

5 2ej



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

«EL RETRATO CREATIVO»

El maquillaje corporal como recurso poético
en la fotografía

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

Presenta

Rebeca Margarita Bobadilla García

Director de tesis

Gerardo García-Luna Martínez

27 35/38

México, Distrito Federal, 1999.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA:

A mi abuelita Ma del Refugio por ser un gran ejemplo de sencillez y fortaleza en mi vida.

AGRADECIMIENTOS:

A Dios por la fuerza y paz que da a mi alma.

A mi madre por la enseñanza de bondad, superación y lucha de vida que ella ejerce.

A mi hermano, por su apoyo incondicional y a MariJose por ser una linda extensión de él.

A Toto por todos los dolores de cabeza que le he causado, y por ser mi razón de vivir.

A mi familia:

Laura, Hilda, Raquel, Alfredo, Fer, Mario, Oscar, Eloisa, Luis y Javier.

A mi nueva familia:

Sra. Pilar, Sr. Rafael, Martín, Oli y Bruno.

A mis amigos:

Marco, Claudia, Humberto, Benjamín, Jesús, Patricia Oliver, Ofelia y Lorena.

A mis sínodos:

José Luis Aguirre, Gale Lynn, Gerardo García-Luna
Laura Castañeda y Luis Enrique Betancourt.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.	1
CAPÍTULO I	
LA FOTOGRAFÍA Y SU SIGNO	5
A.- ORÍGENES DE LA FOTOGRAFÍA.	5
B.- LA SEMIÓTICA.	9
1.-DEFINICIÓN.	9
2.- LA TRIADA DE PEIRCE.	10
3.-LAS TRICOTOMÍAS	13
C. SEMIÓTICA FOTOGRÁFICA.	16
1.- EL SIGNO FOTOGRÁFICO.	16
2.- LA TRÍADA FOTOGRÁFICA.....	17
3.- LA SIGNIFICACIÓN Y LA FOTO.	20
CAPÍTULO II	
EL CUERPO HUMANO	22
A- LAS PARTES QUE COMPONEN EL CUERPO HUMANO (VISIÓN BIOLÓGICA).	22
B- EL CUERPO Y SU INTERPRETACIÓN.....	24
(VISIÓN PERCEPTUAL)	24
C- VISIÓN METAFÍSICA	26
(EL CUERPO Y LA RELIGIÓN)	26
D- VISIÓN COMUNICACIONAL.(EL CUERPO COMO LENGUAJE).	30
CAPÍTULO III	
PINTURA CORPORAL	41
A- MATERIALES	43
B- TÉCNICAS Y APLICACIONES	45
C- PROPUESTA	47
1.-DESARROLLO DE LA SERIE FOTOGRÁFICA	54
CONCLUSIONES.....	57
BIBLIOGRAFÍA	60



INTRODUCCIÓN.

¿ Por qué el título de la tesis Retrato Creativo y no Cuerpos Pintados.?, bueno primero, porque en Santiago de Chile ya existe este nombre y toda una institución en el tema, y en segundo lugar, porque la fotografía es un medio comunicacional con gran manejo al interior del diseño gráfico. Si bien es cierto, que la prioridad de este trabajo no es aportar más aspectos teóricos de los que sustentan al mismo y tampoco es esa "idea original" ni la "técnica inédita" de utilizar el cuerpo humano como soporte estético (porque el privilegio de este experimento se lo debemos a un sinúmero de autores que en algunos periodos artísticos como el Pop Art, en el Post Modernismo lo han utilizado). Sí tiene por objetivo mostrar que la pintura corporal es un discurso poético posible de desarrollar al interior del lenguaje del diseñador. Dentro del contado grupo de artistas al que me refería hay que enfatizar el trabajo de Roberto Edwards fotógrafo chileno que ha viajado por todo el mundo; en México, expuso en el museo de Arte Moderno con una obra colectiva de 45 pintores chilenos y que a muchos de nosotros nos impactó su quehacer. De este contacto, surgió el deseo de hacer este proyecto, (para ser honesta nació no solo con esta exposición sino tiempo atrás cuando ví una película que no recuerdo ahora el nombre y que mostraba este arte), de manejar el cuerpo desnudo y aprovechar el significado que éste tiene en cuanto al hombre mismo, (todos los seres humanos tenemos similitudes de anatomía, necesidades comunes aunque seamos de distintas razas o se tengan diferentes posiciones sociales o ideologías) utilizarlo como identificación, y por supuesto como superficie en donde se vacíen nuestras raíces, nuestra cultura, nuestros triunfos, nuestras derrotas...

Raúl Zurita¹ (poeta chileno) comenta en relación a este quehacer lo siguiente :



Larrain Marcelo, catálogo de la exposición de Roberto Edwards 1994.

¹ MAM, Catálogo de la exposición de Roberto Edwards, 1994.



" Estas fotografías perfectas, implacables, a la vez ejercen la seducción de un relato, y es así porque su comienzo no es ése pintar sobre un cuerpo es inicialmente pintar sobre la memoria de una suma inagotable de equívocos, de quema de brujas de condenas y de supuestos que han ido conformando hasta alcanzar ese instante de esplendor y pasión en que, desprendida de todo, la piel humana recupera su origen perdido, ser la superficie final en la que se encuentran y enmudecen todos los signos."

El presente proyecto dará otras alternativas a las fotografías de maquillaje corporal, ¿por qué no utilizar este tipo de expresión fotográfica, pero ahora no sólo con un fin estético o artístico sino con un fin comunicacional?, en donde el Diseñador o Comunicador Gráfico, maneje por medio de una retórica visual, un discurso para satisfacer un problema determinado. Tal como lo hace Oliverio Toscani, utilizando fotografía documental.

México es un país lleno de cultura e historia pero lamentablemente con poca identidad en estos tiempos; Porfirio Díaz afirmó: "pobre de México tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos" pues se dirá de broma pero es muy cierto, y como demostración basta un ejemplo, pocos de nosotros conocemos con mediana profundidad las culturas prehispánicas más representativas (Mayas, toltecas, aztecas, olmecas, zapotecas, etc...) y logramos diferenciar una de otra.

- Eminencias de otros países son los encargados de
- solucionar los enigmas de aquellas culturas y están
- dedicados a la historia de México. Esto si bien nos puede
- llenar de orgullo, también nos debe cubrir de vergüenza,
- pues la responsabilidad directa de preservar y hacer
- crecer la identidad de esta nación está en nuestras
- manos. Bajo esta premisa la propuesta será generar
- una serie de imágenes fotográficas con pintura corporal
- para el museo Anahuacalli el cual fue donado por Diego
- Rivera y cuenta con una vasta colección de objetos,
-
-



Francisco de la Puente, catálogo de la exposición de Roberto Edwards, 1994.

figuras, máscaras de diferentes culturas prehispánicas y que dichas imágenes valga la redundancia, den como resultado una mayor entrada al museo, y por consecuencia el deseo de conocer y hacer un llamado a nuestras tradiciones.

Así, primero colaboro en el lenguaje de la fotografía de cuerpos pintados al utilizarlo como un vehículo de promoción y enfoque comunicativo: la importancia de nuestra identidad prehispánica. Y por el otro, el hacer un discurso del cuerpo humano manejado en la foto con nuevos tratamientos y quebrando antiguos estereotipos (actualmente los cánones estéticos y los enfoques ideológicos son globales generando en los mass-media imágenes universales de belleza, la rubia oxigenada modelo Hollywood, el perfil grecolatino, lo esbelto, la altura etc. Si somos lejanos a un modelo Vogue somos socialmente feos; la elección de la modelo intentará alejarse a estos prejuicios y ser coherente a la propuesta: el cuerpo aplicado a las necesidades de dibujo y trazo, rasgos antropométricos afines a nuestras razas y mestizajes). Así como cita Raúl Zurita²:

"Las fotos van mostrando esa conquista, el estereotipo patético y relumbrante a la vez, de cuerpos aún demasiado impregnados de sus censuras, de su pudor y del recuerdo del sueño de un cierto Paraíso Original"

¿Cómo voy a lograr esta misión?


¿Cómo podré generar una imagen fotográfica así?

■
 ■ Creo conveniente presentar un primer capítulo de
 ■ carácter teórico en donde la foto sea el centro de
 ■ estudio y conozcamos este trazo de luz y su análisis
 ■ semiótico, un segundo capítulo que contenga un estudio
 ■ de la apreciación social del cuerpo y su imagen dentro
 ■ de la cultura, para así de esta manera tener algunas
 ■ de las principales valoraciones del contenedor de
 ■ nuestra alma, y finalmente, un tercer capítulo el cual
 ■ hablará del maquillaje corporal ahora aplicado a mi
 ■ propuesta y una síntesis del museo Anahuacalli. Me
 ■ gustaría terminar esta introducción reforzando la

² MAM, Catálogo de la exposición de Roberto Edwards, 1994.

importancia de este proyecto en el comentario que nuevamente hace Raúl Zurita³ acerca de este fascinante quehacer fotográfico.

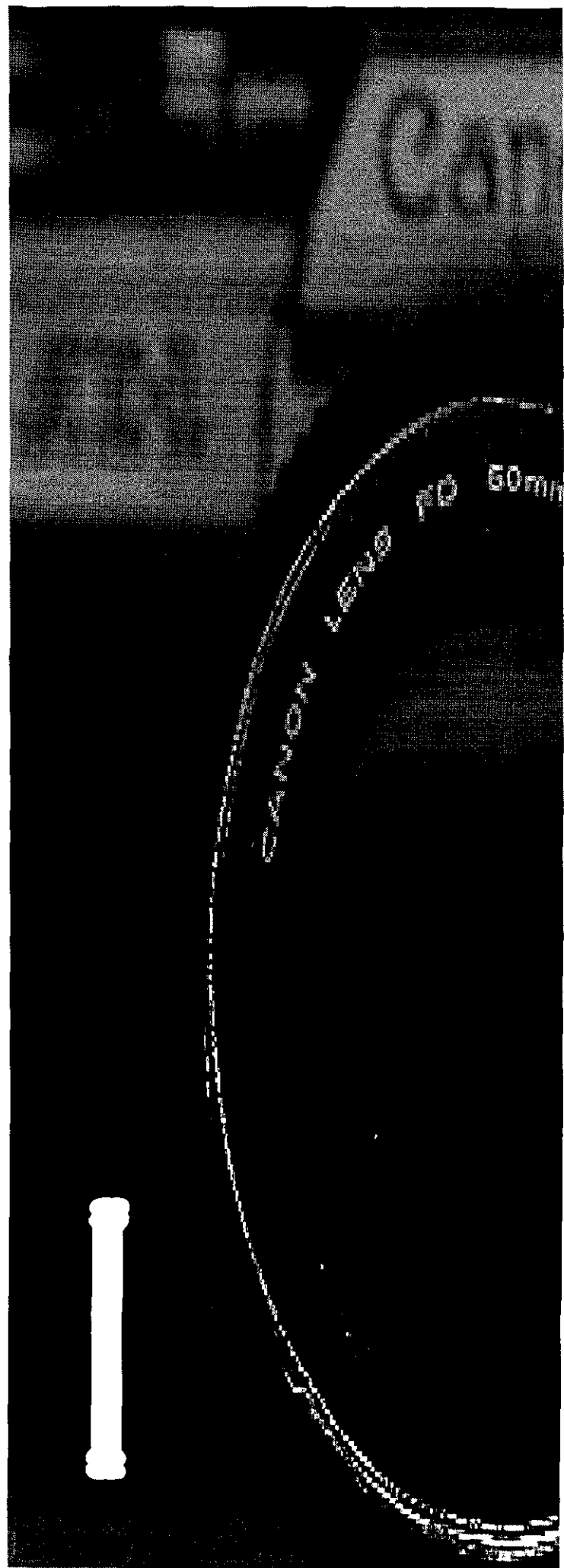
"...estos cuerpos le devuelven a nuestros propios cuerpos latinoamericanos algo del fulgor que tal vez estaban destinados a tener. Es sólo un momento pero, escondidos en las imágenes de su muerte otros hombres y mujeres borraron las pinturas de sus caras. Emergidos de ese pasado, la piel de nuestra piel, por un instante, canta."



³ MAM, Catálogo de la Exposición de Roberto Edwards, 1994.

capítulo

I



CAPÍTULO I

LA FOTOGRAFÍA Y SU SIGNO

A.- Orígenes de la Fotografía.

En 1824, un rico provinciano francés, apasionadamente aficionado a los estudios científicos, tratando de perfeccionar el sistema litográfico con nuevas combinaciones químicas, había conseguido obtener la reproducción de imagen de un objeto después de una exposición solar de unas doce horas. Este hombre era Joseph N. Niepce,



Joseph N. Niepce

En 1826 Niepce recibe una serie de cartas de París firmadas por Daguerre (pintor y decorador) en las cuales explica su admiración por los resultados de su invento y le pide le explique el proceso. En 1829 firman una sociedad en la cual se reconoce a Niepce como el inventor de un medio nuevo para fijar las vistas que brinda la naturaleza sin tener que recurrir a un dibujante, después de firmarlo no se vuelven a ver nunca más.

Muerto Niepce en 1833 Daguerre no abandonó los estudios y perfeccionó un procedimiento ya experimentado por Niepce años antes: el procedimiento al yodo, que permitía fijar las imágenes con la ayuda de los vapores de mercurio; el procedimiento tomó de su inventor el nombre de daguerrotipo, nombre primitivo de la fotografía.

En 1840, el francés Chavalier consiguió reducir a sólo veinte minutos el tiempo de pose necesario para la ejecución de un daguerrotipo. En 1841, Claudet perfeccionó la emulsión de la lámina, haciéndola más sensible y reduciendo el tiempo de la pose a sólo un minuto, a fin de poder realizar también retratos.

Henry Fox Talbot logra las primeras imágenes sobre vidrio, lo que permitió que la copia ya no fuera única, en otras palabras había nacido el "negativo" y con ello el poder de la reproducción mimética.

Los perfeccionamientos llevados a la fotografía tenían por principal objeto disminuir el tiempo de exposición, mejorando la calidad de la emulsión sensible.

La exposición de cada acontecimiento o cada avance relacionado con la foto durante este periodo, es una tarea complicada, podría ser un tema de tesis, por ello, y por el temor a omitir a algún pionero precursor de este arte y porque no es objetivo central de esta tesis nos limitaremos a enunciar los hechos más relevantes.

A la par de que las emulsiones hacían más rápidos los procesos, los equipos fotográficos también tienden a reducirse; en este punto, existen dos vertientes que orientan el desarrollo fotográfico: el obtener color y el poder utilizar a la fotografía con fines de reproducción; el primero, se logró después de los experimentos exitosos del científico escocés James Clerk Maxwell (1861) quien utilizó a la fotografía como recurso de investigación en el campo de la física, con el principio newtoniano de la luz, logrando de esta manera los inicios de la síntesis aditiva del color (se pueden obtener todos los colores por la mezcla de los tres primarios); fincó las bases para que ocho años después anunciaran el sistema sustractivo del color y con ello el nacimiento de la era policromática (los franceses Cros y Ducos).

