



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

**PSICOLOGÍA Y ARTE:
ANÁLISIS DEL PROCESO CREATIVO DE MANUEL ÁLVAREZ BRAVO**

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN PSICOLOGÍA

PRESENTA:
NATALIA PADILLA CORCUERA

JURADO
LIC. DORA PIEDAD ALADRO LUBEL
LIC. PATRICIA DE BUEN RODRÍGUEZ
MTRA. MARÍA CONCEPCIÓN MORÁN MARTÍNEZ
MTRO. FERNANDO VÁZQUEZ PINEDA
LIC. BLANCA REGUERO REZA



MÉXICO, D.F.

2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

A Marisol y Jimena

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: NATALIA PADILLA
CORCUERA

FECHA: 7 DE JULIO DE 2004

FIRMA: *N. Padilla*



"Mujer" 2000
Natalia Padilla Corcuera

Gracias a Concepción Mórán por darme la oportunidad de aprender de ella y por adentrarme a la Psicología del Arte que me permitió realizar este trabajo.

Gracias madre por enseñarme el gusto por el conocimiento y apoyarme en todo momento.

Gracias hermana por ser parte de este proyecto

Gracias Enrique Cano por vivir conmigo este proceso, apoyarme y asesorarme incondicionalmente.

Gracias a todos mis amigos, en especial a Marcela Palomo, Paloma López y a toda la Banda Caprice por regalarme una verdadera amistad.

**Psicología y arte:
análisis del Proceso Creativo de Manuel Álvarez Bravo**

Se realizó una investigación del tipo estudio de caso del proceso creativo en el fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo, a partir del modelo de análisis propuesto por Howard Gardner, en el cual se plantea un sistema compuesto por tres factores básicos que se interrelacionan: el creador, las personas que lo rodean y la obra. Dentro de este sistema, se hace hincapié en el proceso de construcción de un sistema simbólico propio del artista en el campo de la fotografía. Para recolectar la información necesaria para el análisis del proceso creativo se realizó un cuadro en donde se describen los factores personales, los factores contextuales y los factores de representación simbólica (sistema simbólico propio). Este cuadro se apoya de otros dos para el análisis del sistema simbólico propio, es decir, las obras de arte: esquemas de productividad de las obras más significativas, consideradas así por el autor, y un instrumento de análisis de contenido de las obras. A partir de estos datos se obtuvieron como resultados una descripción, a manera de semblanza, de Manuel Álvarez Bravo y el análisis de las obras. Con estos resultados se efectuó un análisis cualitativo en donde se describen el perfil creador del artista y el proceso creativo a través de la obra.

**Psychology and art:
An analysis of the creative process of Manuel Álvarez Bravo**

It is presented a case study type of research of the creative process of photographer Manuel Álvarez Bravo. The analysis is based on the Howard Gardner's analytical model that proposes a system of three interrelated factors: the creator, people surrounding him and his work. According to Gardner, the process of construction of a symbolic system idiosyncratic to the artist in the field of photography is stressed. In order to collect the necessary information a diagram including personal, contextual and symbolic representation (own symbolic system) factors was elaborated. The latter diagram in addition to other two served for the analysis of the own symbolic system, that is, the artistic work: most significant work productivity schemes, rated by the author, and an analysis of content instrument were used. As a result of these analyses we discuss a biographical account of Manuel Álvarez Bravo, the creator profile, and a qualitative analysis of the creative process of his work.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. Psicología, Creatividad y Arte	2
I. 1 Definición de Psicología	2
I. 2 Psicología del Arte	3
I. 3 En búsqueda de una definición del arte	5
I. 4 ¿Qué es una obra de arte?	7
I. 5 Relación de la Psicología y la Creatividad	9
<i>I.5.1 Definiendo a la Creatividad</i>	10
I. 6 Conclusiones	13
II. Aproximaciones psicológicas al estudio del proceso creativo	14
II. 1 Teoría Psicoanalítica	14
II. 2 Teoría Psicométrica	15
II. 3 Teoría Historiométrica y Sociológica	16
II. 4 Teoría Pragmática	17
II. 5 Teoría Cognitiva	17
II. 6 Conclusiones	18
III. Antecedentes del modelo de análisis de Gardner	20
III. 1 El proyecto cero	20
III. 2 Del estructuralismo puro al estructuralismo cognitivo	22
III. 3 Gardner y la mente creativa	25
III. 4 Conclusiones	26

IV. Modelo de análisis de H. Gardner	27
IV.1 Temas organizadores	29
IV.2 Estructura organizadora	31
IV.3 Cuestiones para la investigación empírica	35
IV.4 Temas emergentes	35
IV.5 Conclusiones	36
MÉTODO	38
1. Planteamiento del problema	38
1.1 Justificación	38
1.2 Objetivo	39
1.3 Preguntas de investigación	39
2. Sujeto	40
4. Muestra	40
5. Diseño de investigación	45
6. Procedimiento	46
7. Instrumentos	47
7.1.1 Cuadro de factores	47
7.1.2 Análisis de las obras: análisis de productividad y de contenido	49
RESULTADOS	51
1. Semblanza de Manuel Álvarez Bravo	52
1.1 Infancia	52
1.2 Juventud	56
1.3 Madurez	60
2. Análisis de la producción de obras fotográficas representativas de Manuel Álvarez Bravo a lo largo de su vida	64

ANÁLISIS DE RESULTADOS	68
1. Perfil creativo de Manuel Álvarez Bravo	68
2. El proceso creativo a través de la obra en Manuel Álvarez Bravo	72
2.1 Etapa I: Inicio y Época de Oro	73
2.2 Etapa II: Nueva búsqueda	75
2.3 Etapa III: Reflexión	76
2.4 Contexto, creador y obra	77
CONCLUSIÓN Y DISCUSIÓN	83
REFERENCIAS	93
Índice de fotografías	97
ANEXOS	99
1. Cuadro cronológico	99
2. Análisis de contenido de las obras muestra	115

INTRODUCCIÓN

La Psicología se ha interesado en estudiar el arte como una parte importante en el desarrollo del ser humano, donde la participación de las capacidades psicofisiológicas y el contacto con el entorno son fundamentales. En este sentido, el estudio del fenómeno estético, creado por el ser humano, involucra procesos tales como la creatividad, el pensamiento, la percepción, el lenguaje, la memoria, la comunicación y las emociones, temas que en Psicología, mediante sus métodos, pueden ser abordados. De este modo, el ser humano al estar en una constante interacción con su entorno y gracias a sus capacidades para lograrlo, puede crear, utilizar, modificar y transformar lo que se encuentra a su alcance. Y es entonces que, el fruto de esta acción transformadora da pie a la cultura y a la creación de arte-factos. Por tanto, el arte como una respuesta a este contacto con el medio, emerge ante la necesidad de expresión como una alternativa del individuo para auto comprenderse y comprender lo que lo rodea.

La Psicología del Arte es la rama de la psicología interesada en dar explicaciones al fenómeno de la creatividad y del proceso creativo, porque es en esta área del conocimiento donde los cuestionamientos relacionados con las experiencias estéticas pueden ser resueltos. Actualmente la Psicología del Arte continua definiéndose y diferenciándose de otras ciencias y disciplinas.; Por lo tanto, la presente investigación de tipo estudio de caso busca comprender los factores sincrónicos y diacrónicos que están involucrados en el proceso creativo de un artista y en la realización de una obra de arte, pudiendo así aportar conocimientos acerca de cómo la Psicología entiende y aborda el tema del arte y la creatividad.

En esta introducción se inicia con la explicación de los conceptos básicos, en donde se define a la psicología, al arte, a la psicología del arte, a la obra de arte y a la creatividad. Como siguiente punto, en el segundo capítulo se hace necesario explorar las perspectivas psicológicas a través de las cuales se ha estudiado la creatividad, con el propósito de contrastarlas con la propuesta que soporta esta investigación, es decir, el modelo de análisis del proceso creativo del psicólogo Howard Gardner (1993). En el tercer capítulo se abordan los antecedentes que influenciaron a Gardner para proponer dicho modelo; y en el cuarto capítulo se retoma su modelo, que de manera empírica aplica a casos individuales con el fin de encontrar las constantes de la creatividad y del proceso creativo.

De esta manera, habiendo presentado un marco teórico sólido, en el siguiente apartado se realiza la aplicación del modelo de análisis del proceso creativo en el caso del fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo.

I. Psicología, Creatividad y Arte

En primera instancia es importante enunciar los conceptos básicos que están involucrados en la Psicología del Arte, para de esta manera determinar cómo son entendidos y utilizados dentro de esta investigación. Así, son estas concepciones las que sustentan este primer apartado del marco teórico.

I 1 Definición de Psicología

Empecemos primero con la definición del término Psicología. La palabra Psicología proviene de dos palabras griegas *psyche* (*alma*) y *logos* (*estudio*) y en su definición inicial significaba el estudio del alma, referencia que posteriormente cambia convirtiéndose en el estudio de la mente. Actualmente la Psicología es definida como la ciencia que se encarga del estudio del comportamiento humano, de tal forma que responde al qué y por qué de los procesos mentales. Desglosando esta última definición diremos que el comportamiento es considerado como las acciones que se pueden observar directa o indirectamente y, que para lograrlo, se utilizan herramientas tales como la descripción, la explicación, la predicción y el control de la conducta. En otras palabras, mediante métodos de investigación científica se obtienen “respuestas válidas sobre los procesos fundamentales que determinan la complejidad de la conducta humana” (Cimbrado, 2002, p. 28), y que como lo menciona Papalia y Wendkos (1997), los psicólogos también están interesados en mejorar la calidad de vida de las personas y de la sociedad en general mediante el conocimiento de esta conducta.

Lo anterior nos lleva a considerar a la Psicología como una ciencia de la salud y al mismo tiempo como una ciencia humanística. Esta flexibilidad hace posible que el campo de estudio de la Psicología abarque problemáticas implicadas en la existencia individual y contextual del ser humano de una manera biológica, cognoscitiva, antropológica y social. Si partimos de que la Psicología posee estas bases humanísticas es posible hacer cuestionamientos acerca de la naturaleza humana, es decir, de cómo nos enfrentamos y nos relacionamos con el medio ambiente. Por tanto, las experiencias individuales, privadas y públicas, son materia de interés para el psicólogo. Así mismo, temas como el arte pueden comprenderse con una visión integral en la que el fenómeno artístico se estudia bajo diferentes ópticas complementarias que abarcan tanto los aspectos sincrónicos como diacrónicos del individuo.

Entonces, podemos definir a la Psicología como la ciencia que estudia el comportamiento humano a partir de la utilización de herramientas e instrumentos que le permiten aclarar procesos intrínsecos fundamentales del individuo describiendo, explicando, prediciendo y controlando la conducta.

Un proceso esencial que se da en el comportamiento humano es el creativo. Este fenómeno es estudiado desde la Psicología del Arte como uno de los tópicos más importantes. Por tanto es fundamental aclarar cómo se define a esta área de la Psicología.

I. 2 Psicología del Arte

Dado que la Psicología del Arte es una disciplina aun muy joven continúa en un proceso de diferenciación utilizando sus propios métodos y definiciones de los términos esenciales que le interesa tratar.

Las referencias clásicas en cuanto al estudio del arte las encontramos desde los textos de Aristóteles y Platón. Son, una vez más, estos filósofos griegos quienes marcan dos formas distintas de apreciar y entender lo estético; por un lado tenemos la línea platónica la cual nos da una perspectiva de la estética axiológica, donde la belleza es un ideal, es decir, lo bello posee un valor objetivo y universal, en donde la condición humana no interfiere. Que como dice Marty (2000) el hecho de que exista un ideal exterior de la belleza significa que la apreciación personal queda al margen. Esta perspectiva parece dejar fuera a la Psicología. Sin embargo, el aprecio por lo bello incluye la emoción estética que se presenta cuando estamos ante la presencia de la idea trascendente de la belleza. Entonces, a pesar de que la estética axiológica se pregunta si existe o no lo bello (problemática que a la Psicología no le interesa resolver), el hecho de que un ser humano se encuentre frente a la magnificencia de lo bello, hace posible que la Psicología del arte se pregunte cómo un individuo vive y entiende que es bello.

Desde el punto de vista de Aristóteles lo que interesa saber es *el modo de ser*, en este caso de lo bello, pues no le interesa si existe o no. Desde el punto de vista aristotélico la Psicología puede acercarse más a la experiencia estética. Es con la estética subjetivista, la cual implica el acercamiento del individuo como parte esencial del hecho estético, en la que los objetivos de la Psicología del arte pueden ser satisfechos.

Actualmente la ciencia de la conducta humana se interesa por el fenómeno estético cuando se acepta que lo bello coexiste con la percepción de una persona o incluso de un criterio colectivo. Sin embargo la Psicología del arte está obligada a tener una forma propia al abordar el tema para así ser autónoma y diferenciarse de la estética.

Ya en pleno siglo XX Arnheim (1986), precursor de los estudios formales sobre Psicología del Arte en la Universidad de Harvard, sienta bases para el análisis de fenómenos relativos a la percepción visual y el comportamiento humano. Arnheim nos refiere a una Psicología del arte que comienza a partir de los estudios psicofísicos de Gustav Theodor Fechner quien obtuvo datos cuantitativos sobre la Psicología de las percepciones visuales. A partir de sus investigaciones se han realizado muchas más, las cuales han recabado gran cantidad de información sobre la percepción, la personalidad humana, la motivación y las relaciones sociales, todos temas importantes para la Psicología.

En 1966, Jean Paul Weber propuso que el espectador, el artista y la obra son los actores involucrados en lo que denomina como *Psicología de la contemplación*. Estos tres elementos son fundamentales para la Psicología del Arte puesto que con ellos se puede describir y comprender al arte con el fin de encontrar las características propias del ser humano manifestadas en la expresión estética, en donde se ven involucrados campos de fuerza lingüísticos, literarios, emotivos, cognitivos, racionales, anímicos y recuerdos que interactúan desde el punto de vista del autor, y también desde el punto de vista del espectador, oyente, o lector, formándose el tan ansiado diálogo o comunicación entre ambos a partir de un objeto estilístico.

Es en la Psicología del Arte donde encontramos explicaciones que responden a hipótesis sobre el fenómeno de las experiencias estéticas, conceptos como percepción, motivación, memoria, producción y recepción del arte, los cuales son claves en el análisis del proceso creativo. Siendo que la percepción es uno de los elementos que intervienen más en el arte, tema de esta investigación, y aceptando la idea de que las experiencias estéticas coexisten con la percepción del individuo con respecto a lo bello, es sustancial tener una concepción clara de que es percepción por tanto, pasaremos a definirla someramente. Cuando hablamos del estudio de la percepción nos referimos a las experiencias conscientes de los objetos y las relaciones entre éstos, es decir, cuando se estudia la percepción el interés radica en las maneras en que "las personas forman una representación consciente del entorno externo, así como la precisión de tal representación" (Coren, Ward, Enns, 2001, p. 9). Así mismo como dice Arnheim (1986), "el modo más general de percibir, que pone el acento en las tensiones dirigidas, es prerequisite

para la actitud estética, aunque no monopolio de ésta. Pero el arte exige algo más que percibir la cualidad dinámica, requiere, por ejemplo, la facultad de juzgar la corrección de una estructura compositiva". (p. 289) Cuando una persona organiza un relato, ya sea poético, plástico o musical, nos está contando una línea de pensamiento. Al hacerlo organiza los espacios del lenguaje desde su punto de vista individual. Estos espacios están constituidos, no sólo por distintos tipos de lenguajes, sino también por emociones y recuerdos, esta condición hace que la diferenciación de lo percibido tome un significado al momento de componer una obra de arte, es la composición -forma- quien hace posible suponer que el artista plasme en ella sus intereses sustentados por una historia personal.

Es claro entonces que, "el arte va más allá de la percepción directa. La expresión artística tiene siempre una función semántica. Presupone traducciones de las conclusiones intelectuales a imágenes preceptuales y viceversa y, en el momento en que tiene lugar, exige necesariamente una comparación instantánea del objeto individual dado con este complejo precipitado de pensamiento y visión" (Arnheim, 1986, p. 290). Es decir, cada persona tiene su propia manera de ver las cosas. Esa mirada no es universal, ni temporal, cada uno tiene su punto de vista. Así cada persona desde su propio mundo interior, plasma o crea su sintaxis absolutamente individual.

Teniendo estos antecedentes como base para explicar la Psicología del Arte, podemos definirla como la rama de la Psicología que se interesa por el fenómeno de las experiencias estéticas de los individuos como productores de arte y como espectadores, incluyendo todos los fenómenos sincrónicos y diacrónicos que están inmersos alrededor de ellos.

II.3 En búsqueda de una definición del Arte

"El arte es una manifestación psicológica"

Gombrich

Más allá de lo bello y en función del Arte, el Diccionario Ilustrado de la Lengua Española (1980) define al arte como: "El acto por el cual el hombre, valiéndose de la materia expresa o imita lo material o lo inmaterial" o también se define como "Actividad humana objeto de juicio estético. Normas y reglas para realizar algo. Habilidad para hacer una cosa". (p. 132)

Es importante decir que el concepto de Arte es histórico y depende de la valorización social, pues a lo largo de las épocas se ha reconceptualizado muchas veces la palabra arte. En la Edad Media la concepción del Arte es a partir de la idea de acción, de destreza para dominar una técnica; en el Renacimiento las artes se diferencian de los oficios y las ciencias. En esta época se comienza a valorar lo bello y a los hacedores, y como consecuencia se acepta que el arte implica lenguaje, de tal manera que en este periodo se promueve la pintura, la escultura y otras técnicas artísticas. Para el Siglo XVIII se afirma que el Arte es productor de belleza; concepción que se mantiene hasta nuestros días. En el siglo XIX y XX se habla de vanguardia, llegan nuevas artes, se revalorizan las artesanías; y la aparición de la fotografía crea controversia abriendo espacios de discusión acerca de que es el arte. Posteriormente el cine y otras artes actuales mantienen esta discusión (Gombrich, 1992).

Algunos de los rasgos característicos del Arte que han sido considerados a lo largo de la historia para su definición son: que produce belleza, que produce un choque o reacción, que representa o reproduce la realidad, que es creador o productor de formas, que expresa y comunica. Si bien, los rasgos característicos para la definición del Arte difieren entre los espectadores, desde la Psicología y para este estudio, puede ser estudiado y comprendido como un producto del comportamiento humano derivado de los estados mentales, y que es parte del desarrollo del ser humano. Esta aseveración coincide con la definición que dice que el Arte es "cualquier forma de actividad del hombre que comprueba o ensalza su talento creativo o su capacidad expresiva en el campo estético" (Calabrese, 1987, p.10).

Por otro lado, el autor Mukarowski (1972), que a pesar de estar interesado en estudiar Arte haciendo a un lado los aspectos psicológicos, planteó que el Arte tiene tres características generales respecto al comportamiento humano, a saber:

1. activa la unidad emocional e intelectual en la actividad humana. Reorganiza y crea una nueva armonía entre las potencialidades humanas pensamiento, sentimiento y voluntad;
2. contribuye a hacer más intensas las experiencias humanas debido a que concentra los elementos presentes de manera aislada, y nos sitúa de manera nueva frente a lo conocido o bien se hace cotidiano lo extraordinario; el proceso de objetivación en el arte lleva a que se fije lo fugaz y lo efímero de las relaciones humanas y,
3. permite tener acceso a la personalidad a través del trabajo artístico. Esto es posible debido al doble proceso presente en el arte: por una parte, existe una apropiación de lo real, y por otra

hay una exteriorización del sujeto. La persona para crear una obra se apoya en los elementos de su realidad y los transforma de acuerdo a sus propias finalidades e intereses, la obra entonces contendrá la mirada del creador en donde él plasma características personales.

Además de los rasgos propios del Arte y de las características del Arte respecto al comportamiento humano, la Psicología del Arte tiene presente que para entender el Arte como un comportamiento humano derivado de los estados mentales y que son parte del desarrollo humano, tiene que involucrar factores espacio temporales para dar explicaciones profundas, puesto que el individuo que crea el Arte se encuentra en un contexto, el cual determina en gran modo su manera de ser y por tanto lo que hace y el cómo lo hace. De tal manera que, el Arte está sujeto a un juicio de valor. Así, la Psicología está presente vertiendo explicaciones que implican las relaciones del individuo y su medio cuando se da el fenómeno de la expresión artística. El Arte se da en un tiempo y en un lugar determinado, por lo que resulta fundamental contemplar estos factores para hablar de la expresión artística como hecho psicológico.



Foto 1
"Las señoritas de aviñón"
Pablo Picasso

1.4 ¿Qué es una obra de arte?

Existen tantos intentos por definir a la obra de arte que finalmente no se llega a una en la que todos estén de acuerdo. Por lo tanto, retomaremos algunas definiciones para delimitar el uso del concepto de la obra de arte en esta investigación.

La obra de arte es definida desde el campo de la filosofía por Langer (1966) como "una forma expresiva creada para nuestra percepción a través de los sentidos a la imaginación y lo que expresa es el sentimiento humano" (p. 23), el sentimiento entendido más allá de lo emotivo, referido a la interiorización de la "vida interna". Es una estructura simbólica llena de significado, donde múltiples elementos plásticos, que componen el todo de la obra artística, interactúan entre sí. La obra de arte tiene una parte no discursiva porque el objeto en sí es quien dice, sin la necesidad de explicarlo a través de un discurso. Sin embargo simbólicamente expresa, es decir, es una figura expresiva, es una manera de hablar y explicar la realidad haciendo más allá de la razón.

Por su parte Schuster y Beisl (1978) desde la Psicología, sostienen que: "Los objetos de arte son la huella que deja la conducta humana. La verificación de esas formas de conducta y de sus fundamentos internos constituye la tarea de una Psicología del arte" (Citado en Marty, 2000, p. 35). La obra de arte es el resultado de la necesidad y el deseo de los seres humanos por expresar y comunicar todo aquello que no se puede decir de otra manera. Es el espacio en el que el individuo dirige su energía hacia la construcción de un nuevo ser que ya existía en el mundo de las ideas, hacia la liberación de deseos representados en formas, texturas, contornos, movimientos y fondos. El Arte es destreza para construir, y esto implica que el arte no está exento de lo racional, es el resultado de la actividad mental. Es por eso que una obra de arte puede tener diferentes calidades y depende de todo un proceso, donde la creación se da gracias al dominio de una técnica y del reconocimiento del artista frente a su herramienta para poder expresar. Un individuo puede aprender la técnica para crear una obra, sin embargo es la búsqueda, las ganas, el interés por encontrar la *forma*, quien le dará sentido a ésta y así adquirir el nombre de arte u obra de arte. En otras palabras, si el artista tiene algo que decir, podrá utilizar los elementos plásticos, la técnica y otras herramientas para comunicar algo tomando decisiones que le permitan expresarse como lo desea.

En la obra de arte se encuentran plasmadas las sensaciones que hacen que los elementos plásticos entren en una dinámica haciendo de la obra un objeto expresivo. Arnheim (1986) se refiere a esto mencionando que el sentido de la forma es la capacidad que tenemos los seres humanos para dotar a los objetos visibles de propiedades como la claridad, unidad, armonía, equilibrio, adecuación o pertenencia; porque estas virtudes las ejercita con naturalidad un ser humano cuando construye. La forma buena no se nota, es decir, el arte va mas allá de las relaciones formales.

En suma, definimos en este estudio al Arte como lo hacen Schuster y Beisl (1978), como la huella que deja la conducta humana, así se podrá ver a la obra de arte como la manifestación del intelecto, una inteligencia enfocada a un ámbito y a un trabajo específico.

¿Por qué el estudio de la obra de arte? Aproximarse en la presente tesis a la obra de arte permite contribuir a fortalecer la idea con respecto a cuales son los rasgos preceptuales específicos del objeto que nos hablan del artista. Arnheim (1986) afirma que las realizaciones del artista y el público que las vive, están determinadas por facultades preceptuales e intelectuales del individuo. El artista se enfrenta ante la necesidad de resolver problemáticas implicadas en el campo de trabajo donde se desenvuelve y, son las decisiones que el artista

toma cuando crea una obra de arte las que determinan su composición, la disposición de los elementos que le dan forma y así llenarla de sentido.

Por tanto, al analizar la obra de arte podemos encontrar las fuerzas perceptibles en el objeto estilístico concebidas como la constatación de procesos mentales, de pensamiento, de intención y de emoción puesta en las obras artísticas. En una obra de arte la estructura que la compone brinda “una total transustanciación de la forma en expresión llena de sentido” (Arnheim, 1986, p. 20).

Para demostrar que un objeto es una obra de arte, es necesario no quedarse en la descripción de los elementos formales (plásticos), sino explorar el significado y ubicar el objeto artístico en su contexto espacio-temporal, es decir, el momento histórico en el que fue realizado.

Cuando nos interesamos por emprender el camino de la creación artística podemos describir y comprender cómo y por qué, una obra de arte posee características que posibilitan estados relativos a la contemplación y a la creación de la belleza; procesos psicológicos (emotivos, perceptivos, cognitivos, de personalidad) que se manifiestan en un objeto, una creación que tiene un objetivo de ser. La práctica artística es un espacio de trabajo que le permite al individuo desarrollarse a nivel sensorial, emocional, cognitivo y social por medio de una actividad fuera de lo cotidiano donde puede expresar y comunicar su representación de la realidad, aprender de sí mismo y del otro, romper con sus propios límites e ir construyendo su individualidad (Raya, 2000).

Es decir, la Psicología del Arte no sólo permitirá acercar a la ciencia psicológica y al arte sino que, como lo dice Marty (2000), permitirá una mejor comprensión de la mente humana, en específico sobre los estados mentales implicados con las experiencias estéticas.

I. 5 Relación de la Psicología y la Creatividad

¿Por qué la Psicología se interesa por la creatividad? La Psicología se ha interesado por los fenómenos que le suceden al humano, y lo ha hecho desde diferentes perspectivas, con diferentes metodologías y teorías. Cuando se ha adentrado a la investigación de la creatividad lo ha hecho por diferentes razones. Si partimos de la idea donde la Psicología busca entender cómo es el individuo contemplando los aspectos fisiológicos, psicológicos y sociales; al referir a los aspectos fisiológicos en relación a la creatividad, se están contemplando las capacidades

físicas del individuo que le permiten desenvolverse, mientras que al mencionar los fenómenos psicológicos, se está haciendo alusión a los procesos cognoscitivos como el pensamiento, la atención, el aprendizaje, la memoria, las emociones, la percepción, la inteligencia y la creatividad, procesos que son materia de interés para dar explicaciones y definir al ser humano como un ser creativo; asimismo, al referir a los aspectos sociales se resalta la importancia del contexto que rodea al individuo, tanto de la naturaleza como de la cultura, esta última como producto de la acción transformadora del hombre. Es decir, la Psicología busca comprender la creatividad porque es un fenómeno, entre muchos otros, que responde a qué es lo que caracteriza al ser humano, cómo funciona, cómo se desenvuelve y cómo interactúa con su medio.

Así, la Psicología puede, y se puede decir que debe, estudiar el fenómeno de la creatividad puesto que es un aspecto importante del comportamiento humano que permite explicar fenómenos como la novedad, la percepción, la creación y la inteligencia que se ven plasmados en un ámbito específico como es el caso del arte.

1.5.1 Definiendo a la Creatividad

El concepto de creatividad ha sido utilizado en investigaciones para explicar múltiples fenómenos relacionados con el quehacer humano. En consecuencia la definición de creatividad se encuentra abierta, hoy por hoy, a múltiples interpretaciones. El hecho es que resulta de primordial importancia para los estudios de la Psicología contemporánea la comprensión de este concepto así como la redefinición de sus características esenciales y, en este caso, los procesos que lo envuelven. Y entonces descartar las significaciones que limitan a esta palabra al ser definida con explicaciones naturalistas (generales), o con descripciones de sentido común que sólo llevan al mal uso de este concepto.

Por otro lado, es preciso indicar que la creación se entiende como un proceso psicológico complejo en el cual se pueden encontrar muchas variantes, y que como lo explica Raya (2000) la creatividad es entendida “como un constructo teórico, hipotético que permite describir y explicar procesos cognitivos complejos”. (p. 9)

Existen aproximaciones al estudio de la creatividad que la abordan desde diferentes perspectivas que ponen mayor interés en algún factor en especial; así, se le ha considerado como una característica de la persona, como un proceso, como parte de un contexto, o como

sinónimo de una capacidad extraordinaria de resolución de problemas. Sin embargo, la idea esencial desde la perspectiva psicológica acerca de la creatividad ha sido la de pensamiento divergente o inteligencia divergente, es decir, que la persona puede solucionar problemas de una manera no convencional al realizar asociaciones diferentes que pueden llegar a ser únicas. Es importante recalcar, como dice Gardner (2001), que aunque la creatividad y la inteligencia suponen resolver problemas y crear productos, difieren en cuanto a que "...La creatividad incluye la categoría adicional de plantear nuevas cuestiones, algo que no se espera de alguien que sea meramente inteligente". (p. 126) O como lo plantea Penagos (2002) cuando dice que la "creatividad y solución de problemas no son sinónimos. La sola visión de un problema ya es un acto creativo. En cambio, su solución puede ser producto de habilidades técnicas. El darse cuenta del problema significa integrar, ver, asociar donde otros no han visto, es decir, un estado de conciencia diferente. En este acto de darse cuenta, intervienen componentes actitudinales, sociales, afectivos, además de procesos fisiológicos."

En esta investigación, para dirigirnos hacia la comprensión de la creatividad se sigue la línea de Gardner (1993), quien retoma los trabajos de otros dos autores importantes como Gruber (1974) y Perkins (1988). Es a partir de esta postura en donde la creatividad se define a partir de la construcción del fenómeno de una manera más global en el sentido que involucra aspectos propios del individuo, del contexto que lo rodea y de su interacción con él.

Por lo tanto, siguiendo a Gardner (1993) la creatividad es un tipo de manifestación de la inteligencia humana, aceptando que el ser humano posee más de una inteligencia general y que para que la creatividad se manifieste es necesaria la presencia de otros factores fundamentales como son el contexto en el que se encuentra el individuo, es decir, no olvidar esta condición irrevocable que lo hace ser humano. En este sentido, la creatividad se puede definir no sólo como proceso psicológico (cognoscitivo), sino también como un potencial para crear un producto cargado de novedad el cual será valorado en el contexto social en el que se desenvuelve el individuo.

Así mismo, Gardner (1993) nos dice que toda actividad creadora proviene de la interacción relacional entre una persona y el mundo objetivo del trabajo, así como también de los vínculos entre el individuo y los otros seres humanos. La creatividad no puede verse como una sola cosa, sino más bien como una característica personal que se desenvuelve en un contexto específico. Es decir, la creatividad no depende solamente de los potenciales y motivaciones propias de un individuo, sino que también se ve expuesta al juicio social, el cual emitirá valoraciones buscando el consenso para aceptar si es o no creativo. Como dice Gardner "Pero

aquí el punto crucial (si bien controvertido) es que nada es, o no es, creativo en o por sí mismo". (p. 53) La valoración cultural es quien determina a la creatividad, pues es ella quien dice si es o no es una manifestación creativa. En este sentido, las obras de arte al ser productos de la creatividad, también son consideradas como tales dependiendo del juicio social.

De esta manera, definimos desde la Psicología al individuo creativo como lo hace Gardner (2001) el ser humano creativo es aquel que constantemente resuelve problemas, hace productos o elabora cuestiones nuevas en un campo determinado de manera tal que en un comienzo es estimado como novedoso pero que después es admitido en un contexto cultural específico. La creatividad se caracteriza con mayor frecuencia por la elaboración de una nueva clase de planteamiento, o temas que piden una nueva exploración.

Se admite entonces, que la creatividad se da en un trabajo o actividad en específico, descartando de esta manera la idea de que la creatividad es generalizada como una sola inteligencia. Por otro lado, el hecho de reflexionar sobre la constante presencia de la creatividad de manera palpable, al elaborar productos de manera periódica, descarta la idea en donde la creatividad llega como un brío único en la vida. Gardner (1993) hace referencia a la concepción de Gruber quien concibe que los individuos creativos desean ser creativos, y organizan sus vidas con vistas a aumentar su probabilidad de conseguir una serie de avances creativos.

Por último, definimos al proceso creativo como un concepto polifacético que va aunado al intelecto humano y que se manifiesta gracias a al ejercitación de las facultades psicológicas en un campo y ámbito específico.

Continuando con nuestro interés para esta investigación nos centraremos en el estudio de la creatividad artística, siempre teniendo en cuenta que la creatividad no es exclusiva de esta área, pero es en los artistas y en algunos científicos en los que se ha volcado el interés por los temas relacionados con la creatividad.

I.7 Conclusiones

En este capítulo hemos intentado dejar claro que la Psicología se interesa en el arte dado que es una expresión del ser humano que le permite desarrollarse, expresarse y comunicarse; y como tal, plasma dentro de un ámbito en específico (lo artístico) sus características exclusivas que lo diferencian y lo identifican ante los demás. Así mismo, puntualizar que al buscar entender la mente humana, la Psicología del Arte nos acerca a estas investigaciones que están interesadas en indagar en los procesos psicológicos, entre ellos la creatividad.

En suma, teniendo claras las definiciones básicas sobre la Psicología del Arte es posible plantearse múltiples preguntas de estudio en el terreno de la Psicología y el Arte.

II. Aproximaciones psicológicas al estudio de la creatividad

Antes de introducirnos al objetivo principal de esta investigación es de suma importancia tener algunas bases que dejen clara la estructura teórica utilizada, la cual fundamentará el modelo de análisis del proceso creativo (Gardner, 1993) que se eligió para realizar esta investigación; así, se comienza con un breve recorrido de las diferentes posturas con respecto a la creatividad, donde la personalidad, las influencias ambientales, el producto o el proceso son los elementos sustanciales para explicarla, las cuales nos permiten mostrar las concordancias y diferencias entre ellas; así como también, el propósito de la descripción de diferentes ópticas dentro de la Psicología se debe a que algunos de los postulados de estas aproximaciones son retomados por Gardner en su modelo de análisis del proceso creativo, mientras que otras chocan con su propuesta.

Continuando con lo anterior se sigue una exploración a diferentes teorías sobre la creatividad. Raya (2000) hace una clara revisión de las aproximaciones realizadas con respecto a la creatividad que permiten tener una visión general de cómo se utilizan diferentes niveles de análisis tanto teóricas como metodológicas, una revisión que retoma de los autores Finke, Smith y Ward (1992) quienes clasifican el estudio de la creatividad en cinco grandes corrientes teóricas, es por esto que se utiliza su propuesta para abordarlas. Así, tenemos las siguientes aproximaciones: 1) psicoanalítica, 2) psicométrica, 3) historiométrica y sociológica, 4) pragmática y 5) cognitiva.

II. 1 Teoría Psicoanalítica

El estudio del arte dentro del psicoanálisis da inicio en los escritos de Freud. Algunas de las investigaciones más importantes del creador del psicoanálisis sobre la estética que enriquecen la comprensión del fenómeno de la creatividad son: *Personajes psicopáticos en el escenario* (1905), *Un Recuerdo Infantil de Leonardo Da Vinci* (1910) y *El Moisés de Miguel Ángel* (1914). En estos trabajos Freud sustenta dos hipótesis básicas para explicar la creatividad. Por un lado dice que la creatividad es la fantasía y el deseo alrededor del cual el artista despliega su obra, y



Foto 2 "Moisés"
Miguel Angel

de esta forma puede liberar sentimientos, deseos y fantasías reprimidas en los espectadores de su obra. Mientras que la segunda hipótesis se basa en que el artista y el niño se equiparan en el sentido de que “ambos crean un mundo fantástico al que están ligados tanto el arte como los sueños diurnos que vienen a sustituir o a continuar el juego infantil” (De Tavira, 1996, p. 14). Entonces, el placer estético se entiende como una gratificación que sustituye los afectos y deseos reprimidos. “Freud en 1910, destaca que la actividad creadora del artista brinda también una derivación de sus deseos sexuales por medio de la sublimación, siendo ésta el mecanismo de defensa y la base de la actividad creadora y del talento” (De Tavira, 1996, p. 14).

Freud aclara, así mismo, que la diligencia creativa no es reflejo inmediato de una intención deliberada, sino que la mayoría del impulso que lo mueve y su significado se encuentra oculto al creador y posiblemente a las personas que lo rodean (De Tavira, 1996).



Foto 3
Leonardo Da Vinci

La crítica que se le hace a los postulados de Freud (1910), radica en que pueden ser aplicados igualmente a personas no creativas, impidiendo distinguir al verdadero artista o científico, de personas no consideradas como creativas. Sin embargo, actualmente se siguen retomando estos postulados y continúan influyendo en el estudio de la creatividad cuando se aborda el tema de la personalidad y motivación del creativo (Gardner, 1993).

II. 2 Teoría Psicométrica

La aproximación psicométrica de la creatividad comienza, como lo refiere Marty (1999), con los estudios realizados por Guilford (1956- 1968), que buscando comprender este fenómeno, lo liga con la inteligencia a través de la metodología de la psicología diferencial y formaliza tests a partir de los cuales distingue diferentes formas de la creatividad. De esta manera, este investigador en 1958 logra identificar dos tipos de pensamiento, por un lado tenemos al pensamiento convergente, que es el que se presenta en la persona ordinaria, mientras que el pensamiento divergente es característico de los individuos creativos. Esta diferencia esencial esclareció el difuso límite que existía entre la concepción de tener un don especial y lo que es dar soluciones novedosas a problemas. De esta manera, Guilford a mediados del siglo XX define a la creatividad como la combinación de habilidades primarias: “sensibilidad a los problemas, fluidez en generar ideas, flexibilidad y novedad de las ideas, y la habilidad para sintetizar y reorganizar la información” (Raya, 2000, p. 14).

Romo (1997), afirma que a partir del trabajo de Guilford surgen nuevas investigaciones que analizan la relación entre la creatividad, el descubrimiento y solución de problemas. Entre estas investigaciones nos encontramos con autores como Csikszentmihalyi (1990) y Runco (1994). Por otro lado, siguiendo el trabajo de Guilford autores como Amabile (1983) y Hayes (1981) se han interesado en identificar los estilos cognitivos que promueven el pensamiento creativo.

II. 3 Teoría Historiométrica y Sociológica

La aproximación historiométrica busca estudiar cómo influyen los factores sociales, culturales y ambientales en la creatividad, sin hacer a un lado los factores personales. Gardner (1993) refiere el trabajo del psicólogo Dean Keith Simonton propone una metodología para investigar temas relacionados con rasgos de personalidad de individuos creativos, circunstancias de su preparación y las cualidades de sus obras consideradas las más importantes. Esta metodología es una aproximación cuantitativa, que a partir de documentos históricos, recoge información para crear una base de datos, los cuales son examinados para encontrar rasgos característicos de los individuos creativos. Las investigaciones con esta aproximaciones se encuentran sujetas a la estructura que los historiometristas le dan a los datos históricos, condición que no debe perderse de vista al momento de llegar a conclusiones.

Otro autor importante que menciona Romo (1997) es Amabile quien a partir de la intervención experimental ha encontrado datos muy interesantes que han aportado a la comprensión de la creatividad. En un estudio encontró dos datos; por un lado encontró que, cuando existe de por medio la remuneración monetaria generalmente la creatividad se reduce, y por otro que la creatividad aumenta cuando el individuo elige una actividad que le interesa. La teoría propuesta por Amabile considera que el conocimiento antecedente, el estilo cognitivo, los factores sociales y las influencias ambientales contribuyen a la realización del acto creativo.

Así vemos que una limitación de la metodología que utiliza la aproximación historiométrica radica en que no aporta descubrimientos nuevos sobre avances creativos en casos particulares, sin embargo, difunde información valiosa de individuos al ubicarlos en un contexto más amplio (Gardner, 1993).

