

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

“Estética fotográfica en la Ciudad

Consideraciones fenomenológicas para crear
fotografía en la periferia de la CDMX
(2019-2020)”

Tesina para obtener el título de Licenciatura
en Ciencias de la Comunicación

Presenta: Miguel Alejandro Flores Lara

Asesor: Jonathan Luis Domínguez Herrera

Ciudad de México, 2021



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.

Dedicado a todas las personas que me apoyaron para concluir este proyecto

A mi madre, a mi abuela y a mis tías

A mi padre, a mi hermana y hermano

A mis profesoras y profesores

A mis amigas y amigos

A mis cachorras y a mi gatita

Resumen

“Estética Fotográfica en la Ciudad” es un proyecto que se planteó con la intención de obtener un bagaje filosófico en torno a la fotografía y a la percepción del espacio urbano en la CDMX. Engloba un repaso sobre la teoría hermenéutica, la fenomenología de la obra de arte, la experiencia estética, la sintaxis de la imagen y la historia de la fotografía en México y en el mundo; concluye con un portafolio de imágenes generadas en mi propia localidad, la cual queda ubicada al sur de la alcaldía Álvaro Obregón.

Introducción	6
Planteamiento	9
Objetivo general	10
Objetivos particulares	10
Hipótesis	11
Pregunta de investigación	11
Técnica de investigación	11
Metodología	11
Capítulo 1	13
Detrás del acto de interpretar	14
Reducción fenomenológica	18
Fenomenología de la obra de arte	21
Estética en lo cotidiano	26
Capítulo 2	31
Principios de la fotografía	32
Antecedentes a la película de 35mm y los géneros fotográficos	35
Nacimiento del fotoperiodismo	39
Distinciones con el género documental	41
Perspectiva de la fotografía de calle	43
El fenómeno de la fotografía de calle, artística-rural, documental y periodística en México	46
El fotoperiodismo romántico revolucionario de inicios del siglo XX	47
Del romanticismo revolucionario a la fotografía moderna mexicana	49
La fotografía periodística-documental de la segunda mitad del siglo XX	52
El Nuevo Fotoperiodismo Mexicano	55
La institucionalización de la fotografía en México	58
Ruptura con la fotografía tradicional en el siglo XXI	60
Elementos morfológicos de la imagen	63
Elementos dinámicos de la imagen	68
Elementos escalares de la imagen	70
Capítulo 3	78
La Colina	79
Desarrollo del proyecto	93
Conclusiones	95
Anexos	104

Introducción

“Estética Fotográfica en la Ciudad” es un proyecto dirigido a la investigación de herramientas y conceptos filosóficos de la comunicación que sirvan para la conceptualización de un ejercicio pragmático –compuesto por un ensayo escrito y un portafolio de fotografía, realizado en la Ciudad de México (2019-2020)–, que profundice en la creación fotográfica como metáfora del lenguaje poético, un medio que nos permite exaltar la existencia de los instantes que acontecen día con día en un contexto compartido.

La técnica fotográfica le permite a las personas la conservación de sus vivencias a través de un soporte que perdurará en el tiempo. Al oprimir el disparador de la cámara, el negativo hace registro de eso que alguna vez ocurrió frente al fotógrafo, quien como el poeta utiliza un lenguaje para la creación de imágenes sensibles que hablen sobre lo que él observa.

El fotógrafo, para representar la idea que posee de realidad a través de la imagen, utiliza formas y categorías visuales que le permiten modelar el espacio y el tiempo del contenido en cuadro, generando efectos psíquicos diversos en la percepción de quien aprecia. Los cánones de este tipo de lenguaje han sido objeto de estudio desde épocas antiguas, y la influencia de ese conocimiento ha repercutido en todas las artes visuales que conocemos.

Se han creado corrientes como la *fotografía de calle* –*street photography*, en el idioma anglosajón– para catalogar a las imágenes producidas en las calles de cualquier ciudad, y que en la mayoría de ocasiones muestran seres u objetos distintivos del sitio, en momentos aislados donde el fotógrafo se ha interesado por la acción que acontece o por las condiciones lumínicas que conforman una escena.

La reflexión en torno a estos temas es plasmada en el proyecto “La Colina”, un ejercicio que encierra una percepción estética y un trabajo empírico analítico acerca de la periferia de la ciudad, construido desde la observación directa y la prospección dirigida a características particulares de objetos cotidianos que se encuentran en la región donde cohabito.



1

Me dirijo a una audiencia que busca reflexionar –a través de un medio como la fotografía– la estética de un espacio donde miles de personas se enfrentan a la dinámica caótica de vivir en la CDMX.

¹ Mapa extraído Google Maps, el 8 de Diciembre de 2020

<https://www.google.com/maps/place/Piloto+Adolfo+L%C3%B3pez+Mateos,+Ciudad+de+M%C3%A9xico,+CDMX/@19.3706152,-99.2312417,1877m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x85d200504c3d7291:0x31d8086330723c0f!8m2!3d19.3716982!4d-99.2321418?hl=es>

Planteamiento

Inicié mi carrera como fotógrafo en 2017, buscando en el medio alguna sustancia que abriera caminos para mi desarrollo personal y profesional. Mientras me adentraba a ese mundo, notaba que grandes fotógrafos de la historia, a quienes admiraba tanto por sus ideas como por sus imágenes, habían realizado gran parte de sus obras en los mismos sitios donde alguna vez residieron. Entre ellos, algunos miembros de la agencia Magnum como Henri Cartier-Bresson, Josef Koudelka, Trent Parke y también el hito de la fotografía a color, Saul Leiter.

“Tomo fotografías en mi vecindario. Creo que cosas misteriosas suceden en lugares familiares. No siempre necesitamos correr hacia el otro extremo del mundo.”²

Después de indagar en el tema, me fue inevitable cuestionar lo que sea que sucediera en el lugar donde yo mismo vivía, como parte de esa formación en la que repetidamente escuchaba sobre la importancia de prestar atención a los detalles que parecieran insignificantes y sobre cómo utilizar una cámara fotográfica para capturar esos aspectos que en determinado momento nos resaltan más que otros.

La colonia donde crecí lleva por nombre Piloto, es una región que cubre 23 hectáreas de la alcaldía Álvaro Obregón, en la Ciudad de México. Según estimaciones, ahí habitan 4,800 personas en 1,320 hogares (2,054 habitantes por km²). La edad promedio del habitante es de 36 años; la principal actividad económica es el comercio minorista y cuenta aproximadamente con 1,000 establecimientos. Colinda con otras colonias de características similares: Presidentes, Olivar del Conde, Garcimarrero y Colinas del Sur, las cuales se entrelazan por la extensa avenida Santa Lucía. Hasta el momento de realizar este proyecto, no me había percatado de la altura de la zona: desciende desde la periferia de Santa Fe hasta acercarse a Periférico, en donde el transporte público redistribuye el rumbo a las estaciones del metro Observatorio, Tacubaya, Barranca del Muerto, Mixcoac y Zapata.

² Leiter, Saul. (s/f). *All about Saul Leiter*. Singapur: Rm.

En el lugar donde se han realizado las fotografías conviven personas que sin importar sus edades, géneros, creencias, gustos, ocupaciones o salarios, cruzan por las mismas calles, en la búsqueda solemne por adquirir alimentos, educación, sustento para la familia, o para llevar a cabo cualquier otra de las tareas que para todos son importantes. Pero existen otros hechos accidentales que también terminan influyendo en el proceso de creación fotográfica y que reflejan dilemas de la historia cultural-urbana de la Ciudad de México, de una u otra forma; esto más que ser una limitante puede llegar a convertirse en el elemento característico de la serie fotográfica. Con la lectura de bases filosóficas acerca del fenómeno de la interpretación es posible acercarse de manera consciente a la puesta en marcha de un concepto que delimite el contenido del portafolio fotográfico, cuyas imágenes encierran la idea de realidad que construye el fotógrafo acerca de los temas que le conciernen. Se hace uso de un lenguaje visual y un instrumento óptico, cuya existencia es al mismo tiempo el resultado de la influencia de un centenar de artistas, estudiosos e inventores, que han aportado con sus ideas a la historia de la fotografía.

Objetivo general

- Generar una propia reflexión en torno a la creación fotográfica que se realiza en el ambiente urbano de la Ciudad de México, utilizando como base teorías filosóficas de la comunicación.

Objetivos particulares

- Elaborar un ejercicio práctico-analítico, compuesto por un manifiesto creativo y al menos 15 imágenes, que documenten una percepción estética, en la región identificada como “La Colina”.

Hipótesis

Para crear fotografía en un ambiente urbano es necesario analizar la perspectiva con la que se observa el contexto, para profundizar con mayor consciencia el ambiente estético que resulta en la imagen.

Pregunta de investigación

¿Qué conceptos de la fenomenología y la hermenéutica permiten sustentar un portafolio de fotografía de calle?

Técnica de investigación

Las principales técnicas con las que se realizó esta tesina fueron la investigación documental (libros, artículos editoriales, revistas, películas documentales, etc.) y la observación directa, puesta en práctica en un espacio previamente delimitado.

Metodología

Este proyecto se trabajó en las fases de conceptualización, producción, edición y presentación. Tanto las lecturas de filosofía de la comunicación, como la investigación histórica de técnicas fotográficas, han servido para elaborar un concepto transdisciplinario de fotografía de calle.

El primer apartado inicia con la presentación de fundamentos sobre filosofía hermenéutica, con el fin de retomar conceptos clave para la reflexión acerca de las formas que tiene el individuo para aprehender, crear y compartir el conocimiento. La evolución de esta teoría es indicio de la búsqueda del ser humano por explicar la esencia de las cosas que él mismo percibe, a partir de sus propios mecanismos para interpretar los significados del exterior.

Más adelante, se profundiza en el concepto de fenomenología, siguiendo la lectura de los filósofos alemanes Edmund Husserl y Martin Heidegger, para conocer la estructura de la interpretación. Por último retomo a Katya Mandoki, quien describe a detalle la idea de la prosaica –la experiencia estética cotidiana–.

En el segundo capítulo se presenta un recorrido histórico acerca de la invención de la fotografía, el fotoperiodismo, el género documental y el urbano, con el objetivo de identificar las transformaciones que ha sufrido el medio, según el contexto en donde se realiza, hecho que deriva en una infinidad de corrientes artísticas y de pensamiento, que al mismo tiempo presentan características culturales y etnográficas de la sociedad en cuestión.

También fue necesaria la revisión de los elementos que componen la sintaxis visual, cuya manipulación es intrínseca a las capacidades de creación, que ha servido al comunicador visual de cualquier época para diversos fines.

Al final se encuentra un ejercicio práctico –compuesto por un portafolio fotográfico y un manifiesto creativo– que documenta el dominio de los temas antes desarrollados. Con el proyecto busco generar un diálogo sobre la reconfiguración de lo que es considerado como contaminación visual hacia un fenómeno que otorga múltiples posibilidades de creación.

Las fotografías se realizaron dando caminatas en la región delimitada, durante las mañanas y tardes, específicamente en las horas conocidas como doradas y azules, cuando las luces altas se suavizan y las sombras no han perdido detalle, otorgando imágenes ricas en contraste, cuyo impacto se ve intensificado por la película en blanco y negro de 35mm.

Fabrico composiciones con el paisaje de mi propia localidad, sin la necesidad de intervenir en las escenas, más bien, retratándolas tal como se presentan. Los negativos fueron digitalizados y las fotografías corregidas en el software Lightroom, colocadas sobre un marco blanco para la presentación del portafolio.

Capítulo 1

Detrás del acto de interpretar

Lo que hoy en día conocemos como hermenéutica es el resultado de numerosos avances filosóficos, planteados desde épocas antiguas, que han buscado estructurar esta rama de estudio a través del análisis al proceso por el cual los humanos hacen uso de sus sentidos, obtienen información y transmiten su conocimiento a otros, haciendo uso de un código convencionalizado.

En la Antigua Grecia se concibió por primera ocasión la *hermeneutike techne* como una actividad que servía a los oráculos para interpretar los mensajes dejados por los dioses a las civilizaciones. A tal disciplina se le reconoció como “mensajero” y a la vez como un mecanismo de los saberes inciertos, apartado de las ciencias objetivas, dentro de lo considerado como “opinión”.

Con las conquistas de Alejandro Magno, los escritos de la Grecia Antigua se esparcieron por círculos intelectuales, que se enfrentaron a otras cuestiones. Los principios morales habían cambiado y el comportamiento de los dioses griegos que estaba descrito en los textos resultaba bárbaro para la época, así que se les empezó a interpretar con un sentido meramente alegórico. Al mismo tiempo, reconocieron la importancia de no dejar el conocimiento del pasado en el olvido, y de encontrar métodos efectivos para trasladarlos al pensamiento vigente.