Con relación al segundo punto, es decir el utilizar a la foto con fines de reproducción (y obviamente de comercialización), no fue posible hasta el nacimiento de la película; ya no se tenían que insertar placas de una a una, ni cargar enormes " roperos " para congelar el existir, ahora tan sólo era cargar un rollo en una caja negra, nace así la era leicaria⁴ y pasa a la inmortalidad como inventor del celuloide en un acetato Eastman en 1888 (tan sólo un año antes de que nazca el cine).

En este punto de la historia de la fotografía se torna





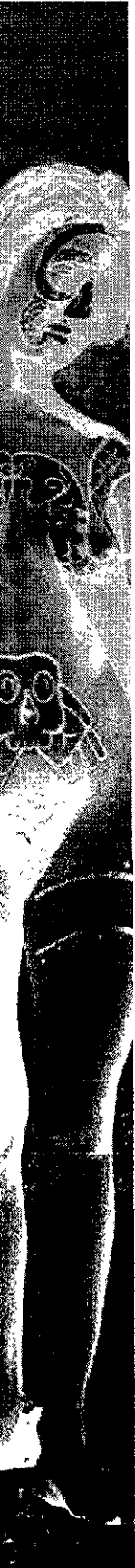
en una carrera desenfrenada y se adentra en lo más remoto de la tecnología y en lo más profundo de la vida cotidiana ... detengamos aquí el relato historicista de la foto, para adentrarnos más bien en la reflexión de: ¿Qué significaron estos cambios en la percepción de la imagen?, ¿Cómo alteró la conciencia de nuestro cuerpo? y ¿Qué características significativas nacieron con la foto?

Antes que la fotografía apareciera en el universo, dentro de las técnicas de representación humana sólo las imágenes virtuales producidas en las superficies reflejantes eran ontológicamente referenciales a sus cuerpos; esto es, que el retrato así como el reconocimiento de uno mismo eran logrados en una técnica humana gracias al talento magistral de un pintor o a la técnica de aparatos como la cámara oscura, el siluetógrafo, (una pantalla reflejante con la cual un artista producía la imagen en perfil del interesado), "Se tiene un parecido pero al final de cuentas no es uno mismo". En el caso de conocer el mundo, saber qué morfología tenían especies de lugares distantes, o que ramita milagrosa de oriente curaba cualquier enfermedad, la representación quedaba a la suerte de que el grabador tuviera la capacidad de ilustrarlo lo más parecido posible en ese libro botánico o bien que la descripción oral fuera lo suficientemente explícita para conceptualizarlo.

La foto pues surgió no sólo para reproducir con veracidad al mundo, sino para cambiar la comprensión y la conciencia del mismo. La foto lograba por primera vez una imagen "real", no cubierta por el matiz de una corriente estética, por la influencia emotiva del autor, o por la vanidad de aquel que pedía el retrato, la referencialidad hacía acto de presencia.

Este cambio de conciencia de nosotros mismos, queda demostrado en lo que Baudelaire escribió al ver como la sociedad parisina corría desenfrenada atrás de un retrato fotográfico dando la espalda a la pintura:

4 El término leicaria es utilizado por Giselle Freund, ironizando con el nombre Leica que fue de las primeras cámaras "portátiles". Freund Giselle, La fotografía como documento social, GG.



"A partir de este momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal; una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol..."⁵

Como podemos observar la foto fue más que un sólo descubrimiento técnico de reproducción, fue el nacimiento de una nueva era de entendimiento y cultura a partir de que el nitrato de plata reveló imágenes también reflejó nuestra propia identidad. Pero, ¿cómo es que una foto se produce?, ¿cual es el lenguaje fotográfico?

Una definición técnica y universal de la fotografía es la siguiente:

"Técnica de representación por medio de la luz, huella luminosa o rastro fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de variación de luz, emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones".

O bien:

"Arte de reproducir en una placa sensitiva a la luz imágenes recogidas por una cámara oscura".⁶

Estas definiciones claro que nos solucionan el entender a la foto como una tecnología humana o como un medio de producción de imágenes, pero creo no son lo suficientemente claras en mostrarnos a una foto en el sentido estricto; esto es, ¿cómo la foto es consumida?, ¿que significación produce?, etc. Para ese aspecto es conveniente estudiar a esta técnica de producción de imágenes bajo alguna corriente teórica al interior de la comunicación, capaz de darnos el ordenamiento necesario, así como la terminología suficiente con la cual comprendamos la representación fotográfica; en este caso dicha doctrina será la Semiótica. Debemos antes de introducirnos a esta ciencia aclarar que el tomarla en el presente proyecto se debe a que ella nos otorga una mejor apreciación del estudio del lenguaje fotográfico y no como pretensión teórica o por que sea la única manera de estudiarla, es

⁵ Cita textual que hace Phillipe Dubois de Baudelaire, en su libro El acto fotográfico, Ed. Comunicación Paidós.

⁶ SRD, Diccionario Enciclopédico Ilustrado

por ello que tendremos un estudio de carácter vertical esto es, no justificaremos la postura semiótica exhibida aquí, con otras opiniones de semiosis, esta responsabilidad dejémosla a autores cuyo interés sea éste. Las posturas que nosotros seguiremos serán de Pierce, Barthes, Phillippe Dubois, Bordieu, etc. Haciendo la aclaración tratemos el tema.

B.- LA SEMIÓTICA.

1.-DEFINICIÓN.

La Semiótica la podemos entender como la ciencia que estudia a los signos dentro de una estructura general de semiosis (atribución significativa a un objeto por un interpretante) diferente de la semiología en tanto que esta disciplina estudia a los signos de carácter lingüístico. La semiótica es más amplia en el sentido común ya que su estudio es filosófico y no solo comunicacional. Su padre es el teórico norteamericano Charles Sanders Peirce⁷, y sus principales definiciones son las siguientes:

El filósofo americano comprende al signo como el resultado de la relación de tres elementos: Objeto, Representamen e Interpretante; en contra partida a las escuelas europeas que la conciben como una dicotomía: significante-significado.

La postura peirciana nos hace entender al signo (estímulo comunicacional, evocación o representación de algo) no como un proceso inductivo o deductivo de relación directa, sino como el cúmulo de muchos signos (valga el pleonasma), que nos generan una idea o pensamiento, Semiosis en palabras del maestro de Cambridge.

A estos tres elementos referidos por Peirce los podemos comprender de la siguiente manera:

OBJETO: Realidad acerca de la cual se expresa o se alude, también se puede considerar el ente que expresa.

⁷ Peirce CH. Sanders, La ciencia semiótica, Ed Trillas

REPRESENTAMEN: La manera de ilustrar o evocar al objeto, la parte material de designación sígnica.

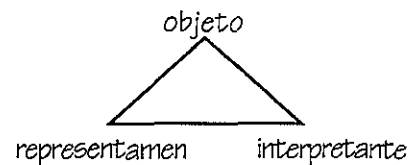
INTERPRETANTE: Aquel que consume o argumenta al objeto por medio de su representación e inmersa en su semiosis. Este Ente es el único que necesariamente debe ser humano o cultural.

Es importante precisar que la relación que existe entre estos elementos es de mutua influencia ninguno se subordina o surge de otro, de esta manera se puede generar un modelo sígnico que Peirce denominó TRIADA.

2.- LA TRIADA DE PEIRCE.

Es un modelo triangular que ordena a los entes semióticos uno en cada vértice.

Estos elementos son términos teóricos; es decir, abstractos, no existen como tales en los fenómenos comunicacionales, no obstante su existencia es apreciada en tres categorías humanas que se dan en la comunicación, estas últimas evidentes y reales, Peirce las definió como:



- **PRAGMÁTICA:** Es el uso o la aplicación de lo existente, es el poder de expresión que posee el objeto, de la misma manera se podría decir el poder de captación del objeto.
- **SINTÁCTICA:** Comprende el orden y la estructura, el acomodo de los códigos que representan al objeto, en otras palabras es la gramática.
- **SEMÁNTICA:** Es el concepto o el significado, es la esencia, es el universo de la significación.

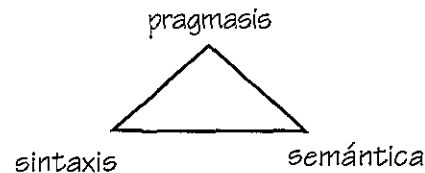
De esta manera tenemos:

El objeto pertenece a la dimensión pragmática, pues sólo puede ser percibido en el acto mismo de vivir la semiosis.

El representamen pertenece a la dimensión sintáctica, en tanto que es un elemento material que se ordena y expresa para evocar esa realidad antes vivida.

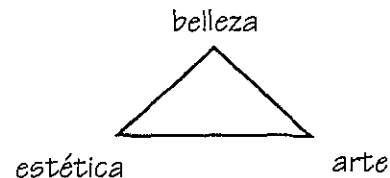
Finalmente el Interpretante, éste es semántico puesto que la significación es un proceso conceptual dando por resultado un nuevo signo y con esto una nueva semiosis. Reacción en cadena de un proceso de conocimiento cosa que siempre afirmó Peirce.

Así surge otra relación triádica universal:



Es importante aclarar que se mencionan como universales, puesto que esta estructura es aplicable para estudiar fenómenos comunicacionales específicos.

Sí afirmamos que la relación triádica de la belleza es:



Estamos también diciendo que la belleza es objeto y pragmática de este fenómeno cultural, dado que se encuentra en el mismo vértice de las triádas universales; que la estética es sintáctica y es representamen del concepto de belleza y es el arte a quien le corresponde semantizar e interpretar ambas dimensiones para producir la obra.



No es casualidad que la belleza se encuentre en el vértice pragmático, o que la sintáctica sea el terreno de la estética, creo que aparte del sentido común que nos da cierta lógica en aceptar estos empalmes, la clasificación y el orden de las relaciones triádicas particulares es resultado de los estudios que arrojó el mismo Peirce y que posteriormente otros estudiosos han retomado, por ejemplo El Mtro. Juan Manuel López, el Mtro. Carreño en la UAM, así como algunos profesores en nuestra Escuela Nacional de Artes Plásticas. El mostrar la justificación de estas clasificaciones rebasa los objetivos de esta tesis, la cual trata de fotografía que aplique el maquillaje corporal, por ello creo conveniente dar por hecho que esta teoría es acertada y continuar con nuestra línea de investigación.

Tan sólo sepamos que el hecho de que las triádas sean modelos de influencia mutua nos obliga a dos cosas:

Primero que siempre en los procesos semiótico o comunicacionales humanos existe una dimensión que eclipsa a las demás, es decir hay fenómenos que son más sintácticos que otros, o aquellos que su semantización es prioritaria, etc, por lo que es necesario entender estas definiciones:

- PRIMERIDAD: Es el campo de acción en el que se desarrolla la relación triádica, esta dimensión eclipsa a las otras dos.

- • SECUNDIDAD: Una vez que el acceso por primeridad se ha delimitado, en función, por supuesto, del universo de estudio tiene lugar la identificación del objeto a analizar, sus particularidades (su sinsignicidad) dan cauce a este concepto.

- • TERCERIDAD: Se determina por el plano argumental que, en calidad de entorno o ambiente (contexto) envuelve el objeto de estudio.

Es bajo este principio que las triadas tienen un orden



de lectura, en otras palabras es la primeridad la dimensión comunicativa mas importante de cada fenómeno sígnico particular, entonces por deducción Peirce comprende que la primeridad es inamovible a la tríada, siendo que los otros dos conceptos (secundidad y terceridad) pueden alternarse según el estudio particular de cada investigador.

Teniendo ya exhibidos estos puntos entonces podemos entender lo siguiente :

El signo semiótico es una identidad comunicativa y expresiva formada por tres elementos: objeto, representamen e interpretante que funcionan en un proceso significativo conocido como semiosis, lo que da por cualidad que ninguno de los tres sea comprendido de manera concreta, sino por la relación que guarda con los otros dos elementos de la terna, y si dicha relación está dirigida por dimensiones comunicacionales (pragmatis, sintaxis y semántica) podemos generar un cuadro de todas las relaciones posibles, a este esquema Peirce lo llamó Tricotomías.

3.-Las tricotomías

a)Tricotomía del objeto (de primeridad pragmática)

- Cualisigno: El objeto se encuentra en relación con el objeto mismo, y alude al nivel sígnico que evoca todas aquellas cualidades perceptibles que nosotros captamos y que son las que permiten que el objeto sea reconocible o cercano a nuestro conocimiento.

- Sinsigno: De las cualidades perceptibles nos encontramos ahora en aquellas que sustantivan al objeto, y que lo hacen consumible solamente a él y no a otro semejante; se encuentra ubicado en la relación objeto-representamen. Por lo que aquí no sólo al referente se le aprecia sino que le clasifica. Se acentúa el cómo se muestra y, por ende el cómo se nombra.

- Legisigno: Relación objeto- interpretante, este es el signo de ley, y explica cómo los objetos ya

sustantivados se convencionalizan, su consumidor le otorga significaciones, pero no por ello abandonan sus cualidades objetuales.

b) Tricotomía del Representamen (de primeridad sintáctica)

- **Icono:** Signo de relación representamen-objeto, que se define como el signo de similitud efectiva de carácter individual.

- **Índice:** Es el signo de la relación representamen-representamen, se define como el signo de la contigüidad efectiva de carácter social.

- **Símbolo:** Relación representamen-interpretante, signo de similitud asignada de carácter social.

c) Tricotomía del interpretante (de primeridad semántica)

- **Rema:** Relación interpretante-objeto, este signo describe las cualidades extrínsecas del objeto que consume de manera inmediata el destinatario, es la apreciación esencial del referente.

- **Dicisigno:** Relación interpretante-representamen, la percepción sintáctica, de orden, o acomodo de la representación del objeto; de qué forma y con qué desarrollo se le expone. En él radica la retórica y la apreciación del signo estético.

- **Argumento:** (Interpretante-interpretante), Es la conclusión del cuadro, es el investir ya al contacto con jerarquía de mensaje, el destinatario genera un postulado gracias a todo un proceso sígnico. Se ha realizado estrictamente la semiosis.



De aquí se deriva el siguiente cuadro:

	O	R	I
O	C	S	L
R	I	I	S
I	R	D	A

Finalicemos este punto de la tesis justificando una vez más por qué utilizar estas teorías al interior de un proyecto. Toda semiótica tiene por objetivos de estudio los siguientes:

- a) Entender al signo.
- b) Estudiar y comprender los códigos (son las estructuras de los signos o bien son el flujo de significantes con significados compartidos)
- c) Analizar los grupos sociales que consumen, producen y valoran estos elementos.

Entonces, creo que entendiendo al signo fotográfico, su gramática así como sus reglas de consumo es factible generar una sintaxis de construcción creativa al interior de la foto de pintura corporal.