II. 4 Teoría Pragmática

En esta aproximación teórica se busca desarrollar técnicas creativas prácticas. Una de éstas técnicas, con el fin de mejorar el objeto estudiado, enlista atributos considerando las características básicas del mismo, para después tratar de modificarlos; así es el caso de Crawford (1954) quien utiliza la técnica de síntesis morfológica. En otros estudios Allen (1962) y Zwicky (1957), realizan instrumentos en donde se hace una lista de las dimensiones relevantes de un objeto, así como también, se determina el rango de atributos posibles de cada dimensión, para después considerar combinaciones nuevas de los atributos. Otro investigador importante es Osborn (1953), quien a partir de la asociación de las ideas libres en un ambiente grupal, desarrolló algunos métodos populares para lograr ideas creativas tales como la técnica de "brainstorming"¹ (Raya, 2000).

II. 5 Teoría Cognitiva

A partir de las insatisfacciones de los tests de creatividad en la manera en cómo se estudia la creatividad, surge una nueva forma de identificar las características de este proceso psicológico por medio de tests más exigentes, y dentro de los interesados por proponer un modo de análisis más confiable, se encuentran los gestaltistas.

Estos investigadores cognitivos defienden estudios que se basan en los ordenadores, para hablar de la resolución de problemas que implican procesos de pensamiento creativo para llegar a una solución. Desde esta perspectiva "el ser humano que resuelve problemas debe seleccionar el problema a investigar; determinar cuáles, entre una serie infinita de datos potenciales, son pertinentes para la solución de un problema; y averiguar qué tipos de análisis hay que realizar sobre esos datos para alcanzar una solución, inventando laboriosamente nuevos métodos de análisis cuando sea necesario" (Gardner, 1993, p. 40).

A partir de esta aproximación encontramos cinco grandes líneas de investigación de la creatividad. "Los estudios de caso (Gruber, 1974; Gardner, 1982, 1993), el enfoque de los componentes múltiples de Sternberg y Lubart (1991), la postura de solución de problemas de Weisberg (1988), la aproximación cognitiva creativa de Finke, Smith y Ward (1992), y la

¹ La técnica del "brainstorming" se concibe como "torbellino de ideas, técnica de dinámica de grupos en la que se anima a los participantes a producir tantas ideas nuevas y originales sobre un tema determinado, como les sea posible, sin evaluarlas hasta el final de la sesión" (Papalia, et al., 1998, p. 311)

perspectiva de la inteligencia artificial que trabaja con modelos computacionales (Boden, 1991; Jonson-Lard, 1988)". Haciendo hincapié en los estudios de caso dado los objetivos de esta investigación, se puede decir que la mayoría de los trabajos de individuos creativos "han consistido en reportes introspectivos, entrevistas y estudios biográficos. Dentro de los estudios de caso importantes se encuentran: el análisis de la evolución conceptual de las ideas de Darwin (Gruber, 1984), los estudios de artistas creativos (Gardner, 1982, 1983), la explicación del uso de la visualización en la creatividad científica (Miller, 1984; Shepard, 1978, 1988) y la colección de estudios de caso de Wallace y Gruber (1989) en donde se explora la vida de gente creativa notable en tiempos modernos" (Raya, 2000, p. 16).

Desde esta aproximación se fomentan los estudios de casos prácticos de individuos, diferenciándose de las investigaciones humanísticas que realizan los biógrafos puesto que se centran en el desarrollo de las ideas y el uso de conceptos; además se apoyan de modelos de las ciencias cognitivas como base teórica para la búsqueda de principios que puedan ampliarse mas allá del individuo estudiado (Gardner, 1993).

II. 6 Conclusiones

De las diferentes aproximaciones teóricas que se han expuesto existe la constante entre ellas de prestar más atención a un aspecto específico de la creatividad; en algunos casos se presenta mayor peso sobre el estudio de la obra o del producto, en otras en la personalidad, en el ambiente o en el proceso. En general, la mayoría de los estudios sobre creatividad que han sido realizados, se han enfocado a tratar la personalidad, las influencias ambientales y el producto, mientras que las investigaciones interesadas por estudiar el proceso de creación son menores (Romo, 1997).

Las teorías expuestas anteriormente se ven de alguna u otra manera en la propuesta de Gardner (1993) para analizar el proceso creativo. Por un lado algunas de las aproximaciones son incluidas en el modelo como la base teórica, así la teoría psicoanalítica se retoma para explicar la personalidad del individuo creativo; las teorías historiométricas y sociológicas se retoman en cuanto a la influencia del contexto sociocultural en el ser creativo y en relación a la metodología y obtención de datos publicados; la teoría cognitiva, la cual es una de las más fuertes en la postura de Gardner, es la corriente que explica cómo el individuo llega a ser creativo, considerando la postura de la resolución de problemas. Por otro lado, las teorías psicométrica y pragmática quedan fuera de la propuesta de Gardner. En el caso de la teoría

psicométrica, Gardner se aleja de ella por su postura ante la inteligencia multifacética y por preferir investigaciones que trascienden lo puramente cuantitativo; y en relación a la teoría pragmática, el modelo de análisis de Gardner se aleja de los propósitos de modificación de la conducta.

Considerando lo anterior, para esta investigación tener como base teórica los estudios en los que se examina la interacción del individuo y el ambiente que lo rodea es el enfoque que consideramos más completo, puesto que de esta manera podemos acercarnos más a la creatividad definida como un proceso. Es así, que la propuesta de Gardner (1993), para analizar el proceso creativo, nos parece conveniente para aportar datos que puedan ser relevantes en cuanto a la constatación de los principios de la creatividad y el proceso que implica.

III. Antecedentes del modelo de análisis de Gardner

Con el propósito de contextualizar la perspectiva de H. Gardner (1982, 1993, 2001), quien es el autor del modelo utilizado para la realización de análisis del proceso creativo de este trabajo, es importante mencionar algunos de los antecedentes que delinear y sustentan su modelo. En este sentido, dentro de este apartado se expone que es el Proyecto Cero, un espacio donde Gardner a logrado hacer importantes investigaciones relacionados con el Arte; así mismo, se expone el enfoque estructuralista donde se hace un recorrido histórico dentro de la ciencia con el propósito de aclarar la postura de Gardner como estructuralista cognitivo; y por último se presenta la teoría propuesta por Gardner de las Inteligencias múltiples, la cual es el sustento teórico del modelo de análisis del proceso creativo.

III.1 El Proyecto Cero

Actualmente, la corriente cognitiva está más abierta en sus métodos y en sus planteamientos teóricos en general. Tal apertura ha permitido nuevas líneas de investigación y proyectos significativos como es el caso del Proyecto Cero.

El Proyecto Cero se fundó en la Universidad de Harvard en 1967 por el filósofo Nelson Goodman quien estudió y buscó mejorar la educación en las artes. Goodman creía que el aprendizaje en las artes debían ser estudiadas como una actividad cognitiva seria. Debido a que en esa época no había mucha información sobre las formas de pensamiento artístico, Goodman decide denominar a esta línea de investigación como el "Proyecto Cero". Inicialmente el proyecto fue concertado dentro de la Psicología y la Filosofía sobre la educación en las artes, y después se amplió para incluir el desarrollo cognitivo y las habilidades cognitivas en los dominios científico y humanístico (Project Zero, 2004).

El Proyecto Cero está formado por un grupo de investigación de la Universidad de Harvard quienes investigan el desarrollo de los procesos de aprendizaje en niños, adultos y organizaciones. Actualmente, el Proyecto Cero se está constituyendo a partir de estas investigaciones para ayudar a crear grupos de discusión e investigadores con el fin de mejorar el entendimiento dentro de estas disciplinas; así como promover el pensamiento crítico y creativo. La misión del Proyecto Cero es entender y mejorar el aprendizaje, el pensamiento y la creatividad en las artes y en otras disciplinas. Los programas de investigación están basadas en

el entendimiento detallado del desarrollo cognitivo del humano y en el proceso de aprendizaje en las artes y en otras disciplinas (Project Zero, 2004).

Con relación a las ópticas desde las que parte el Proyecto Cero, se puede decir que se ha caracterizado por unir tres corrientes divergentes: 1) los principios propuestos por el enfoque estructuralista del conocimiento, 2) el pensamiento simbólico de las artes y 3) los procedimientos experimentales cuya efectividad se había comprobado ya (Gardner, 1987).

En la corriente interesada en el pensamiento simbólico en las artes encontramos a Ernst Cassirer, filósofo alemán que en la década de 1920 planteó por primera vez, que para entender la creación es necesario saber cómo los individuos utilizan los sistemas de símbolos. Para Cassirer el signo y con mayor precisión el símbolo, ocupa el lugar de unidad básica dentro del pensamiento humano; esto implica para el filósofo, la naturaleza simbólica que caracteriza al ser humano. "La idea de Cassirer de explorar los usos de los símbolos en el terreno del arte marcó una huella profunda e inquietó a posteriores filósofos. En 1968 estas ideas fueron retomadas por Goodman convirtiéndose en aspectos básicos de su teoría" (Raya, 2000, p. 22).

Con una referencia filosófica previa, "Nelson Goodman se introduce al estudio de la psicología y de las artes desde el punto de vista simbólico. El estaba de acuerdo en que la manera más fácil de analizar el arte era a través de los símbolos artísticos que crean y perciben los individuos cuando están inmersos en el ámbito. Así, se interesó en identificar los diferentes tipos de símbolos y su función en la práctica" (Raya, 2000, p. 22).

Por otro lado, Howard Gruber (1982) se encuentra dentro de los que están interesados en estudiar la creatividad desde una perspectiva cognitiva. Su obra que retoma la teoría de la evolución darwiniana, "se caracteriza por la cuidadosa atención a los modos en que las ideas generativas, y series de ideas, se desarrollan y se profundizan a lo largo de períodos importantes de tiempo" (Gardner, 1993, p. 50). Gruber es importante dentro de la investigación de la creatividad ya que sus trabajos son pioneros en abordar la creación en la edad adulta. A partir de estas investigaciones, Gruber y su equipo encuentran principios para estudiar a la creatividad. De tal manera que este investigador determinó la necesidad de analizar "cómo se organiza el conocimiento en un dominio para realizar las diversas búsquedas, el tipo de propósito perseguido por el creador, y la cualidad de su vida afectiva" (Raya, 2000, p. 21).

Para Gardner esta noción de Cassirer le sirvió para afirmar que los sistemas de símbolos son los vehículos a través de los cuales se produce el pensamiento y que mediante el uso de los símbolos puede llegar a crear universos de significado totalmente nuevos.

En los últimos años (1972–2000) el Proyecto Cero estuvo dirigido por David Perkins y Howard Gardner, y actualmente es dirigido por el Dr. Steve Seidel quien es maestro en educación en la Universidad de Harvard. En sus investigaciones Seidel explora las prácticas reflexivas de los maestros, así como también, el trabajo de los estudiantes es revisado de cerca por él para hacer una documentación sobre el aprendizaje. Howard Gardner y David Perkins continúan dentro de este proyecto como parte del comité y realizando investigaciones (Protec Zero, 2004).



Foto 4
David Perkins

Con el tiempo, el Proyecto Cero se ha mantenido fuerte en las investigaciones entregadas a las artes. Este Proyecto se ha ido expandiendo e interesado en incluir a la educación entremezclada con otras disciplinas, no sólo para el individuo, sino también para las organizaciones educacionales y culturales de Estados Unidos y de otros países. Parte del trabajo del Proyecto Cero es documentar extensamente para publicar las investigaciones realizadas por los integrantes del proyecto, así como también materiales de los principales investigadores interesados en temas como el arte y el aprendizaje (Protec Zero, 2004).

III. 2 Del estructuralismo puro al estructuralismo cognitivo

Gardner (1982) afirma, en su libro *Arte, mente y cerebro*, que ha sido influenciado por investigadores estructuralistas, cognitivistas y estudiosos del simbolismo. Desde el enfoque estructuralista Gardner adquiere su perspectiva acerca del desarrollo humano, así como también retoma muchos de los métodos de investigación. Veamos que se entiende por estructuralismo.

El estructuralismo desde la filosofía es una “corriente científica y metodológica que se origina en las primeras décadas del siglo XX y que se caracteriza por dos actitudes generales: totalización y formalización. En primer lugar, concibe cualquier objeto de estudio como un todo significativo, cuyas partes o elementos se relacionan entre sí y con el todo, de tal forma que la alteración de uno de ellos modifica la configuración total (estructura)”. Respecto al segundo aspecto, el

estructuralismo "hace coincidir la investigación empírica con la elaboración teórica. En este sentido, ofrece modelos de la realidad objeto de estudio a base de abstraer las leyes inherentes a ésta, en función de las cuales se autorregula" (Diccionario de las Ciencias de la Educación (D.C.E.), 1985, p. 596).

Para la Psicología el estructuralismo puro se concibe como "el sistema psicológico que utiliza la introspección controlada como método de estudio de la mente humana. Inspirado en el empirismo inglés y en el positivismo francés, pretende descubrir la estructura de la conciencia a partir de las experiencias conscientes elementales (percepción, atención, memoria, afectos, etc.) y sus relaciones mutuas. Trata de explicar todos los fenómenos, incluso los de la conciencia, fundándose en leyes físicas y químicas. Los estructuralistas garantizan la objetividad y cientificismo de su método –la introspección– mediante el control a que someten al sujeto y a las situación experimental" (D. C. E., 1985, p. 596).

Titchener es quien comienza a hablar en 1898 de una Psicología estructuralista, que partiendo de una ciencia psicológica en la que se estudia la mente humana sólo en adultos y en personas normales, define al estructuralismo como *el estudio de la mente consciente*. Titchener partía de la idea en la que la observación, el cuestionamiento y la descripción de los procesos mentales, en términos de hechos observables, era el principio para una ciencia psicológica (Psicología experimental). La técnica que utilizaba para lograr sus objetivos era a través de la introspección. Sin embargo, a pesar de los avances en el estudio de los procesos mentales, esta manera de aproximarse a la mente humana comenzó a decaer "Con los años la psicología de Titchener se desarrolló de forma cada vez más restringida, hasta llegar a ser una 'psicología pura' limitada al análisis introspectivo de la mente humana" (Hothersall, 1997, p.150) que adquiría un carácter subjetivo y poco confiable. Esta condición propició controversia con otras aproximaciones en el estudio de los procesos mentales como es el funcionalismo y el conductismo.

A partir de la decadencia del introspeccionismo propiciado por la nueva corriente conductista, los estudios se centraron únicamente en la conducta que podía ser observada dado que los afines a esta corriente, consideran que toda actividad psíquica puede ser explicada sin caer en postulados mentalistas. "Los conductistas sostenían que los hombres actuamos del modo en que lo hacemos porque los refuerzos que recibimos nos inducen a ello" (Gardner, 1982, p. 25). Sin embargo, el hecho de sólo estudiar la actividad manifiesta limitaba la posibilidad de investigar los procesos mentales.

Entonces surge la revolución cognitiva la cual dio inicio en el momento en que se aceptó la posibilidad de estudiar los procesos mentales del hombre, y a la par comienza la iniciativa de “varios investigadores por demostrar que los procesos del pensamiento se caracterizaban por una regularidad y una estructuración considerables. No toda la actividad pensante era observable, ni esos proceso cognitivos podían en todos los casos asociarse a estímulos externos o confirmarse por medio de la introspección. Pero los procesos del pensamiento tenían una estructura, y el analista riguroso podía ayudar a descubrirla” (Gardner, 1982, p.25). Así, comienzan nuevas líneas de investigación como son la programación por computadoras y la inteligencia artificial, u otras ciencias interesadas en los procesos mentales como son la antropología, sociología, la pedagogía, así como las neurociencias haciendo efectiva la idea de estudiar los procesos mentales. Entonces una nueva corriente interesada en las estructuras de la mente y en los procesos cognitivos, plantea un nuevo enfoque que trasciende la línea de pensamiento puramente lógico–racional. Una aproximación que Gardner (1982) reconoce como el *estructuralismo cognitivo*.

Con una aproximación cognitiva con influencias estructuralistas y evolutivas, Jean Piaget, Noam Chomsky y Claude Lévi-Strauss, han explorado el supuesto de que la mente humana se encuentra organizada, de tal manera que a través del estudio de la conducta y de productos humanos se pueden comprender las principales estructuras del pensamiento. “Lévi- Strauss presenta la virtud adicional de haberse ocupado en forma explícita de las artes, por lo que sirve de nexo con el segundo grupo de maestros: Ernst Cassirer, Susanne Lange, Nelson Goodman y Ernest Gombrich, quienes adoptaron un enfoque cognitivo, o más precisamente, simbólico, de las artes, y suministraron muchas claves sobre cómo realizar un estudio psicológico del proceso artístico” (Gardner, 1982, p. 19). Estos autores concuerdan en que la mente del hombre sigue reglas específicas, las cuales pueden ser estudiadas minuciosamente a través de exámenes metódicos del lenguaje, de las acciones y de la capacidad de resolver problemas.

Ya con un estructuralismo más abierto, el estudio de la capacidad de crear, el manejo de los sistemas de símbolos se hace posible. Así, Gardner (1992) se apropia de un enfoque de la mente propuesto por los estructuralistas que estudiaban los aspectos cognitivos de varias ciencias sociales con el propósito de desentrañar lo que implica la realización artística.

III. 3 Gardner y la mente creativa

Bajo el apoyo del Proyecto Cero, Gardner (1983, 1993, 2001) ha estudiado durante los últimos veinticinco años el desarrollo humano en niños normales y superdotados, el fracaso de las capacidades y talentos humanos cuando existe una lesión cerebral. Así mismo ha investigado cómo es que los individuos llegan a ser músicos, pintores o poetas; por qué son pocos los que llegan a serlo; y cómo es que éstas y otras capacidades artísticas se desarrollan o atrofian en nuestra propia cultura.

A partir de los estudios con niños y adultos con lesión cerebral Gardner (2001) se convenció de que la cognición humana es polifacética, de tal forma que postula una teoría de las inteligencias múltiples en donde afirma que la inteligencia humana debe ser concebida como un conjunto de facultades relativamente autónomas. Estas facultades las denominó como *las diversas inteligencias humanas*. Y estando de acuerdo en que la inteligencia no es exactamente como se mide en los tests de inteligencia de *Stanford-Binet* y *David Wechsler*, Gardner postula en sus libros *Mentes creativas* (1993) y *La Inteligencia reformulada* (2001) que existen 7 tipos de inteligencia, sin embargo aclara que no son todas las inteligencias posibles, simplemente son las que ha logrado identificar, a saber son: **inteligencia lingüística** la cual se refiere a una sensibilidad especial hacia el lenguaje hablado y escrito, así como también a la capacidad de aprender lenguas; **inteligencia lógico-matemática** que se refiere a la capacidad de analizar problemas de una manera lógica-matemática, de llevar a cabo operaciones matemáticas y de realizar investigaciones de manera científica; **inteligencia musical** que se refiere a la capacidad de interpretar, componer y apreciar pautas musicales; **inteligencia corporal-cinestésica** la cual se refiere a la capacidad de emplear partes del propio cuerpo o su totalidad para resolver problemas o crear productos; **inteligencia espacial** se refiere a la capacidad de reconocer y manipular pautas en espacios grandes y espacios reducidos; **inteligencia interpersonal** la cual denota la capacidad de una persona para entender las intenciones, las motivaciones y los deseos ajenos y, en consecuencia se da la capacidad para trabajar eficazmente con otras personas; y la **inteligencia intrapersonal** la cual supone la capacidad de comprenderse a uno mismo, de tener un modelo útil y eficaz de uno mismo.

Actualmente Gardner sigue indagando acerca de la inteligencia y postula que es posible considerar a una **inteligencia naturista** la cual se refiere a la capacidad y sensibilidad para entender e interactuar con la naturaleza, es decir, la exploración activa es parte de esta

capacidad, esta facultad da importancia a los fenómenos que acontecen, la cual puede llegar a manifestarse en el campo de trabajo. Así mismo, Gardner habla de una **inteligencia existencial** y una **inteligencia espiritual**, estas últimas continúan siendo estudiadas y definidas.

De esta forma, siguiendo su premisa del intelecto humano como un conjunto de facultades, se introduce al tema de la creatividad que igualmente posee esta característica plural. Gardner (2001) está de acuerdo en que la creatividad va aunada a la inteligencia, por lo tanto, la creatividad se manifiesta gracias a que las inteligencias son ejercitadas hacia un objetivo y un ámbito en específico. Asumiendo que el hecho de que una inteligencia se emplee o no con fines estéticos constituye una decisión personal y cultural. En este sentido, afirma que no existe una inteligencia propiamente artística, y que son las inteligencias las que pueden funcionar de una manera artística. De esta manera encontramos que las inteligencias musical, corporal-cinestésica y espacial se ven destacadas en las áreas artísticas.

III. 4 Conclusiones

En suma, en este apartado se busca dejar claro que las propuestas teóricas y metodológicas están sustentadas en un trabajo previo que siguen una línea clara o al menos marcada para forjar el conocimiento.

De esta manera, ante los antecedentes presentados arriba es posible comprender que Howard Gardner con una influencia evolucionista, cognitiva y estructuralista, plantea un modelo de análisis para el proceso creativo en el cual, basándose en su propuesta teórica de las inteligencias múltiples, define a la creatividad como un concepto multifacético y multifactorial.

IV. Modelo de análisis de H. Gardner

En este apartado se expone el modelo de análisis del proceso creativo de Howard Gardner (1993) dado que será la manera de aproximarnos al estudio del proceso creativo en Manuel Álvarez Bravo. Se utilizó esta propuesta que parte desde una perspectiva cognitiva, porque el modelo permite abarcar el estudio del proceso creativo como un fenómeno que involucra al individuo, su contexto y lo que produce durante su actividad creadora. Así como también, este modelo permite la incorporación de otras propuesta como la ideográfica de Gruber y la nomotécnica de Simonton¹, al mismo tiempo permite integrar postulados de otras ciencias y disciplinas como el Psicoanálisis, Historia del Arte, Semiótica, Antropología, Neurociencias, entre otras, con el fin de complementar el conocimiento del proceso creativo.

Gardner (1993) buscó estudiar al creador en cuanto al dominio artístico y la práctica, "le interesó profundizar en el papel de la simbolización, él planteó que desde la psicología es necesario el estudio del arte porque en las artes la simbolización tiene un papel muy importante, ya que además de estar presente en todas las formas artísticas, también son características propias del arte ciertos usos de los símbolos como: la expresión de las emociones, la ejemplificación de las propiedades sensoriales y la referencia al propio símbolo" (Raya, 2000, p. 23).

Gardner (1993) retoma los trabajos de Gruber como el elemento para el estudio individual, donde hace una exploración sobre los individuos a través de la aproximación de "sistemas en desarrollo". Además, retoma el trabajo de Simonton y sus colegas para complementar los aspectos historiográficos, pues él considera que en el estudio de la creatividad es necesario abarcar estos dos aspectos, es decir, que a partir del estudio individual se puede llegar a hacer generalizaciones que puedan esclarecer la creatividad. Cabe aclarar que aunque el fin último es encontrar características claves de la creatividad que puedan ser generalizadas, el primer paso es realizar investigaciones que puedan aportar constantes en el proceso.



Foto 5 Howard Gardner

¹ "los rasgos comunes (igualdad del grupo) son el tema del enfoque nomotécnico y los rasgos individuales (normas individuales) lo son del enfoque ideográfico" (Gross, Richard, 1994, p. 730).

El interés de Gardner por ahondar en el desarrollo, en los procesos y los productos creativos en especial en el campo del arte, lo hizo mirar los trabajos de algunos autores importantes. De los filósofos Ernst Cassirer y Nelson Goodman retomó dos planteamientos: Por un lado retoma de Cassirer que el uso de los sistemas de símbolos es un factor importante en las diversas formas de creación; mientras que de Goodman retoma la concepción en la que las artes se determinan por los múltiples usos de los sistemas de símbolos y que por esta razón es importante analizarlos por separado.

Así mismo, Gardner (1993) considera que la mejor manera de hacer un estudio de la creatividad implica analizar profundamente fenómenos creativos que abarquen perspectivas neurobiológicas, psicológicas, desde el campo y el ámbito con una orientación sociológica. Sin embargo, su aproximación tiende a dar mayor peso a los estudios psicológicos haciendo hincapié a los factores personales utilizando la perspectiva biológica, epistemológica y sociológica. Sus estudios buscan aplicar nuevas perspectivas social y cognitivo-científicas a los fenómenos de la creatividad.

Con una perspectiva interactiva, Gardner (1993) en su libro *Mentes creativas* aborda a la creatividad, mostrando que ésta posee múltiples facetas, y la presenta en tres temas organizadores intuitivos. De esta manera, Gardner propone un sistema básico para el estudio de la creatividad, el cual está compuesto por tres elementos centrales y sus relaciones, a saber son: un individuo creador; un objeto o proyecto en donde el individuo está trabajando; y las personas que rodean y viven cerca del creador. Como forma de representación de estos factores Gardner propone el siguiente esquema:

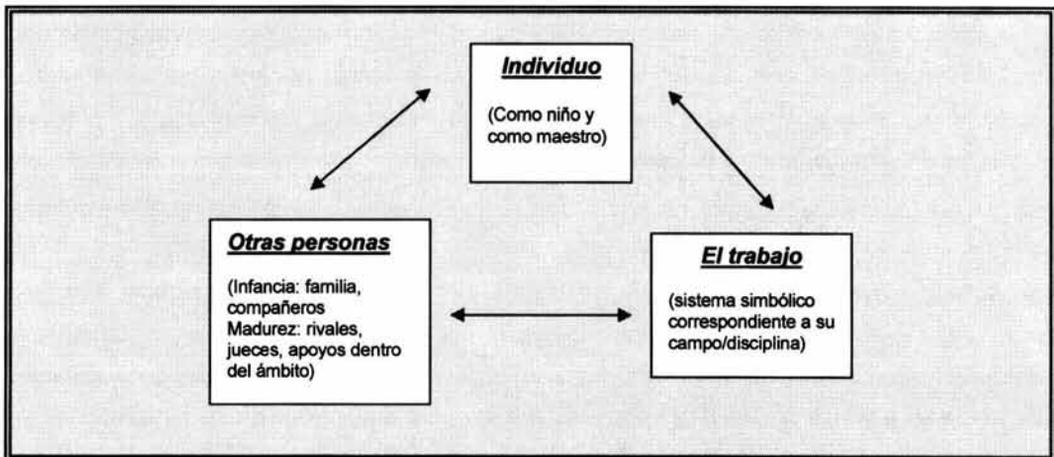


Fig. 01 (Gardner, 1993, p. 26)

La aproximación de Gardner al estudio del proceso creativo consta de cuatro aspectos, que se encuentran separados solo en teoría, para el análisis, puesto que realmente no existe una clara línea que los separe. Estas son: Temas organizadores; Estructura organizadora; Cuestiones para la investigación empírica; y Temas emergentes.

Uno de los propósitos que se plantea en la publicación de *Mentes creativas (1993)*, es la aplicación del modelo en siete creadores que estuvieron dedicados a un campo de trabajo distinto y que vivieron en la época moderna, en donde busca esclarecer la naturaleza de sus propias y particulares capacidades intelectuales, configuraciones de personalidad, trasfondos sociales y criterios de acción, así como los esfuerzos y logros. Por lo tanto, al ejemplificar la aplicación del modelo de análisis del proceso creativo, integra su interés por la búsqueda de modelos que esclarezcan la naturaleza de la empresa creativa. Entonces, para entender algunas facetas de la creación humana, Gardner estudió los avances creativos de Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham y Gandhi. En cada estudio Gardner se preocupó por profundizar más en un aspecto que otro dependiendo del creador.

En función del modelo de análisis, Gardner (1993) centra los estudios de "Einstein y Picasso en la relación entre el niño y el maestro; los estudios de Freud, Stravinsky y Gandhi, en la relación entre el creador y otros individuos; y los estudios de Eliot y Graham, en la posición marginal de los creadores con respecto a los campos y ámbitos en los que trabajan". (p. 30)

En los siguientes apartados del capítulo trataremos los temas más generales que sustentan los principios para el estudio de casos individuales.

IV.1 Temas organizadores

Estos temas facilitan el análisis de los creadores individualmente, para poder abordar sus circunstancias vitales. Los temas organizadores son útiles para mostrar las inquietudes que se presentan constantemente "sobre el desarrollo humano, el desarrollo del trabajo y las relaciones y tensiones entre el talento individual, el campo de trabajo y los jueces del ámbito" (Gardner, 1993, p. 49).

En el modelo de Gardner (1993) se proponen tres categorías para agrupar a los temas organizadores. En primera instancia nos presenta la relación entre el niño y el adulto creador. Este punto es importante a partir de la idea de que "las importantes dimensiones de la creatividad adulta tienen sus raíces en la infancia del creador. Este tema proporciona una vía para examinar la conexión entre el tipo de cuestiones que medita un niño dotado y la naturaleza de la preparación y pensamiento necesarios para que el adulto que se ejercita en un campo responda a tales cuestiones." Para ejemplificar este punto, Gardner utiliza los casos de Einstein en donde examina la conexión entre las experiencias de su niñez y de adulto; "y Picasso en donde examina la relación entre la productividad y la prodigiosidad juvenil, por una parte, y la maestría madura, por otra" (Gardner, 1993, p. 47).

El segundo tema organizador se preocupa por la relación que existe entre el creador y otros individuos. "Éstos incluyen a quienes están más cerca del creador (miembros de la familia, confidentes) y también a los que están implicados en su educación (como maestros o mentores) o carrera posterior (como colegas, rivales o seguidores)"



Foto 6 Gandhi

(Gardner, 1993, p. 48). Este tema se esclarece con el caso de Freud en cuanto a la relación entre él y muchos individuos durante su juventud; cuando se expone cómo poco a poco comienza a quedarse solo; y después, al postular su teoría psicoanalítica se da una apertura a un círculo de colaboradores más amplio. En el ejemplo de Gandhi se pueden apreciar los modos en que este creador influyó en otras personas; y en el caso de Stravinsky, este

tema organizador se centra en las presiones públicas que giran alrededor de una persona que decide trabajar en un campo de forma colaborativa.

El tercer tema organizador se enfoca en la relación entre el creador y su obra dentro de un campo. Aquí, se recalca el momento en que el creador encuentra un área u objeto de interés. Describe como en un principio el individuo se concentra en dominar el trabajo dentro del campo de la misma forma en que lo hacen otros dentro de su cultura. Esta constante interacción de la persona con su trabajo se va haciendo cada vez más problemática. Es así, que el individuo, voluntaria o involuntariamente, ambiciona inventar un nuevo sistema simbólico congruente con las problemáticas a las que se enfrenta en su campo de trabajo, y que posteriormente, con el tiempo adquiera sentido para los demás (Gardner, 1993).

IV.2 Estructura organizadora

Este apartado del estudio de Gardner (1993) posee una estructura analítica interdisciplinaria desde una perspectiva evolutiva y una perspectiva interactiva; así como también presenta una estructura analítica denominada como asincronía fecunda.

Desde la perspectiva evolutiva se aborda la creatividad como parte del desarrollo humano. Así mismo, la evolución de las obras creativas concretas y la trayectoria del dominio que paulatinamente se va forjando dentro de un campo, necesitan ser vistos con los principios que rigen el desarrollo.

Dentro esta perspectiva Gardner (1993) plantea el análisis denominado como *perspectiva del curso vital*. Aquí lo que interesa son las experiencias que se dan desde la infancia como la exploración del entorno y el descubrimiento de principios que rigen el mundo físico, social y personal. Estas experiencias son la base de posteriores aprendizajes y descubrimientos, donde estos últimos se convierten en modelos de conductas exploratorias ulteriores, y se transforma en el interés por indagar fenómenos nunca antes estudiados. Los primeros años de vida son muy importantes, por tanto la calidad de vida es fundamental para que un *capital de creatividad* se acumule gracias a la oportunidad de descubrir y explorar el mundo con libertad; y posteriormente pueda ser retomado éste capital de creatividad por el individuo, el cual fue forjado desde la infancia y a lo largo de su vida.



Foto 7 "La vie"
Pablo Picasso

Partiendo de estas premisas se puede aceptar que "lo que permite distinguir a los individuos creativos son sus modos de utilizar provechosamente las intuiciones, sentimientos y experiencias de la niñez" (Gardner, 1993, p. 51). El creador adulto es un individuo que sabe afrontar un desafío en donde retoma y vincula los conocimientos que, con asombro, marcaron su niñez. Un indicador de la actividad creadora que puede encontrarse es un momento o situación en donde el individuo joven se enamoró por primera vez de un material, situación o personas concretas que continúan siendo de gran importancia para ellos, a lo que Gardner prefiere llamar *experiencia de cristalización*.

Desde el primer contacto con el área de interés hasta el momento en que el individuo llega a dominar la especialidad dentro de un campo, debe haber pasado por un trabajo constante durante un periodo de diez años. A partir de entonces es que pueden encontrarse descubrimientos significativos, cuando el individuo domina un campo de trabajo es capaz de dar un giro creativo. Sin embargo, es importante aclarar que no es necesario que pasen los diez años para que la persona se desenvuelva y empiece a obrar por cuenta propia; sino que los que llegan a realizar avances creativos, desde pequeños son exploradores e innovadores. Es común encontrarlos insatisfechos con seguir a la mayoría y por ende se les encuentra normalmente experimentando en la especialidad de su elección y también en otras. "Tras un periodo de desarrollo de destrezas, con o sin abierto desafío a la autoridad, el futuro innovador muestra claramente una disposición a soltar amarras en nuevas direcciones. Aquí, debe intervenir una configuración peculiar de la personalidad" (Gardner, 1993, p. 51).

En la última perspectiva de análisis de la trayectoria general del desarrollo está la *Creación de una obra*. Desde aquí se analiza la creatividad humana con más detalle, examinando la construcción o el proceso de construcción que hace la persona del campo en el que está inmerso, y su propuesta de nuevas iniciativas o matices que se dan mejor a una carencia sentida o a una nueva dirección prometedora (Gardner, 1993).

Gardner (1993) hace alusión de un sistema simbólico, el cual puede estar plasmado en una estructura simbólica, en la obra de arte. A partir de un sistema simbólico que es aceptado convencionalmente, el artista concreta este sistema para crear su propia estructura simbólica.

En la obra, el símbolo es una modalidad de lo real o una estructura del mundo, que articula en un todo la infinitud de posibles realidades. El hecho de que aparezcan símbolos en las obras de arte implica que la influencia cultural, contextual está presente. Es decir, esta cualidad del arte hace necesario contextualizar a una obra de arte y a su creador en un momento histórico y en

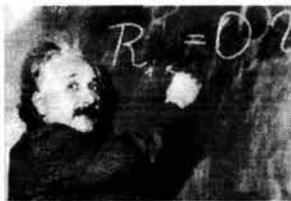


Foto 8 Einstein

un lugar específico. Entonces la obra de arte posee un valor existencial, donde se busca encontrar una manera de expresar la realidad. Este rubro se encuentra ejemplificado con "Einstein cuando se dedica a experimentos mentales sobre la luz; en el caso de Graham cuando busca una forma de expresión corporal inconfundiblemente americana, y en Gandhi cuando experimenta con varias iniciativas de problemas o incertidumbres en este

campo y su propuesta de nuevas iniciativas o perspectivas que se aplican mejor a una carencia sentida o a una nueva dirección prometedora" (Gardner, 1993, p. 51).

Finalmente, Gardner (1993) desde una perspectiva cognitiva, busca modelar el mapa figurativo que el individuo creativo se forjó en una tarea elegida. Que a partir de un lenguaje común dentro de un campo, el creador encuentra que resulta inadecuado en uno o más aspectos el sistema simbólico reinante en el campo de trabajo optado.

Dentro de la estructura organizadora también se encuentra como estructura analítica La Perspectiva interactiva, donde se contempla de la interacción entre individuos, campos y ámbitos. Esta perspectiva tiene múltiples facetas, que para ser comprendidas es necesario no perder de vista los tres temas organizadores como la base de esta propuesta, en donde se abordan los temas de manera más formal, con el fin de dar forma a los estudios de caso. Así, Gardner (1993) propone introducir esta perspectiva en tres fases: mediante una definición, una visión interdisciplinaria de la investigación (estructura interdisciplinaria) y la reformulación de la creatividad a través de la pregunta *¿dónde está la creatividad?*



Foto 9 Martha Graham

En el punto de la *Definición* Gardner da una definición del individuo creativo, al cual se refiere como “una persona que resuelve problemas con regularidad, elabora productos o define cuestiones nuevas en un campo de un modo que al principio es considerado nuevo, pero que al final llega a ser aceptado en un contexto cultural concreto” (Gardner, 1993, p. 53).

Cuando se habla de una *Estructura interdisciplinaria*, se parte de la idea de que la creatividad es un fenómeno o concepto que se presta a una investigación completa desde varias disciplinas. Así mismo, Gardner (1993) incluye cuatro niveles de análisis para entender la creatividad contemplando esta visión multidisciplinaria. A saber son: *El subpersonal*, en el que se recalca la necesidad de considerar en cualquier estudio científico aspectos de orden biológico; *El personal*, en el que se hace hincapié en el estudio del individuo, sus procesos y sus productos. Aquí, propone dos líneas fundamentales de investigación: la que se centra en los procesos cognitivos que caracterizan a los individuos creativos, y la línea de investigación que se fijará en los aspectos de personalidad, motivacionales, sociales y afectivos de los creadores; *El impersonal*, en donde se recalca el hecho de que un individuo no puede ser creativo en abstracto, es decir, “todos mostramos, en campos o disciplinas concretos, alguna creatividad que poseemos (Gardner, 1993, p. 53)” ; y *El multipersonal* que se refiere a lo que rodea a

cualquier individuo o producto potencialmente creativo, es decir, el ámbito conformado por individuos e instituciones, autorizados para evaluar la aptitud y calidad de la contribución de que se trate. Tal perspectiva multipersonal examina los modos en que los miembros del ámbito hacen en un principio valoraciones provisionales, así como los procesos mediante los que, con ayuda de la perspectiva que da el tiempo, emiten juicios con más autoridad.

Cuando Gardner (1993) se pregunta *¿dónde está la creatividad?* busca encontrar la manera más sencilla de estudiarla. De esta manera retoma los tres elementos que Csikszentmihalyi propone como centrales para el estudio de la creatividad. Es decir, se considera a la persona o talento individual; el campo o disciplina en que ese individuo está trabajando y el ámbito. Entonces la creatividad debe verse como un proceso dialéctico o interactivo, en el que participan estos tres elementos.



Foto 10 Sigmund Freud

Además de las estructuras analíticas presentadas anteriormente, se encuentra La Asincronía Fecunda que también nos habla de la interacción que existe entre el individuo, el campo y el ámbito, los nodos básicos de la creatividad. En este punto Gardner (1993) está de acuerdo que "existen ciertas clases de asincronía en, o entre, estos nodos, y que pueden incrementar perfectamente la posibilidad de que se de la creatividad". (p. 58) A partir de esta noción de asincronía afirma que es necesario que se presente una irregularidad, falta de adecuación o un modelo inusitado dentro del triángulo de la creatividad en alguno de los nodos. Es importante

que se presente cierto grado de asincronía, pues la falta o el exceso de esta tensión pueden inhibir la creatividad y/o el hecho de que surja una obra creativa. Uno de los ejemplos que permite observar este punto está en el estudio del caso de Freud en el cual se puede apreciar cómo el talento de un individuo puede ser inusitado para un campo, es decir, cuando las inesperadas inteligencias personales de Freud resultaban atípicas en un científico. Para hablar de la tensión de un individuo con el ámbito tal y como éste está constituido generalmente, Gardner nos presenta el caso de Einstein.

IV.3 Cuestiones para la investigación empírica

En este apartado Gardner (1993) nos presenta una estructura analítica que permite esclarecer algunos aspectos que surgen en los estudios de casos. De esta manera propone tres niveles de estudio:

El primero de ellos es el Nivel individual en donde se examinan cuestiones cognitivas como las inteligencias resaltadas en el individuo creador, la personalidad y la motivación; la naturaleza de las relaciones con otros individuos, los factores socio-psicológicos.

A continuación presenta el Nivel del campo, aquí se considera la naturaleza de los sistemas simbólicos con los que trabaja el creador. Así mismo, se consideran los planteamientos establecidos dentro del campo donde está trabajando el creador y los cambios del paradigma ante una innovación que se da a lo largo de la vida del creador.