Más adelante, los filósofos de la época del Medioevo reafirmaron que los textos sagrados son contenedores tanto de un sentido literario como de uno espiritual, y que ambos coexisten en el texto.³

Esta tendencia se mantuvo desde la antigüedad tardía hasta el Renacimiento. En el transcurso del humanismo italiano se clarificaron otros problemas esenciales de la hermenéutica, como que los avances en la materia sólo aparecían cuando la lectura de un texto no era suficientemente clara, por lo que se requería tomar consideraciones para poder interpretarlos.⁴

Durante la Reforma Protestante, Martin Lutero –quien retomaba a los italianos–, afirmó que sólo la biblia y no la iglesia debía ser depósito de la fe de las personas, que a las

³ Ferraris, Maurizio. (1998). La Hermenéutica. España: Ediciones Cristiandad. Ibíd. P. 10

⁴ En tal hipótesis entra en juego tanto la filología, como la retórica.

escrituras no se les debía atribuir sentidos absurdos, y que éstas eran por sí mismas claras, simples y genuinas. La postura católica mantendría la idea de que la lectura e interpretación de textos sagrados debía estar respaldada por una tradición.⁵

En el Iluminismo, algunos estudiosos de la materia plantearon un proyecto hermenéutico universal, que pudiera aplicarse a cualquier ámbito de la realidad y no únicamente a los textos difíciles de entender. Entre 1805 y 1833, Friedrich Schleiermacher elaboró una serie de tratados en los que afirma que no sólo los textos, sino que toda comunicación oral puede ser mal entendida, que por lo tanto, todo acto comunicativo conlleva uno de interpretación.⁶ Se presentaron otros cuestionamientos, pues a esta idea le correspondía considerar que todo aquello que rodea al individuo fuera tan solo una imagen en su propia consciencia.

Martin Heidegger, a través de su escrito "*Ser y Tiempo*" (1927) afirmó que la ciencia hermenéutica no sólo se ocupaba de estudiar las formas de conocimiento, sino de toda la existencia humana, que está conformada por tradiciones históricas y lingüísticas sistematizadas. Asimismo, con la elaboración del círculo hermenéutico, fundamentó que cualquier tipo de interpretación está condicionada por presupuestos, por consiguiente, que no es posible alcanzar una objetividad completa.⁷

La hermenéutica llegó a considerarse el centro de todo conocimiento, órgano de las ciencias del espíritu y adquirió un carácter aparentemente universal. Sin embargo, esta universalización no pudo ser completamente aceptada, se vio influenciada por la reflexión de las problemáticas de una nueva época. Hans-Georg Gadamer, retomando a los griegos antiguos y la forma en que ellos aprehendían de sus textos sagrados, entendió que este hecho no se debía únicamente a la necesidad de crear documentos sobre la vida del hombre griego, sino que también servían para estilizar las formas de vida y de comportamiento de una sociedad entera.

Durante el siglo XX la hermenéutica se convirtió en una disciplina demasiado amplia y fue necesaria la mediación desde el existencialismo para que pudiera adquirir una dimensión completamente filosófica. Una vez se cimentaron estos principios, por la consideración de que en realidad "no existen hechos, sólo interpretaciones", se

⁵ Ferraris, Maurizio. (1998). *La Hermenéutica*. España: Ediciones Cristiandad. *Ibíd.* P. 13

⁶ *Ibíd.* P. 15

⁷ *Ibíd.* P. 17

catalogó a la hermenéutica como denominador común para todo tipo de conocimiento (cientificismo, literatura, teología, derecho, crítica de ideología, epistemología y demás).⁸

“Interpretar”, en su concepción cotidiana, es el acto por el que entendemos el sentido de algo sin la necesidad que expresar su razonamiento. Maurizio Ferraris presenta otras conjeturas de la palabra:

- Se trata de una expresión lingüística de símbolos aparentemente universales que provienen de impresiones del alma y son manifestados en el lenguaje, a través de fonemas.
- Es la acción que permite reconducir los símbolos universales a todas las distintas lenguas.
- Se refiere a la interpretación de la música, la recitación o la expresión de una disciplina.
- Sirve cuando la lectura de un texto no ha sido suficientemente clara y se requiere otorgarle un sentido propio para poder explicarla.
- La interpretación como comprensión es un puente que nos acerca a los mensajes dejados por la naturaleza y por otras personas de otras épocas.⁹

Marx, Nietzsche y Freud nos dicen que es la forma de alcanzar las verdades escondidas en las intenciones del hombre; Heidegger y Nietzsche concuerdan en que “no existen hechos, sólo interpretaciones”, y que éstas últimas están cargadas de historia y lenguaje, ocasionando que en pocas ocasiones seamos conscientes del origen del conocimiento que orienta nuestros actos.¹⁰

Como vemos, durante siglos se ha indagado en el acto de interpretación. La hermenéutica resultó un hallazgo importante para la filosofía de la época moderna y hoy nos sirve como disciplina de la comunicación, que opera en conjunto con instrumentos de la historia y el lenguaje, que permiten analizar la estructura del

⁸ Ferraris, Maurizio. (1998). La Hermenéutica. España: Ediciones Cristiandad. Ibíd. P. 19

⁹ Ferraris retoma las ideas de Schleiermacher, Dilthey y Gadamer.

¹⁰ Ibíd. P. 30

pensamiento común en cualquier época, desentrañando significados ocultos detrás de ciertas expresiones.

El siguiente apartado está dedicado a la descripción de la estructura del fenómeno de interpretación, analizando la lectura del tratado del filósofo alemán Edmund Husserl, "*La idea de fenomenología*", en el cual aterriza la fenomenología –aquello que se manifiesta en la mente, cuando se percibe la realidad con los sentidos–.

Conocer los fundamentos de la filosofía hermenéutica, ha servido para cuestionar creencias personales que podrían influir de forma positiva o negativa en la puesta en marcha de un proyecto artístico o cultural, como lo es el portafolio fotográfico. Con las ideas revisadas, surgen preguntas sobre el acto interpretativo que ocurre para el fotógrafo: ¿Cuánta información puede contener el soporte fotográfico sobre su psicología, su contexto histórico, sus vivencias y el lenguaje de su tiempo?, ¿es posible estudiar la imagen fotográfica como a cualquier otro lenguaje? Conforme avance la lectura, se irán formulando más preguntas y más respuestas.

Reducción fenomenológica

Uno de los principales exponentes en el desarrollo de la hermenéutica moderna fue el filósofo alemán Edmund Husserl, quien en 1907, tras de varios años de investigación, se presentó ante los alumnos de la Universidad de Gotinga para presentar los nuevos aportes teóricos en su línea filosófica. Las lecciones del autor quedaron conservadas para la posteridad en el libro “*La idea de fenomenología*”, una vez que identificó los aspectos pendientes de su doctrina, que anteriormente había sido conocida como *psicología descriptiva*, pero que se había reestructurado hasta consolidar la *fenomenología trascendental*.¹¹

“*La idea de fenomenología*” de Edmund Husserl, acerca del fenómeno de comprensión, estaba ligada al estudio de la esencia del *ser*, procedente de la metafísica y la ontología. Como objetivo implícito, el texto buscaba superar la crisis positivista que había prevalecido en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX, donde algunos académicos consideraban que la ciencia natural ya no ofrecía suficiente significado en la vida de las personas y limitaba su reflexión en torno a otros problemas cotidianos.

La estructura del conocimiento únicamente ha podido ser estudiada por la ciencia filosófica y ésta sólo se ha podido acercarse a su objeto por medio de la crítica, debido a que las percepciones individuales –aunque sean un hecho presente en todos los seres con la facultad de comunicarse con un lenguaje–, ocurren de manera no tangible en la consciencia.¹²

La expresión “fenomenología” surge como una expresión metodológica formulada para entender, de acuerdo a las propias necesidades objetivas de la disciplina, el origen de todo conocimiento, la esencia del conocimiento y la formas de enlace entre conocimientos; la palabra está conformada por los términos griegos *faínómenon* (fenómeno) y *logos* (razón), por lo que se interpreta como “ciencia de los fenómenos”.¹³

¹¹ Mendoza, Ricardo. (2013, Agosto 10). Husserl, Edmund: "La idea de la fenomenología". *Ágora*, 32, p.175

¹² De la crítica al conocimiento y la búsqueda por una explicación del ser es que nace lo que conocemos como ciencia metafísica.

¹³ Heidegger, Martin. (s/f). *Ser y Tiempo*. Edición digital de: <http://www.philosophia.cl> P. 37

A diferencia de otras disciplinas, la expresión sirve tanto para designar al objeto de estudio, como para referirse tal cual al modo en que se captan los objetos.

De acuerdo a Edmund Husserl, entendemos por *fenómeno* a la manifestación en la consciencia de todo objeto exterior, al momento en que ese “algo” es captado por alguno de nuestros sentidos. Son fenómenos las vivencias, los recuerdos, la imaginación, las experiencias estéticas o los actos intelectuales que edificamos, por los cuales llegamos a la conclusión de que eso que percibimos es la realidad.¹⁴

“*La idea de fenomenología*” propone que el fenómeno se compone de dos *ingredientes*, los cuales permiten distinguir el sentido que poseen las cosas reales por sí mismas del sentido que únicamente existe en la realidad subjetiva. El primero es el ingrediente de *transcendencia*, que se refiere al sentido objetivo de las cosas, o a la realidad que existe ahí independientemente de que nosotros reconozcamos su existencia. El segundo es el ingrediente de *inmanencia*, que es el sentido de las cosas que está contenido en la subjetividad y que depende completamente de la consciencia individual de cada persona.

El mismo autor describe la *reducción fenomenológica* como el proceso por el cual la conciencia se observa a sí misma, poniendo en cuestionamiento su propia existencia y la realidad exterior. La reducción implica “poner entre paréntesis” la idea aparentemente objetiva que se tiene sobre el objeto externo, con el fin de cuestionar cómo esa realidad existe de forma particular para uno mismo.

Husserl utilizó el término griego *époche* para referirse a esta interrupción del juicio: la capacidad del individuo para abrirse a verdades que únicamente pueden ser alcanzadas con la interacción directa con las cosas. Cualquier tipo de vivencia, mientras ocurre, otorga un dato inmanente de cuya existencia no tenemos duda, es la información que por estar ocurriendo al momento es admitida como válida y absoluta; por esa misma información es que intuimos como verdaderos todos los pensamientos edificados en la consciencia.

Al dato absoluto que se nos manifiesta como producto de la vivencia se le denomina con el término griego *cogitatio*. Para que las percepciones o vivencias puedan ser

¹⁴ Husserl, Edmund. (1982). *La Idea de la Fenomenología: Cinco Lecciones*. España: Fondo de Cultura Económica. p.29

objeto de *cogitatio*, el individuo necesariamente debe estar refiriendo su atención al objeto en el exterior, con *intencionalidad*.

Teóricamente, aplicando la reducción fenomenológica es posible modificar o expandir la perspectiva acerca de la información que ya poseemos. Cuando Husserl aplicó el concepto de *époché* al conocimiento mismo, hizo reconocible para la hermenéutica y la filosofía en general, que a todo pensamiento inmanente le corresponde un ingrediente trascendental, por el cual es posible analizarlo como si se tratara de un objeto tangible, y describir sus características como si se estuviese fuera de la consciencia.¹⁵

Una de las principales ramas de apoyo en el análisis del comportamiento del fenómeno es y siempre ha sido el lenguaje, por ser el medio que nos permite manifestar cualquiera de nuestros pensamientos, mediante el uso de las palabras. Este tema es abordado con mayor atención en el siguiente apartado, mismo que corresponde a las lecciones que dejó el discípulo de Husserl, Martin Heidegger, acerca de la importancia del lenguaje poético, al que él entiende como la forma de manifestar la esencia ontológica de la percepción, o el ser del individuo.

No se debe entender la reducción fenomenológica como una doctrina, sino como un esquema de pensamiento que sirve para cuestionar las condiciones por las que cierta cosa en el exterior se ha vuelto objeto de interés, contemplación, crítica o reflexión. Este capítulo ha servido para conocer una perspectiva teórica que analiza una forma de aprehensión de conocimiento, que bajo determinadas circunstancias puede dar lugar a la experiencia estética y ésta consecuentemente a la obra de arte.

¹⁵ Husserl, Edmund. (1982). La Idea de la Fenomenología: Cinco Lecciones. España: Fondo de Cultura Económica. *Ibíd.* p.177

Fenomenología de la obra de arte

Luego de presenciar las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, y aunado al sentimiento de indignación que quedó esparcido por Alemania tras la firma del Tratado de Versalles, algunos filósofos alemanes comenzaron a escribir teorías existencialistas que permitieran reflexionar sobre el estado del espíritu del hombre y la civilización. Martin Heidegger, quien había sido fuertemente influenciado por su maestro, Edmund Husserl, se hizo partícipe de esta tendencia y se enfocó en analizar el *ser* en su *estar* cotidiano. Sus planteamientos filosóficos en materia hermenéutica y ontología fueron transmitidos en los años subsecuentes, a través de uno de los escritos más importantes de la filosofía moderna, “*Ser y Tiempo*” de 1927.

Heidegger toma la fenomenología como una disciplina que sirve para estudiar cómo se articulan las manifestaciones del *ser* del ente, su sentido y sus modificaciones. Entiende al fenómeno como la manifestación en la consciencia de todo encuentro con un ente (la cosa real o imaginaria) al momento en que éste es percibido o vivenciado.

En la perspectiva hermenéutica, el término *logos* –que por su origen griego se relaciona con el razonamiento, juicio o discurso–, es utilizado para referirse específicamente a la manifestación del fenómeno que se da por medio de las palabras. Tomemos por ejemplo la manifestación de un “fenómeno patológico”, que se determina como tal cuando un cuerpo biológico presenta anomalías y esto en realidad es indicio de que hay algo que no se está mostrando, que se conserva oculto al no poder ser clasificado y no poder ser hecho palabra: la manifestación de algo –que no se muestra–, por medio de algo que se muestra.