Finalmente y más con intención de justificación hay que decir que dentro del estudio semiótico tenemos tres tipos de orientación.

- -La semiótica descriptiva o enunciativa; que es aquella que nomina y explica cuales son los principios de cada estudio sígnico y su importancia, obviamente lo mostrado hasta este punto es semiótica descriptiva de Peirce.

- -Semiótica analítica, es un estudio que rige y clarifica un tema determinado: el cine, la indumentaria, etc. Este será el punto de aplicación de este documento: estudiar bajo la semiótica el cuerpo y la foto.

-Semiótica aplicada, aplicar el estudio en la construcción comunicativa, ambición de mi propuesta.

Creo prudente concluir el análisis descriptivo de Peirce para introducirnos en el terreno particular de la semiótica y la foto.

C. SEMIÓTICA FOTOGRÁFICA.

1.- EL SIGNO FOTOGRÁFICO.

Bajo esta perspectiva tendríamos que la fotografía es un fenómeno comunicacional de Primeridad Pragmática, puesto que lo primordial para que una foto exista es el hecho mismo del registro lumínico de un objeto determinado en una placa sensible.

Parecería obvio pero es muy importante tomar conciencia de este hecho fundamental, no puede haber foto sin la acción misma de ponernos frente a un lente, esto otorgará a la foto cualidades significativas que ningún otro tipo de representación humana posee, es decir, una referencialidad contundente que le da al discurso fotográfico un consumo social que lo acredita como verdad absoluta o confiable.

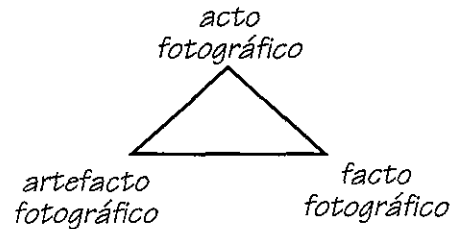
Es desde esta afirmación que Phillippe Dubois en su libro "el acto fotográfico"⁸ define que la representación generada en la foto es de carácter indicial...

"...3) Por último, la tercera manera de abordar la cuestión del realismo fotográfico señala un cierto retorno al referente, pero desembarazado ya de la obsesión del ilusionismo mimético, esta referencialización de la fotografía inscribe al medium en el campo de una pragmática irreductible: la imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La foto es ante todo un INDEX. es sólo a continuación que puede llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo)."

8 Dubois Phillippe, El acto fotográfico, ED.Comunicación Paidós.

2.- LA TRIADA FOTOGRÁFICA.

Por otra parte tenemos que el Lic. Gerardo García-Luna Mtz. académico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y director de este proyecto, propone la siguiente relación triádica para la foto en su tesis de licenciatura "el Flogisto comunicacional"⁹ :



TRIADA DE LA FOTO.

Posteriormente afirma con relación a esta propuesta:

"En donde el acto fotográfico se encuentra en un nivel pragmático, y lo podríamos entender como el instante del disparo, de la captura del referente, ese momento contundente y fundamental. el de fijar la existencia.

El artefacto fotográfico es el que corresponde al nivel sintáctico; es la imagen en sí, la placa, el registro, el resultado...como también la técnica que le da origen. Es la sintaxis denotativa; ésta nunca en relación con el encuadre, o la selección de los objetos y temas a retratar, pues como vimos, es una apreciación semántica (social) y por lo tanto perteneciente a otro vértice."¹⁰

Ya estas dos posiciones teóricas nos comienzan a exponer dos puntos interesantes de analizar, primero, sí la foto es pragmática ¿Porqué su signo es indicial y no icónico?. Y finalmente, ¿cómo es esto de que muchas de las reglas que nos hacen tomar fotos no son propiamente sintácticas si no semánticas?

⁹ García-Luna Martínez Gerardo, *El flogisto comunicacional, semiótica fotográfica. Tesis de licenciatura ENAP/UNAM 1994.*

¹⁰ *Ibidem*

Para entender esto prosigamos con la cita cuando justifica su tríada:

"Aun se entienda como sintaxis fotográfica a dicha concepción..."¹¹

Aquí él se refiere a la elección de fotógrafo por el tema, la composición de su encuadre etc... " ...ésta pertenece a la apreciación conativa, el problema radica en que la visión general a este respecto considera a ésta, la gramática fotográfica, error que hace invertir los vértices de la relación tríadica rompiendo su estructura.

Dando como resultado el que la foto no posea una semiótica propia.

La sintáxis a la cual nosotros nos referimos es esa estructura técnica y existencial, la cual ordena a la imagen platinica. finalmente el Facto fotográfico es el consumo y la interpretación de la imagen fotográfica, el cual le da toda una posibilidad de interpretación y signicidad.... este es el aspecto que se confunde con la sintaxis y hace girar a la relación tríadica.

Una vez comprendido el cómo en una relación tríadica aparentemente hay una incongruencia. Nos vemos obligados a decir porqué: esto es obvio, es el resultado de la fuerza indicial irreductible que existe en la foto, causa por la cual la fotografía necesita hacer evidente su referente y estar en el entorno correcto para significar acertadamente."¹²

■ Esto en otras palabras quiere decir que la foto
 ■ semióticamente hablando es un representamen índice,
 ■ por que es una contigüidad por excelencia del objeto al
 ■ cual representa como también al grupo social que la
 ■ contempla; el hecho de que se crea icónica (que en el
 ■ sentido de interpretación lo es, pero no como
 ■ representamen) es porque es la imagen humana que
 ■ calca a la realidad pero no porque se parezca sino porque
 ■ es una cicatriz de la realidad misma.

11 Ibidem
 12 Ibidem

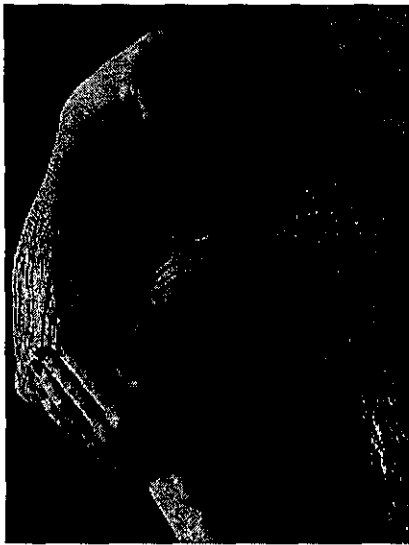
Ahora en el sentido social, la foto siempre será valorada como simbólica pues según lo expuesto hasta ahora, al existir este cambio de vértices hace que una foto signifique sólo apartir del enunciado de aquel que la produce y aquel que la consume, no va ser lo mismo para un obrero que para un estudiante la foto de desnudo de Man Ray, de hecho puede ser que para el estudiante esta representación sea un modelo a seguir en tanto que para el obrero no dejará de ser una "vieja encuerada..." pero la verdad es que esta foto es el índice de una mujer.

Podríamos decir que esto es obvio y que toda representación humana esta sujeta a una interpretación distinta según el sector social que lo consume, nosotros estamos de acuerdo con esto pero, lo que aquí se afirma no habla de la significación social, sino de el sentido semiótico.

Esto nos conduce más que a tratar de hablar de una foto en el sentido técnico a hablar de una foto en la visión enunciativa, recordemos que el objetivo del presente proyecto es el realizar una foto persuasiva apoyada en el maquillaje corporal y utilizar a la semiótica como estructura en la realización de estas mismas, en otras palabras el objetivo es: "EQUILIBRAR EL REALISMO FOTOGRÁFICO (COMO TESTIMONIO DE AUTENTICIDAD, EXISTENCIA) CON EL SIMBOLISMO CASI PUBLICITARIO (CREAR DE LA IMAGEN UNA POTENCIA TENTADORA), por lo que debo entonces observar detenidamente dos cosas, primero el objeto al cual mi foto hace contigüidad, en este caso EL CUERPO HUMANO y por el otro cómo LA SOCIEDAD ha significado el RETRATO.

Dicho objetivo también se plantea en el "Flogisto comunicacional" y su autor lanza una pregunta al aire:

«¿Cómo conseguir esto si el medio de expresión de la fotografía es incierto, ya que no remite a un sistema de símbolos?»¹³



Jeff Schewe, Workbook
Photography

13 Ibidem, pag 14.

A este cuestionamiento el autor nos da dos posibles vías: La primera aquella que él utilizó, otorgar un entorno o contexto propicio para que la fuerza indicial de la foto explote en un discurso retórico... (Cosa que se logra al incorporar la foto al interior del teatro).

Y la segunda, (que él sólo mencionó en el multicitado documento El flogisto comunicacional) que es el hecho de que la fotografía tome ciertos objetos que ya se encuentran valorizados (y la tradición que los valoriza), vía que este proyecto intentará proponer en tanto que los referentes a retratar son el cuerpo humano y su contexto será el ámbito cultural del Museo Anahuacalli, ambos objetos con una evidente carga de significación.

3.- La Significación y la foto.

Cuando hablamos de significación nos referimos a como el interpretante puede llegar a argumentar en torno a un signo, la fotografía por lo expuesto anteriormente puede tener distintas apreciaciones de acuerdo al contexto en el que se consume. Para tratar de entender este asunto nadie mejor para explicar el tema que el autor francés Roland Barthes¹⁴, autor de un libro insustituible para todo aquel que quiera entender el lenguaje fotográfico, «La cámara Lúcida».

Barthes nos hace entender que la foto más que demostrar una realidad, es enunciado de una existencia, existencia descontextualizada que la hace surgir antes de la valoración estética o de significación.

En palabras del propio Barthes: **«La foto es una reproducción analógica de la realidad y no contiene ninguna partícula discontinua aislable que pueda considerarse como signo..»**¹⁵ recordemos que Barthes perteneció a la corriente semiológica y para esta escuela el signo siempre se valdrá del significante, elemento material discontinuo y ajeno a la realidad que trata de significar. **«...pero existe en ella elementos retóricos...un lenguaje sin código ni sintaxis».**¹⁶

14 Barthes Roland, La cámara lúcida, ED. GG.

15 Ibidem.

16 Ibidem.

Esto que parece ilógico quiere decir que la fotografía al tener una denotación tan contundente el receptor no puede partir el mensaje en significante y significado, sino que pasa inmediatamente al terreno de la connotación; pero connotación tan persuasiva porque carece de un proceso mítico inherente a sí misma, éste es otorgado por el relato que el contexto le otorga. veamos¹⁷:

	Significante	Metáfora	Connotación
Realidad --	Signo		
	Significado	Metonimia	Mito

Esto a grandes rasgos sucede en un fenómeno comunicativo «normal» pero veamos que sucede en la foto:

	Connotación
Realidad ---	Signo
	Mito (sólo si el contexto en donde está la foto lo genera, si no será un elemento retórico)

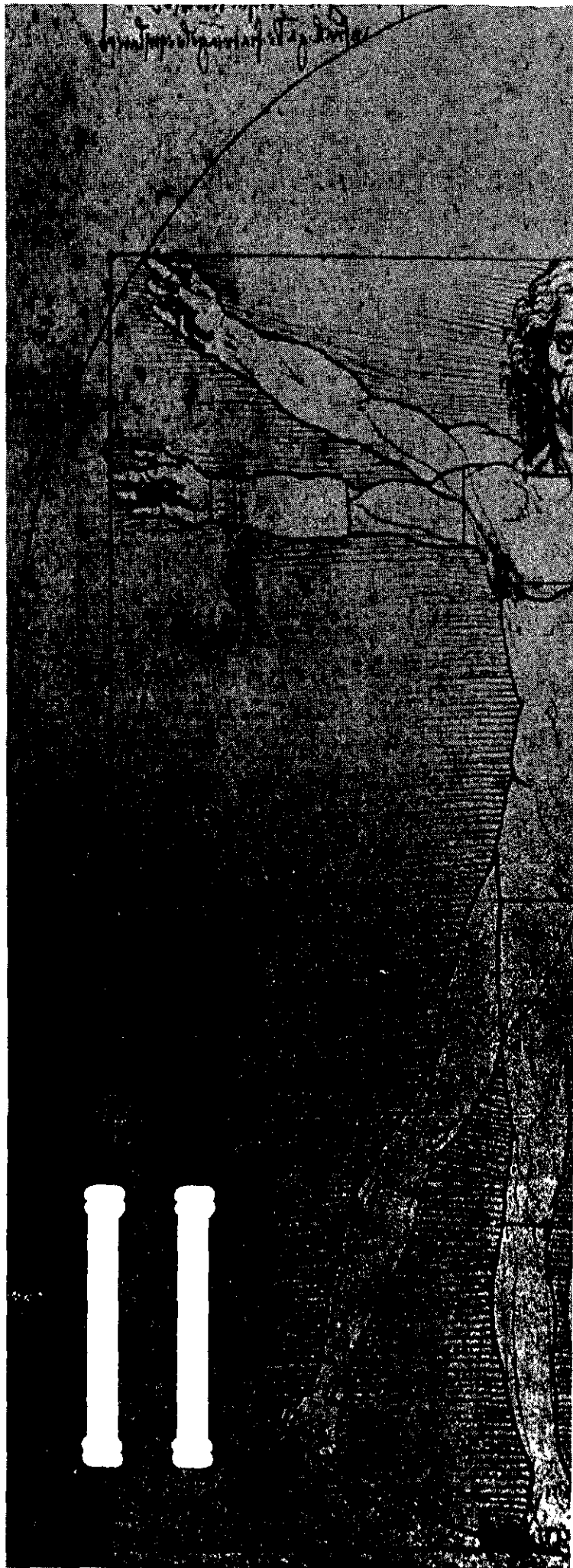
Esto nos advierte los fundamentos para entender cómo la fotografía es un discurso retórico cuyo potencial está a la espera de una estética que pueda conducirla como instrumento persuasivo en la comunicación .

Una vez exhibidos los puntos principales de la teoría de los signos al interior al arte surgido con Niepce, es momento de que este proyecto explique el otro gran campo de estudio... El cuerpo Humano.

17 El modelo mostrado aquí es desarrollado por John Fiske en su capítulo de significación del libro *Introducción a la teoría de la comunicación*, ED. Norma .

capítulo

II



CAPÍTULO II

EL CUERPO HUMANO

El cuerpo humano , complejo mecanismo que constituye al hombre; núcleo y vínculo general de nuestro cosmos, centro de nuestras percepciones, generador de nuestro pensamiento, principio de nuestra acción, y rector, beneficiario y víctima de nuestras pasiones.

Alfredo López Autín.

El cuerpo humano siempre ha sido punto de estudio para un sinnúmero de disciplinas; científicos, filósofos, antropólogos, arqueólogos, etnólogos, psicólogos, y para todo aquel que desee comprender su propio ser y su relación con el mundo externo. El siguiente capítulo tiene por objetivo analizar el cuerpo humano, mostrando lo más importante de algunas de estas perspectivas teóricas para explicar el cuerpo en relación con nuestro objetivo.

