porque, a pesar de su sorprendente realismo desde ciertos puntos de vista, sigue siendo puramente un reflejo de la realidad, una simple copia que, bajo algunos aspectos, es falsa por causa de su exactitud misma. Las monstruosidades que revela el daguerrotipo son, sin duda, justificadamente desconcertantes, aunque también pueden ser auténticas deformaciones de la naturaleza; en cualquier caso, las imperfecciones que la máquina pone fielmente de relieve no ofenderán a nuestros ojos cuando miremos al modelo directamente, por que el ojo corrige sin que nosotros nos demos cuenta de ello. El ojo del artista inteligente corrige discrepancias de perspectiva que son literalmente reales”: “en la pintura, es el alma al que habla al alma, y no la ciencia la que habla a la ciencia”.

Esta idea de la señora Cavé es la vieja disputa entre la letra y el espíritu: crítica a consecuencia de esto es que su obra es una simple copia, necesariamente fría, de una copia que, a su vez, es imperfecta desde otros puntos de vista. En resumen, el artista se convierte en una máquina enjaezada a otra máquina.

El artista, al modo de ver de Delacroix, debía llegar a un entendimiento con lo que tiene valor tradicional, y no dejarse engañar por la verdad. En arte todo es mentira, y los datos de la realidad exterior no son más que un medio para guiar mejor al instinto.

En octubre de 1853, vemos en el diario de Delacroix una anotación que refleja su convicción de que la fotografía es potencialmente una bendición para el arte. Si su descubrimiento hubiese tenido lugar treinta años antes, escribe Delacroix, su carrera de pintor habría podido ser más plena. La información que dan los daguerrotipos al artista que pinta de memoria es una ventaja realmente inapreciable (Scharf, 2001:128).

1854 es probablemente el año en el que Delacroix se interesó más por la fotografía, y en su diario ha dejado constancia de varias sesiones pasadas en el estudio de Durieu, donde, según parece, asesoró y ayudó a su amigo fotógrafo en la disposición e iluminación de sus modelos. A veces, los dos hacían imágenes y bocetos de los modelos con poses de uno o dos minutos solamente; en agosto y septiembre, del año antes mencionado, Delacroix llevó a Dieppe fotografías de Durieu que quería copiar y luego prestó al pintor Paul Chenavard.

En la Biblioteca Nacional de París hay un álbum de treinta y una instantáneas que perteneció a Delacroix; algunas de estas fotos le sirvieron evidentemente de modelo para varios de sus dibujos y también, por lo menos, para uno de sus cuadros. Es muy probable que entre esas imágenes estén algunas anatomías que acompañaron al pintor durante su viaje por la costa norte de Francia ese verano. Las fotografías que contiene este álbum son de desnudos y semidesnudos de hombres y mujeres, la mayoría de ellos en actitudes reminiscentes del estilo de Delacroix.

Al morir Delacroix, en 1863, su fiel ama de llaves Jenny (Jeanne- Marie le Guillou), envió a Constant Dutilleux el manuscrito de su diario y cierto número de libros que tenía el pintor en su casa. Es posible que entre estos volúmenes estuviese el álbum de fotografías, se diría que es el mismo al que se refiere Dutilleux en sus *Notas inéditas*, partes de las cuales fueron publicadas en 1929 por Raymond Escholier, y en las que se lee lo siguiente:

Delacroix admiraba las fotografías, y no sólo en teoría, porque se sirvió mucho de placas y láminas de daguerrotipo. Yo tengo un álbum de fotos de modelos de cada sexo en poses pensadas por él y fotografiadas delante de él, y la verdad es que son increíbles. La selección de las figuras, las posturas, la iluminación, la tensión de los miembros, todo esto es tan curioso, tan pensado, que se diría que muchas de estas fotografías son obra del maestro mismo, tomadas directamente del modelo. El artista, de la manera que fuese, era el amo y señor de la máquina tanto como de los modelos. La sensación del ideal que irradiaba transformó a los modelos, convirtiéndolos en héroes vencidos y soñadores, en ninfas nerviosas y jadeantes, y todo ello a tres francos por sesión (Scharf, 2001).

Al morir Dutilleux, en 1865 Philippe Burty recibió los papeles del artista, y posiblemente también el álbum, aunque consta en una nota firmada de Ph. Burty que asegura que este fue comprado por el escritor en la subasta del *atelier* de Delacroix, ejecutada en 1864, y que en el estudio del artista se encontró un número considerable de bocetos a lápiz hechos a partir de estas fotografías. Al morir Burty, sus papeles, entre los que estaban además los de Dutilleux, pasaron a poder de Maurice Tourneux, que en 1899, dono el álbum de fotografías de Delacroix a la Biblioteca Nacional (Scharf, 2001:129).

De todas formas, parece claro que, entre los “*études au crayón d’ apresces photographies*”⁴ de los que habla Burty, tenía que haber algunas hojas de bocetos que actualmente forman parte de la colección del museo de Bayona. Por lo menos diez de las figuras dibujadas en esos bocetos están basadas, sin el género de dudas, en las fotos del musculoso modelo que se aprecia en el álbum. Los dibujos son lineales, y, a juzgar

⁴ Estudios a lápices a partir de fotografías (traducción).

por su aspecto general, parece claro que, en este caso en concreto, Delacroix utilizó las fotografías como estudios anatómicos, aunque también es posible que se sintiera intrigado por la extraña delicadeza tonal con la que están representadas las formas.

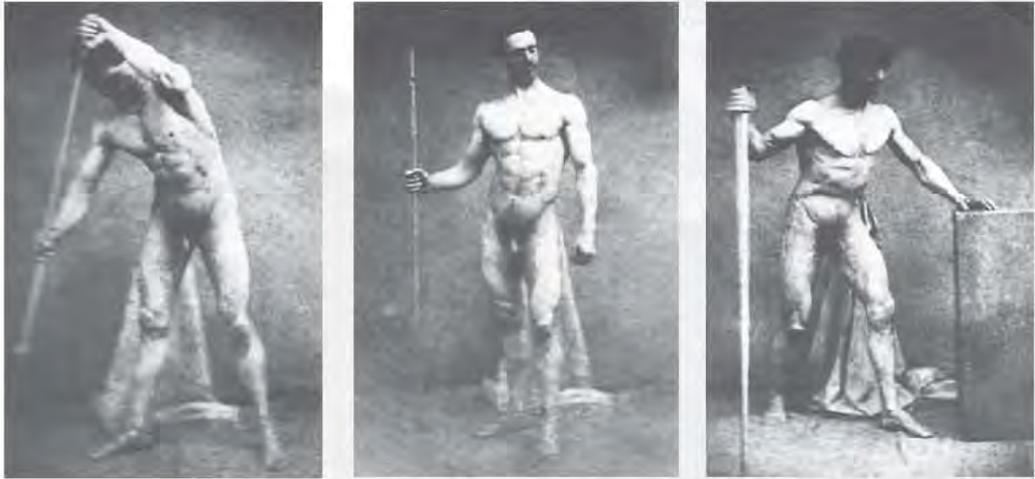
Un cuadro firmado por Delacroix que representa una odalisca y que lleva fecha de 1857; es evidente que es tomada de una de sus tomas instantáneas, actualmente forma parte de la colección Niarchos, puede ser la misma odalisca que Delacroix comenzó en octubre de 1853. El mismo dice que lo pintó a partir de un daguerrotipo. En su catálogo de las obras de Delacroix, Rabaut titula este cuadro "*femme d' Alger dans son interieur*"⁵, y hace de él una interesante observación, aunque sin aludir en absoluto a una fotografía: La lánguida indiferencia del movimiento, aduce, queda acentuada por la posición de las piernas, que tienen un aire de reposo completamente natural; y cierto es que en esa misma calidad de naturalidad que Delacroix encontraba tan llamativa en la fotos de Durieu, y tan ausente en los grabados de Marcantonio, es una característica de esta Odalisca, por más que la posición, algo extraña, torpe incluso, de pie, cuyos dedos están abiertos de manera tan zafia, y lo forzosamente aplastada que está una de las piernas por la otra, contrastan curiosamente con la tradicional elegancia de la cabeza, inclinada con gran naturalidad contra la mano que sostiene: es la postura típica de Delacroix, que persiste a través de las superficies condicionadas fotográficamente (Scharf,2001:130).

Como es lógico, éstas características se encuentran también en la fotografía, algunas de cuyas formas son tan impulsivamente realistas, tan naturalmente toscas que es evidente que el artista tuvo que modificarlas deliberadamente, por ejemplo alargando los muslos escorzados, cuyo aspecto resulta natural en la fotografía, pero en la pintura habrían carecido por completo de realismo.

Lo que escribió Delacroix en su ensayo de 1850 queda plasmado visualmente en la pequeña odalisca: "El daguerrotipo es puramente un reflejo de la realidad, una simple copia que, bajo ciertos aspectos, es falsa por causa de su exactitud misma... El ojo corrige."

Estas dos alusiones, dan testimonio, que el nacimiento de este nuevo invento no resultó desfavorable para un desarrollo y una producción artística enriquecida e innovarte, sin embargo nos da muestra a su vez que a lo largo de la historia de la fotografía, no sólo ha servido como un medio de expresión si no también ha dejado testimonio de una existencia y presencia de un pasado.

⁵ Mujeres de Alger en su interior (traducción)



1.22 – 4 Eugene Durieu: Fotografías de desnudo masculino de un álbum perteneciente a Delacroix. Probablemente 1853.



1.25 Delacroix. Hoja con bocetos hechos a partir de las fotografías tomadas por Durieu. Hacia 1854.



1.26 Fotografía de desnudo Femenino del álbum de Delacroix.



1.28 Fotografía de desnudo Femenino del álbum de Delacroix.



1.27 Delacroix, hoja con dibujos.



1.29 Delacroix: *Odalisca*. 1857, (30.5 x 35.5 cm.).

1.3 La Representación e Icono a Partir de la Fotografía.

Se puede hablar de representación en varios sentidos. Uno es perspectivo, subordinado a la percepción y a las convenciones histórico culturales del ser, estas son estudiadas por la psicología; otras son basadas en los razonamientos sobre los lenguajes del arte; éstas se presentan por medio de procedimientos gráficos o plásticos. Es así que; la finalidad que se persigue es la posición misma de analizar el representar y lo que ello implica para la relación del sujeto con la realidad.

Cabe mencionar, la importancia de los estudios de psicología de la percepción y de la historia de modos percibir, si la representación perspectiva fuera el registro puro y natural de la realidad, una impresión o una imagen nos muestra la realidad.

El representar, es implicar al sujeto se puede pensar que la realidad camina sobre nosotros que la observamos; pero la atención que prestamos a esto o aquello aísla el flujo de la temporalidad así como el ámbito espacial. Es entonces en ese entendido donde la espacialidad y la temporalidad, se altera por la simple introducción de un ritmo transformando lo observado en figura dándole un significado.

Representar entonces es articular y producir figuras significativas. Dentro de ésta, se da el reconocimiento y conocimiento estético, este fenómeno se explica mediante la contemplación esteticista, resultado de la aplicación de modelos de gusto en las que no hay descubrimiento alguno. Aquí la representación se objetualiza y el sujeto se limita a aplicar las figuras convenientes, por complejas que sean, extrayéndolas al campo de gusto dominante.

La Representación se lleva a cabo mediante la producción de un icono gráfico o plástico; el problema no es la semejanza, el dilema más bien, es la desemejanza; es decir el de la naturaleza de la significación.

Se dejara de lado aquellos iconos que plantean dificultades de significación y han sido fijados convencionalmente, específicamente los iconos científicos y se priorizara a aquellos que planten el problema de forma más radical: los iconos artísticos.

Es cierto que muchos de éstos se apoyan en la semejanza entendida y que pueden haber sido motivados por la búsqueda de una cualidad; siendo éstos otros valores relevantes para la sensibilidad contemporánea y los que constituyen el problema central

de la representación, otra finalidad de este trabajo es representar la singularidad de esos rasgos que posee el sujeto y el objeto.

“Hubo un tiempo en que los métodos de representación eran legítimo tema de reflexión para el crítico de arte. Acostumbrado a como estaba a juzgar las obras contemporáneas, ante todo, por ciertos criterios de exactitud representativa, no ponía en duda que esta habilidad progresado desde unos toscos comienzos hasta la perfección de la ilusión. El arte egipcio adoptó métodos infantiles por que los artistas no habían aprendido nada mejor”

Gombrich .E.H. Arte e Ilusión 1979, p. 20

Uno de los principales prejuicios a los que se enfrentan los profesores de apreciación es la creencia de la excelencia artística y ésta coincide con la exactitud fotográfica; no siendo fácil describir lo que ocurre cuando pasamos de una interpretación a otra. De este modo es sustentable, que las obras de arte no son espejos, pero comparten con ellos esa inapreciable magia de transformación, difícil de expresar en palabras. Entonces la representación no es necesariamente arte, pero no por eso es menos misteriosa.

El efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó de entrada a la semejanza existente entre la fotografía y su referente, la fotografía al comienzo es percibida por el ojo natural como un objetivo de lo real y por su esencia mimética ya en este favor o en contra, es considerada masivamente como una imitación, y la más perfecta, de la realidad. Y a esta capacidad según discursos de la época (siglo XIX), la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma automática, objetiva casi natural sin que intervenga directamente la mano del artista. En este sentido esta imagen se opone siempre a la obra de arte, producto del trabajo, del genio y del talento manual del artista (Dubois, 1986: 20-22).

A partir de esta divergencia (fotografía contra obra de arte) y esta concepción mimética, todo el discurso sobre la fotografía de la época comienza a funcionar y a resaltar tan pronto como el elogio de Baudelaire:

<< En materia de pintura y estatuaria, el Credo actual de la gente de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie se atreva a afirmar lo contrario) en este: “Creo en la naturaleza y sólo en la naturaleza (y hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser otra cosa que la reproducción exacta de la naturaleza(..). Así que la actividad que nos proporciona un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto”. Un dios vengador ha satisfecho los deseos de esta multitud. Daguerre fu su Mesías. Y

entonces ella se dice: “Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (y se lo cree, los insensatos!), el arte es la fotografía”. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apodero de todos esos nuevos adoradores del sol. >>

Charles Baudelaire (Dubois, 1986).

Así mismo es difícil aceptar que el retrato posee propiedades del retratado. No es tela, el plano, el tamaño, pinceladas, ni está hecho de pigmentos estas son propiedades que, hacen a una pintura una pintura y en cuanto a objeto el retrato, no posee ninguna de las propiedades del retratado, en el mundo puramente fáctico; ambos son cosas diferentes. Lo que aparece es su figura.

Quien mira el retrato y establece el parecido ha prescindido de muchos rasgos, precisamente aquellos que constituyen la materialidad misma de la cosa, y atiende solo a otros. Esta selección implica un tipo determinado de figuras y una forma concreta de percibir: mira al retrato como lo es un retrato, mira a la fotografía como una fotografía y a partir de este nivel se afirma si se parece o no. Quien no sepa que es un retrato difícilmente caerá en cuenta de los parecidos que la representación establece, quien a la inversa lo mire todo confundirá lo que es sólo símbolo con la imagen que representa y a la figura con la cosa.

El icono por consecuente contiene algunas propiedades del objeto entonces todos conocerán la semejanza fotográfica y prescindirán de la diferencia de tamaño, textura, volumen real, como durante mucho tiempo prescindieron del color, es singular que en la fotografía se plasma una construcción perspectiva primero; después fotográfica. Una construcción en la que no se recogen todos los rasgos ópticos, sólo aquellos que la sensibilidad alcanza a percibir.

“La fotografía es el arte que, sobre una superficie plana, con líneas y tonos. Imita con perfección y ninguna posibilidad de error en la forma del objeto que debe reproducir. Sin duda alguna la fotografía es el instrumento útil para el arte pictórico. Es utilizada con frecuencia con gusto por personas cultas e inteligentes, pero, a fin de cuentas, por nada del mundo pretende compararse con la pintura.”

Hippolyte Taine (Dubois, 1986: 23).

1.4 Retrato Fotográfico.

“Desde el instante en que Daguerre tuvo la posibilidad de fijar las figuras en la cámara oscura, los pintores, en este punto, fueron desplazados por el técnico. La verdadera víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes, fue el retrato en miniatura. Las cosas fueron tan rápido que desde 1840 , la mayor parte de los innumerables miniaturistas se habían convertido en fotógrafos profesionales, primero de manera accesoria y luego exclusivamente”

Walter Benjamín. (Dubois, 1986: 26).

El retrato fotográfico pertenece a una fase particular de la evolución social; los precursores del retrato surgieron en la estrecha relación con este nuevo adelanto dejando con ello la prueba de una esencia y existencia vivida.

Pues mandarse a hacer un retrato era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de clases ascendentes manifestaban su enaltecimiento ante los demás, esta dirección transformaba al mismo tiempo la producción artesanal del retrato en una forma cada vez más mecanizada de la elaboración de los rasgos humanos, siendo entonces que el retrato fotográfico es la última etapa de esa evolución.

En presencia de la clientela burguesa, el pintor retratista se veía enfrentado a una doble tarea: por un lado, imitar en sus retratos el estilo a la moda de los pintores nobles (puede definirse por la tendencia a falsear, y hasta idealizar cada rostro para que parezca dominante), por el otro suministrar retratos a precios que se ajustaran a los recursos económicos de esa clase.

La aristocracia era una clientela difícil. Exigía un oficio perfecto; con objeto de satisfacer el gusto de la época, el pintor intentaba evitar los colores francos y los sustituía por tonos más delicados. La tela no podía bastar por sí sola, a esa pretensión hacían falta materiales más apropiados para los efectos de terciopelo y seda (Freund, 2006:14).

Una forma de retrato que correspondía a tales exigencias es: El retrato en miniatura, bajo la forma de tapas de polveras, dijes, cabía siempre la posibilidad de llevar consigo los retratos de los ausentes, de la familia, del amigo o el amante; las imágenes miniatura, de moda en los medios aristocráticos y más por acentuar el encanto de la personalidad, fueron una de las primeras formas de retrato; significó para esta una manera de expresar su culto de la individualidad, el retrato en miniatura a medida que se extendía, se fue convirtiendo en el arte menor más en boga.

Buen número de miniaturistas se ganaban la vida tras haber ejecutado en un año de treinta a cincuenta retratos, que cobraban a precios módicos. Aunque las clases medias hubiesen adaptado a sus propias condiciones, el retrato miniatura conservaba aún elementos aristocráticos. Eso explica que muriera hacia 1850, y después que la fotografía privara a esa artesanía de toda posibilidad de supervivencia (Freund, 2006).

Para dar un ejemplo, una idea de la rapidez de su desaparición; hacia 1850 en Marsella había de cuatro a cinco miniaturistas de los cuales dos gozaban de cierta reputación al ejecutar más o menos unos cincuenta retratos por año. Tales artistas ganaban lo justo para sobrevivir. Unos años más tarde, habría en esa ciudad de cuarenta a cincuenta fotógrafos que en su mayoría se dedicaban al negocio del retrato fotográfico, los cuales obtenían beneficios más remuneradores que los alcanzados por los pintores miniaturistas de fama. Igual desarrollo podemos encontrar en otras grandes ciudades del mundo; pues el fotógrafo podía a un precio diez veces menor, suministrar retratos que no sólo se ajustaban a los medios de la vida burguesa, sino que además respondían a los gustos de ésta.

En su origen y su evolución, todas las formas de arte revelan un proceso idéntico al desarrollo interno de las formas sociales. Ya en tiempos de Luis XIV se había inventado un nuevo procedimiento para hacer retratos. Residía en una diversión de recortar en papel de charol negro el perfil de los amigos. Este técnica dio origen a un oficio que muchas personas hábiles ejercieron en todas las fiestas de cierta importancia recibiendo el nombre de silhouette; su inventor nos es desconocido, la palabra silueta que sirve para designar por extensión toda figura colocada claramente de perfil, nació a mediados del siglo XVIII. La historia de su nacimiento es bastante curiosa.

No se sabe por quién, se convertiría en un capricho de multitudes y aunque sólo era una imagen de una sombra se dijo que era una silhouette, ésta se mantuvo en boga hasta los años de Bonaparte. En los bailes públicos y del consulado había quienes se ganaban la vida practicando este arte. Los propios artistas comenzaron a ejercer este género de retratos. Poco a poco se fueron ingeniando para perfeccionar las formas recortadas, retocándolas y grabándolas con una aguja.

La silueta es una forma abstracta de representación. El retrato-silueta no exigía ningún estudio especial de dibujo, el público lo apreció de sobremanera por su rapidez de ejecución y sus módicos precios. La invención de la silueta que, por su mismo

procedimiento no podía originar ninguna industria de gran envergadura, provocó el nacimiento de una nueva técnica, popular en Francia entre 1786 y 1830, conocida bajo el nombre de *fisionotrazo*.

