



**UNIVERSIDAD LASALLISTA BENAVENTE**  
**ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**



**CON ESTUDIOS INCORPORADOS A LA**  
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**CLAVE 8793-24**

**EL RETRATO:**  
**ARTE DE INTERPRETAR, EVIDENCIAR, OCULTAR Y DESCIFRAR**

**TESINA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE**  
**LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**PRESENTA:**  
**ALEJANDRA GARCÍA FIGUEROA**

**ASESOR:**  
**LCC. ALDO RICARDO LAUREL FERNÁNDEZ**

**CELAYA, GTO.**

**ABRIL 2018**



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.

## **Agradecimientos**

*Gracias al constante apoyo que he recibido por lo mas hermoso que existe en esta vida, mi madre, quizá ella a veces no lo note, pero ella no ha guardado nada para sí misma salvo su bella juventud. Cuando sé que me falta algo o he perdido de mi vista las metas, corro inmediatamente a verla, porque para mí, ella luce como la cima.*

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

## CAPÍTULO I. UN RECORRIDO DE LA FOTOGRAFÍA EN LA HISTORIA

1.1 INICIO DE LA FOTOGRAFÍA	1
1.1.1 Leonardo Da Vinci	2
1.1.2 La cámara oscura	5
1.1.3 La óptica	8
1.1.3.1 El telescopio	10
1.1.3.2 El microscopio	11
1.1.3.3 El daguerrotipo	12
1.1.4 La Química	13
1.2 EVOLUCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA	
1.2.1 La expansión	15
1.2.2 El padrino de la fotografía	16
1.2.3 Las primeras cámaras	17
1.3 LA FOTOGRAFÍA, UN INVENTO POPULAR	
1.3.1 Colodión Húmedo	18
1.3.2 Estudios fotográficos	19
1.3.3 Cartes de Visite	21
1.4 LA FOTOGRAFÍA EN EL MUNDO	
1.4.1 La fotografía como Arte	25
1.4.2 Paisaje y Arqueología	26
1.4.3 El Pictorialismo	28
1.4.4 La fotografía: ¿Ciencia o Arte?	30

## CAPÍTULO II. FOTOGRAFÍA DE RETRATO

2.1 EI RETRATO EN LA ANTIGÜEDAD	32
2.1.1 Siglo XV	32
2.1.2 Siglos XVI al XVIII	34
2.1.3 El camafeo	36

2.1.4 Los retratos de silueta	38
2.2 RETRATO Y FOTOGRAFÍA	39
2.2.1 Definición del retrato fotográfico	41
2.2.2 Clasificación del retrato fotográfico	44
2.3 RETRATO COMO ESPEJO E IDENTIDAD	46
2.3.1 Duchenne de Boulogne	48
2.3.2 Philippe Potteau	49
2.3.3 Alphonse Bertillion	50
2.3.4 August Sander	52
2.4 RETRATO COMO EXPRESIÓN CREATIVA Y PSICOLÓGICA	53
2.4.1 Dieter Appelt	54
2.4.2 Richard Avedon	55
2.4.3 Dorothea Lange	56
2.4.4 Andrés Serrano	58
2.5 EL CUERPO: TERRITORIO OCULTO DE LA HISTORIA	59
<b>CAPÍTULO III. LA FOTOGRAFÍA AL DESNUDO</b>	
3.1 EL LENGUAJE FOTOGRÁFICO	
3.1.1 La realidad del proceso fotográfico	63
3.1.2 El elemento retratado	66
3.1.3 La técnica	67
3.1.4 Relación e interacción entre el fotógrafo, elemento y técnica	69
3.1.5 La fotografía creada y capturada	70
3.1.6 La fotografía omnipresente	72
3.2 FOTOGRAFÍA: LA MÁS INACCESIBLE DEL ARTE	
3.2.1 Pedro Meyer	74
3.2.2 Dayana Montesano	77
3.2.3 Cristina Otero	78
3.2.4 La cultura digital y la fotografía	79
3.3 LA FOTOGRAFÍA SUPERFICIAL	
3.3.1 La fotografía en las redes sociales	81
3.3.2 La Postfotografía	82

3.3.3 ¿Valoramos realmente las fotografías que vemos?	84
---	----

## **CAPITULO IV. DESPUÉS DE LA FOTOGRAFÍA**

4.1 FOTÓGRAFOS, CONECTIVIDAD Y REDES SOCIALES	
4.1.1 ¿La fotografía análoga o digital?	86
4.1.2 Hacia lo digital	88
4.1.3 ¿Por qué compartir?	90
4.2 LAS ACTITUDES DEL FOTÓGRAFO	
4.2.1 La fotografía como serie de toma de decisiones	92
4.2.2 Ojo humano vs cámara fotográfica	94
4.2.3 La mirada del fotógrafo	95
4.3 LA REPRESENTACIÓN DEL FOTÓGRAFO	
4.3.1 El fotógrafo como observador	
4.3.1.1 La complexión del modelo	98
4.3.1.2 Observación del modelo como actor	102
4.3.1.3 La condición receptiva del fotógrafo	103
4.3.2 El fotógrafo como actor	
4.3.2.1 Improvisación como recurso fotográfico	108
4.3.2.2 La emoción del fotógrafo	110
4.3.2.3 El espacio del fotógrafo	113
4.3.3 El fotógrafo como director	
4.3.3.1 El retrato psicológico	115
4.3.3.2 ¿Retrato clásico o retrato actual?	118
4.3.3.3 Énfasis del fotógrafo	122
4.4 LA FASCINACIÓN POR LA FOTOGRAFÍA	
4.4.1 La popularidad de la fotografía	124
4.4.2 Instagram: ¿Una red para fotógrafos?	125
4.4.3 ¿IGER o Fotógrafo?	127

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

En la presente investigación se abordará la fotografía y sus dos vertientes: la ciencia y el arte. Adentrándonos en la evolución del daguerrotipo al retrato como representación de lo característico y peculiar de lo individual, aquello que no puede permanecer en el tiempo. Donde son partícipes e inmersos en el acto, el modelo y el fotógrafo, formando una unión donde cada uno tiene diversos papeles que desempeñar para la realización de una fotografía, tomando en cuenta que el retrato es un género que se ha abierto camino y posicionado en el arte de asociaciones basadas en la idea de lo perdurable y eterno.

Al hablar de la fotografía, no podemos ocultar su pasado exclusivamente científico cuando, debido a que Louis Daguerre patentó y comercializó la técnica del daguerrotipo como algo científico por los materiales fotosensibles para sus experimentos, sin embargo, encontramos la vertiente del arte cuando comienza a combinarse el poder de expresar ideas o sentimientos para dejar atrás el lado analítico y adentrarnos en capturar lo invisible de un retrato. Es así como la fotografía goza de dos mundos totalmente diferentes pero que al mismo tiempo se complementan.

La producción fotográfica no es un proceso espontáneo, independientemente de que la cámara es una herramienta conceptual, la elaboración de una imagen fotográfica va más allá del acto de presionar un botón, ya que se tiene que plantear un pensamiento visual y una elección de criterios tanto del modelo como del fotógrafo, al igual que una estructura narrativa para su presentación o simplemente es el acto de tomar la cámara y disparar si lo que se busca es algo natural y no planeado, pero, aun así, capturar una imagen con la cámara puede ser un acto de repetición de estándares culturales o bien puede ser un proceso de construcción de conocimiento. Si este es el caso, es necesario que en todas y cada una de las fases se produzcan momentos de reflexión.

El retrato no sólo es identificar a una persona mediante su rostro, aunque los ojos de ese individuo, orejas, nariz y boca son los componentes que muestran como es, sólo hace alusión a lo superficial. No necesariamente tiene que aparecer el rostro

de una persona para ser un retrato, cualquier otra parte del cuerpo es una opción, algo que vale la pena fotografiar, la captura de algún otro componente del retratado que muestre fuerza y magnetismo ya que lo que se pretende es atrapar la peculiaridad o personalidad del individuo en una fotografía.

El retrato es la recopilación de la imagen como un reflejo de una realidad profunda, al mismo tiempo que enmascara y desnaturaliza esa transparencia para disfrazar la ausencia de esta, dejando a un lado esa realidad para convertirse en su propio y puro simulacro.

La imagen fotográfica se emancipa de la realidad, tiene suma importancia en la ruptura radical que se da en la representación humana a través del retrato fotográfico. La búsqueda de nuevos modos de representación a lo largo de los siglos incluye el uso de la visión fragmentaria de la realidad como una manera de alejarse de la transparencia de la imagen fotográfica por lo que el arte del retrato y su gran variedad de técnicas de representación fragmentadas, reconstruidas y recontextualizadas ha encontrado vías interesantes para la exploración y la experimentación de la identidad.

Por otro lado, el nacimiento de las redes sociales abre la puerta a diferentes cuestiones a partir de la digitalización de la fotografía por lo que giran en torno a su materialidad y los consecuentes cambios en la distribución y el consumo, el alcance y la permanencia de la fotografía, la cual es cada vez menos un registro de la realidad, ofreciendo nuevas y variadas realidades, cuestionando su originalidad, debido a que la fotografía digital ha puesto al alcance de toda la sociedad el uso del fragmento y la recontextualización lo que influye irremediablemente en el modo en que los retratos fotográficos representan, identifican, ocultan o simulan a un individuo pero los retratos fotográficos no se contienen a sí mismos, sino que crean, simulan y enmascaran identidades; identidades que tampoco se contienen en el propio cuerpo y se abren a las posibilidades transgresoras de la ficción dejando siempre relucir, la identidad.



# CAPÍTULO I.

## UN RECORRIDO DE LA FOTOGRAFÍA EN LA HISTORIA

### 1.1 INICIO DE LA FOTOGRAFÍA

La fotografía nació oficialmente en 1839 cuando Louis Daguerre presentó el invento que desarrolló junto con Nicéphore Niépce ante la Academia de Ciencias de París. A pesar de eso no fueron los únicos padres de la fotografía. En Inglaterra Henry Fox Talbot había creado un procedimiento similar, pero con papel impregnado con sales de plata, sin embargo, mucho antes de estos desarrollos tecnológicos hubo otros avances cruciales para que existiera la fotografía.

Los tres elementos tecnológicos indispensables para una fotografía química son:<sup>1</sup>

- La Cámara Oscura.
- La Óptica.
- La Química.

Estas tres tecnologías que permitían la fotografía, existían ya desde las primeras décadas del siglo XVIII. Gracias a la convergencia tecnológica, y un entorno sociocultural propicio, la fotografía despegó como uno de los más grandes desarrollos tecnológicos y artísticos en la historia de la humanidad.

Muchos se sorprenden al saber que el primer antecedente de la fotografía data de 40 mil años antes de Cristo. No era, por supuesto, una fotografía, sino una huella intencional dejada por un ser humano. No se trataba de una pintura rupestre propiamente dicha, pues esta manifestación artística implica una cierta abstracción figurativa que procura replicar alguna escena o sujeto reales. La huella que dejó una persona prehistórica en El Castillo (Santander, España) es probablemente lo más cercano a lo que los semiólogos denominan el índice (indicio o señal de algo), la huella. Pensemos que para dejar una huella grabada de forma permanente en el

---

<sup>1</sup> COLORADO, Óscar. "Antes de la Fotografía". Óscar Colorado Nates. México. 2016. P.2.

suelo hace falta una superficie adecuada capaz de reaccionar ante una fuerza y que permita que la huella se preserve de forma permanente.

El antecedente óptico fue fundamental: Un largo camino que transitó de los anteojos al telescopio. Las mejores ópticas producían imágenes con una mayor nitidez y sin distorsiones geométricas o aberraciones cromáticas (imperfección o deformación de las imágenes originadas por una lente).

La química, el tercer componente, era necesario fijar la imagen de una cámara oscura en una superficie. Además, debía conservarse de forma permanente. Cuando las tres tecnologías coincidieron durante los experimentos de Daguerre y Niépce, así como el trabajo realizado por Talbot pudo nacer la fotografía.

### 1.1.1 Leonardo Da Vinci

Los fragmentos manuscritos de Leonardo se nos presentan, más que como un anuncio, como un programa de la fotografía.

Su escritura surge oscuramente sobre la superficie del espejo, reflejada, ausente, idéntica a la revelación del cuerpo en la inquietud del cuarto oscuro

*“Entre el cuerpo y el alma, entre la sombra y la luz, entre la anatomía, el dibujo, la pintura y la fotografía, entre la mano y la imagen digital que restaura lo que la mano rompe y lo que aún la visión fragmentada”<sup>2</sup>*

Contra lo que pensaban los anatomistas, pensó Leonardo, dibujar un cadáver es sobre todo pintar un alma. La esencia de la anatomía es el arte. Ningún observador empírico podría conocer el cuerpo real que iluminan los esbozos (bocetos) del maestro. El cuerpo es una figura hermética. Abrirlo significa descubrirlo, manifestar su oscura intensidad, pero también sobreponerse al horror de la carne y la sangre, una destruida y la otra derramada en el acto del conocimiento. Amar un cuerpo es conocerlo, pensó Leonardo. La anatomía incruenta lleva a su perfección a las ciencias y la autopsia platónica del cuerpo es la perfección del arte.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> FLORES, Enrique. “El cuerpo”. N°4. México. 1994. P. 5. ISSN: 0188-8005.

<sup>3</sup> IDEM

*“Y tú que juzgas preferible ver hacer la anatomía a observar tales dibujos, tendrías razón si fuera posible contemplar todas las cosas que en ellos aparecen, reunidas en una sola figura; en la cual, a pesar de todo su ingenio, apenas llegarías a tener visualmente la noción de unas pocas venas; mientras que yo, para lograr un verdadero y pleno conocimiento de dichas cosas, he disecado más de diez mil cuerpos humanos, destruyendo todas las otras partes, reduciendo a pequeñísimas partículas toda la carne que rodeaba las venas, y evitando derrames de sangre, salvo la que, en cantidad inapreciable, salía de las venas capilares. Como un solo cuerpo no dura el tiempo necesario, tenía que proceder sucesivamente sobre tantos cuantos se precisaban para completar el conocimiento, y repitiendo la operación dos veces para comprobar las diferencias. Aunque sientas amor por estos estudios, el estómago te impedirá realizarlos; o tendrás miedo de pasar horas de la noche en compañía de cadáveres descuartizados de espantoso aspecto, o ignorarás el arte de dibujar bien, indispensable para la representación de las cosas. Y si posees este arte, no sabrás quizá la perspectiva, o no serás capaz de ordenar las explicaciones geométricas y los cálculos de las fuerzas y acciones de los músculos, o carecerás de paciente diligencia”.*<sup>4</sup>

Más allá de las figuras del pintor, tras los modelos ideales de Leonardo, el cadáver aparece como un cuerpo primordial de la pintura.

- Anfiteatro

Expuestos a la luz, los órganos se desparraman bajo la mano cuidadosa del maestro. Un cuerpo altamente expresivo, contorsionado, a veces melancólico, surge de la anatomía

Anfiteatro proviene, en efecto, del griego *théatron*, y antes *theáomai* (“yo miro, yo contemplo”) en contacto con *amphi-* (“alrededor”). Era una especie de teatro circular usado para el circo y otros espectáculos semejantes, como las lecciones y disecciones o fragmentaciones del anfiteatro anatómico. En el siglo XVIII existían dos modos de representación del cuerpo: de un lado, pinturas y grabados

---

<sup>4</sup> DA VINCI, Leonardo. “Aforismos”. 3ªed. Espasa Calpe. Madrid. 1965. P.56.

tremendistas que perseguían imágenes crueles de la vida; de otro, un arte del dibujo y el grabado con pretensiones científicas, manifiesto de planchas anatómicas para uso de profesionales (cirujanos o médicos, pintores o escultores).<sup>5</sup>



*Ilustración 1. Jacques Fabien Gautier d'Agoty (1716–1785).*

Hacia 1789, según Paul Virilio (filósofo y arquitecto francés), ambos géneros tienden a confundirse: Así la obra de Jacques d'Agoty, pintor y anatomista francés, oscila entre los dos al buscar la invisible verdad de los cuerpos. El buril (instrumento manual de corte) del grabador y el escalpelo (bisturí) del cirujano entran, entonces, en contacto.<sup>6</sup>

En 1817 el joven Géricault (pintor francés) comienza a trabajar con los cadáveres y miembros cortados del hospital Beaujou. Agonía y fases del dolor alimentan sus

<sup>5</sup> FLORES, Enrique. "El cuerpo". N°4. México. 1994. P. 8. ISSN: 0188-8005.

<sup>6</sup> IBIDEM p.8-9.

furores románticos. El artista iguala en percepción a sangre fría al cirujano, rechazando toda emoción derivada del terror, la repulsión o la piedad.<sup>7</sup>



*Ilustración 2. Fragmentos Anatómicos (1818). Théodore Géricault. Museo del Louvre (París).*

*“Géricault emerge del olvido en el momento preciso en que los que practican la fotografía sueñan con la instantaneidad absoluta; en el que el doctor Duchenne de Boulogne, haciendo pasar corriente eléctrica por los músculos de la cara de los sujetos de sus experimentos, intenta captar fotográficamente el mecanismo de esos movimientos”<sup>8</sup>*

En el origen de la fotografía, está el cadáver.

### **1.1.2 La cámara oscura**

Aristóteles, el famoso filósofo griego escribió:

*“Los rayos de Sol que penetran en una caja cerrada a través de un pequeño orificio sin forma determinada practicado en una de sus paredes forman una imagen en la pared opuesta cuyo tamaño aumenta al aumentar la distancia entre*

<sup>7</sup> IBIDEM p.9.

<sup>8</sup> VIRILIO, Paul. “La máquina de la visión”. Catedra. Madrid. 1989. Pp.52-53.

*la pared en la que se ha practicado el orificio y la pared opuesta en la que se proyecta la imagen.”<sup>9</sup>*

No fue hasta que Leonardo Da Vinci describió e ilustró el funcionamiento de la cámara oscura. Antes de él había apenas una vaga noción sobre este fenómeno, gracias a Da Vinci el fenómeno es utilizado por dibujantes y pintores.

Para Leonardo captar un cuerpo es captar un alma. ¿Y cómo puede un cuerpo captar un alma? Para los neoplatónicos como Leonardo, el cuerpo es un simulacro del alma; el retrato, un simulacro de otro simulacro, imagen de una imagen del alma.

Entre el cuerpo y el alma, en la luz, las imágenes del cuerpo se multiplican hasta el infinito, colmando el aire de simulacros.

Dice Leonardo en un fragmento de su Tratado de pintura:

“Todo cuerpo sombrío colma el aire circundante de sus infinitas imágenes”.<sup>10</sup>

“En el instante en que la luz se hace queda el aire colmado por las infinitas imágenes”.<sup>11</sup>

Para Leonardo, el ojo es un espejo del cosmos, ámbito de todas sus maravillas. Y el ojo es una cámara oscura, cuya mecánica esencial traza el artista en otra imagen, a la vez, clara y sombría, semejante a una impresión fotográfica.

*“Por un pequeño orificio circular penetran en una habitación muy oscura imágenes de objetos muy iluminados. Si tú recibes esas imágenes en un papel blanco situado dentro de la tal habitación y muy cerca de tal orificio, verás en el papel esos cuerpos con sus cabales formas y colores, aunque, por culpa de la intersección, a menor tamaño y cabeza abajo. Si dichas imágenes proceden de un lugar iluminado por el sol, parecerán como pintadas en el papel, que habrá de ser*

---

<sup>9</sup> COLORADO, Óscar. “Antes de la Fotografía”. Óscar Colorado Nates. México. 2016. P.4.

<sup>10</sup> DA VINCI, Leonardo.” Tratado de pintura”. Akal. España. 2004. P.122.

<sup>11</sup> IBIDEM P.123.

*sutilísimo y pintado del revés. El orificio de abrirá en una placa de hierro muy delgada”.*<sup>12</sup>

En ese pasaje Leonardo afirma lo que la fotografía ha probado, es decir, el cuerpo del aire está lleno de infinitas imágenes radiantes.

*“Así como la piedra que al agua fue arrojada se hace centro y motivo de numerosos círculos y así como el sonido se difunde en círculos a través del aire, así también un cuerpo dispuesto en el aire luminoso se expande circularmente y colma a las partes circundantes de sus infinitas imágenes. Si emplazamos dos espejos frente a frente y en un mismo plano, el primero se refleja en el segundo y el segundo en el primero. El primero, reflejándose en el segundo, lleva consigo su propia imagen y todas las imágenes reflejadas en él, entre ellas, la imagen del segundo espejo. Y así, imágenes dentro de imágenes, hasta el infinito. No se considera ninguna diferencia entre la luz y el ojo. Lo que ve la luz del ojo es visto por esa luz y lo que ve la luz es visto por esa pupila”*<sup>13</sup>

Entre el anfiteatro y la cámara oscura existen múltiples correspondencias:<sup>14</sup>

- La oscuridad y el escenario en penumbra.
- La fragmentación y multiplicación del cuerpo.

La cámara oscura es un anfiteatro de las imágenes; el cadáver, caverna esencial, una cámara oscura del cuerpo. En la noche de la cámara oscura los cuerpos proyectan sus imágenes infinitamente, caleidoscópicamente, a través de los círculos concéntricos del aire, reproduciéndose como las imágenes de dos espejos enfrentados.

---

<sup>12</sup> IBIDEM P.130.

<sup>13</sup> IBIDEM P.125-131.

<sup>14</sup> FLORES, Enrique. “El cuerpo”. N°4. México. 1994. P. 10. ISSN: 0188-8005.

### 1.1.3 La óptica

Para Demócrito (460-430 a. de C.) precursor de la teoría atomista de la materia, la luz consistía en un chorro sucesivo de partículas, y el color dependía de las determinaciones espaciales de los átomos emitidos por los objetos coloreados. A cada color le corresponde una forma, orientación y agrupación de átomos. Una teoría próxima a la del éter la encontramos en la obra de Aristóteles (384-322 a. de C.), para el cual el papel del medio entre el objeto y el ojo resultaba esencial en el proceso de visión. Según Aristóteles, cuando el medio estaba en reposo se producía la oscuridad y cuando se excitaba por el fuego de un objeto el medio se volvía activo y transparente permitiendo que los colores pudieran viajar a nuestros ojos. Los colores dependían del estado de actividad del medio.<sup>15</sup>

Así es como Demócrito y Aristóteles discutieron sobre la naturaleza de la visión y cómo podemos ver, estas teorías son completamente especulativas y son fruto del intento de los filósofos griegos de explicar la naturaleza sobre la base de razonamiento sin acudir en ningún momento a la experimentación.

Pitágoras fue entre los antiguos el primero que se ocupó o dedicó a la ciencia de la óptica y en medio de infinidad de errores descubrió algunas verdades interesantes:

Reconoció que los colores no son otra cosa que la reflexión de la luz modificada de diferentes maneras, que la visión es producida por algunos rayos solares, que cayendo sobre un cuerpo son reflejados hacia el ojo, también, dio la razón de la diferencia de los colores atribuyéndola a la mezcla de los elementos de la luz.<sup>16</sup>

Los antiguos también conocieron las propiedades de los vidrios para concentrar los rayos del Sol. Aristófanes (comediógrafo griego, principal exponente del género cómico) en su obra "Las nubes" que se remonta al 423 a.C. dice, por boca de Estrepsiades, que se serviría de uno de ellos para enfocar los rayos del Sol y derretir

---

<sup>15</sup> RUIZ MARTINEZ, Jesús. "Física y Química". Mad. S.L. España. 2003. P. 443

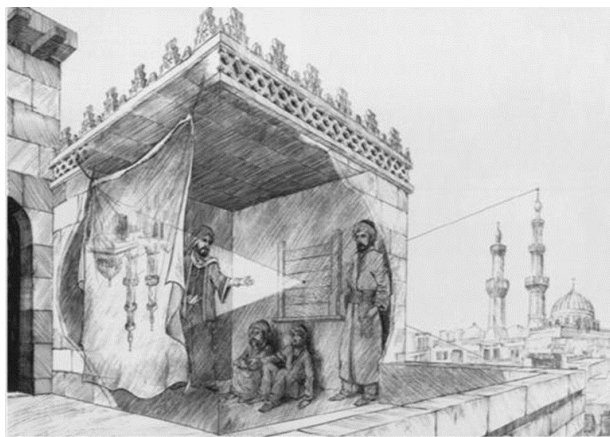
<sup>16</sup> BASTÚS, Joaquín. "Diccionario Histórico Enciclopédico". 4 ed. V. de D. A. Roca. Barcelona. 1831. P. 241.



la cera de las tablillas, sobre las cuales debía escribirse una acusación contra de él.<sup>17</sup>

Por su parte, Claudio Ptolomeo (Astrónomo, matemático y geógrafo griego), también realizó estudios sobre la propagación de la luz y su libro Óptica es considerado como el mejor tratado de la materia de la antigüedad. Para Ptolomeo el fenómeno de la visión se debía a la emisión de partículas emitidas por los ojos. El trabajo de Ptolomeo fue posteriormente desarrollado por Abu ali al-Hasan ibn al-Haytham (destacado astrónomo, físico y matemático árabe), conocido en el mundo occidental como Alhazen. Su Tratado de Óptica es la contribución más importante realizada en el campo de la óptica hasta el siglo XVII. En su tratado incluye análisis y explicaciones sobre la luz y la visión. Alhazen considera que los rayos luminosos se propagan en línea recta desde el objeto hasta los ojos. Además, estudia los fenómenos de reflexión y refracción e intenta explicar el aumento de las lentes esféricas. Experimenta con espejos esféricos y parabólicos y pone de manifiesto el fenómeno de aberración esférica.<sup>18</sup>

Alhazen fue el primero en explicar que la visión era el resultado de la luz entrando en el ojo. Este destacado estudioso investigó sobre la reflexión de espejos esféricos y parabólicos y desmintió la ley de Ptolomeo sobre la refracción.



*Ilustración 3. Alhazen realiza una demostración de la cámara oscura.*

---

<sup>17</sup> IDEM

<sup>18</sup> RUIZ MARTINEZ, Jesús. "Física y Química". Mad. S.L. España. 2003. P. 443

Séneca (filósofo e intelectual del Imperio Romano consejero del emperador Nerón) hablaba de un topacio, con el cual Nerón observaba los combates de los gladiadores; y persuadidos ellos de que el topacio tenía la propiedad de facilitar la vista.<sup>19</sup>

### 1.1.3.1 El telescopio

Hans Lippershey, (óptico holandés) En 1608 intentó patentar un anteojo provisto de un par de lentes, una cóncava y otra convexa, al que denominó *perspicillum*: había nacido el primer telescopio astronómico refractor. El fabricante de lentes lo diseñó con la idea de observar objetos lejanos situados sobre la superficie terrestre, no objetos lejanos en el cielo. Ese mismo año lo ofreció al gobierno holandés para su uso en el campo de batalla. El estado le concedió una gratificación de 900 florines y modificó su aparato en binocular. Estos aparatos pronto traspasaron las fronteras nacionales y se generalizaron en toda Europa. Un astrónomo francés, Jacques Bovedere, comentó en carta a Galileo Galilei las posibles aplicaciones del tubo magnificador en el campo astronómico, y en 1609 Galileo construyó varios anteojos sin haber visto los modelos holandeses, empleando una lente convexa para el objetivo y otra, divergente o convergente, para el ocular. Gracias a ellos realizó los importantes descubrimientos astronómicos descritos en su obra *Sidereus Nuncius* (1610). El nuevo instrumento permitiría a Galileo revolucionar la astronomía al descubrir los cráteres de la Luna y las lunas de Júpiter, identificar las manchas solares y corroborar la teoría heliocéntrica de Nicolás Copérnico, según la cual los planetas giraban alrededor del Sol.<sup>20</sup>

Isaac Newton también realizó sus propios aportes con reflectores. Hacia 1611 Johannes Kepler (astrónomo y filósofo alemán) crea un sistema de lentes cóncavas y convexas para corregir aberraciones y distorsiones. John Dollond (óptico británico de origen francés.) logró, en 1759, resolver el problema de las aberraciones cromáticas.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> BASTÚS, Joaquín. "Diccionario histórico enciclopédico". 4 ed. V. de D. A. Roca. Barcelona. 1831. p. 241.

<sup>20</sup> <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lippershey.htm>

10/05/2017

<sup>21</sup> COLORADO, Óscar. "Antes de la Fotografía". Óscar Colorado Nates. México. 2016. P. 6.

Las aplicaciones militares propulsaron el uso y perfeccionamiento del telescopio.

Aunque las aplicaciones científicas del telescopio fueron de gran relevancia, lo que realmente propulsó su uso y perfeccionamiento fue la aplicación militar: Poder identificar al enemigo a la distancia ofrece una ventaja táctica indiscutible.

### **1.1.3.2 El microscopio**

El origen del microscopio es una cuestión aún incierta, se le considera como el inventor del microscopio compuesto (con dos lentes), tal vez con la ayuda de su padre, en el año 1595. El reconocimiento por dicho invento generalmente se le otorga a Zacharias Janssen en Middelburg, en los Países Bajos. Puesto que Zacharias era muy joven en aquella época, es posible que Hans Lippershey fabricara el primero, pero Zacharias joven asumiera el control de la producción. También es posible que Zacharias Janssen inventara el microscopio con la ayuda de su padre, Hans Janssen.

Los primeros microscopios compuestos producidos por los Janssen eran simplemente un tubo de 45 cm de largo y 5 cm de diámetro con una lente convexa en cada extremo. Este instrumento podía proporcionar entre tres y nueve aumentos, dependiendo del tamaño de la abertura del diafragma.<sup>22</sup>

El físico inglés Robert Hooke se interesó por todas las ciencias: astronomía, microscopía, mecánica, óptica, geología, fisiología. Inventó multitud de aparatos para observar, medir y registrar fenómenos de la naturaleza. Hooke se esforzó en aumentar el alcance de los sentidos para observar, medir, registrar, analizar y entender lo percibido. *Micrographia* (pequeños dibujos) es de 1665, cuando Hooke tenía treinta años. Hooke registra e ilustra con su propia mano cincuenta y siete observaciones microscópicas de minerales, vegetales (entre ellas la observación de la estructura del corcho) y animales. *Micrographia* se trata en realidad de un tratado sobre los descubrimientos físicos y biológicos que hizo con la aplicación de un microscopio que él mismo había construido.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> [https://www.ecured.cu/Zacharias\\_Janssen](https://www.ecured.cu/Zacharias_Janssen)

10/05/2017

<sup>23</sup> [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1727-81202015000200010](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-81202015000200010)

10/05/2017

Se valora de primordial el trabajo realizado por Hooke en esta época, quien perfeccionó aún más el microscopio, permitiéndole realizar la primera descripción de la célula, observar la estructura fina de los tejidos; su obra *Micrografía de algunas descripciones fisiológicas de cuerpos diminutos realizado por lentes de ampliación* fue editada por la Real Sociedad de Londres y logró gran repercusión en su tiempo.

Durante muchos años las aberraciones cromáticas limitaron a los microscopios, pero hacia 1800 se pudieron usar lentes acromáticas para microscopios.

La tecnología desarrollada tanto para el microscopio como el telescopio posibilitaron que para inicios del siglo XIX los desarrollos ópticos estuvieran muy adelantados.

### **1.1.3.3 El daguerrotipo**

Louis Daguerre era un artista y empresario, director del Diorama de París. Este espectáculo era, en concepto y alcance, predecesor importante del cine.