22

A- LAS PARTES QUE COMPONEN EL CUERPO HUMANO (visión biológica).

El cuerpo humano se divide en las siguientes partes principales: cabeza, tronco, y miembros o extremidades. En estas partes cabe distinguir: el rostro que es la parte anterior de la cabeza; el cuello, que une la cabeza con el tronco; la espalda, superficie dorsal o posterior del cuerpo que se continúa en el cuello por medio de la nuca; el pecho y el abdomen, en la porción anterior o ventral del cuerpo, y el periné entre el orificio anal y los genitales.

Las extremidades se implantan en el tronco mediante articulaciones complejas. El miembro superior está formado por: brazo, antebrazo y mano; así mismo el miembro inferior consta de muslo, pierna y pie.

Los tegumentos son las estructuras superficiales del cuerpo que lo separan del medio ambiente, en el ser



Leonardo D'vinci «il pittore anatómico»





humano son : la piel, las mucosas, las uñas y el pelo. La piel tiene como función la protección y separación del medio ambiente, y la recepción de los impulsos nerviosos; la mayoría de estos se hallan en el tejido celular subcutáneo (dermis y epidermis).

Entre las aberturas corporales se pueden distinguir las verdaderas de las aparentes; las verdaderas son: la boca, los orificios nasales, el ano; en la mujer el orificio vaginal y el orificio externo de la uretra, y en el varón el orificio uretral externo del glande del pene. Las aparentes son: las hendiduras entre los párpados y los orificios correspondientes a los conductos auditivos.

La estructura interna de las extremidades consta principalmente de huesos, articulaciones y músculos. Todo ello forma parte del sistema locomotor, cuya función es dotar al cuerpo humano de la posibilidad de efectuar movimientos propios; en ellas se encuentran también cúmulos de grasa, vasos sanguíneos y nervios.

23

Sistema Digestivo: Tiene por función tomar las sustancias alimenticias del mundo exterior para reponer las pérdidas del organismo, asimilarlas, absorberlas y excretar su parte inútil. Además posee una serie de formaciones glandulares o anexos del tubo digestivo que se desarrollan a su alrededor: hígado, páncreas, etc.

Aparato Respiratorio: Está formado por la laringe, órgano de formación de la voz, la tráquea y los bronquios, estructuras tubulares que transmiten el aire a los pulmones, que a su vez son el órgano principal de la respiración.

Aparato Urogenital: Comprende el conjunto de órganos encargados de las funciones urinaria y genital o reproductora. Los órganos urinarios son: riñón, uréter, vejiga, y el conducto que lo comunica con el exterior o uretra. La función genital o reproductora consta en el caso de la mujer por los ovarios, la trompa de Falopio, el útero, la vagina, los genitales externos o vulva y hay

que añadir las glándulas mamarias; en el hombre son: los testículos, las vías espermáticas, las bolsas o escroto y el pene.

Aparato Circulatorio: Consta del corazón, que es el motor, y los vasos linfáticos; por el aparato fluye la sangre, el quilo y la linfa. Hay que distinguir la circulación menor que conduce la sangre del corazón a los pulmones para su oxigenación y la devuelve al corazón, y la circulación mayor, que es la que conduce la sangre oxigenada a todos los órganos, mediante las arterias y la devuelve al corazón mediante las venas.

Sistema Nervioso: Consta del cerebro y de los órganos de los sentidos, que a excepción de la piel se alojan en las cavidades craneales, de la médula espinal que se encuentra en el conducto raquídeo de la columna vertebral, y de los nervios periféricos, sensitivos y nerviosos.

Esto es una síntesis de lo que contiene cada cuerpo humano sobre el planeta tierra.

24

B- EL CUERPO Y SU INTERPRETACIÓN (visión perceptual)

«El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema.»¹⁸

El cuerpo no es sólo un conjunto de células, músculos, órganos, huesos, etc. que trabajan en perfecta armonía para mantenernos vivos, también gracias a él tenemos percepción de nuestro alrededor y con esto una conciencia de nosotros mismos en el mundo.

La significación humana tiene tres posibles categorías, una concreta, una abstracta y una imponderable.

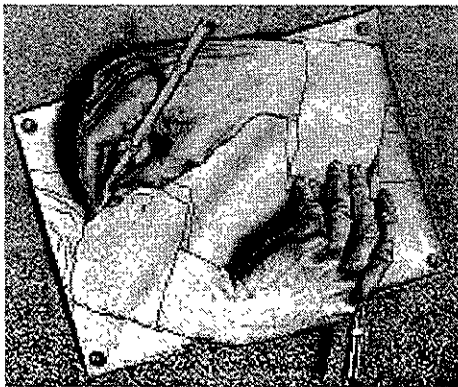
¹⁸ Merleau-Ponty *Fenomenología de la percepción*. pag 219.



La concreta es aquella que es captada por los sentidos, la abstracta es entendida por medio de la razón y la imponderable es aquella que sólo es apreciada por el carácter anímico o espiritual, generalmente de influencia sociológica.

Dentro del sistema nervioso se puede hallar una parte esencial del ser humano: los sentidos, que se definen como terminales nerviosas que le permiten al hombre ubicarse en un mundo que entendemos como real (visión concreta) los sentidos nos conceden entender a la realidad que es tangible, que nos rodea.

Para comprender el mundo concreto y como la conciencia de nuestro propio cuerpo lo percibe y se ubica en este contexto, existen varias posturas de pensamiento, una de ellas es la de Merleau Ponty (postura fenomenológica), que explica al propio cuerpo como objeto (la acepción del término no es de carácter semiótico, sino aquella que alude a las cosas inanimadas), como un corpus de este mundo, pero sólo en una etapa de reconocimiento del hombre con los objetos como explicaremos a continuación.



Maurice Esher

Cuando un individuo comienza a percibir todo lo que le rodea esta percepción siempre culmina en los objetos y estos se revelan como la razón de sus experiencias; entonces, se percata de que todo aquello forma un sistema, y el cuerpo forzosamente se cuestiona acerca de su propia dimensión; esto es, que como cualquier cosa, él tiene volumen y utiliza un lugar en el espacio. Las preguntas que el hombre se formula son ¿qué papel toma mi cuerpo dentro de ese mundo objetual?, ¿es acaso mi cuerpo otro objeto?

A estas preguntas se podría contestar sí, sí se aprecia al cuerpo como parte de la realidad concreta en su dimensión cuantificable, desde sus cualidades físicas y sus contingencias espaciales. Y no cuando se observa a éste desde el punto de vista abstracto o

imponderable, como productor de una realidad superior: terreno de la expresión y la cultura, dimensión de nuestra espiritualidad y conciencia de existir.

Estos cuestionamientos que formula el teórico francés acerca del cuerpo y su percepción, independientemente de la postura que nos demuestran en definir al cuerpo como objeto, nos otorgan un concepto primordial en esta tesis que es entender que no hay ser humano que carezca de conciencia corporal es decir, percibir lo material y concreto de nuestro cuerpo y con ello identificar en él su vida, su sociedad y su especie.

Es así como Merleau Ponty concluye al cuerpo, «no ya como objeto del mundo, sino como medio de nuestra comunicación con él; al mundo, no ya como suma de objetos determinados, sino como horizonte latente de nuestra experiencia.»¹⁹

C- VISIÓN METAFÍSICA (el cuerpo y la religión)

26



Miguel Angel «La Creación»

¹⁹ Ibidem

Una vez demostrado que el cuerpo no puede ser objeto, aunque sí obviamente materia, y que esta cualidad lo desdobra a ser el medio con el cual conocemos el mundo concreto, nos queda ahora explicar cómo también es él, la extensión por la cual podemos vivir nuestra dimensión espiritual o metafísica (imponderable).

El hecho de tener una conciencia corporal por deducción, también nos arroja a nuestra dimensión mental, esta dicotomía universal y absoluta: cuerpo-razón, carne-alma, es una constante filosófica, de manifestación y de estudio dentro de toda la historia cultural.

El cuerpo humano no puede ser entendido tan sólo bajo tres dimensiones físicas, sino tenemos que agregar



una «cuarta» de carácter abstracto; es decir, la dimensión temporal. Nosotros poseemos un cuerpo que es nuestro medio para comunicarnos, ¿pero hemos dicho qué comunicamos?, ¿cuál es nuestro propósito como especie, en gastar tanta energía en producir acuerdo entre nosotros?, simplemente porque nuestra propia percepción es discursiva, sabemos que no estaremos aquí por siempre; sabemos que ayer fuimos y mañana quien sabe... Y posiblemente que el presente solo sea discernir la diferencia entre uno y otro.

Este factor despierta otra concepción y conciencia de nosotros mismos, el hecho de la existencia; el concepto de existencia es el que como especie animal nos hace únicos y nos arroja a correr desesperados tras la construcción de códigos y herramientas que les permitan a los que vienen detrás a ser mejores, a que las cosas le sean fáciles; del ser humano pasamos al ser social, a la cultura.

Ante nuestra efímera existencia se presenta una eternidad ajena a nuestra percepción, entenderla, dominarla o simplemente observarla sin el pánico de sabernos no indispensables, puede ser posible por medio de dos vías la ciencia y la religión, siendo la última la que nos interesa, puesto que sería imposible explicarla sin el cuerpo, objetivo fotográfico de nuestro proyecto.

Por religión entendemos la creencia y el dogma que nos relaciona con lo divino, así como las normas y ritos que se fundan a partir de esta creencia, la divinidad es el ser creador por excelencia, es el ser incorruptible, omnipresente, y eterno que nos ha dado la vida y el cosmos que le rodea; de toda su manifestación el ser humano es la mejor puesto que él «está hecho a su imagen y semejanza». Este postulado si bien no es evidente en todas las religiones, si está implícito.

La promesa de una existencia espiritual ajena a lo corporeo de nuestra percepción parece ser, más que una constante, el postulado principal de toda religión;

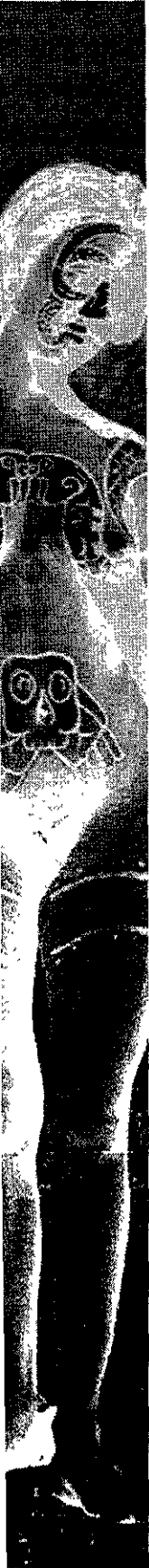
expongamos en un sentido amplio algunos ejemplos descriptivos de cómo el cuerpo es el puente que nos conecta con lo eterno:

La importancia que la cultura egipcia le daba al cuerpo era superlativa, ya que éste no solo era el contenedor del alma sino que era el vehículo por el cual el mortal podría acceder a una vida superior, de ahí la preocupación por conservar los restos carnales bajo la momificación.

Para los griegos y posteriormente para los romanos la existencia divina era representada en un panteon asombrosamente similar al humano; es decir, sus Dioses tenían una imagen corporal idéntica a la humana, gozaban de pasiones y sufrían de vicios como los mortales, poseían la magnífica cualidad de transmutar su materia, esto es Zeus podía convertirse cisne o en piedra para seducir a alguna mortal y procrear héroes o semidioses; también poseían asombrosos poderes tanto creadores como destructores.

En el caso de las religiones del lejano oriente, el cuerpo no es tan protagonista, es el mediador de la fuerza divina, es un administrador de los recursos y por ende responsable, el cuerpo y el alma no son antagónicos, sino complementos perfectos, aquí no cabe la premisa del cuerpo como instrumento. Sobresale la creencia hindú de la reencarnación de cómo el cuerpo es una etapa, una armadura del alma que una vez en gracia plena estará en el Nirvana eterno.

Las religiones del Medio oriente (Judaica, Islámica y Cristiana) parten de una creencia similar de la creación del ser humano a imagen y semejanza de un ser supremo, sin embargo es en el cristianismo en donde la representación cultural de la imagen de Dios se acepta con mayor fuerza, desde el dogma de fe de que Cristo es hijo del todopoderoso hasta la fuerza narrativa del ícono al interior de la Iglesia Católica. El cuerpo es entonces emanación de Dios, es templo que se debe proteger y respetar, pues es la casa de la gracia de



Dios que es espíritu; es tal la importancia del cuerpo que los católicos creemos en una resurrección de los muertos al final de los tiempos... y comemos del cuerpo de Cristo simbolizado en una hostia.

Finalmente y sin estar en la misma línea temática pero con igualdad de importancia tendríamos a las religiones prehispánicas: pragmáticas, fincadas en la astronomía y en los periodos de cultivo.

Religión dual forjada en la lucha del día contra la noche, de la vida contra la muerte. La idea de similitud del cuerpo es sustituida por la del compromiso del cuerpo, en sacrificio y lucha.

El cuerpo humano juega un papel fundamental en esta dialéctica teológica, es el cuerpo el alimento y la sangre divina, la sangre fluido vital, líquido del cuerpo es el manantial de donde los dioses se alimentan. Las guerras floridas o el juego de pelota nos demuestran que tan importante era el sacrificar la vida y el cuerpo en pos del triunfo del día sobre la noche, el sol dador de vida, fecundador de la tierra y el maíz.

Esta somera exhibición de las principales religiones y de algunos de sus postulados, apoya nuestra hipótesis de que la visión de la existencia y sus necesidades de ser explicada es constante en todo el globo.

La conciencia de la existencia tiende a ser colectiva, y por ende simbólica; nuestro cuerpo es el conectivo y el protagonista dentro de las manifestaciones de nuestra herencia grupal. Las similitudes que observamos en la religión son igualmente contundentes en los mitos, la magia o los relatos universales.

Nuestra interpretación figurada de lo que aún no comprendemos, o de aquello que su significado no es explicado dentro de los instrumentos de la razón, se vale del cuerpo para lograr la significación cultural, el desarrollo de los mitos y la fantasía donde la imagen



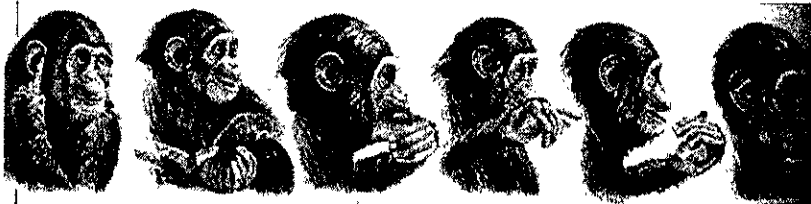
de nuestro cuerpo es protagónica, no podemos concebirla como una tarea ociosa o inservible en nuestra sociedad, nada más lejano de la verdad, en la medida en que seamos capaces de aceptar los procesos mitológicos como productores de nuestra propia civilización podremos entonces, volver a visualizar esa divinidad de nuestro cuerpo y de nuestra existencia.