Su inventor Gilles-Louis Chrétien, nacido en Versalles, prefirió el oficio de grabador con la esperanza de ganarse una mejor vida; tal elección no lo llevó muy lejos, pues abundaba la competencia y la ruda tarea de grabador al buril exigía mucho tiempo y afán (Freund, 2006:16).

Los escasos retratos que lograba grabar no le preocupaban gran cosa, en razón del tiempo que consumía. Pocos eran los encargos con relación a los gastos que ocasionaban. Su situación económica lo llevó a imaginar un medio, capaz de aumentar el rendimiento de su técnica pues había que ganar en rapidez.

En 1786, logró inventar un aparato que mecanizaba la técnica del grabado y permitía ganar bastante tiempo. La invención combinaba dos modos distintos del retrato: el de la silueta y el de grabado, creando así un arte nuevo. Calificó su aparato como *fisionotrazo*.

El fisionotrazo se basaba en el principio tan conocido del pantógrafo; se trataba de un sistema de paralelogramos articulados susceptibles de desplazarse por un plano horizontal, con ayuda de un estilete seco, el operador seguía los contornos de un dibujo. Un estilete entintado seguía los desplazamientos del primer estilete y reproducía el dibujo a una escala determinada por su posición relativa. Dos puntos principales distinguían al fisionotrazo. Aparte de su valor poco común, se desplazaba por un punto vertical y se hallaba provisto de un visor que, al remplazar la punta seca, permitía reproducir las líneas de un objeto ya no a partir de un plano sino del espacio (Freund, 2006).

Tras haber situado el modelo, el operador, subido a un taburete detrás del aparato, maniobra visando, y de ahí el nombre de visor, los rasgos que había que reproducir. La distancia del modelo al aparato, al igual que la posición del estilete trazador, permitía la obtención de una imagen tanto a tamaño natural como a cualquier escala.

Si en el retrato miniatura, el valor artístico y la personalidad del pintor desempeñaban una función importante, las mismas cualidades se reducían en el cortador de siluetas a una simple habilidad manual; como máximo su talento podía evidenciarse en los retoques de los rasgos de un perfil. El fisionotrazo ni siquiera exigía esa habilidad.

Bastaba con dibujar los contornos de la sombra y trasladarlos a una placa de metal para grabarlos. Una sola sesión era más que suficiente; así que se obtenían retratos a un módico precio que se vendían en series (Freund, 2006:17).

Exgrabadores y expintores de miniaturas adoptaron la nueva técnica, pues su agonizante profesión ya no les ofrecía ningún medio de existencia. Los fisionotracistas no tardaron en perfeccionar su técnica y realizaron pequeños retratos sobre madera, medallones, retratos sobre marfil, por la cantidad de tres libras, que solo vendían a un mínimo de dos por persona, con la obligación de pagar la mitad por adelantado.

Por seis libras vendían retratos que denominaban *siluetas a la inglesa*, añadiéndoles peinados e indumentarias. La pose solo duraba un minuto. También hicieron cameos y retratos en miniatura inspirándose en las siluetas; esas siluetas coloreadas, como las llamaban, se vendían a doce libras y solo exigían una pose de tres minutos.

Las imágenes obtenidas por el fisionotrazo reducían cada vez más las posibilidades de éxito del pintor de miniaturas y el grabador. Los fisionotracistas, particularmente los tres más conocidos, Quenedey, Gnord y Chrétien, practicaban entre sí una competencia encarnizada; cada uno le reprochaba al otro el haberle hurtado sus últimos perfeccionamientos. Todos se enriquecieron gracias a esa invención pues mucha gente deseosa de que le hicieran el retrato, prefería visitar a un fisionotracista que pidiera un precio moderado, que sólo le hiciera posar durante breves instantes y que le ofreciera casi una auténtica miniatura. De este modo los retratos de los fisionotracistas se convirtieron en un sucedáneo de la miniatura (Freund,2006: 18).

El único valor del retrato mediante el fisionotrazo reside en el carácter documental. Al examinar la obra bastante extensa del fisionotrazo, comprobamos que todos los retratos poseen una expresión similar: rígida, esquemática y chata. Aunque las obras de un miniaturista solo fueran trabajos de artesano, siempre reflejan un nexo entre el modelo y la copia. El artista podía expresar en su obra lo que se le antojaba como rasgo más característico de su personaje y dar así, a la vez que el parecido externo, un cierto parecido moral.

La técnica del fisionotracista figura exactamente en lo opuesto; por más que el aparato reproduzca los contornos del rostro con una exactitud matemática, ese parecido quedaba desprovisto de expresión pues no venía traducida por un artista que tuviera

la intuición de un carácter, así la ejecución y la minuciosa coloración del retrato se limitaba a un buen trabajo artesanal.

El fisiotrazo puede ser considerado como un símbolo de transición entre el antiguo y el nuevo sistema; se constituye como el precursor inmediato del aparato fotográfico que en línea evolutiva, cuyo logro más reciente es hoy en día, el procedimiento conocido bajo el nombre de *photomaton* y para el color el *polaroid*; el fisiotrazo no tiene nada que ver con el descubrimiento de la fotografía. Sin embargo se le puede considerar como el precursor ideológico (Freund, 2006).

Todo gran descubrimiento origina siempre crisis y catástrofes; desaparecen los nuevos oficios y surgen otros nuevos, esto significa progreso aunque las actividades amenazadas por ello se vean condenadas al fracaso.

En el momento de la invención de la fotografía comenzó una evolución, durante la cual el arte del retrato, bajo las formas de pintura al óleo, de la miniatura y del grabado, quedo totalmente desbancado. Este progreso se realizó con tanta rapidez que los artistas que operaban esos géneros perdieron todos sus medios. Por lo cual, de ellos salieron los primeros que se dedicaron a esta nueva profesión.

Y los artistas que, aún en la misma víspera atacaban la fotografía como instrumento de un oficio “sin alma ni intención” que nada tenía que ver con el arte, fueron los mismos que, al ver rota su oposición, por necesidad cayeron en la nueva profesión para ir utilizándola paulatinamente como medio de expresión. La experiencia de los oficios que acababan de abandonar les sirvió de mucho; en efecto no sólo a sus cualidades de artistas, sino también a su capacidad de artesanos debemos la elevada calidad de producción fotográfica.

En los primeros tiempos del retrato fotográfico se pone de manifiesto un hecho de extraordinario interés: La fotografía en el mismo umbral de su desarrollo, cuando aún poseía una técnica primitiva, goza de un acabado artístico excepcional. A medida que se va produciendo ese desarrollo, asistimos a un deterioro que sigue con su industrialización (Freund, 2006: 35).

Pese a las dificultades iniciales que presentaba la fotografía cada mejora obtenida era causa de una reacción en las revistas dedicadas a las artes visuales, en 1841, Talbot ya había empezado a experimentar con retratos sirviéndose de sus propios métodos,

usando principalmente el calotipo, y aseguraba que el tiempo de exposición quedaba reducido un minuto y medio al sol.

El retrato fotográfico se convertía rápidamente en una industria, tanto en Inglaterra como en Francia. El precio del daguerrotipo incluso a comienzos de 1840 era muy inferior al de un retrato pintado. A medida que la técnica iba mejorando, bajaban los costos y crecía la demanda de retratos en daguerrotipos (Scharf, 2001: 44).

Con posterioridad el género fue evolucionando de forma paralela al devenir de la historia de la fotografía, razón por la cual, junto a fotógrafos que se dedican en exclusiva a lo que podríamos entender como la forma más ortodoxa del retrato fotográfico, nos encontramos con fotógrafos adscritos a movimientos concretos que se acercan al retrato fotográfico con el empleo de las ideas y técnicas propias de estas corrientes. Dentro del campo del retrato fotográfico se desarrolla con fuerza, durante el siglo XIX y principios del siglo XX, un subgénero propio conocido como la fotografía de difuntos.

El retrato fotográfico es un género donde se reúnen toda una serie de iniciativas artísticas que giran en torno a la idea de mostrar las cualidades físicas o morales de las personas que aparecen en las imágenes fotográficas.

A pesar de la competencia que suponía la imitación directa, ni la ambrotipia ni la ferrotipia acabaron con el daguerrotipo. En esta tercera etapa correspondió una tercera aplicación de la técnica del colodión, la fotografía carte-de-visite, patentada en Francia en 1854 por Andre- Adolphe- Eugène Disderi. El nombre alude con la similitud de tamaño, con una tarjeta de visita, se trataba de una copia en papel pegada sobre una montura de 4 x 2.5 pulgadas.

Como retratos los “carte de vesite” poseen en su mayor parte, un escaso valor estético. No se realizaba ningún esfuerzo para que el carácter de la persona en cuestión apareciera mediante sutilezas de iluminación o tras elegir su actitud y su expresión. Las imágenes eran tan reducidas que los rostros no podían ser estudiados.

“La fotografía es un descubrimiento maravilloso, una ciencia que ha atraído a los mayores intelectos, un arte que excita a las mentes más astutas... y que puede ser practicada por cualquier imbécil... La teoría fotográfica en una hora y su técnica básica en un día. Pero lo que no puede ser enseñado es el sentimiento de la luz... Es la forma que la luz cae sobre el rostro lo que usted como artista debe capturar. Ni tampoco puede ser enseñado como captar la personalidad de cada persona. Para producir un parecido íntimo y no un retrato

*trivial. ni el resultado de un mero azar; usted debe ponerse en comunión con esa persona, medir sus pensamientos y su carácter mínimo”.*⁶

Más adelante surge el retoque convirtiéndose en un tema de controversia desde que Fanz Hanfstaengl el principal fotógrafo retratista en Alemania, mostró en la exposición universal de París (1855) un negativo retocado, con una copia realizada antes y retocada después este fue el inicio de otra época para la fotografía.

Aunque casi todos los fotógrafos creían que esa práctica era “detestable y costosa” el retoque se convirtió en una práctica rutinaria por que las personas que posaban ahora exigían que el registro a menudo duro y directo de la cámara se aliviara, que se quitaran los defectos faciales y desaparecieran las arrugas de la edad. Además de retocar el negativo, las copias eran a menudo pintadas con pigmentos opacos; cada uno de los principales estudios solía emplear a diversos artistas como coloristas.

Todos los mejores retratos procedían de los estudios que poseían daguerrotipos. Hacia 1860, los fotógrafos retratistas comienzan a colocar fondos pintados y complicados en lugar de las simples pantallas lisas que estaban detrás de casi todas las poses. También se introdujo utilería de cartón y las sillas de pose ingeniosamente diseñadas. En el estudio se imitaban los decorados de escenario y el actor jugaba su papel frente a la cámara; el éxito de la fotografía se debía mayormente a la fuerza con la que el interesado proyectaba su personalidad.



1. 30. Jean Fouquet , Retrato de Giles – Louis inventor del fisionotrazo, c. 1792. (fisionotrazo).

⁶ Testimonio de Nadar en un pleito judicial. Versión original francesa en Jean Prinnet /Antonie Dilasser, Nadar Armand, Colín Paris 1966, pp.115-116. (Newhall, 2002: 66).



1.31 Anónimo Retrato de pareja , c.1850. Daguerrotipo coloreado, cuarto de placa.



1.32 Disderi, Retrato de una bailarina 1860. Copia de albúmina sobre carte de visite.





1.33 Anónimo, *Familia mexicana*, c. 1847. Daguerrotipo cuarto de placa.

1.5 Fotografía de Difuntos.

La fotografía de difuntos fue una práctica del siglo XIX que básicamente, consistía en vestir a un cadáver recién fallecido con sus ropas personales y participarlo de un último retrato grupal, con sus compañeros, familiares, amigos, o retratarlo individualmente. El motivo por el cual en esos tiempos este tipo de imágenes no eran consideradas morbosas, puede deberse al ideal social que se gestara en la época del Romanticismo. En dicho período, se tenía una visión nostálgica de los temas medievales, y se concebía la muerte con un aire mucho más sentimental, llegando algunos a verla como un privilegio.

La fotografía de difuntos es una práctica que nace casi con la misma fotografía, pero luego se extiende rápidamente hacia otros países. El hecho de fotografiar muertos tiene antecedentes pre-fotográficos en el Renacimiento, donde la técnica era el retrato por medio de la pintura en el llamado “momento morí”: otra técnica de la época medieval donde se concebía que el fin era inevitable y había que estar preparados.

Los difuntos, por otra parte, eran sujetos ideales para el retrato fotográfico, por los largos tiempos de exposición que requerían las técnicas del siglo XIX. En la toma de daguerrotipo la exposición seguía siendo tan larga que se construían soportes disimulados para sostener la cabeza y el resto de los miembros de la persona que posaba evitando así que ésta se moviera.

Las fotografías de difuntos los muestran “cenando” en la misma mesa con sus familiares vivos, o bebés difuntos en sus carros junto a sus padres, en su regazo, o con sus juguetes; abuelos fallecidos con sus trajes elegantes sostenidos por su bastón. A veces, agregaban elementos icónicos -como por ejemplo una rosa con el tallo cortado dada vuelta hacia abajo, para señalar la muerte de una persona joven, relojes de mano que mostraban la hora de la muerte, etc. (Wikipedia, 2010).

En el siglo XIX, era una práctica muy común, de hecho en un extracto de “El Nacional”, un diario de 1861, se publicaba que el fotógrafo Francisco Rave y su socio José María Aguilar... ”Retratan cadáveres a domicilio, a precios acomodados...”. Este tipo de publicaciones era la forma en que habitualmente promocionaban sus servicios los fotógrafos en el siglo XIX.

Angelitos era la forma en que en el siglo XIX se conocía a las fotografías *post mortem* de niños, teniendo en cuenta la gran cantidad de estas por el alto índice de mortalidad infantil de dicha época, dado por los escasos recursos médicos en esos tiempos entre otras cosas. Una familia común sumaban entre ocho y diez hijos de los cuales solían fallecer la mitad. Tomando en cuenta ese contexto, las fotografías del niño fallecido junto a sus padres y hermanos estaban comprensiblemente aceptadas. En la cultura religiosa católica, los niños que morían sin pecado original por haber sido bautizados y sin ningún otro pecado en vida, iban directamente al cielo para convertirse en ángeles, en cambio, los que no habían sido bautizados eran enterrados con los ojos abiertos para que pudiesen ver la gloria del señor; el fotógrafo mexicano más famoso en este tipo de fotografía es Juan de Dios Machain de Guadalajara y cabe mencionar también el trabajo realizado por Don Romualdo García en Guanajuato.

Actualmente esta práctica ha desaparecido, aunque en ciertas regiones se suele fotografiar a los niños recién nacidos fallecidos. Si bien no es el único género fotográfico que ha sufrido modificaciones sustanciales en el siglo XX (la fotografía de eventos sociales tiene un antes y un después con la aparición del fotoaficionado), la particularidad frente a la fotografía de difuntos es que la sensibilidad contemporánea es totalmente ajena a sus motivaciones y estas fotografías se han convertido en una práctica impensable con un ser querido.

Una de las teorías que tratan de explicar este fenómeno social, argumenta que se desarrolló en una época en que la fotografía no era habitual ni estaba popularizada como en el presente, de tal modo que mucha gente moría sin haber podido ser retratado en vida. De ahí que muchas familias desearan fotografiar “post mortem” a sus seres queridos para que todo el mundo supiera que esa persona había pertenecido a aquella familia. Después, a lo largo del siglo XX esta práctica se iría paulatinamente abandonando, gracias a la “democratización” de la fotografía; aunque sigue estando presente en ceremonias reales y velatorios de personajes públicos de la sociedad: artistas, políticos, etc., con una función diferente en el ámbito forense.



1.34 Anónimo, padres posando con su hija fallecida.



1.35 Juan de Dios Marchain, plata sobre gelatina, finales del siglo XIX y principios del XX.



1.36 Juan de Dios Marchain, plata sobre gelatina.



1.37 Juan de Dios Marchain, plata sobre gelatina.



1.38 Romualdo García, *Mujer con niño muerto*, ca.1910.
Plata gelatina / vidrio.



1.39 Romualdo García, *Niño muerto*, ca.1910. Plata gelatina / vidrio.

1.6 *La Aparición de la Fotografía en México.*

En diciembre de 1839 del navío Flore desembarca en el puerto de Veracruz el francés Louis Prelier; entre los objetos que trae consigo para vender en su tienda de la ciudad de México, destacan unos aparatos para daguerrotipo. Siguiendo el ejemplo de Jaques Louis Mandé Daguerre de inmediato realiza exhibiciones públicas que en poco más de una hora registran los sitios que marcaban el horizonte y el ritmo de vida del puerto, y en enero de 1840 repite la operación en la capital, quedando todo lo transmitido en laminas... pruebas de la exactitud con las que se trasladaban a la cámara los objetos que se desean con sus mismas proporciones (Casanova, Del Castillo, Monroy, Morales, 2005:3).

Toca en suerte al comerciante y al grabador Prelier ejecutar las primeras vistas del país; en imágenes no muy afortunadas pero plenas de detalles, se conserva la huella, casi física de los espacios, una de las fascinantes características de estas imágenes únicas en lámina de cobre. Su objetivo debió ser la promoción de su mercancía, pero además la colma de expectativas del público letrado que a través de la prensa había tenido noticias del ingenioso descubrimiento.

Con este inicio se vislumbran algunas constantes de los caminos que seguirá la fotografía en México en las primeras décadas en que fue sentando sus raíces en la sociedad: la aceptación incondicional de las nuevas tecnologías en Europa y posteriormente en Estados Unidos; la incuestionable identificación entre imagen y naturaleza; la dependencia en la importación de equipo y materiales; la introducción de temas y técnicos por extranjeros; el predominio del retrato; la escasa presencia de una visión autoral los cambios profundos generados en el ámbito personal del recuerdo y en el espacio social y permanente de la memoria. Todo ello supuso un aprendizaje visual, así como de los comportamientos sociales alterados por la fotografía; anunciada, pensada y consumida dentro de los parámetros de la cultura occidental, reivindicada por todas las facciones políticas que operaron durante esas décadas, las técnicas y temáticas serían las mismas de los casos europeos y norteamericanos, lo divergente puede localizarse en las preferencias y las modalidades operadas.

En los primeros cincuenta años, es posible establecer tres grandes etapas: la de los inicios, marcada por la imagen única, que asienta los conceptos con los que se usará

la fotografía; la aparición del comercio fotográfico gracias a las posibilidades de la placa de vidrio al colodión que conducirán a la gran difusión del retrato y las primeras colecciones de vistas, con resultados estéticos diferentes; y finalmente del mercado a partir de los años setenta en que crece la demanda de imágenes de eventos y del entorno físico y social (Casanova, Del Castillo, Monroy, Morales, 2005).

En el cambio de siglo XIX al XX se registraron importantes acontecimientos en la vida de la joven nación mexicana, que cumplía apenas el primer siglo de existencia independiente. En este breve lapso se produjo el apogeo y el ocaso del régimen porfiriano, un gobierno que capitalizó por tres décadas la estabilidad política e intentó llevar a cabo un programa de modernización basado en un proyecto de unificación del mercado nacional y una apertura del país a la inversión extranjera, así como la construcción de importantes vías de comunicación, entre las que sobresalían unos veinte mil kilómetros de redes ferroviarias y otras obras sintomáticas de prosperidad y progreso materiales pero que finalmente debió enfrentar una crisis política debido a los desajustes sociales y a la ausencia de democracia que caracterizó al país durante el mismo período. La irrupción de la violencia revolucionaria sacudió a México y puso las bases constitucionales para un nuevo y largo ciclo histórico que gobernaría el país con distintos matices y contrastes.

Al cumplirse cincuenta años de la existencia de la fotografía, los usos y la recepción de las imágenes también experimentaron transformaciones importantes. Se consolidó el género del retrato y se abrieron importantes y refinados estudios fotográficos en la ciudad de México y en otros centros urbanos del interior. La misma labor fue desarrollada por cientos de fotógrafos trashumantes que recorrieron una buena parte del territorio del país; diversas técnicas y tipos de cámaras fotográficas convergieron y coincidieron en este período. El uso del colodión declinó debido al surgimiento de las placas secas de gelatina y la difusión de las imágenes “instantáneas”, lo que favoreció el auge de la fotografía de aficionados; la perspectiva de este género se amplió notablemente con la adquisición de cámaras de correspondencia con las nuevas técnicas (Casanova, Del Castillo, Monroy, Morales, 2005: 59).

Un signo importante del auge y expansión de los temas fotográficos puede ubicarse con el surgimiento de distintos grupos y organizaciones como la Sociedad Fotográfi-

ca Mexicana, fundada por Fernando Ferrari en el año de 1890, la cual organizó un primer concurso fotográfico en el que sólo podían participar los miembros de ésta.