Heidegger ocupa el concepto del *Dasein* (el *ser* que es *ahí*) para referirse al sujeto, el *ser* que es consciente de sí mismo y de su existencia finita, consciente de que va a morir y que por su angustia se ve obligado a tomar decisiones en cada instante, pues es un *ser* compuesto por sus posibilidades de acción e inacción.¹⁶ El *Dasein*, al ser un ente con la habilidad de comunicarse, es capaz de desentrañar los significados de las cosas, precisamente, a través del habla.

¹⁶ Fabris, Adriano. (2001). El Giro Lingüístico: Hermenéutica y Análisis del Lenguaje. España: Ediciones Akal. p.21

Cuando el *ser* manifiesta la existencia del ente que percibe, el fenómeno sale del ocultamiento, es descubierto. Esto es a lo que se le llama *el giro lingüístico*, por el cual entendemos que las palabras no son sólo contenedoras de cosas, sino de expresiones que despliegan la comprensión de sentido, del *ser* y del *estar*.¹⁷

Sin embargo, en la realidad cotidiana también es posible que el lenguaje sea utilizado con fines instrumentales, y que el *enunciante inauténtico* haga pasar una cosa por algo que realmente no es, disimulando cómo es la relación consigo mismo y con el mundo.¹⁸

Por este motivo no debe entenderse el *logos* como primicia de verdad, pues la verdad sólo se encuentra en la misma percepción del ente, que al ser vivencia pura no puede ser falsa, es información absoluta.

El lenguaje poético resulta fundamental para entender la idea del lenguaje como revelación del *ser*. A diferencia de la charla común –que es susceptible a la manipulación del lenguaje–, la poética es correspondiente a la dinámica con la que se manifiesta el fenómeno en la consciencia del individuo, ésta se adhiere al carácter dinámico de la percepción. En ese sentido, el lenguaje poético es considerado como revelación, desvelamiento o salida del ocultamiento de la esencia del *ser*.

De acuerdo con las creencias de la antigüedad, mediante este principio –conocido por el término griego de *alétheia*– el individuo es capaz de descubrir el mundo, los mensajes provenientes de la naturaleza, de los dioses y de otros hombres.¹⁹ Este conocimiento es el que fundamenta la idea de experiencia estética, la cual será tratada más adelante.

Para Heidegger, el giro lingüístico consiste en *hacer una experiencia* a través del lenguaje, una experiencia que nos sobrevenga, nos trastorne o transforme. El “hacer” no se refiere como tal a que uno mismo realice esa experiencia, sino a saber cómo adecuarse a lo que nos sucede y nos angustia, pues lo que el *ser* sufre es lo que en él *se hace*.²⁰ *Hacer una experiencia del lenguaje*, implica entonces la posibilidad de

¹⁷ Fabris, Adriano. (2001). *El Giro Lingüístico: Hermenéutica y Análisis del Lenguaje*. España: Ediciones Akal p.23

¹⁸ Heidegger, Martin. (s/f). *Ser y Tiempo*. Edición digital de: <http://www.philosophia.cl> P. 43

¹⁹ Fabris, Adriano. (2001). *El Giro Lingüístico: Hermenéutica y Análisis del Lenguaje*. España: Ediciones Akal. *Ibíd.* p.25

²⁰ *Ibíd.* p.31

corresponder a la revelación ontológica que trae consigo el lenguaje, una experiencia que implica reconocimiento y transformación en la esencia del *ser*.²¹

La palabra poética, concebida en “*Ser y Tiempo*” como la palabra pura, nos lleva a sostener la esencia de las cosas, pues ésta se muestra tal cual como se percibió en la consciencia. Dicha palabra se convierte en donadora de esencia y sentido, da a ser, permite aparecer “algo” y desaparecer lo ausente. A este acto se le conoce como *ereignis* –que en el vocablo alemán quiere decir “evento” o “suceso”–, por el cual las cosas manifiestan lo propio y de cierto modo revelan su verdadera identidad.²²

Años más tarde, el mismo Heidegger trató en algunas conferencias el origen de la obra de arte, retomando los mismos principios sobre revelación, añadiendo la posibilidad que ésta otorga al ser humano, para la comprensión de *sí mismo* en su historicidad.²³

Para entender la esencia de la obra de arte, ésta debió de ser separada de prejuicios provenientes de una errónea concepción de la estética –valores subjetivos insertos en el lenguaje cotidiano, como el de la belleza, el horror, lo hermoso o lo grotesco–, en su lugar, reconocerla como el conocimiento proveniente de la experiencia, que se manifiesta al individuo por medio de su sensibilidad.

A pesar de lo dicho, las intenciones del artista u observador no suelen ser arbitrarias, hay en él una pretensión de generalidad, proveniente de una “potencia creadora” con la cual eleva la comprensión de sí mismo y de las cosas.²⁴

La obra de arte, que es poseedora de cualidades materiales como cualquier otro objeto, entre sus características simbólicas contiene el proceso de aprehensión de la realidad y la objetivación del *ser*. Dicha manifestación permite hacer visibles alegorías, experiencias, formas de vida, sensaciones o sentimientos; al mismo tiempo, al ser revelada logra sostenerse por sí misma, abriendo su propio mundo, con su propia verdad, con cierta independencia del autor y su subjetividad –abierta a la susceptibilidad del espectador–.²⁵

²¹ Fabris, Adriano. (2001). *El Giro Lingüístico: Hermenéutica y Análisis del Lenguaje*. España: Ediciones Akal. p.33

²² *Ibíd.* p.34

²³ Gadamer, Hans-George. (2002). *La Verdad de la Obra de Arte*. España: Herder. p. 3

²⁴ *Ibíd.* Gadamer retoma de la estética de Hegel. P. 5

²⁵ *Ibíd.* p. 7

Heidegger empleó dos términos para describir la estructura ontológica de la obra de arte, el de *mundo* y *tierra*. El *mundo* hace referencia a lo que aparece u ocurre ante el individuo, es el dato contextual por el cual se funda la obra de arte. La *tierra* es el carácter subjetivo de la manifestación, aspectos que ocultan la verdad del *ser* del autor, donde yacen sus aptitudes, sus conflictos y su relación particular con el objeto. Ambas son posibilidades que conforman la verdad del *ser* en la obra, se sostienen entre ellas aunque estén en disputa, entre el ocultamiento y el desocultamiento.

Una vez aclarados estos puntos, es necesario señalar que la poética no es exclusiva de la escritura, sino que existe y se comunica de forma verbal, visual, gestual, objetual o sonora. A la experiencia del individuo, en la cual manifiesta lo que para él es la esencia del objeto, habría que añadirle algunas nociones: al ser un fenómeno vislumbrado desde la sensibilidad, se le añade la consigna de estética.

Con estas referencias podemos comenzar a cuestionar qué características componen al *ser* del mensaje visual poético que contiene la fotografía; debemos considerar que a diferencia de otras prácticas visuales, como la escultura o la pintura, la fotografía es el único medio que ha logrado ser instantáneo –captura fragmentos de la percepción que suceden tan rápido que requieren de la respuesta oportuna y la precisión del fotógrafo–. Una de las lecciones más importantes de la fotografía moderna precisamente está fundamentada en la búsqueda del “instante decisivo”, un ideal de la expresividad fotográfica que habla de la paciencia, intuición y destreza al presionar el disparador de la cámara.

También es posible considerar la existencia de un *mundo* y una *tierra* en la fotografía. Mientras la *tierra* contiene la aproximación subjetiva del fotógrafo a su tema fotográfico, el *mundo* contiene información acerca de lo que ocurrió en el espacio físico, datos documentales, con referencias contextuales. Por este mismo hecho, la fotografía puede ser considerada como pieza estética, técnica de registro y a la vez como documento real, dado que muestra información “objetiva” en su contenido, indistintamente del tema que esté retratando.

La imagen fotográfica es poseedora de un sentido latente, contiene aseveraciones y contradicciones personales, sociales y existenciales; asimismo, el acto estético puede revelar el estado de la psique, cuyas posibilidades son al mismo tiempo un producto de

lo que vive el fotógrafo, según las circunstancias de su contexto, su bagaje, su historia y su dominio en la técnica de registro.

Estética en lo cotidiano

Para rectificar el concepto de estética, se seguirá la lectura de la doctora en filosofía, Katya Mandoki, pionera de la prosaica. El objetivo de este apartado es obtener un panorama general sobre las posibilidades de condición de la experiencia estética, analizándola como un hecho enraizado a ámbitos culturales, sociales, simbólicos, comunicativos, históricos o antropológicos.²⁶ Los ideales como la belleza, lo terrible o lo vulgar, deberán dejar de ser entendidas como una objetivación de lo real, y nada más que un efecto del lenguaje, o bien una forma de categorizar experiencias subjetivas.

“El arte es una práctica pecunaria, lingüística, libidinal, de afirmación de identidad por el autor, ética, catártica y política a nivel individual en el proceso de distinción social y en el forjar identidades nacionales y étnicas”.²⁷ No es posible separar las artes de la vida, ni de lo público, ni lo político, pues éstas esferas se afectan y se transforman correspondientemente todo el tiempo. En cualquier manifestación artística es posible encontrar mecanismos característicos de la sociedad en donde se generan: valores, creencias, jerarquías, fetichismo, enajenación, dogmas o categorías.

La palabra “estética” está conformada por el prefijo griego *aisthe* (percepción) y el sufijo *tes* (agente o sujeto).²⁸ A pesar de sus distintas corrientes, es un estudio que necesariamente se fundamenta en la facultad perceptiva del sujeto de experiencia estética, quien se apropia intencionalmente de un objeto.

De acuerdo con Katya Mandoki, es factible considerar que lo estético del objeto existe como un efecto que surge en el instante de la percepción, en un proceso de interpretación y enunciación que realiza el individuo. La obra de arte, en su cualidad de objeto, no produce o dice algo por sí misma, sino que el sujeto de experiencia estética es quien se comunica con su percepción y puede así enunciarla.²⁹

²⁶ Mandoki, Katya. (1994). Prosaica: Introducción a la Estética de lo Cotidiano. México: Grijalbo. P. 29

²⁷ *Ibíd.* P. 42

²⁸ *Ibíd.* p. 63

²⁹ Retomando “La Idea de la Fenomenología”, sabemos que el acto de interpretación en un proceso intencional en cual que el individuo se refiere a algo en particular, en este caso, algo relacionado a su sensibilidad.

Ese mecanismo, actitud o comportamiento que ejercemos para percibir y valorar un objeto, es a lo que comúnmente llamamos *sensibilidad*. En ese sentido, la estética puede entenderse como el estudio de una fenomenología de la sensibilidad.

La experiencia estética no es un suceso encasillado en la producción artística formal, sino que es un mecanismo presente en toda comunicación del sujeto con su percepción sensible. Es distinta a una sensación, en el sentido en que ésta última puede ser percibida sin ser valorada, no es un proceso que voluntariamente se ejerce.

En ese intercambio de información, la realidad es percibida y se transforma en lenguaje –de acuerdo a principios psicológicos, de fe, sociales, cognoscitivos, éticos, lingüísticos o políticos–, y el rastro de su fenomenología queda representada en códigos como la escritura, la pintura, la escultura, la música, la gastronomía e incluso en los deportes.³⁰

El objeto se vuelve *objeto estético* cuando un sujeto manifiesta, produce o transforma algo de su entorno a partir de su experiencia estética. Sin embargo, el fenómeno estético como tal sólo puede ser analizado después de haber ocurrido: si se intentara explicar al momento en que se concibe, la atención se desviaría del objeto estético.

Es importante señalar que el análisis debe evitar asignar significaciones conceptuales externas a la vivencia o que de forma alguna interfieran con la significación del fenómeno estético. Los efectos de la estética se encuentran intrínsecamente relacionados con otras disciplinas de estudio, como la psicología, una ciencia con la que se podría explicar el comportamiento de forma causal.

Mandoki menciona que la experiencia estética siempre se da bajo ciertas condiciones que interfieren en la percepción, la cuestión sería considerar si son anteriores (por autosugestión), durante (por introspección) o posteriores (por retrospección), aunque para obtener tales resultados, se requeriría un análisis profundo en cualquiera de sus posibilidades.³¹

Algunos de los elementos que permiten fundamentar investigaciones acerca del fenómeno estético son:

a) El espacio y tiempo donde se sitúa la mirada sensible.

³⁰ Mandoki, Katya. (1994). Prosaica: Introducción a la Estética de lo Cotidiano. México: Grijalbo P. 70

³¹ *Ibíd.* p. 76

- b) El cuerpo y la sensibilidad, que son parte de un sistema evolutivo histórico que sufre modificaciones con el tiempo.
- c) La vitalidad emotiva, debido a que la energía vital es la primera condición para que sea posible la experiencia estética.
- d) Las convenciones culturales, que determinan cómo es la percepción espacio-temporal, la aprehensión de formas, las expresiones del cuerpo y las formas de manifestarse.

En la vida cotidiana siempre está latente la posibilidad de percibir sensiblemente, es la estética cotidiana, también conocida como *prosaica*, que se podría decir es la matriz de cualquier manifestación poética, pues es la percepción de los hechos de la vida diaria.³² Puede analizarse desde una perspectiva histórica y antropológica, o desde otras disciplinas que permitan conocer posibilidades de relación, ya que siempre van a presentarse condiciones que afecten de alguna a la percepción del individuo y lo lleven a manifestarse a través de las artes, los ritos, mitos y formas de lenguaje. El estudio de la *prosaica* se realiza con un principio exotópico, es decir que siempre está fuera de ella y fuera del ser, ya que sólo existe en el momento presente.³³

En cualquier práctica estética existe un intercambio de información entre el individuo y su contexto. Dicha información se genera a partir de cargas vitales, energías, conceptos, sentimientos o sensaciones que son abstraídas por el sujeto, de acuerdo a sus condiciones de posibilidad. La vitalidad emotiva permite al sujeto conectar con la energía exterior a él mismo; esto se da en un lugar y tiempo determinado; se percibe a través de alguno de los sentidos; por la condición del sujeto como producto social, éste se comunica con sus raíces culturales.