Por último está el Nivel del ámbito, en el cual se hace un examen de la relación del creador con los mentores, rivales y seguidores dentro del ámbito; así mismo se explora la controversia pública dentro del ámbito y la organización jerárquica que controla el funcionamiento dentro del ámbito.

IV.4 Temas emergentes

Durante su investigación, Gardner (1993) descubrió dos aspectos que no habían estado considerados y que son su aportación al tema: el apoyo en el momento del avance y el pacto faustiano del creador.

El apoyo en el momento del avance se refiere a que el creador requería tanto el apoyo afectivo de alguien con quien se sintiera a gusto, como el apoyo cognitivo de alguien que pudiera entender la naturaleza del avance. En algunos casos, la misma persona podía subvenir a ambas necesidades, mientras que, en otras ocasiones, esa doble función fracasó o fue imposible.



Foto 11 T.S. Eliot

La relación entre el creador y *el otro* puede ser provechosamente comparada con otras dos clases de relación: la relación entre el niño y quien le cuida en sus primeros años, y la relación

entre el adolescente y sus compañeros, en el curso del crecimiento. En algunos aspectos, el individuo que está intentando comunicar un nuevo sistema de símbolos se parece a la persona que está al cuidado de un niño y le va introduciendo en su lenguaje y cultura; y, en otros aspectos, un individuo que desarrolla un sistema así se parece a un adolescente en interacción con un compañero comprensivo (Gardner, 1993).

En cuanto al pacto faustiano del creador, el estudio revela que, "de un modo u otro, uno de los creadores fue introduciéndose en algún tipo de pacto, trato o acuerdo faustiano, realizado como un medio de asegurar la preservación de sus inusitadas dotes" (Gardner, 1993, p. 62). En general, los creadores estaban tan embebidos intentando llevar a cabo la misión de su obra que lo sacrificaron todo, especialmente la posibilidad de una existencia personal plena. La naturaleza de este acuerdo difiere en cada creador; en algunos casos implica la decisión de emprender una existencia ascética; en otros, supone un aislamiento autoimpuesto respecto a los demás; también se presenta como consecuencia de un pacto que fue rechazado, lo que implica una terrible explotación de los demás; así como una constante relación combativa con los demás, aun a costa de la justicia. Lo que impregna estos acuerdos inusitados es la convicción de que, a no ser que este pacto sea escrupulosamente observado, el talento puede quedar comprometido, o incluso irremediabilmente perdido. Y, ciertamente, el quebrantamiento del pacto, en ciertos momentos, puede muy bien tener consecuencias negativas para la producción creativa del individuo" (Gardner, 1993, p. 61). Como ejemplificación de este punto los estudios que Gardner realizó en los casos de Freud, Eliot y Gandhi nos muestran que el acuerdo implica la decisión de emprender una existencia austera; en los casos de Einstein y Graham el acuerdo está basado en el aislamiento autoimpuesto respecto a los demás; y en el caso de Stravinsky la naturaleza del acuerdo implica una constante relación combativa con los demás, aún a expensas de la justicia.



Foto 12 Igor Stravinsky

IV. 5 Conclusiones

Después de una descripción del modelo de análisis del proceso creativo de Gardner podemos decir que las aplicaciones prácticas en estudios de casos que Gardner realizó y publicó en su libro de *Mentes creativas* (1993) son un claro ejemplo de cómo es posible utilizar el modelo de análisis del proceso creativo.

Así mismo, en cuanto a la aplicación del modelo, Gardner (1993) comienza su estudio realizando una biografía que abarca cada uno de los puntos básicos considerados en el modelo de análisis, donde examina detenidamente los períodos de vida del individuo creativo en que su avance fue conceptualizado, realizado y juzgado por los individuos entendidos y las instituciones correspondientes.

La dialéctica que existe entre el creador y su obra es un punto de especial interés para Gardner (1993), en donde la relación cambiante del individuo con el campo de trabajo en el que se desenvuelve y la revisión de cómo es que el individuo formuló e hizo públicos sus nuevos sistemas simbólicos en el campo son incluidos como parte de la investigación.

Por todo lo expuesto anteriormente, la propuesta que Gardner (1993) hace para comprender el proceso creativo es el eje principal de nuestro trabajo, dado que nos permite adentrarnos al estudio del proceso creativo del artista, dándonos como referencias importantes el contexto y vida del creador, su historia dentro del arte; así como también nos permite integrar el análisis de las obras artísticas que el creador ha realizado durante su vida.

Siguiendo la línea de Gardner (1993) cuando retoma a Gruber, podemos realizar el estudio del proceso creativo en casos individuales, acogiendo una perspectiva evolutiva y realizando observaciones de la interrelación de los elementos que componen el sistema básico del proceso creativo. Por otro lado, retomando la importancia que se le da al pensamiento simbólico en las artes, es posible estudiar y analizar la obra artística como la huella que el artista deja de su propio proceso creativo.

MÉTODO

1. Planteamiento del problema

1.1 Justificación

Al igual que la Psicología del Arte, la creatividad es un concepto que ha sido utilizado y definido en diferentes ciencias y disciplinas. Es por esto que actualmente la palabra "creatividad" en el ámbito cotidiano, se utiliza para referirse a cosas muy distintas. Sin embargo, en ésta investigación se hace referencia a este concepto desde la Psicología con el propósito de encontrar factores constantes que permitan, posteriormente, hacer generalizaciones de la creatividad y del proceso creativo. Así mismo, el estudio pretende encontrar la relación entre el comportamiento del artista y su trabajo; contemplando otros factores contextuales en el que se desenvuelve el artista.

Así mismo, se busca apoyar empíricamente la propuesta de Howard Gardner (1993) para el análisis del proceso creativo aplicándolo a partir de un estudio de caso en un artista, el cual se aborda como un fenómeno que se va desarrollando a lo largo de la vida, que se plasma y se materializa en la creación de obras artísticas. Dado que el tema de la creatividad aún sigue siendo poco estudiado, se utiliza un método descriptivo que permita identificar factores involucrados en este fenómeno e identificar las relaciones entre estos factores. En este sentido, el valor de este trabajo se da a nivel descriptivo puesto que se busca detallar la relación de factores implicados en el proceso creativo de un artista.

Con una aproximación de tipo descriptivo, es posible estudiar el proceso creativo en el fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo, quien a través de su obra deja su huella como creador. El estudiar el proceso creativo en un caso particular parte de la idea de constatar si los indicadores del ser creativo que han sido señalados en la literatura se presentan en este artista.

En suma, para estudiar el proceso creativo se hará una descripción de los elementos fundamentales que Gardner (1993) considera necesarios, tomando en cuenta como eje principal a la obra artística; y así, poder identificar los aspectos clave del proceso creativo en Manuel Álvarez Bravo.

1.2 Objetivo

En la búsqueda de entremezclar a la ciencia y al arte, este estudio funge como el eslabón que permite ubicarlas en un mismo eje. En este sentido, la presente investigación tiene como objetivo adentrarse a la comprensión del proceso creativo de Manuel Álvarez Bravo, siguiendo el método que Howard Gardner (1993) propone en su libro *Mentes creativas*.

El análisis de los factores básicos del sistema (individuo, el trabajo y otras personas) que Gardner (1993) propone para estudiar el proceso creativo, se relacionan con el fin de encontrar cuales son los principios de la actividad creadora que se presentan en el fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo. De los tres aspectos básicos del sistema propuesto por Gardner se resalta la relación entre el individuo y el trabajo al que está dedicado el fotógrafo mexicano.

1.3 Preguntas de investigación

El arte ha sido estudiado desde diferentes disciplinas. Dentro de la Psicología, el arte posee características que invitan al Psicólogo a estudiar la expresión artística desde diversas perspectivas. Las diferentes aproximaciones psicológicas han aportado conocimientos importantes donde la creatividad aparece como un factor fundamental en el estudio del arte. Así, se han realizado múltiples investigaciones orientadas a tratar la obra plástica como producto, en otros casos, centrados en la personalidad y orientadas al proceso de creación (Hogg, 1969; Marty, 2000; Raya, 2000). Es en ésta relación entre el proceso creativo y la producción artística donde se centra la presente investigación.

Retomando lo anterior, en esta investigación se asume que ante el sujeto común la creatividad se presenta como una cualidad que permite a las personas en ciertas circunstancias dar soluciones novedosas y originales a problemas específicos. Y al mismo tiempo, definiendo al arte como un comportamiento humano derivado de los estados mentales y que es parte del desarrollo humano, asimismo, se asume que el potencial creativo se expresa como un proceso en el cual la presencia y la interrelación de los factores personales (innatos y aprendidos); los factores contextuales (como las personas que lo rodean, el campo y ámbito en el que se desenvuelve); y la producción de un sistema simbólico, son determinantes. De tal manera que, la creatividad en el ámbito artístico, es palpable cuando se consideran los procesos de producción artística, en tanto obras creadas por autores. Entonces, la creatividad artística se

entiende como el potencial creativo ejercitado en el ámbito artístico, el cual produce representaciones simbólicas a través de objetos estéticos que condensan el pensar, percibir y sentir del individuo.

Por lo tanto, retomar la alternativa para estudiar el fenómeno del proceso creativo es una opción que nos acerca a la comprensión del comportamiento artístico desde una perspectiva psicológica. Es por esto que la presente investigación se centra en estudiar ¿Cómo evoluciona el proceso creativo a lo largo de la vida del creador? y ¿Cómo esta evolución se ve plasmada en la obra artística? Estas son las preguntas que serán guía de este trabajo.

3. Sujeto

La investigación se realizó como estudio de caso, que aunque es una forma tradicional en las investigaciones humanísticas, el sujeto seleccionado deliberadamente posee características que permiten obtener datos para describir su proceso creativo.

De esta manera, el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) es un personaje ideal para lograr el objetivo de esta investigación dado que fue un artista plástico que vivió 100 años y que produjo una gran cantidad de trabajos durante varias décadas de su vida. Así mismo, se eligió a este artista por la importancia de su trabajo en la fotografía mexicana y latinoamericana, que hacen de él un prospecto ideal para realizar un análisis del proceso creativo.



Foto 13
Manuel Álvarez Bravo

4. Muestra

Se trata de un muestreo no probabilístico (muestra dirigida). La elección de las obras se realizó a partir de una primera selección de las fotografías que Manuel Álvarez Bravo consideró como las más representativas, las cuales fueron publicadas en el libro *Manuel Álvarez Bravo cien años, cien días* (2001). A partir de este universo fueron consideradas como muestra las fotografías analizadas por los expertos en el ámbito de la fotografía (muestra de expertos).

La potencialidad que tiene la muestra seleccionada radica en mostrar el sistema simbólico creado por Manuel Álvarez Bravo y su proceso creativo.

Concordando con la premisa y con los documentos publicados, donde se analizan las obras por expertos en el área, se seleccionaron 22 obras las cuales se someten a un análisis de contenido con el fin de encontrar las constantes que nos hablan del sistema simbólico creado por el artista. Además, se buscan indicadores que nos hablen del proceso creativo por el que esta pasando el autor en un momento específico de su vida. De esta manera se pudo describir el pensamiento de Don Manuel por medio de la representación gráfica.

A continuación se presenta un cuadro que muestra las 100 obras realizadas anualmente por el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo (2002).

Es menester especificar que a pesar de que la fecha de las fotografías presente un problema particular, ya que el propio artista no tiene un registro preciso de la fecha en que tomó ciertas fotografías, es posible hacer un análisis cuantitativo y cualitativo que nos permita observar la evolución del proceso creativo.

AÑO	OBRAS SELECCIONADAS POR EL AUTOR
1924	<i>Peluquero</i> <i>Figuras en el castillo 1920-1930</i>
1925	<i>Corona de espinas, Santa María del Tule Oaxaca</i>
1926	<i>Juego de papel 1926-1927</i>
1927	<i>Colchón</i>
1928	<i>Calabaza y caracol</i> <i>Caballo de madera</i> <i>Dos pares de piernas 1928-1929</i> <i>Los obstáculos</i>
1929	<i>Roca cubierta de líquen</i> <i>Sistema nervioso del gran simpático</i>
1930	<i>Maniqués riendo</i> <i>Caballo de aparador</i> <i>Ángeles en camión</i> <i>Una escalera grande, Guanajuato</i> <i>Parábola óptica</i> <i>Trampa puesta, la villa, 1930-1940</i> <i>La tolteca</i> <i>Escalera de escalas</i>
1931	<i>Fin de tianguis, Yalalag</i> <i>El ensueño</i> <i>Muchacha viendo pájaros</i> <i>El pez grande se come a los chicos, 1931-1932</i> <i>Instrumental</i>
1932	<i>La trilla (1930 - 1940)</i> <i>Paisaje y galope</i> <i>Las lavanderas sobreentendidas</i> <i>Día de muertos</i> <i>Enterramiento en Metepec</i> <i>Maniquí con voz, 1930-1940</i> <i>La hija de los danzantes</i> <i>Tienda de aves, 1930-1940</i>
1933	<i>Maniquí tapado, 1930-1940</i> <i>Los agachados, 1932-1934</i> <i>Sábanas / El eclipse</i>
1934	<i>Ventana al coro, Tepoztlán, 1930-1940</i> <i>La de bellas artes, 1933-1934</i> <i>Plática junto a la estatua, 1933-1934</i> <i>Obrero en huelga, asesinado</i>
1935	<i>Señor de Papantla, 1934-1935</i> <i>Trabajadores del fuego</i> <i>La visita</i> <i>Retrato de lo eterno</i>
1936	<i>Coronada de palmas</i> <i>Campana y tumba</i>
1938	<i>La buena fama durmiendo, 1938-1939</i> <i>Gomión ¡claro!</i> <i>La pena negra</i> <i>Parvada en el mar</i>
1939	<i>Retrato de lo eterno</i> <i>Salineros, Culiacán</i> <i>Sepulcro traspasado</i> <i>Tumba reciente</i>



AÑO	OBRAS SELECCIONADAS POR EL AUTOR
1940	<i>Los creadores, los formadores, 1940-1942</i>
1942	<i>Niño maya de Tulum</i> <i>Que chiquito es el mundo</i> <i>Un poco alegre y graciosa</i>
1944	<i>Luz restirada</i> <i>Un pez que llaman sierra</i> <i>Trabajadores del trópico</i>
1945	<i>Y por las noches, gemía</i> <i>Mano que da, 1940-1950</i> <i>Retrato ausente</i> <i>Con mecates, 1940-1950</i>
1947	<i>El umbral</i> <i>Espejo negro</i>
1949	<i>En el templo del tigre rojo</i>
1950	<i>Magueyes heridos</i> <i>Día de matanza</i> <i>Can de mar</i> <i>La mamá del bolero y el bolero, 1950-1960</i>
1952	<i>Donde está la estrella</i>
1957	<i>La quema</i>
1958	<i>El gran penitente</i> <i>El perro veinte</i>
1959	<i>Una muchacha en su ventana, Holanda</i>
1960	<i>El pájaro canta aunque la rama cruja, París</i> <i>Empieza la primavera, Saint-Germain-en-Laye</i> <i>La cita, París</i>
1964	<i>Las bocas</i>
1966	<i>Bicicleta en Domingo</i> <i>Votos</i> <i>Los sueños han de creerse</i>
1967	<i>La falsa luna</i>
1968	<i>Quetzalcoatl</i> <i>Siembra y bosque</i>
1969	<i>Ofrenda segunda</i>
1970	<i>Lágrimas de copal, 1970-1971</i> <i>Para subir al cielo, 1970-1972</i>
1972	<i>Paisaje chamula</i> <i>Paisaje inventado</i>
1974	<i>Ventana a los magueyes</i>
1976	<i>Maguey y pared dentada</i> <i>Fruta prohibida</i>
1977	<i>Venus</i>
1980	<i>Castillo en el barrio del niño</i> <i>Lucía</i>
1990	<i>Espejismos</i>
1995	<i>En un espacio pequeño 1995-1997</i>
1997	<i>Del árbol de nunca acabar</i>



A continuación se presenta en un cuadro las fotografías seleccionadas como muestra, las cuales fueron analizadas por diversos autores.

Num.	Título de la fotografía	Año
1	JUEGO DE PAPEL	(1926 -1927)
2	COLCHÓN	(1927)
3	DOS PARES DE PIERNAS	(1928-1929)
4	EL SISTEMA NERVIOSO DEL GRAN SIMPÁTICO	(1929)
5	UNA ESCALERA GRANDE	(1930)
6	PARÁBOLA ÓPTICA	(1931)
7	EL ENSUEÑO	(1931)
8	INSTRUMENTAL	(1931)
9	LAS LAVANDERAS SOBRENTENDIDAS	(1932)
10	LA HIJA DE LOS DANZANTES	(1933)
11	LOS AGACHADOS	(1932-1934)
12	OBRAERO EN HUELGA, ASESINADO	(1934)
13	CAMPANA Y TUMBA	(1936)
14	LA BUENA FAMA DURMIENDO	(1938)
15	RETRATO DE LO ETERNO	(1939)
16	UN PEZ QUE LLAMAN SIERRA	(1944)
17	RETRATO AUSENTE	(1945)
18	LA QUEMA TRES	(1957)
19	LAS BOCAS	(1964)
20	ESPEJISMOS	(1990)
21	EN UN ESPACIO PEQUEÑO	(1995-1997)
22	DEL ARBOL DE NUNCA ACABAR	(1997)



5. Diseño de investigación

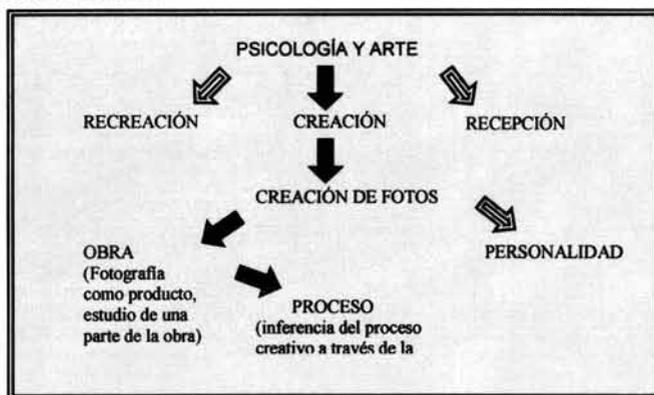
La investigación es de tipo descriptiva, la cual pretende hacer una aproximación detallada del proceso creativo, asimismo busca identificar variables que existen dentro del mismo, para después tratar de describir las relaciones existentes entre estas variables. Como modalidad de la investigación se parte del estudio de caso que, a pesar de las desventajas en cuanto a que no es posible definir con certeza el fenómeno que investiga y que dificulta la generalización de los resultados obtenidos a otros individuos o poblaciones, es una buena alternativa ya que se parte de un tema aún poco definido, y porque "provee un terreno fértil para las ideas e hipótesis" (Christensen, 1994, p.50) que en posteriores investigaciones sobre el proceso creativo podrán ser profundizadas y contestadas.

Por lo tanto, a partir de un método descriptivo se realiza un estudio de caso que tiene como propósito describir el proceso creativo de un artista, haciendo hincapié en la creación de un sistema simbólico en el que se condensan los factores individuales y contextuales propios del proceso creativo, es la aproximación descriptiva la que nos permitirá acercarnos al tema.

Así mismo, es una investigación no experimental porque los datos de los factores involucrados en el proceso creativo son retomados de documentación publicada que no se pretende manipular. El hecho de realizar un estudio no experimental significa estar "más cerca de las variables hipotetizadas como 'reales' y consecuentemente tenemos mayor posibilidad de generalizar los resultados a otros individuos y situaciones cotidianas" (Hernández, 1998, p. 197). Lo que se buscó observar es cómo se da el proceso creativo tal y como sucede en su contexto natural, para después analizarlo. El trabajo está centrado en estudiar cómo evoluciona el proceso creativo a lo largo de la vida del creador y cómo esta evolución se ve plasmada en la obra artística. Al recolectar datos historiográficos de la vida del artista se hacen inferencias respecto al proceso creativo, sus determinantes y sus consecuencias en la creación de su obra artística. Se procuró encontrar los cambios a través del tiempo en la creatividad del artista, así como también señalar los cambios en el sistema simbólico de la obra.

Al hacer un análisis del proceso creativo se pudo hacer una descripción de los factores del proceso creativo del artista Manuel Álvarez Bravo, así como también se pudieron relacionar los indicadores de este proceso con la creación de un sistema simbólico propio (obra artística); y de esta forma explicar el proceso creativo resaltando el factor de la creación de la obra.

En esta investigación se lleva a cabo el análisis del proceso creativo que gráficamente podemos concebirlo de la siguiente manera:



6. Procedimiento

Para abstraer la información necesaria para comprender el proceso creativo del artista se realizó un cuadro que presenta tres factores generales considerados por Gardner (1993) como fundamentales en la creatividad y por tanto para describirlos en el caso del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. En el presente estudio estos tres factores se han denominado como factores personales, factores contextuales y factores de representación simbólica (sistema simbólico). Con el fin de complementar el cuadro de factores en cuanto al sistema simbólico, es decir, las obras de arte, se proponen dos instrumentos que ayudan a obtener la información necesaria para abordarla. Así, se expone de manera esquemática la productividad de obras significativas a lo largo de la vida del creador, que nos permite hablar de la actividad creadora a través de un análisis cuantitativo. Y como segundo instrumento complementario se presenta un análisis de contenido de 22 fotografías muestra que fueron seleccionadas de las 100 obras que Manuel Álvarez Bravo consideró como sus más representativas con el propósito de identificar rasgos que se presentan en toda la obra representativa del autor.

A partir de estos datos se obtuvieron como resultados una semblanza de Manuel Álvarez Bravo en la cual se condensa y se describen los factores personales, factores contextuales y la obra de arte; así mismo, se obtuvo el análisis de la producción de obras fotográficas representativas de Manuel Álvarez Bravo a lo largo de su vida expresadas mediante 3 figuras; y el análisis de contenido de las obras, en donde se describe las técnicas, temáticas y la interpretación. Este último análisis se presenta en los anexos pues sólo complementa una parte para la descripción de un sistema simbólico propio. (ver p.122)

Posteriormente con este material, se desprende un análisis cualitativo en el cual se hace una exploración de la vida creativa del artista, en función de la creación de la obra, siguiendo las pautas que Gardner (1993) propone en su modelo de análisis del proceso creativo. En este análisis de resultados se presenta la descripción del perfil creador según, los parámetros que Gardner establece, y a continuación se despliega un análisis del proceso creativo, a través de la obra fotográfica de Manuel Álvarez Bravo.

6.1 Instrumentos

6.1.1 Cuadro de factores

Para lograr el análisis del proceso creativo de Manuel Álvarez Bravo, se parte de un cuadro que contiene los factores de contexto y de su vida personal, así como las obras producidas a lo largo de su trabajo artístico. En este cuadro se define operacionalmente cada factor, los indicadores y sus dimensiones. Estas tres columnas se presentan de manera integrada en un cuadro cronológico que se encuentra en el apartado de anexos (ver p. 96). Así mismo, se propone una columna de ítems en la que se indica en que parte de los resultados y análisis de resultados podemos encontrar los factores que intervienen en el proceso creativo del artista.

Para construir el cuadro de factores, el primer paso fue establecer los factores de la vida personal del artista, del contexto artístico e histórico en torno a él y la representación simbólica de lo más selecto de su obra. El primer aspecto nos remite al reconocimiento de los factores primordiales de la vida del creador; el segundo, a contemplar los factores contextuales en torno a su vida para finalmente asociar ambos en el estudio de las obras. Esta información se retoma de diversas fuentes como de los libros *Dreams – Visions–Metaphors The photographs of Manuel Álvarez Bravo* (1983), del autor Deutsch, publicado por El Museo de Israel Jerusalem; *Instantes y Revelación* (1982) en donde Octavio Paz comenta sobre las obras de Manuel Álvarez Bravo y presenta algunos poemas; así mismo, se retoma información publicada en el internet en las páginas web de los artículos escritos por Espinoza (2003); Mraz (2004); Simon (2003); The Getty (2002).

Los factores utilizados en el caso del artista que nos ocupa son definidos operacionalmente de la siguiente manera:

Factores de contexto: En este factor se retoman los eventos importantes relacionados con el artista. Así tenemos al *momento histórico en México*, donde se expone la situación sociopolítica del país; Por otro lado se *contempla la historia de la fotografía en México*, donde se explica que es lo que está sucediendo en torno a ella a nivel nacional (cuáles son las técnicas que se manejan, el uso de la fotografía, los temas que se abordan con la fotografía, el papel del fotógrafo, los fotógrafos más reconocidos).

Factores de la vida personal: Para abordar la *vida personal* del fotógrafo mexicano se habla de los momentos más relevantes de su vida, como su historia familiar, académica y sus intereses personales, así mismo, se exponen los sucesos más importantes a nivel profesional. Dado que *las personas que lo rodean* son muy importantes en el desarrollo de vida tanto personal como profesional, se ha considerado como un factor independiente en el cual se habla de aquellas personas que fueron importantes en algún momento de la vida de Manuel Álvarez Bravo.

Factores de la representación simbólica: Y como último factor importante de este cuadro cronológico se encuentra la creación de un sistema simbólico propio manifestado como arte visual. Así, se retoma una selección de 100 obras fotográficas representativas del artista para ser analizadas cuantitativamente. Así mismo, se abstrae una muestra de 22 obras de esta selección para un posterior análisis cualitativo basado en expertos en el área.

El tercer elemento que aparece en el cuadro después de factores y las definiciones operacionales, son los indicadores los cuales evidencian de manera concreta dichos factores y permiten abordar al cuarto aspecto del cuadro que es la dimensión. Entendemos por dimensión al elemento del cuadro que especifica los indicadores contundentes en el proceso creativo del artista dentro de un campo definido. Y por último encontramos al quinto elemento denominado Item en el que se especifica donde podemos encontrar cada factor ya integrado.

A partir de este cuadro de factores desarrollado cronológicamente, se realizó un análisis con base en la propuesta de Gardner (1993), que permitió obtener una descripción del proceso creativo de Manuel Álvarez Bravo.

CUADRO DE FACTORES

FACTORES	DEFINICIÓN OPERACIONAL	INDICADORES	DIMENSIONES	ÍTEM
La foto en México	Eventos importantes relacionados con el autor	Acceso y manejo del material	Cómo influye en el proceso creativo	Semblanza
Momento histórico	Eventos importantes relacionados con el autor	Cómo influyeron los eventos importantes en la vida del creador	Cómo influye en el proceso creativo	Semblanza
Vida personal	Momentos relevantes en el desarrollo de la vida del autor	Trayectoria vital del creador	Cómo se desarrolla el proceso creativo	Semblanza Perfil creativo
Personas que lo rodean	Relaciones entre el creador y los que lo rodean	Maestros importantes que influyeron en su carrera fotográfica, artistas que influyeron en la formación de un sistema simbólico propio	Cómo influyen en el proceso creativo	Semblanza
Sistema simbólico	100 obras representativas de todo el trabajo artístico del autor	Análisis de productividad y de contenido: Características compositivas, temáticas, cantidad de producción	Cómo se refleja el proceso creativo en las obras	El proceso creativo a través de la obra

6.1.2 Análisis de las obras: análisis de productividad y de contenido

Con el propósito de complementar el cuadro comparativo que permite describir el proceso creativo de Manuel Álvarez Bravo, se propone un análisis cualitativo y cuantitativo de algunas de las obras más importantes producidas durante su actividad creadora. Para realizarlo se procuró relacionar las cantidades y cualidades de las fotografías elegidas como muestra, con respecto a los otros factores contextuales y personales de la vida del artista.

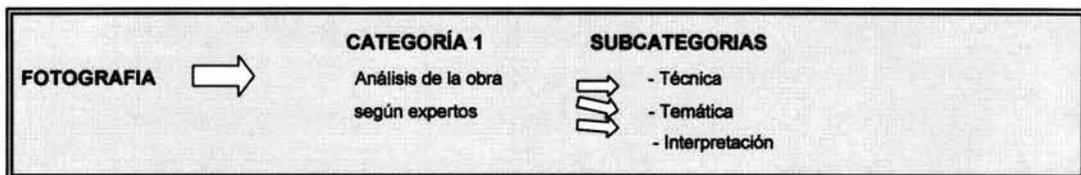
El análisis cuantitativo de las obras se hizo por medio de la esquematización de la productividad de obras significativas a lo largo de la vida del artista en donde se buscaron los indicadores del proceso creativo. Así mismo, para el análisis cualitativo de las obras se realizó a partir del análisis de contenido de cada una de ellas y se buscaron los elementos del sistema simbólico que permiten hacer una posterior relación con el proceso creativo.

A continuación se presenta la estructura del instrumento que se utilizó para realizar el análisis cualitativo de las 22 obras representativas del trabajo de Manuel Álvarez Bravo.

INSTRUMENTO DE ANÁLISIS DE CONTENIDO

UNIVERSO : La obra fotográfica más representativa de Manuel Álvarez Bravo

UNIDAD DE ANÁLISIS: Fotografía representativa de la obra



Técnica: Esta subcategoría contiene el *nombre del autor*, la *técnica de producción empleada*, la *fecha de producción* y el *título*.

Temática: Es la subcategoría que contiene el *tema* general que aborda la fotografía; en la *denotación*¹ se hace un inventario de los elementos representados, es decir, una descripción de los elementos que componen la imagen; y en la *connotación* se realiza una valoración subjetiva de la imagen donde se explica la relación texto-imagen.

Interpretación: esta es la subcategoría en la que se exponen los análisis realizados por expertos en imágenes fotográficas.

¹ "La denotación está constituida por el significado concebido objetivamente y en tanto que tal. Las connotaciones expresan valores subjetivos atribuidos al signo debido a su forma y a su función" (Guiraud, 1973, p. 40).

RESULTADOS

Este apartado contiene la información necesaria para comprender el proceso creativo. Se presentan datos recogidos a partir del desarrollo del cuadro de factores (ver p. 49), los cuales nos posibilitan, posteriormente, hacer un análisis de resultados y describir la creatividad en el estudio de caso del fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo.

De esta forma, como primer paso es importante saber quien fue el creador y su desarrollo de vida por lo que se describe a manera de semblanza la vida de Manuel Álvarez Bravo. Para posteriormente presentar las figuras que esquematizan la productividad de la representación simbólica.

A continuación se presenta de manera esquemática las relaciones entre los diversos factores considerados como importantes dentro del proceso creativo:



1. Semblanza de Manuel Álvarez Bravo

La semblanza de Manuel Álvarez Bravo se presenta en tres apartados: infancia, juventud y madurez. En cada uno de los periodos de vida se procura incluir tanto los factores personales de la vida del creador, como el factor contextual.

A partir de su trayectoria como creador, Manuel Álvarez Bravo poseyó toda una serie de inteligencias las cuales ha podido usar en su trabajo. No obstante, cabe decir que ha puesto en relieve algunas inteligencias y ha hecho un uso complejo de símbolos, imágenes y operaciones asociadas a partir de estas inteligencias, que interactuando en el campo de la fotografía, le han permitido un avance creativo.

1.1 Infancia

Manuel Álvarez Bravo nace el 4 de febrero de 1902 en la Ciudad de México ocupando el quinto lugar de ocho hijos de la pareja Manuel Álvarez García y Soledad Bravo. Manuel Álvarez Bravo se cría en una familia católica con antecedentes artísticos puesto que su padre, además de ser maestro de secundaria, fue aficionado a la fotografía, así mismo, su abuelo paterno llamado Manuel Álvarez Rivas fue un pintor que admiraba la fotografía (Kismaric, 1997, p. 224). Sin embargo, a pesar de que estos dos familiares tan cercanos estuvieran en contacto con la fotografía, nunca introdujeron a Don Manuel en este arte, esto pudo deberse a que su murió cuando él apenas era un niño. De los ocho hermanos sólo Manuel y Federico, el hermano más pequeño, eran varones. Después del nacimiento de Manuel llegaron a la vida familiar Concepción, quien ya de grande le cosía las corbatas; Isabel, una mujer muy elegante y Federico, quien decidió dedicarse a los negocios.

El ambiente familiar era estricto y conservador, no obstante, se le permitía ser independiente, siempre y cuando diera buena cuenta de sí mismo. La relación con su madre y hermanos era estrecha, sin embargo, Don Manuel con su carácter reservado se concentraba en lo suyo apartándose un poco de la dinámica familiar, un ambiente en donde reinaba la presencia femenina. La relación con su madre fue muy fuerte, ella fue un apoyo muy importante para él.

La infancia de Manuel Álvarez Bravo transcurre en la ciudad de México en una casa ubicada en el centro de la capital, cuando reinaba un ambiente revolucionario el cual propiciaba batallas

callejeras que interrumpían a menudo sus clases, escenas de muerte que dejan una impresión indeleble en el pequeño Manuel.



Foto 14 "The wind that swept México"
Paul Thompson

A pesar de la situación sociopolítica de México "desde su infancia, Manuel cultivó el gusto por la literatura, la música y el arte, al tiempo que evidenciaba una gran capacidad para los procesos lógico-matemáticos" (Benteli, 1981, p. 17).

En 1908 Manuel Álvarez Bravo asiste a una escuela con los maristas franceses en Tlalpan, al otro lado de la ciudad de México. Este internado de carácter religioso preparaba a los jóvenes para convertirse en maristas, cosa que a Soledad Bravo no le agradaba, así que estuvo de acuerdo en que Don Manuel dejara la escuela tiempo después. A pesar de tener una educación católica, Manuel Álvarez Bravo rompe con su referencia religiosa y deja de practicar por completo la vida de cristiano.

Ya para el año de 1914 "la vida no era fácil en el segundo patio de la casa de Guatemala –fue el año de hambruna inolvidable– y el muchacho de trece años empezó a trabajar para ayudar. Sabía algo de francés, y no le fue demasiado difícil conseguir trabajo en una compañía francesa" (Fuentes y Debroise, 1994, p. 192).



Foto 15 "Con vista a la ciudad de México"
Browin B.

Entonces, un año después comienza a trabajar y deja la escuela. Sin embargo, en la escuela logra una amistad importante con Luis Ferrari, con quien mantuvo una relación cercana por muchos años; a partir de esta relación conoce al padre de su amigo, Fernando Ferrari Pérez, fundador del Museo de Historia Natural, de quien aprende los elementos básicos de la fotografía, y es él quien le obsequia una cámara para daguerrotipos (un tipo de las primeras cámaras fotográficas). De esta forma, comienza a experimentar con la fotografía, "usando las cazuelas de su madre y otros implementos caseros improvisa un cuarto oscuro. Aprende por sí solo leyendo en inglés las etiquetas de las cajas del revelador y pidiendo consejo a los proveedores fotográficos locales. Entre sus primeros intentos de fotografías destacan un escena callejera de un caballo y una calesa y un estudio de un pasillo, fotografías que describe como 'formales'" (Kismaric, 1997, p. 224). Dentro de sus primeras imágenes también se encuentra la primera fotografía de retrato en la que capta a su hermana Isabel. Es gracias a Ferrari Pérez que años después conoce a Brehme quien le permite entrar a un laboratorio fotográfico verdadero y moderno por primera vez; él le enseñó a revelar y a imprimir en platino; y

posteriormente le dio una chambita haciendo impresiones de postales, preparando químicos y secando fotos.

En 1916, cuando Don Manuel tenía 14 años, todos los hermanos Álvarez Bravo vivían con su madre, Soledad viuda de Álvarez García. Lola Martínez, quien unos años después fuera su esposa, se quedaba con su albacea, su medio hermano Miguel Martínez, dado que su padre había fallecido y su madre no se encontraba con ellos. Ambas familias vivían en el mismo edificio en la calle de Guatemala del centro de la Ciudad de México; los Álvarez Bravo ocupaban un primer piso del segundo patio y Lola vivía en el primero. La azotea era un espacio común, su comuna. Federico, Manuel e Isabel Álvarez Bravo, Lola Martínez de Anda y otro muchacho llamado Santiago brincaban las bardas persiguiendo a los pájaros con una escopeta que habían tomado prestada (Fuentes, et al., 1994, p. 192).

Un evento importante fue cuando "Manuel Álvarez Bravo, aún niño, asiste a un patio muy grande en donde ve por primera vez una función de cine sobre la sábana blanca —mojada para darle transparencia y recibir la proyección posterior—. Para Don Manuel esto fue magia pura, no veía de dónde salía la luz, pero las imágenes de una realidad no imaginada se tendían frente a él, lo adentraban en un universo nunca antes visto por él. Quizá ahí surge un poco de su sentido cinematográfico, ámbito al que después se acercaría como fotógrafo de fijas. Se une a ello la sensación mágica que tuvo al presenciar, en su infancia, cómo se efectuaban los revelados de placas fotográficas en casa de un aficionado que vivía por la vecindad. Inicia su pasión al ver cómo se impresionaban las sombras (fotogramas) en los papeles folio con los que jugaba, en el patio, con sus amigos del barrio. Así, creaba imágenes al sol" (Benteli, 1981, p.7).

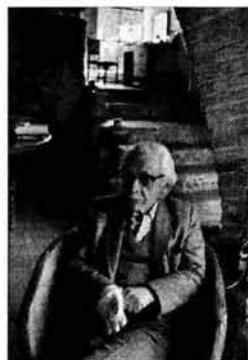


Foto 16
Manuel Álvarez Bravo

Además de vivir los placeres de la niñez, Manuel Álvarez Bravo tiene que cumplir con obligaciones para el bien familiar, entonces, comienza a trabajar. Así, a lo largo de su juventud probó muchas actividades: "médico homeópata —actividad que estudio por una semana en la Escuela Libre de Homeopatía—; fue contador por un tiempo en la Tesorería de la Federación; también empleado de una fábrica de hilados en la ciudad de México, la Compañía Industrial Veracruzana; fue comisionista en la casa de Julio Blumencron; intentó dedicarse a la literatura, para lo cual estudiaba en cursos nocturnos porque no tenía tiempo libre durante el día; se dedicó a la pintura y el dibujo sin mucha entrega. Él quería —al salir de los estudios primarios— dedicarse a la agricultura, ser agrónomo, pero las circunstancias

revolucionarias del México de principios de siglo obligaron al cierre de la escuela y a su reapertura en Chapingo, lugar al cual no podía asistir. Don Manuel fue también meritorio 'gratificado' (así llamados los mensajeros y ayudantes) en la época de Venustiano Carranza, primer jefe del ejército constitucionalista" (Benteli, 1981,p. 17). A pesar de sus múltiples intentos por estar dentro de la academia como estudiante terminaba por ser autodidacta, como el mismo se denomina.

Entonces, tiempo después su fascinación por la fotografía lo lleva a experimentar con los materiales fotográficos improvisados. "Era tal la falta de materiales apropiados que tenía que acudir a la botica de la colonia para que le midieran los centímetros cúbicos de químico que necesitaba para el procesado de sus placas. En la vitrina de una tienda en la avenida Madero encontró una cámara, y su adquisición marco el inicio de una vocación (Benteli, 1981,p. 17)." Improvisó su laboratorio con un foco de bajo voltaje y un papel rojo. Después, ya con una ampliadora Kodak —sin carrera, sin estudios técnicos, con mucha dificultad pero con un gran empeño— fue desarrollándose en él la inquietud de ser fotógrafo. Don Manuel no sabía inglés, y, aunque las instrucciones químicas venían en ese idioma, con ayuda de un diccionario iba preparando y descubriendo cómo se trabajaba con las placas de cristal. Sus primeras influencias las recibió de revistas norteamericanas y europeas de fotografía, cuyos artículos sobre técnica mostraban imágenes que Álvarez Bravo analizaba y mostraba a los demás amigos. Así descubre a Atget, fotógrafo que determina en mucho su visión de México.

A Don Manuel le gustaba deambular por las calles de la capital y meterse en los mercados populares, en donde se encontraba entre los fierros toda suerte de objetos usados. También le gustaba comprar fotografías de álbumes de familia, tarjetas de visita, algún paisaje, imágenes que le atraían cuando ni siquiera estaba considerado en México que la fotografía fuese arte, sino simple registro de lugares, cosas o personas. Pero a Don Manuel le encantaban esas fotos, observar a personajes desconocidos posando para el fotógrafo; le gustaba la calidad de la impresión, descubrir curiosidades, ver otra parte del mundo que lo rodeaba a través de esos papeles impresos.