Alrededor de quince años más tarde surgió una nueva sociedad con el mismo nombre, pero dirigida por el abogado José Luis Requena, con un carácter no-profesional, que amplió notablemente los alcances de este tipo de organizaciones; al mismo tiempo la fotografía amateur comenzó a tener un peso importante en la ciudad de México a través de la convocatoria de concursos fotográficos abiertos al público. Tal es el caso del concurso propuesto por la revista *El Mundo Ilustrado* el 12 de enero de 1896, el cual incorporaba la categoría de “Instantáneas” como uno de los temas para los posibles premios. Los otros rubros fueron: retratos y grupos; paisajes y monumentos; interiores; reproducciones, reducciones y ampliaciones; aplicaciones científicas y estereoscópicas.

En 1905 la misma revista impulsó un nuevo concurso titulado: “Arte y Belleza”, previsiblemente orientado a la representación del género femenino. El jurado estuvo compuesto por un fotógrafo no profesional y dos artistas plásticos; la vitalidad de este tipo de fotografía se asoma también en las páginas de algunas publicaciones de la época.

El *Universal Ilustrado* publicó en sus nuevos catálogos la prometedora frase: “Usted puede ser el fotógrafo” informaba también que la fotografía ya se encontraba al alcance de todos, con los nuevos equipos de 1¼ y 1¾ pulgadas, rollos de fácil aplicación e instrucciones claras y completas, dirigidas a sectores no especializados, aunque con un mínimo de solvencia económica, ya que los precios fluctuaban entre los 5 y los 6 pesos. La consigna publicitaria de esta compañía, que decía: “La fotografía copia fielmente todo aquello que ofrece la naturaleza”, nos remite al primer álbum fotográfico de la historia, realizado por el británico Fox Talbot y con ello, a los parámetros realistas que dominaron la perspectiva del uso de la fotografía durante toda su primera etapa (Casanova, Del Castillo, Monroy, Morales, 2005).

Otras publicaciones especializadas, como *El Fotógrafo Mexicano*, dan cuenta del enorme interés desatado entre algunos sectores por la obtención no solo de cámaras más recientes, sino de químicos y revelados para instalación del cuarto oscuro casero. Un aparte nada desdeñable de esta nueva clientela estaba compuesta por mujeres, como los casos de Rosalía Zaragoza, de Monterrey, Margarita Portugal, de Aguascalientes, y

Manuela De la Loza de Saltillo, que solicitaban información y planteaban sus dudas y cuestionamientos al editor de la publicación en la sección de correspondencia.

La misma revista predicaba con entusiasmo una nueva estética realista en el que el profesional debe ya abandonar sus rocas de estuco, sus sillas imposibles, sus horribles mesas y sus metidos mares y campiñas, y animaba a su clientela a adquirir nuevas cámaras más ligeras con las que podían tomar fotografías en la calle sin previo aviso para los transeúntes, los cuales podían ser personajes tan familiares y cotidianos como limpiadores de zapatos o incluso mendigos.

Uno de los ejemplos más notables de este nuevo género está representado por Juan Antonio Azurmendi, un ciudadano mexicano de origen vasco, miembro de clase alta porfiriana, quien a principios del siglo XX tomó una buena cantidad de imágenes de su familia en torno a su residencia, éste trabajo ha sido revalorado recientemente; se le considera como uno de los ensayos visuales en torno a la intimidad burguesa más destacados de su tiempo en lo que respecta a la ciudad de México; dicha labor se caracterizó por un alejamiento de la rigidez y la solemnidad típica de los retratos tradicionales y una apuesta por la creatividad y otros elementos lúdicos, obteniendo el registro de personajes y situaciones en movimiento.

En el campo de la fotografía profesional, podemos destacar el trabajo de los hermanos Guillermo, Ricardo y Julio Vallete, miembros de la elite urbana que gobernó México de la década de los setenta del siglo XIX y los primeros años del XX, quienes consolidaron uno de los estudios fotográficos más importantes del país. Formados técnicamente en Europa y ganadores de varios premios internacionales, los Vallete continuaron con la tradición retratística de fotógrafos como Antonio Cruces y Luis Campa y aplicaron en México las tendencias artísticas y estilísticas vigentes en Europa durante el mismo periodo, desde la fotografía naturalista hasta el pictorialismo, siguiendo reglas de composición e iluminación muy precisas y buscando la armonía y el equilibrio en oposición a los contrastes violentos.

Los Vallete llegaron a su clímax en el año de 1901, con la apertura de uno de los estudios fotográficos mejor equipados de la ciudad de México, en la célebre calle de San Francisco, a unas cuadas del Zócalo capitalino. Nos referimos a ellos solo como un botón de muestra de un perfil de fotógrafos mucho más amplio, que realizaron eficientes trabajos en relación al retrato de estudio. Entre otros cabría mencionar

a Romualdo García, Emilio Lange y Octaviano de la Mora (Casanova, Del Castillo, Monroy, Morales, 2005:60).

En otra línea de trabajo profesional, podemos ubicar al fotógrafo norteamericano Charles B. Waite, quien emigró a la ciudad de México en 1896 y recorrió en los siguientes veinte años una buena parte del territorio nacional, registrando paisajes, vistas urbanas y retratos por distintas partes del país, combinando su labor para empresas norteamericanas con la publicación de sus fotografías en guías para viajeros, registros de vistas arqueológicas para el Museo Nacional, imágenes periodísticas para revistas ilustradas y vistas, paisajes y retratos para el floreciente negocio de las tarjetas postales, entre otras actividades. La referencia a Waite nos sirve para acercarnos al universo representado por otros extranjeros que laboraron durante el mismo periodo, tales como Winfield Scott, Cox and Carmichael, Abel Brinquet, Gove and North y Jackson.

Entre la intimidad del retrato de estudio típica de los Vallete, Lange, De la Mora y García y la diversidad de los espacios públicos captados por Waite y Scott y compañía proliferaron numerosos profesionales de la lente, quienes contribuyeron a difundir los usos de la fotografía como nunca antes en la historia del país. El común denominador de todos los sectores y mayoría de las propuestas artísticas, comerciales o recreativas está representado por el halo del prestigio que emanaba de la cámara fotográfica a finales del siglo. Incluso los opositores más radicales del régimen porfiriano, como fue el caso del famoso semanario El Hijo del Ahuizote, rindieron tributo al quehacer fotográfico como símbolo del progreso y contribuyeron a su divulgación, identificando la tarea política de transformar el destino del país con los nuevos parámetros visuales.

La última década del siglo XIX y las dos primeras del XX cierran una primera etapa de la historia de la fotografía en México; en dicho lapso se diversifican una serie de técnicas, formatos, usos y manipulaciones de las imágenes fotográficas, que se iniciaron con los daguerrotipos, los ambrotipos y los ferrotipos y se extendieron a las tarjetas de visita, las visitas de paisajes naturales y urbanos, la estereoscopia y las tarjetas postales, así como los más variados fotorreportajes periodísticos, todos ellos se encargaron de consolidar un aprendizaje visual con importantes repercusiones en las actitudes y comportamientos de los distintos grupos sociales y de divulgar una voluntad de documentación que depositó en la imagen fotográfica las fantasías y anhelos característicos de una sociedad cautivada por el concepto de progreso(Casanova, Del Castillo, Monroy, Morales, 2005).

La exploración de los alcances de la fotografía en las distintas zonas del país a principios del siglo XX; muestran pistas importantes que apuntan a una dimensión regional de extraordinaria vitalidad, con rasgos y características muy específicas. Entre muchos de los referentes más destacados de estas historias y rescatados en forma reciente por investigaciones documentales, cabe mencionar a los fotógrafos Romualdo García, para el caso de Guanajuato y la dinastía de la familia Salmerón y los Guerra para los estados del sur y sureste.

Por el estudio de García, desfilaron todas las clases sociales de la época, lo que ha convertido a sus imágenes en testimonios imprescindibles de la historia social y cultura del estado de Guanajuato y la zona centro-occidental del país en el cambio del siglo. En lo que toca a los Guerra y Salmerón, su cobertura fotográfica fue muy amplia y abarcó no solo el género de retrato, cartas de visita y tarjetas postales, sino registros de muy diversa índole sobre la vida en las haciendas, rebeliones indígenas y conflictos revolucionarios en aquellas zonas del país.



1.40 Atribuido a Louis Prelier, Puerto de Veracruz México. Diciembre de 1839, Daguerrotipo, 15.5 x 21.5.



1.41 Valletto Hermanos, Porfirio Díaz y su estado Mayor, ca. 1905.



1.42 Vallete Hermanos, José de Teresa y Familia, ca. 1900. Colección Taide Ortega.



1.43 Vallete Hermanos, Sin título, ca. 1870. Colección Gustavo Améñzaga Heiras.



1.44 Juan Antonio Azurmendi, Juan Antonio Azurmendi e hijas con mascarar. Ciudad de México 1898, placa seca de gelatina 8x10''.



1.45 Juan Antonio Azurmendi, Fotógrafo haciendo los preparativos para foto familiar, Ciudad de México 1898, placa seca de gelatina 8x10''.



1.46 Winfield Scott, *La acarreadora de agua*, Rivera de Chápala, Jalisco 1909. Positivo plata /gelatina. Archivo General de la Nación.



1.47 Winfield Scott, *Niña posando con cántaro*, México 1908. Positivo plata/gelatina. Archivo General de la Nación.



1.48 Winfield Scott, *Niña perdida*, 1908. Positivo plata /gelatina. Archivo General de la Nación.



1.49 Charles B. Waite, plantación de caucho, en el Rio Michol, Chiapas, 1901. Positivo plata /gelatina. Archivo General de la Nación.



1.50 Charles B. Waite, Vista de la costera desde el poniente de la plantación Lumija. Lumija, Chiapas 1901. Positivo plata /gelatina. Archivo General de la Nación.



1.51 Gove and North, San Francisquito. Ferrocarril Nacional .Estado de México, ca. 1885. Impresión Albumina 6x8''. Fondo de Cahuacan. SINFO- Fototeca Nacional INHA.

Capítulo II

Influencia Plástica
(Romualdo García).



Influencia Plástica (Romualdo García).

La capacidad de la fotografía para reproducir de manera fiel la naturaleza así como las representaciones que de ella había hecho el arte, fue uno de los hallazgos más notables del siglo XIX. Pese a largos tiempos de exposición que requerían las técnicas fotográficas iniciales, el retrato fue desde entonces un tema omnipresente u obsesivo en cuya historia se entretajan los hilos del desarrollo tecnológico, la transformación de la sociedad y aspiraciones cambiantes de diversas culturas.

Hablar de la fotografía y de los fotógrafos decimonónicos, es un tema por demás apasionante, ya que tiene de suyo una gran carga de misterio y experimentación; es por demás evidente el cambio que la fotografía provoca entre 1850 y 1880, los procesos fotográficos sufren también una vertiginosa transformación: Daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos y principalmente las tarjetas de visita, ampliamente y con rapidez, se conocen y se comercializan en una gran parte del territorio nacional.

En la tranquilidad provinciana del Guanajuato Porfirista, destaca notablemente en esta singular actividad, la figura y el profesional trabajo de Romualdo García Torres (1852-1930). Siendo sin lugar a dudas el retrato de estudio, el tema que más trabajo y utilizó inicialmente la técnica de colodión húmedo y posteriormente la placa seca y en ello desarrolló un trabajo profesional a lo largo de 30 años.

El estudio de Cantarranas 34, se volvería un espacio para la representación ideal; porque ahí se daría, a lo largo del tiempo, el acto suma del yo—representado: yo como mi deseo de ser visto; yo y mi circunstancia; yo como quiero ser. Pero también yo en el taller del fotógrafo, yo como él me ve para ser visto por otros. Acto doble y complementario de lo representado en donde la construcción retratística parte, en principio, del deseo del cliente por su esfinge (imagen) y en ello pondrá mucho de su parte la actitud (el juego, la seriedad, la solemnidad), la vestimenta (signo esencial de los deseos representados) o el aliño o la falta de este, interactuando con la estructura de la mirada fotográfica (Rodríguez, 1998:4). Dando cuenta de esto en el siguiente texto:

Un poco aturdidos , los clientes recorren los sacos y los vestidos , no se atreven . Colgados de ganchos, los trajes aguardan. También hay sombreros en el perchero.

—Escoja usted, escoja el que más convenga a su personalidad.



¿Personalidad? ¿Qué es eso? Una mujer siente con sus dedos la tela y la hace pasar entre su pulgar y su índice para ver si es percal. No no es percal, es demasiado elegante. No escogen ropa de ricos, dejan el damasco y el terciopelo para los cortinajes. Solemnes, por fin se deciden, ella por un traje de adelita, él de revolucionario.

—Detrás de la mampara pueden cambiarse.

Romualdo García en absoluto silencio, aguarda a que salgan tímidos, alisándose el pelo.

—Aquí está la carabina para usted y el sombrero para su marido.

La carabina todavía tiene etiqueta.

La adelita presume su arma, el revolucionario el sombrero ancho. Ninguno sonríe. El momento es trascendente, de toda eternidad. Romualdo no necesita decirles que no se muevan; solos se paralizan. Tampoco les dice que miren a la cámara, tienen los ojos fijos en ella. No respiran aunque el corazón les late como un pájaro enjaulado.

Romualdo indica:

—Pasen a recogerla la semana que entra.

Saben que la fotografía es constancia de que están vivos y de que su vida no ha sido en vano puesto que quedó impresa en la placa.⁷ (Poniatowska, 1993: 9)

Ante sus obras se tiene la impresión que cada trabajo era para él nuevo e importante; de que nunca se atenía a un método rutinario sino que cada caso, procuraba copiar intensamente la auténtica e intransferible originalidad del rostro delante de él, de la vivencia de su alma; nunca se repite... nunca deja de ser creador. Es lo que da a sus fotografías el valor permanente... posee el talento muy poco común de distinguir entre lo secundario y lo esencial, a lo esencial se concreta; juntándose nuevamente la búsqueda del vivir y así aprovechar las circunstancias (García, 1998: 9).

Romualdo ingresó a la escuela de Belén para estudiar las primeras letras y pocos años después empezó a trabajar lavando frascos en la botica de Cenobio Velázquez. Los nueve centavos que recibía por limpiar los recipientes en que preparaban y vendían las formulas curativas constituyeron el primer sueldo de su vida; sin embargo más importante que esa remuneración, que difícilmente podía aliviar su situación y la de su madre, fue la amistad con Vicente Fernández, nacida quizá en esa céntrica botica (Canales, 1998:15).

Vicente Fernández era 16 años mayor que Romualdo, compartía con él, origen sila-oense, una orfandad temprana y la experiencia de un primer trabajo en la botica de Don Cenobio, quien era además su tutor. Autodidacta en química y en física, siem-

⁷ Romualdo García, Museo de arte contemporáneo de Monterrey mayo Agosto 1993, Museo del Palacio de Bellas Artes, (Elena Poniatowska).



pre interesado por la medicina, el análisis mineralógico, el estudio de los fenómenos atmosféricos y la clasificación de las especies animales, Fernández era el prototipo de lo que en provincia decimonónica denominaba un sabio, comprendiendo dentro de este término el talento inventor y un conocimiento de tipo enciclopédico. Este hombre una de la mayores glorias del colegio del estado y la cultura guanajuatense, fue quien enseñó a Romualdo algunos de los principios básicos de química y física, que más adelante lo llevarían a la fotografía.

No se sabe con certeza si los rudimentos de ésta fueron descubiertos a García por el propio Vicente, pero es posible que así haya sido. Principalmente porque, desde los años cincuenta los establecimientos para sacar retratos con el daguerrotipo empezaban a proliferar en los principales barrios de la República, aunque la fotografía seguía siendo, sobre todo en provincia, una novedad tanto mágica cuyos secretos no se revelaban por completo más que a los hombres de ciencia. Y en segundo lugar porque los muchos intereses de Vicente Fernández estuvieron en los procesos fotográficos y la experimentación con ellos.

Un historiador guanajuatense señala que él fue uno de primeros que hizo progresar a la fotografía gracias, a sus vastos conocimientos en las ciencias físico-químicas, el bello arte de la fotografía. Abrió un gabinete de fotografía para el público y con sus procedimientos de dicho arte, logró muy hermosas fotografías en tiempos en que apenas si se obtenían aquí muy imperfectos trabajos de esta índole. Pese a que no se tiene la seguridad de que Fernández haya abierto un estudio fotográfico y algunas versiones señalen que sólo tomase fotografías para divertirse en sus ratos de ocio, pese a que sobre la época y las condiciones en que le dio clases a García haya gran escasez de información, es claro que este ingresó al mundo fotográfico por el camino de un conocimiento científico elemental, adquirido improvisadamente y casi domésticamente (Canales, 1998).

Sin embargo no fue la fotografía su único interés, antes de pensar si quería dedicarse a ella entró a la Escuela de Artes y Oficios, que el gobernador Florencio Antillón fundara en 1873. En esa escuela, perteneciente al Colegio del Estado y situada a espaldas del templo de la Compañía, Romualdo estudió pintura y música. De su maestro Jesús Monroy egresado de la Academia de San Carlos, donde había sido alumno de Pelegrín Clave y Salome Piña, copió sin mucha destreza algunos cuadros al óleo, pero, aunque siempre mostró gran entusiasmo y dedicación para los temas característicos



del academismo decimonónico, la pintura no pudo convertirse en su medio de vida. La música fue, a decir de su hija, su segunda naturaleza, la que le proporcionó su primera profesión en una fecha imposible de precisar (Canales, 1998: 17).

Habiendo aprendido a tocar varios instrumentos y urgido de recursos económicos para mantener a su madre, Romualdo García ingresó como ejecutante de flautín a la banda del Primer Regimiento Ligero de Guanajuato, dirigido por Telésforo Vargas, el silaonse percibía un sueldo bastante aceptable. No obstante García siempre pugnando por elevarse empezó a tomar fotografías.

Al haber contraído matrimonio en 1886 con María Guadalupe Martínez, Romualdo dijo ser filarmónico de profesión, aunque ya para entonces había comenzado a hacer sus primeros trabajos fotográficos, sin apartarse de la música, al lograr sus ensayos dentro de la fotografía con tanto éxito se entusiasmó y comenzó a retratar amigos, a esto y lo otro. Le pagaban bien y le fue dedicando más tiempo, hasta que se dedicó de lleno. De hecho el dinero para casarse salió de sus incursiones en la fotografía, sin embargo sus condiciones de trabajo eran muy precarias; instalado con su joven esposa en su casa de la subida de Zapote, realizaba los complicados procedimientos fotográficos en forma enteramente doméstica y con la sola ayuda de su mujer.

Era todavía la época de las placas de colodión húmedas, suerte que cada fotografía implicaba desgrasar, pulir y lavar muy bien, recubrir la uniformemente con una capa de colodión y una vez evaporado el éter o solvente se sumergía en una solución de nitrato de plata para sensibilizarla; se tomaba entonces la foto propiamente dicha, pero la placa tenía que llevarse inmediatamente al cuarto oscuro para ser revelada estando aun húmeda ya que de lo contrario perdía sensibilidad.

Los medios para abrir su estudio profesional le llegaron gracias a una idea, en la que se combinaron su creciente interés por la fotografía con algunas de sus inquietudes plásticas. Como era amigo del capellán de La Compañía, el fotógrafo le propuso utilizar ciertas imágenes que ornaban el templo, a fin de formar un cuadro o composición bíblica que el retrataría y luego reproduciría para vender. El clérigo aceptó y García puso manos a la obra: organizó con dos o tres figuras la escena del encuentro entre la Virgen y Cristo camino al Calvario, y tomó la fotografía, sacó copias de todos los tamaños y no tardó en recibir frutos del comercio de estas estampas religiosas. Con la ganancia pudo abrir su estudio en la calle de Cantarranas, el cual no tardó en ser el más famoso de la ciudad (Canales, 1998: 19-20).



2.1 Romualdo García.

El invento de la fotografía en la primera mitad del siglo pasado despertó el interés de los espíritus más avispados que, al tiempo que manifestaba su admiración por la maravilla técnica, se preguntaban por los usos que podrían dárseles, y se disponían en participar de la aventura. Muchos de los grandes fotógrafos del siglo XIX fueron atraídos en un primer momento por un interés científico que, más adelante, se transformaría en dominio de un oficio y un arte.

García es uno de esos espíritus precursores. El marco histórico que lo define es el Porfiriato. El lugar donde se desarrolla es en la Ciudad de Guanajuato, que era entonces una de las poblaciones más importantes del país tanto en lo político y económico como en lo cultural (Treviño, 1993: 8).

Romualdo Juan García Torres nació el 6 de febrero de 1953 en Silao, Guanajuato, estudia pintura y arte en lo cual no sobresalió y música de la cual hizo su primera profesión. Desde joven mostró una singular curiosidad científica. Su conocimiento de los principios de la química y de física lo condujeron a interesarse por la fotografía, que era por aquel tiempo una novedad.

En 1878 abre su primer estudio fotográfico, en el corazón de la ciudad de Guanajuato; desde entonces, y hasta 1914, será el fotógrafo por excelencia de la sociedad guanajuatense. Ante su cámara transitarán clientes de todas las profesiones y de todas las clases sociales, desde los más humildes mineros y jornaleros hasta los terratenientes y la clase política porfiriana (Treviño, 1993: 59).