Daguerre presentaba escenas pequeñas amplificadas en una pantalla grande gracias a un juego de lentes. Louis Daguerre tuvo, gracias a su experiencia en el Diorama, una gran experiencia óptica. Su fabricante de lentes e instrumentos ópticos era Charles Chevalier, quien tenía otro cliente de lentes acromáticas llamado Nicéphore Niépce. Cuando Chevalier pone en contacto a Niépce y Daguerre, se juntan óptica, química y cámara oscura para dar nacimiento a la fotografía.<sup>24</sup>

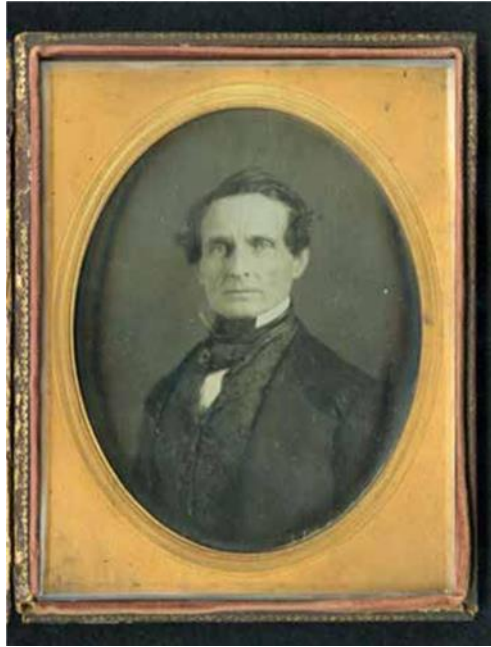
El daguerrotipo fue el primer proceso fotográfico comercial en la historia de la fotografía. Fue presentado por Luis Aragó en la Academia de las Ciencias de París el 7 de enero de 1839. Niépce (1765-1833) fue el que lo inventó y Daguerre (1787-1851) lo hizo realidad. El fundamento básico del daguerrotipo consiste en una placa de cobre cubierta con una fina capa de plata pulida a espejo. Sensibilizada con vapores de yodo, la placa es expuesta a la luz en el interior de la cámara y revelada posteriormente con vapores de mercurio. La imagen final se fija con hiposulfito sódico.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> COLORADO, Óscar. "Antes de la Fotografía". Óscar Colorado Nates. México. 2016. P. 7.

<sup>25</sup> <http://www.daguerreobase.org/>

Vale la pena destacar que uno de los motivos por los cuales la daguerrotipia tuvo tanto éxito se debió a la calidad de la imagen. Mientras que los Calotipos creados en Inglaterra por William Henry Fox Talbot tenían una calidad inferior, los daguerrotipos eran asombrosamente precisos. Esto se debía a la conjunción de un material idóneo (las placas de cobre recubiertas con plata) y una óptica muy bien afinada. Este aporte de Daguerre fue, desde luego, de la mayor importancia.



*Ilustración 4. Daguerrotipo del Oficial Militar Jefferson Davis.*

#### **1.1.4 La Química**

Sin la química, el fenómeno de la cámara oscura no dejaba de ser una curiosidad más o menos útil. La óptica, por su parte, resultó una adición esencial para mejorar la nitidez de la imagen y que fuese más luminosa que con el mero estenopo.

Sin embargo, lo que realmente logró que existiera la fotografía fue una combinación de física y química debido a que la luz es pura energía radiante que es capaz de hacer reaccionar a ciertos elementos en la naturaleza. Uno de ellos es la plata, que es fotosensible, pero la plata no reacciona a la luz instantáneamente, era necesaria una mezcla con otros elementos químicos para acelerar y potenciar la reacción. En el siglo VI d.C. Abd-el-Kamir (alquimista árabe) descubrió una emulsión fotosensible

(nitrato de plata) que tendía a oscurecerse con la luz. Aunque nunca la aplicó a la cámara oscura que ya existía porque no tenía conocimiento de ella.<sup>26</sup>

En su búsqueda por la piedra filosofal, los alquimistas realizaron avances en la química. Ellos conocían las propiedades del cloruro de plata, que llamaban luna cornata. Fue hasta George Fabricius (alemán historiador y arqueólogo, 1516-1571) que describe por primera vez las propiedades del cloruro de plata.<sup>27</sup>

En 1661 Robert Boyle (químico inglés, 1627-1691) publicó *The Sceptical Chemist* (El Químico Escéptico), obra en la que ataca la vieja teoría aristotélica de los cuatro elementos (la tierra, el agua, el aire, el fuego), así como los tres principios defendidos por Paracelso (sal, azufre y mercurio). Por el contrario, Boyle propuso el concepto de partículas fundamentales que, al combinarse entre sí en diversas proporciones generan las distintas materias conocidas. Su trabajo experimental abordó asimismo el estudio de la calcinación de varios metales; también propuso la forma de distinguir las sustancias alcalinas de las ácidas, lo que dio origen al empleo de indicadores químicos. Robert Boyle propuso que el aire ennegrecía a la plata, pero Wilhelm Homberg (químico y médico francés, 1652-1715) dijo que era la luz la que realmente producía dicho fenómeno.<sup>28</sup>

Johann Heinrich Schulze (científico y profesor alemán, 1647-1744) descubrió la sensibilidad de las sales de plata. Concluyó que la luz era lo que las afectaba y no el calor. Carl Wilhelm (químico sueco, 1742-1786) descubre que el amoniaco disuelve al cloruro de plata. Abandonada la práctica de la alquimia y convertida en ciencia, los químicos descubrieron poco a poco que, algunas sales como los citratos, cromatos u oxalatos y otros metales como platino o mercurio también podían ser fotosensibles. Al final del siglo XVIII se comenzaron a dar pasos firmes hacia el uso de la química en lo que se convertiría la fotografía.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> COLORADO, Óscar. "Antes de la Fotografía". Óscar Colorado Nates. México. 2016. P. 8.

<sup>27</sup> IDEM

<sup>28</sup> <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/boyle.htm>

<sup>29</sup> COLORADO. Op. Cit. P.9.

Thomas Wedgwood (investigador inglés y pionero de la fotografía) buscó utilizar la cámara oscura para capturar imágenes de la naturaleza, sin embargo, sus experimentos de heliografías desaparecieron porque no había manera de fijar la imagen al soporte. Finalmente, Nicéphore Niépce y William Fox Talbot lograron que el proceso produjera imágenes estables. El francés lo logró con placas de metal y el inglés con papel.<sup>30</sup>

Niépce logró hacer imágenes en papel, pero estaban en negativo, igual que las de Talbot, pero él buscaba lograr un positivo. Gracias a sus experimentos químicos, logra finalmente una superficie ideal, pero, sobre todo, fijar la imagen de modo permanente.

## **1.2 EVOLUCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA**

### **1.2.1 La expansión**

A diferencia de otras invenciones, fascinantes o meramente utilitarias, la fotografía nació con una doble posibilidad: científica, pero también artística.

El daguerrotipo tenía una calidad espectacular cuando se hacía bien, y esto sorprendió a todo el mundo desde el primer día. Los avances ópticos de Daguerre dotaban al invento de una viabilidad incuestionable.

Los primeros años de la fotografía estuvieron marcados por la necesidad de mejorar la invención, pues los tiempos necesarios para exponer una imagen (15 a 20 minutos en plena luz del sol) eran insufribles, especialmente al realizar un retrato. Aunque hacerse un daguerrotipo fue al principio caro, la rápida evolución tecnológica hizo que se abarataran los procedimientos. Cuando se pasó de las placas de metal al vidrio y finalmente a la impresión en papel, cualquiera podía tener acceso a una fotografía<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> IDEM

<sup>31</sup> COLORADO, Óscar. "El Nacimiento de la Fotografía". Óscar Colorado Nates. México. 2016. P. 2-3.

Daguerre intentó dar a conocer su procedimiento del daguerrotipo de muchas maneras, pero sin mayor éxito. Sin embargo, François Arago le abre las puertas de la Academia de Ciencias de París, una oportunidad única para que las mejores mentes de Francia pudieran conocer este portentoso desarrollo tecnológico fruto de la colaboración Niépce-Daguerre. Daguerre realizó una demostración in situ (en el sitio, aquí mismo). El éxito fue instantáneo y espectacular. Era algo tan increíble que incluso alguno de los destacados científicos lo calificó de brujería para, de inmediato, rectificar: era ciencia, a no dudarlo. Como fue presentada ante la comunidad científica, todo el mundo le encontró una utilidad técnica inmediata, pero el reconocimiento de este procedimiento como arte tardaría muchas décadas en llegar. Si el invento hubiera sido presentado ante la Academia de Bellas Artes, tal vez la fotografía no habría tenido que sufrir tantos reproches por parte de los artistas. Además, los primeros en ponerse a la defensiva fueron los pintores, quienes creyeron, en primera instancia, que su papel había sido eliminado de un golpe.<sup>32</sup>

### **1.2.2 El padrino de la fotografía<sup>33</sup>**

Dominique-François-Jean Arago nació en 1786. Fue un científico y político francés. Cuando François Arago conoció el invento de Daguerre se maravilló y le encontró un potencial enorme, tanto en lo científico como en lo político. Puso manos a la obra y aprovechó su puesto como Secretario Permanente en la Academia de Ciencias de París para brindar a Daguerre la oportunidad de mostrar su invento en la sesión del 7 de enero de 1839 de la Academia de Ciencias de París.

La presentación causó auténtico furor. Ante el éxito apabullante del daguerrotipo, Arago movió todos sus hilos políticos para convencer a la Asamblea para que el rey de Francia, Luis Felipe I decretara la compra del invento a Daguerre y le otorgara una pensión vitalicia de 10.000 francos mensuales. Daguerre compartió a partes iguales esta pensión con Abel, el hijo de Joseph Niépce.

---

<sup>32</sup> IBIDEM P.4-5.

<sup>33</sup> IBIDEM P.6.



Arago logró, además, que se promulgara la Ley 669 donde se estipula que la técnica del daguerrotipo constituye un regalo *de Francia para la humanidad* y libera la patente para que cualquiera pueda realizar y mejorar el procedimiento. Esta ley fue presentada en la sesión del 19 de agosto de 1839, aniversario oficial de la invención de la fotografía

### 1.2.3 Las primeras cámaras

#### ➤ La Ratonera

William Henry Fox Talbot apodaba a su cámara “La ratonera”. Era de un tamaño más bien pequeño y, como todas las primeras cámaras, la cámara oscura era un cajón de madera con un estenopo.<sup>34</sup>



Ilustración 5. “La Ratonera”.

#### ➤ Cámara Giroux

Alphonse Giroux et Cie produjo la primera cámara comercial. Se garantizaba que era la cámara original para el proceso del daguerrotipo. Daguerre, como buen hombre de negocios, ya había firmado contrato con Alphonse Giroux (su cuñado) para comercializar la cámara y explotar comercialmente el invento. Al quedar libre

---

<sup>34</sup> IBIDEM. P. 7.

la patente del daguerrotipo, cualquiera podía hacer una cámara y la Giroux fue sustituida, rápidamente, por otras cámaras.<sup>35</sup>

Uno de estos primeros equipos diseñados por Louis Daguerre y producidos por Alphonse Giroux lo adquirió el grabador español Ramón Alabern, el mismo año 1839. Con él haría la primera fotografía de España, por encargo de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona (RACAB), el 10 de noviembre de 1839 en la plaza Pla de Palau de Barcelona.<sup>36</sup>



*Ilustración 6. Cámara Giroux-Daguerre.*

## 1.3 LA FOTOGRAFÍA, UN INVENTO POPULAR

### 1.3.1 Colodión Húmedo

El daguerrotipo había logrado un gran éxito, pero tenía dos inconvenientes importantes: su precio alto y la falta de sensibilidad del medio que provocaba largos tiempos de obturación. Frederick Scott Archer, escultor británico, inventó una nueva técnica fotográfica conocida como el colodión húmedo.

Dedicado en principio al grabado y la escultura pronto se le despertó el interés por el mundo y proceso fotográfico del Calotipo. Empieza a trabajar con ello en 1847 para realizar fotografías a sus diseños de grabado. Más tarde Archer da a conocer su invento que revolucionaría el mundo de la fotografía, el Colodión Húmedo. Este

---

<sup>35</sup> IDEM

<sup>36</sup> <http://www.wetplatewagon.com/es/camara-daguerre-giroux/>

sistema era mucho más rápido que el Daguerrotipo y con una gran ventaja respecto a la exposición: esta era sensiblemente más corta.<sup>37</sup>

Este procedimiento ofrecía una emulsión muy rápida y la posibilidad de generar múltiples impresiones a partir de un original en placa de vidrio. El colodión era lo mejor de dos mundos: la calidad y precisión del daguerrotipo con la capacidad de obtener copias del calotipo de Talbot.

El colodión consiste en la formulación de una sustancia líquida espesa donde se combinan algodón pólvora que se disuelve en éter de alcohol y se vierte sobre una superficie de cristal. Gracias al vidrio, se obtiene una imagen de gran calidad sin grano. El colodión húmedo es de una velocidad muy superior a la de la placa de daguerrotipo sensibilizada con vapores de yodo. La desventaja del colodión era que debía sensibilizarse el vidrio y realizar la exposición rápidamente mientras el colodión aún estaba húmedo. Una vez realizada la exposición también debía procesarse rápidamente. Era un proceso con sus propias complejidades, pero los beneficios que ofrecía permitieron una gran popularización de este avance tecnológico.<sup>38</sup>

Debido a las complicaciones del colodión, la fotografía estaba limitada únicamente al ámbito de los fotógrafos profesionales quienes contaban con el equipo y la pericia necesaria para trabajar esos complicados procesos.

### **1.3.2 Estudios fotográficos**

La fiebre del retrato provocó un auge inusitado de estudios fotográficos. Eran espacios con amplios ventanales para trabajar con la potencia de la luz natural.

Con el tiempo fueron sofisticándose: desde las fastuosas decoraciones hasta lujosas salas de estar, había estudios para todos los gustos y presupuestos. Desde el humilde estudio del fotógrafo de barrio hasta los lujos palaciegos, cada uno podía encontrar el mejor medio para mostrar su mejor cara al mundo.

---

<sup>37</sup> <http://www.fotonostra.com/biografias/scottarcher.htm>

20/05/2017

<sup>38</sup> COLORADO, Óscar. "La Expansión de la Fotografía". Óscar Colorado Nates. México. 2016. P. 4-5.

Nadar (Francia, 1820-1910) fue el retratista por excelencia con un importante estudio que le permitió hacer retratos de intelectuales y artistas. Su nombre real era Gaspar Félix Tournachon. Nadar es el pseudónimo utilizado por este gran fotógrafo del siglo XIX. Estuvo siempre muy interesado por las ideas más avanzadas de su tiempo en política, literatura, ciencias y fue un conductor de la libertad de expresión. Nadar demostró, mejor que cualquier otro fotógrafo de su época, que la fotografía es algo muy distinto al simple producto de una técnica. En 1851 Nadar reprodujo en litografía un fresco gigantesco de casi 250 personajes que mostrasen toda la gloria literaria y artística de París. En 1854 Nadar abre un estudio de fotografía en el 113 de la Rue Saint-Lazare, en 1860 se cambia a un barrio más a la moda convirtiéndose en una élite de intelectuales.<sup>39</sup>



*Ilustración 7. Estudio de Nadar. Curiosamente, Félix Gaspar Tournachon (Nadar) prefería el estilo más bien sencillo y minimalista con fondos neutros.*

Hacia 1890 había en París doscientos estudios. En Estados Unidos la cifra era enorme: solamente doscientos estudios en Nueva York y una exorbitante industria que valía dos millones de dólares. Para la segunda mitad del siglo XIX los estudios

<sup>39</sup> <http://www.fotonostora.com/biografias/nadar.htm>

habían alcanzado una escala prácticamente industrial y era difícil diferenciar entre el laboratorio, propiamente dicho, y el lugar donde se realizaban las fotografías.

Mathew Brady fue uno de los grandes retratistas estadounidenses con el estudio fotográfico más grande e importante en Nueva York y una famosa galería de celebridades en Washington. Brady aprendió a realizar daguerrotipos con Samuel Morse, el creador del telégrafo. Sin embargo, también fue pintor y el introductor de la fotografía en Estados Unidos. Mathew Brady practicó el retrato con maestría tal que en la Exposición del Palacio de Cristal (primera Feria Mundial) de 1851 en Londres ganó la máxima presea para los retratos en daguerrotipo. Para 1855 adoptó los procesos del ambrotipo y el colodión húmedo. El público y la prensa apreciaron el arte de Brady. El *American Journal of Photographic and the Allied Arts & Sciences* imprimió que: “Los hijos de nuestros hijos nos podrán mirar a los ojos y juzgarnos tal como somos.”<sup>40</sup>

### 1.3.3 Cartes de Visite

En 1854 André Adolphe-Eugène Disdéri patentó una cámara que le permitía, mediante varios objetivos, obtener ocho exposiciones con una misma placa. En 1859 Disdéri comenzó a realizar copias a la albúmina de una carta de visita que le hizo al emperador Napoleón III. Este hecho propulsó al formato de la tarjeta de visita (*Cartes de Visite*) hasta alturas insospechadas. Las tarjetas de visita eran impresiones a la albúmina (papel con emulsión de clara de huevo) a partir de una placa de vidrio al colodión. Además de ser un formato barato y popular, se prestaba para poder coleccionar la imagen de celebridades. A esta difusión se sumó la Guerra Civil Estadounidense, cuando los familiares se hacían *cartes de visite* y las enviaban al frente de guerra por correo como un recuerdo. Este formato mantuvo su popularidad hasta entrado el siglo XX.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> <https://oscarenfotos.com/2013/06/01/mathew-brady-retratista-de-personas-y-conflictos/>

20/05/2017

<sup>41</sup> COLORADO, Óscar. “La Expansión de la Fotografía”. Óscar Colorado Nates. México. 2016. P. 7.

Para comprender el éxito de estas pequeñas fotografías por todo el mundo hay que tener en cuenta la evolución de la sociedad decimonónica y, especialmente, la propia consideración del individuo en ella.

El retrato fotográfico del siglo XIX inaugura la era democrática de la representación del individuo. Hasta ese momento el retrato pintado había estado reservado a la clase aristocrática, obsesionada por la genealogía y por los orígenes comenzaba a interesar a una élite burguesa dispuesta a posar para la posteridad.

El retrato fotográfico, especialmente a partir de la aparición de la *carte de visite*, se ofrece indiscriminadamente a la clase media, a los abogados, médicos, comerciantes, militares, ingenieros y a sus familias, pero también a los artistas, cantantes, toreros, políticos y, en general, todo tipo de celebridades era fotografiada y sus retratos distribuidos ampliamente entre estas clases emergentes.

El retrato fotográfico se transforma en un objeto habitual y ocupará lugares diferentes de la vida cotidiana, enmarcado, clasificado en un álbum, entre las páginas de un libro, adornando muebles o paredes.



Ilustración 8. Napoleón III. Carte de Visite (CDV) realizada por Disdéri que tuvo amplia difusión.

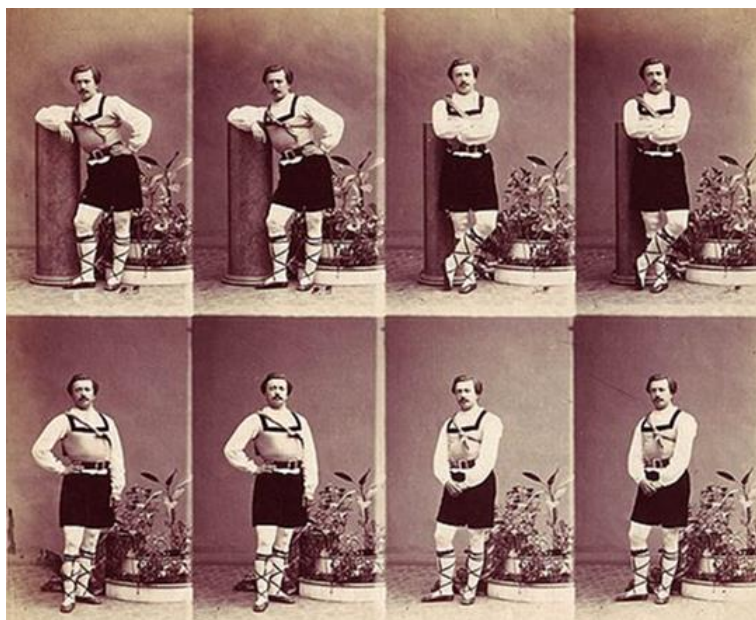
El 27 de noviembre de 1854, bajo el número 21502, Disdéri, fotógrafo domiciliado en París, en el N.8 del Boulevard des Italiens, presenta una patente de perfeccionamientos en fotografía, específicamente aplicados a las cartes de visites, retratos, monumentos, etc. Donde hace referencia a lo siguiente:

*“Los clichés fotográficos obtenidos por medio del colodión, de la albúmina y del vidrio permiten obtener impresiones o imágenes de grano tan fino, tan perfecto, en suma, tan bello como pueda desearse; pero el empleo de estos medios requiere manipulación y tiempo que encarecen cada prueba de modo notable. Para realizar impresiones fotográficas asequibles para el comercio, era preciso reducir mucho los costes de fabricación, resultado que he obtenido con mis perfeccionamientos. No tengo la pretensión de reivindicar aquí una invención importante en relación con el arte, sino que simplemente quiero garantizar mi derecho privativo, poniéndolo bajo la protección de las leyes. En sustancia, mi nuevo procedimiento consiste en preparar clichés fotográficos conteniendo cada uno cierto número de imágenes, que permiten conseguir en cada operación un número de copias suficiente para cubrir sobradamente los gastos generados por las diferentes manipulaciones necesarias para tener el resultado, es decir, copias parecidas o diferentes con el mismo cliché. En otros términos, mi procedimiento consiste en primer lugar en preparar un cliché a partir del cual sea posible operar a la vez sobre un número de impresiones suficientemente grande para que los gastos se minimicen, repartiéndose entre todas las copias. Por ejemplo, tomo una placa de vidrio que pueda contener diez imágenes y hago mi cliché, bien todo de una vez o bien toma a toma. A continuación, me sirvo de ese cliché para obtener diez pruebas a la vez, de manera que el tiempo y los gastos necesarios para obtener una copia se dividan entre diez, lo que reduce a muy poco el coste de cada una de esas diez copias. Uno de los primeros usos a los que lo he aplicado es a las cartes de visite con retrato: Con ese propósito, he hecho posar a la persona una o varias veces, pues con el colodión basta con uno o dos segundos de pose y la misma persona puede posar en varias posiciones sin cansarse. En fin, obtengo mi cliché,*

*con diez imágenes similares o diferentes, tiro las imágenes en papel y las corto y pego en cartes de visite.*<sup>42</sup>

Sin embargo, especialmente gracias al ingenio y la habilidad comercial de un fotógrafo que sin duda no es el mejor de París, pero también gracias a golpes de suerte como la legendaria visita del emperador Napoleón III a su establecimiento comercial, Disdéri logra un éxito sin precedentes que le hace rico y famoso. Y la historia de la fotografía inaugura una nueva etapa, la primera en la que la fotografía puede considerarse como un arte popular no sólo al alcance de las clases privilegiadas.

En muy poco tiempo la técnica se extiende por todo el mundo y miles de fotógrafos se adaptan a esta técnica y a este formato que predominará durante las siguientes décadas. La persistencia del formato da lugar a un importante género iconográfico que caracterizará nuestra visión de las personas que protagonizan la segunda mitad del XIX.



*Ilustración 9. Carte de Visite de un bailarín y coreógrafo de París.*

<sup>42</sup> Institut National de la Propriété Intellectuelle de Francia: <http://www.inpi.fr/>



## 1.4 LA FOTOGRAFÍA EN EL MUNDO

### 1.4.1 La fotografía como Arte

En el siglo XIX la Fotografía no se consideraba arte. Ni siquiera los fotógrafos de la época consideraban que lo fuera. A pesar de todo, la fotografía siempre ha sido un instrumento al servicio del arte. Desde sus orígenes su función ha sido facilitar el trabajo al pintor, escultor o grabador. Se tomaba una imagen del modelo o del paisaje y no se necesitaban horas de posado o traslados.

La fotografía comenzó su vida estética buscando usar las herramientas y estrategias de la pintura y el dibujo.

Así fue como Henry Peach Robinson, fotógrafo pictorialista inglés, trabajó con una intención y un proceso muy similares a los pintores. Este fotógrafo construía, un boceto a lápiz y luego montaba la escena que capturaría mediante la cámara. Además de ser un *tableau vivant* (representación de un personaje, una escena o un incidente) superponía diferentes negativos para lograr la escena exacta que buscaba.<sup>43</sup>

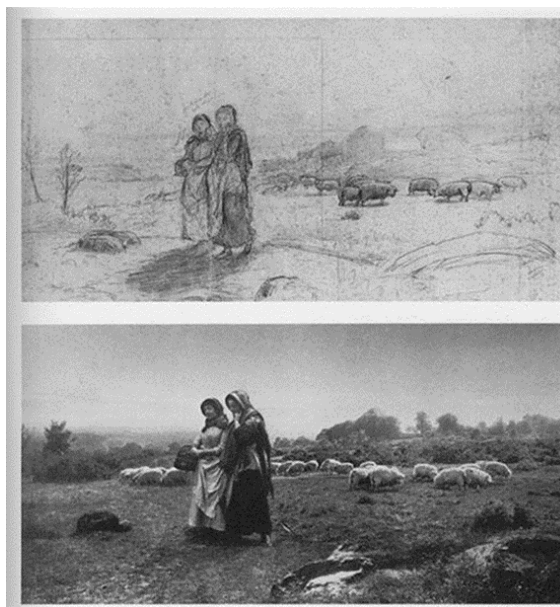


Ilustración 10. H. P. Robinson. 1887. Boceto a lápiz y fotografía.

---

<sup>43</sup> COLORADO, Óscar. “La Expansión de la Fotografía”. Óscar Colorado Nates. México. 2016. P. 8.

Por otra parte, El sueco Oscar Gustave Rejlander, pionero en la fotografía artística, tomó como referentes a las grandes alegorías renacentistas. Probablemente su obra más famosa sea “Las dos sendas de la vida.” Se trataba de una copia por combinación llevada al extremo. La pieza provocó escándalo por los desnudos, pero cuando la Reina Victoria adquirió una copia para su marido, el Príncipe Alberto, la fotografía no solamente se legitimó, sino que se puso de moda entre los altos círculos aristocráticos británicos.<sup>44</sup>



*Ilustración 11. Las dos sendas de la vida. Oscar Gustave Rejlander.*

Gracias a esta legitimación, la fotografía comenzó a ser bien vista como una práctica aceptable entre las damas de la alta sociedad.

#### **1.4.2 Paisaje y Arqueología**

La fotografía se relaciona con los viajes desde sus comienzos, con el descubrimiento del daguerrotipo en 1839.

Entre 1840 y 1844 Noel Lerebours, óptico francés, recopiló una serie de daguerrotipos de viajes y las publicó bajo el nombre de "Excursiones Daguerrianas: las ciudades y monumentos más notables del globo". Estas placas estaban impresionadas por diferentes fotógrafos y un grabador le resaltaba los elementos

---

<sup>44</sup> IBIDEM P.9.

más difusos como nubes o personas. Lerebours trabajó y realizó instantáneas en Francia e Italia y con otros colaboradores fotografió Grecia, Siria y Egipto. Usar daguerrotipos en los viajes suponía grandes inconvenientes: transportar gran número de placas argentadas, el peso del equipo y la fragilidad de las pruebas únicas. A finales de 1840, cuando el Calotipo permitió sustituir el metal por el papel, la fotografía de viaje tuvo su verdadera difusión. George Bridges, ayudante de Talbot, realizó entre 1846 y 1852, mil quinientos negativos sobre papel que abarcan desde Italia hasta Egipto. La aplicación que tendría la fotografía en los viajes fue descrita por Maxime Du Camp: *"Ya no será necesario realizar peligrosos viajes. La heliografía confiada a algunos intrépidos dará por nosotros la vuelta al mundo y nos traerá el universo en una carpeta sin que abandonemos nuestro sillón"*.<sup>45</sup>.



*Ilustración 12. Flotte française en rade de Cherbourg (1858). Gustave Le Gray.*

Gustave Le Gray joven pintor en Roma, y fotógrafo de retratos de moda en París, recibió encargos de Napoleón III y asombró a los espectadores con sus pictóricos paisajes e increíbles paisajes marinos. Como retratista fotográfico abrió su estudio en la misma casa de la Rue des Capucines donde más tarde abriría su estudio Nadar, que fue alumno suyo, como también lo fue Maxime Du Camp. La falta de

---

<sup>45</sup> <http://www.fotonostora.com/biografias/fotoviaje.htm>

espíritu comercial y las limitaciones técnicas del daguerrotipo, junto al éxito arrollador de las Cartes de Disdéri, le hicieron abandonar el género del retrato fotográfico para dedicarse a otros géneros como la fotografía de paisaje o la fotografía de viaje. Sus fotografías de paisajes marinos tuvieron un gran éxito. El resultado final era una combinación de dos negativos donde el cielo y oleaje impresionados por separado resultaban fundidos en perfecta armonía.<sup>46</sup>

El dominio de la técnica fotográfica le llevó a obtener grandes resultados en este tipo de paisajes mediante la captación de cielo y mar en una sola toma, razón por la cual se le considera de uno de los precursores de la fotografía instantánea

### 1.4.3 El Pictorialismo

La fotografía no fue considerada como arte hasta fines del siglo XIX gracias a los pictorialistas, este grupo nació para hacer posible esto. Surgen en Europa, Inglaterra y Austria.

“Un selecto grupo de viejos fotógrafos academicistas y burgueses comenzaron a reunirse en pequeños círculos de Salones privados e independientes (los ‘Foto-Clubs’), desde donde se discutían las tendencias estéticas que habrían de dominar en la práctica fotográfica, de conformidad siempre con los movimientos imperantes a la sazón en pintura. El primero de este círculo de fotógrafos de élite sería el Cámara-Club de Viena, donde tendría lugar en 1901 la primera muestra oficial de ‘fotografía pictorialista’. Surge así oficialmente el Pictorialismo como movimiento artístico fotográfico”.<sup>47</sup>

El objetivo del pictorialismo claramente era que la fotografía alcanzara ese valor tan importante que tenía la pintura y la escultura y para esto fueron creando técnicas y efectos para acercarse a la pintura como la goma bicromatada (técnica de impresión fotográfica) o el bromóleo (copia en papel de una fotografía a la cual se le somete a un proceso de revelado), así se simulaba un dibujo, también utilizaban el desenfoque (efecto floue). Recurrían al juego con las luces y sombras, colocaban

---

<sup>46</sup> <http://www.cadadiaunfotografo.com/2012/04/gustave-le-gray.html>

21/05/2017

<sup>47</sup> <http://www.ehu.eus/zer/hemeroteca/pdfs/zer10-10-coronado.pdf>

21/05/2017

filtros u otros objetos para impedir ver claramente. Es decir que se apoyaba en el énfasis de tipo manual para que sean aceptadas como artes plásticas. Así, se encasilla al pictorialismo como hermana menor de la pintura. Algo que se hacía también era destruir el negativo y así acercarse a lo que era el concepto de obra de arte única.

El pictorialismo supone una selección muy cuidada de los temas de sus obras entre los que destacan los paisajes (días de lluvia o nublados, brumas marinas o todas aquellas condiciones atmosféricas en las que no se permita que las imágenes sean nítidas) y los retratos (sintiendo predilección por la figura femenina).

La reacción de los fotógrafos profesionales fue que ellos discutían el hecho de que si era a propósito ese efecto sin nitidez o era por no saber la parte técnica de la fotografía.

Algunos autores pictorialistas son Peter Henry Emerson y Henry Peach Robinson, los pictorialistas reconocen también influencias y antecedentes de Julia Margaret Cameron.



Ilustración 13. "The Passing of Arthur". Julia Margaret Cameron. (1874).

Hacia el año 1910 alcanza el movimiento su punto álgido entrando en un proceso de decadencia por el agotamiento de sus propuestas y los cambios sociales habidos, donde su reivindicación artística carece de sentido. Tras el final de la primera guerra mundial sus principiantes autores abandonan el movimiento ante el empuje del Nuevo realismo fotográfico. No obstante, lo anterior, en situaciones aisladas como la de España continúa su desarrollo hasta bien concluida la guerra civil española.

Todos estos autores abrieron la posibilidad de considerar un hecho científico como un arte, aunque siguieron manipulando la imagen luego de la toma; pero lo más importante es que a partir de esto se empezó a mirar la fotografía como algo con el cual una persona podía también expresarse y dejar en su obra todos sus sentimientos y pensamientos.

#### **1.4.4 La fotografía: ¿Ciencia o Arte?**

Recapitulando lo ya mencionado, cuando Jacques Mandé Daguerre presentó su invento del daguerrotipo el 19 de agosto de 1839 ante la Academia de Ciencias de París, apadrinado por el matemático, físico, astrónomo, pero sobre todo político, François Arago, le impuso un cierto talante a la fotografía: se le mostró como invento, como artefacto, era un prodigio tecnológico. Se le señaló como gran auxiliar a disposición de las ciencias. Pero no fue percibida como un arte en sí misma.