Katya Mandoki propone que el estudio de la comunicación estética se haga desde una perspectiva doble, energética y simbólica –considerando que involucra un proceso de producción, transformación, acumulación y dirección de energía, además de un proceso de construcción de significados, que pueden ser verbales (léxicos), gestuales (kinésicos), objetuales (icónicos) o sonoros (acústicos)–.³⁴

³² Mandoki, Katya. (1994). *Prosaica: Introducción a la Estética de lo Cotidiano*. México: Grijalbo p. 85

³³ *Ibíd.* p. 89

³⁴ *Ibíd.* p. 97

En el orden simbólico está la carga de materia, tiempo y energía que un sujeto confiere a determinado objeto.³⁵ Este orden permite fundamentar el que un objeto condense las emociones del sujeto estético. El funcionamiento de los símbolos es complejo, con efectos múltiples y contradictorios, que varían dependiendo las relaciones paradigmáticas que existan. También puede ser posible identificar grados de intensidad que determinen que para algunos individuos un simbolismo tenga gran valor y para otros no, que pueda tenerlo en un momento y en otro no, o que pueda incluso tener efecto nulo.

En la perspectiva formal-lingüística –que es el tema correspondiente a la semiótica–, los signos se distinguen entre ellos por un proceso de diferenciación, desde un código convencionalizado. Analizar la estética desde el punto de vista semiótico no quiere decir que se le deba estudiar como a un lenguaje, sino que el lenguaje debe entenderse como un medio que materializa fenómenos relacionados con la sensibilidad. La intuición espacio temporal, cuerpo sensorial, vitalidad emotiva y convenciones culturales se convierten en elementos tangibles a través de las palabras, el color, el olor, las formas plásticas, sonoras o gestuales que operan en cadenas sintagmáticas en un proceso de producción de significado.³⁶

El conocimiento adquirido en la vida diaria también modifica cómo se está percibiendo la realidad, y lo que es un signo en un contexto puede ser símbolo en otro. El sujeto estético es quien determina la carga con la que se aproxima al objeto, por consecuencia, lo que a algunos conmueve a otros puede llegar a ofender.

Dado que la experiencia estética se constituye tanto por simbolismo como por significación, es fundamental conocer el contexto y circunstancias donde se desarrolla el individuo, si se requiere elaborar un análisis de su proceso de comunicación estética. En el caso específico de la fotografía, desde el momento en que se inventó, despertó nuevos cuestionamientos para la estética y la filosofía del arte, principalmente porque se trata de un medio correspondiente al tiempo de un instante, que a la vez registra hechos que realmente acontecieron.

³⁵ La energía aquí se entiende en términos de esfuerzo y duración.

³⁶ Mandoki, Katya. (1994). Prosaica: Introducción a la Estética de lo Cotidiano. México: Grijalbo Ibíd. p.

Considerando que hay géneros fotográficos que se fundamentan en el ambiente cotidiano, como en el caso de la fotografía de calle, el fotoperiodismo o el documentalismo, se reconoce la posibilidad de referirse a ellos como fotografía prosaica.

Asimismo, debemos considerar que en muchas ocasiones le otorgamos mayor simbolismo a las fotografías –y en general a cualquier objeto– que representa algo nuevo o desconocido para nosotros; además de otros factores que intervienen, como la importancia cultural del acontecimiento, la trayectoria del realizador, la antigüedad del material e incluso el tipo de tecnología que utiliza la cámara. En todo caso, los géneros fotográficos servirían simplemente para catalogar las fotografías que muestran ideas, intereses o perspectivas similares, con el fin de que el público pueda relacionarse a profundidad con los temas.

Las perspectivas desarrolladas en este capítulo han servido para comprender las implicaciones fenomenológicas y estéticas que deben tomarse en consideración para la construcción de un manifiesto creativo que pueda fundamentar el portafolio fotográfico. Vale la pena cuestionarse: ¿qué está sucediendo para el fotógrafo, y cómo éste responde a la situación? La imagen fotográfica como método para retratar estos hechos es el tema desglosado en el siguiente capítulo, que en conjunto con los anteriores apartados, servirán para producir una perspectiva propia sobre la fotografía de calle.

Capítulo 2

Principios de la fotografía

De forma técnica, la fotografía es un procedimiento en el cual se plasman imágenes del exterior permanentemente sobre una superficie de material fotosensible –una propiedad derivada del proceso de oxidación de la plata– cuando éste expuesto a la luz u otras formas de energía radiante–.³⁷

La obtención de una fotografía requiere de una cámara fotográfica, que es en esencia una caja oscura que permite el paso de la luz a través de una serie de componentes que afectan la nitidez del objeto exterior; la mayoría cuentan con los siguientes:

- **Objetivo:** es un conjunto de lentes, frecuentemente colocados uno detrás del otro, por donde atraviesa la luz hacia el interior de la cámara. De acuerdo en qué tan similar es su perspectiva respecto a la visión del ojo humano, se considera de distancia focal “normal” cuando es parecida, “gran angular” cuando ofrece un rango más amplio o “telefoto” cuando alcanza grandes distancias a costa de una perspectiva más comprimida.
- **Diafragma:** abertura circular situada en el objetivo o detrás de éste. Se construye con laminillas que simulan la función del iris del ojo humano y agrandan o reducen su diámetro para regular la entrada de luz a la cámara: mayor magnitud equivale a mayor entrada de luz y viceversa. También permite graduar la profundidad de campo y la zona de nitidez, la cual es más amplia entre más cerrado esté el diafragma. Para expresar el diámetro de la abertura, se utiliza la letra *f* y los números 1.2, 1.4, 2, 2.8, 4, 5.6, 8, 11, 16, 22, 32, 44 y 64.
- **Obturador:** mecanismo en el interior de la cámara compuesto por un conjunto de laminillas que permiten el acceso de la luz durante cierto lapso de tiempo, el cual generalmente se expresa en fracciones de segundo. Dependiendo del ajuste en su velocidad, la cámara se sincroniza con el movimiento del objeto en el cuadro, capturándolo estático o en pleno movimiento.
- **Visor:** sistema de visión que permite al fotógrafo ver el cuadro que va fotografiar. Sus componentes internos varían dependiendo de la construcción de la cámara. En el

³⁷ Incorvaia, Mónica. (2013). La fotografía: Un invento con historia. N/A: Aula Taller. P. 9

caso de las réflex, es parte de un sistema de espejos colocados de tal forma que permiten observar lo mismo que esté frente al objetivo.

- Soporte fotográfico: superficie sobre la cual queda plasmada la imagen. Los materiales usados como soporte han evolucionado con el paso del tiempo; principalmente se ha utilizado papel, vidrio, cobre, cuero, celuloide o acetato. Asimismo, las sales de plata –también conocidas como haluros– han servido como principal agente químico. En el caso de las cámaras digitales, uno de los materiales que sirve como soporte es el silicio, que transmite pulsos eléctricos a un sensor que vuelve a su estado normal tras haber absorbido la luz.³⁸

La imagen que se forma en el soporte recibe el nombre de *latente*. Se le dice así porque aunque la luz ha hecho reaccionar las distintas capas de la película, aún es muy débil para ser vista y no debe ser expuesta nuevamente a otra fuente de iluminación, por lo que se requiere un proceso químico posterior para que la imagen se haga permanente.

Este proceso consiste en la aplicación de un líquido revelador que forma átomos de plata sobre los que ya posee el soporte; posteriormente se eliminan las sustancias fotosensibles con un químico fijador que impide una nueva reacción a la luz; por último, con agua natural se realiza un lavado de todos los residuos químicos que puedan quedar en el soporte. La imagen resultante es un negativo, es decir, que tienen los colores contrarios a los del exterior.

Para el proceso de positivado –en el cual se voltea la imagen del negativo– se utiliza una máquina ampliadora que emite luz a través del celuloide y proyecta la imagen sobre un papel fotosensible; asimismo, se mide el tamaño de la ampliación. Dependiendo de la calidad y cualidad del papel, así como del uso de filtros de color, es posible que la fotografía aumente o disminuya el contraste de la toma original. En el positivado es posible corregir algunos errores de exposición y revelado.

Un proceso similar existe en el terreno digital, ya que al programar la cámara para que dispare en formato RAW, se realiza la toma sin que ésta sea procesada por el software interno del dispositivo, conservando toda la información que fue captada por el

³⁸ Incorvaia, Mónica. (2013). La fotografía: Un invento con historia. N/A: Aula Taller. P. 10

sensor.³⁹ El formato requiere de un proceso de revelado digital, en el cual se ajustan todos los parámetros de la imagen, como el balance de blancos, contraste, brillo, saturación, ruido o nitidez, mediante el uso de un software especializado como *Adobe Lightroom*, *Camera Raw* o *Nikon Capture NX*.

Con el paso de los años, se han producido numerosos avances para todos los componentes de la fotografía: actualmente se dispone con sistemas de medición de luz cada vez más precisos, también se han automatizado los sistemas de obturación y apertura de diafragma. Con apoyo de la electrónica, se han creado componentes más pequeños y potentes, sustituyendo los procesos mecánicos, abaratando costos, generando equipos más accesibles y fáciles de usar. Desde inicios del siglo XXI, la apuesta se ha centrado en la creación de soportes digitales, capaces de almacenar grandes cantidades de información, que faciliten la manipulación, conservación y mantenimiento de las imágenes.

La historia de la fotografía contiene muchas más implicaciones que sus características técnicas. Como se describirá en el siguiente apartado, su existencia y aplicación es intrínseca a la cultura y a las condiciones sociales de cualquier lugar en donde se ejerce.

³⁹ El software de la cámara evalúa, de acuerdo a sus parámetros, la información que es conveniente para la imagen. El formato RAW, al conservar la totalidad de información que se captó del exterior, ofrece la posibilidad de hacer ajustes más precisos.

Antecedentes a la película de 35mm y los géneros fotográficos

La fotografía tal como hoy la conocemos es el resultado de un largo proceso histórico de invenciones, de parte de científicos y divulgadores, aficionados a la pintura u otras artes, que buscaban capturar una imagen del exterior sobre un soporte que pudiera conservar ese instante para la posteridad. Desde un inicio supuso una investigación ardua, competencia y desarrollo económico alrededor de todo el mundo.

El principio óptico de la fotografía procede de la cámara oscura, un fenómeno estudiado en la antigüedad por Aristóteles (384-322 a.C.), que consiste en colocar un pequeño orificio en la pared de una habitación completamente oscurecida: los rayos de luz atraviesan desde el exterior y se proyectan en la pared contraria al orificio, formando una imagen invertida de lo que se encuentre frente a la habitación.⁴⁰ Al tema de la cámara oscura se le han hecho varias aportaciones, que incluyen el uso y las mejoras de espejos, soportes y lentes, que permiten obtener una proyección cada vez más nítida.

Aunque muchos avances tuvieron lugar en época del Renacimiento, las primeras imágenes capturadas sobre una superficie datan de la segunda mitad del siglo XVIII, época en la que París encabezaba la Revolución Industrial y aparecían nuevos usos para la ciencia y la tecnología.

En 1826, Joseph Nicéphore Niépce, luego de varios intentos, se consagró como el padre de la fotografía, al obtener la primera reproducción de una imagen del exterior sobre un soporte. Para ello se basó en los conocimientos de la cámara oscura y los efectos de la luz sobre diversos químicos –utilizaba placas de cobre plateado, que tras ser impresionadas eran sometidas a vapores de yodo–.⁴¹

En 1839, Louis Daguerre introdujo algunas aportaciones técnicas y comerciales al invento de Niépce, en el que utilizaba una superficie de plata pulida y un tratamiento de

⁴⁰ Incorvaia, Mónica. (2013). La fotografía: Un invento con historia. N/A: Aula Taller. p. 17

⁴¹ *Ibíd.* P. 51

solución salina y agua destilada hirviendo. A este invento se le conoció como *daguerrotipo* y el gobierno francés ayudó a difundirlo a escala mundial.⁴²

El invento se extendió con rapidez a inicios del siglo XIX. La burguesía, como la clase social en ascenso, se encontró con una forma novedosa de auto-representación, que era acorde a sus condiciones económicas y a su ideología. Anteriormente, sólo la poesía, la literatura, el ensayo y la documentación habían servido como medios para la captura de la subjetividad en un objeto material. Esto cambió radicalmente con la llegada de la fotografía a la nueva sociedad industrial.⁴³

En 1841, el inventor británico William Henry Fox Talbot dio un paso más adelante con el desarrollo del *calotipo*, también conocido como *talbotipo*, con el cual logró por primera ocasión realizar copias por positivado. El calotipo desplazó progresivamente al daguerrotipo en los años subsecuentes.

Una generación más grande de fotógrafos nació con el proceso del colodión húmedo, un invento de Frederick Scott Archer, quien buscaba combinar la definición y el detalle del daguerrotipo con la reproducibilidad del talbotipo. A pesar de las dificultades para su preparación, este invento conservó popularidad desde 1850 hasta 1880, cuando apareció la película de celuloide.