Son estas las experiencias donde Manuel Álvarez Bravo experimenta su primer contacto con el material y se enamora de la fotografía, es decir, son las *experiencias de cristalización* que Gardner (1993) considera importantes para la creatividad. Es claro entonces que, Don Manuel retoma las experiencias e influencias de la niñez para seguir explorando y descubriendo el mundo que le rodea, alimentándose así, para crear obras de arte.

1.2 Juventud

Manuel Álvarez Bravo vivió la plenitud de la juventud durante la década de los 20, cuando México acababa de salir de la Revolución. En estas fechas “el País se encontraba experimentando una sensación de omnipresencia que da el presentir que se tiene la verdad en la mano. La burguesía se derrumbaba en tanto que los valores indígenas se volvían a retomar. Para los mexicanos era como si el mundo fuera nuevo, recién estrenado: los defectos de la sociedad debían aplastarse sin contemplaciones para que surgieran las virtudes de la misma. Además debían hacerlo muy bien pues México era el centro de atención del mundo” (Cáceres, 2001, p. 9).

En las décadas de 1920 y 1930 posteriores a la revolución mexicana, los artistas y los intelectuales celebraron el avant-garde y su pasado indígena, y atrajeron a artistas internacionales como Tina Modotti y Edward Weston, quienes viajaron a México para participar en la actividad artística que prosperaba. Trabajando dentro de este renacimiento cultural, Manuel Álvarez Bravo descubrió maneras de enmarcar la disparidad entre las realidades urbanas y rurales en una visión poética de la vida moderna de México, de sus diferencias culturales y de las contradicciones sociales (The Getty, 2002). A pesar del carácter prudente e introvertido de Manuel, logró relacionarse con los principales artistas e intelectuales de la época, tanto mexicanos como norteamericanos y europeos que, a partir de los treinta, visitaron o residieron en el país (Benteli, 1981).

A principios de la década de los 20 Manuel y Lola, su novia y después su esposa, empezaron a formar una colección fotográfica motivados por el trabajo realizado por Martín Ortiz en una vitrina. Ellos fueron los primeros historiadores de la fotografía, una afinidad compartida con sus amigos, Felipe Teixidor y Enrique Fernández Ledesma. En esos tiempos Manuel y Lola compartían tiempo con los Ferrari Pérez con los que se iban de excursión; otro amigo con el que compartían experiencias era con Hugo Brehme quien se dedicaba a hacer fotografías y a vender productos fotográficos. Manuel hizo entonces sus primeras fotografías en serio, por decirlo de alguna manera, fotografías que reflejan una influencia del fotógrafo alemán (Fuentes, et al., 1994).

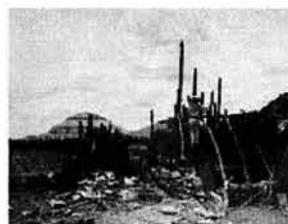


Foto 17 “Cuernavaca”
Hugo Brehme

Hugo Brehme, es a quien Álvarez Bravo cita como el primer fotógrafo del que recibió inspiración e influencia y es a él a quien Manuel Álvarez Bravo le compra su primera cámara. Manuel

Álvarez Bravo dijo haciendo alusión a sus primeras fotografías y a las influencias de aquellos años:

"Recuerdo que mis primeros esfuerzos serios fotográficamente fueron hechos al modo pictoralista influido por Hugo Brehme, fue el principal fotógrafo de México durante el primer cuarto de este siglo."

(Krismaric, 1997 p. 16)

A mediados del año de 1924, Manuel fue enviado por la Contraloría a su agencia de Oaxaca. Antes de viajar, Lola y él decidieron casarse. Es en Oaxaca donde Lola, al lado de Manuel se inicia en la fotografía (Fuentes, et al., 1994).

En este tiempo Manuel Álvarez Bravo era producto singular de la atmósfera política artística de los años veinte y que fue en lo fundamental, consecuencia del vigor de los muralistas Orozco, Rivera y Siqueiros. En aquellos momentos, "Manuel se inicia en la fotografía ante un contexto de aspiraciones monumentales y confianza en una estética para las muchedumbres que Manuel Álvarez Bravo tanto le debe, no fue el sacrificio, sino la fe estremecida en el descubrimiento de una identidad, en la serie de revelaciones colectivas que podrían acarrear las obras individuales. Frente a la gigantomaquia de los murales, la fotografía se vio entonces como expresión minúscula, pero tal desconsideración no afectó los propósitos de Álvarez Bravo, su necesidad de una fotografía tan autosuficiente como profética, rigurosa en su técnica y desinhibida en sus concepciones visuales" (Cáceres, 2001, p. 11).



Foto 18 Frida Kahlo y Diego Rivera

A finales de 1927 la pareja, Don Manuel y Lola embarazada, deciden regresar a la ciudad de México, volviendo al departamento de la calle Guatemala con Doña Soledad Bravo. Poco tiempo después Lola dio a luz a su hijo Manuel Álvarez Martínez (Fuentes, et al., 1994, p. 182). Ese mismo año inauguran una galería informal en su residencia de Gómez Pedraza 1004, en el barrio de Tacubaya, donde se expusieron obras de artistas como Rufino Tamayo, José Clemente Orozco, Diego Rivera y Frida Kahlo (Kismaric, 1997).



Foto 19 Tina Modotti

Una de las amistades más importantes, intensas y provechosas que cultivó en sus inicios fue la de Tina Modotti, con la que estrechó una

relación artística muy cercana, en 1930. Tina Modotti, quien se estableció en México en ese tiempo, fue de gran ayuda para Don Manuel en cuestiones técnicas, ya que le enseñó muchos aspectos e influyó artísticamente en su obra, debido a que ella había vivido un tiempo con el famoso fotógrafo Edward Weston. Manuel y Tina intercambiaban ideas, materiales, libros y revistas, pero la conciencia que quería Tina para Manuel era reforzar la importancia política como referencia en sus contenidos fotográficos, cosa que a Don Manuel no le interesaba de primera instancia. Álvarez Bravo no escapó al influjo de su época, aunque no tomó parte activa de la revolución. Quizás no fue un activista, pues evitaba las reuniones políticas en casa de Tina Modotti y prefería hablar de fotografía que del nacimiento del comunismo. Pero el sentir de su época se gestaba y desarrollaba en su interior, en su alma de artista (Cáceres, 2001).

Manuel Álvarez Bravo dijo:

"Procuraba visitar a horas en las que sabía que la encontraría descansada. visitarla a horas que la encontraría descansada "ahorita no esta usted ocupada ¿verdad?". Y la conversación giraría alrededor del tema entrañable, la fotografía. Muy rápidamente porque era muy activa. Tina, gustosa, muy dulce, muy discreta ponía en las manos de su joven admirador una pila de fotografías."

(Poniatowska, 1993, p. 34)

Manuel Álvarez Bravo inicia un avance importante en su carrera fotográfica cuando muestra a Tina Modotti sus fotografías. Ella decide presentar las fotos a Weston, que ya está en los Estados Unidos. Edward Weston las aplaude y dice que México tiene a un gran artista si hay alguien que genere esas imágenes. Sus fotos gustan y Don Manuel se siente identificado con las obras de Weston y Tina que observa en una galería de la ciudad de México. Es por ello que venciendo su timidez se atreve a tocar a la puerta de Tina quien lo recibe bien.

En esta época Manuel Álvarez Bravo trabaja con Tina Modotti y se hace cargo de su material abriéndose una puerta al reconocimiento de su talento. Al trabajar fotografiando todo México comienza a interesarse en la identidad de su país a través del lente. La influencia post-revolucionaria es una pauta importante que la dirige hacia esta problemática de México.

Las circunstancias políticas y la actitud en contra de Modotti por parte del gobierno de México en relación a un homicidio y por sus vínculos políticos, se suman para que ella sea deportada del País. La persecución política oficial era terrible. Entonces, Tina es obligada a abandonar el

País en pocas horas, así Tina sola empaca las cosas mínimas en su departamento, cuando se presenta Don Manuel para ofrecerle ayuda y algo de consuelo, ella lo agradece y vuelve a encontrarlo en el tren que la lleva a Veracruz, Don Manuel se despide de Tina y ella le deja algunas de sus propiedades fotográficas, instrumentos y algunas placas. Ante esta situación Don Manuel además de heredar bienes materiales de Tina, hereda una responsabilidad y una calidad que pasa por ella y que viene de Weston. Y emprende su camino como uno de los fotógrafos mexicanos más importantes (Simon, 2003).

El hecho de que Tina Modotti sea expulsada de México, obliga a Don Manuel a continuar solo con la fotografía, permitiéndole encontrarse con el lente en un lenguaje mas propio, un lenguaje con humor. El haber heredado la cámara y el trabajo de Tina Modotti en el proyecto de *Mexican Folkways*, además de marcar la influencia de los muralistas en sus obras, le permitió adentrarse al mundo intelectual de la época. "Esto le sirvió para alentar su constante interés por la vida y la cultura mexicana como asunto fotográfico, le dio una proyección mayor en el mundo social y cultural de los principales artistas y pensadores de México" (Cáceres,2001,p. 28).

En 1931 Manuel Álvarez Bravo cae enfermo y decide renunciar definitivamente –y con alivio– a la Contraloría. A partir de entonces su trabajo estaba en el campo de la fotografía. "Manuel, no obstante con reticencias a asumirlo, fue un profesional de la fotografía. Desde el momento en que dejó su carrera de contador, tuvo que (mal) vivir de la fotografía, y fue sucesivamente retratista, como la había sido Weston y Modotti, dueño de un estudio y una tienda de materiales fotográficos que compartió brevemente con Lola Álvarez Bravo y con quien seria su segunda esposa, Doris Hieden. Maestro de fotografía desde 1929, cuando Diego Rivera asumió brevemente la dirección de la Academia de San Carlos, y de nuevo en 1935, cuando Manuel Rodríguez Lozano llegó a ocupar este puesto. En el año de1932, Lola Álvarez Bravo y Manuel Álvarez Bravo se separan. Lola se instala de forma provisional en casa de María Izquierdo en la calle de Venezuela. Para vivir ella y su hijo, da clases de dibujo en las escuelas primarias. No piensa en hacer carrera como fotógrafa pero un día Héctor Pérez la invita a fotografiar eventos, estos trabajos la llevarían posteriormente a dedicarse por completo a la fotografía. Lola se convierte, detrás de Tina Modotti, en una fotoreportera (Fuentes, et al., 1994, pp.192-193)."



Foto 20
Edward Weston

Dentro del ámbito del cine, Manuel Álvarez Bravo participa en diferentes proyectos como en la película de Eisenstein *Que viva México* (1930-1931) donde se incorporó al equipo de trabajo haciendo cámara. En 1938 conoce a André Bretón y conoce el trabajo de Buñuel *Un chien*

andalou. En los años cuarenta Manuel fue un fotógrafo de tomas fijas en incontables producciones de Casa Film Mundiales (Benteli, 1981).

Trabó amistad, así mismo, con el cineasta Sergei Einsenstein y con los fotógrafos estadounidenses Edward Weston y Paul Strand, así como también con Heri Cartier-Bresson; con este último exhibió conjuntamente en Nueva York (1934) y en el Palacio de Bellas Artes (1935). "El hecho de que el Museo de Arte Moderno de New York adquiriera algunas de las obras de Don Manuel en el año 1935, marcó el inicio de su fortuna crítica internacional. Posteriormente cuando André Breton, mente maestra del movimiento surrealista, se encontraba de visita en México, quedó fascinado por la fotografía de Álvarez Bravo, por esto, al año siguiente, en 1939 le organiza una exposición legendaria en París, en la Exposición Surrealista realizada en la galería Inés Amor. Desde ese momento, la obra de Manuel Álvarez Bravo ha transitado en las principales capitales del mundo. Figura en los libros de fotografía más selectos del siglo XX" (Krismaric, 1997, p. 16).

1.3 Madurez

La vida de Manuel Álvarez Bravo transcurre en el conocimiento de los grandes movimientos artísticos internacionales que le ofrecen pautas. Ya de adulto "podía vivir como fotógrafo independiente y no estaba obligado a esperar en su estudio a que le llegaran los clientes para retratarse. Podía dedicarse por completo a la fotografía por sí misma. Como lo hacen sus contemporáneos Edward Weston y Paul Strand" (Benteli, 1981, p. 17).

En 1942 contrae matrimonio con Doris Hieden, escritora, arqueóloga y fotógrafa, con quien tendría dos hijos Laurencia y Miguel. La recién pareja compartía el gusto por trabajar en la fotografía. Además de este cambio en su vida, en este mismo año el Museo de Arte Moderno de New York, adquiere nuevas obras de Manuel Álvarez Bravo; este hecho le permitió tener los suficientes recursos para seguir trabajando en la fotografía

Durante los siguientes 4 años se mantiene trabajado como fotógrafo de fijas y se hace miembro de la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de México, en donde también da clases. Además de su trabajo profesional en la industria del cine, explora la fotografía de paisaje. Su interés por la academia lo lleva a formar en 1946 junto con José Revueltas y Oswaldo Ruanova, La Mesa Ovalada, un grupo de análisis

de cine que de vez en cuando realizaban conferencias públicas sobre estética y producción de cine (Kismaric, 1997).

Después de haber estado inmerso en el ámbito del cine durante 13 años deja la industria cinematográfica para iniciar en 1959 el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana con Leopoldo Méndez, Gabriel Figueroa, Carlos Pellicer y otros. Allí trabaja como fotógrafo principal de libros como *Mural Painting of the Mexican Revolution* (1960), *Flor y canto del arte prehispánico de México* (1964) y *Lo efímero y eterno en el arte popular mexicano* (1971). Como parte del trabajo dentro del Fondo Editorial de la Plástica mexicana viaja los siguientes dos años por Europa y visita muchos de museos con su cámara, fotografiando las obras de arte (Kismaric, 1997). En estos años de mucho trabajo se separa de Doris Hieden.

En 1962 Contrae matrimonio con Colette Urbajtel, una mujer de origen francés estudiosa de ciencias políticas y economía, con quien viviría el resto de su vida. Ellos se conocen en Teotihuacan, cuando el camión de turistas donde iba Colette se descompone y el equipo del Fondo Editorial los auxilian, es ahí donde por primera vez se conocen. La pareja además de compartir el gusto por los números, disfrutaban el hacer fotografía y viajar.

En 1963 tienen a su primera hija llamada Aurelia y cinco años después, nace Genoveva. En casa le agradaba tener animales, entre ellos pájaros y perros. Y cuando las aves estaban enfermas, las revivía con el humo del azúcar quemada. A pesar de ser callado y silencioso era muy sensible y amoroso. Como Padre, Manuel Álvarez Bravo era reservado, y un poco distante, sin embargo amaba a sus hijos y buscaba momentos para compartir con ellos y darles todo para que nunca tuvieran que preocuparse por cuestiones económicas. De todos sus hijos es Manuel Álvarez Martínez el único que eligió dedicarse a la fotografía. Una anécdota que nos cuenta su hija Genoveva Álvarez Urbajtel, relata que cuando ella y su hermana eran pequeñas, su padre jugaba con ellas tocando un especie de trompeta para que ellas llegaran hasta donde él se encontraba esperándolas con un puñado de caramelos para cada una. Don Manuel y Colette no eran muy afines al deporte, así que a sus hijas no las presionaban para hacer deportes, pues decían que los intelectuales no necesitaban de él, e incluso no las presionaron por estudiar una carrera.

Además de la fotografía, a Manuel Álvarez Bravo le encantaba viajar con su familia, cuando salían de viaje él se desenvolvía poco exigente, libre y sin preocupaciones, actitud que cambiaba cuando regresaban a casa, donde era más estricto. Le encantaba pararse a la mitad de la carretera para fotografiar algo que le llamaba la atención.

Durante la vida cotidiana de su madurez le gustaba desayunar lo mismo todos los días y comer en silencio con su familia, después se tomaba una siesta de diez minutos para más tarde tomarse un té de manzanilla mientras escuchaba un concierto. Manuel Álvarez Bravo pasaba mucho tiempo concentrado en su trabajo y a pesar de tener muchos amigos y familiares no acostumbraba a llamarlos, eran ellos quienes se acercaban a él para verlo. Así la relación con sus hermanos era distante en los últimos años.

Un hecho relevante dentro de su vida artística es la beca que adquiere por parte del museo Guggenheim, la cual le permite sustentar su trabajo como fotógrafo, gracias a la remuneración que le ofrecen es que puede seguir trabajando en su arte y de hacerse de una casa y un espacio para trabajar en Coyoacán, donde actualmente viven Colette y su hija Genoveva.

A sus 78 años continuaba activo, "En los años ochenta, llegó a crear un museo-taller en el que acumuló tirajes en un intento de ampliar el interés por la fotografía" (Fuentes, et al., 1994, p. 192). Es durante esta década que emprende el trabajo de hacer una retrospectiva del trabajo que realizó durante toda su vida. "En calidad de investigador, reunió y dio a conocer importantes colecciones fotográficas; al igual que a él se debe la creación del primer museo de la fotografía en México. Figuran en su carrera los siguientes premios: Premio Nacional, México, 1975; condecoración oficial de la Ordre des Arts et Lettres français, 1981; premio Víctor Hasselblad, Suecia, 1984 y el Master of Photography del ICP, Nueva York, E.U.A, 1987" (Artes e Historia, 2002).

Manuel Álvarez Bravo era coleccionista y le gustaba recolectar fotografías y grabados, en donde se gastaba todo su dinero. Una de sus pasiones eran las artes en general y en especial le encantaba la música.

Ya de 90 años su actividad fotográfica se centraba en hacer tomas en casa. A pesar de la edad y de la condición de salud de Manuel Álvarez Bravo, su espíritu de maestro se reflejaba en su interés por enseñarles fotografía a sus enfermeras y familiares. Manuel pasaba mucho tiempo concentrado en su trabajo y a pesar de tener muchos amigos y familiares no acostumbraba a llamarlos, eran ellos quienes se acercaban a él para verlo. Así la relación con sus hermanos era distante en los últimos años.

A la edad de 100 años, el fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo falleció el sábado 20 de octubre de 2002 de muerte natural en su casa de Coyoacán. Entre amigos y familiares se le

rindió un homenaje de cuerpo presente en el Palacio de Bellas Artes, de donde posteriormente los restos del 'poeta de la luz' fueron trasladados a Gayosso. El cuerpo del artista fue sepultado en el Panteón Americano (Mraz, 2004).

Actualmente la viuda de Don Manuel, Colette Urbajtel y las ayudantes que durante años trabajaron al lado de Manuel continúan trabajando en su laboratorio de fotografía con su material. Así mismo, su hija Aurelia Álvarez Urbajtel está trabajando en la colección de grabados que Manuel Álvarez Bravo recolectó desde 1986.

Krimaric (1997) habla de la actividad creativa de Don Manuel resaltando que su trabajo fotográfico transitó y trascendió las inquietudes estéticas y los avatares históricos del último siglo, aportándole a la fotografía un repertorio de imágenes memorables. Así mismo, menciona que "su vínculo con la fotografía no se limitó a la creación, sino que se extendió a la promoción de la obra de otros autores y al estímulo a estudiar y coleccionar fotografías, mismo que ha tenido repercusión en instituciones públicas y privadas, en numerosas publicaciones, investigaciones y proyectos de exposición". (p. 28)

Manuel Álvarez ha sido una influencia definitiva en la fotografía americana, mexicana y latina. El rechazo en su trabajo hacia el pictoralismo, su insistente ironía ambigua, y su rescate de la gente común ha marcado una trayectoria de gran nivel para los fotógrafos de su área. Entre los fotógrafos más renombrados en la historia de América Latina encontramos Manuel Álvarez Bravo como una piedra angular de este arte en México (Mraz, 2004).

De esta manera se puede afirmar que como rasgos estilísticos encontramos que "Su obra transcurre dentro de una armonía poco usual, y aunque formalmente se adhería a las tendencias internacionales, su visión personal nace de las raíces de su país. Manuel Álvarez Bravo hizo con la fotografía lo que los muralistas consiguieron con la pintura en México. No es extraño que su influencia fuera decisiva entre la joven fotografía de Latinoamérica. Uno de sus primeros discípulos fue el venezolano Ricardo Razetti. Sin Álvarez Bravo no puede escribirse la historia de la fotografía contemporánea de Latinoamérica. Se necesitaba el nacimiento de una fotografía que supiera encontrar la síntesis entre el conocimiento de la moderna fotografía internacional y la conciencia de la tradición propia. Con ello se creaba la base para la fotografía contemporánea" (Benteli, 1981, p.17).

2. ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN DE OBRAS FOTOGRÁFICAS REPRESENTATIVAS DE MANUEL ÁLVAREZ BRAVO A LO LARGO DE SU VIDA

Para cumplir con el propósito de describir la producción de obra artística, a continuación se presentan tres figuras que muestran el mapa de productividad fotográfica de Manuel Álvarez Bravo a partir de las obras publicadas en el libro *Manuel Álvarez Bravo Cien Años Cien Días* (2002) las cuales fueron consideradas como la más representativa a lo largo de toda carrera artística del artista mexicano. Es menester aclarar que la productividad fotográfica se muestra en tres figuras porque no todas las obras fueron fechadas en un año específico, una variable que pudo haber influido al hacer una correlación entre la producción fotográfica y la creatividad de Manuel Álvarez Bravo.

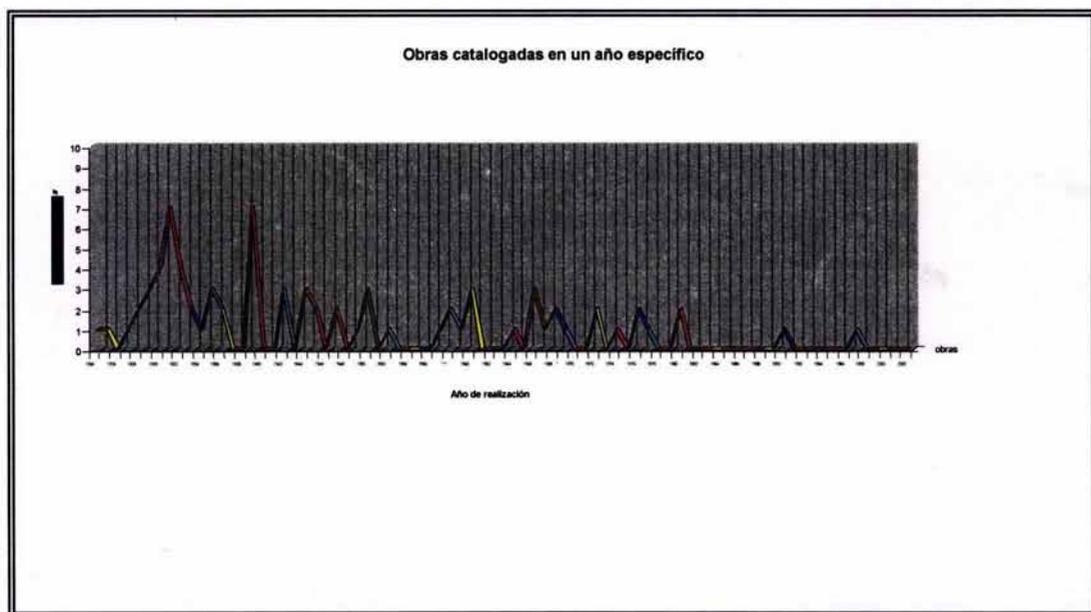


FIGURA 1

Una gráfica que muestra una curva leptocurtica positivamente sesgada bimodal que de manera intermitente presenta una curva que desciende poco a poco. La mayor producción de imágenes representativas que fueron catalogadas en un año específico se encuentra en el año de 1931 con 7 fotografías; y en el año de 1939 con igual número de fotografías. Con estos datos se muestran dos estadios que marcan el punto más alto de toda la gráfica. Al estadio del año 1931 le antecede un año en donde fueron producidas 4 obras representativas; y le precede un año en el que igualmente se produjeron 4 obras representativas. Así mismo, los siguientes años de 1929 y 1933 tienen una producción de fotografías que hacen perceptible una curva que se acerca a la mesocurtica. Por otro lado al estadio del año 1939 le antecede y le preceden dos años en los que no se produjo ninguna imagen representativa que fuera fechada. A lo largo de

toda la grafica se presentan siete estadios en los que se da una producción de 3 fotografías representativas que fueron fechadas por el autor. La ausencia de producción de imágenes se presenta de manera intermitente a lo largo de toda la grafica. Esta se acentúa en la cola derecha de la curva.

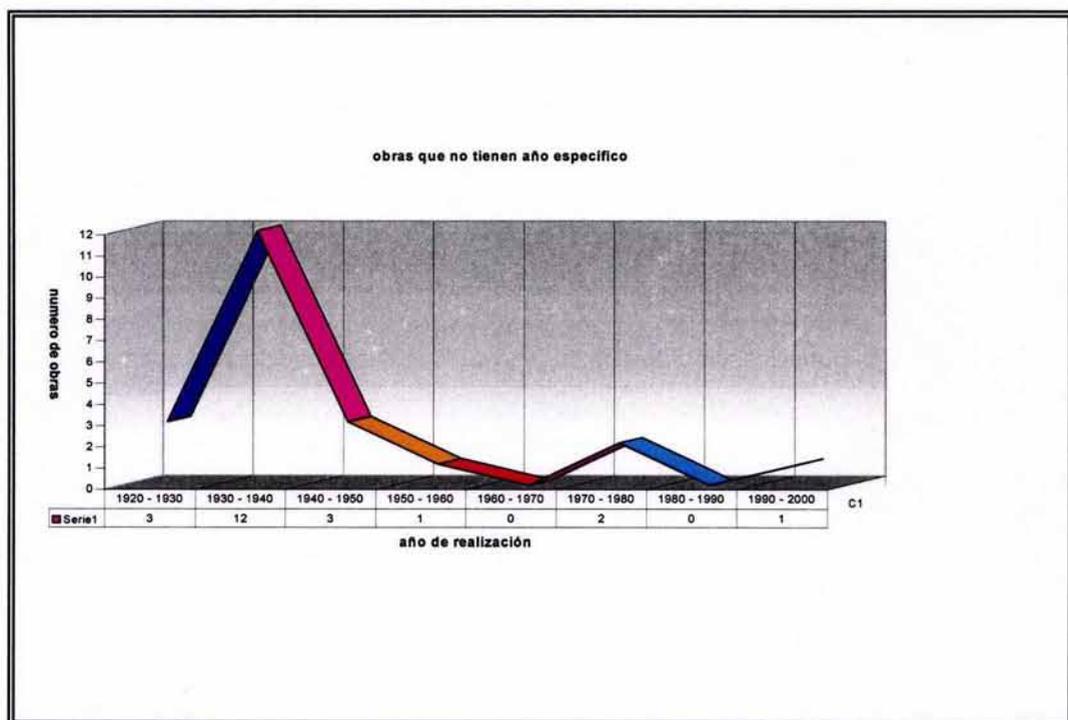


FIGURA 2

Es una grafica que muestra una curva leptocurtica positivamente sesgada. Esta curva, demuestra que la mayoría de las obras representativas de la obra fotográfica de Manuel Álvarez Bravo que no fueron fechadas en un año específico, se encuentran en la década de los 30; y con menor cantidad de obras, le siguen las décadas de 1920 y 1940. Mientras que las siguientes décadas que preceden a los años de 1940, el número de obras no fechadas por año específico es mucho menor.

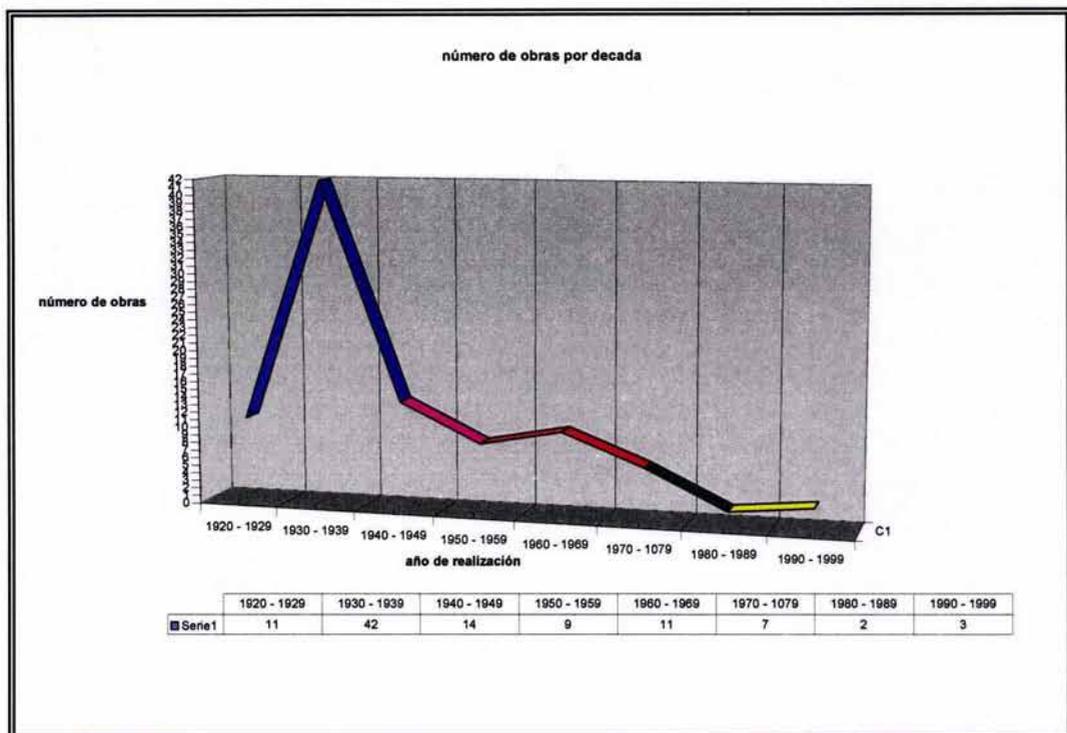


FIGURA 3

La grafica muestra una curva leptocurtica positivamente sesgada, lo que nos indica que la mayor producción de fotografías representativas se da en las primeras dos décadas de trabajo fotográfico, sin embargo la producción de imágenes se mantiene en menor medida y con menor constancia durante las cinco décadas siguientes, en las cuales se aprecia un leve descenso que finaliza en la década de 1980, en donde hay una ausencia de la producción de imágenes. En la última década de la grafica reaparece la producción de fotografías representativas mostrando un pequeño ascenso en donde finaliza la curva.

Las tres figuras presentadas anteriormente, las cuales se diferencian entre ellas por haber sido fechadas en un año específico o no; en conjunto muestran una constancia en la forma leptocurtica positivamente sesgada, de esta manera se puede decir que fechar las fotografías por año o por década no modificó la cadencia de las figuras que muestran la producción de obras significativas, por lo tanto se retoma la figura 3, en la que se incluyen todas las fotografías representativas de Manuel Álvarez Bravo, para el análisis. Así, la forma de las figuras permiten ver que la mayor productividad de fotografías representativas consideradas de esta manera por su autor, se da en la década de 1930 donde realizó 42 fotografías, seguida por la década de 1940 donde realizó 14 fotografías; posteriormente le sigue las década de 1920 y 1960 donde

realizó 11 fotografías. Así mismo. La figura muestra que es en la década de 1980 donde se da la menor producción fotográfica representativa. En suma, ante esta representación gráfica de la producción de obras significativas de todo el trabajo de Manuel Álvarez Bravo, se puede decir que en su vida dentro del campo de la fotografía, se dieron tres grandes etapas marcadas por la cantidad de producción de obras importantes: una inicial que abarca de 1924 a 1952; una etapa intermedia de 1953 a 1980; y una última etapa que abarca de 1981 a 2002.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

1. Perfil creativo de Manuel Álvarez Bravo

Manuel Álvarez Bravo nace en la capital de México, ciudad donde se toman todas las decisiones del país. Su familia se encuentra lejos de la política, pero su posición económica los ubica en un nivel medio, su vida fue razonablemente cómoda, en el sentido material. Sin embargo, dado las condiciones sociopolíticas del País, su escuela era a menudo cerrada por las batallas revolucionarias, llevándolo a la necesidad de trabajar desde pequeño.

La familia recibió educación superior de tal forma que valoran el aprendizaje intelectual y sus logros, sobre los que mantienen grandes expectativas.

Las habilidades de Don Manuel para con el lenguaje visual (área de fuerza) comenzaron a mostrarse a la edad de 13 años, cuando se enamora del material fotográfico por primera vez, cuando le es obsequiada una maquina de daguerrotipos y comienza a experimentar con materiales que tiene a la mano en casa, aprendiendo sólo a utilizar los químicos fotográficos y a seguir los procedimientos para revelar y hacer impresiones.

A pesar del apoyo hacia las artes, se muestra una ambivalencia en el tema de la elección de una carrera profesional no convencional dadas las condiciones del país. Manuel comienza a trabajar en aspectos de contaduría e incluso estaba interesado en la agricultura, temas que estaban en fervor por la recién revolución. Sin embargo, decide acercarse a las artes estudiando literatura, la cual no le llamó mucho la atención, y después estudia pintura en la Academia de San Carlos en donde se da cuenta que la técnica no le permitía expresar lo que el deseaba. La familia al final estuvo de acuerdo con las actividades de Manuel y su elección de carrera.

La novedad de este arte lo deja seguir explorando y creciendo en este ámbito. Manuel Álvarez Bravo fue un artista virtuoso "acumulatodo" que utilizaba a la naturaleza (área de fuerza-inteligencia naturalista). Su creatividad se mantiene activa durante toda su vida realizando actividades como proyectos y espacios para la fotografía, galerías, colecciones fotográficas, concursos de fotografía para los mejores fotógrafos de México y para las nuevas



Foto 21 "Libros"
Manuel Álvarez Bravo

generaciones; así como también, dando clases, hasta casi la muerte. Sin embargo, los momentos de su vida más productivos e innovadores como fotógrafo son en sus primeros 50 años de vida, cuando construye su propio sistema simbólico en la fotografía creando un lenguaje visual que invita a reflexionar sobre el hombre y su existencia, pero siempre haciéndolo con humor y sin olvidarse que es mexicano.

El primer avance significativo en su historia artística se da cuando expone en la revista de André Bretón que le permitió llegar a muchos lados importantes para el arte. Entonces es reconocido mundialmente. Su segundo avance es menos radical pero más global, más concreto e integrado.

Al hablar de una conciencia cuando se esta al borde de un avance que todavía es poco comprendido, incluso para el artista, es posible que en el caso de Manuel Álvarez Bravo lograra hacer conciencia de un cambio cuando es invitado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York a exponer su obra, el lugar mas importante del momento en cuanto a nuevas propuestas en el Arte; y cuando es invitado a por Breton a participar en una exposición surrealista. La trascendencia de estos eventos, por su importancia a nivel internacional y nacional dentro del ámbito artístico, se caracterizan por ser momentos en los que se da un avance tanto en la carrera artística de Manuel, como en el lenguaje simbólico propio en la fotografía.

El tipo de práctica creativa en Manuel Álvarez Bravo estaba enfocada en la creación de un producto, su obra fotográfica, la cual está integrada por productos de pequeña envergadura como las fotografías de temáticas aisladas y fotografías realizadas con técnicas alternativas a las que acostumbraba; y de gran envergadura donde las fotografías más significativas de toda su obra encarnan ideas, emociones y conceptos que logró concretizar a través de las imágenes. Es importante no perder de vista que él decidió cuales eran las fotos adecuadas para ser expuestas en lugares públicos y cuales eran personales para quedarse en casa. En ese sentido las fotografías mas analizadas y reconocidas son las que el maestro quiso mostrar. Dentro de las fotografías originales y que representan el inicio de un nuevo "género" encontramos a *El sistema nervioso del gran simpático* y *Parábola óptica*, estas dos obras son el claro ejemplo de la tendencia de usar la ironía visual; *Obrero en huelga, asesinado*, es la única fotografía que trata y se acerca al tema político pero que da prioridad al momento, sin preocuparse por las repercusiones sociales del hecho; *Lavanderas sobrentendidas*, es el claro ejemplo del interés por retratar la vida cotidiana sin perder de vista el México que la acoge; *La buena fama durmiendo* es la fotografía que lo impulsa mundialmente y la que lo identifica como surrealista.

En cuanto a la manera de trabajar de Manuel Álvarez Bravo se exigía un cien por ciento para llegar a concretar sus objetivos y proyectos, dedicación que implicaba el abandono de su vida personal y su relación con los demás. No es sorprendente que se aislara para trabajar. Su relación con la productividad marca una juventud creativa, que podría considerarse como su *Época de Oro*, la cual fue un momento de reconocimiento muy fuerte por parte del grupo de artistas relacionados con las artes visuales, que lo ayudó en un desarrollo constante dentro de su ámbito, manteniendo su creatividad presente hasta sus últimos años de vida.

El apoyo moral y afectivo en su *Época de Oro* está dado por dos personas muy importantes para él, su esposa de esa época Lola Martínez y Tina Modotti, quienes creen en él y en su trabajo. En la época de nueva búsqueda, sus dos esposas Doris y luego Colette, fueron sus compañeras que lo apoyaron y acompañaron en su vida.

En los años posteriores, en la época de reflexión, dirige su creatividad a proyectos en donde apoya a la fotografía en México, se acerca a la gente joven y les da clases, como una manera de rejuvenecimiento. Al encontrar cada vez más difícil realizar obras originales, Manuel Álvarez Bravo realiza colecciones de imágenes y abre espacios para la foto. Pero nunca deja de hacer fotografía. En sus últimos años tomó 3 fotos importantes que concretan su trabajo. Manuel llega a la vejez con muchos seguidores. La fotografía en México surge con una propia identidad gracias a él y a otros fotógrafos. Su aportación a la fotografía mexicana y mundial sigue manifestándose hasta nuestros días. En sus últimos años (80 años) daba clases y apoyo a las nuevas generaciones.

Cuando hablamos de la estructura de la inteligencia en Manuel Álvarez Bravo encontramos que sobresalen las inteligencias viso- espacial; lógico-matemático, naturalista; y artístico. Su dedicación a la contaduría muestra sus capacidades lógico-matemáticas. Fue un estudiante convencional, pero su deslucido resultado se debe a la falta de interés. A partir de que tiene un potencial intelectual sobresaliente en lo visual- espacial no es raro que la actividad creativa de Manuel Álvarez Bravo haya estado en la fotografía donde es resaltada su inteligencia visual-espacial. La inteligencia naturalista se ve manifestada en su capacidad para acercarse a lo que lo rodeaba para retratar su esencia y representar en las fotografías con base en los objetos – sujetos que estaban cerca de él.

En cuanto a la personalidad y la motivación encontramos que Manuel era seguro de sí mismo, despierto, tímido, trabajador y entregado obsesivamente a su trabajo. Su vida social fue muy limitada por su dedicación al trabajo y todo lo que estuviera fuera de él pasaba a segundo

plano. Le era importante atraer la atención de los demás hacia su obra. Gran parte de la autopromoción estaba dirigida a su obra fotográfica.

La fecunda labor creativa de Manuel Álvarez Bravo se inició en la década de los años veinte cuando la mayoría de las naciones se encontraban en plena transformación a causa del primer conflicto bélico de alcance mundial y de las primeras revoluciones de carácter social, la mexicana y la rusa. Ante este contexto se presenta una asincronía fecunda en el nodo del perfil talentoso de Manuel que fue inusitado para la fotografía mexicana puesto que propuso una forma de hacer fotografía diferente a la que se hacía en México todavía, al aceptarse así mismo dentro de sus imágenes y al hablar de lo mexicano de una manera despolitizada.

En el caso de Manuel Álvarez Bravo encontramos que aprovecha las situaciones, sentimientos y experiencias de la niñez, una notable característica de la creatividad que se aprecia en las tópicos abordados en sus obras, son temáticas que desde su infancia vivió, cuestionamientos relativos a la identidad y existencia del hombre relacionadas con la mexicanidad. Además, Manuel muestra un rasgo infantil al utilizar un tono humorístico cuando nos habla de la cotidianidad.



Foto 22
"La mamá del bolero y el bolero"
Manuel Álvarez Bravo

En conclusión, gracias a la descripción de rasgos que refieren a la creatividad en un objeto, podemos considerar a la obra fotográfica como la evidencia de que Manuel Álvarez Bravo fue un hombre creativo, es decir, el crear un sistema simbólico propio es un acontecimiento que nos habla del proceso creativo del artista.