Si la fotografía hubiera sido presentada en la Academia de Bellas Artes y no en la Academia de Ciencias y si su padrino François Arago hubiera sido artista y no científico tal vez nunca habría comenzado el debate relativo a si la fotografía es arte o no.

La acogida que dieron los científicos al nuevo artefacto fue enorme, sin embargo, los pintores, bastante celosos de su propio estatus y modo de subsistencia, hicieron todo lo posible por frenar algo cada vez resultaba más evidente: la fotografía no era sirvienta, sino señora de la casa.

Sin embargo, a pesar de la orientación técnica y científica que se le quería dar a la fotografía, pronto aparecieron autores que vieron en este nuevo medio una forma

de hacer arte. Uno de ellos fue Gustave Le Gray, quien comenzó a realizar marinas con una clara intención estética.

Cuando las variables que influyen en una fotografía comienzan a combinarse para poder expresar sentimientos e ideas, se empieza a dejar atrás el lado analítico para pisar más de cerca al arte. Es así como la fotografía es uno de los pocos conocimientos humanos que pueden darse el gusto de compartir un lado completamente analítico con otro lado exclusivamente sensible.

## CAPÍTULO II.

### LA FOTOGRAFÍA DE RETRATO

#### 2.1 EI RETRATO EN LA ANTIGÜEDAD

Para ser más específicos el retrato es un estilo fotográfico que tomó prestado su concepto de la pintura. Es en este tipo de imágenes donde más importancia toma la expresión de una persona.

*“El retrato es una de las formas más universales y perdurables de arte que se remontan a las civilizaciones antiguas de Egipto, India, China, Atenas y Roma.”<sup>48</sup>*

Escritores como Plinio el viejo, Aristóteles, Jenofonte, Platón, Cicerón, Quintiliano y Horacio hacen menciones del retrato en sus obras.<sup>49</sup>

En el mundo antiguo predomina el uso funerario y político de la representación del individuo. Aunque a lo largo de la historia del arte las imágenes antropomórficas son una constante, hay que decir que el retrato propiamente dicho se establece firmemente de manera más bien tardía.

En términos generales el retrato fue escaso durante la edad media. Una de las razones por las cuales el retrato no se extendió más en la época medieval fue el dominio de los motivos religiosos judeo-cristianos que fueron explorados vastamente, dejando de lado las vanidades personales, al menos temporalmente.

##### 2.1.1 Siglo XV

El retrato madura en la historia del arte en un tiempo y espacio concretos: durante el siglo XV en Occidente.

El florecimiento del retrato se da en un entorno económicamente favorable en Italia y Flandes. Los pintores flamencos e italianos comienzan a realizar retratos reiteradamente y profesionalizan el género tal y como el pintor Jan van Eyck se le

---

<sup>48</sup> FREELAND, Cynthia. “Portraits and Persons: A Philosophical Inquiry”. Oxford University Press. Oxford. 2010. P. 1.

<sup>49</sup> WEST, Shearer “Portraiture”. Oxford University Press. Oxford. 2004. P. 14.



considera el fundador del retrato occidental. Sus modelos casi siempre estaban representados en busto; la cara, vistos tres cuartos, se vuelve hacia la izquierda, y los ojos fijan a menudo al espectador, lo que constituía en la época una innovación radical. Su obra maestra dentro de este género, y una de las cumbres de la pintura flamenca, es el Retrato de los esposos Arnolfini. En este retrato destaca la profundidad psicológica alcanzada a la hora de retratar a la pareja, así como el detalle por la ambientación minuciosa y cuidada. Se considera uno de los primeros retratos burgueses, género que tendría un extraordinario desarrollo.<sup>50</sup>



Ilustración 14. "Retrato del matrimonio Arnolfini". (1434). Jan van Eyck.

Los flamencos son más directos en su representación mientras que los italianos suelen tomarse más licencias para favorecer al retratado.

El auge comercial de ciudades como Venecia y el creciente poder de los mercaderes que acabarían convirtiéndose en mecenas del arte fueron importantes detonadores para el retrato.

---

<sup>50</sup> <http://www.arteespana.com/janvaneyck.htm>

### 2.1.2 Siglos XVI al XVIII

A partir del renacimiento, la pintura se pone al servicio del poder de manera que manifiesta con el retrato como género predilecto de los influyentes.

La relación retrato – poder ha implicado desde entonces en una peculiar simbiosis. Los ricos y poderosos comenzaron a gustar de las posibilidades de trascendencia e incluso de supuesta inmortalización conferidas por el retrato, sin mencionar la satisfacción de necesidades narcisistas.

*“La satisfacción de ser retratado en pintura era el regocijo de ser reconocido personalmente y confirmado en la propia posición: no tenía nada que ver con el deseo moderno de ser reconocido en solitario «por lo que uno es realmente».”<sup>51</sup>*

El objeto mismo (el retrato como cosa) era una demostración de poder. Únicamente los sectores privilegiados de la sociedad, la iglesia, la monarquía y la nobleza podían pagar el exuberante lujo de su propia imagen.

De hecho, el retrato había tenido un papel determinante en la corte pues era un auténtico generador de la *formación de la imagen pública del monarca reinante y de su familia*. Esto dotó al retrato de un peso específico como objeto y lo convirtió en un símbolo de poder.

*“Los retratos son significadores de estatus de los individuos que representan.”<sup>52</sup>*

Por lo anterior los retratos comprendidos entre los siglos XVI y XVIII son en su vasta mayoría de militares, nobles, reyes y princesas y otros individuos con realce social.

Cabe mencionar a Marie Louise Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842) fue la pintora francesa más famosa del siglo XVIII y una de las retratistas más demandadas de su época. Su obra incluye 900 pinturas, entre ellas retratos, autorretratos, retratos de su amiga María Antonieta y retratos realizados durante los seis años de exilio en Rusia. Durante sus viajes se convirtió en miembro de las Academias de Florencia, Roma, Bolonia, San Petersburgo y Berlín. Alcanzó una gran fama gracias a sus

---

<sup>51</sup> BERGER, John. “Sobre las propiedades del retrato fotográfico”. Gustavo Gili. Barcelona. 2006. P. 25

<sup>52</sup> WEST. Op. Cit. P. 71.

obras debido a que combinaba el parecido físico con la idealización del modelo, en la línea de la tradición cortesana entonces en de “moda”.<sup>53</sup>

Para finales del siglo XVIII el ascenso de una clase poderosa y nueva, la burguesía, determinó la aparición de un tipo de retrato diferente. No interesaban ya las sedas ni el ambiente palaciego, sino la individualidad de unos modelos que se habían labrado su propio ascenso en la sociedad. Incluso la intensidad de las miradas, la sonrisa, la importancia de las manos y de sus gestos y el no ocultar rasgos como una nariz o una boca grande, pero marcadamente individuales serán los nuevos elementos canónicos de un retrato más íntimo y encaminado a la “*captación de la psicología de los retratados.*”<sup>54</sup>



Ilustración 15. “Portrait of Marie Antoinette” (1783). Louise Élisabeth Vigée Le Brun.

<sup>53</sup> <http://www.m-arteyculturavisual.com/2015/10/17/retrospectiva-de-elisabeth-louise-vigee-le-brun/>

15/07/2017

<sup>54</sup> REUTER, Anna. “Goya y la pintura española del Siglo XVIII”. Museo del Prado. Madrid. 2000. P. 26.

### 2.1.3 El camafeo

Si bien los grandes cuadros históricos eran una de las manifestaciones del poder superabundante explicitado mediante el retrato, durante tres siglos existió una forma más íntima de representación del individuo: el camafeo.

El Camafeo es una imagen esculpida o tallada en la cual el fondo se elimina para dejar en relieve al sujeto realizada sobre piedras de uno a más colores, las más utilizadas son: las ágatas, la sardónica y el ónice, de sus diferentes capas se obtienen distintas tonalidades y unos bellos contrastes, los artistas utilizaban frecuentemente la parte oscura para el fondo y la parte blanca o claras para las figuras. Los camafeos eran muy apreciados por el público, prueba de ello son los muchos ejemplares labrados en piedras preciosas y duras que se conservan de la cultura grecorromana y persa. Los tallados más recientes están hechos en conchas marinas. Durante los siglos XIV y XV se trabajó el nácar en Francia, Alemania, y Flandes, período en que los objetos elaborados con dicho material contaban con gran prestigio en las cortes francesas. Los viajes de descubrimientos realizados durante esta época propiciaron la entrada de materias primas exóticas en Europa como; colmillos de narval, ámbar, jade, caparazones gigantes de tortuga y extrañas conchas marinas. Estos artículos, suscitaron el interés por la historia natural y estimularon la imaginación de joyeros, artesanos y grabadores. En el siglo XVI se descubrió que las conchas de los cipeidos (conchas) y los cásidos (moluscos gasterópodos) eran particularmente adecuadas para la talla de camafeos. En el siglo VXIII, durante el período neoclásico, se reavivó el interés por las artes antiguas que condujo al florecimiento de talla de conchas, pese al menosprecio que tenían por considerarse imitación al estar elaboradas con un material inferior. A partir de entonces, fueron desapareciendo los centros artesanales hasta quedar sólo en dos ciudades: Idar-Oberstein (especializada en la talla mecánica de ágatas) en Alemania y en Torre del Greco en Italia donde se tallan artesanalmente.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> <https://www.ecured.cu/Camafeo>

Este objeto pasó a ser sumamente codiciado entre los miembros de las grandes cortes europeas, siendo un elemento indispensable en las cámaras de tesoros y generando una especie de “fiebre de coleccionista”.<sup>56</sup>

Este objeto ornamental data del siglo V antes de Cristo y aparece en Alejandría donde se incluían escenas mitológicas, pero también retratos. El camafeo se convirtió en una forma popular de retrato en el siglo XVIII. Se difundió ampliamente en Inglaterra alrededor de 1760.<sup>57</sup>

Aunque el camafeo fue un difundido continente para el retrato íntimo, resulta un antecedente importante para una manifestación aún más difundida: el retrato de silueta.



*Ilustración 16. "Camafeo con retrato de Luis XIV".*

*Este camafeo representa al rey Luis XIV en su adolescencia. Consta de tres capas, está hecho en ónice con tintes rojos y está engastado en un marco con oro y esmalte. La corona triunfal es una referencia directa a la antigua Roma y a los generales romanos.*

<sup>56</sup> <http://www.el-mundo-de-las-piedras-preciosas.juwelo.es/el-camafeo-en-el-renacimiento-el-misterio-detras-de-la-joya-de-drake/> 19/08/2017

<sup>57</sup> FREELAND. Op. Cit. P. 61

### 2.1.4 Los retratos de silueta

En el siglo XVIII, en Francia, se popularizó una manera de retrato: la sombra capturada o silueta. Esta fue una solución económica de retratar, en la que se realizaba un tipo de dibujo de contorno del rostro o del cuerpo entero, sin detalles internos. Para hacer una silueta se colocaba al modelo de perfil contra una superficie blanca. Se le iluminaba por el lado opuesto al papel, con luz directa, y se dibujaba la sombra proyectada. Después, se recortaba el dibujo en una cartulina negra que se pegaba sobre otra de un fondo de color claro o con motivos, para obtener finalmente un “retrato” de la persona. No era una solución a la altura de la aristocracia; esta seguía acudiendo a los costosos artistas pintores para inmortalizar a los miembros de la familia. El origen de la palabra silueta tiene su historia. En Francia de Luis XV, un hombre llamado Etienne de la Silhouette ejercía como ministro de finanzas. Con el objetivo de restaurar las muy decaídas finanzas del reino, Silhouette creó un impuesto sobre aquellos bienes que demostraran riqueza, como número de sirvientes, ventanas y puertas de la vivienda que se ocupaba, pinturas, objetos de plata y oro, entre otros. Impuestos que recaían principalmente sobre los miembros de la aristocracia. Como burla, cuando las personas compraban baratijas, utilizaban el término “á la Silhouette”, y esa forma de retrato muy económica terminó llamándose silueta.<sup>58</sup>



Ilustración 17. “Retratos de Silueta”.

<sup>58</sup> <https://lilemus.wordpress.com/2015/10/10/etienne-de-silhouette-y-la-palabra-silueta/> 19/08/2017

En 1786 Guilles-Louis Chrétien inventa el fisionotrazo, máquina para trazar perfiles basado en el pantógrafo. El fisionotrazo era capaz de registrar el perfil de una persona de forma rápida y barata. Este artilugio llegó a Estados Unidos en 1790. Muchos pintores de poca monta encontraron en el retrato de silueta un negocio lucrativo. Sin embargo, la tradición de 300 años del retrato pintado en miniatura declinó de manera prácticamente inmediata cuando llegó un invento absolutamente revolucionario: la fotografía.<sup>59</sup>

## 2.2 RETRATO Y FOTOGRAFÍA

El aspecto, el carácter y la forma de los seres humanos han ejercido siempre una intensa fascinación, lo que ha motivado ciertas representaciones, en particular el retrato. Su campo es muy amplio: desde la imagen sencilla de una cabeza hasta un cuerpo entero en medio de un escenario. Puede ser realizado de forma solemne, preparada, instantánea o impulsiva. Ciertos fotógrafos pretenden que la cámara no puede mentir, y que una situación demasiado preparada traiciona al fotógrafo y reduce la sensación de vida posible con la imagen. Sin embargo, otros artistas provocan o crean situaciones, y lo reivindican. Pero mientras la pintura es siempre una síntesis de momentos e impresiones, la fotografía es el instante mismo, un fragmento de vida escogido por el autor para representar algo de su modelo. La fotografía tiene su propia velocidad, pero el retrato no se reduce a instantes fugaces o espontáneos: Exige preparación, reflexión, aplicación y permite realizar obras tanto en estudio como en ambiente natural.

La fotografía de retrato tiene por principal finalidad la preocupación del humano en representarse y la del artista en influir sobre relaciones estéticas dentro de esa representación. El primer gran fotógrafo retratista, Nadar (1820-1910) añadía a la imagen fotográfica su especial toque artístico. Fotógrafo y modelo encontraban en el retrato un intercambio, una afinidad anteriormente notada en la pintura. Al

---

<sup>59</sup> FREELAND. Op. Cit. P 62-63

contrario, y en la misma época, Disdéri (1819-1889) grababa simplemente la apariencia deseada por los personajes vistas claramente en la fotografía carte de visite, muy populares primeras tarjetas fotográficas de identidad. La cuestión de la identidad, aplicada metódicamente por Alphonse Bertillon (impulsor de métodos de individualización antropológica. 1853-1914), influiría en la mayoría de los retratistas desde el principio del siglo XX. Evolucionó hacia el estudio sociológico con la obra magistral de August Sander (1876-1964) que efectuó un inventario de retratos representativos casi clínicos de la sociedad alemana de los años treinta. En Francia, Gisèle Freund, frecuentando el mundo de los escritores, intentó conciliar sociología y percepción fotográfica, en los pasos de Nadar.

La búsqueda formal sobre el retrato es a menudo la adaptación de otras investigaciones sobre otros temas, como lo expresó Bill Brandt (1904-1979) a lo largo de su obra, pero sin alejarse del principio de similitud. En vez de deformar el sujeto, las tendencias contemporáneas acentúan el efecto de identidad individual, de unicidad de la personalidad con tomas *limpiadas* de todo decorado indumentario o ambiental, despejados al máximo de signos temporales o excesivos. En ese enfrentamiento con la sola realidad de las caras contra la máscara de cada uno frente al objetivo, Richard Avedon queda como el único fotógrafo que va más lejos desnudando al máximo las apariencias para subrayar los caracteres. En cuanto a Robert Mapplethorpe (1946-1989), trata el rostro con una indiferencia objetiva. Así, a lo largo de los años, el arte del retrato se ha convertido en una especie de análisis sobrio y preciso, modulado por la elección del autor en investigar tal grupo o personaje. Muchas obras, por su neutralidad, evocan el anonimato en el que desaparecemos a menudo, y esa evocación culmina con una relativa propensión a estudiar las figuras de los muertos, como lo hace Andrés Serrano.

Las relaciones estéticas entre fotógrafo y dechado pueden evolucionar desde la representación mediatizada del modelo, hasta un estudio de personajes anónimos, pasando por ensayos artísticos propios al creador. Intención y estilo del fotógrafo quedan visibles y comprensibles en su práctica y técnica.



### 2.1.1 Definición del retrato fotográfico

El precedente del retrato fotográfico es el retrato pintado por lo que el filólogo Emile Littré en 1872 define al retrato como:

"La imagen de una persona realizada con la ayuda de algunas de las artes del dibujo".<sup>60</sup>

Y, hasta el siglo XVII, varias definiciones concordaban en ese sentido, sin embargo, después de las experiencias de los impresionistas, cubistas, fauvistas y abstractos, esa definición no corresponde más que a una parte, muy limitada, del contenido antiguo del término. El retrato, según la Encyclopaedia Britannica, es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro. Con esa fórmula, ya no es cuestión de imagen fiel, sino de recuerdo de ciertos aspectos sometidos a la visión del otro, y que puede ser subjetiva. Efectivamente, el retrato evoluciona en su historia desde una imagen fiel del modelo hasta un conjunto de signos en los que el espectador reconstruye a su gusto la imagen.

En su obra sobre el retrato, Pierre y Galiene Francastel comentan:

*"El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presente de todos los tiempos. Sin embargo, su evolución no es continua; a pesar de la facultad que posee para reaparecer siempre bajo formas diversas, sufre eclipses, a causa, sin duda, de los obstáculos de carácter extraordinario o extra técnico."*<sup>61</sup>

El retrato pictórico tiene su origen en el siglo XII, en el retrato *libre* más antiguo que ha llegado hasta nosotros, se trata del Rey de Francia Juan II "El Bueno", y el carácter sorprendente del cuadro es que ese retrato de Rey no es en absoluto un retrato real.

<sup>60</sup> LITTRÉ, Émile. "Dictionnaire de La Langue Française". 3 t. Jean-Jacques Pauvert. Francia. 1967. P. 1228.

<sup>61</sup> FRANCASTEL, Galiene y Pierre. "El Retrato". Cátedra. Madrid. 1978. P. 9-11.

Con anterioridad a ese primer retrato, la pintura privilegiaba las escenas religiosas y solamente los reyes y luego los donadores tenían el privilegio de aparecer en algún lugar de la representación, naturalmente a un nivel inferior a los personajes sagrados. Pero el retrato libre ya no busca ni la justificación sagrada ni la inserción en una composición más vasta. Pretende llegar a ser un cuadro por sí mismo y busca sobre todo los efectos visuales. Le preocupan el traje y el peinado, y se rodea de un fondo imaginario.



*Ilustración 18. Retrato de "Juan el Bueno". Museo del Louvre de París.*

A partir de la segunda mitad del siglo XV aparece un nuevo tipo de retrato de tendencia internacional: el retrato sobre fondo neutro. Se toma de tres cuartos o de perfil, nunca de frente; aparece un poco por debajo de los hombros y se otorga mucha importancia al peinado. La cara es realista, sin excesiva abundancia de detalles, pero presenta, en cambio, variados relieves sobre los cuales juega una hábil iluminación.<sup>62</sup>

Y como la privación de fondo acrecentaba la seriedad, entonces germinó la idea de que el hombre no era completo si se desprendía de todo aquello que constituía el ámbito de su vida. Pronto se inició una tendencia paralela a la expansión del retrato sobre fondo neutro para volver a situar el hombre en un marco general. Así, los artistas disponían del retrato sobre fondo neutro y retrato sobre fondo imaginario.

---

<sup>62</sup> IBIDEM P. 97

Las técnicas son múltiples: además de la pintura, disponen del lápiz, del pastel y más adelante del grabado.

En el ámbito pictórico, los siglos XIX y XX dan paso al retrato psicológico, en particular con el gran retratista Francisco de Goya: aparte de la calidad de la ejecución, sus retratos revelan todas las posibilidades que había para la expresión de los matices de la psicología individual en el retrato oficial, heredado de la época precedente. La personalidad aparece tanto por el gesto como por los rasgos del rostro.



Ilustración 19. Retrato "The Black Duchess" (1797). Francisco de Goya.

El retrato fotográfico, aparecido con los principios mismos del invento del proceso, quedó ligado a la evolución técnica. Aparte de esos factores, los reporteros de prensa diferencian retrato *pictorialista* del retrato *funcional*. Para un fotógrafo pictorialista, el modelo es solamente una materia de base que le sirve para realizar una imagen muy bella. Para él, lo esencial se encuentra en los aspectos plásticos del cuerpo del modelo, la luz sobre su rostro y el cabello, las tonalidades, la ropa, etc. Idealiza la persona en un plano estético sin interesarse por su personalidad. El retrato funcional, al contrario, y generalmente empleado en la prensa, debe dar una información sobre la personalidad del modelo, captado en una situación y en un momento en que su carácter se expresa de la mejor manera. Ese tipo de retrato

puede tener otra función: colgado de una pared o colocado sobre un mueble, puede dar la impresión de presencia de una persona ausente. El retrato de un presidente en un lugar oficial puede evocar la presencia del estado en ese espacio.

En la prensa, se da al término *retrato* un sentido diferente de aquel atribuido por los fotógrafos retratistas, cuyas tomas son a menudo realizadas en estudio. Para ellos, un retrato puede ser una fotografía que representa en muy primer plano una persona (cabeza y busto), una pareja o una familia. Para los medios de comunicación gráficos, un retrato es una fotografía con sujeto principal constituido por personas, en cualquier situación, en cualquier entorno, solas o acompañadas, e incluso en grupo.

### **2.1.2 Clasificación del retrato fotográfico**

El fundamento del retrato fotográfico es la representación del cuerpo humano, pero desde sus principios, la fotografía ha diversificado sus géneros. Y, desde la mera imagen de un rostro hasta una fotografía de boda, son múltiples y numerosos los tipos de retrato. El retrato es la imagen de una persona realizada en cualquier soporte. El retratista, es decir, el que hace retratos, es el que produce la imagen que evoca a la persona.

Sin embargo, para hablar de retrato fotográfico, se necesitan dos factores imprescindibles, especialmente los que lo diferencian siempre del retrato no fotográfico: Que el soporte sea fotosensible en su origen de toma y que mantenga siempre su poder ontológico, gracias al cual, aunque esté trucado, foto montado o manipulado, el espectador creerá siempre que originariamente procede de la realidad.

Desde los orígenes de la fotografía, el retrato ha pasado por multitud de situaciones, de teorías y técnicas. Por eso, hacer una clasificación histórica resulta muy complicado y subjetivo, aunque generalmente el retrato fotográfico se divide en dos grandes bloques: el retrato no creativo y el retrato creativo. Esos dos bloques podrían abarcar todas las tendencias existentes desde 1839 hasta hoy.

Puedo proponer la siguiente subdivisión inspirada por el historiador Miguel Angel Yáñez Polo.<sup>63</sup>

**Retrato clásico:** surgido desde 1839, se caracteriza por la importancia dada a la realidad. Evoca fuertemente la noción de que el modelo existe o ha existido de verdad. Su estética es también clásica, y por su morfología, según las proporciones del cuerpo incluido, se distinguen las siguientes variantes:

- Retrato de busto.
- Retrato de medio cuerpo.
- Retrato *a la americana* o *tres cuartos*, con encuadre desde el tercio superior de la pierna.
- Retrato de cuerpo entero.

Aparte de esas clasificaciones dimensionales, notamos diferentes tratamientos en el retrato clásico: El retrato *pictoricista*, imitando a la pintura; el retrato *pictorialista*, con las características propias a ese movimiento; y el retrato *clásico* propiamente dicho, que suele emplear las divisiones mencionadas anteriormente.

**Retrato de instantánea:** comienza a realizarse en 1880 con la divulgación de las emulsiones rápidas de gelatinobromuro, y sigue realizándose hoy en día. Se trata de retrato *objetivista* y existen multitud de variantes entre las que se podría mencionar:

- La fotografía de recuerdo.
- La fotografía de reportaje, con dos tendencias: periodismo gráfico y documentalismos diversos.

**Retrato objetivista:** Se da ese nombre para aquel tipo de retrato surgido a partir del movimiento de la neobjetividad, preocupada por una captación lo más fiel posible de la realidad. Ese tipo de retrato sigue en vigor en muchas tendencias fotográficas.

---

<sup>63</sup> YAÑEZ POLO, Miguel Angel. "Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos". Sociedad de Historia de Fotografía Española. Sevilla. 1994. P. 118-119

**Retrato subjetivista:** Su característica es la subjetivización que el operador hace del fotografiado, sin interesarse por los aspectos objetivos de que la representación del modelo sea próxima a la realidad. Ese tipo de retrato tiene algunas variantes, entre las cuales podemos citar:

- Retrato psicológico: el retratista busca perfiles psicológicos del modelo.
- Retrato fotomontado: empleado como técnica frecuente por los surrealistas, por ejemplo.
- Retrato intimista: inserta al modelo en una búsqueda de la propia intimidad.
- Retrato postmodernista: Caracterizado por estimar que el retratado no es más que una ficción del modelo, empleándose la fotografía como instrumento ficcional, explorador y metafórico de la supuesta realidad.
- Retrato neoexpresionista: es una expresión del autor, en la que no importa el parecido con el modelo.

El retrato no trata exclusivamente de la representación de un individuo, sino también de un personaje que ha accedido o incluso solicitado el ser ilustrado. Existe un convenio (tácito o explícito) en el que el retratado deja en manos del artista la interpretación visual de su persona.

El retrato ofrece una promesa de inmortalidad, trascendencia, reafirmación de poder y, en última instancia, de potenciación del ser. Más recientemente ha sido una búsqueda por penetrar al individuo más allá de su apariencia.

## **2.3 RETRATO COMO ESPEJO E IDENTIDAD**

Desde el momento de su desarrollo tecnológico con el negativo de cristal, a mediados del siglo XIX, la fotografía propone un nuevo lenguaje y una nueva percepción. Por su capacidad de *verdad*, por su facultad de captar detalles, por su originalidad mecánica, la fotografía es el documento por excelencia. Con anterioridad a ella se empleaba el dibujo.

La fotografía, como forma de proyección plana, producida ópticamente, modifica todos esos datos, ya que aplica a todas las cosas el mismo trámite, la misma visión del objetivo donde las particularidades profesionales habían establecido códigos específicos. Además, la fotografía es totalmente universal: cuando el dibujo es posible, la fotografía lo es con más afinidad. Incluso se emplea en campos delicados, como la microscopia y la astronomía. A pesar de los aparatos pesados, voluminosos y la lentitud de los preparativos, ella es capaz de sustituir al ojo del observador. Pero su mejor ventaja es la de operar automáticamente. Por supuesto, la visión fotográfica tiene su especificidad, y dos fotógrafos frente a un mismo sujeto no hacen la misma imagen. Las consecuencias del valor de revelación que tiene la fotografía fueron importantes en el campo de la fisiognómica: estudio de la forma del cuerpo y, ante todo, los rasgos sintéticos de la cara, según esas teorías, en relación con el alma. La entrada del medio fotográfico en el campo de la medicina, principalmente en el estudio de las enfermedades mentales, ha de comprenderse a partir de tal esperanza. El movimiento psíquico o neurofisiológico, el síntoma en general, señala su presencia en los detalles morfológicos que, a menudo, no se pueden captar inmediatamente a simple vista.

H. W. Diamond, alienista pero también presidente de la Royal Photographic Society de Londres, realiza en 1851 los primeros calotipos de enfermos mentales. En 1866, la Sociedad Médico-Psicológica de París estudia el tema de "la aplicación de la fotografía al estudio de las enfermedades mentales". En 1873, el hospital de San Clemente de Venecia crea un registro fotográfico de sus enfermos. En París, bajo el impulso de Jean Martin Charcot, el hospital de La Salpêtrière se convierte en un templo de la ciencia, incluso del arte fotográfico. Son efectuadas imágenes asombrosas de mujeres histéricas, imágenes con precisión clínica pero también con teatralidad fascinante. El retrato fotográfico se vincula también con la autopsia, con utilización judicial y médico legal. El primer servicio fotográfico creado en una prefectura de policía lo fue en París, en 1872. Alphonse Bertillon, creador de la "antropometría de filiación", sistematiza los protocolos en el taller y los archivos de su Servicio de identificación donde, sólo en el periodo de 1882-1889. En Italia, Cesare Lombroso colecciona simultáneamente los retratos fotográficos y los

cráneos de asesino, esperando descubrir una ley formal o fisiognomónica de la esencia del origen del crimen. Pero el fantasma de verlo todo, ver el alma, ver los orígenes y prever el futuro, desnaturaliza fácilmente el uso científico de la fotografía. Y esa búsqueda acaba en ocasiones por conducir a colecciones o experimentos aberrantes.<sup>64</sup>

### 2.3.1 Duchenne de Boulogne

En el siglo XIX, es a menudo gracias a la fotografía cuando se combina un cierto diálogo entre ciencia y arte. Mientras no era todavía fotógrafo, Nadar había animado a su joven hermano Adrien Tournachon a seguir esa vía en colaboración con Le Gray. En 1853, Adrien asistió, gracias a sus conocimientos fotográficos, al Doctor Duchenne de Boulogne, fisiologista especialista de la aplicación de la electricidad a la motricidad muscular. Su estudio ilustrado de fotografías se publicó en 1862, bajo el título de *Mecanismo de la fisiognómica humana, o análisis electrofísico de la expresión de las pasiones*. Demuestra así que el efecto de una ligera corriente aplicada por electrodos en el rostro de un sujeto especialmente dispuesto experimenta todas posibilidades de contracción de músculos faciales, y describe una tipología de expresiones (alegría, tristeza, desprecio, dolor, susto, etc.).



Ilustración 20. Estudio electrofisiológico de la expresión facial. Duchenne de Boulogne.

---

<sup>64</sup> LEMAGNY, Jean. "Historia de la fotografía". Martinez Roca. Barcelona. 1988. P. 73-74.



La ciencia trae una verdad experimental, verificada y transmitida por la fotografía. Duchenne de Boulogne, a menudo presente en la imagen al lado de su paciente, como si quisiera atestiguar también el valor experimental, codifica cada patología emocional. Expone la "ortografía y la gramática de la fisionomía humana", "los signos del lenguaje mudo del alma". Fundada o supuesta, su ciencia ilustra también las inquietudes científicas de una época.<sup>65</sup>

### 2.3.2 Philippe Potteau<sup>66</sup>

Ayudante en el Museo de Historia Natural de París, Philippe Potteau parece ser el primer fotógrafo oficial de aquella institución, pero su colega Louis Rousseau le había precedido en ese campo, con la fotografía zoológica. A partir de 1860, Potteau fotografía en el Museo, animales disecados, experiencias (disecciones) y fósiles. Emprende también una *colección antropológica* del Museo con los miembros de embajadas orientales en París (Siam, Japón, Cochinchina) e indígenas durante un viaje en Argelia en 1862.

La particularidad de Potteau es la de adoptar una regla científica de toma, con frente y perfil yuxtapuestos. Esas fotografías, chocantes en primer lugar por estar demasiado alejadas de las convenciones del dibujo muestran por el contrario sus cualidades de irrefutabilidad.