Sobre este punto podemos incluir lo que Malinowski afirma al respecto: «La antropología moderna reconoce que tanto la magia como la religión no solo son doctrina o filosofía, sino un modo especial de conducta, una actitud pragmática que han construido la razón, la voluntad y el sentimiento a la vez... del mismo modo es sistema de credo y fenómeno sociológico además de experiencia personal»²⁰

D- VISIÓN COMUNICACIONAL.(EL cuerpo como lenguaje).

30

El lenguaje corporal que se encuentra dentro del sistema total de comunicación humana y al cual en estas últimas décadas se le ha estudiado bajo el término de «no verbal», es tan antiguo como el hombre en la tierra y quizá sus orígenes se encuentren desde la transición mono-hombre que explica la teoría de la evolución de Darwin, así que este tipo de comunicación no es nada nuevo; pero sí cada día más importante, tanto para disciplinas tales como la antropología,



psiquiatría, psicología social, etología y desarrollo infantil entre otras; es de suma importancia para comprender mejor la comunicación entre distintas clases o grupos

- étnicos dentro de nuestra cultura y en cierto momento
- poder predecir el comportamiento futuro de la gente.
- Además actualmente la utilización de señales no
- verbales en la vida cotidiana es vasta y primordial en
- todo el mundo.

²⁰ Malinowski Bronislaw, *Magia ciencia y Religión*, pag17



Mark Knapp ²¹ afirma que el lenguaje corporal (la comunicación no verbal) puede llegar a tener muchos significados diferentes dependiendo del contexto social en donde se encuentre; algo similar le ocurre a la foto: como vimos ella significa sólo para quién la consume; pero el principal fin dentro de la tesis al abordar este tema es demostrar que el cuerpo humano en sí (sin ninguna intención de movimiento) lleva implícito un mensaje o bien, que él tiene un potencial comunicativo y éste al convertirse en el objeto principal de las fotografías nos enfatiza nuestra significación. Pero ¿qué significado tiene el término «no verbal, y que beneficios ofrece su reconocimiento dentro de la comunicación global?»

Para esclarecer el tema Knapp hace toda una investigación sobre esto y dice que :» comunmente se utiliza el término no verbal para describir todos los acontecimientos de la comunicación humana que trascienden las palabras dichas o escritas»²²

y que ésta se puede dividir en las siguientes siete áreas:

- movimiento del cuerpo o comportamiento cinésico.
- características físicas.
- comportamientos táctiles.
- paralenguaje.
- proxémica.
- artefactos.
- entorno o medio.

- Estos factores sirven para repetir, contradecir,
- sustituir, complementar, acentuar, o regular la
- comunicación.

■ **Movimiento del cuerpo o comportamiento cinésico:**

- éste comprende los gestos, los movimientos corporales,
- las extremidades, manos, cabeza, pies, piernas,
- expresiones faciales, la conducta de los ojos, la postura
- . se clasifican en:

- a) Emblemas, se trata de actos no verbales que
- admiten una transposición oral directa o una definición

21 Mark Knapp, *la comunicación no verbal*, Ed. Comunicación Paidós

22 *Ibidem*



de diccionario que consiste, en general, en una o dos palabras o en una frase. Por lo regular estos se producen con las manos pero no exclusivamente. Nuestra conciencia al utilizar este tipo de señales es la misma hacia la elección de una palabra, y de la misma forma que al comportamiento verbal el contexto puede llegar a cambiar el significado o interpretación de éstas.

b) Ilustradores, existen actos no verbales directamente unidos al habla o que le acompañan y que le sirven para clarificar lo que se dice verbalmente; los ilustradores parecen estar dentro de nuestro campo consciente, pero no tanto como los emblemas.

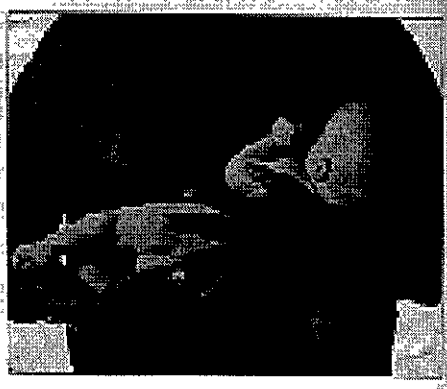
c) Muestras de afecto, se trata de configuraciones faciales que expresan estados afectivos; si bien es cierto que la cara es la fuente principal de afecto, también el cuerpo puede ser leído como juicios de afecto. Al efectuarlas llevan un elevado grado de conciencia, pero también se pueden realizar sin ella.

d) Reguladores, estos actos mantienen y regulan la naturaleza del hablar y escuchar entre dos o más sujetos interactuantes; esto es indican cuando el hablante debe continuar, extender, repetir o conceder el turno a otro interlocutor.

Los reguladores parecen encontrarse en la periferia de nuestra conciencia y son difíciles de inhibir, son como hábitos casi involuntarios, pero se convierten en conscientes cuando las producen otros.

e) Adaptadores, se les denomina así porque se piensa que se desarrollan en la niñez como esfuerzos de adaptación, para satisfacer necesidades, dominar emociones y desarrollar contacto social.

Características físicas: son señales no verbales importantes que no son forzosamente movimiento, éste comprende el físico o forma del cuerpo, como la altura, la postura, el peso, el color de la piel etc. Es importante resaltar esta área, pues es fundamental



Oliverio Toscani

para el proyecto, si observamos detenidamente todas las definiciones anteriores son significativas en tanto que se desarrollan como parte del lenguaje no verbal en una actividad indicial a la acción misma de comunicar; esto es; o apoyadas en lo lingüístico, en la Kinesis, o en el contexto que se desarrolla. Todas estas cualidades no pueden ser apreciadas en una foto (no de manera objetiva) pero las características físicas siempre darán por resultado una IMAGEN y que es consumida como estereotipo.

Frases populares como «La primera imagen es la que cuenta»...»De raza le viene al galgo» afirman la importancia del porte y la contundencia expresiva que tienen nuestros rasgos físicos. Toda fotografía registra esta carga significativa y la conduce para expresar un enunciado contundente...el retrato.

El discurso publicitario de Oliverio Toscani es un buen ejemplo de como el cuerpo crea normas para la valorización y el consumo de cuerpos estéticamente bellos y socialmente aceptados.

Conducta táctil: Algunos autores estudian este comportamiento en el desarrollo infantil, ya que en esta etapa el significado que otorga al infante resulta primordial para su comportamiento futuro, pero también algunos autores se interesan en el comportamiento táctil adulto.

■ **Paralenguaje:** Éste se refiere a cómo se dice algo y no a qué se dice, son señales vocales no verbales tales como las cualidades de voz, (en donde se encuentra la articulación, la resonancia y el registro de la voz entre otras) caracterizadores vocales (la risa, el llanto, el suspiro, el bostezo, etc.) cualificadores vocales (la intensidad de voz de muy fuerte a muy suave, la extensión entre otras) y segregadores vocales como «m-hmm», «ah», «uh».

■ **Proxémica:** la proxémica en general se entiende por



el estudio del uso y percepción del espacio social y personal; analiza el cómo la gente usa y responde a las relaciones espaciales. El término territorialidad se usa dentro de la proxémica para designar la tendencia humana a marcar el territorio personal.

Artefactos: Éstos comprenden la manipulación de objetos con personas interactuantes que pueden actuar como estímulos no verbales como: el perfume, la ropa, el lápiz de labios, las gafas, la peluca, pintura de ojos y cualquier producto de belleza.

Factores del entorno: Esta categoría comprende aquellos elementos que interfieren en la relación humana pero que no son parte directa de ella. Los factores del entorno incluyen los muebles, el estilo arquitectónico, el decorado de interiores, las condiciones de luz, olores, colores, temperatura, ruidos, música etc. Todos estos factores pueden ejercer una influencia en el resultado de una relación comunicacional .

34

El entorno en donde vivimos, las cosas materiales que poseemos y hasta de que forma las acomodamos, ya sea en nuestro despacho, vivienda, negocio etc. será un elemento significativo dentro de la comunicación general, ya que en cierta forma ella nos da información.

Algunas percepciones del entorno son: la de formalidad, calidez, privacidad, familiaridad, compulsión y distancia entre otras.

■ Un bufette de abogados ubicado en el último piso de
 ■ un edificio con algunos acabados en caoba y oficinas
 ■ elegantes, es un ejemplo de formalidad al igual que el
 ■ banquete de fin de año organizado por exalumnos de
 ■ universidad; en ambos casos es probable que el
 ■ comportamiento y la comunicación sea superficial y
 ■ estereotipada.

■ Todo medio o entorno esta formado por tres
 ■ componentes:

- 1) El medio natural
- 2) La presencia o ausencia de otras personas
- 3) Rasgos arquitectónicos y de diseño.

1.-El medio natural

Durante mucho tiempo se ha estudiado la conducta humana en distintas condiciones climáticas para saber que tanto afectan o influyen éstas al comportamiento. A comienzos de este siglo, Huntington²³ sostenía que factores meteorológicos como temperatura, humedad o cromatismo del día afectaban las conductas sociales por ejemplo: entre más temperatura se presente el nivel de agresión es más alto, que un clima muy estable afecta fácilmente el humor.

Aún se desconoce la naturaleza exacta de esta influencia, así como las condiciones específicas y el grado en que se produce. pero no obstante, estudios de esta naturaleza, nos permiten saber que las condiciones ambientales de nuestro entorno son factibles de ser interpretadas como simbólicas, en el caso particular de las fotos que desarrollo en esta tesis no pienso dejar a la casualidad estos elementos, mas aun creo que la buena elección que pueda hacer de ellos apoyará mi propuesta estética en un grado óptimo.

2.- Otras personas en el medio.

En ocasiones percibimos a los demas como parte del medio, las vemos como «no personas» por ejemplo: cuando dos amigas acuden a un salón de belleza y platican acerca de su vida la presencia de la estilista será un agente pasivo que no afecta su entorno ni su emotividad, el traslado al interior de un andén en el metro nos hace visualizar a la gente más como posibles obstáculos de flujo que como individuos de una misma especie, lo que permite la eliminación de un espacio vital y por ende tener necesidades compactas de espacio.

En otras ocasiones, siendo éstas las más comunes percibimos la presencia de otras personas como influencia de nuestra propia conducta, por ejemplo la

²³ Mark Knapp, *la comunicación no verbal*, Ed. Comunicación Paidós

comunicación que se da dentro de una oficina o en un elevador. siempre será regulada por factores de relación: jerarquía, grado de confianza, sexo, etc...

3.-Rasgos arquitectónicos y de Diseño:

Sin duda podemos formarnos una imagen de la gente que habita una casa incluso antes de conocerlas, esto gracias a los objetos que la decoran, la manera en que estos están acomodados, los colores que la componen y la distribución de los espacios y por ende de la arquitectura del inmueble.

Entonces sabemos que la disposición de ciertos objetos en nuestro medio contribuyen en la estructura general de la comunicación, por lo tanto podemos manipularlos con el fin de conseguir cierto tipo de respuestas.

El área de mercadotecnia y publicidad utiliza con frecuencia en sus campañas de productos y servicios ofertados comercialmente, este tipo de estrategia obteniendo buenos resultados con sus receptores.

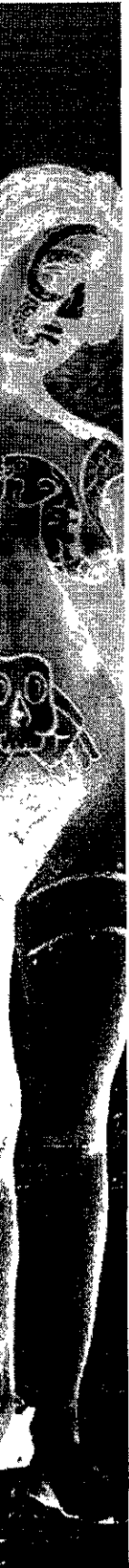
36

FUNCIONES DEL LENGUAJE NO VERBAL

Lo mismo que las palabras y frases, las señales no verbales tienen distintos usos y diferentes significados; el comportamiento no verbal puede *repetir, contradecir, sustituir, complementar, acentuar o regular* el verbal.

- **Repetición:** Esta acción repite exactamente lo que se dijo verbalmente, por ejemplo: Es común que cuando debemos orientar a una persona en la ubicación de algún sitio o dónde está algún objeto nuestro ademán acompañe la direccionalidad a la cual nos estamos refiriendo oralmente.

- **Contradicción:** Algunas veces el comportamiento no verbal contradice al verbal, un ejemplo sería ¡no estoy enojado! con voz enfadada y seño fruncido. Cuando se presenta este tipo de comunicación existen personas



que dan más credibilidad a lo que se dice verbalmente y otras simplemente se guían ante el comportamiento no verbal.

Sustitución: Algunas conductas no verbales sustituyen los mensajes verbales; no hace falta que una persona al llegar a su casa después del trabajo con una expresión en su cara de fatiga diga «Tuve un día fatal».

Complementariedad: Este tipo de conducta tiene la capacidad de modificar o elaborar los mensajes verbales. Las funciones complementarias de la comunicación no verbal sirven como señal de las actitudes e intenciones de una persona respecto a la otra. un empleado puede reflejar con medios no verbales un estado de embarazo o pena cuando un superior lo reprende por un mal desempeño su rigidez en su rostro o lo cortado de sus movimientos son lo suficientemente elocuentes como para demostrar su incomodidad.

Acentuación: El comportamiento no verbal puede acentuar las partes de un mensaje verbal. Con frecuencia los movimientos de cabeza o de manos son utilizados para acentuar.

Regulación: Estas se utilizan para regular los flujos de comunicación entre interactuantes. Existen reglas para regular la conversación pero en general, se trata de reglas implícitas. el contacto visual por ejemplo o el cambio de flujos de la conversación, quien y con que velocidad toma la palabra.

Knapp no sólo nos deja más claro qué es el comportamiento no verbal y para que nos sirve, también nos explica su origen analizando las dos principales posturas acerca de que éste se aprende o se tiene desde el nacimiento. Y las conclusiones que nos brinda son: que en muchos casos el ser humano hereda un programa neurológico que lo capacita para ejecutar un acto particular o una secuencia específica de actos;

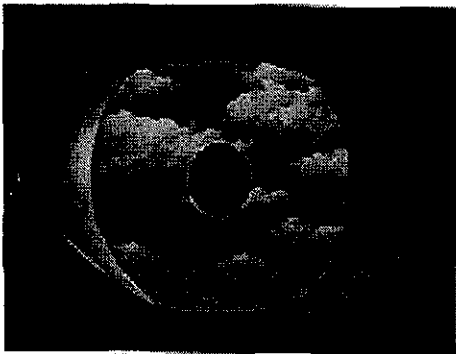


sin embargo, el medio y el entrenamiento cultural pueden ser responsables del momento en que la conducta se presenta y la frecuencia con que aparece y las reglas de ejecución que la acompañan.²⁴

1- LA MIRADA INSTRUMENTO Y CÓDIGO DEL LENGUAJE NO VERBAL.