2. El proceso creativo a través de la obra en Manuel Álvarez Bravo

A partir de los resultados obtenidos en el cuadro cronológico y de la exploración de las obras muestras, se derivó el siguiente análisis.

Haciendo una interpretación cualitativa de las tres figuras presentadas anteriormente se encontraron tres etapas principales del proceso de creación de un sistema simbólico propio, los cuales se determinaron por la cantidad de producción de obras representativas de Manuel Álvarez Bravo, así se encontraron tres periodos que se inician con un cambio importante en el número de obras producidas. A saber son: una primera etapa considerada como la época de oro; una segunda etapa de nueva búsqueda y de retomar lo ya trabajado; y una tercera etapa de reflexión. Estas etapas fueron relacionadas con los factores presentados en el cuadro cronológico para describir el proceso creativo de Manuel Álvarez Bravo a lo largo de su vida.

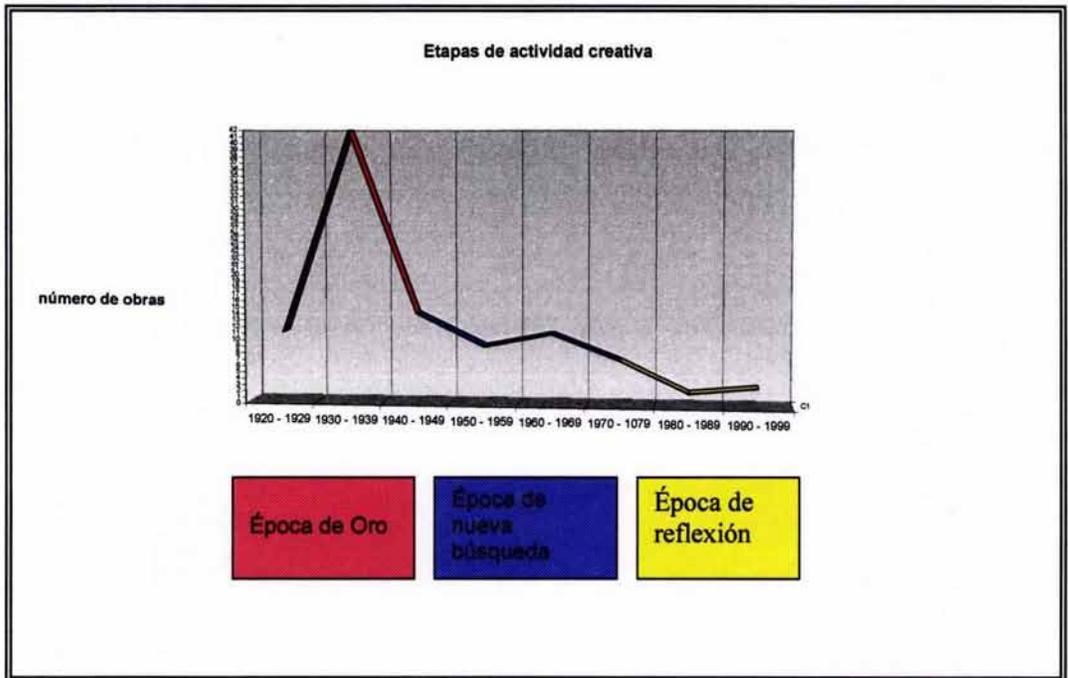


Figura. 04

2.1 ETAPA I: Inicio y Época de Oro

Esta primera etapa abarca de los años de 1924-1952 la denominamos Época de Oro puesto que es en este período donde Manuel Álvarez Bravo comienza su vida como fotógrafo formal y en donde vive una actividad creadora muy intensa.

Los años más productivos de imágenes representativas de toda la obra de Manuel, se da durante un periodo de nueve años que abarca de 1926, a la edad de 28 años, a 1935 cuando el fotógrafo cumplía 37 años. Es durante este lapso en que se marca una primera subetapa dentro de su Época de Oro, donde se consolida como fotógrafo profesional y se aparta del campo administrativo que ha ejercido durante años en la Secretaría de Hacienda.

Durante esta época se le presentan muchos cambios en su vida, uno de ellos a nivel personal es su divorcio con Lola Álvarez Bravo en el año 1934, el mismo año en que produce su primer y único largometraje titulado *Tehuantepec*, un trabajo centrado en la zona matriarcal del sur de México (Ksmaric, 1997).

En sus inicios como fotógrafo es el fotógrafo francés Eugéne Atget el que marca una gran influencia en el pensamiento y visión de Manuel Álvarez Bravo; fotógrafo que años después (1939) escribe sobre su trabajo en la revista más importantes de fotografía *Minotaure*. En 1930 empieza a trabajar para el proyecto *Mexican Folkways* fotografiando murales y artefactos. A partir de este trabajo adquiere experiencia profesional y nuevos contactos en el ámbito artístico y fotográfico

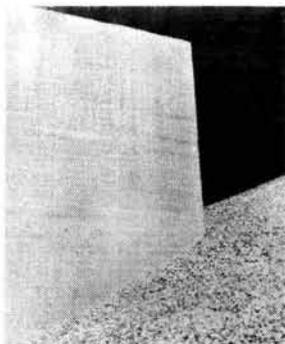


Foto 24 "La tolteca"
Manuel Álvarez Bravo

Es a principios de sus años 30 en que comienza a acercarse al ámbito del cine, relacionándose y trabajando con personajes importantes de la industria cinematográfica mexicana de la época.

A pesar de su interés por el cine durante estos años, presta mayor dedicación a su desarrollo como fotógrafo y viaja mucho por cuestiones de trabajo fotográfico.



Foto 23
"Caballo de madera"
Manuel Álvarez Bravo

En la segunda subetapa de la Época de Oro aparece una menor producción de fotografías representativas, así mismo, esta segunda mitad se distingue de la primera por ser un periodo de

mayor reconocimiento por parte de los expertos del ámbito de la fotografía y cineastas quienes le abren las puertas para trabajar, proponer y mostrar su trabajo. Es ya en este momento en que el campo de la fotografía es su manera de sustentarse y de motivarse pues trabaja regularmente como fotógrafo. Por otra parte, el acercamiento al mundo del cine se mantiene vigente y se hace miembro del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de México. Dentro del ámbito del cine se acerca a la academia dando clases y abriendo espacios de discusión cinematográfica.

1942 es un año importante para Manuel Álvarez Bravo, en el que dentro del ámbito artístico es aclamado y en donde su actividad creadora continua muy activa, mientras que en su vida personal, un nuevo matrimonio le ofrece nuevas expectativas, pero con una gran perdida de una colega que estuvo siempre apoyándolo.

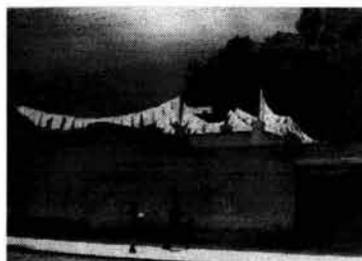


Foto 25 "Que chiquito es el mundo"
Manuel Álvarez Bravo

Durante las décadas de 1930 y 1940 principalmente, tiene una vida activa como fotógrafo en la que llega a entenderse en un lenguaje propio, marcando su Época de Oro. En suma, podemos ver que en la Época de Oro de Manuel Álvarez Bravo se dio una repentina intensificación en su proceso creativo. Es durante estos años que gracias a la apertura para la fotografía, al apoyo de los artistas mexicanos de vanguardia y a los artistas extranjeros, Manuel logra salir del underground y lograr hacerse ver a través de su trabajo. Es en este período en donde define lo que busca con la fotografía y crea un sistema simbólico propio por medio de la imagen, identifica los elementos plásticos que desea retratar con una mirada propia, en el cual la mexicanidad y la vida cotidiana son la base de su obra.

Si miramos en conjunto esta primera etapa encontramos que cuando se involucra en algún proyecto que le interesa, se apasiona y se dedica por completo al mismo. Esta premisa se ve claramente cuando se envuelve en el campo del cine, momentos en que disminuye la producción de su obra representativa, pero que logra con éxito sus proyectos en el campo cinematográfico como es el caso de la realización de su único largometraje *Tehuantepec*; otro ejemplo es el hecho de involucrarse en un círculo de análisis de cine y cuando se hace miembro del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica donde comienza a dar clases. Por otro lado, cuando se concentra en dar clases, la producción de obras representativas disminuye también, como es el caso del 1938 año en que da clases en la academia de San Carlos.

Sin embargo, los años de mayor producción de imágenes representativas de toda su obra (1931 y 1939), son períodos en los que se concentra en hacer fotografía, una época en que recibe su primer premio como fotógrafo, y decide consagrarse en el campo fotográfico; y en 1939 Breton, el creador del Surrealismo, lo invita a ser parte de una exposición surrealista en París. Estos eventos le abrieron las puertas a nivel nacional e internacional.

2.2 ETAPA II: Nueva búsqueda

Esta etapa que abarca desde el año 1953 a 1980 se caracteriza por ser un período en el que Manuel Álvarez Bravo solidifica su sistema simbólico e inicia nuevas búsquedas con la fotografía. Esta etapa de casi dos décadas, se subdivide en dos etapas; la primera abarca de los años de 1953 a 1963; mientras que la segunda abarca del año 1964 a 1980.

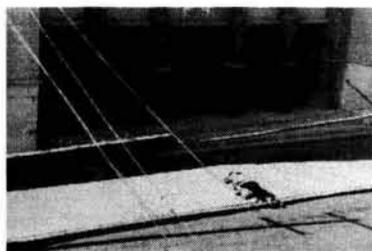


Foto 26 "El gran penitente"
Manuel Álvarez Bravo

En la primera mitad de la etapa se presentan dos períodos de ausencia de producción de imágenes representativas de la obra de Manuel Álvarez Bravo. Los primeros tres años parecen ser un período de recesión o incubación en los que su actividad creadora como fotógrafo, sustentado en la ausencia de imágenes representativas, disminuye; y en donde la atención está puesta en la promoción de su trabajo previo.

En este período la revista *Aperture* publica su obra y en 1955 se muestra su trabajo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; una exposición que hace época. A partir del año 1957 retoma una actividad creadora donde comienza a hacer fotografía fija dentro del mundo del cine mexicano y trabaja con Luis Buñuel. Así mismo, hace una exposición individual en el Salón de la Plástica Mexicana con ensayos de Diego Rivera.

El acercamiento con los artistas mexicanos lo hacen distanciarse de la industria del cine y en 1959 participa en la creación del Fondo Editorial de la Plástica Mexicana junto con Gabriel Figueroa, Carlos Pellicer y otros. Don Manuel se involucra en este proyecto como fotógrafo principal, en el cual publica años después varios libros con sus imágenes. En los años de 1957 a 1960 la producción de imágenes representativas vuelve a presentar un realce. Esto pudo deberse a la constante oportunidad de fotografiar a México cuando viajaba para conseguir las imágenes de las publicaciones del Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

En los años de 1961 y 1962 declina nuevamente la producción de imágenes importantes, pues en estos años viaja por Europa y contrae matrimonio con Colette Urbajtel. Con un matrimonio reciente e hijos, se mantiene estable en su vida personal. Estos años parecen ser un pequeño período de incubación.

La segunda mitad de esta etapa de nueva búsqueda, es un período en el que Don Manuel constantemente produce un número similar de imágenes representativas. Durante estos años su trabajo viaja por el mundo obteniendo reconocimientos importantes y creciendo de este modo su presencia en el ámbito fotográfico. Su interés por la academia regresa y da clases de fotografía durante un año en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

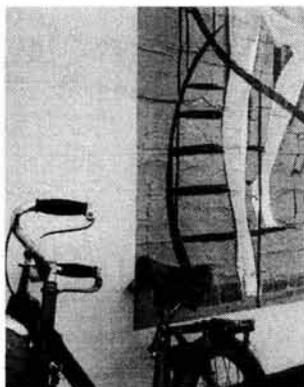


Foto 27
"La cita, París"
Manuel Álvarez Bravo

En sus nuevas obras retoma la técnica en platino y paladio, experimentando con negativos viejos y nuevos; y hace fotografía a color. Es una fase de nuevas indagaciones con la fotografía, en tanto la técnica y la temática de sus imágenes, pero siempre hace presente su manera de pensar y su visión de lo que le acontece ante sus ojos.

En este período ya no tiene que preocuparse por autopromocionarse pues ya es una figura importante para el ámbito fotográfico y es aclamado para exponer su trabajo. Este éxito lo redime de preocupaciones que pueden frenar su creatividad y así permitirse trabajar con total libertad para experimentar y renovar su propio trabajo.

2.3 ETAPA III : Reflexión

La tercera etapa es un período de reflexión que abarca de los años de 1981 al 2002. A principios de la década de 1980, Manuel Álvarez Bravo se retira del Fondo Editorial de la Plástica Mexicana para concentrarse en hacer un recuento de su trabajo fotográfico, abrir espacios para la fotografía, realizar múltiples exposiciones con fotografías de autores importantes y creando una colección fotográfica muy importante para la Fundación Televisa.

Durante las dos décadas de esta etapa, el reconocimiento por su trabajo en el campo de la fotografía como artista sigue vigente, y su manera de continuar con una actividad creativa ya no está centrada en la creación de obras significativas, sino en participar como promotor de la fotografía en México. Estas actividades parecen absorber toda su atención reflejada en la escasa producción de imágenes representativas durante este periodo. Sin embargo, continúa experimentando con las técnicas antiguas de paladio y platino, así mismo, continúa trabajando en temáticas ya abordadas anteriormente por él, en donde crea tres obras importantes; tres imágenes realizadas en los años de 1995-1997, que muestran con mayor firmeza su propio sistema simbólico; en ellas se abordan los temas de la mujer, las formas y la mexicanidad en la vida cotidiana de una manera más profunda.



Foto 28 "Castillo en el barrio del niño"
Manuel Álvarez Bravo

2.4 Contexto, creador y obra

La historia personal de Manuel Álvarez Bravo determinó lo que buscaba plasmar en sus imágenes dándoles una composición llena de sentido. A lo largo del tiempo aprendió a diferenciar y reconocer lo que lo rodeaba dotando de significados propios su obra. Al indagar en el trabajo de Manuel Álvarez Bravo nos es posible identificar algunos momentos importantes de su vida en donde se dan cambios en la manera de hacer fotografía, así como reconocer algunas influencias en su trabajo de otros artistas y rasgos de su estilo personal.

Cuando Manuel Álvarez Bravo empezó a fotografiar, la efervescencia cultural que siguió la revolución mexicana (1910–1917) se encontraba impregnada de una búsqueda nacional de identidad, y la cuestión de fotografiar lo inherente a México también era la idea de los fotógrafos. Ante este contexto del arte en México "Álvarez Bravo conoce siendo aún un hombre joven el movimiento revolucionario de los muralistas, en el que por primera vez se manifiesta en México un movimiento artístico propio" (Benteli, 1981, p. 17). Es dentro de este círculo en el que se desarrolla su fotografía.

En sus inicios, la fotografía de Manuel Álvarez Bravo se caracterizó por la experimentación realizando abstracciones con el material de su oficina; tomaba el papel y lo manejaba de muchas formas geométricas, les ponía luz y jugaba con las sombras que generaban contrastes muy peculiares. Todos estos experimentos le enseñaron a construir una imagen basada en líneas, el volumen y la profundidad. Un ejemplo de este trabajo experimental es la fotografía titulada "*Juego de papel*" (Cáceres, 2001).

Sin embargo, tuvo que pasar un período de diez años para que Manuel Álvarez Bravo dominara la fotografía. Y es a la edad de 26 años cuando logra alcanzar a la perfección la técnica fotográfica, tanto a nivel de composición como en la sorprendente interacción de elementos o de motivos presentes en su obra. Sin embargo, a pesar de que Don Manuel practicaba constantemente la fotografía, no se consideraba profesional "sino un aficionado en el sentido más amplio, y noble, de la palabra. Es decir, alguien que hacía fotografía por puro gusto" (Fuentes, et al., 1994, p. 191).

Es así que en la década de 1930 el estilo de Manuel Álvarez Bravo comienza a definirse influenciado por algunos artistas y por estar en contacto con el arte fotográfico. Las temáticas que aborda en este período están enfocados inicialmente en las tradiciones y rituales mexicanos; también se interesa por la angustia y la observación a la muerte (Cáceres, 2001).

La obra de Manuel Álvarez Bravo evolucionó en el transcurso de su vida creativa, aunque de manera menos evidente que la de muchos pintores de su generación. En solo una década de 1920 a 1930, Álvarez Bravo completó un ciclo estético del pictoralismo de sus predecesores y contemporáneos, pasando por la experimentación radical en la formación del movimiento moderno de principios de los años veinte, a un estilo personal completamente desarrollado para 1930. Su trabajo alcanzó alturas creativas a partir de finales de los años veinte y a mediados de los años cincuenta, un período durante el cual él perfeccionó un acercamiento diverso para representar su cultura. "Manuel Álvarez Bravo capta con sus fotografías la esencia de México. No refleja, ratifica. Es el primer fotógrafo que denominamos *moderno*. Su fotografía puede encuadrarse formalmente dentro del grupo de los fotógrafos que buscan la forma pura y que viven la realidad dentro de unas leyes de la forma y la composición" (Beneteli, 1981, p. 17). De esta manera, Don Manuel, huyendo a contracorriente de clichés establecidos, utiliza en sus fotografías la ironía visual para contradecir lo que él muestra inicialmente para decir, e invita al espectador a engancharse en la tarea de la interpretación (Mraz, 2004). Durante la década de 1960, vuelve a trabajar en paisajes y fotografías de la calle. "A partir de los años sesenta, se interesa cada vez más por el desnudo femenino, que se convierte en su tema principal;

paralelamente, ensaya nuevas técnicas, el color, por un lado y las impresiones en paladio, por el otro. La manera de imprimir también se modificó: la amplia gama de grises que nunca llegaban al negro completo, difuminaban las formas y los volúmenes en los años veinte y treinta, se ve contrastado en los trabajos posteriores. Basta comparar, por ejemplo, impresiones de Retrato de lo eterno, una imagen en extremo oscura, para observar este cambio" (Fuentes, et al., 1994, p. 193).

La forma de hacer fotografía de Don Manuel tuvo influencias de pintores, fotógrafos y otros artistas. "Entrevistado, Manuel Álvarez Bravo siempre declara haber tenido dos importantes influencias. La primera, lo que él llama el 'arismo' de Picasso, que descubrió en 1922 en un libro de Maurice Raynal; la otra, reproducciones de las estampas de Hokusai. La roca cubierta de líquen de 1927, particularmente, denota esta influencia japonesa" (ver Foto 29 y 30) (Fuentes, et al., 1994 p. 182).

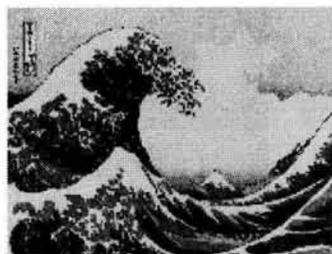


Foto 29
"In the hollow of the coast at Kanagawa"
Hokusai

Weston, fue un fotógrafo que también influyó en Don Manuel. "En la Exposición de fotografías mexicanas realizada en 1928 la influencia de Weston hacia Tina Modotti y Álvarez Bravo era evidente, sus fotografías parten de ángulos de visión en donde reinterpretan el contexto y la forma a partir del detalle de objetos fotografiados. No hay en esas imágenes los recursos luminosos, técnicos o artificiosos, ni mucho menos presenta la grandilocuencia paisajista, el romántico retrato. Por el contrario, son tomas directas a partir de microuniversos de la mirada fotográfica seleccionada en donde proponen una nueva percepción de lo que acontece" (Cáceres, 2001, p. 40).

Hacia 1931 decidió hacer de la fotografía su oficio y motivo central de su existencia. "La insistencia de Modotti en darle a sus fotografías una importancia política reforzó sin duda la conciencia social de Álvarez Bravo con respecto a los contenidos fotográficos, pero no lo convenció de hacer que las fotos tuvieran un contenido político evidente. El joven Manuel Álvarez Bravo emplea un lenguaje que expresa su entorno y coincide con lo que se está diciendo en el mundo. Así, surge el artista que irá más allá de la frontera de México" (Cáceres, 2001, p. 39).



Foto 30 "Roca cubierta de líquen"
Manuel Álvarez Bravo

Otro personaje importante que influyó en Don Manuel fue Cartier-Bresson. Ambos comparten "un interés por el paisaje urbano que destaca en el conjunto de la producción fotográfica de los años treinta" (Fuentes, et al., 1994, p. 117). "Para Manuel Álvarez Bravo resultó bonito tratar con el francés porque no era didáctico ni dogmático, nada de eso, mas bien era rápido y liviano, portátil como una cámara" (Pniatowska, 1993, p. 39). Así con el tiempo, Álvarez Bravo y Cartier-Bresson se hicieron amigos. De esta manera, "Compartiendo el legado de Cartier-Bresson, su mirada logró captar el momento decisivo en un México rural y urbano pleno de contradicciones, de color, de multiplicidades. Rostros de hombres y mujeres, viandantes anónimos en su encuentro con la ciudad en transformación; las vitrinas, los maniqués y los anuncios publicitarios fueron temas que una y otra vez interesaron a Álvarez Bravo (Museo de Arte Moderno de México, 2003, p. 15).

Junto con Rivera y Orozco participó en la construcción de un lenguaje modernista en el México postrevolucionario. "Álvarez Bravo representa, en su género, lo que José Clemente Orozco o Diego Rivera alcanzaron en la pintura. Fue cercano a los principales artistas en la época de consolidación nacionalista del arte mexicano y es el autor fotográfico de imágenes de detalles y composiciones de mucha de la obra muralista, que han sido reproducidas una y otra vez en diversas publicaciones. Por ello no es casual encontrar algunas afinidades temáticas entre el fotógrafo y los pintores. Este rasgo, sin embargo, no fue exclusivo de él, pues otros fotógrafos (como Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo) también lo experimentaron" (Espinoza, 2003).

En alguna ocasión Don Manuel dijo:

"Influyó mucho en mi el muralismo. Me paraba al pie de la gran escalera de la Secretaría de Educación Pública, alzaba la vista y sentía que las figuras de la historia me llovía encima. Aprendí mucho fotografiando los murales".

(Poniatowska, 1993, p. 35)

Un personaje del mundo artístico que también influyó en Don Manuel fue André Bretón, el mayor representante del movimiento surrealista, quien le abrió las puertas internacionales para mostrar su trabajo. "Lo que llamó la atención de André Breton sobre la foto de Manuel Álvarez Bravo es la forma de captar anuncios, partes de estatuas, es decir, una abstracción de la vida móvil aparente para ambientar una vida estática pero bella que se producía alrededor de nosotros y en la que no se habían fijado antes los fotógrafos" (Cáceres, 2001, p. 58).

Algunos de los trabajos fotográficos importantes que Don Manuel realizó durante su Época de oro poseen la esencia de su estilo. Así, encontramos que “En 1929, toma Sistema nervioso del gran simpático, parece una imagen compuesta, pero es una imagen “derecha” (straight). La fotografía, a priori una reproducción, empieza a tener valor fotográfico en contingencia con las fotografías (en el libro, la carpeta, la exposición). Al hacer eso, Manuel Álvarez Bravo subraya alguna característica de la fotografía, y evidencia su carácter de soporte. Parábola óptica, de 1931, funciona en el mismo registro: el ojo pintado del rótulo nos llama y nos obliga a tomar conciencia del acto de ver, aquí y ahora: Manuel Álvarez Bravo incluye asimismo un elemento temporal, una “acción”. Obrero en huelga, asesinado, particularmente, es característico de ello. Pero este factor no está en la fotografía, sino detrás de ella. Manuel ha insistido siempre en la importancia de los títulos de sus fotografías, y los títulos en efecto, si bien, no explican nada, sirven muchas veces de guía. Esta imagen es una de las pocas fotografías documentales de Don Manuel, que realizó en 1934 cuando trabajaba en su largometraje titulado *Tehuantepec*, Obrero en huelga, asesinado posee las características de documento social arquetípicas del arte mexicano del periodo de Lázaro Cárdenas y se puede equiparar, en el terreno de la fotografía, con las composiciones murales y los carteles de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios” (Fuentes, et al., 1994, p. 191).

Así, la obra de Manuel Álvarez Bravo cargada de influencias y de una historia concluye con un estilo único. Álvarez fue influenciado por la cultura indígena de México a través de su carrera, pero también estaba abierto a las influencias artísticas extranjeras. Él combinó estos elementos en su propia invención, creando un arte que supera la cultura, el tiempo, y el lugar. Los elementos recurrentes en el trabajo del artista son la condolencia para la clase obrera, un aire del misterio, un sentido del surreal, una preocupación por la muerte (Kismaric, 2002). “El surrealismo, el arte con compromiso político y el nacionalismo eran tendencias que se debatían por reclamar su membresía, pero su obra, en el transcurso de las décadas, ha demostrado su capacidad de trascender épocas y posturas. Su influencia en las siguientes generaciones de fotógrafos es evidente y significativa e incluso se extiende a otros géneros artísticos” (Museo Universitario de Cultura y Arte (MUCA, 2002). Como seguidores de su trabajo encontramos al fotógrafo “Pablo Monasterio quien retoma el hilo de la fotografía mexicanista que introdujo Manuel Álvarez Bravo, su fotografía posee una mirada urbana que no tiene ninguna intención de olvidar sus orígenes supeditándolos a una pureza que debería aparecer en las imágenes” (Fuentes, et al., 1994, p. 131).

"Esa maravilla de introducirse en la imagen, de adquirir trozos de realidad en papel fotográfico es, efectivamente, el antecedente de una de las más grandes aportaciones de Manuel Álvarez Bravo —además de su obra personal y de su enseñanza como maestro— a la cultura fotográfica de México y del mundo: la colección fotográfica formada por él para la Fundación Cultural Televisa. Su coleccionismo se vio enriquecido por regalos de amigos y por el intercambio de fotografías con autores de la talla de Cartier-Bresson" (Simon, 2003).

Don Manuel con su obra logró "comprometerse con el espacio público, las clases trabajadoras, y la diferencia sexual, al tiempo que resistir el cometido ideológico del Estado posrevolucionario de de-politizar, reemplazando la política con la moral y la retórica del nacionalismo. A través de su lente, la ciudad de México se vuelve un sitio no moral, ni heroico sino de relaciones éticas y de choque material. Su temperamento lírico ha elevado muchas imágenes a la categoría de iconos que capturan las inesperadas combinaciones de la existencia cotidiana en el México urbano y rural. Esta obra ha permitido penetrar estéticamente en las verdaderas e imaginativas cabeceras de la historia, el paisaje y la realidad contemporánea de México. Álvarez Bravo estudia cómo la fotografía, como una forma de la memoria, es para siempre una fracción modificada extraída del curso temporal y también un depositario cultural significativo. La tensión entre su búsqueda de la atemporalidad y la de un riguroso retrato de la sociedad es una de las cualidades centrales de su obra" (Soler, De Watzstein y García, 2002, pp.36-37).

Es claro entonces que Manuel Álvarez Bravo se consolida, en un período de tiempo de diez años, en el campo de trabajo de la fotografía, en donde llega a conocer y manejar perfectamente la técnica y el uso de los materiales fotográficos; para después, a partir de los conocimientos adquiridos del lenguaje fotográfico, lograr crear un sistema simbólico propio.

CONCLUSIÓN Y DISCUSIÓN

El estudio de caso del proceso creativo se realizó a partir del modelo de análisis que propone el psicólogo Howard Gardner (1993), el cual permitió observar y describir el proceso creativo a partir de hechos específicos en la vida del creador, logrando así, llegar a los objetivos planteados. La elección de una investigación de tipo estudio de caso se eligió porque facilita por medio de la descripción, explorar con profundidad el tema de la creatividad, un tópico que actualmente continua siendo nuevo y que apenas a sido estudiado con rigor y hondura.

El modelo de Gardner (1993) consta de cuatro componentes (temas organizadores, estructura organizadora, cuestiones para la investigación empírica y temas emergentes), el cual parte de una concepción de la creatividad como un fenómeno polifacético que va aunado al intelecto humano (inteligencias múltiples), y que se manifiesta gracias a que las inteligencias son ejercitadas hacia un objetivo y un ámbito en específico. Es decir, el modelo permite describir el proceso creativo a partir de la presencia de desencadenadores que propician la creatividad en un individuo en ciertos momentos de su vida, en donde se presentan indicadores que hablan de una actividad creadora. Es a partir de la interrelación entre el creador, las personas que lo rodean, y el ámbito y/o campo en el que esta inmerso el individuo, donde se dan momentos en los que el artista-creador tuvo que dar soluciones a problemáticas relacionados con su actividad creativa que se le presentaron a lo largo de su vida, en el que se puede observar cómo hace uso de su intelecto, de sus experiencias previas y su manera de relacionarse con su entorno natural y social. Entonces, es a partir de esta interrelación en donde se manifiestan aspectos propios de la actividad creadora dentro de un campo elegido, pudiendo así, comprender y describir el proceso creativo de un individuo.

Para el presente análisis del proceso creativo de Manuel Álvarez Bravo se aplicó un instrumento básico derivado del modelo de Gardner (1993) y se propusieron dos instrumentos complementarios. El instrumento básico es un cuadro de los factores que intervienen en el proceso creativo. Como instrumento complementario se presentan esquemas de productividad de las obras más significativas consideradas así por el autor y finalmente un instrumento de análisis de contenido de las obras.

La propuesta de estos instrumentos surgió por la necesidad de encontrar una forma de organizar los datos historiográficos que fueron publicados en diferentes fuentes como libros, revistas, folletos, páginas de Internet, e incluso de información obtenida de una entrevista

realizada a Genoveva Álvarez Urbajtel, la hija de Manuel Álvarez Bravo, para de esta manera lograr abstraer la información que permite describir el proceso creativo.

Dado que esta investigación buscó dar mayor peso a la creación de un sistema simbólico propio a través de la obra fue necesario introducir dos instrumentos que permitieran describir la obra cuantitativa y cualitativamente. Con los instrumentos propuestos se obtuvo la semblanza de Manuel Álvarez Bravo y el análisis de las obras. Gracias a estos resultados que contienen la información necesaria para entender el proceso creativo de Manuel Álvarez Bravo se pudo describir su perfil creativo y fue posible hacer un análisis de la obra fotográfica, en donde se menciona como comienza a crear su propio sistema simbólico, como lo desarrolla y como lo concreta a lo largo de su vida. Y de esta manera, haciendo hincapié en la creación de una obra, fue posible cumplir con el objetivo planteado.

El análisis de los resultados a partir del modelo de Gardner (1993) permitió constatar la presencia de algunos indicadores que este autor menciona dentro de los cuatro componentes generales del modelo. Es importante decir que estos no tienen una línea clara y distinta que los separe, por lo que la misma información que contienen se aborda desde diferentes ángulos, dándole mayor prioridad a algún aspecto que a otro.

Así, cuando se trataron los Temas Organizadores se pudo observar que en Manuel Álvarez Bravo la relación entre el niño y el adulto creador se manifiesta positivamente, pues logra retomar sus experiencias de la infancia para utilizarlas al momento de crear. Dado que su infancia se desarrolla en un ambiente revolucionario sus intereses y preocupaciones consecuentemente estaban ligados al momento histórico que el estaba viviendo. Son los temas que desde pequeño vivió y preocupó los que retrata con su cámara, la búsqueda de identidad nacional y la vida cotidiana parecen ser los temas que se mantiene constante durante su vida.

En cuanto a la relación entre Manuel Álvarez Bravo y otras personas, encontramos que dentro de las que estuvieron cerca de él, son relevantes por su apoyo en el área familiar durante la infancia su madre Soledad Bravo y sus hermanos; posteriormente durante su juventud y madurez sus parejas Lola Martínez de Anda, Doris Hieden y Colette Urbajtel y sus hijos Manuel, Laurencia, Miguel, Aurelia y Genoveva. En relación a las personas que fueron importantes en su formación académica y profesional se encuentra Fernando Ferrari Pérez de quien aprende los elementos básicos de la fotografía y es con él con quien tiene su primer contacto con el material fotográfico. Así mismo, otras persona importantes fueron el fotógrafo alemán Hugo Brehme, amigo con el que compartía experiencias, Manuel hizo entonces sus primeras

fotografías con carácter profesional; otros personajes importantes dentro de su vida fueron los historiadores de la fotografía Felipe Teixidor y Enrique Fernández Ledesma, dentro de los artistas plásticos Rufino Tamayo, José Clemente Orozco, Diego Rivera y Frida Kahlo, y los fotógrafos Edward Weston y en especial Tina Modotti, quienes lo apoyaron como fotógrafo y como amigo. Así mismo, trabajó amistad con el cineasta Sergei Eisenstein y con los fotógrafos estadounidenses Paul Strand y Heri Cartier-Bresson; otros personajes importantes con los que trabajó dentro del campo del cine fueron José Revueltas y Oswaldo Ruanova. Y posteriormente Leopoldo Méndez, Gabriel Figueroa, Carlos Pellicer con los que fundó El Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

Cuando se trató el aspecto de la relación entre el creador y su obra se encontró que Manuel Álvarez Bravo descubrió desde muy temprano que la fotografía era el área de interés que le apasionaba después de haber intentado en otros campos de trabajo como la administración pública, la pintura y la literatura. En un comienzo intentó dominar la fotografía como los especialistas en el campo lo hacían. Así, las influencias pictoralistas y folklóricas que predominaban en México en aquella época se presentan en sus primeras obras. Sin embargo, no le satisface seguir haciendo fotografía de esta manera y comienza a abordar el tema de la mexicanidad y la vida cotidiana sin hablar de política. Entonces, con temáticas fotográficas más definidas, encuentra su propia forma de hacer fotografía al utilizar la técnica para decir lo que buscaba comunicar con su propio estilo.

En cuanto a la Estructura Organizadora en el aspecto de la perspectiva del curso vital, se encontró que Manuel Álvarez Bravo desde pequeño mostró ser una persona inquieta y exploratoria, que le gustaba observar y representar lo que estaba a su alrededor, actitudes que mantuvo vivas durante su actividad creadora hasta la edad madura.

Al abordar la creación de una obra, se pudo describir la construcción que hizo Manuel Álvarez Bravo dentro del campo de la fotografía. En sus inicios sus experimentos con la fotografía le enseñaron a construir imágenes basadas en líneas, el volumen y la profundidad. Posteriormente se sintió obligado a probar una forma diferente e innovadora de hacer fotografía, logrando crear su propio sistema simbólico oponiéndose drásticamente a la de los profesionales de la primera mitad del siglo XX. Al dominar a la perfección, no sólo la composición, sino la interacción de elementos o de motivos que sorprende generalmente su obra, Álvarez Bravo fue el primer fotógrafo mexicano que tomó una postura contra lo pictórico. La realización de un estilo personal comienza con tradiciones y rituales muy mexicanos. A partir de los sesenta, se interesa cada vez más por el desnudo femenino, que se convierte en su tema principal;

paralelamente, ensaya nuevas técnicas, el color, por un lado, las impresiones en paladio, por el otro. La manera de imprimir también se modificó: la amplia gama de grises que nunca llegaban al negro completo, difuminaban las formas y los volúmenes en los años veinte y treinta, esta técnica de impresión se ve contrastada en los trabajos posteriores en donde si buscan negros muy marcados y zonas muy luminosas. Su logro de siempre ha sido el de comprometerse con el espacio público, las clases trabajadoras, y la diferencia sexual, al tiempo que resistir el cometido ideológico del Estado posrevolucionario de de-politizar, reemplazando la política con la moral y la retórica del nacionalismo. La obra de Manuel Álvarez Bravo ha permitido penetrar estéticamente en las verdaderos e imaginativos inicios de la historia, el paisaje y la realidad contemporánea de México. Su influencia en las siguientes generaciones de fotógrafos es evidente y significativa e incluso se extiende a otros géneros artísticos.

Retomando el modelo de análisis, es dentro de la perspectiva interdisciplinaria donde Gardner (1993) propone la definición del individuo creativo. En Manuel Álvarez Bravo se pudo reafirmar cada uno de los elementos que integran esta definición. Manuel como persona creativa tuvo que resolver problemas desde pequeño, al encontrarse en la necesidad de sostenerse económicamente, que lo llevaron a una búsqueda dentro de diferentes campos como la administración pública, la pintura y literatura, para posteriormente asentarse dentro del campo de la fotografía. Es dentro de este último campo donde se enfrenta a cómo hacer fotografía y a producir fotografías tocando temáticas diferentes, a las que se abordaban en ese momento en México. Así, proponiendo una nueva forma de hacer fotografía es que llega a ser reconocido y aceptado como una de las figuras más importantes dentro del campo de la fotografía y dentro del ámbito artístico mundial.

En relación a la presencia de una asincronía fecunda se presenta un modelo inusitado dentro del nodo talentoso personal de Manuel Álvarez Bravo que fue extraordinario para la fotografía mexicana, puesto que propuso una forma de hacer fotografía diferente a la que se hacía en esos momentos en México. Al hacer fotografía Don Manuel logra detener el tiempo, nos habla de una realidad encuadrada por su ojo y su cámara, presenta cuerpos que estuvieron ahí, tal y como fueron en un instante concreto; realiza imágenes donde se acepta así mismo y donde muestra la mexicanidad.

Dentro del aspecto para la investigación empírica, en el nivel individual se encontró que la estructura de inteligencia de Manuel Álvarez Bravo posee puntos fuertes en las inteligencias viso-espacial; lógico-matemático, naturalista; y artístico. En cuanto a la personalidad y la motivación encontramos que Don Manuel era seguro de sí mismo, despierto, tímido, trabajador

y entregado obsesivamente a su trabajo. Álvarez Bravo con su carácter reservado se concentraba en lo suyo apartándose un poco de la dinámica familiar. A pesar de ser callado y silencioso era muy sensible y amoroso; como padre, era reservado, y un poco distante, sin embargo amaba a sus hijos y buscaba momentos para compartir con ellos. Como factor socio-psicológico se abordó el ambiente familiar, el cual era estricto y conservador, sin embargo, se le permitía ser independiente, siempre y cuando diera buena cuenta de sí mismo. Así, la familia al final estuvo de acuerdo con las actividades de Manuel y su elección de carrera. Sus vínculos fueron positivos y bien forjados, pero en sus últimos años de vida se mantenía al margen de la vida familiar. En general Don Manuel pasó de un período de vida en que estaba a gusto con muchas personas a un período de máximo aislamiento. Con relación a las pautas vitales, se encontró que la regla de los diez años se cumple en cuanto a la tendencia a hacer avances importantes en intervalos de entre 10 años y 14 años aproximadamente, sin embargo fue más fácil describir los avances a partir de tres etapas que abarcan más de una década: Inicio y Época de oro, Nueva búsqueda y Reflexión.

En el nivel del campo se encontró que la naturaleza del sistema simbólico con el que trabajó Manuel Álvarez Bravo está dentro del campo de la fotografía, por medio de imágenes logra expresar sus inquietudes, sus fotografías parten de ángulos de visión en donde reinterpretan el contexto y la forma a partir del detalle de objetos fotografiados. Se preocupó por perfeccionar un acercamiento único para representar su cultura usando la ironía visual. Es claro que el tipo de práctica creativa en Manuel Álvarez Bravo, es decir, su actividad estaba enfocada en la creación de un producto, su obra fotográfica la cual está integrada por productos de pequeña envergadura como las fotografías de temáticas aisladas y fotografías realizadas con técnicas alternativas a las que acostumbraba, como hacer imágenes en blanco y negro, e impresiones con técnicas antiguas; y de gran envergadura donde las fotografías más significativas de toda su obra encarnan ideas, emociones y conceptos que logró concretizar a través de la imagen. Dentro de las fotografías originales, las que representan el inicio de un nuevo género y las que fueron trascendentes en su historia artística encontramos a *El sistema nervioso del gran simpático* y *Parábola óptica*, estas dos obras son el claro ejemplo de la tendencia de usar la ironía visual; *Obrero en huelga, asesinado*, la única fotografía que trata y se acerca al tema político pero que da prioridad al momento, al hecho en sí; y *Lavanderas sobrentendidas* son el claro ejemplo del interés por retratar la vida cotidiana sin perder de vista el México que le acoge; *La buena fama durmiendo* es la fotografía que lo impulsa mundialmente y la que lo identifica como surrealista. El paradigma con el que se enfrenta Don Manuel al inicio de su carrera como fotógrafo profesional, busca retratar y documentar lo que sucede en un México

pre y postrevolucionario; sin embargo, busca retratar a su México en lo cotidiano, sin caer en politizar a través de la imagen.