La enorme aceptación que el trabajo de García logró entre la población guanajuatense se vio acrecentada por el prestigio que obtuvo al concedérsele a sus retratos una medalla de bronce en la exposición universal de París de 1889. Dueño de un negocio floreciente, tuvo un equipo fotográfico de alta calidad y procuró mantenerse informado de los adelantos técnicos y novedades relacionadas con su trabajo. Fue por otra parte, uno de los introductores del cinematógrafo Lumière en Guanajuato.

En 1905 año en el que una gran inundación arrasó casas y comercios en la ciudad, Romualdo fue uno de los más afectados; al perder su estudio fotográfico y la totalidad de sus negativos, su obra previa a ese año, a excepción de las impresiones fotográficas



que sobrevivieron en posesión de sus clientes. Al año siguiente, vuelve a abrir su estudio en otro local de la calle de Cantarranas. En esta nueva etapa se encargara de seguir tomando retratos, pero deja en manos de sus hijos el trabajo de laboratorio.

A lo largo de los últimos años del Porfiriato y hasta 1912 el estudio de Romualdo García e Hijos se mantuvo muy activo. Pero a partir del derrocamiento de Madero y el desencadenamiento de la lucha armada, el trabajo comenzó a mermar: escaseaban los clientes, el dinero cambiaba constantemente de valor, y finalmente fue imposible conseguir materiales fotográficos importados (Canales, 1998).

Obligado por estas dificultades, abandona poco a poco su estudio a partir de 1914, para dedicarse a la pintura. Muere quince años más tarde después de haberse retirado de la fotografía, el 17 de julio 1930.



2.2 Predecesores a Romualdo.

Aunque el decaimiento económico y la relativa incomunicación de varias zonas de provincia durante la mayor parte del siglo XIX eran condiciones en las que muy difícilmente podía desarrollarse la fotografía, Guanajuato contaba, ya para el momento en que Romualdo abrió su establecimiento, con una tradición fotográfica fundada por figuras casi olvidadas. Entre ellas el nombre del francés Émil Mangel Dumesnil bien puede considerarse como punto de partida, ya que algunas imágenes hechas en Guanajuato en época muy temprana aparecen firmadas por él, y su apellido Mangel.

Mangel Dumesnil fue indudablemente un pionero de la daguerrotipia en México, al que siguieron hombres como Halssey y Jacobi sin embargo en la obscuridad de las etapas iniciales de la fotografía se esconden muchos motivos de esos primeros fotógrafos contemporáneos de Daguerre, que, aunque pronto emprenderían la comercialización del joven invento, conservaron durante un tiempo el espíritu aventurero y un tanto romántico. De Émil Mangel Dumesnil ignoramos las causas y las condiciones de su trabajo en la región; no obstante, su presencia en la ciudad de Guanajuato, constituye uno de los puntales de la fotografía local, al lado de los daguerrotipistas mexicanos y extranjeros cuyos nombres casi todos se han perdido (Canales, 1998: 21).

Sobre los años 1850, época aun muy temprana de la fotografía se puede hablar con mayor certeza, aún cuando el fotógrafo del que se tiene noticia no lo haya sido en forma profesional. Francisco Leal del Castillo (1818 – 1884), destacada personalidad guanajuatense que ocupó varios cargos públicos después de participar en el Congreso Constituyente de 1857 empezó a producir imágenes fotográficas alrededor de 1852, captando escenas de la ciudad de Guanajuato y el mineral de la luz, grupos de mineros y rostros de algunos de sus contemporáneos. Sus calotipos, nombre dado a las fotografías tomadas según el procedimiento de Fox Talbot, constituyen interesantes muestras de una joven fotografía provinciana salida de la afición de un guanajuatense cuyos intereses eran únicamente de otro tipo. En efecto para Francisco Leal del Castillo, miembro de una sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y socio fundador de la Unión Médica de Rio de la Loza, los procesos fotográficos eran, más que importantes por sí mismos, un medio ideal para desarrollar su naturaleza de hombre inquieto.



La relación entre el quehacer fotográfico y la vocación científica se mostraría otra vez con claridad no sólo en el caso de Vicente Fernández sino también en el propio hijo de Leal del Castillo. Mariano Leal y Zavaleta, físico y meteorólogo que viviera, a decir de sus coterráneos, “en la plenitud de la ciencia”, tomó innumerables fotografías de Guanajuato y León desde los años ochenta, es decir, justo por el tiempo en que Romualdo García abría su estudio en Cantarranas. Aunque las inquietudes características de su profesión lo llevaron más que nada a plasmar fenómenos meteorológicos, Leal y Zavaleta se abocó también a la tarea de escribir un libro sobre “arte fotográfico” misma que abandonó cuando cayó en sus manos “*El Fotógrafo Retratista*”,⁸ Pequeña obra de C. Klary que el físico optó por traducir del francés (Canales, 1998: 23).

El librito escrito por Klary probablemente escrito en los años setenta con el propio propósito de “inculcar a los fotógrafos... algunas reglas y principios artísticos”, fue publicado en la ciudad de León en 1892, en la traducción castellana de Mariano Leal. El hecho además de sugerir un mercado de venta de obras de ese tipo, ilustra claramente la preocupación fotográfica por parte de los hombres de ciencia de la época.

No obstante, antes de que cobrara fama el establecimiento de Romualdo, el fotógrafo más conocido de Guanajuato era Vicente Contreras, de cuyo taller de la plaza mayor —hoy Plaza de la Paz— salieron casi todas las *cartes de visite* que circularon por la ciudad desde poco después de la intervención francesa. Contreras es prácticamente el primer gran fotógrafo comercial del que se tiene noticia, aunque no es difícil que haya habido quienes le precedieran o hicieran competencia, sobre todo considerando el éxito que hacia los años setenta alcanzaron las tarjetas propuesta por Disdéri. Vicente Contreras quien retratara al propio Romualdo durante sus años de músico y estudiante de pintura, enfrente serios problemas económicos en 1889 y en octubre de 1892 cerró definitivamente su gabinete (Canales, 1998).

Independientemente de los varios géneros de la fotografía que deben de haberse hecho en Guanajuato desde la llegada de los primeros daguerrotipistas hasta la penúltima década del siglo, la fotografía de registro o paisaje tomada quizá por alguno de los muchos fotógrafos itinerantes característicos de este periodo, es fundamentalmente dentro de la línea de Vicente Contreras, donde se inserta la obra de Romualdo García, fotógrafos provincianos de estudio.

⁸ El fotógrafo al que le falte el sentimiento artístico o mejor dicho el alma artista, nunca llegará a ser más que esqueletos sin vida; pues la copia servil de la naturaleza no exige más habilidad que una modesta capacidad. C.Klary, *El Fotógrafo Retratista*, 1892.



2.3 Estudio Fotográfico, Materiales y Forma de Trabajo de Romualdo García.

El estudio de retratos de García fue abierto al público hacia el año 1887, ubicado en el corazón de la ciudad, sobre la calle del Famoso Teatro Principal, el estudio ostentaba un letrero exterior que decía <<Fotografía Instantánea>> y que constituía la única propaganda del establecimiento. Las dos palabras que anunciaban a los transeúntes el nuevo local, comprendían todo un adelanto fotográfico, que los guanajuatenses conocieron gracias a Romualdo García. En efecto los estudios hechos en Cantarranas ya no procedían de las placas húmedas que él mismo había empleado hasta poco tiempo antes, sino de placas secas que al no tener que prepararse facilitaban enormemente el procedimiento fotográfico.

Esas nuevas placas, que en buena medida liberaron a los fotógrafos de su antiguo quehacer de químicos y abrieron el camino hacia la masificación de la fotografía, llegarán a Guanajuato sólo poco después de que se popularizaran en Estados Unidos y Europa, aunque la búsqueda para lograr fotografías con placas secas se había iniciado desde los años setenta, no fue hasta principios de la siguiente década cuando se perfeccionó la fórmula para prepararlas y se lanzaron al mercado con éxito creciente.

Así pues Romualdo García forma parte de esa generación de fotógrafos que vive la transición entre un oficio todavía vinculado a las tareas y preocupaciones de tipo científico y otro basado en los avances de una tecnología especializada que habría de perfeccionarse día con día; en medida que se lo permitían las condiciones de provincia, él se incorpora a los adelantos técnicos de su tiempo y es gracias a ello que logra satisfacer una mayor parte de la demanda de los retratos fotográficos, durante casi treinta años. La importancia de su trabajo, se deriva en gran medida de la manera en que reúne el desarrollo tecnológico general de la fotografía y el particular espíritu de modernidad que alienta el porfirismo (Canales, 1998: 25- 27).

Si algo ilustra claramente el lugar que ocupa Romualdo dentro de la sociedad mexicana de fin de siglo es su participación en varios concursos internacionales de la época y muy especialmente, en las exposiciones universales de París, organizadas bajo el signo del progreso racionalista característico del siglo de la industrialización



que mostraban al mundo cómo todo o casi todo era una mercancía. Ofrecieron así, entonces al guanajuatense exhibir algunas de sus imágenes, presentando algunos retratos de García, que le valieron su primera medalla de bronce.

Once años después 1900, el fotógrafo figura una vez más entre los participante de esos “Monumentos de la Burguesía”, según llamó Walter Benjamín a las muestras universales sin embargo de acuerdo a lo que apuntan Espinosa y Sánchez Almaguer, en esa segunda ocasión las imágenes enviadas no fueron retratos, sino vistas campestres, nubes y otras. En realidad el señalamiento de esos autores constituyen una de las pocas referencias que se tienen sobre el trabajo de García fuera de su estudio, pues prácticamente todo el material que se conserva es de su quehacer retratista (Canales, 1998).

Como es natural los premios conferidos a Romualdo se convirtieron en la mejor propaganda para su estudio, ya de por sí famoso. Las medallas de París fueron una especie de sello de garantía de sus trabajos fotográficos, los guanajuatenses, atraídos y complacidos por el prestigio, afluyeron a su establecimiento en número creciente; a la emoción de retratarse se sumaba la confianza en una calidad puesta a prueba en el extranjero y la satisfacción personal de posar no para el fotógrafo de la ciudad, si no para el artista reconocido. Así entonces hombres y mujeres de todos los orígenes y edades, de todos los oficios y fortunas acudieron a Cantarranas 34 para retratarse; pocos serían los que no posaran siquiera una vez para la cámara de García, la mediana y la alta burguesía sellaban con un retrato cada acto importante de su vida, y los más pobres aunque no podían hacer lo mismo, casi siempre trataban de hallar la manera de mandarse hacer por lo menos una fotografía.

En realidad pese a que la imagen fotográfica era el resultado de una cultura y una técnica dominadas por el gusto y las preocupaciones burguesas del siglo XIX, el desarrollo tecnológico mismo que fue sacándola de su ámbito original burgués y relacionándola de muchas maneras con otras esferas de la vida el trabajo del guanajuatense ilustra, bien este proceso.

En la era de la masificación de la fotografía ya no se retrata solamente a los héroes, los reyes o los ilustres, sino también a las filas de la clase media y la clase trabajadora; siguiendo la tendencia inevitable de los tiempos, capta en sus placas, además de las caras de la aristocracia y la burguesía local, los rostros de una población que, aunque insatisfecha en más de un sentido, también quiere tener y dejar constancia de sí misma (Canales, 1998:32).



Me acuerdo yo de uno que nos cayó en gracia porque...fue un grupo a retratarse con mi papá y uno de ellos era el que tomó la palabra. Por alguna circunstancia estábamos allá en la fotografía, estaba yo chiquilla, pero se me quedó que, él que tomó la palabra le dijo a mi papá: <<Aquí venemos a que nos haga favor de retratarnos, somos siete, todos peladitos>>. El mismo trato, el mismo cumplimento para todo el mundo.⁹

Y si efectivamente, entre los modelos no sólo estuvieron los habitantes de la ciudad de Guanajuato y las minas de sus alrededores, sino también gente de las haciendas, los ranchos y las poblaciones vecinas que aprovechaban el viaje a la capital del Estado o lo hacían expresamente para retratarse. Esta diversidad de tipos y clases sociales confiere a su trabajo gran parte de su valor como documento de todo un momento histórico de la provincia.

Retratarse seguía siendo una especie de ceremonia, una suerte de rito social cuya importancia se acentuaba con todos aquellos elementos que la técnica y la moda obligaban a emplear. En Cantarranas 34, tras esperar un rato en la pequeña sala de recepción, de cuyas paredes colgaban las tablas de precios, iguales para todos, los clientes eran introducidos al lugar donde deberían posar, ese sitio “a medio camino entre la ejecución y representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono”.

El estudio era similar a casi todos los de aquel tiempo y se componía de un techo de vidrio, tres paredes de calicanto y otra de cristales sostenidos por un armazón de madera, de los muros que quedaban frente a frente colgaban juegos de cortinas blancas y negras para graduar la luz del techo y el ventanal lateral; de la otra pared de calicanto pendían los llamados fondos de paisaje, que podían subir y bajarse según el tema y las preferencias del fotógrafo. La iluminación era completamente natural y sólo se dirigía a los puntos deseados mediante pantallas blancas que proyectaban o hacían rebotar la luz.

Vestidos y peinados especialmente para el retrato, los modelos posaban entre columnas balaustradas sin continuidad, escaleras difuminadas entre la sombra y sillones de terciopelo en mitad de un jardín ficticio; los telones de fondo, hechos de yeso y albayalde y pintados al gouache, constituían parte fundamental de ese escenario prefabricado en el que parecían realizables, al menos momentáneamente, las ilusiones y las aspiraciones de cada hombre y cada mujer que pasaban por la lente de Romualdo. En la irrealidad de una vegetación inventada y la elegancia de una sala de utilería,

⁹ Entrevista de Claudia Canales a Adriana García.



el acto de tomarse una fotografía conservaba mucho de la magia y el encanto de las primeras etapas de la fotografía. Es por eso, un caso célebre dentro de las imágenes mexicanas. Porque al contrario de retratar sólo a un cierto sector social, su visión fotográfica fue mucho más amplia. Romualdo es por ello un clásico de nuestra fotografía (Canales, 1998).



2.1 Pareja Hombre y Mujer, Romualdo García, Ca.1910.

2.4 Las Cámaras Fotográficas de Don Romualdo García.

Entre 1887 y 1914 no hay en Guanajuato un solo fotógrafo que pueda significar una competencia amenazante para esa especie de monopolio que era el estudio de García, pese a que en él se emplearon de aprendices algunos jóvenes como los hermanos Alberto y Jorge Ávila, que abrirían más tarde sus propios gabinetes fotográficos.

Como cualquier artesano que se identifica plenamente con su oficio y logra desempeñarlo con éxito notable, Romualdo transmitiría a sus hijos los secretos de su quehacer, llevándolos a trabajar a su lado desde muy niños. Su hija mayor Sara, colaboró intensamente con el trabajo de laboratorio hasta poco antes de contraer matrimonio y los dos varones, Manuel y Salvador, siguiendo la tradición del padre, se harían fotógrafos profesionales. Las otras cuatro mujeres que componían la descendencia no trabajaron con él, pero vivieron familiarizadas con los problemas y adelantos de la fotografía.

En general, los materiales fotográficos los adquiría en las grandes casas distribuidoras de la ciudad de México o bien directamente de los fabricantes europeos y norteamericanos a quienes hacía pedidos por catálogo. De sus frecuentes viajes a México regre-saba con: papel, placas, cámaras, en fin lo más actual lo mejor en material y equipo. La pequeña colección que se conserva de sus aparatos, muchos ya en muy mal estado, muestran un equipo bastante completo y nada rudimentario para la época: lupas, lápices y bastidores para el retoque de negativos, tanques, recipientes y soluciones para el revelado, apoyadores de cabeza, lentes de la óptica parisiense Darloz y el racterístico tripié de madera en el que se colocaban las cámaras, y detrás del cual el fotógrafo, cubría su cabeza con una franela oscura, tomaba las imágenes. Además de esos y muchos otros enseres Romualdo poseía varias cámaras: La Ideal (8x10”), de madera y con fuelle, fabricada por Rochester Optical Company; otra de la firma Richard Wittman de Dresde, con iguales características; otras más, también de madera y con fuelle, para negativos de 4x5” y la Auto Graflex Curtain Aperture (5x7”) de la Eastman Kodak(Canales, 1998:39 - 41).

Aunque resulta imposible determinar cuál de ellas era la favorita, es claro que las placas que mas utilizó fueron las de 10.8 x8.2cm (4.4 x 3.5”), las de 16.3 x 10.7cm (6.4 x 4.3”) y, en menor escala, las de 20.3 x 16.4cm (8 x 6.5”).

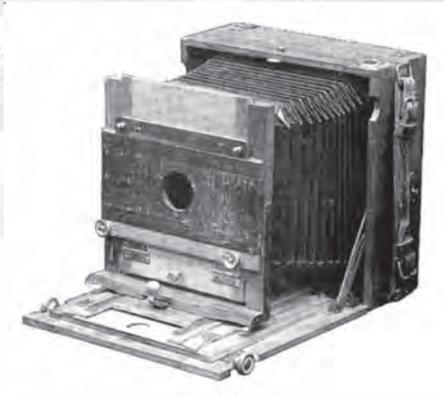




Cámara Ideal 8x10"



Cámara Auto Graflex 5x7"



Cámara 4x5" (sin marca)

2.2 Cámaras utilizadas por Romualdo García.



Bastidor para retoque de negativos.



Lente Darloz (óptica francesa) para cámara de placas de vidrio.



Tripié con cámara 8x10" (sin marca)

2.3 Aditamentos.

2.5 Técnicas Fotográficas Utilizados por Romualdo.

De Romualdo podemos decir que trabajó con tres técnicas fotográficas:

El colodión húmedo es un procedimiento fotográfico creado en el año de 1848 por Gustav Le Gray, quien fue el primero en iniciar un procedimiento con este compuesto, consiguiendo imágenes mediante el revelado con sulfato de protóxido de hierro.

Posteriormente Scott Archer retoma la experiencia de Le Gray perfeccionando el proceso. La técnica supone la utilización del colodión, coloide obtenido a partir de algodón de pólvora (nitrato de celulosa o piroxilina) disuelto en una mezcla de alcohol y éter, formando una especie de barniz que se aplica en placas de vidrio, que permite la obtención de imágenes nítidas en negativo o incluso en positivo.

Se llama colodión húmedo porque la placa ha de permanecer húmeda durante todo el procedimiento de toma y revelado de las imágenes. Esto suponía que los fotógrafos tenían que llevar consigo el laboratorio, a fin de preparar la placa antes de la toma y proceder a revelarla inmediatamente. Generalizando así el uso de tiendas de campaña o carromatos convertidos en laboratorios para los fotógrafos que trabajaban en el exterior.

Otro de los grandes inconvenientes de este método era el de la fragilidad de las placas de cristal empleadas como soporte que en multitud de ocasiones acababan rayadas o rotas.

Con el empleo de este procedimiento se consiguió reducir el tiempo de exposición a un máximo de trece segundos y a un mínimo de un segundo, lo cual provocó una disminución de los costos. Otra de las grandes ventajas era la estabilidad de la emulsión empleada y esta predominó cerca de 1890 (Chávez, 2010: 53).

Poco más adelante se dedica de forma profesional a la fotografía, aparecen las placas negativas de gelatina, que fue un enorme avance ya que simplificó de forma considerable el trabajo, redujo los costos y la hizo más accesible al público en general; iniciaba entonces la era de la fotografía instantánea.

Maddox habla de un nuevo coloide que revolucionaría la industria fotográfica: la gelatina y lo publicó el 8 de septiembre de 1871 en el *British Journal Photography*.



Más tarde, en 1878, Charles Harder retomó la experiencia de los trabajos realizados por Maddox, logrando mantener más estable la emulsión fotográfica de la gelatina. Este avance le permitió al fotógrafo preparar con anticipación las placas negativas y revelarlas después en su laboratorio.

La gelatina es una proteína de origen animal y se obtiene con la ebullición prolongada en agua de los cartílagos de algunos animales y de la cola de algunos peces, la solución resultante sirve como aglutinante que contendrá las sales de bromuro, cloro y yodo; con esta solución se cubrirá la placa de vidrio. Luego se sumergía en un compuesto de nitrato de plata, que reacciona con los haluros presentes y se forma bromuro de plata, esto hacía a la placa mucho más sensible a la luz. La placa podía ser expuesta, una vez que se seca completamente, a diferencia del colodión, que sólo podía ser expuesta en estado húmedo (Chávez, 2010: 56-57).

Y por último la película de seguridad, éstas eran placas ya preparadas las cuales, reducían considerablemente el tiempo de exposición a la luz y su costo, aprovechando así los avances y facilidades que brinda este nuevo proceso fotográfico.

La película de seguridad se elabora a partir de celulosa tratada con ácido acético y plastificantes, que producen acetato de celulosa. Actualmente se fabrican de triacetato y poliéster, esto lo hace menos susceptibles a la combustión y su tiempo de vida es más prolongado. Es de uso hasta nuestros días (Chávez, 2010).