Por la eminencia en la técnica, algunos fotógrafos comenzaron a obtener reconocimiento en sus respectivas ciudades. Esto contribuyó a que la fotografía comenzara a ser considerada como una nueva forma de hacer arte, hecho que derivó en los primeros intentos por incorporar elementos de la pintura y la escultura. Aunque el recurso entusiasmó a muchos, otros vieron en la fotografía un corruptor del arte, pues creían que no se trataba de una creación pura.⁴⁴

En la medida en que se presentaron avances, había fotógrafos presentes en eventos de gran impacto, como en los conflictos bélicos de esos períodos. El registro más antiguo son los daguerrotipos realizados durante la invasión de Estados Unidos a México (1846 a 1847), más adelante de la Guerra de Crimea (1853-1856), la de Secesión (1861-1865) y la de Paraguay (1865-1870).⁴⁵

⁴² *Ibíd.* P. 52

⁴³ Rodríguez, Francisco. (2014). *¿Qué es la fotografía?*. España: Lunwerg. P. 49

⁴⁴ Incorvaia, Mónica. (2013). *La fotografía: Un invento con historia*. N/A: Aula Taller. P. 48

⁴⁵ *Ibíd.* P. 50

A partir de la segunda mitad de este siglo ya se realizaban miles de fotografías por cualquier parte del mundo. Se llegaban a conocer a gobernantes, culturas, celebraciones y monumentos históricos de ciudades lejanas, que antes sólo llegaban a conocerse por medio de los textos o relatos de viajeros. Algunos fotógrafos también vieron la oportunidad de denunciar las condiciones de vida en los sectores socioeconómicos más vulnerables, con la intención de que estos problemas pudieran ser expuestos en la prensa y atendidos por el gobierno.

Con el lanzamiento de la cámara *Kodak* en 1888 –por parte del inventor y empresario, George Eastman, quien había resumido todos los experimentos y pruebas que hasta entonces se habían trabajado con el celuloide–, la apuesta de finales del siglo XIX se centró en la creación de una industria que permitiera que cualquier aficionado tener acceso al mundo de la fotografía; hasta nuestros días podemos ver las consecuencias de esta gran revolución.

Estos nuevos productos eran portátiles, asequibles y fáciles de manejar. La fotografía, además de un medio para ganarse la vida, comenzó a ser utilizada como una memoria personal y colectiva. Mientras tanto, la misma compañía se hacía cargo de todas las actividades correspondientes, incluyendo la venta de cámaras, rollos de película, revelado y positivado.

La fotografía, considerada por muchos como fiel retrato de la realidad, correspondió con el ascenso de la corriente positivista de Auguste Comte, la cual aspiraba a un conocimiento objetivo, científico y exacto. El periodismo fue una de las actividades más beneficiadas por el invento, dado que podía nutrir sus textos con elementos gráficos que garantizaban la información reportada como un hecho verídico.

Con el cambio de siglo, la fotografía también se consagró como una de las grandes corrientes de expresividad artística. Muchos fotógrafos, adeptos de manera consciente o inconsciente a determinados movimientos, explotaron las posibilidades que la técnica ofrecía, según sus afinidades, formación, lugar de origen o sus tendencias políticas.

La fotografía a color se popularizó hasta el término de la Segunda Guerra Mundial, luego de los frutos que dieron las investigaciones de *Kodak* en los procesos de tricapa en color. La misma empresa lanzó en 1947 el material instantáneo *Polaroid*, que por

primera vez permitía tener imágenes reveladas y positivadas en cuestión de segundos.⁴⁶

En el transcurso de los años, se descubrió que la fotografía era un medio capaz de generar empatía; las funciones sociales de este fenómeno se hicieron cada vez más evidentes, principalmente a través del fotoperiodismo y el género documental, que son temas a tratar en los siguientes apartados.

Algunas de las técnicas mencionadas continúan siendo utilizadas de forma experimental o se han vuelto parte de exhibiciones. Por otra parte, los avances técnicos jamás dejaron de producirse, y la misma diversidad de técnicas se ha vuelto parte importante de los discursos.

Con esta recapitulación es posible reconocer que la cámara fotográfica es un producto cultural, que se origina en el auge de la sociedad industrial, creada a partir de principios científicos y que es reflejo de las aspiraciones de los individuos por mostrar y conservar la memoria.

⁴⁶ Calbet, Javier. (1997). La Fotografía. Madrid: Acento Editorial.

Nacimiento del fotoperiodismo

La primera fotografía impresa apareció en el periódico *Daily Herald* de Nueva York, en 1880, con una técnica innovadora conocida como *Halftone* (medio tono), que formaba imágenes a partir de puntos y permitía que se pudieran imprimir numerosas veces junto al texto.⁴⁷ Incorporar imágenes en la prensa permitió a los editores garantizar la veracidad de su contenido, resaltar la importancia de detalles en los hechos, enfocar la información e incluso añadir un comentario u opinión.

Con el cambio de siglo, algunos fotógrafos comenzaron a trabajar en temas que fueran más interesantes para los lectores de periódicos. Aunado a esto, el público comenzó a exigir mayor presencia de ilustraciones en los textos que consumían.

Al principio los fotorreportajes bélicos mostraban únicamente soldados y oficiales en retaguardia, aunque poco a poco se incorporaron imágenes de la primera línea, enfrentamientos, cadáveres y paisajes desolados. La técnica fotográfica también evolucionó, los fotógrafos comenzaron a implicarse más en las escenas que retrataban, al mismo tiempo añadiendo valor estético y creativo; exponían cada vez más sus vidas y los espectadores notaban con mayor detalle los efectos de la guerra.

El fotoperiodismo se vio impulsado por la aparición de las cámaras Leica de 35mm, inventadas por el ingeniero alemán Oskar Barnack (1879-1936). Hasta el día de hoy la marca se distingue por su tamaño reducido y visor de telémetro, su precisión y su manejo práctico.

Asimismo, la aparición del flash y el telefoto en 1921 permitieron aumentar el alcance y la nitidez de las tomas. Aunado a estas facilidades, en las siguientes décadas se presentó una época de oro para la fotografía social, criminal y de deportes: los fotógrafos podían acercarse como nunca antes a los lugares donde se llevaba a cabo la acción.⁴⁸

Algunos personajes políticos solicitaron estar acompañados por un fotógrafo todo el tiempo, quienes se encargaban de retratarlos mientras ellos no lo notaban. Este

⁴⁷ Calbet, Javier. (1997). *La Fotografía*. Madrid: Acento Editorial.

⁴⁸ Smith, Ian. (2018). *Breve historia de la fotografía: guía de bolsillo con los géneros, las obras, los temas y las técnicas fundamentales*. España: Blume. P. 27

experimento resultó en todo un estudio que determinaría cuáles eran los gestos que hacían a los políticos lucir más prominentes. La fotografía comenzó a emplearse con fines propagandísticos.

El auge de las revistas alemanas, estadounidenses, francesas e inglesas, dieron lugar al desarrollo de un periodismo gráfico, cuyos componentes principales eran los fotógrafos y las agencias.⁴⁹ La Segunda Guerra Mundial marcó un hito en el registro y divulgación de un evento, por la enorme producción de imágenes que resultó al término de la guerra. Por el valor histórico que adquirieron las imágenes, algunos fotógrafos comenzaron a preocuparse por la protección de su propiedad intelectual y por asegurar la independencia moral de cualquiera de las fotografías que habían realizado.

En marzo de 1947, nació en Nueva York una de las agencias de fotoperiodismo más importantes de la historia, *Magnum Photography*, de la mano de los fotógrafos Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David “Chim” Seymour y George Rodger. Su principal intención era independizarse de las grandes empresas editoras, que utilizaban sus fotografías sólo con la intención de ilustrar los textos; buscaban que los fotógrafos pudieran manejar sus propios precios y que trabajaran bajo sus propias condiciones. Gran parte del éxito de la marca se debió a que desde el inicio contaron con fotógrafos distribuidos por todo el globo, por lo tanto, cobertura de eventos significativos en cualquier momento.

Con el fotoperiodismo se le dio mayor importancia a la fotografía como instrumento de registro documental. Las historias narradas por el ojo del fotógrafo se consagraron como la visión que el público general tiene acerca de cómo es que ocurrieron ciertos hechos, cuándo, en dónde y quién participó.

Cabe señalar que en este subgénero de la fotografía se argumenta que las imágenes deben ser nítidas y legibles, sin modificaciones en su contenido; muestran hechos que responden a las preguntas básicas del periodismo; apelan a la veracidad del contenido y al valor noticioso de la acción que se captura.

⁴⁹ Incorvaia, Mónica. (2013). La fotografía: Un invento con historia. N/A: Aula Taller. P. 89

Distinciones con el género documental

“El hombre quiere conocer su historia y para ello se sirve de los documentos, reconociendo en ellos las situaciones y los hechos que han limitado momentos cruciales”.⁵⁰ Desde sus orígenes, el género fotográfico documental se planteó como una forma de exponer temas sociales o naturales a fondo. Su función primaria es la de informar con imágenes que ofrezcan información histórica o contextual acerca de un hecho particular, permitiendo al espectador conocer a fondo sobre su origen y cómo es que éste ocurre u ocurrió. El género nació con la intención de perpetuar en el tiempo los temas de su contenido, a modo en que lo hace el documental cinematográfico frente al reportaje, a menudo haciendo uso de recursos más narrativos.⁵¹

Frente al fotoperiodismo, la foto documental examina el alcance, las causas y las consecuencias de fenómenos que se han visto prolongados por un tiempo considerable y que de alguna forma afectan al modo de vida en una sociedad; fomenta además que la información sea analizada en conjunto y en ocasiones añade un factor de emocional —que en los espectadores causa una respuesta de empatía, dado que lo que observan, en muchas ocasiones, trata temas universales—.

Se considera que la fotografía documental surge en las últimas décadas del siglo XIX y se le atribuye al danés Jacob Riss el crédito por haber sido uno de los primeros en utilizar la fotografía como medio para la denuncia social, mostrando las condiciones de vida en las colonias de los inmigrantes que llegaron a Estados Unidos de Europa durante el cambio de siglo.

Asimismo, durante los primeros años del siglo XX, el fotógrafo Lewis Hine comenzó a utilizar imágenes con fines educativos y para la difusión científica; se sumó a la causa de los inmigrantes, además de que expuso otros temas al público como la explotación infantil en minas y fábricas textiles. En 1909, publicó un ensayo en el que reflexiona

⁵⁰ Sánchez Vigil, Juan. (1996). La documentación fotográfica. Revista General de Información y Documentación, 6, 33.

⁵¹ Incorvaia, Mónica. (2013). La fotografía: Un invento con historia. N/A: Aula Taller. P. 89

acerca del papel social de la fotografía: “*Social Photography, How the Camera May Help in the Social Uplift*”.⁵²

Las primeras series documentales se publicaron en libros y revistas especializadas, debido a que la prensa veía incorrecto presentar temas subjetivos, en lugar de información puntual y objetiva.⁵³ El género como tal se comenzó a hacer popular hasta la década de los treinta, luego de que la crítica relacionó algunos portafolios afines con el cine documental; perdió algo de fuerza luego de que concluyó la Segunda Guerra Mundial, aunque sus principios fueron absorbidos por el fotoperiodismo.⁵⁴

A pesar de que cualquier fotografía pueda cumplir con el carácter de “documento”, ésta no se avala únicamente por la escena que presenta y para que pueda ser aceptada como documentación debe cumplir con ciertos criterios que le otorguen validez. A pesar de la gran variedad de temáticas y estilos, el documentalista fotográfico responde a exigencias por parte de la industria, la academia y la investigación profesional.⁵⁵

La distinción entre géneros dependerá también de la intención del fotógrafo y del público que interpreta, las fotos periodísticas pueden tener valor documental y viceversa. En ambas corrientes apreciamos la existencia de principios estructurados, como el de informar con veracidad, entretener con temas de interés general, expresar preocupaciones y dar fomento a la crítica social por medio de imágenes. En la actualidad es común que el género documental sea parte del ámbito editorial y que las fotografías se expongan por colecciones, series o fotolibros que abordan temas específicos.

⁵² Sánchez Vigil, Juan. (1996). La documentación fotográfica. Revista General de Información y Documentación, 6, 33.

⁵³ Incorvaia, Mónica. (2013). La fotografía: Un invento con historia. N/A: Aula Taller Ibíd. P. 163

⁵⁴ Guerrero González-Valerio, Beatriz (2018): La fotografía documental y la utopía, en Miguel Hernández Communication Journal, nº9 (2), pp. 139 a 168. Universidad Miguel Hernández, UMH. DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v0i9.251>

⁵⁵ Ibíd.

Perspectiva de la fotografía de calle

“El fotógrafo –por oficio constructor y recreador de ciudades– elige la ciudad que le interesa y delimita su geografía de imágenes y sensaciones”.⁵⁶ A diferencia de los géneros informativos, la fotografía de calle mantiene una estrecha relación con el valor artístico de la fotografía, con la espontaneidad de los instantes, con lo efímero de las oportunidades y con la experiencia de encontrarse en entornos desconocidos.

Al no otorgar un objeto preciso para fotografiar, mas que todo aquello que el fotógrafo sea capaz de encontrar en una caminata, sus posibilidades se extienden hasta aspectos mínimos de la realidad, siempre y cuando mantengan su relación con la experiencia de encontrarse en un territorio urbano.