En el nivel del ámbito se pudo describir la relación entre Manuel Álvarez Bravo con sus mentores, compañeros y las personas involucradas en el ámbito artístico. Dado que Don Manuel fue más bien autodidacta como mentor importante encontramos a Fernando Ferrari Pérez quien lo introduce a la fotografía y le presenta a Hugo Brehme con el que aprende a trabajar en el laboratorio fotográfico y quien le da sus primeros trabajos en el campo de la fotografía. Tina Modotti es quien cree en su trabajo y lo apoya para crecer dentro del ámbito artístico y es André Breton quien le abre las puertas internacionales.

El trabajo de Manuel Álvarez Bravo creó controversia dentro del campo fotográfico porque propuso una forma nueva de retratar lo que le acontecía, aceptándose así mismo dentro de sus encuadres y alejándose de la concepción de la fotografía como el registro histórico. Su propuesta y su acercamiento a los artistas mexicanos más reconocidos de la época le permitieron desenvolverse libremente dentro del movimiento artístico mexicano, pudiendo así hacer un legado dentro del campo fotográfico muy importante, el cual incluye su obra fotográfica y la colección de obras de importantes artistas internacionales y nacionales, así como también la apertura de espacios de discusión y promoción de la fotografía.

En cuanto a los temas emergentes se encontró que durante el período de avance más importante en el campo de la fotografía, Manuel Álvarez Bravo tuvo el apoyo de su esposa Lola Álvarez Martínez en el plano afectivo y en cuanto a su actividad creativa; así mismo, se encontró que Tina Modotti también fue un gran apoyo para él en su crecimiento como fotógrafo. En algunos trabajos se puede apreciar la influencia que tuvieron mutuamente y de Weston, al momento de componer fotografías. Por otro lado, se encontró que en Manuel Álvarez Bravo el tipo de pacto faustiano se presenta como un aislamiento autoimpuesto respecto a los demás como un medio para asegurar la preservación de sus inusitados dotes.

Como puntos finales se encontraron hallazgos que no son consistentes con lo que se dice en la propuesta de Gardner (1993). Dentro de ellos encontramos que la regla de los diez años no se dio exactamente como se plantea en el modelo de Gardner, puesto que a pesar de que se dieron diez años de preparación para el dominio de la técnica fotográfica, los avances no se pudieron determinar cada diez años sino que se presentan de manera más contundente por períodos más largos que abarcan entre dos o tres décadas. Por otro lado, cuando se habla de las condiciones familiares que generalmente se dan en las personas creativas, en el caso de

Manuel Álvarez Bravo, su familia no es de una posición económicamente burguesa, pues desde pequeño tiene que trabajar para sustentar y ayudar a la familia.

Después de haber presentado los hallazgos encontrados en el caso de Manuel Álvarez Bravo, es posible decir que se pudieron responder las preguntas de investigación dado que se logró describir cómo se dio el proceso creativo del fotógrafo mexicano y se pudieron describir los indicadores mencionados por Gardner en éste artista. Así mismo, fue posible encontrar y describir las huellas del proceso creativo de Manuel Álvarez Bravo en su obra artística.

En general los hallazgos encontrados parecen ir en concordancia con otras aproximaciones en el estudio de la creatividad, puesto que la propuesta de Gardner (1993) incluye múltiples disciplinas que complementan el análisis del proceso creativo. Así, la teoría psicoanalítica se retoma para explicar la personalidad del individuo creativo; las teorías historiométricas y sociológicas se retoman en cuanto a la influencia del contexto sociocultural en el ser creativo y en relación a la metodología y obtención de datos publicados; la teoría cognitiva, la cual es una de las más fuertes en la postura de Gardner, es la corriente que explica cómo el individuo llega a ser creativo, considerando la postura de la resolución de problemas.

Dado que Gardner en su libro *Mentes creativas* (1993) hace una invitación a los lectores e interesados en el estudio del proceso creativo a utilizar su modelo de análisis para reafirmar y encontrar los factores que intervienen en el proceso creativo, nos atrevemos a hacer algunas anotaciones sobre el modelo, en cuanto a la aplicación del mismo cuando se realizó el estudio de caso en Manuel Álvarez Bravo.

La propuesta de Gardner (1993) para estudiar el proceso creativo se encuentra en esta línea interdisciplinaria en donde se reconoce el valor sustancial que puede aportar cada escuela o aproximación teórica interesada en la creatividad. Sin embargo, podemos señalar que al realizar el estudio de caso en Manuel Álvarez Bravo se encontró que el modelo puede ser complementado.

Al enfocar el estudio en el proceso creativo a través de la obra, uno de los puntos del modelo de análisis más fuertes a tratar se encuentra en la creación de un sistema simbólico propio, cuando el sujeto retoma y utiliza los sistemas de símbolos convencionales para crear su propia forma de decir.

Gardner (1993), menciona que es importante y que es posible examinar el proceso de construcción de una obra dentro del campo en el que se desenvuelve el individuo; así mismo, que es posible localizar áreas de problemas o incertidumbres en este campo y que se puede examinar la propuesta de nuevas iniciativas o perspectivas que hace la persona creativa. Sin embargo, cuando se trata de observar y describir como la obra de arte permite ver el desarrollo y evolución del proceso creativo, el modelo de análisis no alcanza a profundizar en esta cuestión, dado que Gardner no hace explícito cómo encontrar rasgos de un sistema simbólico específico propio de un creador involucrado en un campo de trabajo determinado. Esto no significa que Gardner tuviera que enfocarse y profundizar en el análisis de contenido de las obras, puesto que su prioridad está en el fenómeno de la creatividad, además sería imposible incluir todas las maneras de analizar las creaciones de todos los campos y ámbitos. Sin embargo, es el mismo Gardner quien se hace una autocrítica en donde dice que los tipos de sistemas simbólicos con los que los individuos trabajan en diferentes campos varía notablemente; uno no puede simplemente agruparlos bajo la vaga rúbrica de "*sistemas simbólicos*". En este sentido se propone que cuando se quiere dar mayor peso a la creación de una obra (sistema simbólico propio), en el estudio del proceso creativo en un artista, es necesario utilizar una herramienta que permita describir la obra artística para poder rescatar los elementos plásticos que son utilizados, los que se mantienen constantes en todas las obras producidas durante la actividad creativa del artista, y para encontrar los cambios en la utilización de los elementos simbólicos. Para de esta manera, relacionar todos estos datos con los factores contextuales e individuales que están inmersos en su proceso creativo y complementar el conocimiento de la dialéctica entre el creador, la gente que lo rodea y su trabajo. Lo anterior compete de manera específica a la Psicología del Arte.

En suma, la Psicología del Arte está interesada en estudiar el fenómeno estético en cuanto a las experiencias que un individuo vive ante la presencia de lo estético. Así, su manera de abordar su objeto de estudio se ha dado en tres vertientes: enfocándose al individuo, a su obra o a su proceso de creación. Cuando se trata de centrar el estudio en el proceso de creación o en la creatividad, su definición se da en función de la base teórica con la que se pretende abordar este fenómeno. En algunas ocasiones se le considera como una característica de la persona, como un proceso, como parte de un contexto, o como sinónimo de una capacidad extraordinaria de resolución de problemas. A pesar de las vertientes, en todas se está de acuerdo que es un potencial para crear algo. En esta ocasión se definió a la creatividad como

Gardner (1993) propone, como una manifestación del intelecto humano, como un potencial para crear algo innovador que será valorado por el contexto social.

Al contemplar a la creatividad desde esta definición, se puede entender como se relaciona el proceso creativo y la obra de un artista cuando se trata de explicar su comportamiento artístico. A partir de la descripción de la vida del creador es posible encontrar indicios de una actividad creadora. Abordar factores como el momento histórico en el que vivió, su vida y desarrollo personal, las personas que lo rodean y que fueron importantes para él, así como también contemplar las herramientas con las que cuenta para expresarse con una técnica, dan la pauta para subrayar aspectos que intervienen en la creación de una obra artística en tanto sus características cualitativas y cuantitativas. Es a partir de las obras mismas en donde podemos encontrar la huella del artista, de su vida, sus ideas y pensamientos, de todo lo que antecede para que una obra sea producida y lo que precede a ella como objeto estético, es decir, su impacto ante un contexto social y ante el creador mismo. Así, podemos decir que a través de la obra se puede hablar del comportamiento artístico, una acción humana que la Psicología de hoy debe contemplar dentro de su espectro de objeto de estudio. Pues es esta una manifestación de sus capacidades, necesidades e interacción con su medio, una expresión que tiene un por qué y un para qué planteados por el mismo hombre para autocomprenderse y comprender lo que lo rodea.

Por tanto, dado que la Psicología del Arte continúa definiéndose y diferenciándose de otras ciencias y disciplinas, al llevar a cabo un estudio que busca comprender cuáles son los factores que están involucrados en la realización del arte, a través de la focalización en el proceso creativo de un artista, en relación a la creación de la obra, y asumiendo que este fenómeno deja ver el comportamiento de un artista, podremos aportar conocimientos acerca de cómo la Psicología entiende y aborda el tema del Arte. De igual forma, este tipo de investigaciones puede ayudar a resolver problemas prácticos relacionados con el proceso creativo. Todos aquellos interesados en la expresión a través del arte podrán encontrar explicaciones acerca de cuales son los factores que rodean al artista que influyen en la creación artística. Contando con datos sobre cuales son los factores que intervienen en la creación artística, podrán contemplarlos e incorporarlos al buscar la expresión por medio del arte. En ámbitos educativos puede aportar elementos para diseñar técnicas de aprendizaje; en el ámbito terapéutico vierte datos importantes a considerar para la aplicación de terapias artísticas. También en otras áreas como es la publicidad, en la que saber cómo se da el proceso creativo contribuye a encontrar estrategias que funcionen para realizar campañas publicitarias; así mismo, entender el proceso

creativo puede ayudar a los interesados en la Estética a analizar las obras de arte e incluso para hablar del autor de la obra.

Como consideraciones para próximos estudios sobre el proceso creativo se propone la incorporación de herramientas de otras disciplinas y/o ciencias para lograr un análisis más profundo. El incorporar a las diferentes perspectivas que buscan entender y estudiar a la creatividad, amplía el conocimiento de este fenómeno, permitiendo identificar hallazgos que a la larga delimiten y esclarezcan los factores que lo propician. Esto a partir de la convicción de que la combinación de métodos más poderosos en algunas áreas con otras que complementen las áreas que los primeros no abordan o no profundizan, puede complementar el conocimiento del objeto de estudio. Sin embargo es importante aclarar que dado que las diferentes disciplinas parten de bases y metas distintas para estudiar el comportamiento, es de suma importancia no buscar validar las predicciones de una teoría con los criterios de otra; sino simplemente encontrar los puntos de encuentro que puedan aportar al estudio y llegar a resultados más completos. En este sentido, al estar de acuerdo en que exista una línea de pensamiento congruente entre las aproximaciones teóricas y metodológicas que se utilizan como herramientas para el estudio propicia que los resultados puedan llegar a ser consistentes. Esta invitación no es innovadora puesto que es la que hace Gardner (1993) al proponer un modelo de análisis del proceso creativo en donde se involucran diferentes niveles de estudio para entender el proceso creativo cuando se busca abarcar tanto al individual, como su contexto y la producción de una obra.

Ante el interés puesto en las artes como modos de expresión que utilizan sistemas de símbolos que textualizan los intereses, el pensamiento y las emociones del creador, es interesante y propositivo que cada sistema de símbolos sea estudiado por separado a partir de herramientas que profundicen en el contenido simbólico de las obras para lograr encontrar las constantes o rasgos que se mantienen y se presentan a lo largo del proceso creativo, para de esta manera, poder explicar y describir la creación de un sistema simbólico propio a partir de la obra misma (Borrás, 1996; Eco, 2001, Gombrich, 1990; Langer, 1966; Panofsky, 1980; Woodford, 1985).

REFERENCIAS

- Arnheim, Rudolf. (1980). *Hacia una psicología del arte; arte y entropía.*; versión española de "Hacia una psicología del arte Remigio Gómez Díaz" Madrid: Ed. Alianza .
- Artes e Historia. (2002). *Maestros del arte mexicano Manuel Álvarez Bravo (1902-).* Recuperado el 28 de Agosto de 2002, <http://www.arts-history.mx/mab/s1.html>.
- Benteli, Verla. (1981). *Fotografía Latinoamericana desde 1860 hasta nuestros días.* Barcelona: El Vaso.
- Blekin, Blanco y Ehrenberg. (1981). *Aspectos de la fotografía en México.* México: Federación Editorial Mexicana.
- Borrás, Gualis y Gonzalo M. (1996). *Introducción general al arte.* Madrid: Istmo
- Cáceres Murúa, María Isabel. (2001). *México Un espejo al mundo: por Manuel Álvarez Bravo.* Tesis de licenciatura, Universidad Cristóbal Colón. Veracruz.
- Calabrese, Omar. (1987). *El lenguaje del arte .* México: Piados.
- Christensen, Larry B. (1994). *Experimental methodology* (6ta. ed.). U.S.A.: Allyn and Bacon
- Cimbrado, Philip G. (2002). *Psicología y vida.* México: Trillas.
- Colección del Museo de Arte Moderno de México. (2003). *Manuel Álvarez Bravo, Retrospectiva 1092-2002.* Bogotá: Mambo.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. (2001). *Manuel Álvarez Bravo cien años, cien días.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Fundación Televisa, Fomento Cultural Banamex.
- Coren S., Ward L. y Enns J. (2001). *Sensación y percepción* (5a ed.). México: McGraw-Hill.
- De Tavira, Federico. (1996). *Introducción al Psicoanálisis del arte, Sobre la fecundidad psíquica.* México: Plaza y Valdés/ Universidad Iberoamericana/ Instituto de Investigación Psicológica Clínica y Social.
- Del Río, P. (1996). *Percepción e imagen. Teoría de la construcción cultural de la percepción audiovisual.* México: Síntesis.
- Deutsch, A. (1983). *Dreams – Visions – Metaphors The photographs of Manuel Álvarez Bravo.* Jerusalem: The Israel Museum.
- Diccionario de las Ciencias de la Educación.* (tomo 1). (1985). México: Diagonal Santillana.
- Diccionario Ilustrado de la Lengua Española.* (1980). México: Ramón Sopena, S.A.
- Eco, Humberto. (2001). *La definición del arte.* Barcelona: Destino.

- Espinoza Campos, Eduardo. (2003). Revista digital de CENIDAP, *A propósito de Manuel Álvarez Bravo*. Recuperado el 19 de Octubre de 2003.
<http://www.discursovisual.esinter.net/>
- Fuentes, Elizabeth y Olivier, Debroise. (1994). *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Freud, Sigmund. (1998). *Obras Completas*. México: Amorrortu.
- Gardner, Howard. (1983). *Arte, Mente y Cerebro: Una aproximación cognitiva a la creatividad*. México: Paidós.
- Gardner, Howard. (1993). *Mentes creativas: Una Anatomía de la Creatividad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Gardner, Howard. (2001). *La inteligencia Reformulada: Las inteligencias múltiples en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Gombrich, Ernst. (1990). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gombrich, Ernst. (1992). *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gross, Richard. (1994). *Psicología. La ciencia de la mente y la conducta*. México: Manual moderno.
- Gubern, Román. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- Guiraud, P. (1973). *La semiología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Hernández, Manuel De Jesús. (1989). *Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850*. México.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (1998). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Hogg G. (1969). *Psicología y artes visuales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hothersall, David. (1997). *Historia de la Psicología*. México: MC Graw Hill
- Kismaric, Susan. (2002). *Manuel Álvarez Bravo*. Recuperado el 28 de agosto de 2002.
<http://www.moma.org/exhibitions/alvarezbravo/index.html>
- Langer, Sussane. (1966). *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Infinito.
- Marty, Gisèle. (1999). *Psicología del Arte*. Madrid: Pirámide.
- Marty, Gisèle (2000). *La mente estética: Los entresijos de la Psicología del Arte*. México D.F.: Ed. Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano.
- Mercer, Neil (2001). *Palabras y Mentes Como usamos el lenguaje para pensar juntos, Cognición y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Mraz John(2003). *Manuel Álvarez Bravo: Ironizing México*. 25 de Febrero de 2004. <http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/alvarezb.html#inicio>
- Museo de Arte Moderno. (1992). *Manuel Álvarez Bravo. Los años decisivos, 1925-1945. Exposición homenaje*. México.
- Museo Universitario de Ciencias y Artes (2002). *Exposición: Manuel Álvarez Bravo y la fotografía y citas con el espejo: dos miradas a un creador y un genero*. México.
- Mukarowski, J. (1972) *Arte y semiología*. Madrid: Ateneo (versión original publicada en 1930)
- Monroy, Rebeca. (2000). *Ases de la cámara. Luna Cornea*, pp.18-29.
- Naggar, Carole y Ritchin Fred. (1993). *México: Through Foreign Eyes . Visto por ojos extranjeros 1850 – 1990*. New York: Norton & Comany.
- Panofsky, Edwin. (1980). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Papalia, Diane E. y Sally Wendkos Olds. (1997). *Psicología*. México: Mc Graw Hill.
- Paz, Octavio y Álvarez Bravo, Manuel. (1982). *Instantes y Revelación*. México: Circulo Editorial.
- Penagos Corzo, Julio César. (2002). *Ensayo sobre Creatividad* . recuperado el 28 de Agosto de 2002 http://mailweb.udlap.mx/~raluni/creatividad/creatividad_aprox.html
- Poniatowska, Elena (Invierno 1992-1993). *Entre la máquina y el mundo real. Luna Cornea*, pp.31-40.
- Proyecto Zero. (2002). *History of Proyect Zero*. Recuperado el 25 de Febrero de 2004, <http://www.pz.harvard.edu/Pls/Plpages.htm>
- Raya Gutiérrez, Rocío. (2000). *Psicología y Arte: Análisis del Proceso Creativo en Escritores*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Psicología México.
- Romo, Manuela. (1997). *Psicología de la Creatividad*. Barcelona: Ibérica Piados.
- Sánchez C., Sergio (ed.) (1985). *Diccionario de las Ciencias de la Educación* (tomo 1). México: Santillana.
- Simon, Federica. (2003). *La colección formada por Manuel Álvarez Bravo de la Fundación Televisa en casa Lamm*. Recuperado el 19 de Octubre de 2003, <http://www.arts-history.mx/coleccionformadamab/001intro/00frameintro.html>
- Soler Frost , Jaime, De Watzstein, Elena G., García Moreno, Rosa Guadalupe (Eds.). (2002). *Manuel Álvarez Bravo, Parábolas Ópticas*. México: Museo Nacional de Arte. Coordinación Editorial.
- Stanley Coren, Ward, Lawrence M., Enns y James T. (2001). *Sensación y Percepción*. México: Mc Graw Hill.
- The Getty (2002). *Manuel Álvarez Bravo Optical Parables*. Recuperado el 13 de Noviembre de 2001 al 17 de Febrero de 2002, <http://getty.edu/art/exhibitions/bravo/>

Vigotsky, (1972). *Psicología del arte*. Barcelona: Barral

Web de México (2004). *Historia de México*. Recuperado el 16 de Marzo de 2004.
<http://webdemexico.com.mx/principal/historia.htm>

Weber, Jean Paul. (1966). *La psicología del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Woodford, Susan. (1985). *Cómo mirar un cuadro*. Barcelona: Gustavo Gill.

Índice de fotografías

Foto 01	Picasso, P. "Las señoritas de aviñon"	p. 7
Foto 02	"Moisés" Miguel Angel	p. 13
Foto 03	Leonardo Da Vinci	p. 14
Foto 04	David Parkins	p. 21
Foto 05	Howard Gardner	p. 26
Foto 06	Mahatma Gandhi	p. 29
Foto 07	Picasso, P. "La vie"	p. 30
Foto 08	Albert Einstein	p. 31
Foto 09	Martha Graham	p. 32
Foto 10	Sigmund Freud	p. 33
Foto 11	T.S. Eliot	p. 34
Foto 12	Igor Stravinsky	p. 35
Foto 13	Manuel Álvarez Bravo	p. 39
Foto 14	Thompson, P. "The wind swept México"	p. 51
Foto 15	Browin, B. "Con vista a la ciudad de México"	p. 51
Foto 16	Manuel Álvarez Bravo	p. 52
Foto 17	Brehme, H. "Cuernavaca"	p. 54
Foto 18	Frida Kalho y Diego Rivera	p. 55
Foto 19	Tina Modotti	p. 57
Foto 20	Edward Weston	p. 65
Foto 21	Álvarez Bravo, M. "Libros"	p. 68
Foto 22	Álvarez Bravo, M. "La mamá del bolero y el bolero"	p. 70
Foto 23	Álvarez Bravo, M. "Caballo de madera"	p. 70
Foto 24	Álvarez Bravo, M. "La Tolteca"	p. 70
Foto 25	Álvarez Bravo, M. "Que chiquito es el mundo"	p. 71
Foto 26	Álvarez Bravo, M. "El gran Penitente"	p. 72
Foto 27	Álvarez Bravo, M. "La cita, París"	p. 73
Foto 28	Álvarez Bravo, M. "Castillo en el barrio del niño"	p. 74
Foto 29	Hokusai "In the hollow of the coast at kanagawa"	p. 76
Foto 30	Álvarez Bravo, M. "Roca cubierta de liquen"	p. 76
Foto 31	Álvarez Bravo, M. "Juego de papel"	p.120
Foto 32	Álvarez Bravo, M. "Colchón"	p.121
Foto 33	Álvarez Bravo, M. "Dos pares de piernas"	p. 122

Foto 34	Álvarez Bravo, M. "El sistema del gran simpático"	p.123
Foto 35	Álvarez Bravo, M. "Una escalera grande"	p.124
Foto 36	Álvarez Bravo, M. "Parábola óptica"	p.125
Foto 37	Álvarez Bravo, M. "El ensueño"	p.126
Foto 38	Álvarez Bravo, M. "Instrumental"	p.127
Foto 39	Álvarez Bravo, M. "Las lavanderas sobrentendidas"	p.128
Foto 40	Álvarez Bravo, M. "La hija de los danzantes"	p.129
Foto 41	Álvarez Bravo, M. "Los agachados"	p.130
Foto 42	Álvarez Bravo, M. "Obrero en huelga, asesinado"	p.131
Foto 43	Álvarez Bravo, M. "Campana y tumba"	p.132
Foto 44	Álvarez Bravo, M. "La buena fama durmiendo"	p.133
Foto 45	Álvarez Bravo, M. "Retrato de lo eterno"	p.134
Foto 46	Álvarez Bravo, M. "Un pez que llaman sierra"	p.135
Foto 47	Álvarez Bravo, M. "Retrato ausente"	p.136
Foto 48	Álvarez Bravo, M. "Las bocas"	p.137
Foto 49	Álvarez Bravo, M. "Espejismos"	p.138
Foto 50	Álvarez Bravo, M. "En un pequeño espacio"	p.139
Foto 51	Álvarez Bravo, M. "Del árbol de nunca acabar"	p.140

ANEXOS

1. Cuadro cronológico

A continuación se presentarán a manera de cuadro cronológico los datos historiográficos que nos permiten observar la vida de Manuel Álvarez Bravo contemplando el contexto en el que se desenvuelve. Como puntos fundamentales del entorno considero *el momento histórico en México*, donde se expone la situación sociopolítica del país; Por otro lado se *contempla la historia de la fotografía en México*, donde se explica que es lo que está sucediendo en torno a ella a nivel nacional (cuales son las técnicas que se manejan, el uso de la fotografía, los temas que se abordan con la fotografía, el papel del fotógrafo, los fotógrafos más reconocidos, etc); Para abordar la *vida personal* del fotógrafo mexicano se habla de los momentos más relevantes de su vida, como su historia familiar, académica y sus intereses personales; Dado que las *personas que lo rodean* son muy importantes en el desarrollo de vida tanto personal como profesional, se ha considerado como un factor independiente en el cual se hablará de aquellas personas que fueron importantes en algún momento de la vida de Manuel Álvarez Bravo. Y como ultimo factor importante de este cuadro cronológico se encuentran 100 obras que Manuel Álvarez Bravo seleccionó como las más relevantes de toda su carrera artística. Y a pesar de que la fecha de las fotografías presente un problema particular, ya que el propio artista no tiene un registro preciso de la fecha en que tomó ciertas fotografías, es posible hacer un análisis cuantitativo y cualitativo que nos permita observar la evolución del proceso creativo., así mismo se exponen los sucesos mas importantes a nivel profesional

1902-1910

MOMENTO HISTÓRICO EN MÉXICO

"El general Porfirio Díaz se mantuvo en el poder, logrando un auge económico y mayor explotación de la minería y el petróleo. Realizó importantes obras públicas y atrajo inversiones extranjeras.

1908. Entrevista Díaz-Creelman; Díaz declaró que su sucesor legítimo debería surgir de la organización de los mexicanos en verdaderos partidos políticos, de una lucha electoral libre y abierta. Estas palabras de Díaz provocaron la creación de partidos opositores.

1910. Francisco I. Madero formuló un plan revolucionario, el Plan de San Luis Potosí que se sintetiza en 'Sufragio Efectivo, No Reelección' " (Web de México, 2004).

Época en que la dictadura de Díaz empieza a debilitarse (Hernández, 1989).

En un México prerrevolucionario comienzan a aparecer los primeros indicios de la revolución.

LA FOTOGRAFIA EN MÉXICO

"Ante la carencia de la administración mexicana por instaurar y desarrollar medios eficaces de represión [...] se establecieron medidas consideradas en la vanguardia: en 1855 se reglamentó el uso de la fotografía aplicada a la identificación de los reos. Aunque superficial, esta medida pretendía cubrir las carencias del sistema carcelario mexicano. Así mismo, a partir de 1872, se registraron de modo similar los 'vagos'. El problema de la vagancia, derivado de la incapacidad de 'situar' [...] a ciertos individuos marginales, preocupó continuamente a las autoridades mexicanas desde la etapa virreinal. Paralelamente, se empezó a retratar sirvientes, según lo consigna un periódico de 1871, y cocheros a partir de 1881. a finales del porfiriato, esta medida se extendió a maestras normalistas, enfermos mentales y, en vísperas de las Fiestas del Centenario de 1910. De esta manera se fueron consignando en un registro los rostros de los ciudadanos que, por su labor, debían ser identificados, conocidos o, mejor dicho, reconocidos por la clase en el poder. Para ser eficaces, los retratos de identificación tuvieron que someterse a reglas precisas que, como se ve en los retratos antropométricos, retienen estilos y maneras fijadas en los primeros años de la fotografía, estableciéndose como norma a contracorriente de la evolución estilística del retrato social, de una fotografía en busca de mayor refinamiento, distinción, autonomía y espiritualidad" (Fuentes, et al., 1994, pp. 40-44).

Los materiales que estaban al alcance en México eran las Placas secas y la nueva Cámara portátil. Así como también rollos de película ligera (Hernández, 1989).

La profesión de fotógrafo retratista entró en crisis a finales de los años veinte, por lo menos en lo que atañe a la capital y a las principales ciudades de la república. Esto se debió, probablemente, a la difusión entre las clases acomodadas de las cámaras portátiles, evidenciada por el espacio que ocupa cada vez más en la prensa la publicidad de la Kodak. La boga por el *snapshot* llegó a México con el desarrollo de las películas de la compañía Eastman, introducidas en 1901 por la American Photo y fue apartando cada vez más a un amplio sector de la asistencia al estudio fotográfico.

Los fotógrafos de estudio empezaron a reconvertirse en otras actividades o a enfocar su práctica a los sectores menos favorecidos como las fotografías para credenciales (Fuentes, et al., 1994, p. 46). Los fotógrafos más importantes de la época son: "Natalia Baquedano. M. De la Flor. Jesús Gómez Gallardo. M.i. Jesé. Guillermo Kahlo. Emilio Lange. Emilio G. Lobato. J. Lupercio. J. S. Miera. M. Romero Ibáñez. C.k. thorndiff. Torres hermanos. C. B. Waite. Wolfenstein. Ibáñez y Sora" (Hernández, 1989, p. 50).

VIDA PERSONAL

"Nace el 4 de febrero de 1902, es el quinto de ocho hijos. Asiste a una escuela de hermanos católicos en Tlalpan, cerca de la ciudad de México" (Kismaric, 1997, p.224).

A sus 8 años recuerda como los estragos de la revolución comenzaban a asomarse en las calles de la ciudad de México. Cuando se dirigía a la escuela se encontraba junto con sus amigos, cuerpos tirados en el camino. Estas experiencias dejaron en Manuel Álvarez B. una huella muy fuerte en él.

PERSONAS QUE LO RODEAN

Manuel Álvarez Bravo fue "hijo de Manuel Álvarez García, maestro de secundaria quien también fue fotógrafo aficionado, y Soledad Bravo; nieto de Manuel Álvarez Rivas, pintor que admiraba la fotografía" (Kismaric, 1997, p. 224).

1910-1920

MOMENTO HISTÓRICO EN MÉXICO

1910-1915

Estallido de la revolución. La causa de la Revolución estaba en las terribles desigualdades que había existido en el México rural durante cientos de años. "El salario que se manejaba en esa época para los trabajadores era el mismo que hacía un siglo y unas quince veces menos que el del trabajador agrario promedio de los Estados Unidos" (Cáceres, M., 2001, p. 16).

Francisco I. Madero. Surgimiento de importantes movimientos populares. Golpe de estado y presidencia de Victoriano Huerta. Surgimiento y triunfo del constitucionalismo. Inicio de la reestructuración del país bajo los regímenes emanados de la revolución (Hernández, 1989).

"La Revolución mexicana de 1910 había presenciado la salida y el exilio de Porfirio Díaz causados por Francisco I. Madero; el asesinato de Madero luego de la traición de Victoriano Huerta; el derrocamiento de Huerta logrado por las fuerzas combinadas de Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Pancho Villa y Emiliano Zapata; la victoria de Obregón sobre Villa; la muerte de Zapata por ordenes de Carranza; y el asesinato de Carranza a manos de los partidarios de Obregón" (Kismaric, 1997, p. 14).

"La Revolución política, social y económica contra el gobierno de Porfirio Díaz, tuvo al principio repercusiones trascendentales en el curso de las actividades plásticas, apresurando la caída del imperio académico establecido desde la primera década del siglo XIX en la Academia de San Carlos y más tarde en la nueva Escuela Nacional de Artes Plásticas" (Cáceres, 2001, p. 16).

LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO

En la época revolucionaria "los artistas que no se encontraban en Europa se suman al movimiento realizando actividades diversificadas como ilustrando publicaciones revolucionarias, fungiendo como agregados en el frente de algún aguerrido general (como fue el caso de Francisco Goitia y David Alfaro Siqueiros) o sentando las bases plásticas para una idea actual de la nueva conciencia nacional. El arte primariamente mexicano se gestó las primeras dos décadas del siglo XX" (Cáceres, 2001, p.10).

El material accesible en este año estaba conformado por Placas secas, Cámara portátil. Y rollos de película ligera (Hernández, 1989).

"A partir de 1910, el fotógrafo de retratos se convierte en un personaje de los barrios excéntricos, y se multiplican, de vuelta, los fotógrafos ambulantes o trashumantes que atienden a los sectores campesinos, a los peregrinos en Chalma, la Villa de Guadalupe, el Bosque de Chapultepec" (Fuentes, et al., 1994, p. 46).

Desde 1910 y hasta 1920 el contexto de la fotografía estaba centrado en "Toma de incontables imágenes sobre los más diversos aspectos del proceso revolucionario. Proliferación de fotógrafos de campaña. Auge del fotorreportaje. Irrupción de las masas en la fotografía. Disminución del carácter rígido y estereotipado del retrato. Fotografía de asuntos étnicos, temas y tipos mexicanos, arquitectura y paisaje rural y urbano" (Hernández, 1989, p. 45).

"Agustín V. Casasola (1874 ciudad de México-1938 ciudad de México) se inicia como tipógrafo, pasa a ser reportero de deportes y tiempo después decide tomar fotografías para ilustrar sus artículos. Su mayor aportación histórica es la decisión de fotografiar el movimiento revolucionario" (Blekin, et al., 1981). Dentro de los fotógrafos más importantes de la época de 1910 a 1920 en México se encuentran: Jesús Abitía. Hugo Brehme. Aurelio M. Campos, Agustín y Víctor Casasola. Flores Pérez. M. Franco. Manuel y Salvador García. Hadsell. C.C. Harris. Eduardo Melando. Miret (Hernández, 1989, p. 50).

VIDA PERSONAL

Las batallas callejeras de la Revolución mexicana interrumpen a menudo las clases. Las escenas de muerte dejan una impresión indeleble en Álvarez Bravo (Kismaric, 1997).

En 1915 "deja la escuela para trabajar. Aprende en parte de un amigo los elementos básicos de la fotografía; Intenta la fotografía en casa; usando las cazuelas de su madre y otros implementos caseros improvisa un cuarto oscuro. Aprende por sí solo leyendo en inglés las etiquetas de las cajas del revelador y pidiendo consejo a los proveedores fotográficos locales. Con una cámara de daguerrotipos comienza a fotografiar y a revelar". Su primer retrato es de su hermana Isabel. "Entre sus primeros intentos de fotografías destacan un escena callejera de un caballo y una calesa y un estudio de un pasillo, fotografías que describe como formales. En 1916 trabaja para la Secretaría de Hacienda después de breves temporadas en una fabrica textil y una correduría. Dentro de la Secretaría de Hacienda trabaja como contador manejando dinero abstracto, actividad que se le daba con mucha facilidad" (Kismaric, 1997, p. 224).

En 1917 "Asiste por las noches a clases de literatura y música en la Academia de San Carlos" (Kismaric, 1997, p. 224), en la cual se pregonaba los ilustrados por poseer un lugar y un grupo colegiado para teorizar y practicar un método de estudio.

En 1918 comenzó a estudiar pintura en la misma Academia de San Carlos

PERSONAS QUE LO RODEAN

En 1915 "el padre del amigo, Fernando Ferrari Pérez, fundador del Museo de Historia Natural, le obsequia una cámara para daguerrotipos" (Kismaric, 1997, p. 224).

En 1916 "Conoce a su futura esposa, Lola Martínez de Anda, quien vive en la misma vecindad en la calle de Guatemala" (Kismaric, 1997, p. 224).

En 1917 "Estudia pintura con Antonio Garduño, quien después, en 1928, organiza una importante exposición de fotografía que incluye obra de Manuel Álvarez Bravo" (Kismaric, 1997, p. 224).

1920-1930

MOMENTO HISTÓRICO EN MÉXICO

"El 1 de diciembre de 1920 el General Álvaro Obregón se convierte presidente y José Vasconcelos es nombrado Secretario de Educación. El jugo un papel decisivo en la extraordinaria revolución artística de los primeros años veinte, inició un vasto programa de educación popular y dio apoyo los artistas, especialmente en un programa que patrocinaba las pinturas murales en las escuelas públicas y edificios de gobierno" (Cáceres, 2001, p. 10).

Presidencia de Plutarco Elías Calles y fundación del Partido Nacional Revolucionario. Maximato (Hernández, 1989)

"En los años veintes hubo dos épocas de la evolución del arte: los pintores que vivieron durante la revolución captando con viva expresión los temas nacionales y los que se encontraban en el extranjero, saturados de la moderna técnica del viejo continente. Tanto unos como otros se dedicaron a confrontar el arte antiguo con el moderno; así fue como encontraron una copiosa inspiración para sus grandes obras, con las que fomentaron la revolución social y artística" (Casasola, 1978, p. 28). De esta manera "la

pintura muralista mexicana conoció un prestigio, difusión e incidencia en otros países que ningún otro movimiento americano había alcanzado antes. Por sus características iconográficas y por sus resoluciones formales un buen número de conjuntos murales queda inscrito por derecho propio en la lista universal del arte" (Cáceres, 2001, p. 10).

LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO

"Surgimiento en el país de una revolución cultural que hace sentir sus efectos en la fotografía. Presencia de fotógrafos extranjeros cuyo trabajo deja una profunda huella en el arte mexicano. Nueva concepción de la forma. Búsqueda de lo nacional, cuestionamiento de los viejos valores estéticos y rechazo del enfoque pintoresquista y 'folclorizante'. Preocupación de escritores, pintores y escultores mexicanos por la producción fotográfica. Planteamiento y discusión de problemas técnicos, formales y conceptuales de la fotografía mexicana. Aparición de una incipiente crítica fotográfica. Surgimiento de fotógrafos mexicanos cuya obra, de una alta calidad artística, cobraría fama internacional" (Hernández, 1989, p. 46).

Transformación del retrato. Venta masiva de tarjetas postales con desnudos e imágenes de artistas y cantantes famosas. Surgimiento de una expresión fotográfica auténticamente popular con los retratistas callejeros que pintan y montan sus telones y escenarios para fotografiar a los paseantes. Dentro de los fotógrafos más importantes se encuentran: J. Cueto. Tina Modotti. Rodolfo Rudiger. Mario Santibáñez. Scott. D. Silva. Smarth. Edward Weston (Hernández, 1989, p. 50).

La profesión de fotógrafo retratista entró en crisis a finales de los años veinte, por lo menos en lo que atañe a la capital y a las principales ciudades de la república. Esto se debió, probablemente, a la difusión entre las clases acomodadas de las cámaras portátiles, evidenciada por el espacio que ocupa cada vez más en la prensa la publicidad de la Kodak.

"Publicadas en forma de libro desde 1921 en el Álbum histórico gráfico, las fotografías reunidas por Casasola en las dos décadas anteriores conforman un hábeas particular, al que se confinó desde fecha muy temprana fuertes connotaciones históricas e ideológicas: como 'memoria colectiva', reafirmaban el ecumenismo de la Revolución mexicana. El Álbum histórico gráfico no tuvo éxito inmediato: se publicó en la etapa de reconstrucción nacional del régimen obregonista, cuando México quería olvidar los años cruentos de lucha" (Fuentes, et al., 1994, p. 14).

"El 1 de enero de 1929 salió a la luz el primer número de Helios, Revista Mensual Fotográfica, que dirige un tal Luis G. De Guzmán" (Fuentes, et al., 1994, p. 46).

En 1923 llegan dos artistas extranjeros "Una base importante para el desarrollo de la fotografía mexicana es la presencia del fotógrafo norteamericano Edward Weston, quien acompañándose de Tina Modotti llega a México atraído por los descubrimientos arqueológicos, por la revolución pictórica de los muralistas, por la fuerza cultural y post-revolucionaria que vivía México en los años veinte. Weston amigo de Robo (en realidad llamado Roubaix de L'Abrie Richey), esposo de Tina Modotti, se siente atraído por Tina y por México. Las circunstancias determinan que ellos dos lleguen a México y se conviertan en pareja y en pilares fundamentales para la fotografía mexicana de autor" (Fuentes, et al., 1994, p. 46).

Ellos, como padre y madre involuntarios, generaron la base del árbol genealógico de la fotografía en México. De ellos surge Manuel Álvarez Bravo, de ellos surge toda una corriente de autores que mantienen esa justa combinación de rigor académico y técnico, con contenido nacional, con fuerza expresiva, con valores de México. La fotografía de autor nace en México entrado ya el S. XX. En nuestro país existía ya una tradición fotográfica que cubría diversos aspectos y géneros: arquitectónica, paisajística, retratos de estudio, personajes típicos, fotografía etnográfica, etapa revolucionaria, descubrimientos arqueológicos y registros periodísticos. Pero la obra que reflejaba el sentir profundo, individual, poético y estético de un autor se empieza a expandir hasta la llegada de Edward Weston y Tina Modotti a México en los años 20. De ellos surge la figura de Manuel Álvarez Bravo y toda una corriente, influenciada también por el nacionalismo y el muralismo mexicano, que dará identidad a la fotografía de México hasta la fecha (Simon, 2003).