2.6 La pérdida y recuperación de su Estudio Fotográfico.

Uno de los acontecimientos que perturbó la calma provinciana de la ciudad de Guanajuato durante la dictadura de Díaz fue la gran inundación de 1905. La situación geográfica de la población, materialmente sumida en la estrechez de un profundo valle del centro de la República, había expuesto a la ciudad desde los días de su fundación a los torrentes que bajaban de los montes vecinos y se abren camino hasta precipitarse en los llanos de Silao (Canales, 1998: 43-48).

La construcción de puentes, ductos y presas para contener agua fue una de las principales preocupaciones de las autoridades locales que, no obstante, casi cada año tenía que socorrer a algún barrio amenazado por las avenidas en temporadas de lluvias. Aunque durante el régimen de Díaz la fisonomía de la población y sus alrededores se vió modificada por las obras de ingeniería hechas, entre otras cosas, para proteger a los habitantes de las inundaciones, el 30 de junio de 1905 una fuerte tormenta se desató sobre los cerros de la Presa de la Olla, desde donde bajó en forma de río hasta la ciudad. En algunos puntos el agua subió hasta metro y medio, causando incontables destrozos; sin embargo, las pérdidas y el miedo sufrido ese día de junio sería algo sin importancia, comparado con lo que habrían de padecer los guanajuatenses pocas horas después.

El sábado 1º de julio, cerca de las cuatro de la tarde, los aguaceros torrenciales que asolaron el valle se convirtieron en una furiosa creciente, lanzada sin clemencia sobre Guanajuato. Desde la presa de la Olla, cuyo bordo fue rebasado y cubierto por las aguas formando de él una cascada, esta se abrió paso entre las calles, comercios y fincas llegando hasta el centro de la ciudad arrasando prácticamente con todo.

En algunos lugares el nivel del agua alcanzó hasta cuatro metros altura; mucha gente murió ahogada y arrastrada por la fuerza de ese río de lodo, troncos y tablas. Barrios enteros desaparecieron lo que hoy se conoce como Plazuela del Hinojo era un conglomerado de casitas y casas más o menos humildes tan apiñonadas que formaban callejoncitos por donde no cabía un paraguas abierto; la población vivía de esta manera, aquella tarde de verano de principios de siglo y considerarse la inundación más grande de la que se tenía memoria.



Guanajuato fue declarado zona de desastre. La ciudad sin drenaje, sin luz eléctrica, sin provisiones, sin vías de comunicación y un monto altísimo de pérdidas humanas y materiales; el apoyo económico para su recuperación afluyó generosamente por parte de pueblos y municipios vecinos, los gobiernos de los estados, el erario federal, instituciones de beneficencia de casi todo el país, algunas compañías extranjeras y una gran cantidad de particulares.

Pocos fueron quienes no se vieron afectados por el desastre. En Cantarranas, el platero Tranquilino Zepeda murió ahogado, en el interior de su taller. Coincidencia parecida a la que hubiera vivido el fotógrafo de no haber sido porque, alterado por la inundación de la tarde anterior, el 1° de julio, viendo nubarrones que desde el medio día cubrían el cielo, decidió cerrar temprano y regresar a su casa.

A los pocos días de la tragedia, después de muchos trabajos logró abrir la puerta de su establecimiento, se encontró con que todo estaba echado a perder por el fango. Los fondos del paisaje, despintados y las sillas rotas o deformadas por la humedad; varios aparatos, completamente inutilizados, el archivo entero de negativos, convertidos en bloques de vidrio, mazacotes de cristal y gelatina de los que casi nada podía rescatarse. Las miles de imágenes que Romualdo García había tomado a lo largo de 18 años fueron devoradas por el agua, perdiendo así uno de los testimonios gráficos más importantes de Guanajuato. Todo lo que hoy se conserva de su obra, a excepción de una que otra foto en manos de particulares, es por desgracia, posterior a la inundación de 1905 (Canales, 1998).

Para Romualdo los daños a su estudio implicaban, al igual que para todos aquellos con tiendas y medios de producción destruidos, la ruina económica de la familia. De todo lo arrasado en Cantarranas 34, lo único que pudo aprovecharse para obtener una mínima ganancia fueron los negativos. Efectivamente fuera de esas placas de cristal por las cuales no le deben haber pagado mucho y uno que otro mueble y artefacto salvado por milagro, el fotógrafo estaba, como mucha gente en la ciudad, a merced de la ayuda que las juntas de auxilio.

Según lo que el propio García informó a los organismos correspondientes, los daños en el estudio ascendían a 825 pesos cantidad que aunque considerable, constituía una de las más bajas en la lista de manifestaciones por perjuicios, donde casi todos los comerciantes y los artesanos damnificados aparecían reportando pérdidas por más de mil pesos.



Desgraciadamente no se sabe a cuanto ascendían el capital invertido en el gabinete fotográfico hasta antes de la inundación, pero lo que sí parece evidente es que García fue apoyado ampliamente tanto por autoridades como por la sociedad en general, gracias a lo cual pronto empezó a recuperarse. Mientras un notario público tramitaba la entrega del dinero y Romualdo iba reponiendo poco a poco los materiales perdidos, en el patio de la casa de la familia García se improvisó un gabinete donde el fotógrafo, estimulado por sus coterráneos, reanudo su trabajo con buen éxito (Canales, 1998:49-53).

Todas estas muestras de reconocimiento prueban, el prestigio alcanzado a través de 20 años de trabajo, constituyeron un fuerte aliciente para el fotógrafo, quien un año después de la inundación a mediados de 1906 volvió a abrir su estudio. Aunque también en la calle de Cantarranas, el nuevo local no estaba en el mismo lugar que el anterior, sino unos metros más adelante, en los números 43 y 45. Ahí bajo un letrero que anunciaba a “Romualdo García e Hijos”, haciendo público por vez primera el trabajo de Sara, Manuel y Salvador, se tomaron casi todas las imágenes que hoy se conservan de la obra de García. En realidad se trataban de dos establecimientos, uno de los cuales funcionó como una especie de mercería y papelería durante algún tiempo, este nunca aportó ganancias al fotógrafo, quien más bien lo abrió, según sus propias declaraciones, con el objeto de ir educando a sus pequeños hijos en el trabajo; ningún miembro de la familia pudo atender el pequeño comercio y comenzó a formar parte del estudio. La trastienda fue convertida en cuarto oscuro, y se puso junto a la ventana la mesita donde se retocaban los negativos y sobre el mostrador se colocó el instantero utilizado para medir el tiempo de la luz que requerían las placas, todavía de vidrio.

Sara, Manuel y Salvador, aunque ya bien entrenados en todos los aspectos del quehacer fotográfico, continuaron realizando básicamente el trabajo de laboratorio; Romualdo liberado en cierta medida de las tareas mecánicas, se dedicó casi exclusivamente a la toma de retratos y al retoque de los negativos. Pese a la importancia de las técnicas de revelado e impresión; que de ningún modo pueden desligarse del contenido de la fotografía, García siguió siendo, dentro de esa especie de industria familiar, el creador, el artista de imágenes, el fotógrafo.





2.4 *La familia García en pleno, ca. 1915.*

2.7 *La Obra Fotográfica.*

Los miles de retratos hechos por Romualdo García forman un magnífico cuadro de las costumbres, tipos y clases sociales de Guanajuato de principios de siglo; sin embargo la importancia de su trabajo radica en gran medida en la variedad de sus retratos y la diversidad de sus modelos, en esa multiplicidad de rasgos y actitudes existentes entre la hija del gobernador y el arriero, la mujer campesina y el director del banco, las imágenes se complementan o contraponen, se niegan o afirman unas a otras, muestran a su modo la tensión histórica entre las clases de una sociedad en los comienzos de una revolución.

Las fotos de Romualdo, aunque también deben contemplarse por separado, requieren sobre todo de una mirada que sepa verlas en unidad que les confiere el ser testimonios de una misma formación social y una época. Probablemente lo que se ve desde esta perspectiva rebasa por mucho la intención del fotógrafo, quien quizá nunca pensó en hacer una especie de tipología social que hoy constituyen sus retratos (Canales, 1998:55-56).

No obstante, al margen de las consideraciones estéticas que también habría de tomar en cuenta, es esa riqueza de grupos y clases captada la que le da gran parte de su valor. Entre la diversidad de ángulos y poses que facilita la cámara fotográfica García prefiere el retrato de cuerpo entero; colocados generalmente en el centro del escenario, los modelos se entregan de pies a cabeza a los ojos del fotógrafo y su atavío, del sombrero a los zapatos rodea, por así decirlo, el contenido del rostro. Se trata no de un retrato en el que los rasgos del rostro sean el elemento primordial, sino un retrato en el que el cuerpo y su envoltura tienen un papel tan importante como los fondos de paisaje, las mesas y las sillas que sirven de apoyo; todo sigue haciendo pensar en una especie de teatro en el que el actor, no se concibe sin vestuario, ni el argumento sin escenografía.

Es entonces cuando el observador toma conciencia de que los objetos y la ropa están dispuestos especialmente para esa representación de la que habla Walter Benjamín, cuando los elementos de la tramoya se asoman, como por descuido del fotógrafo a los lados o en la parte superior de algunos negativos; al abarcar con su lente el lugar donde cuelgan los fondos de paisaje o la frontera entre el suelo y el tapete, Romualdo



pone de relieve, sin proponérselo, el contraste entre la cotidianidad y el rito, el carácter todavía ceremonial de tomarse la fotografía (Canales, 1998).



2.5 Familia, Romualdo García ca. 1910.





2.6 Familia, Romualdo García, ca. 1910.

Serios, solemnes los hombres siempre miraban hacia la cámara sosteniendo el imprescindible sombrero en una mano y colocando la otra sobre el respaldo de la silla forrada de terciopelo y coronada por un copete o cargando una cintura, aunque menos rígidos, siguen manteniendo ese aire arduo de casi todos los modelos de García.



2.7 Grupo de hombres, Romualdo García, ca. 1910.





2.8 Hombre cuerpo entero, Romualdo García, ca. 1910.



2.9 Pareja hombres, Romualdo García, ca.1910.

En caso de las mujeres se utilizaban algunos recursos y accesorios tradicionalmente femeninos; sin embargo ni los ramos de flores, ni libros estampados sostenidos con estudiada distracción alteran la seriedad de los rostros y el aspecto contenido en sus actitudes.

El predominio del cuerpo sobre el rostro, de la pose sobre el gesto, de la ropa sobre la expresión facial, es mucho más evidente en las fotografías de las mujeres, donde la moda porfiriana de faldas largas, cuellos altos y mangas abombadas varía conforme van descendiendo de escala social.

Al cúmulo de pliegues, bordados y alforzas en los vestidos de las damas de la aristocracia, se contraponen la enagua sencilla y la blusa sobria de las mujeres del campo; el cabello trenzado y simétricamente partido en dos, las ondas suaves del pelo recogido en un chongo; no obstante tanto unas, como otras se plantan ante la cámara con la cabeza bien erguida. La mirada al frente y la misma seriedad de quien, espera más que una foto, una especie de biografía que dé cuenta de su pasado y presente. Y sí, en el hecho de retratar un cuerpo de pies a cabeza parece haber, además de la intención artística discernible el empleo de ciertos accesorios, el deseo de dejar testimonio de esa serie de fantasías, temores, logros y satisfacciones que constituyen la vida de cada retratado (Canales, 1998: 57).



2.10 Grupo de mujeres, Romualdo García ca. 1910.



2.11 Pareja de Mujeres, Romualdo García, ca. 1910.

En el estudio de Cantarranas todos posan en el mismo sitio, ante la misma cámara y para el mismo fotógrafo; aunque en varios retratos es perceptible la intención de crear un ambiente acorde al oficio u origen de cada modelo, las diferencias en realidad son pocas. Para cada hombre, para cada mujer que llega a retratarse a esta extraña mezcla de encierro e intemperie que forma una mesa en plena vegetación o un tapete entre supuestos macizos de flores. La iluminación tampoco varía, una luz suave baña siempre los rostros y los cuerpos, produciendo en las imágenes pocos contrastes y muy leves sombras.



2.12 *Mujer cuerpo entero, Romualdo García, ca. 1910.*

Muebles y accesorios van mostrando, entre unas y otras fotografías el deterioro que produce el tiempo. El desgaste de los tapices y el notorio desgaste de los fondos de paisaje son a veces los únicos elementos que permiten adivinar la fecha aproximada de estos retratos hechos entre 1905 y 1914, de la inundación a la revolución.

Uno de los asuntos más interesantes de la obra de Romualdo es indudablemente el de los grupos. Estos a veces compuestos hasta de 12 integrantes, muestran en muchos casos a grandes y ricas familias guanajuatenses en las que las relaciones de poder pueden advertirse claramente por la disposición misma de sus miembros.

La búsqueda de la simetría, debe verse en estos casos no sólo como una preocupación estética, sino también como un deseo de destacar el orden jerárquico en torno al eje o el centro que ocupaba siempre el padre, el jefe o el maestro de la escuela.

La solemnidad de sus modelos adquiere su máxima expresión en las fotos donde los niños, ataviados con botitas, polainas y amplio moño al cuello, tienen el mismo gesto de sus mayores y parecen compartir con ellos el respeto por la familia. Sin embargo, en el caso de las familias pobres, sigue manteniendo la jerarquía interna en sus personajes y el propósito de señalarla, la austeridad deja el paso a una ternura tan sobrecogedora como el descubrimiento repentino de la intención que escondida lleva abiertamente a todos a retratarse: Dejar algo de sí mismos a la posteridad; defenderse de alguna manera de la muerte (Canales, 1998: 58).



2.13 Grupo mixto, Romualdo García, ca. 1910.





2.14 Familia, Romualdo García, ca. 1910.



2.15 Pareja niño y niña, Romualdo García, ca.1910.



2.16 Grupo Niños, Romualdo García, ca 1910.



2.17 Niña, Romualdo García, ca. 1910.



2.18 Niño, Romualdo García, ca. 1910.

Los retratos de grupos más pequeños y parejas forman quizá una de las partes más bellas del trabajo de Romualdo García, estas imágenes donde compañeros, amigos, hermanos, esposos y amantes aparecen insinuando apenas los lazos afectivos que los unen, tienen estas imágenes un encanto especial que resulta difícil seleccionar entre ellas las más fascinantes. Sin accesorios adicionales, en medio de un escenario del que se han suprimido casi todo, con las manos colgando a los lados o descansando tranquilamente sobre los muslos, los modelos posan con una mezcla de temor y confianza, de altivez e ingenuidad que remite más que a los problemas y a la forma de vida de cierta época, a toda la extraordinaria complejidad del ser humano y sus afectos.

La larga serie de parejas integrada fundamentalmente por hombres y mujeres de las clases media y baja del campo y la ciudad constituye una extraordinaria colección de tipos populares de los últimos años porfiristas. Aparentemente, la moda de retratarse de cuerpo entero al lado de la esposa o compañera era más bien propia de los sectores menos acomodados y sobre todo de la gente de procedencia rural, la cual aparece ante la cámara con un candor casi infantil y un aire indefenso de los trabajadores del campo. Con pañuelo amarrado al cuello, de botas o huaraches, de overol de mezclilla o pantalón estilo charro, con camisa de manta anudada en la cintura o sarape terciado sobre el talle, rancheros, peones y ferrocarrileros desfilan por la lente de García acompañados de sus parejas, mujeres trabajadoras de la sierra y el Bajío ataviadas con su mejor rebozo y su mejor traje (Canales 1998).

La gama de temas captada por el guanajuatense es amplísima; en su estudio se detenían los novios camino a la ceremonia de la boda y las reinas de las festividades locales antes de subir a los carros alegóricos.



2.19 Pareja hombre mujer, Romualdo García, ca. 1910.



2.20 Pareja hombre mujer, Romualdo García, ca. 1910.



2.21 Pareja hombre mujer, Romualdo García, ca. 1910.



2.22 Pareja hombre mujer, Romualdo García, ca. 1910.



2.23 Pareja hombre mujer, Romualdo García, ca. 1910.

Sin embargo, algunos aspectos tristes de la vida también fueron registrados por la lente de Romualdo García: las imágenes de niños muertos yaciendo en lechos de flores en brazos de sus doloridos padres hablan de una vieja costumbre mexicana, frecuente sobre todo en los pueblos, que hoy se ha olvidado casi por completo.

Todo estas fotografías producto de incontables horas de trabajo son ahora valiosas piezas para reconstruir el cuadro de la sociedad guanajuatense de principios de siglo, retratos de un estilo de vida provinciana que, como tantas otras cosas, se perdió definitivamente con las convulsiones de la lucha revolucionaria y el advenimiento de una nueva época (Canales, 1998: 60).



2.24 Niño muerto, Romualdo García, ca. 1910.



2.25 *Mujer con niño muerto*, Romualdo García, ca. 1910.



2.26 *Mujer con niño muerto y niño vivo, Romualdo García, ca. 1910.*



2.27 *Hombre con niño muerto, Romualdo García, ca. 1910.*

2.8 *El final de una época.*

Romualdo García vivió profundamente interesado en los avances de sus tiempos; su mirada lejos de concentrarse únicamente en la lente de su cámara, escudriño todo lo que estuvo a su alcance y vivió con entusiasmo esa serie de descubrimientos de los últimos años decimonónicos y comienzos de este siglo. La atracción que siempre sintió por los adelantos científicos y técnicos le valió una fama de hombre progresista, afirmada por algunos curiosos experimentos que realizó en su casa y estudio, combinando su ingenio con información obtenida a través de ciertas publicaciones.

En 1908, cuando las propiedades de los rayos X descubiertos por Roentgen seguían siendo noticia, García sacó la radiografía de un monedero, captando lo que este contenía en su interior y obteniendo de este modo lo que probablemente era la primera radiografía hecha en Guanajuato (Canales, 1998: 62).

Más o menos por la misma época, leyendo en El Mundo Científico una nota sobre el espectro de Brocken, fenómeno de difracción presentado en la montaña del mismo nombre, García trató de hacer algo parecido en el patio de su casa. Con ayuda de sus amigos Jorge Stahl y Amado Saavedra ingeniero notabilísimo que había estudiado con el propio Edison, el fotógrafo dispuso sus útiles un día brumoso de invierno en que la atmosfera era propicia, tomó una placa en la que aparecía la adoración de los Reyes Magos, y según recuerda su hija logro proyectar la imagen el cielo.¹⁰

Es claro que el guanajuatense compartió desde su pequeña provincia la inquietud de muchos de sus contemporáneos por fenómenos y procesos que, debido al desarrollo de las fuerzas productivas, pertenecían cada vez menos al mundo de la magia y empezaban a formar parte de la ciencia y las técnicas dominadas por el hombre. Sin embargo lo que más atrajo la atención del fotógrafo desde los últimos años del siglo XIX fue el revolucionario invento de los Lumière, que, junto con Edison, inicio la era de la cinematografía.

Al tener correspondencia con los inventores franceses en 1897 recibió de estos, dos aparatos de cine y un lote de películas, las primeras, quizá que llegaban a Guanajuato. Pese a los datos sobre la introducción del cinematógrafo en Guanajuato sean escasos e imprecisos, es muy posible que Romualdo García fue uno de los primeros en poseer

¹⁰ Tenía mi papa placas a colores, placas positivas. Era lo que nos pasaban también entre película y película de movimiento, placas en colores de lo principal en Europa... Entre esas placas positivas de colores estaba una de la Adoración de los Reyes y la otra de la Virgen de Guadalupe... En esa ocasión se determinó mi papá y también debido a que la atmosfera se prestó un 12 de diciembre montó todos sus útiles ahí en el patio y ya digo, aquí Jorge Stahl y aquí don Amado Saavedra y, en fin, a proyectar. El 12 de diciembre, el cielo brumoso, la luz potente y... ¡ay! La Santísima Virgen se está viendo en el cielo. Luego repitió lo mismo con la adoración de los Reyes Magos. <<Entrevista de Claudia Canales a Adriana García>>.



un equipo de cine, sí no mediante su correspondencia con los hermanos Lumière, que, dicho sea de paso, resulta improbable, sí gracias a los envíos de éstos (C.J. Bon Bernard y Gabriel Vayre), quienes estuvieron en la ciudad de México entre agosto de 1896 y principios de 1897, dejando en el país algunos aparatos (Canales, 1998:63-64).

El espectáculo cinematográfico se difundió rápidamente a partir de 1898, de manera que no es difícil que ese mismo año comenzaran las funciones en Guanajuato. Apparently, García sigue recibiendo durante algún tiempo catálogos y rollos; sin embargo, el nunca se dedicó al cine pues en un ciudad como Guanajuato éste no le hubiera dado para vivir. Cuando las proyecciones cinematográficas se popularizaron en la provincia los empresarios de la Ciudad de México empezaron a viajar hasta lugares más remotos para hacer exhibiciones, la competencia en la capital guanajuatense creció y Romualdo retiró sus películas de los jacalones abiertos al público, guardándolas junto con el equipo para disfrute exclusivo de su familia y amigos.