Una característica clave para entender este género es que el fotógrafo no interviene en las escenas, dado que perdería su ingrediente espontáneo y éstas se volverían montadas o ilustrativas; de ese mismo hecho desprende su valor artístico, ya que involucra la inmersión completa del fotógrafo, su percepción del tiempo y su destreza con el disparador de la cámara.

No siempre se realiza con propósitos sociales en mente, más bien, busca aislar instantes de particular belleza, curiosidad o extrañeza, que de no haber sido capturados al instante, habrían pasado desapercibidos; lo ordinario se vuelve extraordinario. En este género, los protagonistas son ciudadanos, así como semblantes de la infraestructura, tales como fachadas de edificios, transportes, caminos, parques o instalaciones eléctricas, mostrados desde la idealización de su autor.

La fotografía de calle ha servido para registrar los cambios ocasionados por el tiempo, la luz o las estaciones del año, en una determinada ubicación, con una calidad de detalle mucho más aguda que la permitida por la pintura.⁵⁷

La consigna surge con la fotografía como tal, en medio de la expansión industrial a finales del siglo XIX. Los fotógrafos que se identificaron como pioneros del género buscaban capturar instantes con una perspectiva más personal y menos informativa.

⁵⁶ Mejía, Fabrizio. (2015). Un Lugar Común. 50 Fotógrafos y la Ciudad de México. México: A Punto Editorial.

⁵⁷ N/A. (2017). History of Street Photography. Octubre 15, 2019, de Curious History Sitio web: <https://www.curioushistory.com/history-of-street-photography/>

Por ejemplo, están los casos de Eugene Atget, quien capturó las calles de París en los años previos a su demolición, a finales del siglo XIX e inicios del XX; y Alfred Stieglitz, que estuvo fuertemente influenciado por la pintura realista y se enfocó en retratar el crecimiento de las zonas industriales de Nueva York, donde suscitaba una nueva forma de vida, como consecuencia de los avances de electricidad y luminaria.

En los años previos a la Segunda Guerra Mundial, destacó el fotógrafo Brassai, quien se dio a conocer por un compilado de fotografías titulado "*Paris After Dark*" (1933), en el cual mostraba largas exposiciones realizadas en las calles nocturnas de la ciudad francesa; así como Henri Cartier-Bresson, miembro fundador de la agencia Magnum Photography, mundialmente reconocido por su maestría con la cámara Leica y por popularizar el principio del "instante decisivo".⁵⁸

En el período de la posguerra, uno de los fotógrafos más influyentes fue el suizo Robert Frank, quien se hizo famoso por su libro "*The Americans*" (1950): un proyecto financiado por una beca, que realizó en un viaje con su familia a lo largo del país norteamericano, con el cual pretendía difundir el nuevo modo de vida a otros países.

En dicho viaje, Frank se encontraría no sólo con eventos referentes al progreso económico, sino también con discrepancias que reflejaban desigualdad y otros problemas sociales, lo cual terminó por orientar su punto de vista más crítico. El libro fue duramente criticado por la prensa, museos y editoriales, y no se le dio la catalogación de documental, al no considerarse como suficientemente objetivo

Asimismo, durante la segunda mitad del siglo XX, las obras de Henri Cartier-Bresson, Brassai, Lee Friedlander, Diane Arbus, Saul Leiter y Garry Winogrand comenzaron a mostrarse en exposiciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, con el apoyo de los curadores Edward Steichen y John Szarkowski. Aunque en un inicio, la crítica calificó mal su enfoque, por su aparente voyeurismo, a esta corriente se le terminó vinculando con el arte posmoderno.⁵⁹ En otras partes del mundo, destacaron fotógrafos

⁵⁸ N/A. (2017). History of Street Photography. Octubre 15, 2019, de Curious History Sitio web: <https://www.curioushistory.com/history-of-street-photography/>

⁵⁹ *Ibíd.*

como Josef Koudelka, Bill Brandt y Manuel Álvarez Bravo, de Checoslovaquia, Londres y México.⁶⁰

Uno de los principales retos para la fotografía de calle es la búsqueda por que todos los elementos compositivos coincidan en un momento preciso, en el llamado “instante decisivo”. La cámara fotográfica ha evolucionado para convertirse en el instrumento que permite obtener una imagen en tan sólo la fracción de un segundo. En términos de hermenéutica y estética, este hecho posee cualidades que involucran un análisis profundo, con el fin de obtener una comprensión completa sobre el fenómeno de la praxis fotográfica.

El valor museístico de la fotografía de calle, además de otras corrientes artísticas ajenas al fotoperiodismo, se ha visto afectado por el desarrollo de software que facilita la manipulación digital y la recreación de escenas nítidas o dramáticas. Hoy en día se practica, más que como un arte, como una especie de rito, defensa contra la ansiedad y como método para desarrollar habilidades como fotógrafo.

⁶⁰ Blumberg, Naomi. (2019). Street photography. de Encyclopædia Britannica Sitio web: <https://www.britannica.com/art/street-photography>. Revisado: Octubre 15, 2019

El fenómeno de la fotografía de calle, artística-rural, documental y periodística en México

Ya que se han resuelto las suficientes dudas respecto al sentido y el origen de la fotografía periodística, de calle y documental, será clave para la realización de un proyecto fotográfico comprender cómo los géneros fotográficos se han desenvuelto en México, tanto en cuestiones prácticas como estéticas.

A partir de la lectura de varios historiadores, periodistas e investigadores, en este capítulo se espera esclarecer cómo la fotografía de calle, oriunda de la Ciudad de México, ha sufrido diversas modificaciones que responden a las influencias culturales con otros países, a la mezcla de esos estilos con las tradiciones indígenas y rurales, así como a los conflictos políticos que han resultado en fenómenos como guerras civiles, migración, discriminación sistémica y desigualdad económica.

Los primeros registros fotográficos hechos en México datan de los años 1839 y 1840, tan solo unos meses después de que Louis Daguerre comenzara con la distribución del daguerrotipo alrededor del mundo, respaldado por el gobierno francés. Estas imágenes se realizaron en el puerto de Veracruz y en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, por un comerciante llamado Jean F. Prelier.⁶¹

Además de comerciantes, México recibió fotógrafos viajeros, aventureros, científicos y varios espías –financiados por gobiernos de otros países, en donde la fotografía ya era parte del auge capitalista, como Francia, Inglaterra, Alemania y Estados Unidos–. Estas primeras expediciones también cumplieron su objetivo estratégico de reconocimiento, el cual serviría para futuras invasiones y para la extracción sistemática de recursos naturales.

Como en el resto del mundo, la fotografía sirvió para reportar los grandes acontecimientos bélicos de la época, como en el caso de la invasión de Estados Unidos a México en 1846. También se retrataron a figuras políticas como Maximiliano de Habsburgo y a su esposa Carlota, a generales del ejército realista, a familias de la

⁶¹ Ordóñez Morales, Luis. (2019). "La nueva fotografía documental en México : propuesta de una serie fotográfica". (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3453072>

clase social más rica, a los habitantes de los pueblos originarios, así como las ruinas arqueológicas de civilizaciones antiguas que habían habitado el paisaje nacional –principalmente en el estado de Yucatán–.

Para la época en que Benito Juárez retomó el mandato de la presidencia, ya había más de 50 fotografías distribuidas por todo el país, lo cual era un número considerable tomando en cuenta lo costoso que era entonces poseer una cámara. Luis Campa y Antíoco Cruces, quienes habían fundado la firma *Cruces y Campa* (1862), en un hecho sin precedentes, afirmaron haber distribuido más de veinte mil imágenes del presidente Juárez, a través de un formato novedoso para los retratos, conocido como *tarjeta de visita*.

El primer fotógrafo comercial en México se considera que fue Alfred Saint-Ange Briquet, quien realizó el portafolio “*Vistas Mexicanas*” (1883-1895) por encomendación del entonces presidente, Porfirio Díaz.⁶² También se considera al norteamericano William Henry Jackson –quien se había dado a conocer por sus imágenes del oeste de Estados Unidos–, por haber realizado una serie de fotos publicitarias para la red Ferrocarril Central Mexicano, que partía de Ciudad Juárez hasta la capital.

Con la introducción de la fotografía se percibe el intento por sumarse al movimiento modernista que se había inaugurado en las grandes ciudades de Europa y Estados Unidos, que reflejaba una nueva forma de vida, basada en el progreso industrial. Y así como se introdujo una nueva moda, un sistema de entretenimiento y de comercio en las esferas más altas de la sociedad, la desigualdad de las condiciones respecto a los pueblos originarios y campesinos, dio como resultado que las imágenes fotográficas que reflejaban este hecho adquirieran un simbolismo importante que eventualmente consagrara la identidad revolucionaria.

El fotoperiodismo romántico revolucionario de inicios del siglo XX

El fotoperiodismo mexicano surge oficialmente a inicios del siglo XX, en el prelude a la Revolución Mexicana, y se consolida en las siguientes tres décadas, durante el

⁶² Ordóñez Morales, Luis. (2019). "La nueva fotografía documental en México : propuesta de una serie fotográfica". (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3453072> P. 61

transcurso del conflicto armado y la creación del estado moderno, siendo impulsado por figuras como los Hermanos Casasola y publicaciones como *El Demócrata Mexicano*, *El Diario*, *Nueva Era*, *El País* y *El Imparcial*.⁶³ Las imágenes ahora servían para acompañar la información reportada en la prensa, que se caracterizaba por ser aliada de las fuerzas políticas en el conflicto.

Agustín Victor Casasola se había formado como fotógrafo trabajando personalmente para el presidente Porfirio Díaz, más tarde se desempeñó como reportero para el semanario *El Mundo Ilustrado*, que pertenecía al periódico *El Imparcial*. En 1900 creó el *Archivo Casasola*, con la idea de conservar el registro que estaba generando él, su hermano Miguel Casasola y otros fotoperiodistas, como parte de la documentación histórica del país.⁶⁴

En 1912, Agustín Casasola fundó –con el apoyo de los fotógrafos Gonzalo Herrerías y Hugo Brehme– la *Agencia Mexicana de Información Fotográfica*, que se encargaba de proveer de fotografías a los periódicos y revistas afiliadas al gobierno o de particulares. Cada semana, en las noticias comenzaron a aparecer imágenes de las batallas, de los soldados en la retaguardia, de campamentos en medio del desierto y de las figuras que representaban al movimiento revolucionario, como Francisco Villa, Emiliano Zapata, Francisco I. Madero y Venustiano Carranza.

El trabajo de esta y otras agencias, que garantizaban que hubiera información disponible al alcance de una gran parte de la población, provocó que se conformara una opinión pública en los territorios rurales y que ésta, a su vez, tuviera repercusiones progresivas en la política del país. Para los dirigentes políticos fue evidente que la propagación de este tipo de material podía influir drásticamente en el desarrollo de la guerra. De cierto modo, los medios de comunicación estaban gestando la Revolución Mexicana, pues la difusión de noticias ilustradas fue una de los motivantes para que más grupos se adhirieran al movimiento. Se considera que el acervo que resultó de estos años fue el primer registro masivo que se produjo en México.⁶⁵

⁶³ Ordóñez Morales, Luis. (2019). "La nueva fotografía documental en México : propuesta de una serie fotográfica". (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3453072>. P.62

⁶⁴ *Ibíd.* P. 62

⁶⁵ (s/a). (2011). "El tesoro Casasola". Junio 16, 2021, de El País Sitio web: https://elpais.com/cultura/2011/01/24/actualidad/1295823608_850215.html

Asimismo, habríamos de reconocer cómo se desarrolló la estética de las imágenes que se difundían a escala nacional durante este período, pues la sensibilidad que reflejaban llegaba incluso estar por encima de su sentido meramente informativo y testimonial, abriendo el debate acerca de sus posibilidades artísticas.

Tal caso aplicó para el alemán Hugo Brehme, a quien se le considera como el introductor de la fotografía pictorialista en la escuela mexicana y cuyo estilo estaba fuertemente influenciado por la pintura impresionista, más orientado hacia el romanticismo y no tanto al realismo; como tal, implementaba mejoras en la técnica del fotograbado, en el estudio de la composición y con un uso más poético de la luz.⁶⁶

Los retratos que partían de este estilo particular de fotografiar, originaron una especie de perspectiva mágica hacia el campesinado, que durante la historia se mantendría en el imaginario colectivo como parte de la identidad mexicana. La exaltación de la cultura indígena, de la identidad revolucionaria, las desigualdades económicas y los movimientos sociales se volvieron temas mayores para la prensa mexicana, incluso después de terminado el conflicto.

Del romanticismo revolucionario a la fotografía moderna mexicana

La fotografía post-revolucionaria se vio influenciada por la llegada de la película de celuloide y las cámaras de gran formato, medio formato y 35mm. A diferencia de los métodos antiguos, como el daguerrotipo o el colodión húmedo, ya no era necesario que los personajes posaran para ser retratados; la captura se volvió más rápida y el resultado dependía entonces de la habilidad del fotógrafo para reaccionar intuitivamente a las acciones, mientras éstas sucedían.

En 1924 llegó a México el estadounidense Edward Weston, cuya estancia en el país resultó determinante para el desarrollo de la fotografía moderna. En ese tiempo, Weston se involucró directamente en las tierras campesinas, lo cual terminó por orientar sus influencias pictorialistas hacia el realismo: una ideología que favorecía el mostrar los acontecimientos tal como se presentaban en la sociedad, buscando la

⁶⁶ Poco antes de su muerte, Brehme se naturalizó mexicano. La obra de Brehme sería un referente mayor en las siguientes generaciones de fotógrafos.

exactitud en la descripción del ambiente, la verosimilitud de la historia y su relación con el entorno político y económico. Antes de su partida de México, él mismo afirmó que ese contacto con la tierra y las comunidades rurales cambió para siempre su forma de fotografiar y de relacionarse con el mundo.