La clasificación metódica es una gran preocupación en el siglo XIX y Potteau clasifica sistemáticamente la diversidad de las informaciones recogidas sobre esos "tipos auténticos de variedades de razas humanas y de individuos que pueden servir de tipo a esas razas". Se nota un cierto desconcierto frente a la multitud de diferencias del prójimo, y la dificultad de tratarlo objetivamente. Potteau adjunta por ejemplo pies de fotos a sus imágenes, con datos sueltos y subjetivos:

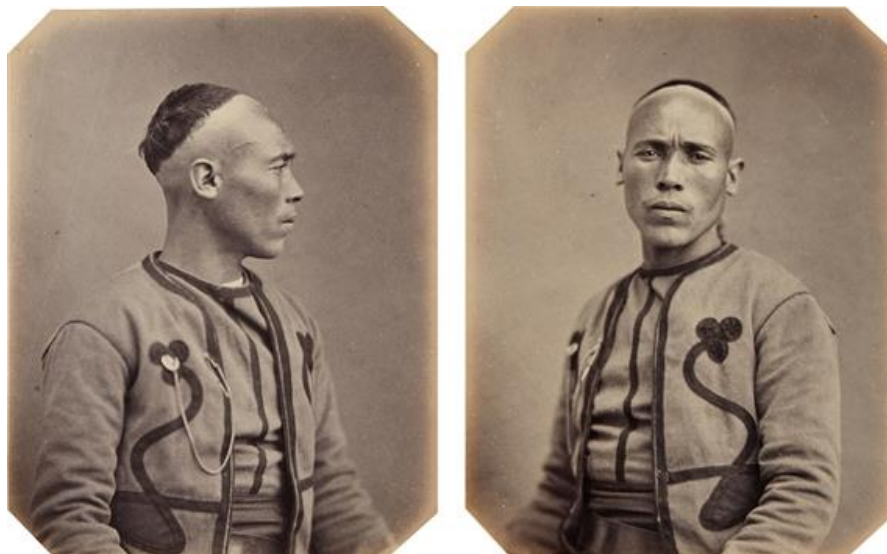
*"Mohamed, joven Zouzou, chico gordo no alto, pero muy musculoso, Negro guapo; la piel interior de las manos casi negra, oriundo de la gran ciudad de Kan que tiene*

<sup>65</sup> <http://www.aryse.org/el-laboratorio-de-las-pasiones-electricas-del-dr-duchenne/> 20/08/2017

<sup>66</sup> FRIZOT Michel. "Histoire de voir". 1 vol. Centre National de la Photographie. Paris. 1989. P. 116-117.

*60.000 habitantes. Capturado por ladrones Tuaregs (herida en la mejilla derecha).  
Fotografiado en Argel en 1862."*

La cara pone lo individual en relación con lo universal: representa una raza, un tipo, pero sin que sea siempre posible identificar las componentes esenciales. Poteau hace identificaciones, signos y pruebas, según un esquema frente-perfil que será utilizado más tarde por la fotografía judicial.



*Ilustración 21. "Portraits of Algerian Diplomats" Philippe Potteau.*

### **2.3.3 Alphonse Bertillon**

De las numerosas aplicaciones de la fotografía, el método de Bertillon es uno de los más singulares y provoca cuestiones fundamentales sobre los derechos del individuo; amplificados hoy en día con los medios de comunicación modernos. En 1882, Bertillon crea en la prefectura de policía de París el *Service d'Identité Judiciaire* (*Servicio de identidad judicial*), que emplea sus métodos de *antropología signalética*.

Todo sospechoso implicado en un asunto judicial siempre deberá estar sometido al establecimiento de una ficha signalética comportando mensuraciones diversas, los signos particulares (cicatriz, tatuaje), la descripción formal de los rasgos (nariz, boca, cabello, etc.) y el estudio preciso de algunos signos característicos (la oreja).

Se completa el dispositivo con la fotografía del individuo, codificada de frente y perfil de la cara. Ese sistema sigue todavía en aplicación.

En 1890, Bertillon describe sus métodos y explica sus ventajas en un libro *La Photographie Judiciaire (la fotografía judicial)*. Según sus teorías, la oreja en particular sería uno de los elementos casi invariables del cuerpo humano, como legado intangible de la herencia, y cuya comparación permite distinguir claramente dos individuos o al contrario confundir una misma persona que hubiera cambiado de rasgos por envejecimiento o disimulación. Sin embargo, el inventor del *bertillonaje* se opondrá al uso de las huellas dactilares, por no haber entendido la pertinencia. El sistema judicial considera a la fotografía como prueba en el sentido jurídico y el método de Bertillon promueve la conjunción de la fotografía (frente/perfil), de las mensuraciones antropométricas y de la signalética constituyendo el *retrato hablado*.

Su sistema de identificación de criminales, conocido como bertillonaje, partía de la base de que los huesos de las personas adultas no cambian y que son diferentes en cada individuo. Una vez registradas las medidas del preso, era fácil su clasificación e identificación. Se realizaban cinco mediciones: longitud de la cabeza, anchura de la cabeza, longitud del dedo medio de la mano izquierda, longitud del pie izquierdo y longitud del antebrazo izquierdo. Las mediciones de la cabeza se realizaban con un compás: la longitud, apoyándolo en el entrecejo; y la anchura, de un parietal a otro; la del dedo, con un calibre, situándose éste en ángulo recto con el resto de la mano; la del pie, también con el calibre, con el pie descalzo; la del antebrazo, con los brazos en cruz ante un tablero dividido en centímetros. Según el tamaño de cada medida, se clasificaban en larga, media o corta. Combinando las cinco mediciones se obtenían clases de personas. El informe se archivaba adecuadamente. Aunque estas cinco medidas bastaban para obtener una identificación precisa, podían completarse con otras: talla (la persona se coloca, descalza, junto a una regla en vertical) y longitud del meñique. También, señalando algunas características particulares: color del iris, del cabello y de la piel, rasgos de la nariz, del labio, de las orejas, de las cejas y párpados, de la frente, cicatrices,

lunares, quemaduras, arrugas, señales dejadas por el ejercicio de la profesión. Se tomaban además dos fotografías: una de frente (de divulgación) y otra de perfil (para el examen del antropómetro). Cada país tenía variantes del sistema, pero en lo esencial se aplicaba según lo ideó Bertillon.<sup>67</sup>

La fotografía signalética no sería utilizable si no fuera ayudada por la antropometría. Una misma identidad puede esconderse bajo la similitud de los rostros debido a modificaciones incontrolables (envejecimiento, cabello, barba, bigotes, arrugas, cicatrices). Al contrario, la similitud puede darse sólo por pertenecer a una misma familia de rasgos fisionómicos. Bertillon admite la difícil comparación de los rasgos de frente, más decepcionante que la comparación de los perfiles, pero se obstina en considerar a la oreja como elemento superior desde el punto de vista de la identificación.

#### **2.3.4 August Sander**

En principio, el trabajo del fotógrafo de retrato consiste en el cumplimiento de un encargo, y puede llegar a ser una especie de inventario de personas a pequeña escala, pero casi nunca de manera sistemática o deliberada. La obra de August Sander, llamada Hombres del siglo XX, consistía en representar las diferentes categorías de individuos de la Alemania de la República de Weimar. Las fotografías de ese proyecto, censurado por los nazis, son piezas de una serie en la que cada imagen no tiene valor en sí misma sino en relación con las demás. En directo, sin artificio ni puesta en escena, son imágenes con gran poder evocativo, conectadas con las informaciones de los pies de foto, y permiten imaginar vidas enteras de los modelos.<sup>68</sup>

La descripción de una sociedad a través de la fotografía puede parecer un proyecto ilimitado y obsesivo por parte de su autor. Sin embargo, aquella búsqueda representativa de la obra de August Sander constituye un proyecto artístico en toda su elaboración. El interés de Sander reside en una colección de documentos visuales tomados directamente desde la vida real. Los modelos son individuos

---

<sup>67</sup> <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bertillon.htm>

<sup>68</sup> BAURET, Gabriel. "De la fotografía". La Marca. Buenos Aires. 2000. P. 66-67.

independientes y se presentan frente a la cámara, tal como son al cotidiano. Luego, gracias a la comparación de imágenes, cada individuo adquiere otra identidad al lado de los demás modelos. Cada persona retratada se hace representativa de todo un grupo, de una familia, profesión o clase social. Al evaluar el conjunto, el inventario aparece de manera diferente al espectador.

Sander quería transmitir un punto de vista crítico sobre la sociedad alemana y no sólo hacer un catálogo de tipos, él admiraba la capacidad del sujeto de conservar su individualismo y la facultad del individuo aislado para representar al grupo humano.



*Ilustración 22. "Los Hombres del Siglo XX".*

## **2.4 RETRATO COMO EXPRESIÓN CREATIVA Y PSICOLÓGICA**

Desde nuestro nacimiento la vida se basa en constantes imitaciones de comportamientos por lo cual, nos escondemos detrás de eso para ocultar nuestro verdadero ser. Normalmente todas las personas tenemos un gran temor a

mostrarnos tal cual somos y cuando estamos frente a una cámara te inunda el pensamiento de estar desnudo ante ella haciendo crecer aún más ese temor por el miedo de ser descubierto por el fotógrafo.

En el duelo del modelo y retratista con el fin de ser uno solo, dejando al fotógrafo indagar en la profundidad de tu persona para lograr su cometido y ese ataque que siente el modelo por este hecho lo hace estar a la defensiva, dejándose al descubierto que inconscientemente muestra una parte de su individualidad como persona, nace el universo del retrato. El fotógrafo ha de llevar la iniciativa, saber qué buscar y cómo obtenerlo. El retrato es pura intuición, la percepción que sobre el otro tiene el fotógrafo.

#### **2.4.1 Dieter Appelt**

Artista alemán que, en toda su obra fotográfica, iniciada a partir de finales de los años cincuenta, Appelt investiga las relaciones del artista con su entorno físico y cultural, experimentando sin parar el lenguaje fotográfico. Concibe imágenes que no son instantáneas, probando efectos técnicos, a veces sobre poniendo negativos, y graba una serie de estados, creando la ilusión de múltiples dimensiones en una sola imagen.

Dieter Appelt utiliza su propio cuerpo como material bruto, producto de la tierra y del Universo para expresar una mutación presentada como un exorcismo y desafío al tiempo, como para aliviar un deseo de inmortalidad. Su obra constituye una especie de viaje iniciático, desde el nacimiento hasta la muerte, pasando por las etapas de una interminable metamorfosis. A veces, Appelt va muy lejos en una especie de expresionismo barroco, poniéndose en escena en situaciones violentas o angustiosas, pero, cuanto más teatral se hace la situación, más impacto de realidad pierde.

Describe muchas de sus fotos como si fueran un *Dejá Vu* previamente vislumbradas, pero nunca realmente experimentadas, como si existieran en su subconsciente y él hubiera actuado sobre algún orden interior al convertirlas en arte. La sensación ancestral de sus obras refleja su modo de pensar. “*La marca que hace*

*el aliento en el espejo (1977)*” es una imagen de Appelt, de espaldas a la cámara, soplando en un espejo. Su reflejo está velado por la condensación de su aliento, y la suave difuminación crea un sorprendente contraste. Allí, en el espejo, en el territorio entre la realidad y su imagen, es donde Appelt deja su marca. Siempre ha considerado la voz como un instrumento expresivo, así que él habla con luz y no con sonido.<sup>69</sup>

Sus imágenes atormentadas expresan la angustia del ser humano con el temor de haber nacido y tener que morir.



Ilustración 22. “La marca que hace el aliento en el espejo” (1977).

#### 2.4.2 Richard Avedon

Richard Avedon nació en Nueva York en 1923. Es uno de los mitos contemporáneos de la fotografía de moda y del retrato, que trabajó para publicaciones de tanto prestigio y éxito como Vogue, Life o Harper's Bazaar. Su carrera como fotógrafo profesional comienza a principios de la década de 1950 y alcanza la fama en la década de los 60. Fue de los primeros fotógrafos en dotar de cualidades artísticas a la fotografía de moda.

<sup>69</sup> WOLF, Sylvia. “Fantasmas”. N°10. México. 1996. P. 104-105. ISSN: 0188-8005.

Avedon retrata a sus modelos delante de un fondo blanco continuo, sin fisuras, que sitúa en una zona en sombra, para hacer uso de una luz natural neutra. El fondo blanco aísla al sujeto de sí mismo y te permite explorar la geografía de su cara; el continente inexplorado en el rostro humano.<sup>70</sup>

Los retratos de Avedon, son personajes únicos que no tienen ninguna pretensión de generalizar las características de sus protagonistas. Solamente pretende evidenciar las enormes cualidades estéticas de cada uno de ellos.

“Todas las fotografías son precisas. Ninguna de ellas es la verdad”<sup>71</sup>

Esta es una de las cuestiones principales por las que el trabajo de Richard Avedon de algún modo inaugura una nueva forma de retrato. Los cuerpos y rostros son explorados como un paisaje donde todo es significativo y puede ser leído como un lenguaje primario que se desprende de convencionalismos. Avedon lleva a extremo la lógica de la fisionomía y nos propone una serie fotográfica de retratos únicos e irrepetibles donde ante todo encontramos un modo de retratar en el que la coherencia visual constitutiva de cada imagen ha dado lugar a una estética paradigmática del retrato fotográfico. Avedon marca un antes y un después en el retrato.

### **2.4.3 Dorothea Lange**

Dorothea Lange es una de las fotógrafas más influyentes del siglo XX. Nacida en mayo de 1895 en Estados Unidos. Dorothea Lange tenía gran reputación de retratista, y tal vez esa aproximación más personal y física con los desfavorecidos le da ese impacto excepcional. Capta miradas y detalles de actitudes que transforman el desasosiego en belleza. Muy apasionada por la eficacia sensible de la fotografía, se preocupa especialmente por los individuos para transmitir una emoción.

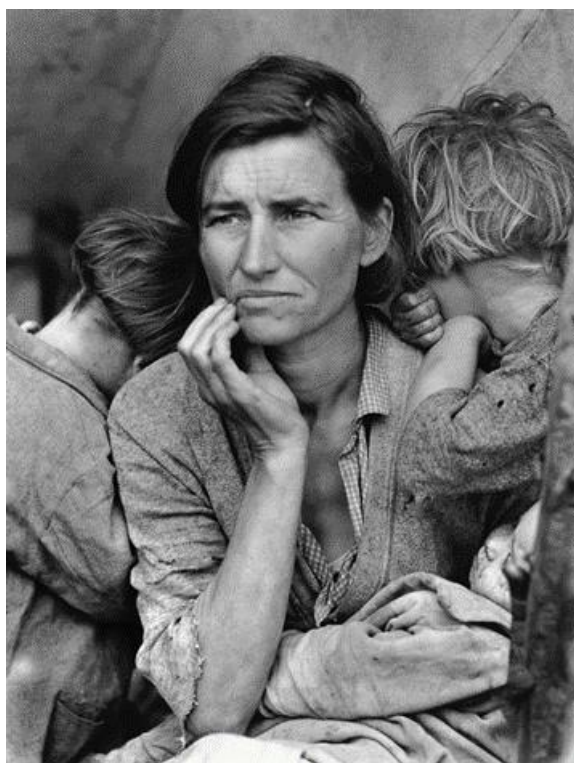
La Gran Depresión por la que pasaba Estados Unidos llevó a mucha gente a vivir en las calles y a abandonar sus casas para buscar trabajo allá donde hubiera. Dorothea Lange estaba muy sensibilizada con esta problemática y usó sus

<sup>70</sup> BAURET, Gabriel. “De la fotografía”. La Marca. Buenos Aires. 2000. P.69.

<sup>71</sup> <http://v1.zonezero.com/magazine/articles/kosloff/pagina3sp.html>



fotografías como un método de denuncia. Empezó a retratar mendigos en las calles, desempleados, etc. Pronto fue contratada por el Estado y empezó a trabajar para la Administración para la Seguridad Agraria. Su labor consistía en documentar la pobreza reinante en las zonas rurales del país.<sup>72</sup>



*Ilustración 23. "La madre migrante". Dorothea Lange.*

Dorothea Lange se hizo mundialmente conocida con su serie de fotografías titulada *La Madre Migrante*. Estas imágenes fueron tomadas en California en 1936. En ellas se ve a Florencia Owens Thompson y a sus tres hijos.

Este conjunto de retratos define claramente la personalidad del trabajo de Lange. Toma sus fotografías de manera cercana, clara, concisa y de una forma muy tierna. En ellas refleja la situación por la que están pasando las personas que retrata, pero sin hacerles perder un ápice de dignidad.

---

<sup>72</sup> <http://www.fotonostra.com/biografias/dorothealange.htm>

#### 2.4.4 Andrés Serrano

Serrano utiliza la fotografía para presentar un mundo poblado de contradicciones: Un panorama donde conviven símbolos y arquetipos, elementos de belleza y horror, la vida y la muerte. Nacido en Nueva York en 1950.

No le agradaba la idea de identificarse con una determinada técnica o expresión, para él el arte solo existe en su expresión conceptual. Reconoce la influencia en su carrera de Marcel Duchamp, Luis Buñuel y Federico Fellini. De Duchamp toma la libertad para entender el objeto y convertir en una estrategia de trabajo lo inverosímil. De Buñuel y Fellini aprendió a mostrar el reverso y el anverso de la vida, y a explorar sin restricciones las obsesiones de la mente humana. Pronto intuyó que más que reflejar la realidad, él prefería pintar y armar la fotografía. Serrano se ha convertido en un maestro de esta travesía, propone a la fotografía como una falsa realidad. Para él la cámara miente y también dice la verdad, esa es la hermosa contradicción. Las fotos manipulan, saben hacia a dónde enviar la mirada del espectador.<sup>73</sup>

Sus primeras fotografías eran en blanco y negro, luego comenzó a utilizar color. Fotografiaba naturaleza muerta y retratos de la calle. Hay una conexión con todo su trabajo, incluyendo su trabajo temprano. Siempre ha estado interesado en la realidad y la fantasía, o lo que se crea en el estudio. Es más, un artista conceptual con una cámara que un fotógrafo.

Sin embargo, Serrano trata de temas considerados como *sociales*: imágenes de miembros del Ku Klux Klan (organizaciones de extrema derecha en Estados Unidos), retratos de los *sin techo* en el metro de Nueva York, fotografías de cadáveres en su serie *Depósito de cadáveres (1992)*. Confirma que primero está su búsqueda de humanidad y belleza, considerando a la fotografía como una falsa realidad. Para él, la hermosa y constante contradicción de la cámara es su

---

<sup>73</sup> <http://biografiadefotografos.blogspot.mx/2014/11/andres-serrano.html>

capacidad para mentir y también decir la verdad: Las fotos manipulan, guiando la mirada del espectador, con cierta complicidad.<sup>74</sup>

Antes que ensayos sobre la realidad, sus series crean la ilusión de que todo puede ser fotografiado. Se preguntan por el otro y, más allá de las intenciones del artista, ponen en escena cuestiones que pueden ser leídas como parte de un debate que la sociedad de fin de siglo tiene que encarar. Su propuesta de trabajo es atractiva por sus contradicciones. Juega con los opuestos, desde la comedia hasta la tragedia.



Ilustración 24. "The Wooden Horse". Andrés Serrano.

## 2.5 EL CUERPO: TERRITORIO OCULTO DE LA HISTORIA

Hasta el siglo XX el arte y la fotografía en gran medida han jugado un papel fundamental en la *cosificación* del cuerpo como una forma de representación de estetización, que de alguna manera el juego del cuerpo siempre llega a ser pasivo

<sup>74</sup> <http://www.featureshoot.com/2014/05/andres-serrano/>

e inerte como lo puede ser un objeto inanimado, prestándose únicamente a una reproducción fotográfica técnicamente impecable.

A principios del siglo XX numerosos filósofos fueron atraídos por la ideología del sociólogo alemán Georg Simmel (1858 – 1918), que, con cierta perspectiva material del cuerpo, abre una puerta para un enfoque antipositivista afirmando que toda propiedad significaba una extensión de la personalidad, a su vez esa propiedad es lo que obedece a la voluntad, es decir, aquello en lo cual el sí mismo se expresa y se realiza externamente. Y esto ocurre antes y más completamente que con ninguna otra cosa, con nuestro propio cuerpo, el cual por esta razón constituye a nuestra primera e indiscutible propiedad. El cuerpo se convierte de este modo en un agente activo como medio de expresión y comienza a ser un tema recurrente en los estudios sociales. Por lo que el filósofo francés Foucault (1926 – 1984) presentó una idea de cuerpo totalmente impreso por la historia y los procesos históricos de destrucción del cuerpo. En primer lugar, el cuerpo funciona como metáfora del orden político y social y de las manifestaciones de este y en segundo parte, el cuerpo representa el lugar donde se manifiesta el control social, así que, el corte de pelo o la actitud corporal son ejemplos de controles que se ejercen sobre el cuerpo y se evidencian especialmente en los entornos militares y escolares. El cuerpo humano es un reflejo de pertenencia del individuo a grupos diferentes, pero también se articula como expresión del ser ya que en el reside nuestra individualidad, donde construimos imágenes de nosotros mismos y las proyectamos a través de nuestras apariencias.

El cuerpo siempre debe considerarse para la teorización y la experimentación, dejando atrás su simple materialidad, para abrirse a un mundo de posibilidades propias de la creación en artes visuales. La fotografía, en su corta existencia, juega un papel protagonista a la hora de imprimir significados en el cuerpo y difundir los mensajes del cuerpo. Las imágenes del cuerpo son, en el sentido barthiano, imágenes *posadas*, es decir, son representaciones codificadas y codificadoras dotadas de carácter simbólico, político, ideológico, cultural, etc. La fotografía ha transformado la visualidad de nuestro cuerpo, ha recreado el cuerpo anatómico de

la modernidad como cuerpo mecánico. Al igual que ha ocurrido con el concepto de identidad, el cuerpo orgánico anatómico e inmutable participa hoy en día, reconstruido a través de las imágenes que se crean de él, en un cuerpo gestual que juega en el campo de las apariencias, que se reconstruye constantemente por medio de imágenes.

En gran medida esta conceptualización del cuerpo, o mejor dicho de la identidad a través del cuerpo visualizado, tiene que ver más con las imágenes que se diseminan que con el propio cuerpo físico, algo que se acentúa en la segunda mitad del siglo XX, cuando los fotógrafos son conscientes del poder que tiene una visión fotográfica para transformar la realidad social y política. Una de estas visiones esencialmente fotográfica es la fragmentación. El cuerpo está sujeto a una infinidad de transformaciones y transfiguraciones mediante estrategias visuales y aunque dichas transformaciones no supongan una intervención física tienen el poder de recrear ficciones de vida que tienen que ver con esa identidad que se debate entre el cambio constante y la contingencia y, de igual modo, entre lo real, lo simbólico y lo imaginario.

El rostro es la raíz identitaria. Es donde reside la clave del reconocimiento de un individuo. Por otro lado, además de percibir en el rostro la identidad singular, igualmente se perciben las expresiones faciales, estas expresiones, sin embargo, no son una simple cuestión biológica o fisionómica. Son fruto de la participación de una circulación, de una interacción entre rostros. Esto último hace que el rostro sea, en cierto modo, comparable al lenguaje. El rostro que expresa, y que oculta, el rostro que se mimetiza, el rostro que se enmascara, que finge, que se muestra transparente, que se maquilla, que posa. Por tanto, además de la singularidad de su fisionomía, se comporta como un lenguaje. En esta idea radica la gran fascinación de la historia del arte por la representación del rostro humano. Y también el hecho de que sea una fuente de inspiración inagotable e infinita de obras de arte. Su representación ha sido y seguirá siendo un misterio para artistas que siguen encontrando en el rostro un interés único.

Todas las artes visuales han representado de uno u otro modo el rostro: el género del retrato es común a todas ellas. Y desde la aparición de la fotografía el retrato fotográfico se ha practicado abundantemente, bien sea por necesidades de la ciencia, de reconocimiento social o por arte. No es algo casual que la fotografía de retrato haya tenido un nacimiento y un crecimiento muy rápido, que casi ha monopolizado la representación del rostro. Por lo tanto, la fotografía es quizás el medio más apropiado para la representación del rostro ya que puede abordar simultáneamente la dimensión fisionómica-analógica y la dimensión cultural-lingüística y sobre todo, dado el valor social que otorgamos a la fotografía, asegura la presencia del rostro, confirma su existencia, aunque este sea una creación artística basada en una imagen de construcción ficticia.

La mayoría de las fotografías del rostro; fotografías de documento de identidad se quedan en la primera dimensión. Son las formas de retrato más contemporáneas y cada vez más fotografías nos representan en las redes sociales las que indagan en la segunda dimensión y en la relación entre ellas. Y especialmente los retratos fotográficos artísticos los que asumen esta tarea como un ejercicio de indagación. Dicho de otro modo, además de representar la doble dimensión del rostro, mediante la fotografía artística se experimenta en los límites entre estas dos dimensiones; se desplazan, se superponen y se entremezclan en un resultado confuso. Las confusiones respecto a los rostros son el resultado del eclipse de la imagen real por la alucinación que ha nacido de ella. En este sentido la confusión alcanza también a la cuestión identitaria. Es en la creación artística de retrato fotográfico donde el rostro se vuelve algo plástico por tanta fragmentación.

## CAPÍTULO III. LA FOTOGRAFÍA AL DESNUDO

### 3.1 EL LENGUAJE FOTOGRÁFICO

#### 3.1.1 La Realidad del Proceso Fotográfico

Siguiendo la trayectoria de Joan Costa, quien analiza en su obra *El lenguaje fotográfico* las interrelaciones de los elementos participantes en la configuración del mensaje, hablaremos del proceso fotográfico de manera especialmente analítica, sin interpretaciones ni juicios de valores.

Joan Costa destaca la existencia de los siguientes elementos:<sup>75</sup>

- a) Una imagen: substancia vital, representando elementos más o menos conocidos o extraños, fácil o difícil de captar, etc.
- b) Un soporte físico: plano, bidimensional, inseparable e imprescindible para la existencia de la imagen (el propio papel en el que está impresionada).
- c) Un fragmento de la realidad: la imagen del modelo identificado en la foto (paisaje, figura, objeto, etc.)
- d) Un fotógrafo: individuo que ha obtenido la foto observada actualmente, y emisor de una intención de comunicación, o de un mensaje.
- e) Una tecnología: aparato, instrumentos, materiales, etc., y normas o procedimientos de uso, todos ellos manipulados por el fotógrafo.

Siguiendo esta perspectiva que va desde la propia imagen (a, b, c) hasta su origen (c, d, e), Joan Costa resalta la existencia de otro elemento, externo a la foto, pero particularmente determinante:<sup>76</sup>

- f) Un destinatario: El público en general, desde el operador mismo en tanto que espectador y otros individuos o grupos sociales, hasta familiares y amigos del fotógrafo aficionado, lectores de periódicos, libros y revistas,

---

<sup>75</sup> COSTA, Joan. "El lenguaje fotográfico". Ibérico Europa de Ediciones S.A. Madrid. 1977. P. 14.

<sup>76</sup> IBIDEM P. 15.

o profesionales. Todos ellos son receptores del mensaje vinculado por la imagen fotográfica.

A partir del aspecto metodológico, Costa introduce también otro criterio o nivel de observación, y vuelve a clasificar los elementos según su naturaleza.

Define tres grupos esenciales, caracterizados por los rasgos que la definen:<sup>77</sup>

- Naturaleza subjetiva: incluye al fotógrafo y al espectador, emisor y receptor humanos del mensaje, sujetos susceptibles de establecer una comunicación y, por tanto, de ser implicados por ella.
- Naturaleza objetiva: se encuentra "el mundo físico, real", o la realidad objetiva: el modelo preexistente a la foto. La realidad es fragmentada por el fotógrafo, subjetivada en el mensaje y restituida al receptor en forma de una imagen significativa.
- Naturaleza técnica: la imagen, el soporte y la técnica.

Aquí recordaremos que, en todo acto de comunicación efectuado por un individuo, intervienen tres elementos fundamentales: el sujeto emisor, el objeto que se comunica y los instrumentos que ello requiere. En el caso de la comunicación fotográfica, los tres elementos esenciales son:

- El fotógrafo: sujeto que inicia la comunicación; *operador* humano, en tanto que manipula ideas y cosas.
- Su entorno físico: el mundo real, mezcla de naturaleza y artificio, que el fotógrafo llega a fragmentar de acuerdo con su percepción u objetos aislados en la imagen fotográfica.
- La tecnología: instrumentos y técnicas operacionales de los cuales el fotógrafo se sirve para materializar sus mensajes.

A partir de este conjunto de interacciones, Joan Costa propone la idea de que todo individuo es influenciado por su entorno existencial y, viceversa, el entorno es recíprocamente influido por el hombre. A esto lo llama "ciclo sociocultural y

---

<sup>77</sup> IBIDEM P. 19.



ecológico". El hecho fotográfico se aplica también a esta ley. Dentro del ciclo sociocultural, el destino de una imagen fotográfica es permanecer, ser difundida de algún modo, más o menos público o privado y, con ello, perpetuar un acontecimiento, un objeto o una idea. La fotografía es, en este sentido, la memoria del mundo. Por otro lado, en la medida en que la cultura fotográfica configura una sensibilidad y modifica incluso los modos de percepción del mundo, esta "nueva realidad" influye retroactivamente al propio fotógrafo y, por supuesto, determina su producción fotográfica sucesiva.<sup>78</sup>

Por su parte, Roland Barthes, en su obra *La cámara lúcida*, emplea los términos de "operator", "spectator" y "spectrum" para designar sucesivamente el fotógrafo, las personas que contemplan la fotografía, y el objeto fotografiado. Para ese autor, la foto del spectator está relacionada con la revelación química y la foto del operator está relacionada con la física. Y Barthes se interesa por la experiencia del sujeto mirado y la del sujeto mirando.<sup>79</sup>

Recordando sus reacciones como modelo frente a la cámara fotográfica, relata cómo él mismo se transformaba por adelantado en imagen, fabricándose otro cuerpo. Es una transformación activa y la fotografía crea su cuerpo o lo mortifica, según la circunstancia. Comenta en su libro que, posando delante de la cámara, no arriesgaba tanto, pero que vivía, sin embargo, esta dependencia con angustia: una imagen suya iba a nacer y él no sabía cómo intervenir desde su cuerpo. Se prestaba entonces al juego social, a pesar de no coincidir su personalidad con su imagen.

Barthes relata también que verse a sí mismo, de otro modo que, en un espejo, es un acto reciente a escala de la Historia. Hasta la difusión de la fotografía, el retrato pintado, dibujado o miniaturizado, era un bien restringido destinado por otra parte para hacer alarde de un nivel financiero y social. Además, y por parecido que sea, un retrato pintado no es una fotografía. En la civilización moderna el invento de esa nueva técnica de representación revoluciona nuestra relación con la mirada.

---

<sup>78</sup> IBIDEM P. 20.

<sup>79</sup> BARTHES, Roland. "La Cámara Lúcida". 10 ed. Paidós. Barcelona. 1989. P. 35-37.

Para Roland Barthes, en el retrato fotográfico se cruzan y enfrentan cuatro imaginarios o fuerzas. Frente a la cámara, la imagen del modelo es múltiple:

- Aquella que él mismo cree ser.
- Aquella que quisiera mostrar.
- Aquella que el fotógrafo intuye del modelo.
- La imagen que ese artista aprovecha para exhibir su arte.

La fotografía representa entonces un momento tan sutil que Barthes no se siente ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se transforma en objeto. Vive una *microexperiencia* de la muerte y se convierte en espectro. El fotógrafo es consciente de ello y no teme aquella experiencia, pero debe luchar para que la fotografía no sea la muerte, es decir, que parezca viva.

### **3.1.2 El elemento retratado**

Todo objeto está caracterizado por dos niveles desde la perspectiva de Joan Costa:

1. Caracteres físicos: los cuales corresponden a la luminosidad del objeto, cromaticidad, textura, dinamismo y dimensión. En este sentido, el elemento es percibido en un contexto por sus condiciones de contraste o de similitud, de permanencia o de cambio, de forma o movimiento, etcétera.
2. Caracteres socioculturales: referente a que el objeto se socializa e incluso se institucionaliza, ritualiza y se mitifica, por lo que adquiere valores de representación y de simbolización, que ya no están en el propio objeto, sino en los códigos sociales, es decir, el objeto denota significados propios del sistema social: estéticos, simbólicos, ideológicos, utilitarios, históricos, esto es, psicológicos.

Las condiciones físicas y socioculturales mencionadas anteriormente determinan la posición del fotógrafo frente al objeto que, como material de percepción, adquiere funciones pasivas o activas.

- a) Función pasiva (búsqueda): donde el elemento se somete al fotógrafo, donde éste toma la iniciativa manipulándolo, buscando y explorando para elaborar una imagen futura
- b) Función activa (hallazgo): es cuando el elemento incita y atrae al fotógrafo, sorprendiendo su disponibilidad latente de ser fotografiado.