Durante casi treinta años y exceptuando los meses de angustia posteriores a la inundación, la vida de los García transcurría con placidez y la satisfacción propias de las clases más o menos acomodadas de la era porfiriana. Entre el trabajo intenso de Romualdo, el crecimiento y el aprendizaje de sus hijos, las veladas musicales al lado de los amigos y los frecuentes paseos y diversiones, llegó el nuevo siglo y con él una serie de acontecimientos que volvieron a alterar la tranquilidad guanajuatense.

Los rumores de un levantamiento contra el gobierno de Díaz empezaron a circular con fuerza en Guanajuato desde los últimos días de octubre de 1910. La noticia del estallido de la revolución maderista llegó a la capital del estado con relativa rapidez y desde el 22 de noviembre las autoridades empezaron a encarcelar a varios antirreeleccionistas. Sin embargo la inquietud de los guanajuatenses no se hizo presente sino hasta los últimos días de marzo de 1911 (Canales, 1998:69-72).

Aunque se había puesto en marcha un proceso revolucionario, el año de 1912 fue de relativa calma para los guanajuatenses. Esporádicamente llegaban algunas noticias inquietantes, pero en general la vida en Guanajuato parecía haber recuperado su ritmo usual. No fue hasta febrero de 1913 cuando los habitantes de Guanajuato volvieron a estremecerse ante los horrores de la guerra civil. Los enfrentamientos en la ciudad de México, que culminaron con la muerte de Madero y Pino Suárez, abriendo a Victoriano Huerta el camino hacia la Presidencia.

Durante todo este tiempo Romualdo García había seguido trabajando en su estudio sin tomar partido por ninguno de los grupos contendientes. Los acontecimientos, que poco a poco fueron afectando su rutina, lo hacían añorar la paz porfiriana y lamentar la nueva situación reinante. Hasta 1912 su actividad fotográfica se mantuvo más o menos al mismo nivel de años anteriores, pero a partir del derrocamiento de Madero los frecuentes cambios de gobierno, los diversos problemas monetarios, y sobre todo la movilidad de la población, hicieron sentir con fuerza sus efectos en el quehacer fotográfico.

A la escasez provocada por el abandono de los campos de cultivo se sumaba la anarquía en la emisión de billetes que de un día para otro perdían su valor. Estando así las cosas, nadie tenía el menor interés en fotografiarse y el estudio de Cantarranas, aunque nunca se cerró formalmente, permaneció vacío la mayor parte del tiempo. No había dinero, no había quien se retratara y a partir de cierto momento tampoco había con que retratar (Canales, 1998). La guerra europea iniciada en 1914 repercutió en la importación de materiales fotográficos procedentes de Alemania, de suerte que llegó a ser casi imposible conseguirlos. Como el temperamento de Don Romualdo poco se prestaba para la aventura de un viaje a la ciudad de México en épocas tan difíciles, su estudio empezó a venirse abajo y con él la seguridad y la bonanza de su familia.

Entre los numerosos grupos armados que entraron y salieron de Guanajuato durante los años más intensos de la lucha, siempre hubo, desde luego, generales y soldados que deseaban tomarse una fotografía; sin embargo Romualdo nunca quiso salir de su estudio y fueron sus hijos, Manuel y Salvador, quienes de cuando en cuando acudieron a donde se hallaban acuarteladas las tropas para retratar a sus integrantes.

El fotógrafo de la sociedad porfiriana no fue, pues, el de la revolución; la renuncia de García a captar con su cámara los grandes sucesos de su tiempo muestra, además de su posición de clase, que la fotografía nunca le interesó como medio para documentar su momento histórico y que el oficio fotográfico era para él, más que un quehacer concerniente a lo político y social, un arte de estudio.

Obligado por la escasez de sus clientes, Romualdo fue abandonando gradualmente su trabajo en Cantarranas desde 1914. Hubo semanas enteras en que nadie se retrató y los García llegaron a verse en la necesidad de malbaratar algunos muebles y pequeñas alhajas para obtener un poco de dinero. En medio de esta situación, la única fotografía de Romualdo vinculada con los acontecimientos políticos fue la que tomó a un grupo

de diputados aprehendidos por el gobernador carrancista. El encarcelamiento de esos hombres, partidarios y colaboradores de Huerta, que hasta cierto punto representaban a la elite ilustrada del porfirismo, impresionó profundamente a los habitantes de la ciudad de Guanajuato, quienes vieron en ese acto signo inequívoco de que las cosas estaban cambiando de modo irreversible.

La indignación de los presos los llevó a solicitar que los retrataran en la cárcel, a fin de que quedara testimonio de los ultrajes hechos por los revolucionarios a la crema y nata de la sociedad. Fue precisamente Don Romualdo, que rompiendo con su vieja costumbre de no trabajar fuera de su estudio, tomó la histórica foto, una de las últimas de su vida profesional. La imagen de los venerables en prisión, bien podría cerrar simbólicamente toda una época de actividad fotográfica de Romualdo García, para quien nada volvió a ser como antes y los buenos tiempos quedaron en un pasado irrecuperable (Canales, 1998: 73-74).

Quienes poco a poco se hicieron cargo de gabinete de Cantarranas fueron los dos hijos del fotógrafo. Adaptándose a las exigencias y al ritmo del nuevo orden, Manuel y Salvador fueron absorbiendo la responsabilidad del gabinete de retratos y realizando los escasos trabajos que en los meses más duros llegaban a presentarse. Cuando la revolución fue aplacándose y los regímenes de la facción triunfadora iniciaron la reorganización del país, Guanajuato comenzó a recuperarse lentamente. Algunas familias regresaron, la música volvió al jardín y en el estudio de los García empezaron a llegar clientes, vestidos a la nueva moda, hijos o nietos, de los que había retratado Romualdo. No obstante, el viejo fotógrafo, el ganador de medallas en las exposiciones de París, jamás volvió a trabajar en el gabinete al que le había dado tanta fama; sólo en ocasiones muy especiales, tomó de nuevo la cámara para sacar alguna fotografía, pero, en realidad, después de 1914 abandonó casi por completo su oficio.

Durante sus últimos años, satisfecho de la actividad de sus hijos, se refugió en la pintura y vio morir a su hija Matilde y poco después a su esposa. La mañana del 17 de julio de 1930, 15 años después de haberse retirado de la fotografía, Don Romualdo García murió de un tumor en su recámara de la casa de Mezquita, dejando tras de sí uno de los más interesantes y bellos testimonios gráficos de un mundo provinciano ya desaparecido (Canales, 1998: 76).



1. No identificado. 2. Manuel Rubio.
3. Elpidio Manrique. 4. Ingeniero Val-
tierra. 5. José Balmaceda. 6. No iden-
tificado. 7. Juan Olivares. 8. No iden-
tificado. 9. No identificado. 10. Rodolfo
Ramírez. 11. Alberto Malo. 12. No iden-
tificado. 13. Manuel F. Bustamante.
14. No identificado. 15. No identifica-
do. 16. Estanislao Cortés. 17. Joaquín
González. 18. No identificado. 19. No
identificado. 20. Francisco Reynoso.
21. Manuel Rubio. 22. Ernesto Casta-
ñares. 23. Reinaldo Lascano. 24. Pon-
ciano Aguilar.

2.28 Los venerables en prision, Romualdo García, ca. 1910.



2.29 Romualdo García y sus hijos Manuel y Salvador, ca. 1928.

Capítulo III

Visión Plástica del Ser.



La Imagen Fotográfica.

“Aquellos adolescentes musulmanes, hundidos en una gran ciudad occidental, padecían todas la agresiones de la efigie, el ídolo-prisión y la figura-cerrojo. Una sola llave puede hacer que caigan todas las cadenas: el signo. La imagen siempre es retrospectiva. Es un espejo vuelto al pasado, no hay una imagen más pura que la del perfil funeral, la máscara mortuoria, la tapa del sarcófago. Pero, en su fascinación se ejerce de manera omnipotente sobre las almas sencillas y poco preparadas. Una prisión no son solamente sus barrotes, sino también un techo. Un cerrojo no impide salir, sino que asimismo me protege contra los monstruos de la noche...”

MICHEL TOURNIER, *La gota de oro.*

En el libro *La gota de oro*, Idris, un joven berebere que vive en el oasis del desierto, es sorprendido por una francesa rubia que le toma una foto. La rubia promete enviarle la imagen desde París, y el ingenuo berebere empieza a esperar. Pero el tiempo pasa y la fotografía prometida nunca llega. La imagen va tirando de él cada vez más hasta empujarlo a hacer, un viaje a París a recuperar su retrato. En un tiempo muy corto un hombre sin imágenes se ve envuelto en un mundo lleno de ellas. A través de este joven ajeno al poder de las imágenes e ingenuo al poder de estas, el autor describe la magnitud y la complejidad del papel de la imagen en las culturas.

La labor del autor es parte de la perspectiva de una instrucción distante, sólo a través de la mirada de otro, puede acercarse a la auténtica inocencia. De los procesos de codificación, significación y funcionamiento simbólico de la imagen en la cultura puede ponerse en evidencia gracias a la existencia de una mirada lúcida, fresca, ajena y no codificada, Idris ve, razona y reacciona a ellas de manera imprevisible. Su viaje es una fabricación de aprendizaje del código visual: es en realidad una construcción que tiene como sentido imágenes de cultura.

Utilizando palabras Imágenes y conceptos expresados por Susan Sontag, quien propone la siguiente definición de la fotografía “una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real”; también es un vestigio, un rostro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. Hablar de un *imago*¹¹ es en definitiva, referirse a una realidad física que pervive en ausencia de la muerte: es la presencia de algo en su ausencia. En este sentido la fotografía es

¹¹ Imagen (traducción).

el *imago* por excelencia. Sigue una larguísima tradición que intenta preservar tanto la presencia física como la inmaterial (González, 2005: 132).

Dos importantes aportaciones a la fotografía, la de Roland Barthes y Susan Sontag, ven en la esencia de la fotografía aquello que la distingue de otros medios de representación en su calidad de huella. La relación de la imagen con la realidad es circunstancial como *la imago romana* y el parecido con el icono griego. Recordemos que en la concepción platónica, la calidad mimética de las imágenes las hace tener carácter ilusorio y no real. En cambio en la concepción romana de las imágenes tiene un carácter metonímico y por lo tanto funciona como objetos reales (González, 2005: 134).

Una *imago* es un índice, una parte de todo, un testimonio con una capacidad legal: su cualidad más importante estriba en estar y no parecerse. Barthes considera que la relación más inmediata de la fotografía con la realidad reside en su autoridad como prueba de verdad: más que traducir la realidad, la fotografía es un rastro de ésta. Es esta cualidad inicial la que toma Barthes, en su famoso ensayo el mensaje fotográfico para definir a la fotografía como un mensaje sin código; dado que la foto es una ausencia de marcas o de algo que destaque en la imagen, no hay discontinuidad en la realidad y por lo tanto no puede considerarse a la fotografía como signo.

“La foto es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto, quizás quisiera convertirse en tan grande segura y notable como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio característico, las fotos son signos que no cuajan, que se cortan como la leche. Sea lo que sea que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos”.

Roland Barthes (González, 2005:134)

Por lo tanto podemos decir que la fotografía no es una re-presentación, sino una presentación: objeto, verdad, circunstancia pura, y presencia de la realidad.

Esta afirmación se le puede justificar ya que una fotografía, es un testimonio, un momento capturado; en el que queda materializada la presencia de una vida o existencia convirtiéndose en ese momento en una esencia.

A partir de estas aportaciones se puede entonces considerar a la imagen fotográfica como una imagen y un concepto (*Imago* y *eikon*).¹²

¹² Imagen e icono (traducción)

Una *imago*, en el sentido que nos habla de una presencia de algo real y que puede funcionar como un doble cuerpo físico, cuya utilización puede trascender al evocación o rememoración dependiendo del afecto o consideración otorgada a la fotografía; su valor reside en la presencia existente de una realidad material.

Eikon, si a la imagen no se le da cierto valor y queda sólo como la expresión de un pensamiento, se ve solo como algo material sin que nos lleve a una evocación.

Por lo cual en este trabajo la imagen fotográfica se toma a partir de la *imago* al tratar de presentar una realidad material otorgándole el valor a partir de la emociones y sentimientos que expresan los modelos.

3.1 Visión Plástica del Ser

Al haber efectuado una revisión panorámica de los trabajos y áreas desarrolladas (fotografía y serigrafía), en la Escuela Nacional de Artes Plásticas; fue fácil identificar que gran parte era del género de retrato, por este motivo se vislumbró la posibilidad de llevar a cabo un proyecto en el que se pudieran lograr nuevos objetivos, enriqueciéndolos y llevándolos a la práctica a través de lo aprendido en cuatro años. Permitiendo de este modo conocer y aprender nuevas técnicas para la determinación y transformación de la obra y con ello obtener el florecimiento y crecimiento como artista.

Por otra parte la necesidad por demostrar, que un retrato no es sólo una imagen, sino que puede trascender a la personalidad y quedar como huella de una existencia vivida.

A esto se le agrega que al darle un sentido coherente, día a día el tema fue más interesante y apasionado, y lleno de nuevas expectativas, no sólo por comprobar la hipótesis de que el retrato trasciende a la personalidad, más aún porque se sumó el reto de contrastarlo con el trabajo artístico de Romualdo García, en quien decidió basar este proyecto, sobre todo por su contenido estético y por los pocos estudios realizados acerca de un fotógrafo tan reconocido en su época.

Tomando en cuenta los contenidos estéticos en la obra de Romualdo y la democratización en la que está en vuelta la fotografía el primer punto a resolver es hacer fotografías que nos permitan ir más allá del lo iconográfico, el segundo punto es resolver de qué modo se iba a realizar la obra y que se adaptara a la alegoría que se deseaba realizar. El trabajo técnicamente se tenía que llevar a cabo con técnicas actuales, porque de acuerdo a la forma de trabajo de García este, procuraba estar actualizado con los procesos, materiales y técnicas para realizar sus fotografías.

Teniendo estas alusiones, es como se decidió hacer este trabajo, aunque se resolvió concluirlo sólo en términos del retrato individual, dejando pendientes para futuras investigaciones: retrato de parejas, familias, grupos y niños muertos. Se tiene la expectativa que con este trabajo se adquieran nuevas experiencias teóricas y prácticas, para un mejoramiento en futuros proyectos a realizar.

3.2 Planeación del Trabajo

En este apartado se centran ideas y propuestas, que se manifestaron para aclarar y determinar el producto final de la obra fotográfica realizada. Aunque no todos los esbozos quedaron registrados en esta planeación, se procuró llevar a cabo su realización con la planeación mostrada en cuanto a iluminación y lo mencionado en el siguiente tema; conforme el trabajo se fue realizando, esto también permitió un mejor desempeño pues, se tenía la idea de los resultados que se obtendrían.

Bocetos

En esta imagen se muestra la planeación que se propuso de acuerdo a las condiciones de clima y ambiente en las tomas fotográficas, y así mismo la propuesta de formato.

Planeación de Iluminación 1

- Luz de día emisión variable.
- Sin horas fijas.
- Pocos contrastes.
- Áreas abiertas y cerradas.
- Luz de relleno o flash.



Fotografías

Plano sólo rostro, medio cuerpo y busto.

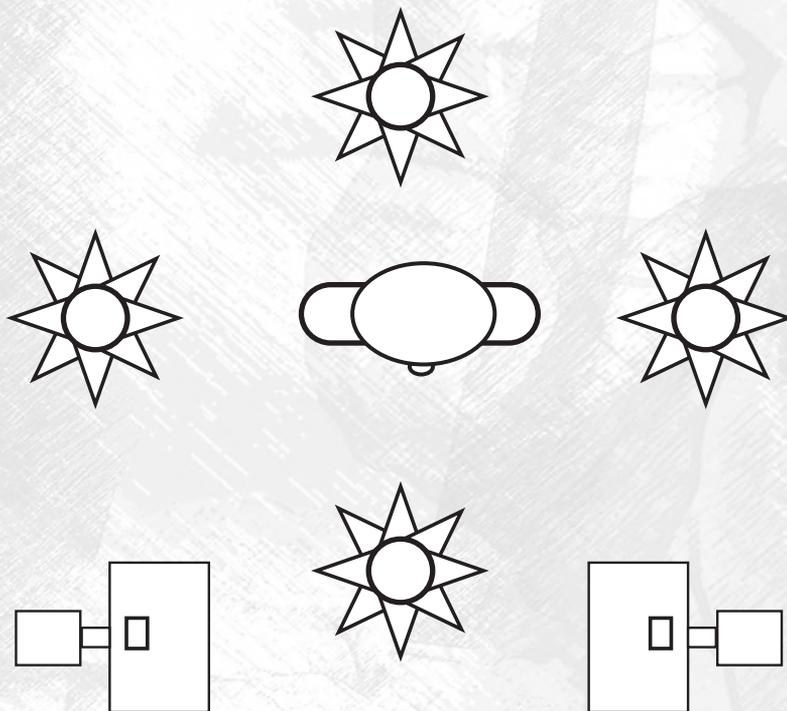


3.2.1 Esbozo de la primera planeación de iluminación, formato y composición.



Planeación Iluminación 2

- Luz de día emisión constante
- Hora fija
- Luz de relleno (flash)
- Áreas abiertas
- Más luces y sombras
- Interacción con el espacio



En este segundo plano se presenta, de forma más despejada las condiciones para la realización de imágenes: se determina una hora fija procurando las mismas condiciones ambientales, aparte del objetivo de enriquecer la composición con la interacción de espacios abiertos y naturales.

Fotografías

Se hizo uso del plano de busto y medio cuerpo.



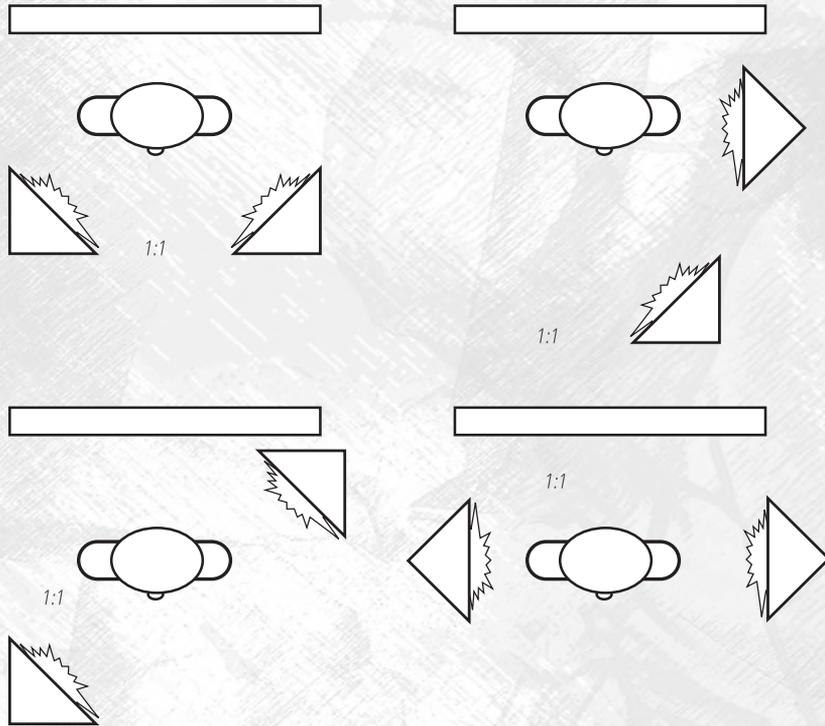
3.2.2 Segundo esbozo de: iluminación, formato y composición.

Esta propuesta se lleva a cabo en áreas cerradas, se procuran cuidar más los aspectos de iluminación, cuidando una mayor interacción con los espacios, la iluminación y la composición.

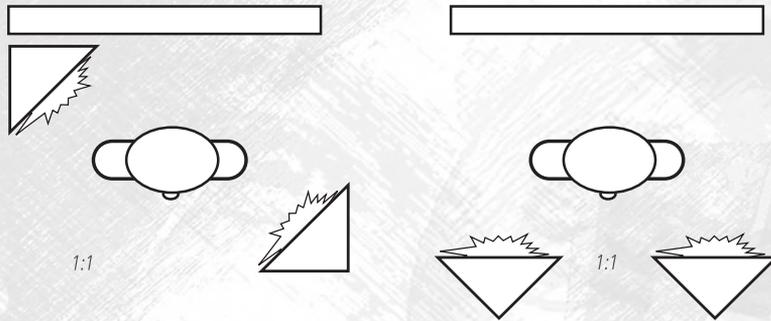
Planeación de Iluminación 3

Fotografías en espacios cerrados

- Luz de emisión continua compensadas 1:1 Lámparas cálidas
- Escenografía en colores cálidos, telas, espejo, mesa
- Mayor interacción con el espacio
- Prevalen más luces y sombras
- Áreas cerradas
- Cámara digital y de 35mm.
- Fondo pintado con gises pasteles y pintura en aerosol.