VIDA PERSONAL

En 1922 "Compra revistas como Camera, British Journal of photography, American Photography, Camera Craft y El progreso fotográfico, que destacan las tendencias que surgen en la fotografía además de resumir importantes cuestiones técnicas" (Kismaric, 1997, p. 224).

Para 1924 "Se interesa seriamente en la fotografía. Compra su primera cámara, un Century Master 25" (Kismaric, 1997, p. 224).

En 1925 "Contrae matrimonio con Lola y se muda a Oaxaca para la Secretaría de Hacienda de México. Continúa con la actividad fotográfica, convirtiendo su cocina en un cuarto oscuro" (Kismaric, 1997, p. 224).

Hacia 1927 "Regresa a México, D.F., en donde nace su hijo Manuel Álvarez Bravo Martínez" (Kismaric, 1997, p. 224).

Es en 1928 donde "Sus fotografías son seleccionadas para ser incluidas en la primera exposición, y de las más importantes, de fotografía de la ciudad de México, Explora la estética moderna basada en la formas simples limpias y simplificadas" (Kismaric, 1997, p. 224).

En 1929 exhibe fotografías en una colectiva en el Berkeley Art Museum en California con Imagen Cunningham, Edwardmy Berett Weston, Dorotea Lange y otros. Recibe un diploma de honor en el Pabellón Mexicano en la Feria Iberoamericana en Sevilla, España. Da clases de fotografía durante un año en la Academia de San Carlos, en donde Rivera es el Director. Deja la escuela con Rivera, por una disputa curricular, pero regresa en varios momentos en la década de 1930" (Kismaric, 1997, p. 224).

PERSONAS QUE LO RODEAN

Es en 1922 cuando "Trabaja con Hugo Conway, entusiasta de la cámara, quien es el Director de la Compañía de Luz y Fuerza de México y los Ferrocarriles Nacionales de México. Conway esta suscrito a muchas revistas internacionales de fotografía, incluso The Amateur photographer y photography, las que Álvarez Bravo estudia" (Kismaric, 1997, p. 224).

En 1923 "Llegan a México Edward Weston y Tina Modotti. La obra de Modotti, reproducida con frecuencia en la publicaciones mexicanas, atrae la atención de Álvarez Bravo. Conoce al fotógrafo alemán Hugo Breheme, conocido por sus pintorescas visitas a México, y lo observa trabajar en su cuarto oscuro. Asiste a la exposición de Weston en Aztecland" (Kismaric, 1997, p. 224).

En 1927 Don Manuel "Inaugura con Lola una galería informal en su residencia de Gómez Pedraza 1004, en el barrio de Tacubaya. Expone obras de artistas como Rufino Tamayo, José Clemente Orozco, Diego Rivera y Frida Kahlo. Pablo O'Higgins, muralista, le presenta a Tina Modotti" (Kismaric, 1997, p. 224).

Es en 1928 se inaugura "El Primer salón mexicano de fotografía. Organizada por Carlos Orozco Romero, Carlos Mérida y Antonio Garduño, la exposición reúne ejemplares del modo pictoralista, del movimiento moderno y de la fotografía pintoresca. Son fuente de inspiración las obras de fotógrafos como Albert Renger-Patzsch en el libro Die Welt ist Schön (El mundo es bello), editado en Múnich" (Kismaric, 1997, p. 224).

En 1929, Manuel Álvarez Bravo, "Por sugerencia de Modotti, envía un portafolios de impresiones a Weston, quien está reuniendo fotografías para Film and Foto, una exposición en Alemania. Weston elogia y alienta a Álvarez Bravo al ver su obra, y escribe: "si es usted un nuevo trabajador, la fotografía es muy afortunada de tener a alguien con su punto de vista". Modotti le presenta a Diego Rivera y Frances Toor, escritora y editora de Mexican Folkways, revista dedicada al folklore y las costumbres locales" (Kismaric, 1997, p. 224).

1930-1940

MOMENTO HISTÓRICO EN MÉXICO

"En 1931 se aprueba la ley del trabajo; En 1932 renuncia el presidente Pascual Ortiz Rubio y sube a la presidencia Abelardo L. Rodríguez como presidente provisional por dos años. En 1933 se realizan reformas constitucionales donde se establece que no se permite la reelección para los cargos de sufragio popular; también se acuerda que el periodo de gobernabilidad para senadores es de 6 años; se establece el salario mínimo" (Casasola, 1978, p. 2642).

En 1934 el general Lázaro Cárdenas sube a la presidencia y gobierna hasta 1940. La expulsión de Plutarco Elías Calles del partido PNR modifica radicalmente la política nacional, se acaba el maximato.

En "1938. Estando en la presidencia el general Lázaro Cárdenas decretó la expropiación de las empresas petroleras y constituyó la Compañía Exportadora del Petróleo Nacional. Los Ferrocarriles Nacionales son entregados al Sindicato del Ferrocarrilero (un año después de la nacionalización)" (Web de México, 2004).

En este periodo se dan muchas huelgas propiciados por el sindicato de obreros apoyados por el presidente Lázaro Cárdenas, así mismo, se repartieron las tierras de la región Lagunera y las henequeneras de Yucatán a los campesinos (Casasola, 1978).

FOTOGRAFÍA EN MÉXICO

"El avance técnico de la fotografía estimuló la versificación del paisaje mexicano, de su pasado monumental, de los rasgos característicos de nuestras etnias. Esa fascinación y atractivo culminó con la tormenta de la Revolución mexicana, en que literalmente hizo explosión uno de los aspectos más enigmáticos y seductores del País: una fuerza plástica y un poder visual singulares y hasta misteriosos. La Revolución mexicana: un puente vivo entre la vieja sociedad campesina que abandonamos y el futuro País industrial y tecnificado que queremos encontrar" (Naggar, et al., 1993, p. 15).

A partir de 1932 se da una "multiplicación de concursos y exposiciones fotográficas. Amplio tratamiento de temas con contenido social. Creación de departamentos de fotografía en muchas dependencias oficiales. Llegada de fotógrafos españoles exiliados. Nuevo auge de fotorreportaje. Presencia de importantes fotógrafos y cineastas extranjeros. Continuación de la búsqueda de lo mexicano y delinearlos de una fotografía con características propias". "Dentro de los fotógrafos mas importantes de la época de 1930 en México se encuentran: Lola Álvarez Bravo. Robert Capa. Manuel Carrillo. Henri Cartier - Bresson . Hector García. Agustín Jiménez. Agustín Maya Saavedra. Manuel Montes de Oca. Ocpón. Paul Strand. David Téletz" (Hernández, 1989, pp. 50, 60).

VIDA PERSONAL

En 1930 "Álvarez Bravo recibe la cámara de Tina Modotti, y asume su trabajo fotografiando murales y artefactos para Mexican Folkways, donde los murales de Orozco, Siqueiros y Rivera son temas de interes. Esta oportunidad le brinda contactos y experiencia profesionales. Adquiere su primer libro sobre el fotógrafo francés Eugéne Atget (Atget: Photographie de Paris de Pierre Mac Orlan), cuya obra da forma a su pensamiento y su visión. Comparte el estudio Taller de Fotografía Álvarez Bravo, localizado en Ayuntamiento 93, con Ricardo Razetti y Lola" (Kismaric, 1997, pp. 224-225).

Para el año de 1931 "En diciembre, recibe el primer premio en un concurso de fotografía patrocinado por Cemento Toltteca. Rivera es uno de los jueces. Deja la Secretaría de Hacienda para seguir una carrera como fotógrafo de tiempo completo" (Kismaric, 1997, p. 225).

Es en 1932 cuando se organiza la "Primera exposición individual en la Galería Posada, México, D.F. Vuelve a la Academia de San Carlos como maestro durante un año" (Kismaric, 1997, p. 225). En estos años comienza una relación mas cercana con Cartier-Bresson. Se separa de Lola.

En 1933 "Él y Lola viajan por corto tiempo con Strand" (Kismaric, 1997, p. 225).

Manuel Álvarez Bravo en el año de 1934 "Produce su primer y único largometraje, *Tehuantepec*, concentrándose en la región matriarcal del sur de México" (Kismaric, 1997, p. 225).

Así mismo, en 1935 "Expone con Cartier- Bresson en el Palacio de Bellas Artes de México, D.F. La exposición viaja a la Julien Gallery de Nueva York, en donde se altera ligeramente para incluir la obra de Walter Evans y se le cambia el título a Documentary and Anti- Graphic. Esta exposición fortalece su reputación internacional y lo asocia más con los surrealistas, impulsados por Levy" (Kismaric, 1997, p. 225).

En 1936 "Viaja a Chicago para una residencia y exposiciones en la Hull House Art School, dirigida por Emily Edwards y en la Almer Coe Optical Company. En México, D.F., inaugura la Galería Hipocampo en el Psaje de Iturbide, que dura unos dos años. Entre los cofundadores destacan, entre otros, Xavier Villarrutia, Agustín Lazo y Gabriel Fernández Ledesma" (Kismaric, 1997, p. 225).

Un año importante es 1938 cuando "Le presentan a André Breton en la casa de Rivera. Da clases en la Academia de San Carlos" (Kismaric, 1997, p. 225).

Y es en 1939 cuando Breton incluye la obra de Don Manuel en la exposición surrealista. Mexique (México), en la Galerie Renou et Colle, Paris. Se publica un artículo relacionado escrito por Breton, 'Souvenir du Mexique' en la renombrada revista Minotaure, ilustrado en parte por fotografías de Álvarez Bravo. Escribe "Adget: documentos para artistas", para Artes plásticas (Kismaric, 1997, p. 225).

PERSONAS QUE LO RODEAN

En 1930 "Tina Modotti es deportada de México un año después del asesinato de Julio Antonio Mella, revolucionario cubano que estaba con Modotti la noche de su muerte en enero de 1929. Conoce por medio de Rivera a Emily Edwards y empieza a ayudarla en Painted Walls of México from Prehistoric Times until Today, publicado finalmente en 1966" (Kismaric, 1997, p. 225).

Es 1932 el año en que Lola Álvarez Bravo y Manuel Álvarez Bravo se separan. Lola se instala de forma provisional en casa de María Izquierdo en la calle de Venezuela. Para vivir ella y su hijo, da clases de dibujo en las escuelas primarias. No piensa en hacer carrera como fotógrafa pero un día Héctor Pérez la invita a fotografiar eventos, estos trabajos la llevarían posteriormente a dedicarse por completo a la fotografía.

En 1933 "Conoce a Paul Strand, quien se encuentra en Veracruz para trabajar en una película para Carlos Chávez, *Redes*, ambientada en el pueblo de pesquero de Alvarado" (Kismaric, 1997, p.225).

En 1934 Conoce a Henri Cartier- Bresson (Kismaric, 1997).

En 1938 André Breton llega a México este año. Su llegada provocó gran agitación en el mundo artístico.

1940-1950

MOMENTO HISTÓICO EN MÉXICO

"En 1940 el general Ávila Camacho toma posesión de la silla presidencial. A finales de este año se aprueba la ley orgánica de la educación después de haberse efectuado múltiples manifestaciones en varios estados del País pidiendo la derogación del artículo 3° de la constitución" (Casasola, 1978, p. 2731).

"En 1942 se celebra la segunda guerra mundial, muchos países se vieron envueltos en la contienda; entre éstos, México, que se vio obligado a declarar el estado de guerra a las potencias del eje: Alemania, Italia y Japón" (Casasola, 1978, p. 2744).

En 1946 Manuel Ávila Camacho entrega a la UNAM terreno para construir Ciudad Universitaria. Este mismo años resulta electo presidente de la república Miguel Alemán para el sexenio 1946-1952. Con el transcurso de la administración alemanista, se construyeron muchos centros escolares, se creó el Instituto Nacional de la Juventud y el Instituto de Bellas Artes y Literatura; se concede el derecho de voto a la mujer en las elecciones municipales; durante el mandatos disminuyeron notablemente las huelgas de obreros; se continuó la repartición de tierras a los agraristas (Casasola, 1978).

FOTOGRAFÍA EN MÉXICO

"Multiplicación de concursos y exposiciones fotográficas. Amplio tratamiento de temas con contenido social. Creación de departamentos de fotografía en muchas dependencias oficiales. Llegada de fotógrafos españoles exiliados. Nuevo auge de fotorreportaje. Presencia de importantes fotógrafos y cineastas extranjeros. Continuación de la búsqueda de lo mexicano y delineamiento de una fotografía con características propias" (Hernández, 1989, p. 46).

Los fotógrafos mas importantes de la época son Lola Álvarez Bravo. Robert Capa. Manuel Carrilo. Henri Cartier – Bresson. Hector García. Agustín Jiménez. Agustín Maya Saavedra. Manuel Montes de Oca. Ocpón. Paul Strand. David Téletz (Hernández, 1989).

"Los años treinta y cuarenta la profesión de reportero gráfico cobró gran auge, dada la importancia que tuvo la inclusión des en los diarios y revistas nacionales. En 1947 se constituyó de manera oficial la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa (AMFP), bajo el apoyo del presidente Ávila Camacho" (Monroy, 2002, p. 18).

VIDA PERSONAL

En 1940 Manuel Álvarez Bravo es "Presentado en la exposición surrealista en la Galería de Arte Mexicano (Galería Inés Amor) con *La buena forma durmiendo* como portada propuesta para el folleto hasta que *Sobre el invierno* es seleccionada para la publicación. The Museum of Modern Art, New York, incluye su obra en *Twenty Centuries of Mexican Art*, organizada por el Director Fundador del museo, Alfred H. Barr, Jr. Se publican ilustraciones de Álvarez Bravo en las notas del programa de Mexican Music, concierto que acompaña a la muestra" (Kismaric, 1997, p. 225).

Para 1942 "The Museum of Modern Art, New York, adquiere nuevas obras de Álvarez Bravo, algunas como donaciones de Edgar Kaufmann, Jr., y otras compradas por Barr. Su obra es presentada en una exposición en la Photo League Gallery, Nueva York, y en revistas internacionales, por ejemplo, *Dyn*, la publicación sobre arte y literatura editada por Wolfgang Paalen. Contrae matrimonio con Doris Hieden, escritora, arqueóloga y fotógrafa. Tina Modotti muere de un ataque al corazón y se realiza una exposición en su memoria en México, D.F." (Kismaric, 1997, p. 225).

En el periodo de 1943 a 1945 Manuel Álvarez Bravo es "Empleado regularmente en fotografía fija y miembro de la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de México, en donde también da clases. Además de su trabajo profesional en la industria del cine, explora la fotografía de paisaje" (Kismaric, 1997, p. 225).

En 1945 se organiza "Una importante exposición, *La fotografía como arte*, organizada por la Sociedad de Arte Moderno, rinde el primer gran homenaje a Álvarez Bravo en México. Diego Rivera, Xavier Villartia, Gabriel Figueroa y Álvarez Bravo colaboran en el catálogo. Colabora con José Revueltas en la película experimental *Coatlícue*" (Kismaric, 1997, p. 225).

Y es en el año de 1946 cuando "Forma con José Revueltas y Oswaldo Díaz Ruanova La Mesa Ovalada, grupo de análisis de cine. Se presentan ocasionalmente conferencias públicas sobre estética y producción de cine" (Kismaric, 1997, p.225).

PERSONAS QUE LO RODEAN

Para el año de 1941 "Tina Modotti regresa a México, pero no vuelve a hacer fotografías"(Kismaric, 1997, p. 225). Una mujer que para esa época ya estaba ligada a los muralistas quienes la retrataban y era considerada parte esencial de la vida intelectual de México.

1950-1960

MOMENTO HISTÓRICO EN MÉXICO

En 1952 Adolfo Ruiz Cortines sube a la presidencia. Durante su sexenio se transformó la ciudad de México en una de las ciudades más bellas del mundo; se inauguró Ciudad Universitaria en 1952, pero hasta 1954 se puso en servicio; se mejoró y benefició a los asegurados construyendo clínicas, hospitales y multifamiliares, se creó el estado de Baja California Norte; se aprueba el concederle a la mujer los derechos ciudadanos.

En 1958 sube a la presidencia Adolfo López Mateos, durante su mandato se crean tres secretarías de Estado y se realizan muchas obras públicas (Casasola, 1978).

Durante la década de los 50 "la evolución de la pintura moderna ha sufrido grandes transformaciones, a las que los artistas del pincel llaman: neoexpresionismo, surrealismo, la más depurada técnica de un gran valor plástico, etc. En la escultura en variadas formas manifiestan sensibilidad, esfuerzo y capacidad" (Casasola, 1978, p. 3550).

FOTOGRAFÍA EN MÉXICO

Uno de los fotógrafos importantes de esta década es Héctor García, quien fue un fotógrafo influenciado por Manuel Álvarez Bravo. "En los cincuenta, Héctor García representa un caso aparte de fotógrafo 'aventado' no sólo porque descubre la manera de obtener un *scoop* al franquear como nadie barreras oficiales y se introduce, por ejemplo, en Lecumberri, justo cuando el presidente Adolfo López Mateos decreta que ningún fotógrafo puede trabajar en la cárcel, también por su empeño en publicar sus imágenes y crear nuevas posibilidades de difusión. Es muy distinto el caso de Nacho López. Aunque contemporáneo de Héctor Ggarcía, a diferencia de éste y por las mismas razones, escoge un camino en filigrana, de una discreción extrema, expresión de un respeto por la imagen tomada (y lo que esto pudo significar) que pocos fotógrafos comparten" (Monroy, 2000, p. 20).

VIDA PERSONAL

En 1953 Minor White incluye su obra en la revista *Aperture*

En 1955 Exposición que hace época, *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen en The Museum of Modern Art, New York, incluye obra de Álvarez Bravo (Kismaric, 1997).

En 1957 Exposición individual en el Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F., con un ensayo de Diego Rivera. Trabaja en la fotografía fija de *Nazarín*, dirigida por Luis Buñuel (Kismaric, 1997).

En 1959 "Deja la industria del cine para iniciar el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana con Leopoldo Méndez, Gabriel Figueroa, Carlos Pellicer y otros. Allí trabaja como fotógrafo principal de libros como *Mural Painting of the Mexican Revolution* (1960), *Flor y canto del arte prehispánico de México* (1964) y *Lo efímero y eterno en el arte popular mexicano* (1971)" (Kismaric, 1997, p. 225).

1960-1970

MOMENTO HISTORICO EN MÉXICO

En 1964 el licenciado Gustavo Díaz Ordaz sube a la presidencia. Durante su mandato se firman los tratados de Tlatelóco para la desnuclearización de la América Latina; se crea el Instituto Mexicano de Asistencia a la Niñez; se aprueba la ley para que los jóvenes mayores de 18 años obtengan la ciudadanía (Casasola, 1978).

"En 1968 se celebran las Olimpiadas en México y estalla la violencia del movimiento estudiantil en la Plaza de las Tres Culturas de la Ciudad de México con un número no preciso de muertos" (Web de México, 2004).

En 1970 se celebran elecciones y queda electo en la contienda Luis Echeverría.

VIDA PERSONAL

En 1960 Viaja a Europa y visita muchos de museos con su cámara, fotografiando las obras de arte para *Flor y Canto de arte prehispánico de México*. Durante la década de 1960, vuelve a trabajar en paisajes y fotografías de la calle (Kismaric, 1997).

En 1961 "Visita Europa de nuevo por tres meses" (Kismaric, 1997, p. 225).

En 1962 Contrae matrimonio con Colette Urbajtel.

En 1966 "Se presenta una exposición de su obra en blanco y negro y en color en la Galería de Arte Mexicano" (Kismaric, 1997, p. 225).

En 1968 Realiza una exposición individual en el Palacio de las Bellas Artes junto con las XIX Olimpiadas (Kismaric, 1997, p. 226).

En 1969 "Da clases de fotografía durante un año en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos" (Kismaric, 1997, p. 226).

1970-1980

MOMENTO HISTORICO EN MÉXICO

"Durante el sexenio de Luis Echeverría, el cual abarcó de 1970-1976, la vida cotidiana en la ciudad de México era más acelerada, tiempos en que la urbe ya no duerme y cada rincón de la ciudad tiene una leyenda sin palabras.

Luis Echeverría promovió importantes cambios en todas y cada una de las Secretarías de gobierno defendiendo la posición de los países subdesarrollados frente a las actuales potencias; se dio una lucha contra el narcotráfico; se establecen los límites de la frontera norte donde están el río Bravo y Colorado; se terminan obras públicas en puertos pesqueros; se fundan varias universidades estatales.

En 1976 toma posesión de la presidencia José López Portillo hasta el año de 1982" (Casasola, 1978, pp. 3550).

En el terreno de las artes, en la música se ve un gran esparcimiento cultural, también se dieron movimientos culturales en el teatro. La radio y la televisión incrementaron su labor cultural en un porcentaje mayoritario en comparación de los años anteriores. Así mismo, se da la iniciativa por un cine nuevo con contenido social (Casasola, 1978).

FOTOGRAFIA EN MÉXICO

"En 1977, dos magnos eventos –organizados e alguna manera desde la contracultura o la cultura de oposición que se instaura en México después de 1968 –no sólo revelan un interés nuevo por la imagen fotográfica, sino abren el camino de una amplia renovación del imaginario histórico de los mexicanos. En primer lugar, Pedro Meyer y Raquel Tibol crean el Consejo Mexicano de Fotografía y, a partir de ahí, organizan la Primera Muestra Fotográfica Latinoamericana en paralelo al Primer Coloquio Latinoamericano de Fotógrafos en la ciudad de México" (Fuentes, et al., 1994, p. 15).

En 1977, varios autores fueron descubiertos "además de Romaldo García: A. Briquet, C.B. Waite, Guillermo Kahlo, Natalia Baquedano, Eduardo Melhado, J. Lupercio: nombres hasta entonces desconocidos, olvidados" (Fuentes, et al., 1994, p. 18).

VIDA PERSONAL

En 1970 Renueva la práctica de imprimir en platino y paladio, usando tanto negativos recientes como anteriores (Kismaric, 1997).

En 1971 "Fred Paeker del Pasadena Art Museum (actualmente The Norton Simon Museum, Pasadena, California), organiza una importante exposición de su obra, que viaja a The Museum of Modern Art, New York" (Kismaric, 1997, p. 226).

En 1973 "Donación de su colección personal de fotografías y objetos al Instituto Nacional de Bellas Artes" (Kismaric, 1997, p. 226).

En 1974 "Se le otorga el Premio de Arte Elías Sourasky a través de la Secretaría de Educación Pública" (Kismaric, 1997, p. 226).

En "1975 Recibe el Premio Nacional de Arte Mexicano. Se le otorga una beca del Fondo a la Memoria de John Simon Guggenheim" (Kismaric, 1997, pp.226).

En "1976 El Museo de Arte Moderno, México, inaugura una sala dedicada a su obra (cierra en 1982). Se incluyen fotografías en Photographs from the Julien Levy Collection Starting with Atget en The Art Institute of Chicago. Inicia una nueva serie de desnudos, fotografiados en la casa y patio del artista" (Kismaric, 1997, p. 226).

En 1978 importante retrospectiva organizada en la Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., por Jane Livingston, inicia un recorrido nacional (Kismaric, 1997).

En "1979 Invitado de honor (con Aarón Siskind y Henri Cartier-Bresson) en Les Rencontres Internationales de Photographie-10 Anniversaire en Arles, Francia, reunión de fotógrafos de todo el mundo. Participa en la Soirée Amerique Latine en el Tjeatre Antique, Arles" (Kismaric, 1997, p. 226).

1980-1990

MOMENTO HISTORICO EN MÉXICO

En 1982 el presidente José López Portillo nacionaliza la Banca. Ese mismo año sube a la presidencia Miguel de la Madrid.

En 1986 se da un fuerte descenso de los precios del petróleo. Ingreso al GATT (Acuerdo General sobre Tarifas Arancelarias)" (Web de México, 2004).

En 1988 sube a la presidencia Carlos Salinas de Gortari, para gobernar durante el sexenio de 1988-1994

FOTOGRAFIA EN MÉXICO

"En 1980, las inquietudes de los fotógrafos giraban en torno a la dicotomía entre forma y contenido; se tendía a condenar el formalismo ante la necesidad imperante de mostrar, revelar o señalar las crudas realidades latinoamericanas y, por medio de la fotografía, confrontarlas con experiencias europeas o norteamericanas. Lázaro Blanco apelaba a la 'limpieza formal', la precisión tonal, la sintaxis compositiva, etcétera, como medios de transportar la realidad al soporte fotográfico" (Fuentes, et al., 1994, p. 15).

Los fotógrafos mexicanos, tradicionalmente, recogen las imágenes en blanco y negro. "No es simplemente que sea adecuado el que ellos categóricamente hayan excluido el color. (una buena razón de tal ausencia es el precio incosteable de la película a color y su procesamiento). Para los extranjeros, los modelos nativos de la realidad mexicana, para ser descritos, han sido siempre los frescos de Rivera y el film de Buñuel *Los olvidados* (esto fue antes de que conociéramos mucho acerca de Manuel Álvarez Bravo.) Si sólo por contraste con las pinturas, que fueron grandes visiones turísticas, hemos sentido que la mas desnuda fotografía que apareció en los años 80, como legado de Buñuel y de Álvarez Bravo, deben representar el punto de vista interno, no dispuesto para la exportación" (Naggar, et al., 1993, p.178).

Actualmente la mayoría de los fotógrafos extranjeros que vienen a México provienen de Europa y Estados Unidos. Los transeúntes han fotografiado a México adentrándose a una visión del latino, tratando de emular lo que entendían por esfuerzo de conciencia mexicana" (Naggar, et al., 1993, p. 178).

"Mujeres fotógrafas hay en México muchas y de las buenas: Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide, Flor Garduño, Laura Cohen... Lola Álvarez Bravo. "Mujer ángel", 1980, de Graciela Iturbide, es ejemplo de esta sensibilidad y alta calidad de la fotografía mexicana realizada por mujeres. Su identificación se refleja en imágenes como 'Juanita', también de Graciela. El paso al mundo interno es más directo, más sentido" (Simon,2000).

"En 1989, Mariana Yampolsky y Francisco Reyes Palma presentaron, en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, Memoria del Tiempo, exposición conmovedora de los ciento cincuenta años de la divulgación de las técnicas fotográficas. La visión de Yampolsky y Reyes Palma difiere consciente y deliberadamente de la de Eugenia Meyer y su equipo desde el preciso momento en que se centra más en la función de las imágenes en una perspectiva igualmente histórica. Memoria de Tiempo incluía un

factor duda, una distancia (auto)crítica determinante, que no encontramos en los investigadores de 1977, deslumbrados por sus descubrimientos" (Fuentes, et al., 1994, p.18,19).

VIDA PERSONAL

En 1980 Abandona el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. Empieza a formar una colección de fotografías para la Fundación Cultural Televisa A.C., que se expone en el Museo de Fotografía en México.

En "1986, la colección es trasladada al Centro Cultural Contemporáneo A.C., en donde se publica en 1995 en un compendio de tres volúmenes, Luz tiempo: colección formada por Manuel Álvarez Bravo para la Fundación Cultural Televisa A.C. Nombrado miembro honorario de la Academia de Artes de México. Celebra cincuenta años en la fotografía en la Galería del Auditorio, México, D.F., en donde es invitado de honor en la inauguración del Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Fotografía" (Kismaric, 1997, p. 227).

En "1981 Participa en los XII Recontres Internacionales de la Photographie en Arles y, con Herbert Molderings, presenta la Soirée Photography and Revolution: Tina Modotti. Nombrado Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres (Caballero de la Orden de las Artes y las Letras) por el gobierno francés" (Kismaric, 1997, p.227).

En "1982 Se publica *Instante y revelación*, colaboración de Álvarez Bravo y Octavio Paz que combina treinta y dos poemas y sesenta y una imágenes, en palabras de Paz " como un juego para la imaginación" (Kismaric, 1997, p. 227).

En "1983 El Israel Museum, Jerusalén, organiza la exposición retrospectiva *Dreams –Visions- Metaphors: The Photographs of Manuel Álvarez Bravo*. Como director del nuevo Museo de Fotografía de México, Álvarez Bravo organiza la importante exposición Fotografía del siglo XIX, presentada en el Museo Rufino Tamayo, México. Designado para la Cátedra Honoraria José Clemente Orozco en la Universidad Nacional Autónoma de México. Presenta una serie de conferencias, *Plástica de invierno sobre fotografía*, en el Museo de Fotografía, México" (Kismaric, 1997, p. 227).

En "1984 Organiza Fotografía del retrato para el Museo Rufino Tamayo. Participa en el Primer Coloquio Nacional de Fotografía en Pachuca, Hidalgo. Se le otorga el Premio Víctor y Erna Hasselblad, Gotemburgo, Suecia. Invitado de honor en el Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, en la Habana, Cuba" (Kismaric, 1997, p. 227).

En "1986 El Rochester Institute of Technology, Rochester, Nueva York, el otorga el Premio Adolph Brehim. Organiza Arquitectura y paisaje: siglos XIX y XX en el Museo de Fotografía para celebrar su inauguración" (Kismaric, 1997, p. 227).

En "1987 The International Center of Photography, Nueva York, rinde homenaje a Álvarez Bravo con el premio anual al Museo de Fotografía" (Kismaric, 1997, p. 227).

1990-2002

MOMENTO HISTÓRICO EN MÉXICO

En 1994 el presidente Salinas de Gortari firma el tratado de Libre Comercio con EUA y Canadá. Este mismo año se celebran las elecciones presidenciales y queda electo Ernesto Zedillo quien gobierna hasta el año 2000. Así mismo, en 1994 se levanta en armas el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

En el 2002 sube a la presidencia Vicente Fox Quesada. Por primera vez en la historia política gana un partido de oposición.

FOTOGRAFÍA EN MÉXICO

Actualmente una de las reflexiones filosóficas que guía al arte en México es sobre el ser del mexicano, de la realidad evidente y que sin embargo escapa a la vista, para cuya comprensión, la presencia y la mirada de los extranjeros ha sido fundamental. "Tal reflexión filosófica ha continuado como preocupación de la historia y del arte mexicanos: no solo nos interesa la investigación acerca de los sucesos, de los hechos de nuestros dramas históricos, sino el impulso para encontrar, detrás de los acontecimientos y las formas aparentes y más exteriores de nuestra vida social y de nuestra psicología" (Naggar, et al., 1993, p. 15).

En la fotografía mexicana hoy se aparece una fotografía abstracta como una respuesta a lo fenomenal. "De hecho, el blanco y negro recargan un sentido inherente del drama –lo mexicano innato, como pensamos –por lo cual el color lo hace difuso. Sin embargo, el color es esa sustancia con la cual la existencia mexicana se visualiza así misma" (Naggar, et al., 1993, p. 178).

"El mexicano con cámara en mano, llega de una tradición fotográfica cuya atadura de tiempo ha sido menos variada. Su suposición ha sido, primariamente, modernística, reflejando las culturas septentrionales que la popularizan, intensificadas por un prejuicio mecánico. La fotografía del modo en que ha sido practicada en el norte, envuelve, generalmente, una exhibición afirmativa de la voluntad humana. Se capa de "preservar" lo natural los fotógrafos con frecuencia tratan de efectuar una transformación casi objetiva del entorno –sometiendo, explicando, destacando, traduciendo, coleccionando y, finalmente, reemplazando" (Naggar, et al., 1993, p. 272).

"Era y para algunos todavía lo es, un punto de honor el evitar lo obvio, su pena de ser estigmatizados como fabricantes de tarjetas postales y por tanto, la experiencia más común en la sociedad mexicana, era un disfrute o como una irritación que cada quien con cada golpe ocular, interpretado, por esa misma razón, como inadmisibles y negado efectivamente" (Naggar, et al., 1993, p. 178).

VIDA PERSONAL

En "1990 Arthur Ollman organiza la exposición itinerante, Revelaciones: The Art of Manuel Álvarez Bravo que se origina en el Museum of photographic Arts, San Diego" (Kismaric, 1997, p. 227).

En "1991 Recibe el Premio Internacional de Fotografía Hugo Erfurth del gobierno municipal de Leverkusen, Alemania y AGFA Gevaert Leverkusen" (Kismaric, 1997, p. 227).

En "1992 Se le otorga el Tlacuilo de Plata en el Salón de la Plástica Mexicana, junto con una exposición presentada en su honor, Artista y modelo (Desnudo fotográfico)" (Kismaric, 1997, p. 227).

En "1993 Nombrado 'Creador Emérito' por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes" (Kismaric, 1997, p. 227).

En "1995 Recibe el Premio Medalla de Oro en Fotografía del National Arts Club, Nueva York. Homenaje público en el Centro de la Imagen, México, con la Medalla Leica a la Excelencia y el Reconocimiento de la Mother Jones Foundation y del Leica Camera Group. El presidente de Portugal le otorga la Gran Cruz de la Orden del Mérito, la acepta formalmente el Congreso de la Unión, México D.F., en 1996" (Kismaric, 1997, p. 227).

En 1996 Se inaugura en Oaxaca el nuevo Centro Fotográfico Álvarez Bravo. Recibe el premio por el logro de toda una vida de la College Art Association, Nueva York; el Premio Century del Museum of Photographic Arts, San Diego; y recibe un homenaje del Centro de la Imagen durante el Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Vive y trabaja en Coyoacán, distrito histórico de México" (Kismaric, 1997, p. 227).

En 1998 Exposición *El gran tianguis*, Galería Juan Martín, Ciudad de México (Manuel Álvarez Bravo cien años, cien días, 2001).

En 2000 Se reabre la sala Manuel Álvarez Bravo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México con una exposición (Manuel Álvarez Bravo cien años, cien días, 2001).

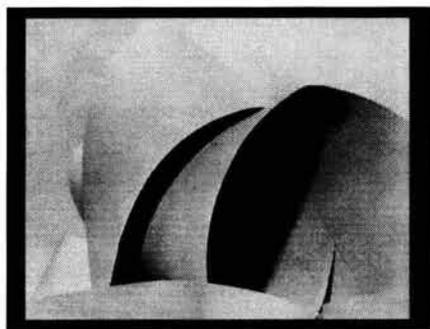
En 2001 Se llevó a cabo la exposición *En el umbral del siglo*, Galería Juan Martín, Ciudad de México (Manuel Álvarez Bravo cien años, cien días, 2001).

PERSONAS QUE LO RODEAN

Rodeado de su familia, su esposa e hijos y de sus ayudantas de trabajo, continua trabajando durante esta época en su casa y de vez en cuando salen de paseo donde retrata los paisajes, árboles, gente y todo aquello que le llaman la atención.

Colette U. Su esposa junto con las ayudantas de Manuel, se dedican a trabajar con el material de Don Manuel. Así mismo, su hija Aurelia estudia restauración para hacerse cargo de la colección de grabados de su padre. Por otro lado el hijo mayor de Don Manuel se encuentra inmerso en el campo de la fotografía, siguiendo los pasos de su padre.

2. Análisis de contenido las obras muestra



JUEGO DE PAPEL

Ficha Técnica

Autor: Manuel Álvarez Bravo

Técnica: Plata sobre gelatina B/N

Fecha: negativo de 1926

Título: *Juego de papel*

Tema: Retrato de un objeto inanimado

Denotación:

Esta fotografía muestra un pedazo de papel que parece haber estado enrollado pues mantiene una forma en espiral que termina en un primer plano y que parece regresar al principio.

Connotación:

El espiral tiene una trayectoria de atrás hacia adelante. La posición en la que fue retratada da la sensación de movimiento, así como también le da volumen pues marca los diferentes planos en los que se encuentra el pedazo de papel. El contraste claramente definido por las sombras y las luces dirigen la mirada hacia la profundidad que posee el interior del papel en espiral.

Es una imagen centrada en la forma geométrica. Su ritmo está dado por la forma y el contraste tonal de las luces y las sombras. Dado que el eje direccional de la imagen causado por la posición del papel está en diagonal, surge un dinamismo que propicia la sensación de movimiento y acción. Este eje está sostenido por el elemento que se encuentra en la parte inferior izquierda de la fotografía; este detalle del papel enrollado es la zona más iluminada y se encuentra en vertical, por estas características es que se da el contrapeso para mantener el eje principal.

Interpretación

Es una fotografía temprana que se ha exhibido, la cual es un ejemplo claro que refleja la preocupación de Manuel por liberar a la fotografía de su mero aspecto social —no menos importante— para tramontar por veredas de la experimentación y llegar a la esencia de las formas por ellas mismas (Espinoza, 2003).

COLCHÓN**Ficha Técnica****Autor:** Manuel Álvarez Bravo**Técnica:** Plata sobre gelatina B/N**Fecha:** negativo de 1927**Título:** Colchón**Tema:** Objetos mexicanos.**Denotación:**

En esta imagen apreciamos un colchón que aparece enrollado. La perspectiva en el que ha sido tomado el colchón permite observar el espiral que se forma cuando se enrolla un colchón. La característica de este objeto en especial es la presencia de múltiples líneas de colores que abarcan por completo al colchón. Estas líneas refuerzan y acompañan la forma en espiral

Connotación:

Aquí, Álvarez Bravo eligió no utilizar el petate folklórico maravillosamente texturizado y tejido de cañas anchas, ya retratado anteriormente por otros fotógrafos. En cambio Álvarez Bravo fotografió un colchón moderno, pero con la torcedura que sus vendas de sombrear hacen parecer los sarapes bien conocidos de Saltillo (Mraz, 2004).

Interpretación

No busca resaltar la mexicanidad de los objetos, sino hablar de ellos por su forma. En sus imágenes recurrentes del cacto del maguey podemos ver su interés en jugar con un símbolo ubicuo de la cultura mexicana; en esta fotografía del colchón enrollado logra retratar un objeto presente en el México moderno.



DOS PARES DE PIERNAS

Ficha Técnica

Autor: Manuel Álvarez Bravo
Técnica: Plata sobre gelatina B/N
Fecha: negativo s/f (1928-29)
Título: Dos pares de piernas

Tema: Lo moderno: el cartel

Denotación:

"En dos pares de piernas, el aviso de un modesto negocio que suministra instalaciones eléctricas es empequeñecido por el fragmento de un letrero que muestra dos estilizados pares de piernas sobre la palabra inimitable" (Museo Nacional de Arte (MUNAL), 2002, p. 28).

Connotación:

"Álvarez Bravo explora el contraste entre dos patrones: la imperfecta retícula del anuncio y las desvinculadas ventanas de la construcción capitalina que se encuentra detrás" (MUNAL, 2002, p. 28).

Interpretación

Con su característica ironía, hace uso del plano dividido para examinar un tema moderno: la diferencia entre el mundo concreto y sus copias, ya sean las representadas en una imitación pintada o las registradas bajo la forma casi espectacular de la fotografía" (MUNAL, 2002, p. 28).

EL SISTEMA NERVIOSO DEL GRAN SIMPÁTICO**Ficha Técnica**

Autor: Manuel Álvarez Bravo

Técnica: Plata sobre gelatina B/N

Fecha: negativo de 1929

Título: El sistema nervioso del gran simpático

Tema:

"Álvarez Bravo hace un comentario sobre la sociología del gusto, señalando que la moda es un proceso de estandarización o de subordinación sexual" (MUNAL, 2002, p. 34).

Denotación:

Imagen de un anuncio de corsés reductores para mujeres, sobre la que fijó, con tachuelas que sugieren los mismos broches utilizados para sujetar las medias al cinturón o al corsé, la vista recortada de un rostro masculino de perfil" (MUNAL, 2002, P.34).

Connotación:

"Estos elementos hablan de poder y deseo entre los sexos, incluso cuando la imagen misma sugiere que los estilos estéticos, como la propia moda, son muchas veces abandonados una vez que se generalizan y se devuelven un lugar común. Esta sugerente conjunción plantea las cuestiones del papel de la fotografía en el diseño de las revistas y la publicidad en los medios masivos, los patrones sociales que llevan a "mejorar" la apariencia femenina —como hizo Álvarez Bravo en La buena fama durmiendo— y los agudos placeres en juego en el acto fetichista de observar lo ligeramente prohibido" (MUNAL, 2002, p. 34).