La creatividad define a la primera actitud del fotógrafo. Es exploratoria y abstracta. Mientras tanto, receptividad, oportunidad y reproducción caracterizan a la segunda actitud. No obstante, ambas cualidades deben ser consideradas en medidas, relativas y desde luego en interacción.

La creatividad y sensibilidad para elegir e interpretar el objeto y para usar la tecnología son las condiciones que determinan la función básica de la fotografía para poder transformar un elemento físico o una idea en una imagen.

Estas dos actitudes generales conllevan un hecho diferencial: en el primer caso el mensaje es el del fotógrafo; en el segundo caso, el mensaje es el propio objeto fotografiado.

### **3.1.3 La técnica**

El individuo diariamente usa herramientas para operar sobre su entorno, transformándolo y adaptándolo a sus necesidades humanas. Utiliza aparatos y máquinas para desplazarse de un lugar a otro, para economizar energía física y ganar tiempo, entre otras. Servirse de herramientas implica siempre un modo de razonamiento o en cierta forma una preparación mental sobre cómo usar el aparato o máquina. Según Joan Costa, toda técnica abarca dos campos bien definidos:<sup>80</sup>

- Equipamiento material: instrumentos, utillaje y herramientas disponibles para realizar determinadas operaciones.
- Equipamiento mental: conjunto de reglas, normas y procedimientos sobre cómo utilizar los instrumentos en función de un resultado determinado.

---

<sup>80</sup> COSTA. Op. Cit. P. 30.

De este modo podemos entender la técnica no sólo en el sentido de instrumentos sino como proceso mental en el uso de estas herramientas. La técnica determina de una cierta manera la acción del individuo en la transformación de su entorno vital. El fotógrafo, por ejemplo, transforma los objetos físicos del entorno y las ideas en imágenes a través del elemento técnico.

La cámara está programada para generar fotografías, y cada fotografía es una concreción de las posibilidades contenidas en el programa de la cámara. El número de estas posibilidades es grande y, sin embargo, limitado, es la suma de todas las fotografías posibles de la misma manera o muy similar. Son imágenes redundantes, no aportan ninguna información nueva y son superfluas. El fotógrafo se esfuerza por agotar el programa fotográfico realizando todas sus posibilidades. Pero el programa es rico y confuso. Así pues, el fotógrafo se afana en descubrir sus posibilidades aún no exploradas: manipula la cámara, le da vueltas, mira en su interior y a través de ella. Cuando mira el mundo a través de la cámara, no lo hace porque el mundo le interese, sino porque está buscando otras posibilidades de fabricar informaciones y de evaluar el programa fotográfico. Su interés se centra en la cámara, y el mundo no es para él más que un pretexto para llevar a cabo las posibilidades de la cámara. En suma, no trabaja, no pretende cambiar el mundo, sino que busca informaciones.

El fotógrafo juega con su cámara que ya no es herramienta, sino juguete. Estudia la cámara para sacar a la luz los trucos escondidos. Pero juega contra su juguete: a la diferencia del artesano rodeado de herramientas y del operador de una máquina, el fotógrafo está dentro del aparato y entrelazado con él. Se trata de una función novedosa, en la que el humano no es ni la constante ni la variable y en la que el humano y el aparato se unen. Por eso Flusser llama "funcionario" al fotógrafo. El programa del aparato debe ser múltiple y variado para que sus posibilidades superen las capacidades del "funcionario" de agotarlas. Una cámara bien programada no puede ser comprendida completamente por un fotógrafo ni tampoco

por la totalidad de los fotógrafos. Así, la cámara hace lo que el fotógrafo le pide, sin que éste sepa lo que pasa dentro.<sup>81</sup>

Después de la percepción, la acción del fotógrafo consiste en convertir el objeto real en una imagen. En un proceso de comunicación, toda intervención de un elemento técnico conlleva la inclusión de factores inherentes a esta técnica, factores que no están en la voluntad del fotógrafo, ni en la apariencia del objeto fotografiado, mejor dicho, ruidos en la fotografía, los cuales son todos aquellos elementos visuales que no percibimos en la visión directa del objeto y sí en su imagen fotográfica pero ocurre a veces que un ruido se convierte en el mismo mensaje, y que es utilizado por el autor pero también, en los usos y manipulación del elemento técnico, se insertan otra clase de ruidos. Son los que en términos más corrientes llamamos el azar. El elemento imprevisto, casual, durante el proceso fotográfico, juega el papel de parásito, aunque, estéticamente puedan resultar apreciables. Esos elementos, en principio no deseados por el fotógrafo, ni visibles directamente en el modelo (obviamente, porque no están en él sino en su imagen) son a veces técnicos, y otras veces debidos a los acontecimientos durante la toma. Esa incidencia de factores aleatorios o ruidos representa un elemento considerable de la teoría del lenguaje fotográfico.<sup>82</sup>

#### **3.1.4 Relación e interacción entre el fotógrafo, elemento y técnica**

Recordemos aquí al individuo como sistema abierto que recibe señales e informaciones del entorno visual, la percepción fragmenta este entorno en unidades aprehensibles, con lo cual emerge la entidad del objeto. En fin, hemos visto que la técnica fotográfica impone unos modos de ver e imaginar al mismo tiempo que instrumentaliza una imagen del mundo.

El individuo es un sistema "abierto" porque sus reacciones a los estímulos percibidos no están sujetas a leyes invariables. Un sistema "cerrado" es, por el

---

<sup>81</sup> FLUSSER, Vilém. "Una filosofía de la fotografía". Trillas. México. 1990. P. 26-29.

<sup>82</sup> COSTA. Op. Cit. P. 40-42

contrario, aquel en que unos mismos estímulos provocan siempre unas mismas reacciones, como por ejemplo los sistemas puramente automáticos.<sup>83</sup>

La aptitud del sujeto por interiorizar los estímulos y filtrarlos a través de una apreciación subjetiva, constituye en sí misma un proceso interactivo. Notamos un movimiento del estímulo dentro del sistema, una reacción de retorno, que es esencialmente distinta de la reacción automática de los sistemas cerrados. La característica del sistema abierto es la actitud creativa ya que tiene la capacidad de transformar la cual difiere, del comportamiento automático, como por ejemplo en el caso de un sistema o circuito mecánico. En esta capacidad por transformar los estímulos en vivencias y manifestarlas a través de respuestas subjetivadas, radica la personalidad original del individuo y, por tanto, de sus actos y de sus obras.



*Ilustración 25. Interacción entre el fotógrafo, elemento y técnica.*

### 3.1.5 La fotografía creada y capturada

Clasificando los posibles campos fotográficos, podemos determinar dos actitudes generales posibles para obtener lo visible con el mismo aparato óptico. La expresión del fotógrafo norteamericano Ansel Adams:

*"You don't take a photograph, you make it."*<sup>84</sup>

<sup>83</sup> COSTA. Op. Cit. P. 34.

<sup>84</sup> <http://clubdefotografia.net/ansel-adams/>

Hace referencia a estos campos. Se trata de diferenciar la fotografía obtenida con improvisación, de la fotografía construida, pensada, compuesta mentalmente e incluso preparada con un boceto.

El primer tipo de imagen, la *foto capturada*, procede de comportamientos documentalistas e informativos del fotógrafo, mientras que la *foto creada* proviene de actitudes más creativas o intervencionistas.

Tipos de imágenes posibles a partir de aquellas actitudes:<sup>85</sup>

### 1. Fotografía capturada:

- Registro de lo visible: La huella de la luz predomina en este tipo de imagen. Lo importante aquí es registrar, desde los paisajes hasta los múltiples monumentos del planeta.
- Información: Puede también tratar de un acontecimiento: la fotografía informa, el fotógrafo atestigua. A través de su mirada, puede criticar la sociedad, como en la corriente de pensamiento humanista, por ejemplo. Es el caso de autores como Eugène Smith y Sebastião Salgado.
- Foto de identidad: La foto capturada puede ser también un doble de la realidad. La policía, los documentos oficiales y administrativos emplean este tipo de fotografía para captar el físico de los individuos, y clasificarlos.
- La Fotografía Científica: La radiografía, la cronofotografía y las imágenes médicas emplean la cámara fotográfica para registrar elementos invisibles para el ojo humano. Se trata de obtener la verdad más allá de lo visible.

### 2. Fotografía creada:

- La Ficción: Las secuencias narrativas surrealistas de Duane Michals, o los autorretratos de Cindy Sherman, representando escenas de pinturas famosas, o posando para imitar algún estilo cinematográfico, juegan con un mundo ficticio.
- La Puesta en Escena: Las fotografías del escritor Lewis Carroll, o los retratos posados del siglo XIX, siguen normas muy preparadas de puesta en escena.

---

<sup>85</sup> BRON, Jean-Albert / LEIGLON, Christine. "A la découverte de l'image". Ellipses. Paris. 2001. P. 58-59

Muchos fotógrafos actuales tratan este tipo de fotografía, ya sea artística, publicitaria o de moda.

- El Trucaje: Desde las sobreimpresiones puestas de moda por los surrealistas, y en particular Man Ray, hasta los efectos y retoques realizados hoy en día por ordenador.
- Los Retoques, el Reencuadre (sin consentimiento del autor): Se trata de una manipulación de la fotografía. Puede acontecer durante el proceso de ampliación para corregir algún detalle inoportuno sobre un retrato. Pero puede ser también, en casos más graves, por razones de censura política, la eliminación de un individuo molesto cuando un régimen totalitario rescribe su historia.
- El Fotomontaje: El más sencillo método consiste en recortar fotos, elegir fragmentos y componer una nueva imagen mediante collage, por ejemplo, de tipo onírico, cubista, futurista o surrealista. Algunos de los mejores ejemplos se dieron en el curso de fotografía de la Bauhaus. La segunda manera de proceder, aunque más delicada por efectuarse en laboratorio, consiste en crear la nueva imagen sobre una sola copia; empleando uno o varios negativos. El fotógrafo John Heartfield (1891-1968) fue el primero en el grupo comunista y dadaísta en utilizar el fotomontaje con fines políticos. Creó con ese procedimiento carteles de propaganda antinazi, que representan todavía un modelo excelente por su fuerza de denuncia y su rigor de composición.

### **3.1.6 La fotografía omnipresente**

Las fotografías se han convertido parte de nuestra vida cotidiana ya que están en álbumes, revistas, libros, aparadores, carteles, latas, papel para envoltura, cajas, tarjetas postales y redes sociales ¿Qué quiere decir esto? Según lo dicho hasta el momento, todas las imágenes significan conceptos contenidos en algún programa y tienen la intención de programar una conducta seductora de la sociedad. El observador considera que las fotografías significan situaciones que han sido impresas automáticamente sobre superficies; que son situaciones que de algún modo provienen del mundo exterior, es difícil para este admitir que esas situaciones



han sido impresas sobre superficies con base en puntos de vista específicos. El observador ingenuo admite implícitamente que puede ver el mundo a través de las fotografías; esto implica que el mundo de las fotografías es congruente con el mundo exterior. Por supuesto, esta es una filosofía rudimentaria de la fotografía. Pero ¿puede ser sostenida? El sujeto ve situaciones de color y en blanco y negro en el universo fotográfico, pero ¿hay situaciones de color y en blanco y negro equivalente en el mundo exterior? Y si no, ¿cómo se relaciona con el mundo el universo fotográfico? Con este tipo de preguntas, el observador ingenuo se encuentra frente a la misma filosofía de la fotografía que intenta evitar. En el mundo exterior no es posible encontrar situaciones blanco y negro, estos son límites, son situaciones ideales. El negro es la ausencia de luz; el blanco es la presencia total de la luz. Son sólo conceptos de las teorías ópticas. Estas situaciones no son posible de encontrar en la vida real, sin embargo, este tipo de fotografías se encuentran casi en todas partes

La fotografía, como toda imagen técnica, son conceptos transcodificados en situaciones; conceptos manifestados en las intenciones del fotógrafo como en el programa de los aparatos. Esto demuestra que la tarea de la crítica fotográfica consiste en descifrar aquellas codificaciones mutuamente relacionadas de cada fotografía. El fotógrafo codifica sus conceptos en fotografías y a través de ellas, las cuales informan después a otras, sirven de modelo para otras y hacen inmortal al fotógrafo en la memoria de las personas.

Cuando la crítica fotográfica logra comprender estas dos intenciones contenidas en cada fotografía, puede considerarse que el mensaje fotográfico ha sido descifrado. Pero mientras la crítica fotográfica fracase en esto, las fotografías permanecerán indescifradas y mantendrán su apariencia de situaciones del mundo exterior.

## 3.2 FOTOGRAFÍA: LA MÁS INACCESIBLE DEL ARTE

### 3.2.1 Pedro Meyer

Pedro Meyer no sólo es uno de los referentes más importantes de la fotografía en México. Es también, uno de los pioneros e innovadores en el desarrollo y uso de la tecnología digital en la fotografía contemporánea.

En los primeros años de la década de los noventa, Pedro Meyer comenzó a hacer retratos digitales que parecían fotocopias de un cuadro de Roy Lichtenstein (pintor estadounidense de arte pop): los rostros eran apenas reconocibles en esas gráficas de píxeles gruesos y negros. Unos años antes, el primero de febrero de 1989, investigadores del Tec de Monterrey habían intercambiado por primera vez mensajes electrónicos con sus colegas de la Universidad de Texas, lo que pronto harían también colegas de la Universidad Nacional Autónoma de México. A mediados de esa década, los primeros navegadores del ciberespacio exploraban ya las fronteras en expansión del nuevo mundo virtual. Uno de los primeros sitios en nuestro país se debe a Meyer: Zone Zero, dedicado por completo a la fotografía.<sup>86</sup>

La opinión de Pedro Meyer sobre la manipulación y alteración de la fotografía es esta:

*La fotografía siempre ha sido alterada y manipulada, por eso es necesario quitarle la carga de ser un documento que refleja la realidad; esa no es su función, es algo que no puede cumplir. Es tautológico decir que es manipulada, ¿cuándo no lo fue? No hay un solo ejemplo de fotografía que no esté alterada, desde el encuadre, los colores, las distorsiones que producen los lentes. Ya debería quedar atrás la discusión en torno a la fidelidad de la imagen fotográfica respecto de la realidad. Recuerdo a fotógrafos sin duda comprometidos con la denuncia de las injusticias sociales, pero obcecados ante la evidencia de que el encuadre, el gran angular y*

---

<sup>86</sup> <http://www.magis.iteso.mx/content/hoy-todos-somos-fot%C3%B3grafos-pero-con-una-cultura-visual-escasa%E2%80%9D-pedro-meyer>

*el blanco y negro —por no hablar de efectos y trucos de laboratorio y de impresión— son alteraciones de la realidad.*<sup>87</sup>

En la fotografía digital se reúnen diferentes tiempos y lugares, lo que rompe con la estructura lineal del desarrollo de la historia. Una imagen digital puede construirse a partir de otras imágenes tomadas en distintos espacios y épocas para plasmarse y convertirse en una sola imagen coherente y sin fisuras o costuras notorias. Meyer mencionaba que él nunca había sentido que en realidad pintara con luz como hasta ahora, pero con la tecnología digital por primera vez en la historia de la fotografía se ha alcanzado una etapa en la que la expresión *escribir con luz* dejó de ser una metáfora para convertirse en realidad.



*Ilustración 26. "Viernes Santo", Chalma, Estado de México, México. 1984. Pedro Meyer.*

En sus fotografías y escritos más recientes, Meyer expresa una posición que ha pasado a ser central en su práctica artística, que las fotografías puras, por así llamarlas, no cuentan necesariamente la verdad y que las manipulaciones fotográficas no son necesariamente ficciones.

<sup>87</sup> <http://www.magis.iteso.mx/content/hoy-todos-somos-fotografos-pero-con-una-cultura-visual-escasa> E2%80%9D-pedro-meyer

Cualquier fotografía es una interpretación de un sujeto o tema, pero aun así se basa en algo real. Meyer no ha mantenido su técnica en secreto; varias páginas de Truths and Fictions (Verdades y Ficciones), libro publicado en 1995 que presenta su primera obra fotográfica digital, ilustran la forma en que utiliza múltiples fotografías para componer una sola imagen. En efecto, cada elemento de sus composiciones tiene su origen en sus propias fotografías, es más, al partir de imágenes tomadas en diferentes momentos o lugares, Meyer produce una sensación narrativa con los eventos desarrollándose a lo largo del tiempo, reflejando así las maneras en que evocamos los recuerdos o destilamos la información.

En 1996 Meyer lanzó el sitio web ZoneZero, que hoy en día ha pasado a ser uno de los sitios de Internet dedicados a la fotografía con mayor cantidad de contenido y de visitas. Se trata de una página aparentemente infinita, que contiene muestras virtuales de la obra de destacados fotógrafos, editoriales escritos por Meyer y ensayos de numerosos críticos e historiadores de la fotografía, así como artículos técnicos. ZoneZero también ofrece posibilidades interactivas: publica portafolios de cualquier fotógrafo que desee presentar su trabajo.

La práctica de Meyer no es tanto un rechazo a lo antiguo en favor de lo nuevo, sino más bien es un marco de referencia en nuestra interacción de hoy en día con la imagen fotográfica (en formato analógico o electrónico, alterada o no), tanto como artista, crítico o miembro del público. Su propia relación con la fotografía digital representa también una afirmación franca y directa, ya sea del acto creativo, de la tecnología o del poder del medio de realmente hacer una diferencia. Mirar hacia atrás puede ser una tarea útil para los historiadores de arte, pero para los artistas sobre todo para los artistas más progresistas, el futuro tiene la clave para el próximo acto creativo.

### 3.2.2 Dayana Montesano

La producción creativa de Dayana se centra en la intimidad y el subconsciente. Su estilo personal es reconocido debido a que utiliza la manipulación de imágenes y la mezcla de elementos estéticos procedentes de diferentes influencias, entre artes tradicionales y artes digitales.



*Ilustración 27. "I'm" 2016. Dayana Montesano.*

Desde sus inicios en su desarrollo artístico y educativo, se introdujo en las artes visuales sin prejuicios. Obsesionada por el sueño y el inconsciente, exploró estos aspectos en detalle a través del psicoanálisis para poder comprender su persona y al mundo que la rodea.

Ella se centra en el retrato, en su mayoría pretende representar la intimidad y representar un estado psicológico de ser, en lugar de mostrar las características físicas del sujeto como tal.

Todo proyecto de Dayana es un mensaje, cada uno nace de una necesidad de comunicación diferente. Ella representa lo que no se puede ver, lo que está oculto

dentro de las personas, ha mencionado que en sus fotografías le gusta traer a la luz y hacer visible lo que de otra manera no sería posible.

### **3.2.3 Cristina Otero**

Mejor conocida como la fotógrafa española más joven (1995). Es una experta del autorretrato editado con técnicas de postproducción, la cual ha aprendido por sí misma en la habitación de su hogar.

Sus fotografías están cargadas de una melancolía, oscuridad, misterio y tristeza que se mete debajo de la piel. Su magia radica en la expresividad, en cada rostro y personaje que logra crear, dándole una fuerza evidente al editarlas o agregarles un símbolo, animal, fruta o destello de color.

Cristina elige el autorretrato por encima de cualquier tipo de fotografía porque así logra transmitir lo que ella siente y quiere. Es como una conexión íntima entre ella y su cámara, una unión perfecta entre la emoción a reflejar y ella misma, sin embargo, ha empezado a trabajar con otros modelos, empezando por familiares y amigos, también con modelos de agencias que encajan en la idea que ella quiere retratar.

Otero crea imágenes de sí misma, usando algunos atuendos, accesorios y maquillaje, crea identidades de fantasía, personajes que no son lo que aparentan, construye una reproducción casi idéntica de su persona. En una impostura escenográfica, su obra recrea el misterio de la feminidad. Cristina adquiere por medio de la fotografía y el autorretrato una figura camaleónica, siendo una mujer distinta a cada disparo, a cada segundo.

Sus autorretratos son la composición perfectamente calculada y la iluminación adecuada para soportar la imagen creada, donde el personaje se desarrolla en plena acción. No se trata sólo de retratar un momento, no es la imagen real es un simulacro.

El retrato premeditado pone al descubierto la capacidad manipuladora de la imagen fotográfica actual, pone en evidencia la ilusión. La fotografía, cuya empresa primaria ha sido la representación de lo real ha transmutado. La escena contemporánea, enmarcada en la crisis representacional del mundo, propone un retorno al potencial

narrativo de la imagen. Otero está expuesta a la mirada, siempre presente en sus retratos para convertirse en una incógnita, haciéndote dudar sobre quién es la verdadera Cristina.



*Ilustración 28. "Wilting". 2016. Cristina Otero.*

### **3.2.4 La Cultura Digital y La Fotografía**

El consumo de imágenes se ha vuelto algo cotidiano. En el trayecto de llegar a su centro de estudios o de trabajo, la convivencia con las fotografías ya es desde los dispositivos móviles, computadoras, medios impresos o electrónicos, por lo tanto, hablar de imágenes ya no es campo de especialistas o de estudiosos y creadores del tema, es asunto de todos, de ahí su trascendencia y motivo de atención. En la actualidad todos están conectados e intercambian información a través de imágenes, la fotografía dejó de ser el registro de eventos importantes para convertirse en el registro de la vida diaria.

Las costumbres y conocimientos que se han heredado para el desarrollo de cada individuo de manera profesional y personal se ven influenciadas por el avance tecnológico. Así como reciben constantemente información en formato de imagen, también lo producen todos los días por lo que hablar de cultura digital es hablar de

una parte de su vida cotidiana y deben saber con qué herramientas cuentan y que pueden hacer con ellas.

Todos vivimos en una cultura digital, consumiendo y produciendo información en cualquier formato y comunicándonos tanto con un círculo cercano como con personas en todo el mundo de manera instantánea para difusión de trabajo principalmente artístico o para mero entretenimiento, por lo que el enfoque principal de nuestra vida diaria es la interacción entre tecnología y cultura.

La adopción de lo digital puede ser la combinación de factores adecuados para sugerir que las fotografías pueden pensarse, como en la escritura, en términos de *ficción* y *no ficción*. Las fotografías de *no ficción*, basadas en hechos que respetan el contexto y son cuidadosamente descritas, aunque siempre sujetas a la interpretación, pueden establecer la existencia de una realidad visible durante una fracción de segundo. Pero la capacidad de registrar lo visible quizás deba vigilarse celosamente en un mundo caótico en el que constantemente puntos de vista opuestos y rígidos se enfrentan y dificultan acuerdos en torno a cuestiones fundamentales.

Ahora bien, el fotógrafo es consciente de que encuadrar excluye e incluye al resto del mundo de su fotografía, sin embargo, podría intentar hacerse más presente y menos confiado de que es la cámara la que va a recordar. Conforme el autor y los espectadores luchan por aferrarse a los significados de la fotografía crean nuevos enlaces e interpretaciones lo que lleva a hacer más evidente que el proceso fotográfico implica por necesidad una contextualización pertinente. En lugar de fomentar el olvido, la fotografía podría invitar a recordar.

Veamos a la fotografía como un árbol en la cultura digital. Este echa raíces y extiende ramas electrónicas para establecerse con otros medios y crear un árbol aún más grande.



## 3.3 LA FOTOGRAFÍA SUPERFICIAL

### 3.3.1 La fotografía en las redes sociales

Estamos en una época donde si no tienes presencia en Internet parece que no eres nadie, entonces ¿A qué término pasa la fotografía? La mayoría de las personas opta por mostrar sus trabajos fotográficos en blogs, portafolios, galerías, páginas de Facebook, entre otros. Sin duda alguna Internet y las redes sociales han logrado y dado la oportunidad para llegar a un público internacional y que todo ese público pueda ver y valorar su trabajo. Esto nos hace preguntarnos si el hecho de compartir las fotografías en diversas plataformas se ha convertido en una simple rutina para obtener seguidores que opriman la opción de *me gusta*.

Algunos fotógrafos pueden considerar esa acción como un problema y otros una solución, pero debatir estas variables es como si nos remontáramos a la incógnita de saber si la fotografía debía ser considerada como algo científico o como arte.

A pesar de que las redes sociales en algunas ocasiones delatan la falta de criterio y el ego de muchos *nuevos fotógrafos* que piensan que la retroalimentación del *me gusta* de los más cercanos les convierte en referentes para el resto del mundo, eso no lo convierte en un conflicto, es decir, las redes sociales se convierten en un problema cuando éstas comienzan a ser nuestro referente fotográfico.

La gente comparte sus fotografías como un modo de reflejar parte de su vida en las redes sociales de lo cual puede resultar algo muy bueno, sin embargo, hay muchos aficionados a la fotografía y profesionales que parecen no entender que, para aportar un valor diferente de su trabajo en las redes sociales se debe hacer con criterio y no dejarse llevar por la *cantidad*, ya que esto es lo que está predominando, dejando en el olvido la *calidad* que debe tener cualquier trabajo.

Este criterio a lo largo del tiempo, mejor dicho, a lo largo de todos los cambios tecnológicos que ha habido se ha ido perdiendo ya que debe ser resultado de una cultura fotográfica propia y que, debido a los comentarios de páginas web, reportajes e inclusive personas recocidas se ha empobrecido. Ya no importa si tú consideras que cierto trabajo de un fotógrafo es bueno, ahora se recurre a esa

*crítica* que aparece en los medios lo cual te llega a hacer dudar de eso que tú consideras magnífico. Por el contrario, también hay halagos que retroalimentan falsamente nuestro propio ego, algo que parece que los fotógrafos tienen muy desarrollado y les hacen pensar que son mejores de lo que realmente son. Encontrar una crítica sincera, educada y responsable en las redes sociales es como aventurarse a navegar en altamar sin un mapa y sin un capitán. Muchas veces necesitamos que nos cuestionen nuestro lenguaje visual, así que debemos rodearnos de buenos compañeros de viaje, que quizás sean o no expertos en el tema pero que definitivamente te hagan refutar tus ideas, que expresen su sinceridad, aquella que se guardan al momento de comentar en público. Una sinceridad que tiene poco espacio en las redes sociales.

### **3.3.2 La Postfotografía**

El desarrollo de la fotografía digital se ha potencializado en los últimos años, lo cual ha tenido repercusiones en toda la sociedad, donde el área de la imagen ha sido más que explotada para la construcción de una nueva cultura tecnológica que ha dado paso a nuevas rutas en la creación artística

De acuerdo a los libros que ha escrito Joan Fontcuberta (artista, teórico y docente especializado en fotografía), todo individuo se encuentra en una nueva era, la de postfotografía, un término con el que se busca encajar la cantidad de imágenes que desde cámaras, teléfonos móviles o tabletas se realizan a diario y que todavía necesitan ser definidas en su ontología.

Cuando se toma una fotografía de alguna persona con la que se está conviviendo y se la envían a algún amigo en común o familiar que por el momento no está con ustedes, le estás diciendo que te acordaste de él y de esa forma a pesar de la distancia lo hacen parte de ese momento. En años pasados se mandaría una carta o se haría una llamada, por lo que ahora se usa la fotografía digital para comunicar algo y no para recordar, es utilizada como un lenguaje más.

Lo digital no sólo ha cambiado la técnica, ha transformado la función. Antes las fotos buscaban permanecer, ahora se han convertido en la expresión efímera de un

instante cualquiera, ya sea el café que se bebe por la mañana, la comida en un restaurante lujoso, hasta para pedir consejos sobre que collar se ve mejor, por lo que al fenómeno de la fotografía digital y sus cambios en el paradigma sociocultural comenzó a llamársele Postfotografía.

El impulso de la imagen digital ha ido paralelo al potente desarrollo del Internet y las herramientas de las redes que son participativas, un término que define a una serie de desarrollos técnicos, económicos y sociales que han establecido un nuevo universo mediático. Las plataformas como Instagram, Twitter, Facebook, Flickr o Blogger, son la estructura utilizada ya que permiten a los usuarios gestionar sus propios contenidos y mantener una comunicación instantánea y global que determina su sociabilidad. El Internet se ha posicionado como un espacio expositivo al que tienen acceso millones de espectadores y en el que se consumen las prácticas visuales contemporáneas. Significa que la fotografía ha dejado de estar vinculada a la verdad y a la memoria en un mundo en el que ya no pertenece a especialistas o a profesionales y en el que todos son productores de contenido. Ahora ya no importa tanto la calidad de las imágenes, inclusivamente se valora estéticamente la imperfección.

La postfotografía ha promovido una mayor cultura democrática, pero a costa de su vulgarización. Entre las muchas polémicas que plantea está la de la autoría de las imágenes y, correlativamente, el público que las consume. Ya no existe un autor hegemónico ni un público pasivo consumidor de imágenes sino una interactividad autor-consumidor que alternan sus roles. Como la fotografía se hace ahora para transmitir un estado, un *instante hiperdecisivo*, una vez cumplida esta misión comunicativa ya no se siente la necesidad de guardarla, de conservarla. Las fotos son mensajes para enviar e intercambiar y esta voluntad lúdica prevalece sobre la memoria. De ahí la eliminación del soporte material, que ha desritualizado el acto fotográfico y eliminado la solemnidad del momento, culminando el proceso de secularización de la imagen. Hoy el nuevo Homo Photographicus invierte más tiempo en hacer fotografías que en contemplarlas.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> <http://periodistas-es.com/la-postfotografia-la-desilusion-la-imagen-87386>

La Postfotografía es un estado en la fotografía que es irreversible y evolutivo.

### 3.3.3 ¿Valoramos realmente las fotografías que vemos?

Durante años los fotógrafos emergentes revelaban sus fotografías y las almacenaban en algún lugar que ellos consideraban apropiado, quizás las acomodaban cuidadosamente para no maltratarlas o las colocaban simplemente en un álbum, luego fueron almacenadas en disquete, discos, memorias o en alguno de esos nuevos dispositivos que fueron surgiendo con el paso del tiempo y ahora tomar una fotografía con el celular implica compartirla mediante alguna red social con la posibilidad de una aprobación efímera y superficial del *like*. Esto ha contribuido a una adicción en el que el fotógrafo recibe una recompensa instantánea.

Hoy se capturan imágenes de todo, a cada momento y se trata de una conducta peculiar porque el fotógrafo abre Flickr, Instagram o cualquier otra red para compartir la foto, aplica algún filtro si es que hay, agrega algunos hashtags (etiquetas) para clasificarla en algún tema en específico y finalmente la pone en circulación. Todo esto fue en cuestión de segundos y a pesar de ese *gran esfuerzo*, la fotografía será poco vista, inclusive el mismo fotógrafo la dejará en el olvido ya que estará publicando esa misma foto en otra red o simplemente estará realizando más fotografías. Sus contactos también la verán y seguramente pulsarán el botón de *me gusta*, no le dedicarán más de un instante, algo tan automático como parpadear.

La mayoría de las personas son amantes de la fotografía, puede que la amen como espectador o como participante, por ende, siguen a múltiples artistas y fotógrafos en distintas plataformas lo que los hace unos consumidores compulsivos, pero ¿saben realmente valorar las fotografías? O simplemente mientras van pasando las imágenes deciden si darle me gusta o no. Uno de los principales beneficios de compartir su trabajo en las redes es el de poder llegar a un público no sólo Nacional, también Internacional lo que puede ser de gran utilidad, pero ¿de qué sirve todo ese público si no saben valorar la fotografía cómo tal?

La fotografía de hoy en día no se contempla apropiadamente debido a la cantidad de imágenes que circula en Internet, apenas se le dedica a cada foto unas fracciones de segundo. Hablar de contemplación en el entorno de alta velocidad de las redes sociales puede sonar un disparate, sin embargo, la contemplación es un hecho universal, mientras que el artista es un ser de excepción.

Quizás es físicamente imposible que se logre mirar y observar detenidamente todas las fotografías que son compartidas a lo largo del día, pero quizás se debería hacer el esfuerzo de escoger algunas y analizarlas detenidamente. Haciendo eso estarían dando sentido al hecho de compartir las imágenes en las redes sociales pues, seguramente, no podrían haber llegado a estas fotografías si no fuera por Internet. Además, se aprendería más fotografía de este modo que regalando un simple *me gusta*.