La actriz Tina Modotti, quien había llegado con Weston de Estados Unidos, como su modelo y primera discípula, se quedó en México para trabajar como fotógrafa profesional.⁶⁷ Se convirtió en editora de las revistas *Forma* y *Mexican Folkways*, entablando relaciones cercanas con los principales artistas y dirigentes políticos de la época. La estética de su obra, al igual que la de Weston, evolucionaría de una perspectiva romántica a una más realista y sobre todo política.⁶⁸

Modotti se había manifestado a favor del Partido Comunista Mexicano. Como miembro del partido, conoció al dirigente cubano Julio Antonio Mella, con quien entabló una relación íntima. En 1930 fue deportada, luego de que se le acusara por conspirar en contra del presidente Ortiz Rubio.⁶⁹ Su expulsión sucedió incluso después de que intervinieran personalidades de su círculo cercano, como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Al partir cedió sus cámaras fotográficas y su puesto de trabajo en la revista *Mexican Folkways* a Manuel Álvarez Bravo.

Manuel Álvarez Bravo había conocido a Hugo Brehme en 1923, asistiendo a las clases de arte y fotografía que impartía en la Academia de San Carlos. Compró su primera cámara en 1924 y comenzó a experimentar en el medio fotográfico. En 1927 conoció a Tina Modotti, quien a su vez lo introdujo a Edward Weston; ambos lo instruyeron y lo motivaron a perseguir su carrera en el mundo de la fotografía.

Álvarez Bravo comenzó a volverse reconocido luego de ganar el *Concurso Nacional de Fotografía y Pintura de la Cementera Tolteca*, en 1931. En 1934 expuso junto a Henri Cartier-Bresson en una de las primeras muestras del Museo del Palacio de Bellas Artes.

⁶⁷ Minter, Sarah (dirección), García Carlos (producción). (1989) "A Pleno Sol. El sujeto y objeto de la fotografía" Documental. México: Secretaría de Cultura. Disponible en: <https://interfaz.cenart.gob.mx/video/la-fotografia-en-mexico/#tab-id-2>

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ López, Alberto. (Agosto 16, 2017). Tina Modotti, la excepcional fotógrafa revolucionaria. Junio 28, 2021, de El País Sitio web: https://elpais.com/cultura/2017/08/16/actualidad/1502883379_435717.html

En el prelude a la Segunda Guerra Mundial, su obra se convirtió en un parteaguas para la fotografía nacional, debido a que acotaba la dimensión artística de la fotografía, por su valor autoral, cotidiano y autóctono. Esta tendencia iba acorde a las revoluciones del arte que se vivían en otras partes del mundo, en donde la fotografía ya ocupaba las salas de los museos.⁷⁰ Eventualmente, Álvarez Bravo concretó una exposición en el Museo de Arte Moderno en Nueva York, con el apoyo del fotógrafo Andre Breton.

Esta etapa de la fotografía, considerada como vanguardista, se identifica por estar influenciada directamente de la literatura, la música clásica y otras artes. Como ejemplo de esta vinculación, el mismo Juan Rulfo –perteneciente a la *Generación del 52* y considerado como uno de los escritores más importantes de América Latina en el siglo XX–, dedicó una parte de su carrera a perseguir su propio sentido fotográfico.

En 1984, Manuel Álvarez se hizo acreedor al premio *Hasselblad*, considerado el Nobel de esta disciplina. Este premio también lo obtuvo en 2008 su alumna Graciela Iturbide, quien continuó la tradición de exponer fotos de los paisajes rurales y de los pueblos originarios de México en galerías internacionales.

La crítica de arte, Raquel Tíbol, menciona que en la fotografía mexicana será una constante encontrar elementos que por una parte documentan la migración de los campesinos hacia los territorios urbanos del país y que por otra enaltecen a la cultura y la naturaleza; la visión del fotógrafo, en ese contexto, es de alguien que se siente sobrepasado por la excesiva admiración que despierta hacia tales sujetos.

La fotografía periodística-documental de la segunda mitad del siglo XX

El enfoque en la vida cotidiana y la libertad creativa con la que los fotógrafos mostraban los hechos se convirtió en un estandarte para la nueva generación de fotoperiodistas que nació en los años cuarenta y cincuenta, representada por figuras como Nacho López, Héctor García, Rodrigo Moya y los Hermanos Mayo.

⁷⁰ Minter, Sarah (dirección), García Carlos (producción). (1989) "A Pleno Sol. El sujeto y objeto de la fotografía" Documental. México: Secretaría de Cultura. Disponible en: <https://interfaz.cenart.gob.mx/video/la-fotografia-en-mexico/#tab-id-2>

Francisco, Cándido y Julio Souza, también conocidos como “*Los Hermanos Mayo*”, eran originarios de La Coruña, España. Ahí, el mayor de ellos, Francisco, había formado parte de la Fuerza Aérea Española, durante el inicio de la Segunda República, cerca de 1928.⁷¹ Fue al presenciar los efectos de esta guerra que despertó su propio sentido ideológico y se comprometió con las causas de izquierda; inauguró su primer estudio fotográfico, *Foto Souza*, en su tierra natal e invitó a trabajar a sus dos hermanos, con quienes compartía una postura a favor de los trabajadores y los movimientos sociales.

Tuvieron que cambiar su nombre para evitar ser perseguidos por la policía española, que los buscaba por publicar imágenes con evidencias de represión hacia los obreros, en una manifestación que se dio el primero de mayo de 1934. El nombre *Fotos Mayo* surgió luego de que la gente comenzó a identificar esas fotografías como “las fotos de mayo”.⁷²

Cuando inició la Guerra Civil Española, Francisco se convirtió en responsable de la Dirección de Fotografía del Estado Mayor del Ejército y director de Fotografía del Servicio de Inteligencia Militar.⁷³ Por su parte, Cándido se hacía cargo de custodiar el archivo de imágenes, donde terminó desarrollando una de las mejores técnicas archivísticas de la época.

Arribaron a México en 1939, luego de la derrota del ejército Republicano. Al llegar se les nombró como fotógrafos oficiales y se les encomendó retratar a los inmigrantes que llegaban desde Europa como refugiados, para elaborar credenciales y registros oficiales.⁷⁴

Una vez asentados en el país, comenzaron a trabajar en formato de agencia, durante el transcurso de la década de los cuarenta, utilizando el nombre *Foto Hermanos Mayo*. Se sostenían abasteciendo de imágenes a periódicos y revistas con las fotografías que realizaban a lo largo de la ciudad.

⁷¹ Redacción. (2019). Hermanos Mayo, un legado indeleble en el fotoperiodismo de México. Junio 28, 2021, de Agencia EFE Sitio web: <https://www.efe.com/efe/america/mexico/hermanos-mayo-un-legado-indeleble-en-el-fotoperiodismo-de-mexico/50000545-4036246>

⁷² *Ibíd.*

⁷³ *Ibíd.*

⁷⁴ *Ibíd.*

La visión periodística de los Hermanos Mayo permitió capturar en fotografía la perspectiva sociológica de la transición que se vivía en el México de esos años: aunque habían concluido los conflictos revolucionarios, el país aún no acaba de recuperarse; por un lado, la modernización no estaba resultando tan homogénea, por otro, las actividades en el campo y las cosechas se habían descuidado y muchas personas tenían que emigrar a la capital, en busca de oportunidades laborales.

Varios fotoperiodistas mexicanos de la generación se vieron influenciados por la escuela que dejaron los Hermanos Mayo, que se distingue por mostrar temas variados en medio de tal ambiente: calles, movimientos obreros, sistemas de comercio, redes de transporte, espectáculos, descubrimientos arqueológicos, científicos, entre otros.⁷⁵

También está el caso de Ignacio “Nacho” López, quien ingresó en 1945 a estudiar en el Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas de México –mismo lugar donde realizó sus primeras exhibiciones y donde eventualmente comenzaría a dar clases de fotografía–. En la década de los cincuenta comenzó su carrera como reportero, junto con un nuevo enfoque documental que abriría un abanico de posibilidades para la forma de contar historias.

A diferencia de otros fotoperiodistas, Nacho López se mantuvo distante de los grandes acontecimientos y de la prensa tradicional, a la cual consideraba como restringida debido a su afiliación con el gobierno, que usaba esos portavoces para difundir un aparente desarrollo económico equitativo –en ese entonces estaba dirigido por el Partido de la Revolución Mexicana, reconstituido en 1946 como Partido Revolucionario Institucional–.

Apoyándose de sus conocimientos en cine, Nacho López concibió un estilo de foto que mostraba secuencias de imágenes que permitían generar un discurso autónomo a la noticia periodística –ya no buscaba simplemente ilustrar los titulares–, siendo así como originó en México lo que hoy en día conocemos como fotorreportaje o fotoensayo.

Su fotografía es de un tono menos solemne y se aboca más hacia lo fantástico, lo trágico y lo humorístico.⁷⁶ Al mismo tiempo, muchas de las situaciones que mostraba

⁷⁵ Redacción. (2019). Hermanos Mayo, un legado indeleble en el fotoperiodismo de México. Junio 28, 2021, de Agencia EFE Sitio web: <https://www.efe.com/efe/america/mexico/hermanos-mayo-un-legado-indeleble-en-el-fotoperiodismo-de-mexico/50000545-4036246>

⁷⁶ Con varias referencias en común con el Cine de Oro Mexicano.

eran dirigidas o provocadas: detrás de su ejecución existía un trabajo de concepción y planeación, con el que buscaba abordar problemas complejos de la Ciudad de México. En medio de ese auge de la fotografía de prensa, también se encuentra Héctor García –otro de los alumnos de Manuel Álvarez Bravo–, tres veces ganador al Premio Nacional de Periodismo. En 1950 fundó la agencia *Foto Press*, que también se encargaba de cubrir eventos en las calles y otros relacionados con la política, los deportes, el cine y los espectáculos.⁷⁷

Por el poder de su narrativa, a Héctor García se le ha apodado como “el cronista de la ciudad”. Llegó a trabajar como corresponsal de los medios impresos *Mañana*, *Siempre!*, *Revista de América*, *Time*, *Life*, *Novedades*, *Excélsior*, entre otras.⁷⁸ Fue uno de los principales actores, fotógrafos y promotores del *Movimiento Estudiantil del 68*, el cual cubrió al mismo tiempo que era profesor en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y paralelamente a los Juegos Olímpicos.

La popularidad de la fotografía en la prensa provocó que desde la década de los sesenta comenzaran a surgir un gran número de medios impresos que mostraban en sus páginas los temas que esta generación de fotógrafos había propiciado. Por otra parte, la fotografía adquiere más preponderancia en las páginas, llegando a ocupar la mayor parte de las portadas, mientras que su discurso operaba según la línea editorial del diario.⁷⁹ Otros fotógrafos a los que vale la pena rescatar son Carlos Macías, Enrique Ponce de León, Agustín “el Chino Pérez” y Javier Vallejo.

Como hemos visto a lo largo de este capítulo es frecuente que en la historia de la fotografía se hereden temáticas, prácticas, tradiciones y formas de pensar la imagen. Al mismo tiempo, nos damos cuenta de que la técnica se ve influenciada por otras artes y según se presentan mejoras para la tecnología de la cámara fotográfica (el alcance de las lentes, la sensibilidad de los soportes o la rapidez de la captura, así como los métodos de difusión y archivística).

⁷⁷ S/a. (02/06/2020). Héctor García, fotógrafo de la ciudad. Junio 28, 2021, de Cuartoscuro Sitio web: <https://cuartoscuro.com/revista/hector-garcia-fotografo-de-la-ciudad-2/>

⁷⁸ González Reyes, Gabriela. (2003). HÉCTOR GARCÍA. Junio 28, 2021, de Fundación María y Héctor García Sitio web: <https://www.fundacionmariayhectorgarcia.com/quienes-somos>

⁷⁹ Bonano, Mariana (2007). Las transformaciones de la prensa en la década de 1960. El Nuevo Periodismo y su relación con la narrativa de no ficción en Estados Unidos y en Argentina. En *Aproximaciones al periodismo*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

El Nuevo Fotoperiodismo Mexicano

En palabras de la Dra. Fátima Fernández Christlieb “la historia de la prensa mexicana revela que la gran mayoría de los periódicos diarios se han fundado en momentos de coyuntura política o ante la necesidad de expansión o adquisición de poder por parte de algún grupo empresarial”.⁸⁰

La década de los setenta tiene la particularidad de haber atestiguado la creación de más de 268 diarios, 847 semanarios y 1,076 revistas mensuales, todos acerca de diversos temas, géneros y formatos, a su vez, dirigidos a nichos de público cada vez más específicos.⁸¹ A nivel nacional, circulaban diarios como *El Herald de México*, *El Sol de México*, *El Universal*, *La Prensa y Novedades*, *La Jornada*, *Unomásuno* o *El Financiero*.⁸² En este período también se identifica la publicación de las primeras fotografías a color.

Se volvió una práctica común que las fotografías manifestasen la línea editorial del medio impreso, que a su vez solía responder a favor del gobierno, como en el caso de *Novedades* y *El Diario de México*, o a favor de los movimientos de izquierda, como *La Jornada* y *Unomásuno*.