3.2.3 Esbozo para la realización de fotografías en área cerrada: iluminación, formato y composición.



3.2.3 Esbozo para la realización de fotografías en área cerrada: iluminación, formato y composición.

Fotografías

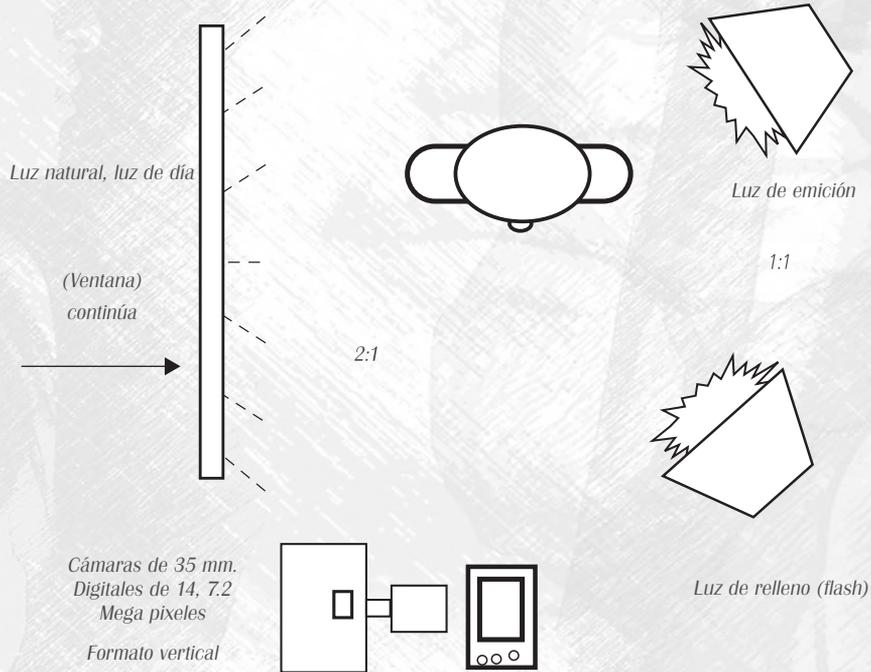
Busto, medio cuerpo y cuerpo entero.

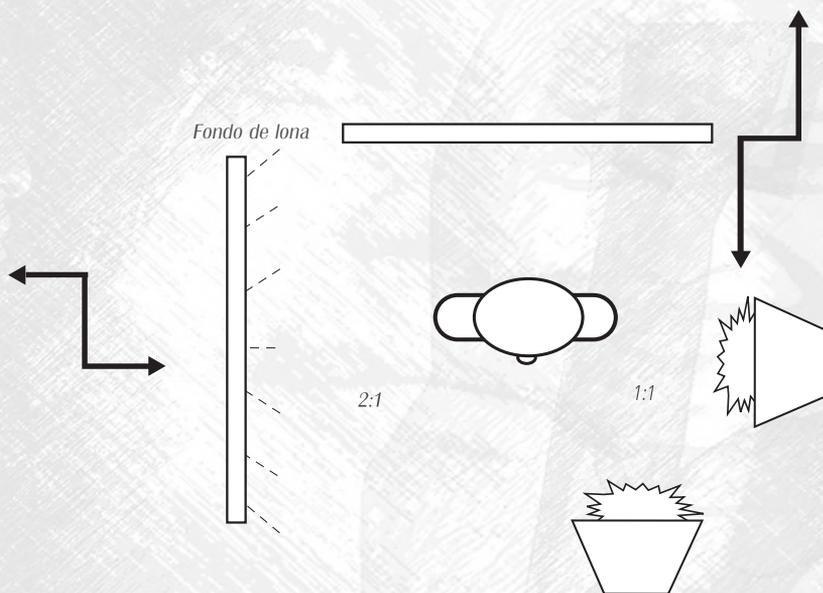


3.2.3 Esbozo para realización de fotografías en área cerrada: iluminación, formato y composición.

Esta planeación es la parte preliminar del trabajo final, en esta parte se decidió combinar luz controlada e iluminación natural, procurando crear un ambiente parecido al utilizado por Romualdo García.

Planeación de Iluminación (preliminar)





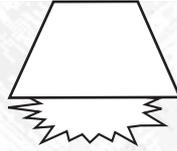
3.2.4 Planeación preliminar.

Este último esbozo muestra la iluminación, composición y formato para poder llevar a cabo la realización de las fotografías finales.

Planeación Iluminación (trabajo final)

- Iluminación triángulo básico
- Luz controlada y de emisión continúa
- Lámparas compensadas 1:1

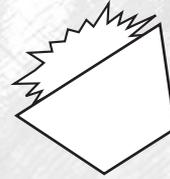
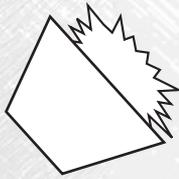
Fondo de lona



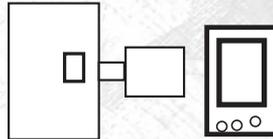
1:1



1:1



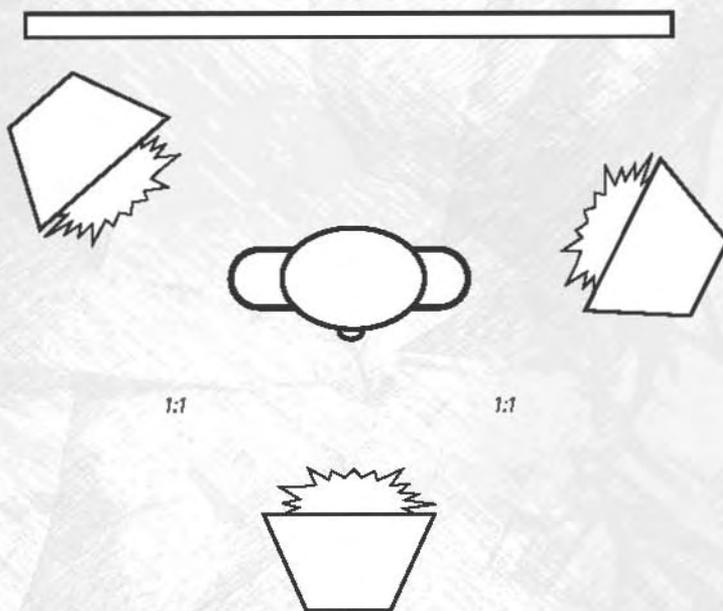
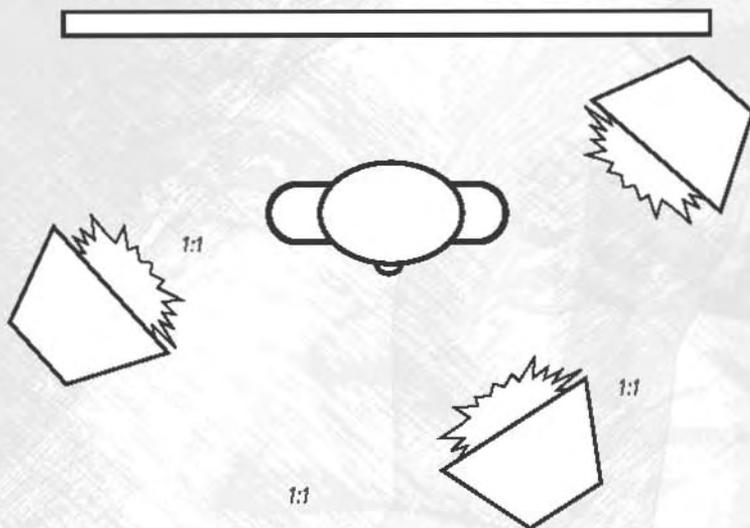
Cámaras de 35 mm.
Digitales de 14, 7.2
Mega pixeles
Formato vertical



Luz de relleno (flash)

Formato vertical





Fotografías:

Se hizo uso de planos de medio cuerpo, tres cuartos y cuerpo entero.



3.2.5 Esbozo final: iluminación, formato y composición.



*Tabla de costo y presupuesto del proyecto **Visión Plástica del Ser**
(Diálogo con el Retrato)*

Material	Descripción del material	Unidad de medida	Cant. de uso	Costo unitario	Costo Proporcional
Rollos fotográficos	Color	35 mm	10 rollos	\$23.00	\$230.00
Impresiones de prueba		5x7 in	100	\$2.70	\$270.00
Digitalización de rollos		35 mm	10	\$10.00	\$100.00
Lámparas	3 lámparas por sesión		3	\$50.00	\$150.00
Revelado de rollo			10 rollos	\$10.00	\$100.00
Computadora y equipo	-----	-----	-----	-----	\$750.00
Impresiones aprobadas		8.5x14 in	13	\$25.00	\$325.00
Mano de Obra	-----	-----	-----	120xhrs.	
Materiales para montaje	Papeles, marcos	11x16"			\$500.00
Contenedor de fotos		39x49x26	1	\$600.00	\$600.00

COSTO PROPORCIONAL \$3025.00

COSTO DIRECTO \$3025.00 + 10% de imprevistos

TOTAL: \$ 3350.00

3.3 Desarrollo del Trabajo

La realización de este trabajo transito por distintos caminos y que si bien no han coincidido, han servido para mejorar como artista visual. Sobre todo, por la adquisición de nuevos conocimiento y técnicas en la solución de problemas que se presentan comúnmente en el quehacer fotográfico.

Para ver la transformación y evolución por los cuales paso el trabajo y la investigación se decidió dividir en siete partes el desarrollo, explicando que y cómo se hizo cada sesión fotográfica realizada.

En un principio, sólo habían ideas extremistas y titubeantes; se empezó por comentar que el objetivo a realizar seria el retrato, enfocándose en el rostro de la persona, sin importar: dónde o cómo estuviera el modelo y únicamente captar imágenes que expresaran algo; en las que los gestos no se mostraran duros o forzados sino espontáneos.

PARTE 1

Estas primeras imágenes se capturaron de la siguiente manera:

- *Las fotografías se hicieron en áreas abiertas y cerradas de hecho no se le dio importancia al espacio la prioridad fue el modelo.*¹³
- *La obtención de la espontaneidad, elemento fundamental en la fotografía, se obtuvo a partir de un ambiente de confianza en el que, el modelo no se sintiera invadido por la cámara. Para que esto sucediera la sesión no se realizo en un área fija.*
- *En cuanto a lo técnico, la principal preocupación fue el encuadre, los otros elementos no fueron considerados*
- *La iluminación utilizada; luz de día, emisión variable y luz de relleno (flash de la cámara).*¹⁴
- *En cuanto a composición sólo fue importante que el retrato ocupara rostro, busto y medio cuerpo.*
- *El formato, se utilizó el apropiado para cada pose, variando en horizontal y vertical.*

¹³ Esta parte represento el primer acercamiento a la realización del proyecto, no se tenía un referente artístico y de comparación para actividad fotográfica. Solo se contaba con la experiencia y conocimientos desarrollados en el taller de fotografía. Sin embargo, se considero importante incluir los primeros trabajos para ver el proceso de evolución del quehacer fotográfico procurado cuidar y mejorar todos los aspectos técnicos: iluminación, composición y formato.

¹⁴ Lo importante era captar solo un gesto agradable cumpliendo únicamente con los elementos básicos de una composición.



3.3.1



3.3.2



3.3.3



3.3.4



3.3.5



3.3.6



3.3.7



3.3.8



3.3.9



3.3.10

PARTE 2

En esta parte se inicio con la interacción de los espacios naturales cuidando más los aspectos de iluminación y composición. Se incursionó en tomas fotográficas con ayuda de una cámara digital de 7.2 mega pixeles y no sólo con la cámara analóga en un formato de 35 mm.

La realización de las fotografías con este nuevo instrumento facilitó el trabajo, pero como en todo, se presentaron pros y contras, aunque era más sencilla la captura, esta cámara no permite hacer algunos ajustes en la mejora de imágenes por ejemplo al hacer el uso máximo del zoom los pixeles se rompen, en tomas de larga distancia no se obtiene la calidad que proporciona la película de 35 mm., y una dificultad adicional es tratar de enfocar al sujeto a retratar; debido a que la cámara enfoca todo como si fuera un mismo plano, no permitiendo distinguirlos en su enfoque. El resultado mejoró después de varios intentos y combinaciones, pero no se obtuvo lo que se buscaba para el proyecto.

Para obtención de estas segundas imágenes, se utilizó la cámara de 35 mm, Nikon, N75, óptica 28-80 mm y una digital SONY cyber-shot de 7.2 mega pixeles, Optical zoom 3x (2,8-5,2/6,3-18,9). El trabajo se realizó de la siguiente manera:

- *En área abierta, dándoles también a estos modelos la confianza y la seguridad para no sentirse invadidos por la cámara, y se procuro también una mayor interacción con los espacios.*
- *En la iluminación se trabajó con luz de día, emisión constante y compensó con la luz del flash para poder lograr una mejor calidad en la fotografía.*
- *En cuanto a la composición la prioridad siguió siendo el sujeto, se procuró una buena iluminación, que los espacios intervinieran más en la imagen. El retrato en estas composiciones fue de busto y medio cuerpo.*
- *El formato fue en su mayor parte vertical ya que iba más de acorde con la composición elegida para fotografiar, no obstante se hizo uso del formato horizontal.*



3.3.11



3.3.12



3.3.13



3.3.14



3.3.15



3.3.16



3.3.17



3.3.18

3.3.19

3.3.20

Más avanzada la investigación se siguió experimentando con el objetivo de mejorar los resultados. Se determinó hacer las imágenes en área cerrada y utilizando color. Una variante fue experimentar en blanco y negro logrando resultados satisfactorios que se consideró se podían mejorar al utilizar los referentes artísticos y las técnicas de algunos fotógrafos ya reconocidos, pero todavía no había conocimiento del trabajo realizado por Romualdo García.

PARTE 3

En estas imágenes se empezó a trabajar en áreas cerradas, aunque seguía la fijación por el sujeto el objetivo era encontrar una mayor interpretación con el espacio, la iluminación y el modelo, de esta forma se iría mejorando la composición en general. Estas imágenes fueron de experimentación, sobre todo al no haber trabajado hasta el momento en áreas cerradas y con un ambiente artificial. Se estaban generando las primeras pautas del trabajo práctico de investigación.

La composición para estas fotografías fue la siguiente:

- *Se utilizó cámara de 35mm. y digital de 7.2 mega pixeles.*
- *La iluminación fue luz de emisión continua, 2 lámparas compensadas 1:1.*
- *En cuanto a la composición, se le dió prioridad al modelo. Ahora no sólo se retrataron el rostro o el busto, sino se procuró que fuese cuerpo entero, medio cuerpo y tres cuartos, con una iluminación cálida para unificar los colores de la escenografía, pretendiendo además captar una interpretación de la esencia de imagen.*
- *El formato vertical se respetó. No sólo por considerar que era correcto dependiendo al encuadre elegido, sino para tratar de incursionar de manera formal en las composiciones verticales.*



3.3.21



3.3.22



3.3.23



3.3.24



3.3.25



3.3.26



3.3.27



3.3.28



3.3.29



3.3.30



3.3.31

PARTE 4

En este apartado, se optó por hacer uso del software de edición fotográfica Photoshop CS, para explorar nuevas posibilidades y una mejor evolución del trabajo, se tenían muchas ideas pero los resultados todavía no eran los resultados esperados. Este programa permitió la posibilidad de alcanzar nuevos resultados mejorando la calidad de las imágenes y la composición a partir de las mismas; bajo la certeza que este sería un buen conjunto de herramientas para llevar a cabo el trabajo final.

Por otra parte, la investigación aún no se había definido totalmente, y para ello se consideraron artistas como Andy Warhol, Arnold Newman, Agnieszka Cudak, Mamen Mari y Juan Rulfo; propuestas preliminares para determinar la dirección a seguir.

Algunos de estos fotógrafos eran poco conocidos, otros más y otros iniciaban en la materia, pero cada uno de ellos tenía algo que podía contribuir a mejorar la técnica fotográfica; por ejemplo Warhol en el uso de los colores, Newman el cómo lograba decir que eran y a que se dedicaban sus personajes con la sola resolución de la imagen, Cudak la forma de capturar el rostro y el gesto de cada modelo y de Rulfo y Mari la narrativa que hay en las fotografías. Sin embargo, para llevar a cabo la investigación y el trabajo práctico, ninguno de estos artistas llenaba totalmente las expectativas que se esperaban para el trabajo.

Esta parte en la que se dispuso sumar estas nuevas herramientas, las imágenes se llevaron a cabo con el siguiente método:

- *Se realizó una selección de las fotografías previamente capturadas.*
- *En el ensamble se utilizaron de dos a tres fotografías de cada modelo para armar las composiciones.*
- *Para realizar los ensambles se hizo uso de las herramientas y filtros que componen al photoshopCS; controlando niveles de saturación, contrastes, transparencias; cortando, copiando, pegando y agregando a cada capa efectos y colores; rescatando y enriqueciendo poco a poco cada fotografía para que en la composición no sólo prevaleciera una sola imagen sino que fuese algo nuevo en lo que se pudiera acumular rostros, gestos y expresiones; obteniendo estos resultados en esta incursión.*



3.3.32



3.3.33



3.3.34



3.3.35



3.3.36



3.3.37



3.3.38



3.3.39

Al no encontrar plena satisfacción con el resultado alcanzado y tener en tentativa la influencia plástica, se decidió buscar en las épocas de la historia llegando a descubrir a reconocidos fotógrafos mexicanos de finales de siglo XIX y principios del XX, como los hermanos Valletto y Romualdo García. En este último se encontró lo buscado en términos artísticos, la personalidad, el sentimiento, la presencia de una vivida existencia y una época; en las imágenes técnicamente sus composiciones se complementaban. Nada, ni nadie sobresale, todo es la imagen. Su forma, tenacidad y contenido de su obra, es lo atractivo de este personaje. Lo que aunado a la poca información existente de él, lo hace un verdadero reto de estudio.

Las propuestas de trabajo anteriores (parte 1-4) discreparon al elegir a Romualdo García. Sin embargo, a partir de este momento quedaba completamente definida la práctica de esta investigación. Se decidió que el formato del trabajo sería vertical y que se realizarían fondos; para tratar de simular los espacios que utilizaba en sus retratos.

PARTE 5

En estas imágenes se plasmo los primeros resultados ya con la investigación estipulada y utilizando una cámara digital y la de 35mm.

- Las fuentes de iluminación que se utilizaron; luz de de día natural, dos lámparas (luz cálida) de emisión continúa compensadas 1:1 y de destello.
- En la composición se pintó un fondo sobre papel con gises, pasteles y pinturas en aerosol, mismo que se uso como escenografía. Los modelos fueron retratados en planos de cuerpo entero, tres cuartos y medio cuerpo; para unificar un poco más estas imágenes se hizo uso de tres objetos (sombrero, silla y bastón), se realizó una interacción entre modelos y objetos cuidando las poses y los gestos.
- En cuanto al formato, al igual que Romualdo, se usó principalmente el formato vertical, aunque también en casos aislados el horizontal.



3.3.40

3.3.41

3.3.42



3.3.43

3.3.44

3.3.45



3.3.46

3.3.47



3.3.48

Al concluir la investigación, se determinó, respetar tres características de la fotografías de Romualdo García: el formato, las poses y la iluminación.

Para poder empezar a tomar las fotografías, se les solicitó a los modelos que se vistieran con ropa que asemejara la época, pero no se obtuvo el resultado deseado; dado que no asumieron en su personalidad la época histórica. Por otro lado se presentaron problemas de iluminación, lo cual afectó los tiempos de exposición, dificultando la captura de imágenes. Además se sumó la estatura de los modelos y el reflejo que emitía el fondo (imagen 3.3.51, 3.3.54, 3.3.56).

De igual forma con estas fotografías se hicieron algunas experimentaciones con ayuda del photoshop Cs. (Ver parte 6)

PARTE 6

En esta parte se realizó lo siguiente:

- La iluminación se llevo a cabo mediante luz de día, luz controlada de emisión continúa (2 lámparas 1:1) y luz de relleno o compensación (flash).
- En cuanto a la composición; se trabajó el retrato individual y de pareja procurando que la escenografía fuese lo más sencilla, tratando de respetar la composición y las poses sencillas de Romualdo García.
- El formato, se uso sólo el vertical siguiendo lo propuesto por el fotógrafo elegido.



3.3.49

3.3.50

3.3.51



3.3.52

3.3.53

3.3.54





3.3.55



3.3.56



3.3.57

PARTE 6 Photoshop

En esta segunda etapa de la parte seis como ya se había mencionado se utilizó el photoshopCS. En la composición se utilizaron fotografías de paisajes a las que se les dio algunos efectos con ayuda de los filtros artísticos de esta herramienta posteriormente se seleccionaron las mejores fotografías, que se recortaron para realizar los ensambles respectivos y obtener las siguientes imágenes. Si bien se mejoraron algunos de estos resultados, también se descuidaron como por ejemplo, el que no coincidieran la iluminación de la foto con la del retrato; afectando la presentación de la fotografía.