Interpretación

"Esto nos lleva a la función y efectos de la mirada (fetichista o no) en la fotografía de Álvarez Bravo. Un aspecto notable de su obra, especialmente claro en muchas de sus fotografías clásicas, es la forma como atrae al espectador —el acto mismo de mirar— al interior de la imagen. A medida que los observadores intentan descifrar los elementos culturales y formales descritos en ciertas imágenes, la observación misma queda bajo escrutinio. Su obra es una extensa reflexión sobre la naturaleza de la mirada y el medio de la reproducción fotográfica, como evidencian las imágenes en las que abundan las referencias a la vista y la visibilidad" (MUNAL, 2002, p. 35).

UNA ESCALERA GRANDE**Ficha Técnica****Autor:** Manuel Álvarez Bravo**Técnica:** Plata sobre gelatina B/N**Fecha:** negativo de 1930**Título:** Una escalera grande, Guanajuato**Tema:** La vida cotidiana: El peso**Denotación:**

Un retrato de un instante al atardecer. "En las calles de Guanajuato vemos una mujer indígena que camina sobre la banqueta quien esta cerca de una escalera de madera la cual a sido recargada sobre una pared grande con una cenefa de color. Esta mujer carga en su espalda un jarrón de barro que sostiene con su mano derecha, mientras que la mano izquierda está tocando la boca, haciendo de su expresión, angustia" (MUNAL, 2002, p. 34).

Connotación:

Una fotografía con encuadre en vertical. La relación entre la figura fondo esta dada por la intención en la que se refuerza la idea del camino en el que la mujer indígena camina su vida. La composición esta dado por la ley de tercios. Al fondo vemos una pared enorme con una franja de otro color que llega hasta el piso. La escalera recargada en la pared hace una yuxtaposición con la pared y el suelo. La escalera se presenta como eje principal y une a los diferentes niveles y planos de la imagen dados por las líneas de la pared y el piso. La constancia de líneas horizontales unidas por un elemento en vertical (la escalera) le dan a la fotografía dinamismo y unidad a la imagen evitando que se pierda la intención temática de la imagen. Se presentan dos elementos principales: la escalera y la mujer indígena. Estos dos personajes se relacionan gracias a las líneas horizontales que se forman en la pared, la banqueta, el empedrado y principalmente las sombra. Esta sombra que se da sobre el piso une a los dos personajes

Interpretación

Frente a la fotografía repitió: "Una escalera grande", y tras breve pausa añadió sonriendo: "...y otra chiquita...Es una canción. Esto fue en Guanajuato (Espinoza, 2003).

Dentro de la vida cotidiana se ven pasar metáforas. En esta imagen la vida de una mujer indígena representa a la parte popular de la sociedad mexicana que ante la situación en la que vive las opciones de vida se restringen a una supervivencia que deja de lado la oportunidad de disfrutar el progreso prometido. El peso histórico que carga la mujer indígena marca el camino por el que debe pasar. Así, la luz deja mirar la realidad de un peso histórico sobre su espalda, mientras que en el piso es la luz quien bajo su ausencia, ante la presencia de la sombra de la escalera y de la mujer, recalca lo onírico de un posible asenso.

La escalera puede representar al interior de esta composición de elementos varios significados. Uno de ellos es el progreso en tanto la idea del asenso del uso de la herramienta. Para la mujer la escalera aparece en dos dimensiones una concreta, material, vértice del universo representado; y por otro lado, como una sombra que se funde con la propia en una paradoja que pone en evidencia la realidad evocada por la fotografía.

PARÁBOLA ÓPTICAFicha Técnica

Autor: Manuel Álvarez Bravo
 Técnica: Plata sobre gelatina B/N
 Fecha : negativo de 1931
 Título: Parábola óptica

Tema: "Con referencias directas al ojo humano, la 'parábola' de esta imagen trata acerca de la poca fiabilidad de la mirada, acerca de la naturaleza de la fotografía misma" (MUNAL, 2002, pp. 35-36).

Denotación:

"Tomada desde la perspectiva de un transeúnte que mira hacia arriba desde una banqueta, muestra una óptica con un letrero oval colgante, pero la imagen está invertida" (MUNAL, 2002, p. 35).

Connotación:

"El nombre del negocio, La Óptica Moderna, puede ser entendido literalmente, pero también puede leerse como 'el punto de vista moderno'. El título de la imagen, Parábola óptica, es también un juego de palabras: parábola denota un significado en geometría y otro narrativo, como sugiriendo la conexión recíproca entre las formas y sus significados, sin importar que tan desarticulado parezcan. En este tenor, los hombres invertidos en el letrero y el vidrio –E. Spirito y A. Spirito– se refieren no sólo a los dos ópticos, quienes, de acuerdo con ambas versiones de la imagen, presumiblemente están emparentados entre sí. Su apellido, que puede ser leído como 'espíritu', también se convierte en un irreverente sarcasmo acerca del medio material que contiene la, de otro modo, fantasmal imagen fotográfica. Debido a que Álvarez Bravo sostiene haber impreso originalmente el negativo de manera normal (Parábola óptica, versión alterna), esta versión invita a la especulación acerca de su origen y de si la transposición fue deliberada o si fue el resultado de un feliz accidente en el cuarto oscuro, una cuestión que realza aún más los significados de estas dos imágenes" (MUNAL, 2002, pp. 35-36) .

Interpretación

"Al explorar la diferencia entre diseño y metáfora en esta y otras imágenes, Álvarez Bravo hace una referencia visible a la superficie subyacente de lo que vemos y a la confianza excesiva que ponemos en las apariencias. Diferencia y discontinuidad son dos sellos de las fotografías de Álvarez Bravo" (MUNAL, 2002, p. 36).

"El punto de vista que mira las relaciones como invertidas no es ni el del error ni el de la ilusión. Es aquel de cierto tipo de mente –un anti-artística – que quiere ver la realidad sin velos, desnuda, desde el punto de vista de la indecencia. Desnuda, a plena luz del día, fuera de la cámara oscura de la conciencia. Es la perspectiva de quienes ignoran que, detrás del velo, hay todavía otro velo más. Es la inconciencia sintomática de la pérdida de virilidad de los instintos. Buscar develar la verdad es revelar que uno ya no sabe [...] acerca –o no desea saber– de las diferencias entre los sexos: negación fetichista. El punto de vista invertido es aquel del juicio perverso, por instintos que no son los suficientemente fuertes ni lo suficientemente finos para amar las apariencias por las apariencias mismas" (MUNAL, 2002, p. 36-37).



EL ENSUEÑO

Ficha Técnica

Autor: Manuel Álvarez Bravo
 Técnica: Plata sobre gelatina B/N
 Fecha : negativo de 1931
 Título: El ensueño

Tema:

"Aquí, el ensueño se expresa como el intervalo entre la conciencia y la memoria, sea personal o colectivo. Esta fotografía clásica –describe el paso cotidiano y los interludios muchas veces invisibles, pero no menos dramáticos, que lo confunden" (MUNAL, 2002, p. 33).

Denotación:

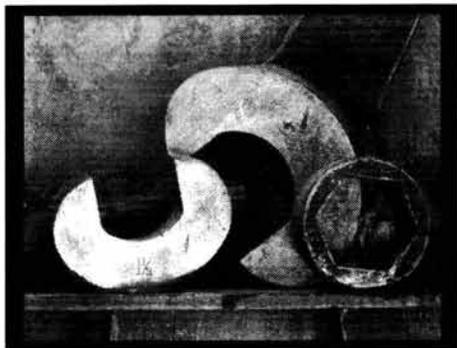
"La impresión está cubierta de grises oscuros, cremosos, que envuelven la figura de acuerdo con el tema del ensueño. El fotógrafo y el sujeto están separados, física y metafóricamente, por la barandilla de la galería superior en torno al patio interior de la construcción. La verticalidad de los barrotes converge en la esquina, mientras el pasamanos forma un cheurón horizontal. El pie derecho de la ensoñadora descansa en una posición incómoda sobre el barandal inferior, en una tensa relación con la mano izquierda que sostiene el peso de la cabeza" (MUNAL, 2002, p. 33).

Connotación:

"La apatía general de la escena sugiere una difícil ansia por el futuro, o cuando menos el carácter de la adolescencia con transición liminal de la condición de la niña a la de mujer. En efecto, la juventud del sujeto se opone al desgastado estado de la construcción, patente en la piedra faltante abajo a la derecha. La luz del sol que acaricia su hombro derecho significa la sensación de pausa humana interrumpida por la cámara" (MUNAL, 2002, p. 33).

Interpretación

"A los 29 años, en una visita al patio del edificio donde creció, Álvarez Bravo, como es sabido, halló por casualidad a una adolescente inmersa en su ensueño. Salió rápidamente a buscar su equipo fotográfico y regresó para encontrar que el foco de su fascinación permanecía todavía en trance y ajena a su presencia. En el ensueño, y en otras obras semejantes, la relación entre el estado de ánimo y el contenido social alcanza una coherencia formal y emocional" (MUNAL, 2002, p. 33).



INSTRUMENTAL

Ficha Técnica

Autor: Manuel Álvarez Bravo

Técnica: Plata sobre gelatina

Fecha : negativo de 1931

Título: Instrumental

Tema: Elementos de la vida moderna y la industria.

Denotación:

Una fotografía que retrata 2 llaves de tuercas y una tuerca recargados en la pared la cual posee unas bases de madera con las éstas herramientas se sostienen.

Connotación:

Las formas geométricas de estas herramientas resaltan del fondo gracias a las líneas curvas y diagonales que las caracterizan. En el lado izquierdo de la imagen se encuentra la zona mas iluminada que recae sobre una de las llaves de tuercas. Este elemento sobresale y se distingue del fondo gracias a la forma. El equilibrio de la fotografía esta dada por la luminosidad de la llave de tuercas ubicada en el lado izquierdo de la imagen y por la presencia de otros 3 elementos en el lado derecho, puesto que se hace un contrapeso ante la llamativa fuerza de la luz reflejada por la llave de la izquierda y el peso de tres personajes en el lado derecho de la fotografía, de tal manera que crean un equilibrio con la luz con la cantidad de elementos presentados. El volumen de los objetos retratados hace de esta imagen realista, sin embargo, la cercanía a los objetos hace que perdamos la noción de la dimensión real de las herramientas. La diagonal creada por la llave de tuercas mas grande está sostenida por la otra llave luminosa, de tal forma que provoca un dinamismo en los objetos que cobran vida. Por otro lado la línea horizontal formada por la tabla de la pared, soporta toda esta inestabilidad dando armonía a esta inquietante imagen. Es una imagen gráfica pues acentúa la forma, quedando en esta característica el peso óptico; un ejemplo claro esta la presencia de la estopa que se halla escondida en el centro de la tuerca, quien rompe con la certeza de las líneas de toda la imagen. La interacción de los elementos forman líneas onduladas y continuas quienes nos pasean por toda la imagen con tranquilidad; a un ritmo calmado podemos detenemos en la textura fría, desgastada y viva, un ritmo que le da unidad a la imagen.

Interpretación

"Es un fino ejemplo del trabajo que está de acuerdo con las perspectivas del muralismo y proviene de su estética de los elementos de la vida moderna y la industria, haciendo hincapié en lo bello del minimalismo, de la idea de lo simple y funcionalidad. Aun estas influencias de sus inicios, son evidencia relativamente solo en algunas fotografías. Cuando nosotros consideramos su trabajo en conjunto, podemos sentirlo mucho mas cerca de las pinturas de Rufino Tamayo, así como también del trabajo de Siqueiros y de su grupo" (Deutsch, 1983, p. 13). A través de objetos se habla de la impresionante perfección que puede buscar el hombre. En las herramientas es posible ir más allá de lo que están hechas y como están hechas, para encontrar que hay manos trabajadoras detrás de estas herramientas, manos que las han creado y que las usan con un propósito específico.

LAS LAVANDERAS SOBRENTENDIDAS**Ficha Técnica****Autor:** Manuel Álvarez Bravo**Técnica:** plata sobre gelatina**Fecha:** negativo de 1932**Título:** Las lavanderas sobrentendidas

Tema: Sabanas y magueyes nos hablan de la mujer mexicana.

Denotación:

En *Las lavanderas sobrentendidas*, unas mantas blancas están tendidas al sol sobre unas pencas oscuras de maguey, cuyas siluetas parecen recortadas entre el fondo de unas límpidas nubes (Espinoza, 2003).

Connotación:

"Juego de oposiciones y simetrías: la cara cubierta, el sexo descubierto. Cada elemento explícito – mantas, nubes, hierbas, colinas– se enlaza con los otros hasta configurar y hacer visible la imagen implícita: una presencia terrestre" (Paz y Álvarez, 1982, p. 10).

Ante la fotografía, el maestro exclamó, mientras señalaba la nube con su firme dedo: "Esto es la espuma de la blancura". La blancura de la manta, por supuesto: 'poesía pura', sin más (Espinoza, 2003).

Interpretación

"La presencia que evocan apenas la colina en sus despliegues, las hierbas en el juego de luces y sombras, la nube en su blancura, se manifiesta en....Las lavanderas sobreentendidas, gran acierto visual y verbal, muestra unos magueyes de los que cuelgan unas amplias sábanas como telones; arriba, en el fondo, de nuevo la rima: las nubes immaculadas del altiplano. Nubes para esculpir imágenes que un soplo desvanece. ¿Qué juegos o qué ritos celebran las lavanderas, escondidas detrás de la blancura? Enigma cándido y diario: el telón se abre y una muchacha surge entre las mantas del tendedero pero sin que podamos ver su rostro" (Paz, et al., 1982, p. 10).

LA HIJA DE LOS DANZANTES**Ficha técnica****Autor:** Manuel Álvarez Bravo**Técnica:** Plata sobre gelatina B/N**Fecha :** negativo 1933**Título:** La hija de los danzantes**Tema:**

Una joven mujer del México de hoy mirando el pasado nacional

Denotación:

"Esta fotografía representa a una mujer joven en atuendo mexicano, con su espalda hacia la vista, echando un vistazo a dentro de una ventana oscura, una ventana decorada con patrones geométricos y maltratados por el sol y el viento. La joven niña se encuentra en una extraña posición en la que se apoya en los dedos de sus pies, uno de ellos encima del otro, y la posición de sus brazos son la reminiscencia de una figura danzante" (Deutsch, 1983, p. 14).

Connotación:

"Mas allá de la gracia de su pose, la composición de la imagen y el colorido y lo exótico, la fotografía contiene el mas profundo significado alcanzado dentro del pasado de México. Danzantes, mas allá de su significado literal de "bailarines", es el nombre dado a cierto tipo de paredes talladas y con relieves en construcciones de México. La pared esta en contra la inclinación de la niña, con estas mondas pinturas, nos remite a un antiguo templo. Incluso su mano derecha, desaparece tras la ventana en la oscuridad del edificio, nos da la impresión que ella esta tratando de alcanzar debajo de sus raíces en la oscuridad la historia antigua" (Deutsch, 1983, p. 14).

Interpretación

"Este es solo uno de los pasos visto desde esta joven mujer del siglo veintiuno que mira hacia una civilización precolombina. Nosotros hemos identificado bien a la joven con el México de hoy, todavía con un salto a la historia y patrimonio" (Deutsch , 1983, p. 14).

LOS AGACHADOS**Ficha técnica****Autor:** Manuel Álvarez Bravo**Técnica:** Plata sobre gelatina B/N**Fecha:** negativo s/f (1932-1934)**Título:** Los agachados

Tema: La realidad de la vida cotidiana en un México postrevolucionario.

Denotación: "El encuadre de ésta fotografía coincide con la entrada de un comedor de la ciudad de México, un tipo de restaurante hoy día más comúnmente conocido a lo largo y ancho del país como fonda económica, usualmente un sitio modesto en el que se sirven comidas completas a un costo accesible para las clases media y trabajadora. La dura luz del sol, junto con una perspectiva recta, crean una división de niveles: la cortina metálica parcialmente enrollada, la ominosa pero invitadora oscuridad de la sombra proyectada en el interior, y las figuras medio borradas de cinco hombres sentados que dan la espalda al fotógrafo en un momento de respiro del bullicio de las calles" (MUNAL, 2002, p. 30).

Connotación: Los elementos que componen la imagen se relacionan entre sí, por ejemplo, "las dos cajas de bolero y los overoles salpicados de pintura aluden al duro trabajo manual realizado por algunos de los hombres. Los bancos están encadenados entre sí y al mostrador, sugiriendo las restricciones humanas del mundo laboral y el anonimato parcial de aquellos destinados a vivir sus vidas 'agachados', como el título claramente sugiere. Aquí, sin embargo, las figuras no están agachadas, sino sentadas rectas: otro elemento que encarna la naturaleza contradictoria de la escena" (MUNAL, 2002, p. 30).

Interpretación El poeta moderno afroamericano Langston Hughes pasó un tiempo significativo en México, y escribió acerca de esta fotografía en una reseña de la explosión de 1935 que mostró la obra de Henri Cartier-Bresson y de Álvarez Bravo: "Mientras que el sol en una fotografía de Bravo casi siempre tiene sentido del humor, uno no puede estar seguro de las sombras [...] La cortina de hierro está parcialmente bajada y las cabezas de los clientes quedan en la sombra, así que uno puede reírse de los pies. Hughes era optimista respecto al mordaz humor de la imagen, incluso al indicar la indecisión de cómo entender la fotografía, lo que puede también incluir mirar a través de un lente menos favorable.

De la misma manera que la imagen captura un momento entre el trabajo y el ocio, el espectador debe elegir —como en buena parte del arte de Álvarez Bravo— entre cuando menos dos posibles interpretaciones. De esta manera, invita al observador a examinar el mundo como es y como pudiera ser" (MUNAL, 2002, p. 30).

OBrero EN HUELGA, ASESINADO**Ficha Técnica****Autor:** Manuel Álvarez Bravo**Técnica:** Plata sobre gelatina B/N**Fecha:** negativo de 1934**Título:** Obrero en huelga asesinado**Tema:** El mito y lo sagrado.**Denotación:**

En esta fotografía Manuel Álvarez Bravo encuadra a un obrero en lucha que se encuentra tirado en el suelo, ensangrentado y sin vida.

Connotación:

"El hombre caído está bañado en su sangre y esa sangre es silenciosa: ha caído en su silencio, en el silencio. Ante ella André Bretón escribió que Álvarez Bravo "se había elevado a lo que Baudelaire llamó el estilo eterno". El realismo de esta imagen es sobre acogedor y podría decirse, en el sentido recto de estas palabras y sin el menor fideísmo, que roza el territorio eléctrico del mito y lo sagrado" (Paz, et al., 1982, p. 10)

Interpretación

La presencia de la política en la obra de Álvarez Bravo se habla siempre en lo referente a su fotografía más famosa, Obrero en huelga, asesinado. No obstante, mientras que es verdad que él rechaza el nacionalismo oficialista, también lo hace con lo pintoresco. Esta imagen es problemática, puesto que su significado es determinado por el título atribuido a él, que pudo haber estado influenciado por la implicación de Álvarez Bravo en la LEAR (liga de escritores y de artistas revolucionarios) durante los años 30. Discutiría en lugar de otro que la política de Álvarez Bravo-- y su búsqueda para la esencia de México.-- se podría encontrar mejor en las formas en que él representa las actividades de la vida de cada día de la gente humilde, más halla del comentario social abierto. Sus imágenes son una representación modesta, casi transparente de los individuos que él parece haber encontrado. dentro de su hábitat natural creando una retórica visual" (Mraz,2004). "Esta imagen es una de las llaves de la obra de Manuel Álvarez Bravo. A pesar del título y del horror y la violencia de la escena, el espectador es confrontado en la paradoja engendradora por el contraste entre la forma y el contenido. La cualidad de la luz, los suaves tonos, el mínimo ángulo y la cercanía al cuerpo desmiente la violencia inherente del asesinato, y la huelga es un intento de rendir al contenido mas aceptabilidad, incluso natural. Sacrificio humano en el antiguo México fue efectivamente considerado natural, y en esta fotografía el trabajador es ni héroe no mártir. Su muerte es solamente un ritual de sacrificio por el bien de la sociedad, una mera necesidad por el porvenir de los mexicanos y por el progreso de la ideología socialista. Como el sacrificio puede mejorar las condiciones de vida o no – esta situación no es importante. este aspecto de la fotografía es aun mas esencial que la obvia connotación social. 'arte prehispánico' ", Don Manuel dijo: "Continuamente se aproximan de manera superficial, y el significado y la realidad del pensamiento no es entendido. El sacrificio humano es un símbolo, y el significado trasciende al acto personal, justamente el sacrificio de las masas Cristianas (el representante) es simbólico" (Deutsch,1983, p. 14).

CAMPANA Y TUMBA**Ficha Técnica**

Autor: Manuel Álvarez Bravo
Técnica: Plata sobre gelatina B/N
Fecha: negativo de 1936
Título: Campana y tumba

Tema: Vida y muerte; sonido disonante

Denotación:

En el lado derecho de la fotografía vemos una campana colgada en un marco de madera. La campana tiene un cordón que permite hacerla sonar. Siguiendo la línea que hace el cordón nos topamos con una tumba de concreto y mas atrás vemos otras tumbas escondidas hacia la profundidad del paisaje montañoso del medio día.

Connotación:

La composición en vertical posee líneas horizontales que se repiten constantemente en las montañas y el piso del que parece ser un cementerio. El marco de madera y la campana rompen con la estabilidad y tranquilidad del lugar dada por la horizontalidad de las montañas. Estas líneas rectas en vertical propias del marco de madera y la diagonal dada por el cordón, dan un dinámica que atrae la mirada. Estos elementos tiene mucho peso óptico porque además de su forma contrastante, la oscuridad que poseen detiene nuestra mirada ahí. Sin embargo, podemos continuar recorriendo la imagen pasando por la diagonal del cordón de la campana y así llegar hasta la tumba. De esta manera estos dos personajes se conectan e interactúan complementándose el uno al otro en tanto la forma y el significado. Son la tumba y la campana colgada en el marco de madera, los que en conjunto dan el equilibrio a la imagen. La luminosidad y la forma rectangular de la tumba vista de lado, hace contraste con la campana y el marco de tal manera que podemos recorrer la imagen de derecha a izquierda sin perdernos la profundidad del paisaje que nos deja tocar la tierra y nos invita a apreciar la grandeza de las montañas.

Interpretación

"Es una réplica dramática. El silencio se vuelve clamor: alto valle, unos cerros talados, una tumba y una campana silenciosa y, no obstante, capaz de despertar a los muertos: esas Manos en casa de Díaz que parecen brotar de una cueva de sombras y que no sabemos si acusan o imploran. Manos de víctimas" (Paz, et al., 1982, p. 10).

LA BUENA FAMA DURMIENDO**Ficha Técnica****Autor:** Manuel Álvarez Bravo**Técnica:** Plata sobre gelatina B/N**Fecha:** negativo de 1938**Título:** La buena fama durmiendo**Tema:**

"Expresa las ideas surrealistas respecto a la belleza femenina como convención, especialmente el erotismo asumido en las interpretaciones sin vida del cuerpo de la mujer" (MUNAL, 2002, p. 34).

Denotación:

Un retrato de una mujer desnuda apenas cubierta por vendas que solo ocultan algunas partes de su cuerpo dejándonos ver su figura, aparece ante nuestros ojos recostada sobre una manta, a los lados unos cardos estrellados la acompañan.

Connotación:

"Un retruécano sexual visual-lingüístico es puesto en marcha mediante los ojos cerrados, las piernas cruzadas y el pubis expuesto de la modelo y los cardos estrellados esparcidos a lo largo de su lado izquierdo. El nombre de la planta, 'arbojo', sugiere una ligera elisión de la frase 'abre ojo'. El dicho del que Álvarez Bravo deriva su título ('Cria fama y échate a dormir') se refiere literalmente a la fama y el sueño y en sentido figurado a dormir sobre los propios laureles" (MUNAL, 2002, p. 34).

Interpretación

"La castidad, la incitación, el sopor, la amenaza, la conquista y la violación son elementos que, no casualmente, concuerdan perfectamente con ciertas perspectivas del surrealismo —lo que Walter Benjamín identificó respecto a Nadja de André Bretón como un mundo que linda no sólo con tumbas del Sagrado Corazón y altares a la virgen, sino también con la mañana previa a una batalla o después de una victoria. La buena fama durmiendo exige ser leída junto con otros retratos femeninos de la producción visual de Manuel Álvarez Bravo (Álvarez Bravo diseñó una versión en tríptico para la cubierta del catálogo, pero considerando la posible censura se utilizó una imagen diferente)" (MUNAL, 2002, p. 34).

RETRATO DE LO ETERNO**Ficha Técnica****Autor:** Manuel Álvarez Bravo**Técnica:** Plata sobre gelatina B/N**Fecha:** negativo de 1939**Título:** Retrato de lo eterno**Tema:**

Lo eterno: mirar, mirarse y ser mirado

Denotación:

Una fotografía compuesta en vertical que muestra una mujer vestida con pijamas largas se mira y se arregla frente a un pequeño espejo que sostiene con su mano. La poca luz que entra nos indica que apenas comienza el día y sentada sobre un chal entre la oscuridad, una pequeña zona iluminada, gracias al paso de la luz que una ventana sugerida permite entrar, podemos apreciar como esta mujer joven de cabellos largos se dedica tiempo a si misma.

Connotación:

Una imagen en alto contraste, sombras muy marcadas y una zona luminosa muy bien definida. Las líneas que denotan el principio de la oscuridad sobre la mujer, son diagonales que refuerzan la tarea de arreglo y cuidado personal ejercido por las manos y los brazos. La posición corporal forma otras diagonales similares a las de la luz creando un zigzag continuo y dinámico. Es así como la mujer y la luz se funden en un mismo significado a través de las líneas. Es el contraste quien lleva el peso óptico, pues es tan determinante que no nos deja opción, mas que mirar hacia donde si llega la luz; y es justo en la mujer donde los ojos se frenan para recorrerla con detalle. Sin embargo, la fotografía es generosa y nos permite apreciar donde se encuentra la mujer y así, podemos disfrutarla por completo. Los pocos rayos de la luz que llegan al piso permiten apreciar la profundidad del espacio y de esta manera se rescata el volumen realista de la imagen.

Interpretación

"¿Qué es lo 'eterno' aquí? ¿La mujer sentada que se peina y arranca chispas de su cabellera oscura o la mirada con que se ve su pequeño espejo? La mujer se mira y nosotros la miramos mirándose. Tal vez lo "eterno" sea esto: el mirarse, el ser mirado, el mirar. La chispa, la llamarada, la claridad, la luz de los ojos que preguntan, desean, contemplan, comprenden. Ver: iluminar, iluminarse" (Paz, et al., 1982, p. 12).

UN PEZ QUE LLAMAN SIERRA**Ficha Técnica****Autor:** Manuel Álvarez Bravo**Técnica:** Plata sobre gelatina B/N**Fecha:** negativo de 1944**Título:** Un pez que llaman sierra**Tema:**

Un pez pescado

Denotación:

Una imagen en vertical de una joven mujer en un muelle, que lleva puesto un vestido y zapato cerrado, con una manta que le cubre de la cabeza hasta el final de la espalda. En el instante en que fue retratada cargaba un pescado con sus dos manos, mostrándolo con una pequeña sonrisa que se le ha salido de la boca. La luz y su vestimenta revelan un día nublado y con un poco de frío, justo al medio día. Para estas horas la comida ya está fuera del mar. Atrás de la mujer se encuentra a lo lejos un fragmento de lo que es el puerto, seguido del mar para encontrarnos en un plano inmediato detrás de ella, una pequeña construcción de madera en la que se han destazado pescados pues todavía quedan algunos restos.

Connotación:

Una composición en vertical en donde una mujer es el elemento que soporta y da el eje a la imagen, es ella quien carga al "pequeño" pescado con sus manos. Esta fuerza se conjuga con la acción puesta en la caja de madera donde el pescado se prepara para ser llevado a casa. El peso óptico está dado por el discurso implícito de una acción que fue y será realizada, la pesca.

Interpretación

Nos habla de un día común en la costa, donde se retrata la ironía de un pescado sierra que flota entre sus posibles destinos. El sentido del humor está latente en el juego del título y el contenido según puede verse en *Un pez que llaman sierra* (Espinoza, 2003).

RETRATO AUSENTE

Ficha Técnica
Autor: Manuel Álvarez Bravo
Técnica: Plata sobre gelatina B/N
Fecha : negativo de 1945
Título: Retrato ausente

Tema:

Retrato de una mujer ausente

Denotación:

En un cuarto con piso de madera y poco iluminado por algunos rayos de luz de día, se encuentra un vestido largo de pocos colores, con holanes en el cuello, mangas y en el filo último del faldón, está recargado en una silla de madera. Tal es la posición del vestido que da la sensación de estar sentado mientras reposa. Al fondo se aprecia una pared que refleja la presencia de una ventana con cortinas. Una pequeña parte de la ventana parece estar libre de obstáculos para dejar pasar la luz, pues en la pared se marca una franja de luz intensa. La ventana se asoma al cuarto y llega a vislumbrar por completo al vestido texturizándolo y regalándole vida. El muro iluminado termina cuando comienza el marco de madera que da la bienvenida a un espacio oculto por las sombras, justo atrás del vestido se asoma la boca de un pequeño jarrón, un detalle que adorna a la pared blanca y al solitario vestido.

Connotación:

En esta fotografía "el fuego se ha consumido y ha consumido a la imagen de la mujer: no queda sino un vestido vacío sobre una butaca y una raya de sol sobre la pared desnuda" (Paz, et al., 1982, p. 12).

Interpretación

"Álvarez Bravo no nos ha contado una historia: nos ha mostrado realidades en rotación, fijeza momentáneas. Todo se enlaza y desenlaza. Revelaciones del instante pero también instantes de revelación" (Paz, et al., 1982, p. 12).



LA QUEMA

Ficha Técnica

Autor: Manuel Álvarez Bravo

Técnica: Plata sobre gelatina B/N

Fecha : negativo de 1957

Título: La quema tres

Tema: Paisaje

Denotación:

Esta imagen muestra un paisaje a medio día de una zona rural de planicies y tierra fértil, en donde se hacen ladrillos. A la izquierda superior de la fotografía, vemos un horno activo que humea mientras endurece las piezas de construcción. Justo al lado del horno se encuentra un hombre que mira hacia la cámara haciéndonos saber que hemos sido vistos. El humo recorre la imagen hacia la derecha, indicio de un viento que sopla fuerte en dirección opuesta de donde fue originado. Bajando la mirada vemos dos hornos y material disperso, de tal manera que es posible saber la grandeza del lugar. Al frente se encuentran apilados los ladrillos terminados y los que faltan por hornear. Gracias al encuadre podemos entender a grandes rasgos el proceso para hacer ladrillos.

Connotación:

De una composición horizontal que sigue la ley de los tercios, vemos un cielo rural, un hombre trabajando y la producción que surge de este. Es una imagen compleja llena de elementos que se repiten de tal forma que unifican el instante. Los elementos de la fotografía se unen a través de las líneas rectas con diferentes direcciones. El hombre y el horno humeante son los personajes que dan inicio a la acción de la elaboración de ladrillos, los cuales, gracias a su posición en diagonal demuestran movimiento. La dinámica que surge entre estos elementos mantiene andando la quema. Es la profundidad de la imagen quien hace realista el instante retratado, pues le da textura y volumen a los elementos representados. Así, son estas dos características las que posen el peso óptico. El contraste causado por la luz de medio día, hacen una fotografía provista de tonalidades que detallan y texturizan a la tierra trabajada y procesada que ha sido convertida en pedazos de construcción. El humo fugaz y liviano es contrastado por la solidez y la exacta forma de los ladrillos. Es el humo el que rompe con la predicción del momento. Una imagen totalmente orgánica que ha sido tocada por el hombre.

Interpretación

"Esta escena es suspendida en la eternidad. En general la imagen emana un sentimiento de inmovilidad y eternidad, de la comunión entre el pasado y el presente, el mismo sentimiento ocurre cuando se visita antiguos sitios como las pirámides de México. Nosotros somos testigos de una escena silenciosa y de una destrucción callada, del caos, sobrio y poco dramatizado en la impresión con una gama de grises medios. ¿Esta es una área industrial de la zona de Teotihuacan? Es este un horno de la pirámide de la luna? No podemos aclararlo, pero quizá si ésta no es una versión en la cual la escena es duradera por los dioses, Moctezuma si abdicó y se rindió ante Cortés el invasor y orquestador de la destrucción ocasionada por la armada Española a México. No hay pena ni drama aquí, pero hay silencio y una noble resignación. Aun la postura de la figura humana en la base del horno de la pirámide es una actitud, extremadamente mexicana en carácter cuando se refiere a la resignación ante el destino aceptado" (Deutsch, 1983, p. 15).

LAS BOCAS**Ficha Técnica**

Autor: Manuel Álvarez Bravo

Técnica: Plata sobre gelatina B/N

Fecha : negativo de 1964

Título: Las Bocas

Tema:

Paisaje

Denotación:

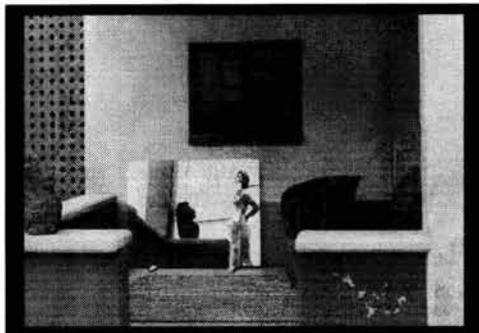
Una fotografía de paisaje de un lugar llamado Las Bocas, en donde fue detenido un instante diurno, con la luz que marca sombras y permite el reflejo de los cerros en el agua. Los pequeños cerros del fondo se extienden en el agua pasífica que resguarda pequeñas piedras cerca de la orilla del lago. El nivel del agua es tan bajo en esta zona que deja asomar la tierra del lugar. Las Bocas, un sitio lleno de tranquilidad.

Connotación:

"Foto cargada de secretos poderes. Un paisaje acuático: ¿estero o brazo de río?; sobre el agua dormida flotan objetos negruzcos: ¿leños?, hay una playa cubierta de piedrecillas y puntos negros, como cenizas minerales; enfrente, en el otro lado, una colina ondulada. Cielo aborregado, luz indecisa: ¿son las cinco de la mañana o las cinco de la tarde? El lugar se llama Las boca" (Paz, et al., 1982, p. 11).

Interpretación:

"Perfecta correspondencia: la colina, al reflejarse sobre el agua inmóvil, dibuja unos labios inmensos. ¿Qué dicen? No dicen palabras, dibujan un signo: la correspondencia entre las formas naturales y las humanas. La foto es una variación afortunada de la vieja metáfora: la naturaleza es un cuerpo y el cuerpo un universo" (Paz, et al., 1982, p. 11).



ESPEJISMOS

Ficha Técnica

Autor: Manuel Álvarez Bravo

Técnica: Plata sobre gelatina B/N

Fecha: negativo de 1990

Título: Espejismos

Tema: La mujer ante surealidad

Denotación:

Una imagen tomada dentro de la casa azul. En un espacio de estar vemos una mujer desnuda reflejada y fragmentada en dos espejos que la muestran bidimensionalmente. En uno de los reflejos se ve el rostro mirando hacia la luz y hacia arriba pero mantiene los ojos cerrados; el cuerpo muestra las partes más eróticas del cuerpo, los pechos y el sexo. Mientras que en el espejo posterior apreciamos el rostro nuevamente y una de sus extremidades escondida tras su espalda. De una forma erguida y con dignidad se mantiene de pie. Arriba de los espejos que se encuentran enmarcados por las barras de concreto y que demarcan el espacio de estar, se nos presenta una ventana oscura que funciona como un contrapeso tonal que resalta la presencia de la luz en los espejos, el elemento sustancial de la imagen. En la ventana se alcanza a reflejar la imagen de la mujer desnuda en primer plano pero esta vez sin rostro, visible gracias al marco interno de la ventana que también divide al personaje, separando los pechos de la otra parte del cuerpo.

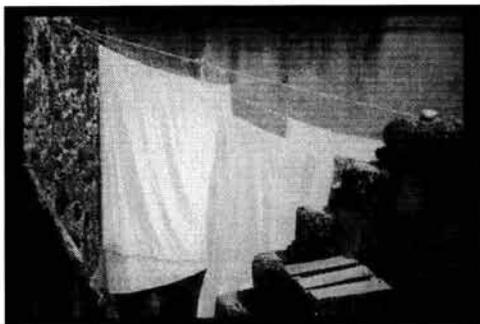
En el espacio se encuentra un equipal que mira en dirección de los espejos, un tapete de mimbre y una escultura en piedra de un personaje que entra en contacto con la mujer al momento de encontrarse en el reflejo del espejo.

Connotación:

Los elementos presentados en la imagen se relacionan a través del reflejo que plasma el espejo. Los tres elementos; la ventana, estatua y el equipal, establecen una dirección triangular gracias a su característica oscura dejando como centro a los espejos luminosos. El equipal y la escultura parecen mirarla a la mujer reflejada que vive un momento de reconocimiento interno.

Interpretación

La mujer parece confrontar al personaje mítico de piedra mostrándole quien es. Es ella y todo lo que está detrás; aquello que la respalda como ser humano y como mujer; lo que parece estar escondido u oculto por miradas oscuras que solo se interesan de la virtud genérica. Un personaje fantasma aparece sentado en el equipal contemplando paciente, la libertad de la mujer entera.

EN UN PEQUEÑO ESPACIO**Ficha Técnica**

Autor: Manuel Álvarez Bravo

Técnica: Plata sobre gelatina B/N

Fecha: negativo s/f (1995-1997)

Título: En un pequeño espacio

Tema:

Intimidad, trabajo cotidiano

Denotación:

Un guacal, una barda de piedra, una reja de madera nos invitan a entrar al tendedero de sabanas blancas. Triángulos formados por los bloques de la pared de piedra, el ángulo que se forma con la reja y la pared de piedra hacen contra peso con los rectángulos de las sabanas y el guacal.

Connotación: El contraste entre el blanco de las sabanas y lo oscuro de las piedras que enmarcan nos dirigen al espacio íntimo del tendedero.



DEL ARBOL DE NUNCA ACABAR

Ficha Técnica

Autor: Manuel Álvarez Bravo

Técnica: Plata sobre gelatina B/N

Fecha: negativo de 1997

Título: Del árbol de nunca acabar

Tema:

Retrato de un árbol con vida

Denotación:

En esta fotografía es retratado el tronco de un árbol. La imagen muestra el nudo del tronco que da inicio a la ramificación del tronco diversificándolo en cuatro ramas firmes, una de ellas esta mutilada, mientras que la rama del lado opuesto (izquierda) con una pequeña curvatura continúa hasta donde no podemos ver. En la parte derecha de la imagen se aprecia el contacto entre la rama mutilada y otra rama que surge de la parte inferior derecha de la imagen, la cual está iluminada por la luz que proviene de un sol en atardecer. De la parte superior derecha vemos asomada una rama que parece ser de otro árbol. El fondo de la imagen muestra un espacio boscoso, lo suficientemente abierto como para dejar pasar la luz.

Connotación:

El tronco, así como las ramificaciones fotografiadas poseen una inclinación en diagonal hacia la izquierda creando paralelas que se pierden y que en algún momento se tocan. Esta inclinación le da una fuerza direccional que habla de movimiento y acción, así las ramas unifican. La repetición de los elementos también refuerzan la idea de movimiento dándole unidad a la imagen. La inclinación en diagonal no se cae gracias a la presencia de la rama curvada que sostiene el peso del tronco. El peso óptico está dado por la forma y la textura. Un elemento importante es el ojo o nudo del tronco pues es el que da estabilidad y es el que mantiene el continuo entre la base y sus ramificaciones.

Interpretación

Parece hablar del drama de la vida donde el choque de fuerzas entre las opciones que se nos presentan durante el desarrollo de la vida, surgen de un centro a partir del cual se tomara una decisión que cambiara el rumbo del camino. En ocasiones los caminos elegidos no son los correctos, en otras veces los caminos nos llevan al encuentro con otras vidas. Parece pues, mostrarnos las texturas, los contornos y las direcciones que implica el estar en vida.