Contemplar una imagen implica algo más que ver o incluso observar, se trata de:

*“Una actitud o actividad del espíritu por la cual el sujeto, al considerar un objeto, se absorbe enteramente en esta consideración y tiende a prolongarla indefinidamente con una suerte de ingenuidad y una apariencia, al menos exterior, de quietud e inmovilidad en la mayoría de las ocasiones”<sup>89</sup>*

La contemplación no es pasiva ya que el espectador ejecuta e interpreta lo que ha hecho ese artista, pasa de ser una obra estética o artística a ser parte del mundo cultural por lo que ha percibido el individuo para ir más allá de lo meramente superficial.

---

<sup>89</sup>SADA, Ricardo. “Saber mirar es saber amar”. Minos Tercer Milenio. México. 2014. P. 56

## **CAPÍTULO IV. DESPUÉS DE LA FOTOGRAFÍA**

### **4.1 FOTÓGRAFOS, CONECTIVIDAD Y REDES SOCIALES**

#### **4.1.1 ¿La fotografía análoga o digital?**

Con la aparición de nuevas tecnologías, llegan a la par nuevas formas y estructuras de pensamiento, el caso de la fotografía no es una excepción; La fotografía análoga, desde el momento de su aparición, fue considerada, como su nombre lo indica, una representación de lo que ha sido, era vista como un signo que contenía su propio referente, y por tanto la representación fotográfica era objetiva y verdadera por excelencia. Posteriormente la aparición de la fotografía digital implicó, a su vez, un cambio en la forma de ver y entender la misma, es entonces cuando surge un primer interrogante, ¿En qué radica el cambio en la concepción de la fotografía con la aparición de la imagen digital? Nos aproximamos a esta primera pregunta desde una visión ontológica, buscando encontrar el carácter inherente de la fotografía digital, a diferencia del de la análoga, para encontrar en dónde radica este cambio.

Con el desarrollo de la fotografía digital, y las múltiples alteraciones a las cuales se puede someter una imagen de estas características, se crea una ruptura en la forma de ver la fotografía, que ahora es alejada de ser verdadera, objetiva y la representación de algo que ha sido, y se convierte en engañosa y subjetiva, rompiendo con la ilusión de veracidad y legitimidad que se adjudicaba a la fotografía análoga, entonces aparece en este instante el segundo interrogante por tratar; ¿Cómo afecta el cambio de la mirada de la fotografía con la aparición de la imagen digital?

Ya se ha visto que el ser humano es perseguido por una necesidad de objetividad en sus representaciones, ya que cree que sólo de esta manera se captura realmente en la imagen la esencia total de los objetos retratados; la fotografía permite llevar esta objetividad más allá de los límites de la capacidad técnica humana. Es en este sentido que se llega a pensar que la imagen fotográfica, capturada en las cámaras réflex o análogas, es objetiva y verdadera, y cumple con todos los requisitos para que se crea en una analogía perfecta, e incluso llevar este pensamiento al extremo

de creer, de manera retrospectiva, que la imagen contiene en sí misma al objeto representado. Una vez más se ve enfrentada a la noción arcaica del vínculo ontológico entre la imagen y el objeto, la primera es la supervivencia del segundo, y este, a su vez, le da vida a aquella. Con la aparición de la fotografía, la imagen sufrió un cambio radical que, aunque no implicó necesariamente una mejora técnica en cuanto a similitud de lo representado con la representación, la mirada y la mentalidad del hombre así lo hacen ver, el cambio real y drástico se encuentra en el origen de las fotografías, en los procedimientos mecánicos que la producen de la cual el ser humano no es participe.

A partir de ese carácter de objetividad que se otorga a la imagen fotográfica, carácter connotado y derivado única y exclusivamente de la percepción y la mirada que dan los hombres al proceso mediante el cual ésta es lograda, aparece una idea que es común en los seres humanos y que trata Roland Barthes en múltiples textos, según la cual la representación o fotografía es una prueba incontrovertible de la existencia del objeto fotografiado, y la garantía de que aquello que se ve allí retratado existe o, en el peor de los casos, existió en algún momento, en todo caso ha sido real.

La relación entre las imágenes o retratos, en todo caso representaciones, y los objetos que en ellos aparecen es directamente determinada por la mirada humana, lo que es la una para la otra, ese ciclo mediante el cual el hombre determina el significado de la imagen, y las diferentes imágenes alteran a su vez la mirada del hombre a la imagen.

Las alternativas que presenta la imagen digital no se aprecian totalmente en el momento de su aparición, es con el paso del tiempo y la posibilidad que se le ofrece al público consumidor de imágenes, al igual que al fotógrafo profesional o amateur y al editor, de comparar y contrastar las herramientas, comodidades y características de una y otra tecnología para encontrar las ventajas y desventajas propias de cada una.

La transformación de la imagen fotográfica a información, con el desarrollo de la tecnología digital, tiene serias implicaciones en la concepción de la fotografía; ya el

receptor no se encuentra frente a un producto terminado, más bien tiene ante sus ojos un producto dinámico que, puede ser intervenido por él mismo o por cualquier cantidad de receptores de ese momento en adelante. Ya la fotografía no es más un producto estático, es ahora un objeto cambiante que, con cada alteración, se aleja más y más del referente.

Es claro que la experiencia de la tecnología de la imagen digital presenta, a simple vista, una gran cantidad de facilidades ajenas a la existente imagen análoga; evidentemente esta era la propuesta de esta tecnología desde su desarrollo, sin embargo, debemos entender que estos avances en el proceso mecánico, que permiten una mayor inclusión del hombre en el proceso fotográfico traerían consigo grandes consecuencias a nivel cognitivo. El estado de suspensión que llega con el desarrollo de nuevas tecnologías lleva a una suspensión en la manera de ver, y por ende en la forma de entender la imagen, es a partir de este momento que surge la verdadera relación entre lo análogo y lo digital, el verdadero paralelo que va más allá de lo técnico y se asienta en lo conceptual y sus repercusiones en la práctica de la fotografía y más específicamente en el desarrollo de las comunicaciones que se basan en ella.

Ya no existe garantía de que aquello que se ve fue real, por tanto, según la alteración que sufre la mirada, la fotografía deja de ser una verdad y se convierte en una mentira en la mente humana; la pérdida de lo mecánico en el proceso fotográfico se traduce a su vez en una pérdida del carácter objetivo de la fotografía, lo cual va en declive de la seguridad que implicaba la fotografía análoga en la mente humana, la infalibilidad de la misma.

#### **4.1.2 Hacia lo digital**

La fotografía, al congelar y diseccionar lo visible en trozos discretos, ha tenido un papel importante en la creación de la representación de lo que nosotros conocemos como lo real, pero, al mismo tiempo ha provocado una capciosa distorsión de nuestra visión de lo real. Por lo cual se ha posicionado como uno de los medios de expresión más universales.



La historia de los medios no es una narrativa lineal que siga una progresión ordenada. Es un caos de posibilidades que surgen y se desvanecen, se retraen y continúan, siempre entrecruzadas. Cada medio es un filtro del mundo según sus propias características, por lo que las ambigüedades esenciales se pierden en el vórtice dominante del mensaje. Lo único que podemos hacer es observar frenéticamente hacia todos lados y al mismo tiempo esperar que al estar abiertos a diferentes perspectivas, como un cubista, descubramos una aproximación a lo esencial y los medios digitales resultan adecuados para esto.

La producción de contenidos y su publicación ahora se consideran un derecho para cualquier persona con acceso a la tecnología, al mismo tiempo que se ignoran los filtros del proceso editorial. Pero ¿esa enorme expansión está haciendo del mundo un mejor lugar? o ¿nos estamos ahogando cada vez más en información, opiniones e imágenes? Por el momento, se aprecia menos lo silencioso y apenas perceptible, y se prefiere lo incandescente y explícito. Parece que se tiene la misión de empapelar los campos visuales con imágenes inconexas de tan poco valor que nos vuelven insensibles, pero que al mismo tiempo nos hacen creer que estamos enterados de las cosas.

Aunque la evolución de la fotografía puede ser descrita, analizada y discutida, la voluntad de usar ese conocimiento para alcanzar y distinguir nuevas formas de entendimiento y así elegir una mejor opción entre varios futuros posibles es muy limitada. Conforme la fotografía se transforma en una variedad de formas de medios emergentes y se integra parcialmente a un sofisticado y caótico sistema multimedia, deberíamos buscar la creación de imágenes más útiles y exploratorias, no sólo las extravagantes y escandalosas.

La deconstrucción que resulta del análisis mediático insiste en la necesaria reconstrucción, de lo contrario es simple vanidad.

Los medios digitales traducen todo a datos en espera de que un autor, público o una máquina los reconstituya. Las imágenes pueden transformarse en música y la música en texto. O pueden ser creadas por un algoritmo e inclusive transformadas por una cadena de espectadores anónimos y remotos. Un sintetizador produce

música que suena casi como un piano o una flauta, pero también puede combinar sonidos de una ballena o un ganso e incluir una función aleatoria que genere una mezcla donde se reproduzcan las voces de nuevos seres, De manera similar, una fotografía puede considerarse como un menú que puede ser tocado, clickeado o simulado, aunque la escena mostrada quizás nunca ocurrió y posiblemente nunca podría ocurrir.

Secciones, segmentos y pasos son los recipientes de lo digital. Los medios análogos son referencia de la continuidad y el fluir. Lo digital implica significantes codificados, datos que fácilmente pueden ser manipulados, aislados de su origen, mientras que lo análogo emana del viento, la madera y los árboles, el mundo de lo tangible. Lo digital se basa en una arquitectura de abstracciones infinitas y repetibles en las que el original y su copia son lo mismo; lo análogo envejece y se pudre, mengua de generación en generación, cambia su sonido, su apariencia, su olor. En el mundo análogo, la fotografía de la fotografía siempre es una generación menor, más borrosa, no es la misma; en cambio la copia digital de la fotografía digital es indistinta, por lo que *lo original* pierde su significado.

#### **4.1.3 ¿Por qué compartir?**

Actualmente la máxima expresión de la conectividad son las redes sociales, que se han convertido en un estilo de vida y la principal forma de comunicación. Son las redes sociales, que *compartir* tiene que ser rápido y fácil, pues una experiencia que se comparte en redes sociales y a través de la red a nuestros conocidos, trasciende y se convierte en un instante memorable.

Hablando de tecnología, la conectividad es la capacidad de un dispositivo para enlazarse con otro o con la red, para compartir o descargar información. Vivimos en un mundo en el que es de vital importancia mantenerse informado y estar en contacto constante con otras personas a través del mundo. Conectividad significa también, compartir instantáneamente y si, como mencionamos antes, la mejor forma de comunicar es con una imagen, ¿qué nos impide subir a la red inmediatamente una fotografía desde una cámara réflex o digital de alta calidad? La respuesta es, nada.

Las cámaras fotográficas actualmente cuentan con tecnología WiFi, para que el usuario pueda subir al momento a sus redes sociales imágenes de alta calidad o transferir imágenes a smartphone, computadoras o tablets. Los amantes de la fotografía logran obtener las mejores imágenes posibles con los filtros y funciones de cámaras tecnológicamente avanzadas y además pueden conectar los equipos a la nube o a dispositivos de impresión para evitar conexiones alámbricas o el uso de tarjetas de memoria.

Equipos desde cámaras digitales de bolsillo hasta cámaras profesionales permiten ahora facilitar la experiencia fotográfica. Hoy en día, la tendencia del WiFi es un punto clave para la fotografía, por lo que es imperativo crear soluciones que permitan conservar la óptica de alta tecnología y a la vez satisfacer la necesidad de rapidez y eficiencia.

Ahora es posible mantener lo mejor de dos mundos: la calidad inmejorable que sólo las cámaras pueden ofrecer y compartir de forma fácil e inmediata fotografías y videos desde cualquier lugar. Haciendo foto de momentos familiares, objetivos cumplidos, pasiones, trabajos profesionales y más, compartiéndola con todos a través de la red.

En términos cuantitativos de audiencia, una red social tiene un mayor público potencial que cualquier otro medio. ¿Qué posibilidad había antes de la existencia de Internet de que una fotografía pudiera ser vista por millones de personas? Ese honor había estado reservado durante el siglo XIX y el XX a grandes fotógrafos. Hoy esa cuestión se ha democratizado y una fotografía en Flickr, Instagram, 500px, entre otros, puede tener muchísimas visitas. En términos cualitativos quizá no nos interese que una foto que hemos hecho tenga tantos visitantes y preferimos compartirla en concreto entre nuestros amigos y conocidos. Ya no tenemos que avisar y quedar con nuestros amigos para compartir las fotografías, podemos publicarlas y al instante aparecerán en la página principal. Las redes sociales nos permiten contextualizar mejor las fotografías en el espacio, el tiempo y también a los sujetos.

## 4.2 LAS ACTITUDES DEL FOTÓGRAFO.

### 4.2.1 La fotografía como serie de toma de decisiones

La fotografía se presenta como una prueba de contacto ya que ofrece una posibilidad interesante para abordar la escritura fotográfica, es decir, visualizar un trabajo, y especular sobre un método. En efecto, se presenta como una marca o un rastro que permite reconstruir los procesos de selección, las diferentes decisiones que se han tomado, los procesos fundamentales dentro de esa práctica o lo que se eligió en el momento de la toma de imágenes, es decir, el primer recorte en el contexto espacio – temporal de la realidad. De ahí partimos a lo que se le conoce como *copia de contacto* para las películas negativas, la tabla luminosa para las diapositivas, la pantalla del ordenador para las imágenes digitales, es el lugar de esa selección, pero hablando de una sola fotografía las copias de contacto evidencian la selección y constituyen la expresión de la duración del trabajo, un mediador entre la realidad y su imagen definitiva, la futura copia, o al menos la juzgada como tal por parte del fotógrafo y elegida por su calidad. La prueba y copia de contacto juntos traducen también el comportamiento y la motivación del fotógrafo durante la toma, mostrando su variación de puntos de vista, así como los movimientos y trayectoria del sujeto. Finalmente, la selección después de la toma, en la copia de contacto, representa una función importante del acto fotográfico, sin la cual éste quedaría incompleto.

El fotógrafo normalmente sabe que vagamente capturó algo entre todas las imágenes tomadas, pero desconoce el resultado hasta no visionar toda la serie. Los contactos pueden también contar una historia, dado que se presentan como una breve secuencia casi cinematográfica, en la que los diferentes planos que se suceden atribuyen al acto fotográfico una dimensión temporal.

El conjunto de imágenes reunidas permite reconstruir las costumbres de un fotógrafo, su comportamiento, su método. Algunos autores sacan gran cantidad de fotos, gracias a cámaras automáticas, juegan con el azar, acumulan las tomas y luego clasifican, eligen copias finales en la multitud de imágenes, como William Klein (fotógrafo y director de cine estadounidense). Así, el acto fotográfico no se acaba

en la toma. En cambio, otros fotógrafos trabajan jugando básicamente en el campo mismo, tal es el caso de Henri Cartier-Bresson (padre del fotorreportaje). Se puede decir que su fotografía era premeditada, o al menos supone una intensa reflexión. Ese tipo de fotógrafo hace pocas tomas, en la medida que está a la busca de una realidad que se corresponda con lo que tiene en la mente. Por eso, el trabajo con las pruebas de contacto será muy diferente, ya que hay poco por eliminar. Claramente no hay lugar para el cambio de encuadre y los límites del visor determinan, durante la toma, la composición definitiva.

Se perfilan así dos posturas contrapuestas: el empirismo y la premeditación; dos comportamientos diferentes en la manera de hacer fotografía, mezclados a veces según el carácter del fotógrafo. Por un lado, el individuo espontáneo y arriesgado, que aprovecha oportunidades y confía en captar imágenes válidas en medio de una gran cantidad de tomas. En cambio, el otro tipo de individuo es más reflexivo y medita mucho antes de actuar. Este último tipo de comportamiento fotográfico se acompaña a menudo de una gran preocupación por la forma.

Los contactos materializan esas diferencias y, la manera de los borradores o los esquemas de un escritor, o los bocetos de un cuadro inacabado, nos hacen darnos cuenta de una manera de trabajar. Sin embargo, la comparación no es del todo exacta, el escritor o el pintor trabajan superponiendo diferentes capas, tachan, vuelven sobre lo que ya han escrito o pintado, tapan lo anterior, hasta modelar una versión definitiva alejada de los bocetos preparatorios. Las diferentes etapas del borrador se superponen unas a otras y construyen la obra. En cambio, con la fotografía no se puede volver materialmente sobre una imagen. Es cuestión de sucesión, no de superposición, trabajo en el tiempo y no en la superficie de la imagen.

A pesar del tratamiento técnico, resulta difícil mejorar una fotografía y recuperar algo ocurrido en el instante del disparo. A pesar de las pruebas de contacto consideradas como borradores, en la copia definitiva no hay modificación fundamental respecto al negativo, mientras que un texto evoluciona según las versiones sucesivas. El acto

de escritura es una modificación progresiva de la frase, mientras que la escritura queda directamente relacionada con el momento de la captura de imágenes.

La fotografía actual procede entonces, menos por instantes decisivos que por decisiones sucesivas y se acomoda a una cierta selección potencial en el seno de un sinfín de imágenes. La imagen impresa en las revistas o presentada en una exposición es tanto el fruto de un largo proceso selectivo durante el cual recibe la aprobación de todos los interventores que aseguran su difusión.

#### **4.2.2 Ojo humano vs. cámara fotográfica**

El ojo humano y la técnica fotográfica no pueden ser confundidos. La idea de que una fotografía nos muestra lo que nosotros hubiéramos visto si hubiéramos estado presentes, tiene que ser cuestionada por su incoherencia. Una fotografía puede enseñar lo que hubiéramos visto en un momento determinado y un punto de vista específico si viéramos, por ejemplo, con lo equivalente a una lente de 150 o 24 mm, con emulsión Agfacoloro Kodak Tri-X revelado en D-76 y copiado sobre papel Ilford. La copia fotográfica es producto de una imagen técnica, determinada por un sistema industrial y cultural, bien distinto de la visión fisiológica humana

Contradiendo mi investigación en el capítulo uno, el cuerpo y siendo más específicos: el ojo, no es realmente una cámara oscura. Las formas registradas quedan proyectadas sobre una superficie curva y cóncava, la retina, mientras que en una cámara oscura aquella superficie es plana.

Vemos con dos ojos, mientras que la visión de la cámara es monocular. Además, nuestros ojos están en movimiento continuo cuando la visión del objetivo fotográfico es fija. La forma del campo es esferoideal, a la diferencia de las imágenes fotográficas determinadas por el cuadro del visor, forma fijada culturalmente y que funciona como sistema cartesiano.

Percibimos la realidad en un continuo espacio-tiempo en el que somos elemento constitutivo. Vemos explorando el espacio mientras la imagen fotográfica aísla una parte de espacio y tiempo.

Nuestra visión es inseparable de las demás percepciones sensoriales porque vemos al mismo tiempo que oímos, tocamos, etc. Interviene nuestra experiencia vivida mientras la imagen es una representación de una realidad filtrada, abstracta, modificada, centrada y encuadrada de numerosas maneras. Esas son las diferencias entre estos dos tipos de visión tomando en cuenta la obra colectiva dirigida por Jean-Claude Fozza (escritor francés).

Nuestra mirada graba en la memoria, soporte subjetivo, mientras las imágenes fabricadas se inscriben en soportes materiales como papel, película, pantalla. A veces, la técnica fotográfica puede sobrepasar los límites fisiológicos del ojo humano, captando elementos imperceptibles por éste.

El espacio que percibimos no discurre en línea recta hacia un punto de fuga con disminución proporcional a la distancia. Las líneas son sólo aparentemente rectas, pues en realidad vemos en órbitas circulares. Sin embargo, esas curvaturas aparecen como rectas y son de gran importancia para nuestra visión viva. La óptica fotográfica no efectúa el mismo proceso que el sistema visual humano, y no transforma las imágenes de la misma manera. El fotógrafo sigue entonces instrucciones para conseguir, con el objetivo anastigmático, resultados parecidos a nuestra visión.

En una vista panorámica y circular desde un punto elevado, lo realmente visto es una superficie circular. Aunque la línea del horizonte parezca recta, en realidad no puede serlo. Y unas vistas parciales mostrarían una cierta convexidad. El ejemplo de ese fenómeno nos puede cuestionar sobre la impresión visual y la receta que anima a ver líneas rectas en la naturaleza. En esencia, se trata de aprender a ver el elemento realmente efectivo en la impresión natural; se trata de una mirada viva, de la percepción del contraste formal entre las masas a representar, y la elección final determina el encuadre fotográfico.

#### **4.2.3 La mirada del fotógrafo**

En el siglo XIX, en los principios de su invento, la fotografía tenía fama de poder desvelar la personalidad de los sujetos, al ser capaz de penetrar en las apariencias.

Este poder mágico, comparable a las creencias del *mal de ojo* en ciertas sociedades, inquietaba a los modelos. Y esta convicción permanece en la manera en que la fotografía puede revelar, en nuestras sociedades, lo que habitualmente debería quedar escondido. En realidad, la fotografía amenaza a todos los que desean pasar desapercibidos. Y sus usos policiales o militares pueden justificar este temor. La inquietud del modelo, provocada por la mirada del fotógrafo, puede estar fundada en muchos casos, especialmente en las aplicaciones de las imágenes.

La visión puede también tener una meta creativa menos represiva, y las miradas, tanto del modelo como del fotógrafo, resultan muy importantes en el retrato fotográfico. El lenguaje visual es capaz de difundir el conocimiento con más eficacia que cualquier otro vehículo de comunicación y, mediante este lenguaje, el fotógrafo puede comunicar con la persona retratada. Pero el lenguaje de la visión tiene una tarea actual más sutil y, en cierta medida, más importante todavía: percibir una imagen implica la participación del espectador en un proceso.

A escala humana, la visión es un proceso dinámico de integración y una experiencia plástica. Además, la percepción del fotógrafo es también un acto creador. El hecho de experimentar cada imagen es consecuencia de una interacción entre las fuerzas físicas externas y las fuerzas internas del individuo en el acto de asimilar, ordenar y moldear aquellas a su medida. Las fuerzas externas son agentes lumínicos que bombardean el ojo y producen cambios en la retina. Las fuerzas internas constituyen la tendencia dinámica del individuo a restablecer el equilibrio después de cada perturbación procedente del exterior, manteniendo así su sistema en una relativa estabilidad.

El fotógrafo retratista al actuar sobre el sujeto mediante la impresión sensible producida por él, puede provocar sentimientos de placer y dolor, de elevación o humillación, de excitación o sosiego; todo ello por su vista o por el sonido de voz, por su mera presencia sensible en el mismo espacio. Sencillamente, el operador experimenta una sensación agradable o desagradable frente a su modelo. Pero esta reacción del sentimiento, producida por su imagen sensible, lo deja fuera, por decirlo



así. En cambio, la impresión sensorial es tomada como medio para conocimiento del otro: penetra en el sujeto en la forma de sentimiento y estado de ánimo.

Descendiendo ahora a los diversos órganos sensoriales, los ojos desempeñan una función sociológica particular: el enlace y la acción recíproca de los individuos que se miran mutuamente. La mirada, según Jean-Paul Sartre, implica al ser observado, quien a su vez se considera visto. Así, al captar la mirada del fotógrafo, el modelo toma consciencia de ser observado. Como reacción, su comportamiento se verá afectado. Tal vez la mirada sea la relación mutua más inmediata y más pura que exista. La intimidad de esta relación procede del hecho notable de que la mirada dirigida al otro, la mirada escrutadora es, en sí misma, expresiva; y lo es por la manera de mirar. En la mirada, que el otro recoge, se manifiesta uno a sí mismo. En el mismo acto en que el sujeto trata de conocer al objeto, se entrega a su vez a este objeto. No podemos percibir con los ojos sin ser percibidos al mismo tiempo. La mirada propia revela al otro el alma, al tratar de descubrir el alma del otro. Pero como esto, evidentemente, sólo sucede mirándose cara a cara, de modo inmediato, nos encontramos aquí con la reciprocidad más perfecta que existe en todo el campo de las relaciones humanas.

El significado sociológico de la vista depende, ante todo, de la expresión del rostro, que se ofrece como el primer objeto de la mirada de humano a humano. El rostro, considerado como órgano de expresión, es, por así decirlo, de naturaleza completamente teórica. No obra, como la mano, como el pie, como el cuerpo entero. No es depositario de la conducta interior o práctica del hombre, sino que habla de ella. El género particular de conocimientos, colmado de consecuencias sociológicas que proporciona la vista, viene determinado por el hecho de que el rostro es el objeto esencial de la mirada, entre los individuos.

El modelo considera entonces al fotógrafo como ser humano, y queda atento a las expresiones visibles en su rostro y naturalmente en sus ojos. Sabe que su mirada y proyecto conducen a una grabación fotográfica. Para el modelo, la mirada del fotógrafo se hace también a través de un aparato, significativo de un punto de vista y de una creación artística.

## 4.3 LA REPRESENTACIÓN DEL FOTÓGRAFO

### 4.3.1 El fotógrafo como observador

#### 4.3.1.1 La complejidad del modelo

Como sujeto fundamental del retrato, el cuerpo del modelo estimula al fotógrafo en un proceso que implica tanto al personaje observado como al observador. El cuerpo humano, por diversos aspectos, con sus movimientos, ademanes, expresiones, la forma y la ropa que lleva, produce una imagen que la persona propone a los demás, y produce también la imagen que da de ella misma. Los demás se reconocen en ese cuerpo y sólo se reconocen en él, con diversas sensaciones y deseos. El cuerpo es el lugar de la identidad de cada uno y al mismo tiempo es el lugar del otro, sin excluir juicios de belleza o fealdad, buena formación o adaptación. Pero queda claro que, sin cuerpo, al menos mientras dura la vida, no hay ser presente y no hay sujeto. Además, cada uno siempre es el *otro* de alguien, y también sujeto de sí mismo.

Eso a lo que llamo *otro*, es ese sujeto que no somos, pero al que nosotros, igual que el fotógrafo, nos referimos sin cesar. Frente al modelo, el operador es entonces una persona crítica frente a un cuerpo humano. Mientras considera y observa la persona retratada, él mismo reflexiona sobre su propio cuerpo, es decir, el cuerpo es entonces el lugar de la identidad del sujeto, y a la vez el lugar de la identidad de la persona ajena, y se reconocen mutuamente como en un espejo. El otro es a lo que se refiere cada uno durante la vida, ya sea al que odiamos, al que amamos, al que imitamos o del que desconfiamos. La visión personal de nuestro cuerpo queda impregnada por los cuerpos de los demás.

Siempre se hacen comparaciones, como por ejemplo una mujer suele decir: Ella es más o menos atractiva que yo, o tiene la piel más perfecta que yo. El hombre dice: Él es más musculoso o menos bajo que yo. Por esas comparaciones nos modelamos de algún modo y fabricamos nuestras propias imágenes desde la idea que sacamos de ellas. Eso forma parte de la identificación porque no existe imagen de uno mismo sin imagen del tercero, al cual uno se refiere para constituir una identidad propia. El *otro* no sólo es importante porque reconoce al individuo y al

hacerlo le confiere su identidad, sino porque le ofrece un lugar de referencia y relación hacia uno mismo.

El cuerpo es una forma en movimiento, agradable o desagradable en sí, pero se expresa también con sus gestos, sus actitudes o su mímica. Por esa razón, personas poco favorecidas pueden lucir atractivas y, al contrario, personas guapas resultar feas.

La aceptación del cuerpo tal como es, resulta a veces difícil para el ser humano por culpa de problemas múltiples y numerosos. Así, el acto fotográfico puede acentuar un conflicto psicológico perceptible en el modelo. Su experiencia o, al contrario, su timidez pueden ser factores decisivos en el retrato, pero el oficio del artista posee aquella comprensión espiritual del problema que le permite actuar y crear de acuerdo con su sensibilidad. Sin actuar como un verdadero psicólogo, el operador experimentado sabe sin embargo tranquilizar a su modelo, idealizarlo y ayudarlo a aceptar su propio cuerpo durante el tiempo de una toma fotográfica.



*Ilustración 29. "Dualidad". Alejandra García.*

Tal es el ejemplo de la fotografía anterior donde he considerado ante todo el cuerpo del modelo en función de mi proyecto. Para efectuar un retrato idealizado, se pueden aislar formas y aprovechar el cuerpo del modelo como materia creativa.

Se observa el torso de una persona, pero ¿cuál es el sexo de la persona? ¿es importante conocer ese dato para tener una perspectiva de esa imagen? Dejando a un lado esas interrogantes y centrando la mirada en la imagen como tal, desde la perspectiva como fotógrafa observadora, lo que se ve es un individuo que de acuerdo con su postura no está conforme ni mucho menos cómodo de ser retratado, se percibe su inseguridad por la ligera contracción de su abdomen y la posición de sus brazos ¿cuál es el motivo de su inconformidad? Es una interrogante que se responderá posteriormente.

Así, entendemos que el proyecto fotográfico determina también el tratamiento reservado al cuerpo del modelo, desde simple objeto en el caso de la fotografía antropométrica, hasta una persona especialmente mimada en el retrato clásico, pasando por amigos del fotógrafo en proyectos más narrativos. Resulta evidente que una fotógrafa como Nan Goldin, quien comparte a veces la vida de sus modelos no adopta el mismo comportamiento con ellos que un operador cumpliendo una imagen de identificación judicial. Cada uno considera el cuerpo del modelo desde puntos de vista, intenciones y circunstancias distintas.

Existen diferentes tratamientos de la imagen del modelo según el género fotográfico. En la imagen de desnudo, el cuerpo se parece más a un objeto que está al servicio de la creatividad del fotógrafo. En cambio, en el retrato, especialmente el clásico, la personalidad del modelo queda reflejado, y el espectador lo considera como persona. Además, ese tratamiento del cuerpo del modelo se puede reflejar también en la fragmentación de la imagen: la elección de un tipo de plano, en particular el primer plano, puede transformar la visión del cuerpo propuesta por el artista. Esa fragmentación, el uso del detalle y del primer plano nos envía al género cinematográfico, con la técnica del montaje. Sin embargo, para un fotógrafo retratista, la división del cuerpo del modelo en partes, a veces muy pequeñas, provoca un importante cambio de intención del proyecto.

No siempre es necesario que exista una intención al momento de tomar una fotografía, pero si un proceso de toma de decisiones donde el modelo puede mostrarse como es. Dicho esto, retomemos la idea principal de la ilustración 29. El modelo tiene una postura de inconformidad y el motivo de esto es que es una niña de 15 años que es muy delgada y por ese hecho su cuerpo no es lo que quisiera, en específico, su torso, desde su perspectiva esa parte de su cuerpo luce como la de un niño y por eso no se siente cómoda. Al momento de tomar esa fotografía no hubo un manejo del modelo, simplemente fueron dos personas diferentes en el mismo entorno, ella más vulnerable por estar descubierta. Estando frente a ella con una cámara y sin haber recibido ninguna indicación, sólo el ruido del disparo y de esa forma, siendo ella misma, se pudo capturar su inseguridad en ese momento.

La observación es el concepto básico de la fotografía. El examen atento de una escena, de un modelo, por parte del operador, conduce a un registro e interpretación del motivo, sin embargo, mirar no es un acto pasivo, implica una toma de conciencia por parte del modelo, también una reacción suya, debido al juicio, incluso involuntario, expresado por la mirada del observador. Así, en la fotografía de retrato, el operador se enfrenta a la comunicación natural y a menudo imprescindible con el sujeto de su imagen. Incluso la postura y el movimiento del cuerpo, los gestos, la expresión del rostro y de la mirada, las sensaciones táctiles y olfativas son elementos de comunicación no verbal. Sabemos que además del idioma, el hombre dispone de un lenguaje corporal para expresarse y relacionarse con su entorno; herramientas corporales empleadas en todo tipo de relación humana. La observación del fotógrafo puede verse afectada por todos esos elementos, hasta implicar al operador en la escena fotografiada. Según su intención, el fotógrafo dispone de su cuerpo para conseguir una cierta situación, un cierto ambiente, una expresión del sujeto, y finalmente captar la imagen deseada. También puede ser más discreto, menos presente a los ojos del modelo, para favorecer su capacidad de observación. Sus sentidos son las herramientas de su arte y su actitud física es decisiva en el proceso fotográfico.