Al revisar estas fallas, se tomó la decisión de elaborar todo el montaje de manera digital, dando paso con esto a la última parte del proyecto.



3.3.58

3.3.59

3.3.60



3.3.61

3.3.62

3.3.63

Parte 7

Las tomas fotografías se realizarían de la siguiente manera:

- *En fondo blanco, iluminación triángulo básico y luz de destello (flash).*
- *Los modelos se vistieron de acuerdo a como ellos quisieran ser retratados, pero se trato de respetar las poses con las que trabajaba Don Romualdo García.*

Los fondos se insertaron de forma digital. En cuanto a cámaras, elegidas fueron la de 35 mm, Nikon N75, óptica 28-80mm y dos digitales SONY cyber-shot una de 7.2 mega pixeles, Optical zoom 3x (2,8-5,2/6,3-18,9) y 14.1 mega pixeles, Zoom Óptico 4x (2,7-5,7/4,7-18,8), objetivo gran angular 26 mm. Obteniendo los siguientes resultados.

Etapa 1



3.3.64

3.3.65

3.3.66



3.3.67

3.3.68

3.3.69

En esta etapa se debe resaltar que la línea que divide el piso y el fondo era demasiado dura y determinante en la imagen, aún cuando se intento que el fondo y la imagen se unificaran con ayuda de efectos del PhotoshopCS. Sin embargo, al no tener el resultado deseado se buscaron maneras y alternativas para ir corrigiendo los errores y fallas de tal modo que surgieron soluciones a través de las técnicas y herramientas que se emplean con las nuevas tecnologías en la fotografía.

Al concretar la idea de lo que se deseaba, lo principal en una imagen era la personalidad (una existencia vivida), como parte de un recuerdo que queda palpable de cada persona a través de la fotografía, en diversos momentos de su vida. Sin olvidar el objetivo de unificar la imagen y tratar de simular de la manera más real aún cuando la fotografía se realizara en un estudio.

En esta etapa final se tenía claro y se establecieron los principales elementos para culminar el trabajo.

- *Recrear la iluminación y poses de las fotografías de Romualdo García.*
- *Formato vertical.*
- *El color blanco y negro ya que, permite una mayor unificación a la imagen, además de que estos remiten a una época pasada.*

•Para los fondos se tomaron fotografías, estas se modificaron en cuanto a tamaño iluminación, perspectivas, etc., esta parte se llevó a cabo con ayuda del photoshopCs. Primero se selecciono una imagen nítida, con buena iluminación y que fuese una composición por sí misma. Además se buscaron fotografías complementarias que permitieran elaborar el espacio, diferenciando el piso del fondo, mediante luces y sombras; recreando una atmosfera natural.

- Por último se decidió que el retrato fuera individual:
- Cuerpo entero, sin cortes y fragmentaciones del mismo, presentado al sujeto tal cual.
- Tres cuartos, cortando a los personajes a la altura de la rodilla o donde empieza el muslo, plano que permite la presencia elegante en las poses del personaje.
- Medio cuerpo, plano cubre entre el ombligo hasta la entrepierna, permite aislar a la fotografía en un sola figura, concentrando en ella la atención de la imagen.

Etapa 2.



3.3.70



3.3.71



3.3.72



3.3.73



3.3.74



3.3.75



3.3.76

3.3.77

3.3.78



3.3.79

3.3.80

3.3.81





3.3.82

3.3.83

3.3.84

Al haber precisado todos estos puntos, se obtuvo un resultado más convincente, pero no se aprobaba, al no cumplir con todas las expectativas que se tenían para este trabajo; sobre todo por la falta de realismo que aun imperaba en la imagen. Por lo cual se tuvo que rehacer cada una de las imágenes, de acuerdo al siguiente ejemplo, mismo que conforma esta última etapa de esta labor:

Etapa 3 (final).

Paso 1. Selección de imágenes

Para la selección se tomó en cuenta lo siguiente:

En cuanto al retrato; tenía que ser una imagen nítida, predominantemente en el rostro, con una buena iluminación, gestos y poses consideradas a lo capturado por Romualdo García.

En lo que respecta al fondo o espacio en el que se situaría al modelo también se cuidaron los aspectos de iluminación y nitidez; que en la imagen se diferenciara los planos que prevalecen en los espacios naturales. Se optó también por hacer uso de fondos neutros reales, que dieran autenticidad a la imagen creada y ayudara con mayor certeza, a que esta trascienda a la realidad material a partir de la personalidad de cada sujeto retratado.

Los Modelos: físicamente no se pretendió encontrar una característica en particular ya que lo que interesaba era capturar parte de su personalidad, su personalidad y realidad; que quedara atrapado en ese instante un sello de timidez, de alegría, de ingenuidad, de coquetería, de sencillez, de tranquilidad, de enojo o hasta de tristezas, etc.

Simplemente tratar de pasar de lo icónico a lo real, haciendo que la imagen forme parte de todo, dejando un testimonio de estar; de haber tenido una presencia materializada convirtiéndose en esencia del momento.



3.3.85



3.3.86

Paso 2. Recortes y fondo armado.



3.3.87



3.3.88

Paso 3. Unión de imagen con el fondo y ajuste en los efectos de iluminación



3.3.89

3.3.90

3.3.91



3.4

Diálogo con el retrato.

Obra

Serie Visión Plástica del Ser





Imagen 1 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 2 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 3 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 4 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 5 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 6 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 7 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 8 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 9 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 10 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 11 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 12 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 13 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 14 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).



Imagen 15 Visión Plástica del Ser (Diálogo con el retrato).

3.4.1 Ficha técnica de la obra.

Título:

Serie Fotográfica

“Visión Plástica del Ser”. (Diálogo con el Retrato)

Técnica:

Fotografía Digital.

Medidas:

30cm. X18.5cm.

Año de realización: 2010

3.5 Conclusión.

En el curso de la investigación se lograron aclarar dudas y desarrollar técnicas fotográficas y estéticas, combinando elementos teóricos y prácticos de la fotografía. A tal grado que ahora se puede explicar la argumentación y la estructurar teórica que tiene esta investigación, como parte del proceso de aprendizaje que se logró en el curso de la misma.

Aún cuando en el desarrollo del trabajo práctico se presentaron, en un principio algunos problemas técnicos, estos se solucionaron conforme la investigación fue evolucionando. Se mejoraron, perfeccionaron e idearon nuevas formas para enriquecer el trabajo, tratando de crear una alegoría del trabajo realizado por Romualdo García, fotógrafo que sirvió de referente práctico en la investigación.

El trabajo práctico se realizó con el uso de nuevas tecnologías ya que al tratar de hacer una alegoría del trabajo de García, se determinó tomarlo como referente estético y técnico, por lo cual se tenía que realizar una reinterpretación, tomando en cuenta las herramientas y recursos actuales para la resolución de la obra y así obtener una visión contemporánea del trabajo de Romualdo.

Alegoría, en el sentido de que se trata de una época diferente a la que Romualdo realizó sus imágenes; cambiaron: los materiales, los personajes, las ideas, las herramientas, las técnicas de trabajo, pero sobre todo, el fotógrafo, tanto en su concepción artística y de la vida.

En términos prácticos se decidió desarrollar el retrato individual, cuyo resultado fue satisfactorio, no obstante se deja abierta la posibilidad de nuevas líneas de trabajo para futuras investigaciones; el retrato en parejas y grupos que son otras dos vertientes en que se desarrollo Romualdo García. Y que pueden proporcionar nuevos resultados, que permitirán enriquecer la investigación y el trabajo plástico.

La mejor forma de concluir este trabajo, es citando este pequeño texto de “El Fotógrafo Retratista” C. Klary (1892):

“La mejor fuente para aprender reside ciertamente en el estudio de las obras ajenas; nunca se debe creer que las obras propias son siempre buenas y que de nadie tenemos algo que aprender: los mejores fotógrafos son los que estudian seriamente las obras de los demás, y que están dispuestos a reconocer sus propios defectos; ¿Por qué? porque con el estudio

*quedamos en aptitud de percibir ideas nuevas y aligeramos el trabajo: al estudiar las obras ajenas se deben estudiar también los principios en que están basadas esas obras”.*¹⁵

Concluyendo de forma personal, la fotografía, puede ser realizada por “cualquier persona”, pero requiere de la creatividad, amor y ética, hacia la humanidad y la profesión del artista visual, para poder captar la esencia y personalidad de cada personaje o modelo retratado.

En la época actual, las artes visuales no sólo deben concretarse a trabajar con las ideas, técnicas e instrumentos ya conocidos, sino que deben echar mano de la creatividad y el arte personal del artista, propiamente dichos; así como ir apoyándose de las nuevas tecnologías, para crear verdaderas obras de arte, mismas que, constituyen la razón de ser de todo artista visual que se aprecie de serlo.

¹⁵ C.Klary, El Fotógrafo Retratista, Traducción de M. Leal para La Prensa, León, Guanajuato, Imprenta de la Escuela de Instrucción, 1892.

Bibliografía:

- ❖ Aicher, O. (2001). “ANALÓGICO Y DIGITAL”, Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, España.
- ❖ Alboukrek, A. / Fuentes, G. (2009). “Diccionario de Sinónimos y Antónimos e Ideas afines”, Ediciones, Larousse, S.A.de C.V. Mexico.
- ❖ Alquimia, et al. (2010). “ROMUALDO GARCÍA” (LA REPRESENTACIÓN SOCIAL), Conaculta INAH, sep. -dic. 1998 año 2 núm. 4, México D.F.
- ❖ Baqué, D. (2003). “LA FOTOGRAFÍA PLÁSTICA”, Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, España.
- ❖ Baudrillard, J. (2008). “CULTURA y SIMULACRO”, Editorial Kairós, Novena Edición, Barcelona, España.
- ❖ Berger, J. (2006). “SOBRE LAS PROPIEDADES DEL RETRATO FOTOGRÁFICO”, Editorial Gustavo Gili mínima, Barcelona, España.
- ❖ Bozal, V. (1987). “MIMESIS”: Las imágenes y las cosas, Editorial Visor, pp. 9 - 49, Madrid, España.
- ❖ Canales, C. (1998). “ROMUALDO GARCÍA” (UN FOTÓGRAFO, UNA CIUDAD, UNA ÉPOCA), Ediciones La Rana, primera edición en la colección Artistas de Guanajuato según la edición de 1980, Guanajuato, México.
- ❖ Casanova, Del Castillo, Monroy, Morales. (2005). “IMAGINARIOS Y FOTOGRAFÍA EN MÉXICO 1939-1970”, Lunwerg Editores, España.
- ❖ Chevrier, J. (2007). “LA FOTOGRAFÍA ENTRE LAS BELLAS Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN”, Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, España.
- ❖ Dalí, S. (1994). “¿Por qué SE ATACA A LA GIOCONDA?”, Ediciones Siruela (LA biblioteca azul, 07), Madrid, España.
- ❖ Daw, A. (2005) “FOTOMONTAJE”, Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, España.
- ❖ Debroise, O. (2005). “FUGA MEXICANA” (Un recorrido por la Fotografía en México), Editorial, Gustavo Gili, SA. Barcelona, España.
- ❖ Dubois, P. (1986). “EL ACTO FOTOGRÁFICO” (De la Representación a la Recepción), Editorial Paidós Comunicación. Barcelona, Buenos Aires, México.

- ❖ Flusser, V. (2001). “UNA FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA” Editorial Síntesis, Madrid, España, Traducción Thomas Schilling.
- ❖ Freund, G. (2006). “LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO SOCIAL”, Editorial, Gustavo Gili, SA. Barcelona, España.
- ❖ Green, D. (2007). “¿QUÉ HA SIDO DE LA FOTOGRAFÍA?”, Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, España. 2007
- ❖ Gombrich, E.H. (1979). “ARTE E ILUSIÓN”, (Estudio sobre la representación pictórica), Editorial Gustavo Gili, SA. pp.8 -40, España.
- ❖ González, L. (2005). “FOTOGRAFÍA Y PINTURA: ¿DOS MEDIOS DIFERENTES?”, Editorial, Gustavo Gili, SA. Barcelona, España.
- ❖ Hill, P. Cooper, T. (2003). “DIALOGO CON LA FOTOGRAFÍA”, Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, España.
- ❖ Hockney, D. (1994). “ASÍ LO VEO YO”, Ediciones Siruela, (la biblioteca azul 02), s.a., Madrid, España.
- ❖ Kant, E. (2000) “Crítica del juicio”, Editorial, Porrúa, colección sepan cuantos, México.
- ❖ Moholy-Nagy, L. (2005). “PINTURA, FOTOGRAFÍA, CINE Y OTROS ESCRITOS SOBRE FOTOGRAFÍA”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España.
- ❖ Negrete, C. (2006). “VALLETO HERMANOS Fotógrafos mexicanos de entre siglos”, Editorial Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas, México, D.F.
- ❖ Newhall, B. (2002). “HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA”, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili.
- ❖ Picazo, G. / Rivalta, J. (2003). “INDIFERENCIA Y SINGULARIDAD” (La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo). Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, España.
- ❖ Scharf, A. (2001). “ARTE Y FOTOGRAFÍA” Editorial Alianza Forma S.A, Madrid, España, 1994, primera reimpresión.
- ❖ Steve, Y. (2002). “POETICAS DEL ESPACIO”, Editorial, Gustavo Gili Barcelona, España.

❖ Tagg, J. (2003). “EI PESO DE LA REPRESENTACION”: (Ensayos Sobre Fotografía e Historia), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España.

❖ Verdín, S. / Chávez, F. (2010) “ORIGENES DE LA FOTOGRAFÍA EN GUANAJUATO, Reloj del sol, año 9, núm.97, época2, Enero- Marzo 2010, Guanajuato, Gto.

❖ Yampolsky, M. / Heitmann, A. (1990). “ROMUALDO GARCÍA” (RETRATOS) archivo Romualdo García Museo de la Alhóndiga de Granaditas INAH Editorial Educación Grafica S.A. México-

D Wikipedia, (2010). “Fotografía post mortem”, [Internet]. Disponible en http://es.wikipedia.org/fotograf%C3%ADa_post_mortem [acceso 11 de abril 20010].

Índice de Imágenes

Capítulo I

1.2 Fotografía y Arte. Pág. 23-27 (1.1-1.16)

Dominique Ingres. Pág. 34 (1.17-1.21)

Eugene Delacroix. Pág. 43-44 (1.22-1.29)

1. Estudio fotográfico utilizado por Theodore Robinson para La canastilla. Hacia 1889-90. Foto Museo de Brooklyn, Nueva York.

2. Theodore Robinson: La canastilla. Hacia 1891. Colección de la Corcoran Gallery of Art, WashingtonD.C.

3. Courbet: Las bañistas 1853 (detalle). Museo Fabre, Montpellier.

4. Villeneuve: Estudio de desnudo. Fotografía. Biblioteque Nationale de París. Fecha de adquisición 1853.

5. Hill y Adamsom: Retrato en calotipo de William Etty. 1844.

6. William Etty: Autorretrato.(óleo sobre lienzo, 27.3x 41.9cm). Cortesía de la Art Gallery de la ciudad de York.

7. Nadar: Retrato de Charles Baudelaire. 1859.

8. Manet: Retrato de Charles Baudelaire. 1865 (aguafuerte).

9. Theodore Robinson: Dos en un Bote 1891. Colección de Phillips, Washington, D.C.

10. Estudio fotográfico utilizado para Dos en un bote de Robinson. Hacia 1890. Foto Museo de Brooklyn, Nueva York.

11. Adolphe Braun: El chateau de Chillon. Fotografía. 1867. Colección de la Société française de Photographie.

12. Courbet: El chateau de Chillon. Firmado y fechado en 1874. Museo de Courbet, Ornans, París.

13. Charles Negre: Escena del mercado en los muelles. París (óleo sobre lienzo). Cortesía de André Jammes.
14. Charles Negre: Escena del mercado en los muelles. París (calotipo). Cortesía de André Jammes.
15. Courbet: Mujer con loro. 1866. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
16. Estudio de desnudo. Fotografía anónima, s.f. Bibliotheque Nationale, París.
17. Ingres: La condesa de Haussoville. Probable primer estudio del cuadro. Hacia 1842.
18. Ingres: La condesa de Haussonville. (Dibujo, aprox 7,6x11.4cm). Museo Ingres, Montauban.
19. Ingres: La Condesa de Haussonville. 18458 óleo sobre lienzo, aprox92.7x135.9cm). Copyright, Colleccion Frick, Nueva York.
20. Ingres: Autorretrato (óleo sobre lienzo), aprox. A los 24 años de edad.
21. Ingres: Madame Riviere 1806, (óleo sobre lienzo).
22. - 4. Eugene Durieu: Fotografías de desnudo masculino de un álbum perteneciente a Delacroix. Probablemente 1853. Bibliotheque Nationale de París.
25. Delacroix. Hoja con bocetos hechos a partir de las fotografías tomadas por Durieu. Hacia 1854 Museo Bonnat, Bayona.
26. Fotografía de desnudo Femenino del álbum de Delacroix. Bibliotheque, Nationale de París.
27. Delacroix, hoja con dibujos. Museo Bonnat Bayona.
28. Fotografía de desnudo Femenino del álbum de Delacroix. Bibliotheque , Nationale de París.
29. Delacroix: Odalisca. 1857(30.5 x 35.5 cm.). Colección de Stavros S. Niarchos.
- 1.4 Retrato Fotográfico. Pág.63- 65 (1.30- 1.33)
30. Jean Fouquet, Retrato de Giles – Louis inventor del fisionotrazo, c. 1792 (fisionotrazo)
31. Anónimo Retrato e pareja , c.1850. Daguerrotipo coloreado, cuarto de placa.

32. Disderi, Retrato de una bailarina 1860. Copia de albumina sobre carte de visite.
33. Anónimo, Familia mexicana, c. 1847. Daguerrotipo cuarto de placa.
- 1.5 Fotografía de Difuntos Pág. 69-71 (1.34- 1. 39)
34. Anónimo, padres posando con su hija fallecida
35. Juan de Dios Marchain, plata sobre gelatina, finales del siglo XIX y principios del XX.
36. Juan de Dios Marchain, plata sobre gelatina.
37. Juan de Dios Marchain, plata sobre gelatina.
38. Romualdo García, Mujer con niño muerto, ca.1910. Plata gelatina / vidrio.
39. Romualdo García, Niño muerto, ca.1910. Plata gelatina / vidrio.
- 1.6 La aparición de la fotografía en México Pág.82- 85 (1.40 1.51)
40. Atribuido a Louis Prelier , Puerto de Veracruz México. Diciembre de 1839, Daguerrotipo, 15.5 x 21.5.
41. Vallete Hermanos, Porfirio Díaz y su estado Mayor, ca. 1905
42. Vallete Hermanos, José de Teresa y Familia, ca. 1900, Colección Taide Ortega.
43. Vallete Hermanos, Sin título, ca. 1870, Colección Gustavo Aménzaga Heiras.
44. Juan Antonio Azurmendi, Juan Antonio Azurmendi e hijas con mascarar. Ciudad de México 1898, placa seca de gelatina 8x10´´.
45. Juan Antonio Azurmendi, Fotografo haciendo los preparativos para foto familiar, Ciudad de México 1898, placa seca de gelatina 8x10´´.
46. Winfield Scott, La acarreadora de agua, Rivera de Chápala, Jalisco 1909. Positivo plata /gelatina. Archivo General de la Nación.
47. Winfield Scott, Niña posando con cántaro, México 1908. Positivo plata/gelatina. Archivo General de la Nación.
48. Winfield Scott, Niña perdida, 1908. Positivo plata /gelatina. Archivo General de la Nación.
49. Charles B. Waite, plantación de caucho, en el Rio Michol, Chiapas, 1901. Positivo plata /gelatina. Archivo General de la Nación.

50. Charles B, Waite, Vista de la costera desde el poniente de la plantación Lumija. Lumija , Chiapas 1901. Positivo plata /gelatina. Archivo General de la Nación.

51. Gove and North, San Francisquito. Ferrocarril Nacional .Estado de México, ca. 1885. Impresión Albumina 6x8´´.Fondo de Cahuacan. SINFO- Fototeca Nacional INHA.

Capítulo II

Imágenes del trabajo realizado por Romualdo García. Pág. 108 – 160 (2.1-2.30).

2.1- 2.29 Romualdo García, tomadas entre 1905-1914. Todas forman parte del Archivo Fotográfico del Museo Regional de Guanajuato- Alhóndiga de Granaditas.

Capítulo III

3.2 Planeación Pág.133-143 (3.2.1- 3.2.5)

3.3 Desarrollo del trabajo Pág. 145- 171 (3.3.1-3.3.96)

3.4 Dialogo con el Retrato (Obra) Pág. 173-189 (Imagen 1-27)