La conducta visual no sólo sirve para emitir información, sino que también es de los modos primarios de recogerla.

M. L.Knapp



Magritte «The false mirror»

Antes de terminar este capítulo en el cual pretendemos dar una modesta pero pertinente exposición de los factores más importantes del cuerpo como forma simbólica no podemos dejar de tratar la importancia que a nivel comunicativo tiene la acción de mirar y la fuerza de la mirada...

Como nos definiría Roman Gubern en su libro *la Mirada Opulenta*, el ser humano se distingue por ser un animal visual: el Homo Pictor, sustantivo que Gubern otorga a nuestra especie. Pero aquí no queremos ahondar en el universo de nuestra visualidad, sino en lo importante que es la acción de la mirada en nuestra cultura pues como dice Henry Wadsworth²⁵:

«no habla pero en sus ojos anida toda una conversación»

Nuestros ojos son el umbral, la ventana y el código por excelencia de nuestro cuerpo, ninguna parte es tan significativa y elocuente. ellos albergan el estado de ánimo, la intención y el sentimiento. Es el instrumento de observación y escrutinio, es la única manera de trascender por el cuerpo al alma...

Seguramente es uno de los sentidos que más información nos transmite y frases como estas lo confirman. «Ella podría matar de una mirada» o «si los ojos fueran puñales...» « Es todo ojos». Nosotros

24 Mark Knapp, *La comunicación no verbal*, pag. 76.

25 Comentario del autor dentro del libro *La comunicación no verbal*.



26 Barthes Roland, *La cámara lúcida*, Ed. GG.

asociamos nuestra conducta visual (movimiento de los ojos, focalización etc...) con conductas humanas socialmente convencionalizadas, por ejemplo la posición de los ojos hacia abajo se puede relacionar con modestia, timidez, sumisión, vergüenza, las cejas levantadas sorpresa o miedo, etc...

También hemos establecido normas relacionadas con la mirada: esto es, sabemos que es de mala educación mirar con insistencia a cualquier persona extraña, o que mirar de pies a cabeza (*Barrer* como ordinariamente se dice) no es muy cortés, que no ver a la cara sino al resto del cuerpo es aceptable sólo en casos específicos. Y ni que decir del poder que ejerce socialmente la mirada; ella puede convencer, desmentir, entristecer, a cualquiera.

También la mirada ha sido canon de belleza, desde la Edad Media, las mujeres ya usaban productos para resaltar el atractivo de sus ojos, en algunos casos estos sucesos llegaron a extremos fatíricos pues estas sustancias que dilataban la pupila y hacían más deseables a las mujeres eran verdaderos instrumentos de tortura pues muchos de ellos conducían hasta la ceguera.

En lo que específicamente compete a este proyecto de investigación todo fotógrafo de retrato que intente ser bueno, no puede ignorar el poder magnético que ejerce la mirada, una foto que carece del ánima de los ojos podrá reproducir las cualidades físicas del sujeto pero nunca su esencia, no existe mirada más superlativa que la que se ejerce en el acto fotográfico, y no sólo nos referimos en el momento de contemplar el registro sino que este duelo de miradas se ejecuta desde el momento mismo de la toma, la lucha que nace entre el ser retratado y la cámara como toda vigía y toda ojo, es una de las experiencias más conscientes del acto de mirar.

Roland Barthes²⁶ en su libro *La cámara lúcida* advierte como esta cualidad de la foto ser accidente y

metonimia concreta del acto de mirar define a los seres humanos que participan en un registro lumínico, El Operator es un taxidermista un cazador de momentos y ánimas, El Spectrum es el resultado y la petrificación del individuo que ha sido capturado por una cámara, como aquel guerrero griego que ha sido presa de la mirada de Medusa, capturado eternamente en efigie y en gesto.... y el spectator es quien puede contemplar el enorme espectáculo que es el retrato que siempre cautiva en vida eterna a un ser inerte....

Pues la única manera de que la foto del cuerpo humano sea capaz de registrar la dualidad que nos compone: de ser individuos concretos pero con potencial de acción, de ser un objeto con una profusa e indómita alma y de ser aunque sea por el instante de pasar ante un lente por siempre eternos, en una oxidación de sales y en una sublimación del alma...





capítulo

III

CAPÍTULO III PINTURA CORPORAL

Como hemos observado en el capítulo anterior la importancia que tiene nuestro cuerpo es sustantiva en varios aspectos culturales de nuestra existencia, este hecho nos ha obligado a revalorar nuestro *recipiente*, a dotarlo de una mejor salud por medio del conocimiento médico y de una educación física; a utilizarlo como estandarte de belleza pues es él mismo el primer instrumento y herramienta del arte y la estética.

El cuerpo humano como símbolo de nuestra identidad tanto en lo individual como en lo colectivo es una constante en todas las culturas y en todos los tiempos. desde las figurillas femeninas representantes de la fertilidad prehistórica, pasando por los griegos que de acuerdo a las proporciones guardadas por las partes del cuerpo derivaron el número áureo que es la más armónica relación de composición en occidente y culminando en las visiones fotográficas de Nadar y Man Ray, por citar algunos ejemplos.

Nuestro cuerpo vehículo erótico y de placer, es tema recurrente en la pintura, y en las artes en general; tratarlo con la exigencia que tan importante estudio amerita es otro tema de tesis, tan sólo quiero mostrar que un cuerpo en plenitud y lleno de vida será el ícono universal de lo bello.

Bajo esta última afirmación es que muchas culturas se han preocupado de técnica cosmética, por una cultura del maquillaje²⁷ (pintar la cara con productos de belleza para hacer resaltar sus cualidades estéticas o tapar sus imperfecciones, alterar o falsificar).

En otras palabras, en una preocupación por utilizar nuestra piel y nuestra superficie como un nuevo lienzo, en pos de una juventud eterna, como encanto de seducción y deseo, y en otras veces como arma poderosísima de intimidación y recurso bélico; pero no importando cual fuere el objetivo es cierto que la pintura



Figura prehispánica,
Anahuacalli

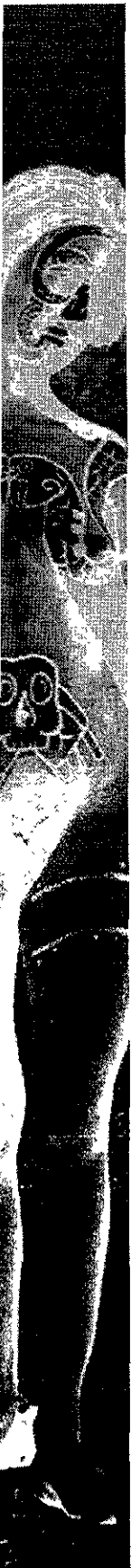


Fixias, «El discóbolo»



Man Ray

²⁷ Diccionario básico de la lengua española: Ed. Larousse.



corporal ha sido desde siempre uno de los más enigmáticos y efectivos discursos visuales de todos los tiempos y de todas las latitudes. Citemos algunos ejemplos:

Visualizemos los casos más drásticos como son la pigmentación definitiva o tatuaje, que en las culturas antiguas tenía un fin de insignia o trofeo (se tatuaban a los guerreros que lograban vencer al enemigo o superar la prueba divina) o bien, como instrumento bélico para ser más grotescos y bestiales ante el enemigo en culturas del pacífico se tatuaban jabalíes o tigres; El tatuaje oriental es un arte de enorme belleza en donde el cuerpo se vuelve en lienzo, los espíritus protectores y los antepasados acompañan a su portador como escudos metafísicos y lo protegen en esta vida... actualmente en nuestra época de postmodernidad el «tattoo» (anglismo de la pintura definitiva) se ha convertido en una verdadera subcultura desde la identificación con un grupo de rock hasta la búsqueda de una identidad y un estigma que nos vuelva a hacer individuos en esta sociedad homogénea...

42

En el arte de la pantomima el actor sabe de la importancia que tiene el maquillaje en la significación ante el público, de los estados anímicos o bien de los arquetipos de los personajes.

La máscara y la pintura facial son códigos propios del teatro. Un claro ejemplo es la pintura en pantomima donde de manera esencial se rescata la faz, los ojos y boca para que un rostro inerte pueda exagerar y expresar por sí mismo la acción narrativa o la emoción del autor.

- En maquillaje ritual el sacerdote o el chamán no solo
- incorporan una cualidad formal a su cuerpo sino que se
- convierten en otro de cualidad superior; el maquillaje
- abandona su fin estético y se adentra en un esquema
- simbólico. En nuestras culturas prehipánicas el color
- representaba un punto cardinal y con ello un universo
- no solo geográfico sino un plano metafísico. Los
- amerindios incorporaban grafismos de síntesis formal
- muy precisa pero cuyo contenido es aún no comprendido
- en su totalidad.



El maquillaje ritual es también jerárquico no cualquiera podría usarlo.

Un guerrero mexica, o el espectáculo sorprendente del teatro del no japonés, ese payaso de fiesta infantil que invitaba a la broma o al llanto en los niños de acuerdo a lo grotesco de su maquillaje, son claros ejemplos de lo que el cuerpo combinado con una Careta de pigmento pueden lograr.

Como ya se dijo el proyecto de esta tesis es poder aplicar todos estos factores simbólicos que tiene el cuerpo y su maquillaje en una serie fotográfica que persuada al que la vea a visitar el Museo Anahuacalli y dado que este recinto alberga la colección de piezas prehispánicas de Diego Rivera, creo que lo más prudente es entonces hacer una revisión particular de la pintura corporal de nuestros antepasados de sus técnicas, esto con el objetivo de que nos sirva de referencia al momento de hacer nuestra serie fotográfica.

43

A- MATERIALES

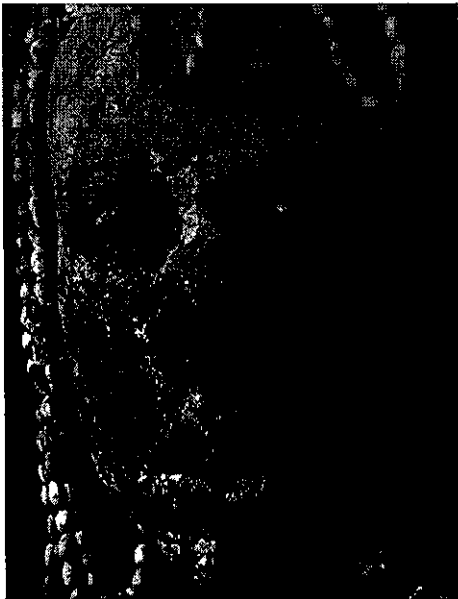
Las culturas prehispánicas conocían una gran cantidad de colores vegetales y minerales, para el color negro, el humo de ocote que se obtenía quemando pedazos de ocote (Ocotl), el tizne era depositado al fondo de una vasija de cerámica llena de agua de donde se iba raspando, la tierra negra (Tlayacac), o el carbón de olote; para los blancos, la tierra blanca o tizate, el yeso; entre los rojos, el achicote colorado (Achiotl) la tinta era extraída de la fruta o la semilla de un árbol pequeño se colocaba la semilla en agua fría, después se calentaba hasta que el tinte cuajara formando una pasta, la cochinilla, Nochistli y la savia del árbol de sangre, Escuahuitl; entre los amarillos, la tierra amarilla, Tecozahutli, la savia del chicalote, «Amapola espinosa» y el Zacatlasca, parásito de ciertos árboles de tierra caliente; entre los azules, el añil, para el azul turquesa se obtenía mezclando al añil con un poco de blanco y alumbre. Todos los colores se revolvían con aceite de chía o de chicalote.



Por razones obvias no se cuenta con ejemplos de la pintura corporal de aquellas épocas, pero se sabe de su práctica desde hace muchos años y actualmente continúa sólo entre algunos grupos del norte de México (coritas, huicholes, taramaras, los indios seri).

Los buscadores de hu'kuli (huicholes) se pintan la cara con un pigmento de color amarillo el cual lo obtienen de la raíz de una planta que proviene de su misma región. El culto de sus celebraciones estan intimamente vinculadas con la adoración del Dios del fuego.

Los indios seri en Sonora y Baja California ocupan un pigmento muy similar al azul maya mezclan un barro con resina que se extrae del árbol guayaco y algún extracto de una planta aromática.



Carl Furuta, Workbook
Photography

Hoy día existen pinturas grasosas, éstas se presentan en forma de masa espesa que se aplican sobre cualquier parte del cuerpo y se quita facilmente con vaselina, con el frío este material es casi imposible de usar puesto que las pinturas se congelan, para ablandarlas es necesario frotarla con las manos; con el calor estas se licúan demasiado, por esta razón no se deben dejar cerca del fuego o del rayo del sol. Este tipo de maquillaje es utilizado sobre todo para el arte escénico.

La sociedad de teatro Ruso lanzó un nuevo equipo de pinturas líquidas presentadas en tubos, dichas pinturas son, en calidad, superior a las anteriores. Ellas tiñen de manera más acentuada, por eso, al utilizarlas, debe aplicarse una capa mucho más delgada.

En el caso de los pintores chilenos, tras largas pláticas con médicos para encontrar pinturas que no fueran tóxicas ni desencadenaran reacciones alérgicas en los modelos, localizaron productos alemanes y norteamericanos que usan los mimos, en el teatro y la ópera.

Otro material frecuentemente utilizado es el barro del cual se sabe no desencadena ninguna alérgia y da como resultado una textura visual atractiva y éste al combinarse con pigmentos vegetales proporciona toda una gama de posibilidades.

Por último la pintura que se utiliza para el cabello, la más conocida se vende en su modalidad de spray, esta es sumamente fácil de quitar con agua tibia; y es actualmente muy solicitada por los «chicos punk».

B- TÉCNICAS Y APLICACIONES

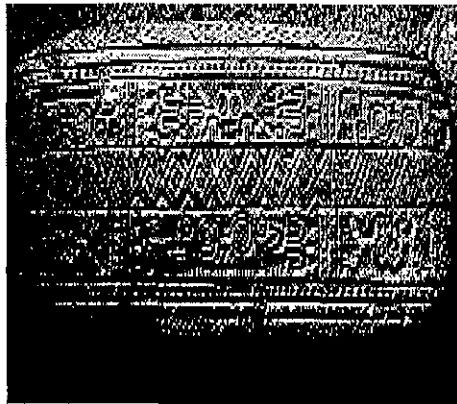
La manera en que el hombre prehispánico aplicaban la decoración corporal, era realizada a mano algunos antropólogos aseguran que también se valían de los «sellos» o pintaderas, aunque otros ponen en duda tal afirmación, aclarando que este supuesto se confía en las imágenes de barro que evocan a los personajes de aquella época, y para dar como cierto este postulado se tendría que pensar que realmente eran una representación fiel de ellos.