#### **4.3.1.2 Observación del modelo como actor**

Si el modelo estimula interés por su fisionomía, se trata también de una persona humana, animada y que se expresa por sus movimientos, sus posturas y gestos. Así, el modelo de un retrato fotográfico se parece a un actor, a veces involuntario, ya que el proceso presenta las características de una escena cinematográfica. El estudio de aquella actuación resulta interesante para el operador en su proyecto. Sabemos que actuar se da en todo ser humano. Éste es expresivo por naturaleza, pero el actor, el modelo, es un instrumento que pone atención. Sin referirse a la fuerza de expresión, a la energía, o a algo llamativo, la expresividad es una parte fundamental del ser humano, y por tanto del modelo. Su grado difiere según la persona y también según su personalidad o su talento. El modelo conlleva una cierta inspiración y como parte fundamental del retrato es un elemento muy creativo, con decisión y propuestas específicas.

Crear, para un artista, consiste en poner en marcha la imaginación. En muchos artistas, la inspiración puede ser espontánea, incluso accidental, pueden esperarla, o volver a captarla corrigiendo lo que ya han hecho. Afortunadamente, el ser humano está hecho de forma que siente la necesidad natural de repetir movimientos corporales. Quiere repetir y se dispone a ello, pero, por desgracia, la segunda vez hace fría o mecánicamente lo que la primera hizo por impulso. Los actores de teatro no sólo necesitan repetir, sino que procuran renovar el impulso. En cambio, el modelo de un retrato fotográfico no se considera actor. Aceptan repetir acciones, pero sin tener conciencia de la pérdida de naturalidad, o de aquel impulso tan interesante. Así, la repetición tan benéfica para el actor puede resultar catastrófica para un modelo fotográfico.

El modelo, como el actor, debe creer completamente en lo que piensa y hace en su actuación. Una gran cantidad de trabajo rutinario consiste meramente en encontrar sustitutos a esa fe y creencia. Por ejemplo, la multiplicación de gestos puede ser negativa para la expresión del actor. Y la mejor condición de transmisión de sus caracteres se puede conseguir al eliminar todos los gestos superfluos. Los movimientos sin contención, por naturales que puedan parecer, no hacen más que

garabatear el trazo del personaje, y convierten su actuación en confusa, monótona y falta de control. De esa manera, todos los actores y modelos deben ser capaces de sujetar las riendas de sus gestos de manera que los tengan siempre bajo control en lugar de estar controlados por ellos.

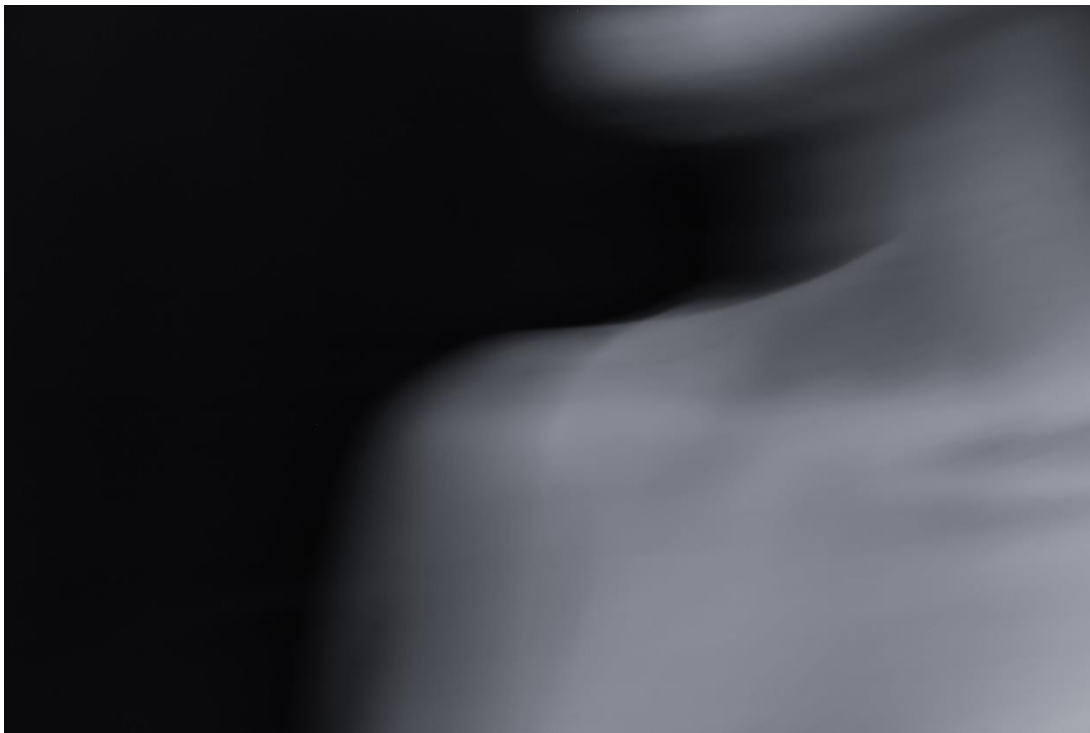
Un uso excesivo del gesto disuelve a un personaje. Un gesto por sí mismo, un movimiento libre que no exprese una acción íntimamente ligada al papel del actor o del modelo no es imprescindible. El simple uso de un gesto no resulta suficiente para expresar ni el espíritu interno de un personaje ni su línea de acción principal. Además de los gestos, los modelos hacen una multitud de movimientos involuntarios, tal vez en reacción al proceso de la toma fotográfica. Por tanto, la contención o la eliminación de los gestos es de una importancia especial en el campo de la caracterización. Sin embargo, el retrato fotográfico no suele pedir una actuación especial al modelo, sino que desempeñe su propio papel y se manifieste tal como es. La experiencia muestra que los modelos inexpertos adoptan un papel diferente a su personalidad, en una forma de esconderse inconscientemente. Entonces, si un modelo no puede dissociarse de aquella máscara en su concepto, debe por lo menos minimizar externamente los movimientos característicos de ese personaje ficticio. La contención es en este caso una gran ayuda. Para luchar contra la tensión, el trabajo de todo intérprete se basa en la relajación. Generalmente, es la experiencia del fotógrafo retratista lo que le permite observar el grado de tensión de su modelo. Conforme a su estilo o su manera de actuar, podrá ayudar al modelo a relajarse y eventualmente darle indicaciones para posar.

#### **4.3.1.3 La condición receptiva del fotógrafo**

El trabajo del fotógrafo consiste en extraer del medio en el que se encuentra, elementos que puedan parecer perceptibles y transformables en una imagen fotográfica. Así, extraer del mundo visual la poesía dispersa que contiene es el papel que le corresponde al fotógrafo, ya que su cámara le da el poder de fijar lo que quiere del mundo exterior, en el momento mismo en el que éste, siempre en movimiento, ejecuta de manera casual su equilibrio. Lo que capta nuestra atención en el universo está naturalmente en función de nuestros intereses, de nuestro

temperamento, y por ende de nuestras ideas y nuestra cultura. La fotografía reside en una elección que lleva la huella de nuestra individualidad.

Todo tipo de fotógrafo cumple una serie de actos muy personales, y el primero de ellos consiste en extraer una imagen de una multitud de percepciones. Cuando el operador se encuentra frente a una escena, en la totalidad de sus impresiones entran más cosas que sensaciones visuales: el calor o la frescura del viento, el olor del lugar, el ruido urbano, sus buenas o malas condiciones físicas. Todo esto entra en la elaboración de su sentimiento y hace que de antemano le resulte difícil discernir si esta escena le gusta porque siente bienestar o curiosidad, o bien porque es sensible a la belleza de su aspecto. La primera labor de abstracción del fotógrafo consiste en aislar de esas percepciones, que forman un conjunto aparentemente indivisible, las sensaciones estrictamente visuales.



*Ilustración 30. "Ausencia". Alejandra García.*

Si la copia u otra reproducción fotográfica tiene una superficie perfectamente delimitada, en alto y ancho, sabemos que no es lo mismo para la impresión visual humana. Sin límites definidos espacialmente, no podemos decir con rigor dónde empiezan y dónde acaban nuestros campo y mundo visuales. El movimiento



perpetuo de nuestros ojos desplaza sin parar los límites de la imagen percibida. Además, nuestra mirada está atenta a lo que entra en nuestro campo visual de un modo inevitable: tal objeto capta especialmente nuestra atención, mientras que no vemos otro, que se encuentra también en este campo. El hecho de aportar en esta visión bruta un recorte, introduce un elemento de apreciación personal.

Tal es el caso de la ilustración 30, donde no hay una imagen en específico, por lo tanto, la mirada busca centrarse en lo que más capte su atención, ya sea lo que está ligeramente enfocado o lo que se muestra muy fuera de foco. Es un juego de sombras que te hace dudar si el modelo estaba en movimiento al momento de capturar la fotografía o simplemente el fotógrafo fue el que realizó el movimiento con la cámara, manipulando la velocidad de obturación. Por lo que la interrogante de esa ilustración es ¿quién estaba en movimiento, el modelo o el fotógrafo? Abriendo camino para otra duda ¿no es lo mismo? La verdad es que no, cuando el modelo se encuentra en movimiento el barrido o desenfoque es más notorio y el desplazamiento que se observa en esa ilustración es tenue y delicado por lo que quien realizó la actividad fue el fotógrafo. Resolviendo esa incógnita ¿qué es lo que se percibe en esa foto? Es una mujer de 22 años, de complexión delgada debido a que resaltan sus clavículas, que está posicionada de perfil. Eso es lo que se puede decir de esa imagen a simple vista, pero ¿cuál es la historia? Este subtema en general habla sobre el fotógrafo como un simple espectador, donde las modelos de la ilustración 29 y 30 se han dejado capturar sin necesidad de ser guiadas o manipuladas para obtener una imagen en concreto. Son dos personas totalmente diferentes pero que en su imagen muestran su individualidad como tal. En la ilustración 30 más allá de ver a una mujer de perfil, observamos como esa modelo a pesar de estar presente al momento de capturarla, también está ausente, eso demuestra su vulnerabilidad, estar, pero no querer estarlo, o no querer ser congelada en una imagen,

Retomando un poco el proceso de toma de decisiones para obtener ese resultado, el perfil capturado, de acuerdo con lo platicado con la modelo es el que menos le gusta, ya que siempre ha considerado que no sale lo suficientemente estético como

ella quisiera, sin embargo, en esa imagen lograda, se capturó esa parte de ella logrando hacerla ver estética y proporcional dentro del plano de la fotografía.

Partiendo de una imagen que ya constituye un todo, el fotógrafo completa el todo analizando una variedad de imágenes totales. En cierto modo, el operador no inventa nada, sino que capta elementos; todo está allí, visible desde el comienzo. Podemos recordar que la fotografía tiene que ver con la ciencia y el arte al mismo tiempo. La cámara incita y luego obliga al operador a crear a través de la visión. Eso requiere un aprendizaje para transformar las respuestas al mundo en actividad creativa.

La visión del fotógrafo es humana, así que ver y encontrar son actividades relacionadas con la creatividad humana. En una entrevista, el fotógrafo Minor White declaró que la mente del operador, mientras crea, está en blanco. En realidad, es un estado mental muy activo, muy receptivo, listo para atrapar en cualquier momento una imagen sin tener una imagen mental previamente formada o una idea preconcebida acerca de cómo se debe representar cualquier cosa. Esto es esencial para ese estado creativo. Y de algún modo ese *estar en blanco* es un poco como el lienzo en blanco de un pintor, o una película lista para captar la luz de una imagen, para captar lo que la naturaleza le permite, y trabajar a partir de ello exclusivamente. Así, ese estado mental puede ser calificado de receptibilidad, o apertura de la mente, del que se deduce comprensión y entendimiento de todo lo visible. El fotógrafo se proyecta en todo lo que ve, identificándose con todo para poder conocerlo y sentirlo mejor.

La cámara es mucho más que un dispositivo para registrar una experiencia entre dos personas. Crean el uno en el otro: sólo que el fotógrafo está condicionado a ver cómo ve la cámara y, por lo tanto, el resultado final es una fotografía.

En cierto sentido, la crítica consciente y la evaluación de su trabajo puede preparar al fotógrafo para el estado de sensibilidad receptiva y creativa. Recortando con *tijeras virtuales*, enfocando su objetivo sobre el modelo, el operador no puede sin embargo dejarse guiar por su sola sensibilidad en esta elección. Sometido a las exigencias de su técnica, está obligado a tomar en cuenta las reacciones de la

película, sus límites y sus posibilidades prácticas. Sabe también que las características de la copia final no permiten reflejar en su integridad la escena y la situación observada.

El fotógrafo debe entonces adaptarse a situaciones y problemas técnicos, así como debe considerar la calidad fotogénica del modelo. El estilo del artista y su manera de actuar resultan determinantes en tal situación. Consiste justamente en seleccionar y ordenar los elementos disponibles para la realización del retrato. Debe saber también utilizar artificios, y por la iluminación, por el contraste de un primer plano, por la introducción de materias diferentes, exaltar el interés de su modelo.

El fotógrafo capta los efectos que contienen las más grandes potencias de evocación. Puede también dejarse llevar por su imaginación, sus investigaciones y sus sentidos. Puede olvidarse de las dificultades materiales de la toma para darse completamente a la elección y a la composición de su sujeto. El estado receptivo del fotógrafo depende entonces de su facultad de observación.

Todo fotógrafo sabe que hasta un leve movimiento de su cámara durante la toma desplazará la imagen en la película. El mismo tipo de desplazamiento de la imagen en la retina se produce constantemente durante la visión.

La acción de mirar tiene un aspecto especialmente activo en lo que provoca en el modelo. En el retrato, el operador observa el cuerpo del otro y, aparte de imágenes robadas, éste es consciente de ser observado, llegando incluso a ser el propósito de la sesión. El ambiente y la relación humana presente dependen entonces del fotógrafo, de sus intenciones y su talento. Su creatividad, su estado receptivo su empatía hacia el *otro* le permite analizar su modelo, descubrirle y liberar su expresividad. El fotógrafo observa siempre a su modelo, con más o menos detenimiento. Puede intentar ser lo más pasivo posible para preservar los elementos de la escena. Sin embargo, para que exista fotografía, el operador debe obligatoriamente actuar, disparando su cámara. Su actitud de observador que ya era dinámica desde el punto de vista del modelo se hace claramente activa y decisiva.

### 4.3.2 El fotógrafo como actor

#### 4.3.2.1 Improvisación como recurso fotográfico

El fotógrafo, además de observar la escena y sentir su propio cuerpo, tiene que interactuar con su modelo por lo que una parte de la improvisación interviene en la realización de un retrato fotográfico.

La improvisación se usa en tantos contextos distintos que resulta necesario definir su significado y su campo. Para algunas personas, la improvisación no sugiere otra cosa que *arreglárselas como puedan*, la necesidad de hacer frente a un bloqueo de la mente, por ejemplo, arreglar una fuga de gas con esmalte para uñas, o presentar una comida de primera calidad, a partir de muy pocos alimentos. Pero existe otro aspecto más de la improvisación a menudo presente en la existencia cotidiana: las adaptaciones efectuadas continuamente, en relación con ciertos acontecimientos. Algunas personas son menos predecibles que las cosas, y a menudo les resulta necesario acoplarse a los demás de una manera difícil de planear. Las personas más receptivas consiguen descubrir muchas cosas sobre ellas mismas y sobre el prójimo. En cambio, las menos abiertas suelen reproducir respuestas socialmente aceptables, que se vuelven estereotipadas.

La improvisación, en el terreno del arte dramático, tiende a servirse de los dos elementos encontrados en la improvisación practicable en la existencia cotidiana:<sup>90</sup>

1. La respuesta espontánea ante el desarrollo de una situación inesperada.
2. La habilidad que exige el tratar tal situación.

En el terreno de la imagen, el interés de la improvisación reside en el acto fotográfico mismo, en el momento de la toma. La situación en la que se encuentran operador y modelo es una fase evolutiva con tensiones y bloqueos posibles. La improvisación exige una veloz comprensión, es decir, darse cuenta rápidamente de la situación, y dar una respuesta inmediata.

---

<sup>90</sup> HODGSON, J./RICHARDS, E. "Improvisación". 2 ed. Fundamentos. Madrid. 1986. P. 24.

El pensar requiere cierto esfuerzo, concentración y práctica, así que resulta cierto que, en los momentos o etapas iniciales de la improvisación hay algo provisional, pero la creación derivada a partir de la etapa inicial, temporal, es infinitamente más valiosa debido a que el fotógrafo necesita practicar y ensayar un cierto comportamiento, siempre pendiente de su propio estilo para ser capaz de enfrentarse a cualquier tipo de modelo, y saber responder con fluidez a todo tipo de situación.

Actuar supone una interpretación y representación de aspectos de la situación humana. Se puede jugar el papel de otra persona, o requerir la respuesta imaginaria de la propia persona, de uno mismo, ante la disposición de las circunstancias. Se podría decir que actuar, constituye un experimento sobre la vida, y conduce a mirarla desde otro punto de vista.

El fotógrafo retratista aprende y desarrolla su oficio mediante las experiencias. La improvisación es un medio exploratorio por el cual él crea unas condiciones en que resulta factible su experiencia imaginativa personal y en grupo. Es su respuesta humana espontánea a unas ideas o a un conjunto de condiciones. En cada individuo existe una combinación singular de las facetas de la naturaleza humana; cada persona resulta diferente, con posibilidades y gran potencial. Todo el mundo accede a la vida con su legado particular y su composición de la personalidad, modificadas por únicos factores del entorno, los cuales traen a su vez la propia variedad de presiones, oportunidades, o carencias de éstas, dentro de la gran gama de la experiencia que cada persona sufre o experimenta. Improvisar, para un fotógrafo retratista, constituye entonces un acto natural, imprescindible, parte de su proyecto.

La improvisación es un medio de entrenar a la gente para que piense. Tiende a inculcar claros hábitos mentales y al aprendizaje de la expresión de esos pensamientos de manera concisa y ordenada. En situaciones de interacción humana, como el caso del retrato fotográfico, exige una mente bastante veloz y a menudo una actuación física rápida. El fotógrafo ha de tomar decisiones en una situación dada, pero también debe aprender de sus errores para modificar su conducta posterior. La práctica de la respuesta del pensamiento a los distintos

niveles es esencial. Lo que se precisa durante la improvisación, es pensar dentro de una situación, o sobre ella una vez que se ha experimentado. Aquí la experiencia viene en primer lugar o acompaña al pensamiento mismo, y se basa en experiencias anteriores.

La improvisación es una actividad de grupo, así que no tiene lugar sin la interdependencia del fotógrafo con el modelo.

#### **4.3.2.2 La emoción del fotógrafo**

Una emoción artística, en el ámbito sentimental o intelectual, determina en una persona lo que los antiguos filósofos griegos llamaban *un movimiento del alma*, es decir, un estado particular del sistema nervioso que llega a precipitar o a retardar los latidos del corazón; si esta persona es un músico y está dotada para esa actividad, aplicará esa fuerza emotiva a la realización de una obra de arte sonora. En el caso del fotógrafo, captará una imagen, matriz de la copia fotográfica final. Los signos de la obra pueden causar una emoción, si no es semejante, por lo menos equivalente a la que determinó la emoción del compositor o del fotógrafo en nuestro caso.

Es importante mencionar que la correlación artística de los sonidos, los colores, los perfumes, los sabores y los sentimientos constituye el fenómeno conocido bajo el nombre de sinestesia y el francés Jean D'Udine, en su obra *El Arte y el gesto*, pretende que todo artista es un transformador y toda creación artística es entonces una transformación. Para este autor, la obra de arte sería entonces el signo de la emoción de un artista, y este signo debería ser, a su vez, susceptible de conmover a otros seres humanos. Según esa teoría, el creador experimenta una emoción sentimental o la impresión de un campo sensorial, y transforma esa emoción en obra de arte, en sensación. En cuanto al espectador, el proceso es inverso, experimenta la sensación producida por la obra de arte, y transforma esa sensación en emoción sentimental. Pero la imaginación creadora no es en el artista una facultad suficiente ni siquiera una facultad necesaria. El medio más seguro de producir una obra no consiste sólo en inventar extraordinarias combinaciones de líneas o de colores, sino en expresar sencillamente unas emociones e ideas. El

carácter más esencial de la obra de arte es el estilo, expresión soberana de la personalidad del autor.

En el factor decisivo del acto creativo, la inspiración resulta siempre difícil de definir. Aquel autor menciona en ella una causa de la voluntad creadora, y califica a la inspiración, en su sentido etimológico, como un aliento que viene de lo alto, incitando indispensablemente al artista para que dé cuerpo a ideas en un orden superior, donde es el intermediario elegido.



*Ilustración 31. "Omisión". Alejandra García.*

Observemos detenidamente la ilustración 31. ¿Qué es lo que te atrapa de esa imagen, su mirada fija o la sangre?, ¿sangre?, ¿qué le habrá pasado?, ¿qué ha hecho? Esas preguntas son las que posiblemente invadan la mente del espectador. Toda imagen tiene una historia y, ¿cuál será la historia de esta fotografía? Hay que

tener en cuenta que este subtema es sobre el fotógrafo como actor, como su emoción y decisiones se hacen presente en el resultado final, sin profundizar o irnos por el camino de la psicología ¿qué nos está diciendo esta imagen del fotógrafo? Superficialmente podemos decir que es una mujer atormentada, invadida por el miedo de alguna circunstancia que desconocemos. También se puede apreciar que tiene una cinta cubriendo su boca, ese detalle está colocado muy sutilmente. Al parecer no le fue nada bien debido a que está cubierta de sangre, o al menos eso parece. Siendo más realistas, es posible que sea sangre, cada fotógrafo tiene los recursos que desea para la creación de sus obras, pero quizás sólo sea una mezcla que se asemeje a ese líquido. Es algo que sólo el creador sabe, retomando la fotografía como espejo del fotógrafo, podemos decir que lo que quería expresar en ese momento era un sobresalto, algo que le pasó o pasaba de lo cual no pudo decir ni una palabra. Puede que no le costara trabajo expresarse, por la ligereza con la que se ve la cinta puesta en su boca, pero decidió no hacerlo por lo que ese temor y asombro se nota en la mirada del modelo. Añadiendo ese fluido rojo que da un toque más dramático, es probable que si no hubiese estado presente sólo veríamos a la mujer asombrada y no hubiese generado el mismo impacto.

A decir verdad, poco le importa al artista, o a un teórico de las artes, conocer la esencia de la inspiración. Después de todo, esta es simplemente una manifestación de la creación artística. Muchas personas son capaces de ser inspiradas y de producir obras de arte cuya belleza se fundamenta en la cualidad de las emociones y en las experiencias de la vida. Y no se plantean conocer el origen de su inspiración. En conjunto, sencillamente se mezclan la emoción del artista, su voluntad de producir y su inspiración.

En cada ocasión el fotógrafo elige sus accesorios, su material más o menos discreto, su vestimenta, entre otras cosas. Estos parecen ser los primeros pasos de la construcción de su personaje. A partir de esa etapa, el operador tiene la posibilidad de desempeñar un solo papel, el suyo. Por supuesto puede esconderse, disimular su cámara y sacarla en el último momento, pero a partir de ese instante,



el fotógrafo actúa con sinceridad consigo mismo. Su motivación es realizar imágenes y no desempeñar un papel delante de un público.

El operador comunica especialmente con sus modelos, se expresa o les deja desenvolverse. El fotógrafo es ante todo un ser humano, comparable a sus propios modelos y, observando el cuerpo del otro, es su propio cuerpo el que contempla y se percibe a sí mismo. Así, su cuerpo influye sobre su visión y su interpretación, sin embargo, en esa comunicación, el operador debe de procurar la expresividad del modelo, o captar las expresiones fugaces representativas de su carácter. La improvisación, el favorecer las oportunidades de expresión, puede desencadenar o desbloquear situaciones. Todo depende de la sensibilidad del fotógrafo, su motivación y su talento.

#### **4.3.2.3 El espacio del fotógrafo**

El espacio del operador, en la toma fotográfica, parece idéntico al espacio del modelo, a diferencia de que es el fotógrafo quien aprovecha el sitio para realizar su imagen.

Las características del espacio, por las distancias que implican, condicionan el desarrollo de una toma fotográfica. La proxémica, determina también un cierto tipo de imagen. Implica nociones de respeto o invasión del espacio por el operador. Naturalmente, un reportero fotógrafo no actúa de la misma manera que un retratista en su estudio. El reportero se desplaza hasta el lugar de vida o de trabajo de su modelo y le deja continuar su trabajo mientras le fotografía. El retratista, en cambio, pide al modelo posar, en su estudio o en un ambiente familiar, como lo hacía Diane Arbus (fotógrafa estadounidense).

El espacio de la fotografía tiene importancia tanto para el operador como para el modelo ya que el ambiente influye en los comportamientos, y así en la imagen fotográfica. Los sociólogos han estudiado las consecuencias del marco espacial, su estrechez o amplitud, con las modificaciones consiguientes y sus repercusiones en un grupo de personas reunidas. Los signos propios de impulsividad, entusiasmo o facilidad de movimiento dependen seguramente en parte de que los sujetos se

hallan, o bien al aire libre o bien en un local de grandes dimensiones, comparado con sus hábitos de vida. El aire libre da al ser humano un sentimiento de libertad, de posibilidades indeterminadas, de fines lejanos, que difícilmente pueden surgir en habitaciones reducidas.



*Ilustración 32. "Errante". Alejandra García.*

El espacio de la fotografía tiene importancia por su influencia en el modelo, en la manera en que le ayuda a relajarse, pero tiene también un gran significado en la imagen. Tal como la ilustración 32, donde se encuentra un hombre en su entorno, su expresión despreocupada denota que no se percató de que estaba siendo fotografiado. Simplemente es un hombre sentado en un jardín disfrutando del día. Por su apariencia podríamos decir que vive en la calle, dicho esto, no con la intención de etiquetar a la persona sino con el fin de entender el origen de la fotografía, llegamos a la comparación de esta imagen con la de un sujeto fotografiado en su propia casa, desvela y expone gran parte de su intimidad, haciendo referencia que, para él, la calle es su casa. En cambio, el espacio de un

estudio fotográfico, terreno propio del operador, puede intimidar a la persona retratada, y producir una imagen muy diferente.

El espacio de la toma fotográfica es además un espacio provisional, con duración de vida determinada por el proceso fotográfico. Íntimamente ligados, los dos parámetros fundamentales de la fotografía, el espacio y el tiempo, componen el marco creativo de la imagen fotográfica.

El espacio de intervención del fotógrafo retratista pertenece al modelo, incluso en el propio estudio fotográfico: se trata del espacio personal de la persona retratada. Y como ser humano, ella puede reaccionar a los tipos de invasión, voluntarios o no del fotógrafo. Considerando esas modificaciones, el artista puede aprovechar y manejar los estados cambiantes de su modelo, en una negociación constante.

La fotografía parece ser invariablemente una agresión hacia el modelo, sin embargo, la parte más dinámica reside en el acto fotográfico mismo. Para existir, una fotografía implica obligatoriamente un sujeto actor y autor del proceso, aunque sea a distancia, escondido o conocido del modelo. Este operador evalúa y organiza los parámetros técnicos, entre los cuales culmina el momento del disparo. Las decisiones técnicas y artísticas del retrato fotográfico resultan entonces de una serie de actos desempeñados por el autor. Debido a las acciones determinadas por el proceso fotográfico se requiere la actuación del fotógrafo retratista, convirtiéndose así, en el actor principal de esa obra.

### **4.3.3 El fotógrafo como director**

#### **4.3.3.1 El retrato psicológico**

Las múltiples tendencias estilísticas del retrato han evolucionado a lo largo de la historia de la fotografía.

Para superar la pose estilizada de sus comienzos, muchos fotógrafos buscaban la creatividad en el *retrato psicológico* por lo que resultaba sobranter el ideal de belleza de moda, dado que la obra fotográfica consistía en ilustrar la psicología del modelo. Para conseguir un retrato de ese tipo, el fotógrafo debe saber mucho sobre la persona a retratar, puesto que, sólo captando sus características denotativas, podrá

alcanzar un estudio psicológico del retrato. De esa manera parece importante adoptar una solución fotográfica diferente para cada modelo con el que se trabaja.

Sin embargo, en el retrato psicológico, la visión y la observación son muy importantes. El fotógrafo debe tener también bastante contacto con el modelo como para que éste se comporte de forma natural y actúe como lo hace habitualmente. El fotógrafo norteamericano Philippe Halsman fundamentó su famoso retrato de Albert Einstein en el lenguaje de los ojos, poniendo así de manifiesto el intelecto de aquel científico. Otro artista destacable en el ámbito del retrato psicológico es el fotógrafo Richard Avedon, dedicando gran intención a la mímica del rostro.



*Ilustración 33. "Fragmentada". Alejandra García.*

En esa evolución del retrato psicológico, se manifestó también una tendencia en la fotografía en un ambiente típico o personal del modelo. Y el aprovechamiento del

ambiente característico es también típico de otra corriente moderna de la fotografía, la del *retrato con símbolos*. Aquí, el efecto no se reduce a la expresividad del rostro, sino que gran parte del significado reside en atributos evidentes. Incluso el rostro se puede limitar a una sola porción de la fotografía, para dejar espacio a los elementos simbólicos.

En el retrato psicológico, los elementos simbólicos pueden también ser añadidos, como los podemos observar en la ilustración 33, logrando crear un aspecto más subjetivo del modelo. Con una técnica contraria a la de Philippe Halsman donde los ojos abiertos denotan la psicología del modelo. En esta ilustración se añaden pedazos de lo que pareciera vidrio, pero realmente sólo es un disco roto, es más manejable y menos peligroso al momento de trabajar. Aparece con el ojo cerrado, sin embargo, se puede percibir la reserva del modelo por lo que podemos entender que como persona está hecha de diferentes fragmentos, unos llenos de luz y otros más oscuros, esto nos habla de la personalidad de ella y mediante esos trozos lograr hacer notorio lo fracturada que se siente por lo que ha vivido pero que al final es lo que la hacer ser quien es.

Los símbolos pueden incluirse también mediante el montaje, aprovechando negativos de diferentes tomas, o cualquier otro elemento gráfico, actualmente habituales mediante un proceso de edición digital.

Durante la toma fotográfica, en los primeros instantes de la sesión, se establece automáticamente una relación del retratista con su modelo, en cualquier condición y disposición. La persona que lleva la cámara se hace fotógrafo, y la persona frente al objetivo se hace modelo. El operador desarrolla y perfecciona con su modelo una relación de poder para pedirle que no se mueva, que sonría, o incluso repetir ciertos gestos varias veces. La técnica establece los papeles, incluso en el caso del autorretrato, en el que el operador se transforma en modelo. Pero las características artísticas y expresivas en la obtención de una imagen dependen del dominio y talento del operador. Con la cámara en mano, detrás del objetivo, el fotógrafo elige los factores técnicos y estéticos de la imagen; factores ligados al modelo, a su

expresividad y reacción durante la toma. Depende entonces del fotógrafo el guiarle, tranquilizarle o animarle a manifestar su imagen como retrato.

#### **4.3.3.2 ¿Retrato clásico o retrato actual?**

La mayoría de los retratistas del siglo XX se han centrado en dos actitudes básicas: la consideración del estudio como único escenario posible del retrato, y la mitificación de la luz. El retrato se ha desarrollado en todas sus posibilidades, mucho más allá del taller, pero notamos que los más famosos fotógrafos retratistas de aquel siglo han realizado sus obras principalmente en estudio. Los retratos memorables ponen la reflexión, sensibilidad, técnica y estilo al servicio de las características del retratado. Un buen retrato debe ante todo revelar la personalidad de su protagonista. El fotógrafo Felix H. Man destacó en ese género antes de la Segunda Guerra Mundial, seguido años después por reporteros gráficos como Cartier-Bresson y Eugene Smith, además del retratista Bill Brandt. En esa búsqueda del carácter del modelo, decidieron abandonar las facilidades y comodidad del estudio para explorar la esencia de los personajes y de su entorno.

En su ambiente, el retratado se siente más cómodo, y los objetos, muebles o herramientas que le pertenecen ayudan a establecer su identidad. En ese sentido, Bill Brandt buscaba lugares especiales para subrayar el carácter del personaje. Decidía los elementos a incluir o excluir de la escena, y cómo representar al modelo. Aquella actitud subjetiva del fotógrafo, aquí acentuada, se encontraba también en fotógrafos naturalistas como August Sander, en lo que respecta a la elección del momento y lugar de la toma.

En toda obra gráfica, el gesto es expresivo y lleva la carga psicológica, es responsable de la capacidad afectiva de la composición. Toda composición se basa en la disposición en el espacio de figuras relacionadas entre sí por actitudes y gestos por lo que podemos definir en la composición lo que nos informa y nos impresiona. Los movimientos de ternura o de excitación son percibidos sin dificultad, y el paso al significado se efectúa directamente. La comunicación parece efectuarse en la imagen, como en la realidad, sin reserva ni bloqueo, pero es una ilusión. El trabajo del artista creador de la imagen queda olvidado bajo el mensaje icónico,

pero ya sea pintura o fotografía, el artista regula la disposición de las figuras. La definición de la composición obedece a ciertas pautas de comunicación gráfica empleadas por el artista para transmitir su mensaje.

El retrato puede destacar el registro de la personalidad del sujeto, y definirse como la representación de los rasgos de un ser humano según lo ve el artista. Pero un retrato no se reduce a la imagen del modelo, sino que reproduce ese modelo. El fotógrafo es ante todo un observador capaz de individualizar los rasgos sobresalientes de sus personajes, y ese operador crea también una imagen. La composición, la iluminación y el diseño son entonces factores importantes para componer una imagen atractiva y comunicativa. La imagen no enfoca exclusivamente al personaje, sino también a los elementos de definición de su entorno.



*Ilustración 34. "Perennidad". Alejandra García.*

En las sesiones fotográficas, cada artista adopta una actitud propia y no existen normas fijas. Cada sesión es diferente de las demás, según los modelos y los factores circunstanciales. Ciertos fotógrafos hablan mucho con los personajes, mientras otros los ignoran antes de la toma. Sin embargo, todos se plantean con

más o menos antelación cómo fotografiar al personaje, qué aspecto del carácter destacar, y qué impresión se desea producir en el espectador.

Mostrando la ilustración 34 como un retrato actual, dejando a un lado el estudio fotográfico para sacar provecho de la luz natural y las sombras que provee, de igual forma, guiando al modelo a explorar sus emociones fuera de su zona de confort para tener una toma más realista sobre su persona. El trabajar al aire libre puede ser frustrante o, todo lo contrario, debido a que no se tiene el control sobre las cuestiones climáticas que pueden mejorar o arruinar la toma, para no desviarnos tanto, simplemente no se tiene el control sobre la iluminación, factor importante en una fotografía de retrato. Dejando a un lado esas cuestiones, retomando la imagen, lo que se capturó en esta toma es, que aunque el camino que uno como individuo decide recorrer sea el correcto y luzca radiante siempre hay momentos en la vida en los cuales la senda se torna intrincada y sucia, pero eso no debe impedir el seguir adelante, por lo que la modelo mediante su posición y la forma en la que se aferra a la tierra demuestra que su andar no se verá interrumpido, será complicado y agotador pero siempre constante, por eso la expresión de ella de fatiga pero con firmeza.

Si bien el retrato clásico se centra en la cabeza del personaje y elimina, en la medida de lo posible, los elementos que desvían la atención de la misma. La seriedad de tal imagen procura presentar al modelo bajo una iluminación óptima. Un retrato clásico no suele ser una instantánea, sino una imagen creada conscientemente. Este tipo de retrato requiere un control firme de la situación asociado a una calidad técnica elevada, en particular el dominio de la iluminación. Generalmente las fuentes luminosas de relleno y principal son colocadas en posiciones clásicas, con esquema de iluminación sencilla y poderosa. La fuente principal sigue la línea de la nariz para hacer relucir uniformemente el rostro y a veces se recurre a una tercera fuente para el cabello, y a una cuarta para el fondo, para que ninguna parte importante del sujeto quede en sombras. El efecto de luz debe definir el modelo sin quedar demasiado presente. La cabeza es el elemento central, y los ojos constituyen el centro de atención del rostro, el punto focal de la composición. Pero los esquemas luminosos



muy complejos no producen automáticamente los mejores retratos, así que algunos de los mejores fotógrafos emplean la luz con extrema sencillez y naturalidad.

Cada motivo exige procedimiento específico y cada retratista interpreta los posibles temas de modo personal. La alteración de la luz, de la escenografía, de la pose o de los accesorios da lugar a diversas interpretaciones. Contando con vastas posibilidades y medios técnicos, los fotógrafos no están confinados al estudio, y pueden trabajar en una infinidad de entornos tanto exteriores como interiores. Su creatividad consiste en la gestión de esos medios y del proceso, generalmente influidos por el propio personaje a retratar.

La creación de la imagen de una persona aislada puede caer en la monotonía, colocando al modelo en la misma silla, con la misma iluminación y en la misma postura. Pero producir una imagen nueva para cada sujeto, resulta más complicado y requiere gran dosis de imaginación y profesionalidad. El reto es crear un ambiente diferente, dar una interpretación nueva e incluso introducir variaciones en la iluminación y los colores. En definitiva, cada persona es un individuo con personalidad, mentalidad, ambiciones y talento únicos. Pero en la práctica, parece imposible conseguir que cada sesión sea completamente nueva. La información básica sobre el personaje: edad, profesión, carácter y filosofía de vida, puede determinar el ambiente general de la sesión. Así, el tratamiento elegido puede ser teatral, romántico, sentimental, enérgico, sereno, profesional, entre otros. Todo ello condiciona la técnica empleada y el lugar de la toma.

La evolución del retrato fotográfico es continua, y los gustos cambian sin cesar. Tradicionalmente, el retrato de estudio se basaba en la perfección de la técnica, en una pose formal y clásica, simbolizando estabilidad y serenidad. Actualmente esos valores han perdido gran parte de su importancia. El desarrollo y la multiplicación de las imágenes en nuestra sociedad moderna hacen que se les considere de otra forma.

El retrato actual refleja los nuevos aspectos de la vida, siguiendo los motivos y gustos de sus personajes. Representa a los modelos tal como son, expresando sus modos de vida y personalidades modernas. Explorando el carácter del individuo,

ese tipo de retrato sintoniza con la actual forma de vida mejor que las imágenes tradicionales, pero no quiere decir que implique el abandono de los demás estilos en beneficio de uno dominante.

#### **4.3.3.4 Énfasis del fotógrafo**

Como se ha mencionado anteriormente, si se desea obtener buenos resultados artísticos, al operador le resulta necesario conocer la psicología de su modelo. Algunos fotógrafos suelen dirigir a sus personajes como si fueran actores, pero, antes que actor, el modelo es más bien una persona con talento orientado a la actuación. El operador debe entonces negociar con él, sin imponer o dirigir demasiado. La negociación forma parte del trabajo preliminar a la toma. Cada parte debe entender claramente los deseos y negaciones de cada uno.

En ciertos tipos de retrato, los métodos interpretativos desarrollados en el teatro y el cine pueden ayudar al fotógrafo. El concepto de construcción del personaje, difundido especialmente por Konstantín Stanislavski (actor y director escénico ruso), consiste en acentuar el valor de los objetos y su relación con el actor para conseguir un uso lógico y útil en la concentración. El traje, el maquillaje, la iluminación, el decorado ayudan, pero no son suficientes. Aquí se trata del trabajo del modelo sobre sí mismo, en el caso de su participación amplia en el retrato. Interpreta su propio papel, pero queda muy ligado al operador, quien dirige la sesión.

En teatro o en cine, la construcción del personaje proviene del actor, del director y del guión. Si en fotografía el modelo encarna su propio papel, no existe, sin embargo, en principio, ningún guión escrito aparte de las aspiraciones del fotógrafo, y los deseos del modelo. No obstante, ciertos retratistas componen especialmente sus fotografías, en una búsqueda de la ficción, inspirándose en el cine o en el teatro. El desafío del retrato es reproducir un instante ficticio, la pose, en un lugar natural o artificial, y recrear una expresión espontánea.

Los aspectos psíquicos del personaje se alcanzan al indagar en sus deseos y sus conflictos. La naturalidad surge cuando el modelo parece pensar, cuando sus acciones no son automáticas, sino producto de motivaciones interiores. La manera

de vestir en el momento de la toma influirá en el modelo, según cómo se sienta. Todos los elementos visibles, y los imperceptibles, serán estudiados por el fotógrafo, en un intento de descodificar la psicología de su modelo.

La observación del operador es primordial. El problema es que solemos ver sin mirar; la rutina nos ha hecho superficiales. Mientras que ver es una actividad a la que no se exige esfuerzo y, por tanto, sus resultados son pasivos y difusos, mirar supone el intento de apropiarse de la realidad mediante un acto voluntario y a veces lleno de dificultad. Mirar es un acto activo, y con ese trozo de realidad reproducimos la existencia entera, asumiéndola como si la hubiéramos vivido. Observar a una persona enferma, ciega o con algún problema conocido, supone aprehender una parte de su circunstancia y deducir de ella, tanto como sea posible, su personalidad.

El fotógrafo aparenta un saber, una cierta experiencia en su oficio para producir una imagen. Primeramente, el operador determina su papel: él es el director del acontecimiento fotográfico, y debe ante todo convencer a su modelo. En consecuencia, ese último le otorga su confianza, y cada individuo desempeña su propio papel. El fotógrafo actor puede y debe creer por completo en sus propios actos, es decir, tiene que estar completamente convencido de que la impresión de realidad que pone en escena es la verdadera realidad. Su público se convence también de esa representación, y solamente personas con especial interés psicológico o inquietud lanzarán dudas acerca de esa realidad.

Así que, de la observación, el fotógrafo se hace director en el sentido teatral para conseguir una expresión evidente de su modelo. Su meta es comunicar una imagen representativa del individuo, interpretando si fuera posible su carácter y su naturaleza. El operador juega entonces entre los roles de observador, director y creador. Desempeña un papel determinante en el proceso de la toma fotográfica. Entonces, al concentrar en su persona las decisiones técnicas, artísticas y humanas, el operador es obligatoriamente director del retrato fotográfico. En el visor de su cámara, evalúa la imagen posible, establece su encuadre, su composición, etc. El fotógrafo convierte sus deseos y apreciaciones en decisiones fundamentales en el proceso del retrato. Su comportamiento puede ser aparentemente activo o

pasivo en relación con su modelo, sin embargo, su papel es siempre directivo en relación con su producción creativa.

## **4.4 LA FASCINACIÓN POR LA FOTOGRAFÍA**

### **4.4.1 La popularidad de la fotografía**

En una época donde los fotógrafos aficionados abundan y la tecnología ofrece posibilidades interminables para tomar, editar y compartir imágenes pocos se preguntan cómo tienen una cámara en sus manos y si su desarrollo ha provocado fuertes cambios culturales y económicos en el mundo. En los medios de comunicación y las redes sociales sin duda se han modificado ciertos estatutos, como el hecho de aminorar la importancia de la figura del fotógrafo profesional.

Con la llegada del *smartphone* con cámara integrada, hacer un registro fotográfico es una cosa del día a día y con la aparición de las aplicaciones, en particular de Instagram, donde su principal característica fue la simplicidad para tomar fotografías y disponer de una gran cantidad de filtros y efectos creativos, provocó tal vez que esto pareciera cómodo y sencillo.

Sin duda se vive un cambio abismal en el mundo de la fotografía ya que la era digital ha desaparecido o reducido publicaciones impresas para tener el contenido en línea. Los recortes de personal en medios impresos se han producido en momentos en que la industria de los periódicos lucha por salir adelante debido a los cambios en el consumo de noticias por las personas.

A pesar de todo, no se trata de satanizar al celular con cámara integrada ni a las aplicaciones ya que los fotógrafos profesionales y amateurs le han sacado provecho a Instagram. La han utilizado como una herramienta más de marketing online como una de las redes sociales más utilizadas en los últimos años, no sólo por amantes de la fotografía si no por gran diversidad de usuarios, sin embargo, queda claro que el trabajo de un fotógrafo profesional o de uno que pretende serlo, no puede

sustituirse, se necesita un ojo entrenado y un instinto muy singular para captar ese instante único e irrepetible en cualquier espacio en el que se desarrollen.

#### 4.4.2 Instagram: ¿Una red para fotógrafos?

Para entender porque se menciona la plataforma de Instagram es importante conocer su historia

El 6 de octubre de 2010 se lanzó en Apple App Store una de las redes sociales más famosas del mundo entero. *Instagram* fue creada por los jóvenes Kevin Systrom y Mike Krieger. Dicha aplicación se pensó en principio solamente para Iphone, Ipad y Ipod. A partir de abril de 2012 se extendió a Android llegando a 100 millones de usuarios activos. Luego, en diciembre de 2014, superó los 300 millones de consumidores. *Instagram* permitió compartir fotos y videos desde cualquier lugar usando filtros vintage y colores retro. La red social se destaca por usar una forma cuadrada en sus fotografías en honor a la Kodak Instamatic y a las cámaras Polaroid. Las publicaciones cuentan con la posibilidad de ser compartidas también en Facebook, Tumblr, Flickr y Twitter. En enero de 2011 Instagram animó a sus clientes a añadir *hashtags* para ayudar a describir las fotos que los demás usuarios compartían sobre un mismo tema. Se incluyeron nuevos filtros y efectos de desenfoque entre otras herramientas. Se crearon aplicaciones complementarias como Reposter, Instamap, Instahood e Instaweather. El 2 de mayo de 2013 se introdujo la posibilidad de etiquetar a personas, marcas y lugares, convirtiendo así a Instagram en una de las redes sociales más usadas desde teléfonos móviles.<sup>91</sup>

Dicho eso, Instagram la aplicación más usada por diferentes tipos de usuarios, entre ellos los fotógrafos profesionales y amateurs por lo que se ha convertido en una plataforma demasiado popular e indispensable para todo individuo que quiera poseer cierto peso mediático, es una sobradamente evidente conocida por la mayoría.

A pesar de que la red social tiene como protagonista la fotografía, en ella han llegado a concentrarse diversos fotógrafos, pero también cantantes, futbolistas, actores,

---

<sup>91</sup> <https://mx.tuhistory.com/hoy-en-la-historia/nace-instagram>

modelos, y demás cantidad de personas del medio artístico que, paradójicamente, se han convertido en los más seguidos. Pero ¿a qué se debe su fama? ¿A la calidad de sus fotografías o su éxito y popularidad?

Los usuarios de Instagram con gran cantidad de seguidores, o al menos los que se han posicionado al tope de las listas de mayor popularidad en Instagram, han sido cantantes y actores los cuales no tiene un uso fotográfico de calidad no es sinónimo de ninguna demonización por parte de los fotógrafos. Quien lo crea de esa forma, entonces, no entiende muy bien el uso de una red social como Instagram. Instagram es de todos y para todos por lo que existen personas que lo usan como su referencia de trabajo o de una manera más fotográfica seria o simplemente para compartir su vida como un diario personal.

Ahora bien, se ha mencionado esta red social no sólo en este apartado sino también en subtemas anteriores. La importancia de esta plataforma en el proyecto es debido a que las ilustraciones a partir de la 29 hasta la 34 fueron compartidas en Instagram con el fin no sólo de dar a conocer el trabajo de la autora de este proyecto sino también, para comprobar lo que se menciona en el subtema de La Fotografía Superficial.

Las imágenes al momento de ser publicadas acompañadas de lo que se le conoce como *hashtag* (#) para catalogarlas en diversos temas, comenzaron a recibir *me gusta* por parte de usuarios que ni si quiera seguían la cuenta. Esta reacción de los usuarios activos fue en cuestión de segundos y para ser honestos, en esa cuestión de tiempo es imposible observar una imagen. Las imágenes siguen publicadas en la cuenta y siguen recibiendo *corazones* ya que así se manifiesta el *me gusta* en Instagram, pero no sólo eso, también ha habido un incremento en los seguidores, inclusive algunos se han atrevido a comentar sobre la fotografía, quizás algunos comentarios si sean analíticos y otros sólo cumplan la función de estar activos en la red y comentar sólo por inercia. Haciendo énfasis en las personas que tuvieron una reacción positiva y de interacción con las tomas, algunos fueron fotógrafos de igual forma individuos que no tienen nada que ver con la fotografía, pero ¿cómo poder tener el conocimiento de los intereses, del oficio o profesión de la persona que

interactuó en tus imágenes? Es tan simple como entrar a su perfil, y gracias al lado superficial de Instagram se puede observar en el *feed* (publicaciones) de la persona si es que no lo tiene privado, las imágenes que ese usuario sube o simplemente en su descripción dice a lo que se dedica y hasta en qué país reside.

Instagram definitivamente es fácil y rápido de utilizar, no es necesario ser un gran fotógrafo para que cualquier fotografía instantánea quede atractiva para los demás usuarios ya que siempre hay un filtro que va a darle el toque justo a cualquier foto esté correctamente expuesta o no. En este sentido los *selfies* (autorretratos) que se toman los famosos no son ni más ni menos que los de cualquier otro usuario, sólo que evidentemente tienen un impacto que se mide en millones de me gusta y desatan comentarios como para llenar páginas y páginas.

La fotografía ha logrado con ayuda de la tecnología prescindir la exclusividad que los altos precios le dieron en una época para convertirla en una herramienta accesible para la mayoría de la población, que, sin tener conocimiento de las reglas fotográficas o de la función correcta de la cámara, puede convertirse en quien documente su andar, le agregue un filtro y lo comparta con sus amigos.

#### **4.4.3 ¿IGER o Fotógrafo?**

Comencemos mencionando que la abreviatura de Instagram es *IG* y los usuarios intensivos de Instagram, además (o más que) *instagramers*, se denominan *igers*.<sup>92</sup>

Entonces se les denomina *igers* a las personas que utilizan habitualmente la aplicación y documentan su vida a través de ella. Este término es utilizado como *hashtag* por ellos mismos, destacándose como personas que viven, comen y respiran de la aplicación. Forman parte de una *hermandad* donde forman agrupaciones de usuarios conocidos que hacen destacar su estilo de vida, ya sean fascinantes o simples. Mueven masas, venden popularidad, tendencias, productos, ideas y hasta sueños por medio de simples fotografías tomadas con un celular. Es

---

<sup>92</sup> <http://comunicart.es/conoces-las-siglas-que-se-usan-en-redes-sociales/>

sencillo o complicado ganar seguidores que quieran formar parte de la vida que se comparte a través de la aplicación, todo depende del contenido que se comparta.

Los dos tipos de usuarios más comunes en esa red social: los *igers famosos* y los *famosos con Instagram* por lo que es necesario distinguir que son cada uno. Estos primeros tienden a intentar tener una imagen uniforme, mientras que las celebridades no, sino que usan la aplicación como una exhibición de su vida personal como profesional y mayormente las fotografías que aparecen en su feed suelen ser pagadas, aunque no lo sepamos no lo digan abiertamente debido a algún tipo de compromiso o patrocinio, sin embargo, también existen usuarios que son modelos de sus propias fotos, tal es el caso de la ya mencionada Cristina Otero, ella es estudiante de la carrera Historia del Arte pero desde pequeña comenzó a experimentar con el autorretrato y con el tiempo se posicionó como una fotógrafa de autorretrato descubierta por galerías en Instagram ya que ahí compartía sus fotografías, algo que comenzó como un experimento y se convirtió parte de su vida y trabajo. Ahora considerada como una fotógrafa *iger famosa*.

También es posible que personas que ya eran fotógrafos busquen hacerse usuarios de Instagram con la finalidad de convertirse en un instagramer, sin embargo, en la plataforma también existen instagramers de primer nivel en la fotografía como Mustafa Seven, fotógrafo que inició en el campo del fotoperiodismo y ahora se dedica a la fotografía callejera, primordialmente retratando a las personas de su tierra, Turquía.

Dicho lo anterior deberíamos poder diferenciar lo que es realmente un instagramer, aquel que sólo publica fotos realizadas con su celular y la aplicación Instagram, de aquel que utiliza Instagram como plataforma de redes sociales, en la cual publica fotos realizadas con cámaras que sinceramente no es lo mismo desde el punto de vista fotográfico.

No tiene nada de malo que un fotógrafo comparta sus obras en cualquier red social dedicada a la fotografía. Quizás Instagram no sea *La aplicación para fotógrafos*, sin embargo, el funcionamiento e interfaz que aporta es el ideal para compartir imágenes, sólo depende del individuo que tipo de usuario quisiera ser.



## CONCLUSIÓN

La fotografía ha adoptado el estudio del ser humano desde su inicio, por ser fascinante al igual que complejo y difícil de entender como se expone con los primeros daguerrotipos, por lo que el fotógrafo se enfrenta a la comunicación natural esencial con el sujeto de su imagen. El artista debe ser receptivo a la expresividad de su modelo, pero puede también verbalizar su intención, manejar la situación y crear una relación.

La fotografía de retrato es el resultado de una serie de toma de decisiones donde el fotógrafo debe ser consciente de su predisposición involuntaria hacia la persona retratada. Su presencia en el lugar es un factor influyente en el modelo y en la escena fotografiada. Debido a las experiencias acumuladas del fotógrafo retratista, dispone de una cultura visual y de procedimientos artísticos que lo guían en la creación de la imagen fotográfica. Definiendo su intención creativa, componiendo su imagen a través del visor de la cámara y optimizando el uso del tiempo en la fotografía, por lo que la participación del fotógrafo se desempeña como observador, actor y director de la imagen producida.

La actividad que realiza el operador al retratar a un individuo es teatral ya que está desempeñando un papel, lo que lo convierte en un actor indicando su intención de fotografiar al individuo, trabajando, interactúa con su compañero también actor, en ese caso el modelo, pero para lograr esa armonía también existe la observación, donde el fotógrafo sólo está presente, sin alterar la escena para obtener un retrato natural. Ahora bien, el fotógrafo director, a pesar de que sigue siendo un actor, sólo dirige la toma para obtener el resultado que el modelo desea. Tanto como la persona retratada como el operador tienen que desempeñar un papel que a su vez da paso a otro, con el mismo fin, obtener un retrato.

Teniendo como resultado ya el retrato se pasa a la etapa donde el artista quiere que su trabajo sea observado por lo que, en la actualidad, recurrir a las redes sociales es algo ideal pero un fotógrafo puede pasar gran parte del tiempo perfeccionando su obra mediante la edición en su ordenador mientras que otros individuos, haciendo provecho de esas mismas redes sociales están subiendo con fascinación

la toma que hicieron mientras iban caminando al parque, la escuela o al trabajo. Al final de todo, sigue siendo una fotografía, no se puede decir bueno ni mala, ya que para haber obtenido ese resultado hubo un proceso de reflexión, no tan estructurado como el de un fotógrafo profesional o amateur, pero lo hubo. No se debe hacer menos el trabajo de ningún individuo, por el simple hecho de que no todos cuentan con un estudio fotográfico o las herramientas necesarias para hacer un retrato, sin embargo, donde se puede apreciar la calidad del trabajo es observando la obra y si esta te transmite algo, puede que no sea lo que el fotógrafo estuvo pensando al momento de capturar ese momento, pero si como espectador te quedas con algo característico de ese retrato, el fotógrafo ha cumplido su misión. Todo operador hace uso de las herramientas y redes que cree beneficiosas para su trabajo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. **“La Cámara Lúcida”**. 10 ed. Paidós. Barcelona. 1989. Pp. 187.
- BASTÚS, Joaquín. **“Diccionario Histórico Enciclopédico”**. 4 ed. V. de D. A. Roca. Barcelona. 1831. Pp. 585.
- BAURET, Gabriel. **“De la fotografía”**. La Marca. Buenos Aires. 2000. Pp. 160.
- BERGER, John. **“Sobre las propiedades del retrato fotográfico”**. Gustavo Gili. Barcelona. 2006. Pp. 32.
- BRON, Jean-Albert / LEIGLON, Christine. **“A la découverte de l'image”**. Ellipses. Paris. 2001. Pp. 144.
- COLORADO, Óscar. **“Antes de la Fotografía”**. Óscar Colorado Nates. México. 2016. Pp. 9
- COLORADO, Óscar. **“El Nacimiento de la Fotografía”**. Óscar Colorado Nates. México. 2016. Pp. 13.
- COLORADO, Óscar. **“La Expansión de la Fotografía”**. Óscar Colorado Nates. México. 2016. Pp. 15.
- COSTA, Joan. **“El lenguaje fotográfico”**. Ibérico Europa de Ediciones S.A. Madrid. 1977. Pp. 192.
- DA VINCI, Leonardo. **“Aforismos”**. 3ªed. Espasa Calpe. Madrid. 1965. Pp. 188.
- DA VINCI, Leonardo. **“Tratado de pintura”**. Akal. España. 2004. Pp. 516.
- FLUSSER, Vilém. **“Una filosofía de la fotografía”**. Trillas. México. 1990. Pp. 78.
- FRANCASTEL, Galiene y Pierre. **“El Retrato”**. Cátedra. Madrid. 1978. Pp. 236.
- FREELAND, Cynthia. **“Portraits and Persons: A Philosophical Inquiry”**. Oxford University Press. Oxford. 2010. Pp. 357.
- FRIZOT, Michel. **“Histoire de voir”**. 1 vol. Centre National de la Photographie. Paris. 1989. Pp. 143.
- HODGSON, J./RICHARDS, E. **“Improvisación”**. 2 ed. Fundamentos. Madrid. 1986. Pp.317.
- LEMAGNY, Jean. **“Historia de la fotografía”**. Martinez Roca. Barcelona. 1988. Pp.288.

LITTRÉ, Émile. **“Dictionnaire de La Langue Française”**. 3 t. Jean-Jacques Pauvert. Francia. 1967. Pp. 1396

REUTER, Anna. **“Goya y la pintura española del Siglo XVIII”**. Museo del Prado. Madrid. 2000. Pp. 326.

RUIZ MARTINEZ, Jesús. **“Física y Química”**. Mad. S.L. España. 2003. Pp. 704.

SADA, Ricardo. **“Saber mirar es saber amar”**. Minos Tercer Milenio. México. 2014. Pp. 219.

VIRILIO, Paul. **“La máquina de la visión”**. Catedra. Madrid. 1989. Pp. 104.

WEST, Shearer. **“Portraiture”**. Oxford University Press. Oxford. 2004. Pp. 256.

YAÑEZ POLO, Miguel Angel. **“Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos”**. Sociedad de Historia de Fotografía Española. Sevilla. 1994. Pp. 133.

## OTRAS FUENTES

<a href="http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lippershey.htm">http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lippershey.htm</a>	10/05/2017
<a href="https://www.ecured.cu/Zacharias_Janssen">https://www.ecured.cu/Zacharias_Janssen</a>	10/05/2017
<a href="http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1727-81202015000200010">http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1727-81202015000200010</a>	10/05/2017
<a href="http://www.daguerreobase.org/">http://www.daguerreobase.org/</a>	10/05/2017
<a href="http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/boyle.htm">http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/boyle.htm</a>	10/05/2017
<a href="http://www.wetplatewagon.com/es/camara-daguerre-giroux/">http://www.wetplatewagon.com/es/camara-daguerre-giroux/</a>	10/05/2017
<a href="http://www.fotonostra.com/biografias/scottarcher.htm">http://www.fotonostra.com/biografias/scottarcher.htm</a>	20/05/2017
<a href="http://www.fotonostra.com/biografias/nadar.htm">http://www.fotonostra.com/biografias/nadar.htm</a>	20/05/2017
<a href="https://oscarenfotos.com/2013/06/01/mathew-brady-retratista-de-personas-y-conflictos/">https://oscarenfotos.com/2013/06/01/mathew-brady-retratista-de-personas-y-conflictos/</a>	20/05/2017
Institut National de la Propriété Intellectuelle de Francia: <a href="http://www.inpi.fr/">http://www.inpi.fr/</a>	20/05/2017
<a href="http://www.fotonostra.com/biografias/fotoviaje.htm">http://www.fotonostra.com/biografias/fotoviaje.htm</a>	21/05/2017
<a href="http://www.cadadiaunfotografo.com/2012/04/gustave-le-gray.html">http://www.cadadiaunfotografo.com/2012/04/gustave-le-gray.html</a>	21/05/2017
<a href="http://www.ehu.eus/zer/hemeroteca/pdfs/zer10-10-coronado.pdf">http://www.ehu.eus/zer/hemeroteca/pdfs/zer10-10-coronado.pdf</a>	21/05/2017

<a href="http://www.arteespana.com/janvaneyck.htm">http://www.arteespana.com/janvaneyck.htm</a>	15/07/2017
<a href="http://www.m-arteyculturavisual.com/2015/10/17/retrospectiva-de-elisabeth-louise-vigee-le-brun/">http://www.m-arteyculturavisual.com/2015/10/17/retrospectiva-de-elisabeth-louise-vigee-le-brun/</a>	15/07/2017
<a href="https://www.ecured.cu/Camafeo">https://www.ecured.cu/Camafeo</a>	19/08/2017
<a href="http://www.el-mundo-de-las-piedras-preciosas.juwelo.es/el-camafeo-en-el-renacimiento-el-misterio-detras-de-la-joya-de-drake/">http://www.el-mundo-de-las-piedras-preciosas.juwelo.es/el-camafeo-en-el-renacimiento-el-misterio-detras-de-la-joya-de-drake/</a>	19/08/2017
<a href="https://lilemus.wordpress.com/2015/10/10/etienne-de-silhouette-y-la-palabra-silueta/">https://lilemus.wordpress.com/2015/10/10/etienne-de-silhouette-y-la-palabra-silueta/</a>	19/08/2017
<a href="http://www.aryse.org/el-laboratorio-de-las-pasiones-electricas-del-dr-duchenne/">http://www.aryse.org/el-laboratorio-de-las-pasiones-electricas-del-dr-duchenne/</a>	20/08/2017
<a href="https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bertillon.htm">https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bertillon.htm</a>	20/08/2017
<a href="http://v1.zonezero.com/magazine/articles/kosloff/pagina3sp.html">http://v1.zonezero.com/magazine/articles/kosloff/pagina3sp.html</a>	21/08/2017
<a href="http://www.fotonostra.com/biografias/dorothealange.htm">http://www.fotonostra.com/biografias/dorothealange.htm</a>	21/08/2017
<a href="http://biografiadefotografos.blogspot.mx/2014/11/andres-serrano.html">http://biografiadefotografos.blogspot.mx/2014/11/andres-serrano.html</a>	21/08/2017
<a href="http://www.featureshoot.com/2014/05/andres-serrano/">http://www.featureshoot.com/2014/05/andres-serrano/</a>	21/08/2017
<a href="http://clubdefotografia.net/ansel-adams/">http://clubdefotografia.net/ansel-adams/</a>	23/08/2017
<a href="http://www.magis.iteso.mx/content/hoy-todos-somos-fot%C3%B3grafos-pero-con-una-cultura-visual-escasa%E2%80%9D-pedro-meyer">http://www.magis.iteso.mx/content/hoy-todos-somos-fot%C3%B3grafos-pero-con-una-cultura-visual-escasa%E2%80%9D-pedro-meyer</a>	31/08/2017
<a href="http://www.magis.iteso.mx/content/hoy-todos-somos-fot%C3%B3grafos-pero-con-una-cultura-visual-escasa%E2%80%9D-pedro-meyer">http://www.magis.iteso.mx/content/hoy-todos-somos-fot%C3%B3grafos-pero-con-una-cultura-visual-escasa%E2%80%9D-pedro-meyer</a>	31/08/2017
<a href="http://periodistas-es.com/la-postfotografia-la-desilusion-la-imagen-87386">http://periodistas-es.com/la-postfotografia-la-desilusion-la-imagen-87386</a>	18/09/2017
<a href="https://mx.tuhistory.com/hoy-en-la-historia/nace-instagram">https://mx.tuhistory.com/hoy-en-la-historia/nace-instagram</a>	13/11/2017
<a href="http://comunicart.es/conoces-las-siglas-que-se-usan-en-redes-sociales/">http://comunicart.es/conoces-las-siglas-que-se-usan-en-redes-sociales/</a>	13/11/2017

FLORES, Enrique. “**El cuerpo**”. N°4. México. 1994. Pp. 131. ISSN: 0188-8005.

WOLF, Sylvia. “**Fantasmas**”. N°10. México. 1996. Pp. 181. ISSN: 0188-8005.