Hasta la fecha no se asegura que el uso principal de los sellos haya sido el del maquillaje corporal, pero si se tiene datos importantes sobre los diseños, formas y símbolos de las pintaderas encontradas en distintos puntos arqueológicos como Tlatilco, en el cual se notó una semejanza entre la decoración facial y corporal de las figurillas con estos objetos.

En Guerrero se hayaron unos sellos ligeramente cóncavos que apoyan la conjetura de que éstos fueron usados para estampar el cuerpo, porque estos encajan más adecuadamente en la cueva del muslo o alguna parte redondeada del cuerpo; pero es importante decir que los sellos o pintaderas sólo fueron un complemento en la pintura manual, en cuanto a estampados en la piel se refiere.



Basijas de Paquimé



Sello o pintadera de Guerrero

Los indígenas de México que aún utilizan el maquillaje corporal son pocos, esto gracias a la llegada de los españoles, puesto que como estas prácticas eran entendidas como salvajes, paganas y hasta satánicas fueron prohibidas. Para su mala suerte, (fortuna nuestra), ellos no sometieron por igual a todo el territorio de la Nueva España, y al norte de México todavía se puede observar en distintas fechas este tipo de acontecimientos.

Estos grupos indígenas se aplican el maquillaje corporal también de forma manual aunque se ayudan con distintos objetos, en el caso de los huicholes utilizan unas pajas para las partes más finas del decorado.

Como ya se dijo las pinturas que actualmente se utilizan para el maquillaje corporal deben ser totalmente inofensivas; pero también existen normas para la aplicación así como el uso de elementos pertinentes y se dividen principalmente en: higiénicas y técnicas.

Son higiénicas las siguientes: la superficie a cubrir debe estar completamente limpia y se recomienda frotar la piel con agua de colonia rebajada con agua o en su defecto con un poco de vaselina. Todos los útiles que son usados para el maquillaje como pinceles, esponjas, manos, etc. Deben estar en perfecto estado para evitar irritar la piel o ensuciarla.

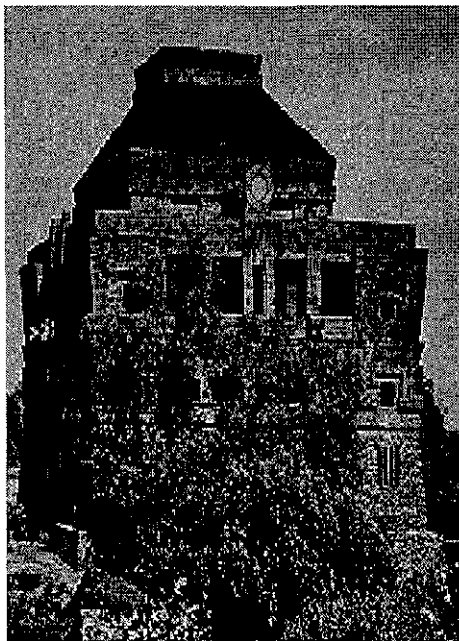
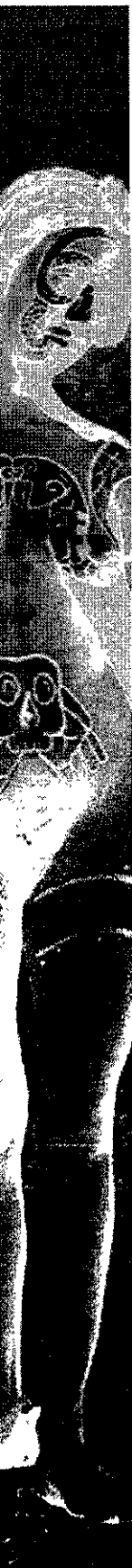
Las de orden técnico pueden ser: la posición del modelo que debe ser cómoda por las intensas horas de trabajo; antes de comenzar a maquillar, el cabello debe estar recogido ya que es la parte final en donde se trabaja.

DOS EJEMPLOS DE FOTOGRAFIA CON PINTURA CORPORAL

Roberto Edwards y Jonás Papier y sus Escuelas
 Los artistas chilenos siguieron los siguientes pasos:
 Los modelos eran tendidos en una superficie acolchonada mientras pintaban el cuerpo por enfrente,



Jonás Papier, revista foto imagen



Museo Anahuacalli

ellos utilizaban esponjas para esparcir la pintura en superficies grandes y con pinceles para los trazos finos, luego sentaban a sus modelos para trabajar en la parte de la espalda y finalmente de pie para los retoques faltantes. El rostro y la cabeza se trabajaban hasta el final.

Quizá las aplicaciones anteriores son demasiado metódicas, existen infinidad de artistas que prefieren trabajar mas libres y utilizar sus manos en vez de pinceles, empezar con su rostro para después terminar con alguna parte del cuerpo; en fin hay cantidad de técnicas, como creadores en el mundo.

C- PROPUESTA

La elección del museo Anahuacalli para el presente trabajo así como mi predilección hacia él, se debe a la enorme atracción que tengo por las culturas prehispánicas de México, más aún, resulta doblemente motivante cuando el escenario es una enorme construcción diseñada por Diego Rivera. Así mismo hay que resaltar la importancia, como el compromiso que los diseñadores gráficos, (sobretudo los de esta institución), tenemos con promover nuestros orígenes culturales y también, nuestra herencia indígena, es por esto que el museo Anahuacalli gracias a Diego Rivera se ha convertido en un patrimonio de la Nación superando los egoísmos de una colección privada, espacio idóneo para difundir nuestras raíces. En las palabras del artista: «Devuelvo al pueblo lo que de la herencia de sus ancestros pude rescatar».

¿Pero qué es el museo Anahuacalli?, ¿Qué tesoros guardan sus gruesos muros?, ¿Qué esconde el taller de trabajo del maestro?

El museo Anahuacalli (casa de Anáhuac) se empezó a construir en 1933 después de 20 años de larga espera en su planeación con el fin de ser el estudio de Diego



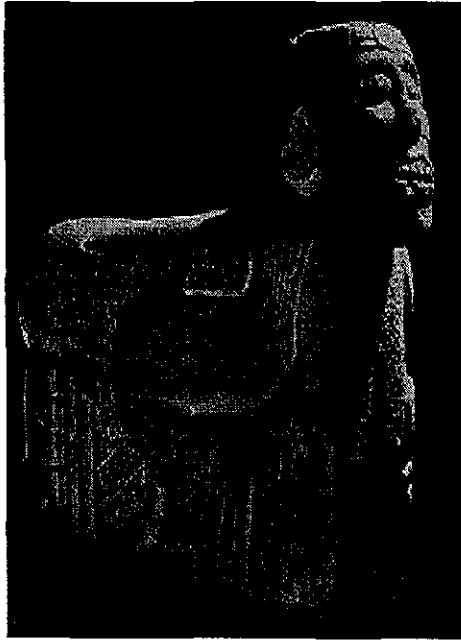
Museo Anahuacalli

Rivera y sobre todo para alojar su valiosa colección de 59,400 piezas prehispánicas provenientes de todo el país de las cuales sólo están en exposición 1,942 en este museo. Se trata de una creación personal que concentra varios elementos: el paisaje, raíces y tradición plástica, técnica contemporánea en la construcción, (el uso del vidrio, hierro, concreto, y el material regional: lava volcánica y piedras duras) y elementos prehispánicos, principalmente de la arquitectura Tolteca y Maya: muros en talud, pilastras y puertas romboidales.

El museo se terminó de construir en 1963 lo cual nos dice que Diego Rivera no lo vio concluido puesto que falleció en 1957, a él sólo le faltó ver la parte final del mismo (la cúpula) que fue terminada por el arquitecto Juan Ogorman y en 1964 se inaugura finalmente.

Dentro del Anahuacalli se pueden observar piezas de distintos lugares de México, la planta baja está ocupada por lo azteca y teotihuacano. Un precioso grupo de esculturas de piedra, figurillas de barro cocido y cerámica de vajilla. Todo esto corresponde al siglo XV y primeros años del XVI. En este mismo piso hay un pequeño ambiente consagrado al maíz. Así mismo se encuentra una pieza maya (único objeto de esta cultura) ésta representa una mujer en «posición de parto»; sobre este punto quisiera hacer énfasis sobre el simbolismo que la mujer tuvo dentro de la cosmogonía de los pueblos prehispánicos, ésta representa dentro del marco de las dualidades metafísicas virtudes tales como la fertilidad igual a mujer misma, la tierra igual a «omentecutli» y vida «cuatlicue». En otras palabras la mujer es índice de vida y fertilidad. Sí consideramos este criterio primitivo, reflexionemos brevemente en el lugar simbólico que en nuestros tiempos de «mass-media» ocupa la representación del cuerpo femenino.

Continuando con la explicación de las piezas y secciones del primer piso, se encuentra el ambiente teotihuacano en el que se muestra toda la secuencia de su escultura; que fue casi siempre en barro cocido,



Pieza Maya, colección del Anahuacalli

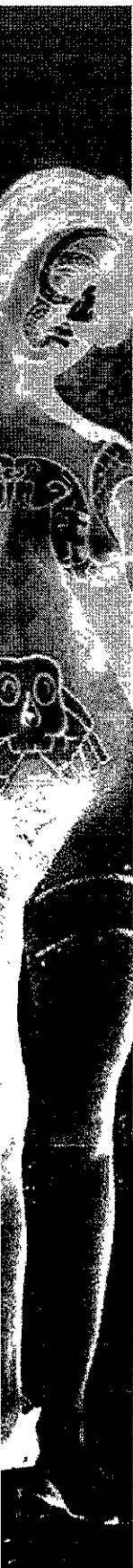
la cerámica, vasos pintados al fresco, etc.. Esta parte es como un pequeño museo, testimonio admirable del genio escultórico de Teotihuacán: del siglo V A.C al siglo VIII D.C.

Existe un rincón consagrado a Tlaloc, dios del agua; y un poema antiguo canta su importancia. En el último ambiente del piso se encuentran máscaras esculpidas en diferentes materiales, recipientes vaciados en piedra dura y en alabastro, pequeños incensarios y una notable colección de objetos para adornar los incensarios monumentales; sobre una ola de lava que asoma en un ángulo de ese pequeño lugar, se puede ver la cabeza del dios fuego (Huehuetēotl).

En el siguiente piso se llega al enorme estudio del pintor que no alcanzó a usar y que tiene en el centro su última pintura que tampoco terminó (retrato de la Sra. Rocha), junto con sus utensilios de trabajo; en el techo justo en su parte central se encuentra una estrella gigantesca (actualmente en restauración), símbolo del espíritu luminoso y dinámico del maestro Rivera. En dos vitrinas, escenas realizadas con objetos de Colima y Nayarit: *Pueblo en fiesta* y *Batalla*, bajo el gran ventanal, dibujo de la niñez de estudiante y de la madurez de Diego, y en un nicho un retrato fotográfico de él.

En la parte lateral del estudio, en una vitrina individual se encuentra, el juego de pelota, pieza en barro cocido, procedente de Nayarit; esta pieza es única en el mundo y en ella se puede admirar, dentro de su pequeño tamaño, la movilidad estática de los jugadores y las poses de los espectadores, en el muro opuesto está una colección de figurillas del Valle de México, (Tlatilco) y Colima.

A la derecha del estudio se puede observar los famosos perros de Colima y dos admirables poemas Aztecas en los muros. Ahí mismo, la Cámara del Recuerdo, con la máscara funeraria del artista, flanqueada por dos estupendas esculturas.



En el siguiente piso, una vez más la cerámica de Colima y en un largo pasillo, toda la secuencia del arte totonaca (primer milenio después de Cristo). También una maravillosa colección de objetos de piedra procedente del Estado de Guerrero (anteriores a la era cristiana), finalmente en otro largo pasillo, la expresión artística de Oaxaca, Zapoteca y Mixteca.

El edificio piramidal cuenta con fotografías de monumentos prehipánicos los cuales lo complementan y plafones, los cuales tienen imágenes que representan símbolos y deidades (la mayoría tomados de códices mayas) entremezclados sólo algunos con un discurso político, comunista, para ser más exactos, sello inconfundible de Diego Rivera.

El arte antiguo de México es uno de los más admirables testimonios del arte universal; es por eso que es importante destacar el esfuerzo personal, el ingenio artístico y la generosidad que se reúnen en este museo.

La elección del cuerpo humano como soporte de estas serie de fotografías ha quedado justificado; ahora bien, la razón por la cual se tomará el cuerpo femenino para la propuesta fotográfica, está sustentada en lo siguiente:

El cuerpo femenino «de la evolución biológica a un símbolo erótico cultural»

- Importantes etólogos y zoólogos han demostrado
- que la apariencia y constitución del cuerpo en el proceso
- de atracción sexual es decisivo en muchas especies
- animales, en todas el individuo sexual (hembra o macho)
- en el que recae la responsabilidad genética (esto es, el
- que sus genotipos y cualidades sean las que dominen)
- debe ser más atractivo para su pareja, no existe
- vanalidad en la naturaleza sino que este hecho asegura
- que le herencia del más dotado sea brindada al hijo y
- con ello lograr la permanencia de la especie. Ejemplos
- hay muchos, hablando de las aves este factor recae en
-



los machos donde la atracción es visual: el petirrojo época de apareamiento desarrolla un manchón rojo al frente, hecho del que le viene su nombre. Las aves de corral, gallos o guajolotes presentan plumajes, crestas o mocos vistosos que los vuelven irresistibles a las gallinas que modestas en sus plumajes empollaran a sus crios de tan gallardos ejemplares; y que decir de las aves de paraíso o de los pavorreales que en sus plumajes suntuosos y cortejos dancísticos nos muestran como este factor de atracción es importante en el proceso evolutivo del reino animal.

La especie humana no es la excepción, los factores sexuales secundarios (secundarios desde el punto de vista biológico pero primordiales en la sociedad dentro del discurso corporal) son tan importantes al hombre como a la mujer y es ésta última en la que culturalmente recae el mayor peso de este lenguaje.

Para demostrar esta afirmación apoyémonos en las investigaciones de Desmond Morris, autor de «El mono desnido» y «El zoo humano» gracias a su punto de vista del estudio de que los hombres antes que nada somos animales; nos brinda interesantes afirmaciones de que nuestro origen como especie rige nuestras actividades mas modernas y culturalizadas.

El hombre al ser un mono indefenso, carecía de cualidades físicas que lo hicieran capaz de competir con especies mejor dotadas; se vió en la necesidad de iniciar la travesía más formidable que animal alguno emprendiera: la abstracción mental, y con ello la transformación «cultural del entorno». Las extremidades superiores de ser instrumento de sujeción y apoyo pasaron a ser aprensibles, máquinas constructoras de herramientas y utensilios; desarrollamos un pulgar opuesto a la palma y consigo evolutivamente tendimos a crecer, a erguirnos, nuestra postura fue erectil y nuestra visión empezó a ser frontal, esterocópica. Nuestro cerebro exigía una visión única



tridimensional para el trabajo fino (muy burdo aún si vemos estas piedras protoculturales que hacen las veces de hachas o flechas) nuestro órgano de intelecto aumentó su área gris, donde presumiblemente se desarrollan las abstracciones mentales y se empezó a atrofiar el área límbica que es la zona de actividades vitales y líbidas.

El precio que tuvimos que pagar fue alto, nuestras crías nacían con un cerebro aún no maduro convirtiéndolas en la prole más indefensa del reino animal; este hecho que parece anecdótico es el pilar de la separación de roles en la recién nacida sociedad humana.

Las hembras requerían un mayor tiempo para la crianza de los infantes, su función fue recolectora y los machos tuvieron la tarea de buscar el sustento durante estos periodos, convirtiéndose en cazadores. La protosociedad se fundó en un matriarcado pues la hembra era el centro de esta primitiva estructura económica-cultural. La mujer fue entonces sinónimo de protección para el infante y un símbolo sexual para el macho, una mujer sana y fuerte aseguraba una buena crianza, esto explica porque el ícono femenino es constante como representación de fertilidad en las sociedades primitivas; recordemos la venus de lespugue que seguramente es la más representativa del «arte prehistórico» (es un tallado en colmillo de mamut de aproximadamente 15 cm) su estilización es la exageración de caderas y senos como hipérbole de la maternidad.

Los senos en la mujer se desarrollan como analogía de las caderas para ser más apetecible al hombre (afirmación según Desmond Morris) nuestro coito es frontal y era necesario un atractivo al frente, caderas anchas aseguraban un buen parto y eran más atractivas al ser sinónimo de salud.

Estas cualidades son en nuestros días de

hipertecnología aún vigentes aunque obviamente latentes y sujetas a los cánones culturales imperantes. La fuerza contundente de la mujer como símbolo sexual es explotada en el discurso publicitario y en la moda; el cuerpo femenino es siempre valorado de manera positiva pues después de su significado erótico posee uno social: el de maternidad, fertilidad. Los senos órgano alimentador y generador de vida ha elevado a la mujer a la categoría de diosa; la vía lactea para los griegos era producto de la leche vertida por Era...

Somos la única especie que ha desarrollado mamas hinchadas permanentemente, es indudable que al factor primario de la alimentación, el seno es un desarrollo evolutivo que justifica su razón de ser en un valor erótico-comunicacional.

Otras motivos del por qué elegir al cuerpo femenino se resumió en los siguientes puntos:

1- Aspecto comunicacional; ya que el desnudo femenino tiene mayor aceptación al desnudo masculino esto gracias a la industria del cine, televisión y sobretodo en el discurso publicitario, pues es la mujer una conquista y un lujo de la clase capitalista etc.

2- Aspecto cultural; para las culturas prehispánicas la mujer fue pieza importante para la explicación de la magia de la vida y la fertilidad de la tierra, prueba de ello son cientos de figuras con representación de mujeres ya sea embarazadas o en posición de parto que se observan dentro del museo.

3- Y por último el aspecto Social, en casi toda latinoamérica se vive un machismo a voces pero si reflexionamos por segunda vez esta afirmación, observaremos que el macho es un complejo social de una fuerte inseguridad sexual en el cual el ícono de la mujer domina su ideología, En nuestra cultura el estereotipo de la Madre es un ícono fortísimo, en el caso particular de México lo femenino siempre a regido



Familia Burrón, comic mexicano



procesos sagrados, desde la divinidad de Coatlicue hasta el ícono mestizo de la Guadalupana o la cándida madre cinematográfica encarnada en Sara García.

El macho pues necesita de una enagua para cubrirse y envalentonarse²⁸

Desarrollo de la serie fotográfica

Propuesta 1 «CRÓTALOS»

Factor enunciativo: alusión a los mosaicos de Diego Rivera que se encuentran al interior del recinto. Rescate del mascarón de muerte conformado por serpiente bicéfala y que presumiblemente connota a Tláloc, este motivo será maquillaje facial. El cuerpo tiene los símbolos más significativos de la Coatlicoe (serpientes y cráneo) y están construidos bajo un eje axial, constante estructural del arte prehispánico.

Aporte estético: tomas de cuerpo completo, rescatando en segundo plano la arquitectura del museo.

La fuerza simbólica de la serpiente, maldad, mutación de piel, genera una fuerza seductora de esta pintura, las serpientes enmarcan los senos, en tanto que el cráneo baja hacia el púbis erotizando la toma.

Valores cromáticos: azules, amarillos negro y barro.

Propuesta 2 «Quetzalcoatl»

Factor enunciativo: a diferencia de la propuesta uno en donde la seducción se da por una paradoja erotización por «muerte y serpiente», en esta propuesta se desea exaltar la belleza femenina en la metáfora de lo frágil y exquisito de un plumaje; no obstante que la serie está inspirada en Quetzalcoatl.

La elección de esta deidad se debe a tres hechos relevantes:

Uno de los remates arquitectónicos más reiterados y importantes del museo es la geometrización de las cabezas teotihuacanas de la serpiente emplumada.

Esta escultura es ícono reconocible por el turista

²⁸ Careaga, Mitos y fantasías de la clase media en México. Ed. Cal y Arena.

interesado en la historia de México.

Esta cultura es considerada una de las más influyentes de mesoamérica y teotihuacan es nombrada la «Atenas americana» por muchos estudiosos.

Aporte estético: tomas de cuerpo completo y encuadres cerrados pues se desea rescatar el detalle de la serpiente que se contornea en el cuerpo de la modelo.

Valor cromático: Azules, verdes, amarillos, blanco y rojos.

Propuesta 3 «Vasijas»

Esta propuesta es la más importante del proyecto, no sólo por el hecho de aludir a vasijas existentes en las salas de exposición, sino porque eclipsa los conceptos que se desarrollan en esta investigación.

Hemos dicho que la foto adquiere un valor persuasivo contundente cuando se apoya en el registro de objetos valorizados en su nicho social. Estas vasijas son uno de los escasos testimonios de pintura corporal, o mejor dicho de que se haya practicado; muchas teorías se sustentan a partir del encuentro de estas piezas, si bien en muchos casos se desconoce los motivos de esta acción sí queda demostrada la importancia que esta costumbre tenía para nuestros ancestros. Estamos tomando un índice de otro índice, rescatando la memoria de un rito que sin lugar a duda fusiona al hombre a su existencia y su comunicado.

Estas fotos no se proyectan a futuro, sino que van un paso atrás de la pieza siendo testimonial de un maquillaje efímero que en la vasija se hizo eterno.

Aporte estético: posiciones de las mismas vasijas y tomas en cuerpo completo.

Valor cromático: terracota, barro y negros.





Aspectos técnicos:

Se utilizó una cámara 35mm con un lente 35-70 mm, películas de diapositivas de la marca fuji «provia» profesional para luz de día (iso 100).

Las tomas tuvieron un rango de diafragma de 5.6 hasta un 16 y la velocidad desde 120 hasta 500. Se utilizaron pantallas de unigel y filtro polarizador para suavizar la luz del sol.

El trabajo de maquillaje previo a las fotografías tuvo una duración de tres horas y media por modelo, éste fue un trabajo en conjunto de tres personas lo cual permitió un rápido avance, los materiales a base de agua de la marca kryolan fueron idóneos para el objetivo, la manera en que se aplicó el maquillaje fue a base de esponjas y pinceles.

Las fotografías tuvieron como escenario el espacio escultórico de la Universidad Nacional Autónoma de México, esto debido a la poca colaboración de la nueva administración del museo Anahuacalli.







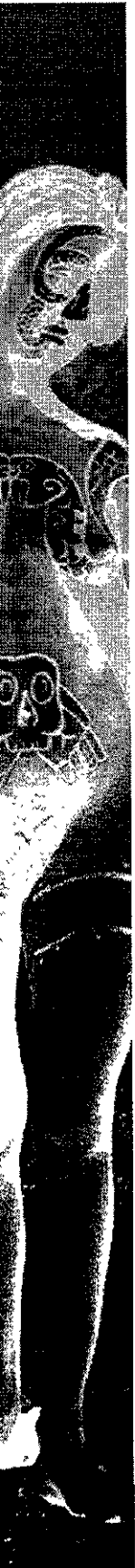
CONCLUSIONES

Al iniciar uno su proyecto de tesis cree que este llega a su fin, pero lo cierto es que esto es apenas el inicio, dado que la experimentación e investigación en ocasiones nos brinda más dudas que respuestas. Uno empieza su trabajo con objetivos ideales, concretos, estáticos y al desarrollarlo comprende que el ejercicio real es dinámico y que exige más que un estudio académico un compromiso profesional; en ocasiones me sentí perdida pues la teoría por muy bien intencionada que esta sea no deja de ser una abstracción del proceso creativo, y por otra parte cuando se está frente a la toma fotográfica parece que todo lo estudiado se evapora en una intuición subjetiva, sin embargo pensando cuidadosamente en este hecho, uno sabe que este proceso implica una educación visual previa y una elección comunicacional forjada en el aula y entendida en la teoría. Siendo válida la premisa de que no todos los fotógrafos sepamos la semiótica pero si la usamos, puesto que la pertinencia, la diferenciación o elección y la valoración de su cualidad comunicacional o representativa son terreno de la significación y factible de un estudio de los signos.

No sería honesta si no expongo de manera breve pero concisa los factores que se desarrollaron dentro de la tesis y que de alguna manera marcaron los alcances de la misma.

- Limitaciones y obstáculos:
- Económicamente el proyecto es costoso y lamentablemente no contaba con el equipo profesional para un mejor resultado; en específico el apoyo de pantallas metálicas, una cámara de gran formato y un equipo de producción, todo se realizó de una manera modesta y experimental, con una cámara de 35mm, pantallas de unice y dos personas en apoyo técnico; que sin demeritar el resultado final que en lo personal lo siento satisfactorio, sí marca una diferencia con la fotografía publicitaria y comercial de retrato. Hecho





por el cual una meta futura es desarrollar este ejercicio en una cámara 6x6 y con un presupuesto que permita pagar modelos profesionales y conseguir el equipo adecuado.

Los materiales de maquillaje así como pinturas corporales son difíciles de encontrar, pocas casas comerciales los manejan, de hecho las tiendas que los venden son especializadas en teatro y danza. Todos estos productos son de importación lo que eleva su costo.

Por último otras limitaciones que quisiera mencionar, estas más subjetivas pero igualmente complicaron alcanzar los objetivos del proyecto, fueron la negativa absurda de los responsables directos del museo Anahuacalli al no otorgar las condiciones ideales para realizar la práctica fotográfica y ahogarse en un proceso burocrático y enredo administrativo, aludiendo a falsas moralidades y posturas autoritarias en el manejo de la cultura. Lo que obligó a dar dos soluciones a este conflicto, la primera a valerme del fotomontaje y la digitalización de imagen para alcanzar las metas planteadas, la otra trasladar el registro a otro escenario que fuera coherente con la propuesta y que permitiera fotos en exteriores y en horarios análogos al registro arquitectónico del museo.

58

Otra enseñanza que me otorgó este ejercicio fue el enfrentarnos al tiempo que demanda el pintar un cuerpo y lo importante que es el apegarse a un cronograma de trabajos, pues el retraso de modelos y ayudantes hacía que la pérdida de tiempo fuera exponencial, siempre un trabajo interdisciplinario debe estar bien coordinado al igual que el respeto de tiempos y tareas.

Aspectos positivos:

El hacer tangible un ideal siempre es satisfactorio, lo que empezó siendo una inquietud personal se convirtió en un proyecto real que involucró y despertó el interés de varios compañeros y maestros que sumaron esfuerzos para ayudarme a conseguir la presente serie

fotográfica que como dije anteriormente tuvo fallas pero me dejó satisfecha en muchos aspectos, entender al cuerpo humano como un soporte capaz de recibir cualquier diseño que se trace en papel; más aún enriquecerlo pues el volumen y la expresión de un ser vivo siempre lo hará poético.

Debo agradecer a la Escuela Nacional de Artes Plásticas el haberme abierto el criterio y de esta manera experimentar otras técnicas, seguramente en otro entorno académico no hubiera construido esta propuesta, sin duda la cercanía con las artes visuales y el criterio universal que brinda estudiar en la UNAM hace posible que uno se inicie en la investigación de técnicas y materiales.

Consciente de que la universidad da los conocimientos básicos, esta tesis me ha servido para aprender que uno debe estar dispuesto no solo a conocer su profesión sino a dar solución a los proyectos y a las circunstancias que envuelven a esta grata actividad que es el Diseño Gráfico.

Diciembre de 1998.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland; *La cámara lúcida*, Ed. Paidós Comunicación, 1990.

Bourdieu, Pierre; *La fotografía (un arte intermedio)* ED. Nueva Imagen.

Careaga, Gabriel; *Mitos y fantasías de la clase media en México*, Ed. Cal y Arena 1990.

Crespo Xavier, Currel Jordi, Currel Noria; *Anatomía* Ed. Osiris Editoriales, Barcelona España, 1989.

Dubois, Phillipe; *El acto fotográfico*, Ed. Paidós Comunicación, 1989.

Enciso, Jorge; *Sellos del México antiguo*, Ed. Innovación, 1980.

Fiel, V. Frederic; *Thought on the meaning and use of pre-hispanic Mexican sellos*, Material de la Escuela Nacional de Antropología e historia, 1967.

Fiske, John; *Introducción al estudio de la comunicación*, Ed. Norma.

Freud, Gisèle; *La fotografía como documento social* Ed. Gustavo Gili.

García-Luna Martínez, Gerardo; *El flogisto* Comunicacional, Tesis de nivel licenciatura UNAM/ENAP, 1994.





Gubern, Roman; *La mirada opulenta*, Ed. Gustavo Gili.

Joseph, Michael, Saunders, Dave; *Curso completo de Fotografía*, Ed. Blume, 1995.

Knapp, Mark L; *La comunicación no verbal* Ed. Paidós Comunicación, 1995.

Lumholtz, Carl; *El arte simbólico y decorativo de los Huicholes*, ENAH serie de artes y tradiciones populares.

Malinowski, Bronislaw; *Magia ciencia y religión*, Ed. Planeta-Agostini, 1993.

Ponty, Merleau, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Ed. Planeta-Agostini, 1993.

Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Ed. Cátedra.

Torres, M Luis; *Notas sobre materiales y técnicas de pintura mesoamericana y precolombina*, INAH departamento de antropología, 1980.

COLECCIONES

MAM, *Catálogo condensado exposición «cuerpos pintados» cuarenta y cinco pintores chilenos*, fotografías de Roberto Edwards, 1994.

Artes de México, Anahuacalli, #64/65 año 1965.