El 31 de diciembre de 1975 se creó el Premio Nacional de Fotoperiodismo, de acuerdo a las bases que estipulaba la Ley de Premios, Estímulos y Recompensas Civiles, persiguiendo la causa de subsanar la problemática que se estaba gestando entre la prensa independiente con el gobierno.⁸³

Sin embargo, el llamado “*Golpe a Excélsior*” se dio en 1976: el gobierno de Luis Echeverría intervino a través de sabotajes y censura en contra de la línea editorial del entonces director, Julio Scherer García –un hecho registrado como atentado en contra

⁸⁰ Fernandez Christlieb, Fatima. (1982). Los medios de difusión masiva en México. México: Juan Pablos Editor.

⁸¹ Rodríguez Aguilar, Susana. (2019). La mirada crítica del fotoperiodista Pedro Valtierra. México: UANL. P.49

⁸² Ibíd.

⁸³ S/a. (s/f). Historia del Premio Nacional de Periodismo. Junio 29, 2021, de Premio Nacional de Periodismo 2020 Sitio web: <https://www.periodismo.org.mx/antecedentes.php>

de la libertad de expresión—. La salida de Scherer y otros periodistas, escritores, articulistas y fotógrafos, originó el semanario *Proceso*.

Junto a este tipo de ataques –a mediados del siguiente sexenio encabezado por José López Portillo–, las decisiones arbitrarias del gobierno llevaron a un desastre económico, en donde se perdió gran parte del excedente generado por la riqueza de petróleo; con justificaciones cuestionables, se crearon organismos y secretarías gubernamentales que parecían no contar con suficiente planeación y cuya existencia terminó alimentando a la burocracia en el poder. El peso se devaluó en un 400% y se multiplicó la deuda externa.⁸⁴

Aunado a estos hechos fue que se fundamentó el desarrollo de la prensa crítica y el *Nuevo Fotoperiodismo Mexicano*, que estaba fuertemente influenciado por los discursos, las técnicas y los temas que años atrás habían comenzado a tratar fotógrafos como Nacho López y los Hermanos Mayo.

Esta nueva generación de fotoperiodistas incorporó elementos que la dotaron de contundencia y relevancia histórica, principalmente el reconocimiento a las mujeres como creadoras de fotografía e imagen –siendo Lilia Hernández reconocida como la primera fotógrafa de prensa en México–. Se comenzó a publicar el crédito de fotógrafas y fotógrafos a pie de página; se mejoraron los salarios y se establecieron acuerdos para la protección sobre los derechos autorales de los negativos; la prensa, además, ahora exponía en galerías museísticas.

La crítica de arte Raquel Tibol mencionó que el diario *Unomásuno* fue el que terminó orientando el futuro del fotoperiodismo nacional.⁸⁵ Fue creado en 1977 por Manuel Becerra Acosta, quien había sido subdirector de *Excélsior* y en su salida –junto con más miembros del equipo del diario–, había conformado su propio equipo de reporteros, entre los que destacaban los fotógrafos Héctor García y Pedro Valtierra.

Respecto al estilo de fotografiar, se le dio prioridad a los reportajes sociales; por otra parte, la prensa crítica era menos complaciente con los políticos y ya no los mostraba

⁸⁴ Quintana, Enrique. (2018). Las cuatro crisis de fin de sexenio. Junio 29, 2021, de El Financiero Sitio web: <https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/enrique-quintana/las-cuatro-crisis-de-fin-de-sexenio/>

⁸⁵ Rodríguez Aguilar, Susana. (2017). Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos. Nueva Época (Sevilla), FOTOPERIODISMO MEXICANO El relato de los días, 1976-1986. Junio 30, 2021, de Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos Sitio web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/americania/article/view/2040/2172>

en poses prominentes, sino en situaciones donde lucían incómodos o chistosos, en un acto de crítica y haciendo referencia a su condición como cualquier otro miembro de la sociedad.

El fotoperiodista Pedro Valtierra inició su carrera como fotógrafo de Presidencia (1974) –departamento entonces dirigido por Agustín “el Chino” Pérez–, más adelante formó parte de los diarios *El Sol de México* (1975) y *Unomásuno* (1977).⁸⁶ Su trayectoria durante finales de los setenta e inicios de los ochenta es una de las más destacables dentro del fotoperiodismo independiente. Fue uno de los corresponsales que mostraron en la prensa mexicana imágenes de las guerrillas en el centro y sur del continente americano, como la Revolución Sandinista en Nicaragua o la Guerra Civil de El Salvador.

En 1986, Pedro Valtierra creó la agencia de fotografía *Cuartoscuro*, con la idea de generar una red independiente de fotoperiodistas que, al igual que lo habían hecho otras agencias del pasado, fueran proveedores de los medios impresos. En 1993 fundó la revista con el mismo nombre, para cubrir la falta de espacios dedicados a la difusión, análisis y debate en torno a los proyectos fotográficos que se generan en el país.⁸⁷

Entre algunos de los temas con mayor impacto en la prensa, que fueron reportados por fotógrafos del período, se encuentra en terremoto de 1985, los conflictos poselectorales de 1988, el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994 y el asesinato del candidato a la presidencia Luis Donaldo Colosio en el mismo año.⁸⁸

El fotoperiodista, escritor y columnista Ulises Castellanos, menciona que la generación de fotógrafos de los ochenta llevó la fotografía a una época dorada, pero que ésta duró tan sólo por esa década, ya que a mediados de los años noventa comenzaría el auge de la fotografía digital, junto con una nueva generación de fotógrafos, exposiciones, fotolibros y mayor competencia por los espacios.⁸⁹

⁸⁶ s/a. (s/f). Pedro Valtierra. Abril 6, 2020, de Cuartoscuro Sitio web: <https://cuartoscuro.com/pedrovaltierra>

⁸⁷ s/a. (2015). *Pedro Valtierra*. Abril 6, 2021, de Secretaría de Cultura Sitio web: <https://www.cultura.gob.mx/revelandomexico/pedro-valtierra/>

⁸⁸ *Ibíd.*

⁸⁹ Castellanos, Ulises. (2014). *Fotoperiodismo*. Julio 1, 2021, de Revista Zocalo Sitio web: <https://www.ulisescastellanos.com.mx/index.php?/pages/fotoperiodismo/>

La institucionalización de la fotografía en México

A 150 años de su invención, en la década de los setenta se presentaron otros asuntos en torno a la fotografía que involucran la creación de organismos institucionales que comenzaron a hacerse cargo de conservar los archivos históricos como patrimonio de la nación, y por lo tanto, bajo protección gubernamental.

Por otra parte, en la sociedad cada vez se hace más común que existan sistemas de comercio, estudio y entretenimiento, que tienen como base la práctica fotográfica. La existencia de este mercado favoreció a que se crearan espacios para la crítica, el análisis y la difusión, como las Bienales de fotografía, concursos nacionales, escuelas, museos, pláticas, encuentros o seminarios, así como medios especializados en la disciplina como *Alquimia*, *Revista Cuartoscuro*, *Luna Córnea* o *Foto Zoom*.

En 1976 se fundó la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), ubicada en Pachuca, Hidalgo, con sede en el Ex Convento de San Francisco. Aperturó con la adquisición del archivo Casasola y más adelante también adquirió el archivo de Tina Modotti, Hugo Brehme, Nacho López y Guillermo Kahlo.

Hoy en día la Fototeca Nacional tiene un acervo que cuenta con más de 900 mil fotografías, consideradas las más importantes del país, provenientes de diversas adquisiciones y donaciones: cerca de 46 colecciones que compilan el trabajo de más de dos mil setecientos autores, abarcando una temporalidad desde 1847 hasta nuestros días.⁹⁰

En 1977, el fotógrafo Pedro Meyer y la crítica de arte Raquel Tibol fundaron el *Consejo Mexicano de Fotografía* (CMF), una asociación civil conformada por múltiples fotógrafos, historiadores y curadores, que se volvió punta de lanza en materia de educación fotográfica. Entre sus miembros se encontraban Pablo Ortiz Monasterio, Patricia Mendoza, Armando Cristeto y Daisy Ascher.⁹¹ En contraposición, el fotoperiodista Pedro Valtierra fundó el grupo autónomo *Fotógrafos Unidos*, compuesto

⁹⁰ S/a. (s/f). SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS - MÉXICO. Junio 24, 2021, de SINAFO Sitio web: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/download/339992/20795372/>

⁹¹ Sánchez, Luis Carlos. (2014). Consejo Mexicano de Fotografía, mayor acervo latino. Junio 30, 2020, de Excelsior Sitio web: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/08/01/973959>

por figuras destacadas como Héctor García, Nacho López, Gerardo Suter, Agustín Estrada, Javier Hinojosa y Rebeca Monroy.⁹²

En 1989 se creó el Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (Fonca), con el objetivo de ofrecer programas de acompañamiento para la creación y producción artística en México; para la difusión de la cultura y para incrementar el acervo que se conserva como patrimonio nacional.⁹³

El Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO) es un organismo que creó el INAH en 1993, con la convicción de coordinar todas las acciones de almacenamiento, conservación, catalogación, digitalización y difusión de los archivos fotográficos de México. Actualmente la SINAFO está compuesta por más de 30 fototecas, que brindan información, asesoría y capacitación a estudiantes de instituciones públicas o privadas.⁹⁴

En 1994 se creó el Centro de la Imagen. Inauguró su archivo con las colecciones del Consejo Mexicano de Fotografía, de la Coordinación de Exposiciones y Eventos Temporales Conaculta, con los intercambios que había logrado con otras instituciones y con las donaciones de fotógrafos e investigadores. Además de obras fotográficas de carácter histórico, comenzó a coleccionar fotografía contemporánea, tanto de mexicanos como de extranjeros. Al día de hoy organiza la Bienal de Fotografía, Bienal de Fotoperiodismo y programas de formación para creadores de imagen.⁹⁵

En 1997 se creó la revista *Alquimia*, como medio portavoz de la SINAFO, que buscaba establecer un espacio para publicar investigaciones, análisis y ensayos en temas relacionados a la historia y teoría de la fotografía. Como competencia directa estaba la *Revista Cuartoscuro*, medio independiente creado por Pedro Valtierra en 1994. Cabe señalar que en este tipo de revistas especializadas, se volvió común encontrar publicidad de la Secretaría de Cultura, el INAH, INBA, CENART, entre otras instituciones culturales, tanto del gobierno como independientes.

⁹² Rodríguez Aguilar, Susana. (2019). La mirada crítica del fotoperiodista Pedro Valtierra. México: UANL.

⁹³ S/a. (s/f). ¿Qué es el sistema de apoyos a la creación y a proyectos culturales (fonca)?. Junio 30, 2021, de FONCA Sitio web: <https://fonca.cultura.gob.mx/que-es-el-fonca/>

⁹⁴ S/a. (s/f). SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS - MÉXICO. Junio 24, 2021, de SINAFO Sitio web: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/download/339992/20795372/>

⁹⁵ S/a. (s/f). Acervo. Junio 30, 2021, de Centro de la Imagen Sitio web: <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/acervo/acervo.html>

En el año 2000 se llevó a cabo el Primer Encuentro Nacional entre Fototecas –el cual convocó a fotógrafos, archivistas, historiadores, conservadores, restauradores y críticos–, con el fin de acotar las mejores alternativas para la protección de los archivos fotográficos de México, que impulsaran a la investigación, catalogación, reproducción y difusión de dichas imágenes.⁹⁶

La Bienal de Fotografía comenzó a ser criticada desde su entrega en 2014, sobre todo por periodistas, quienes comentaron que el concurso había perdido el enfoque y carecía de propuesta: identificaron discursos más enfocados en la propia experiencia del fotógrafo, que se sostenían por su cédula, más que por su contenido.⁹⁷ Sin embargo, se contraargumenta que este tipo de cambios en el arte contemporáneo fue una constante en todo el mundo.

Ruptura con la fotografía tradicional en el siglo XXI

Las cámaras con sensor digital se comenzaron a desarrollar por parte de *Kodak* desde 1975, sin embargo, la empresa no consideró que este formato tuviera futuro. La historia demostraría que estaban equivocados, ya que en la década de los noventa se implementaron mejoras importantes en los semiconductores sensibles a la luz, que llevarían a la ruptura con los métodos tradicionales de tomar fotografías.

En 2005 se anunció que la empresa alemana *AgfaPhoto* –creadores de la primera película fotográfica moderna– tendría que cerrar sus puertas al público. En ese mismo año, la marca nipona *Nikon* dejó de manufacturar cámaras de 35mm –a las que ahora el público se refería como “análogas”–.

Para el año 2007, la marca *Konica-Minolta* cerró sus operaciones en México. El concurso de fotoperiodismo *World Press Photo* tuvo su primera entrega completamente digital, mientras que los representantes de la marca *Canon* afirmaron que ya la mayoría de fotógrafos se estaban inclinando hacia este nuevo formato.

⁹⁶ S/a. (s/f). SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS - MÉXICO. Junio 24, 2021, de SINAFO Sitio web: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/download/339992/20795372/>

⁹⁷ Castellanos, Ulises. (2016). Amarga Navidad. Julio 2, 2021, de El Universal Sitio web: <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/ulises-castellanos/2016/12/17/amarga-navidad>

En 2012, *Kodak*, que había sido líder en fotografía desde hacía más de un siglo, se declaró en bancarrota al no haberse podido adaptar a los avances tecnológicos, quedando detrás de empresas como *Sony*, *Panasonic* y *Samsung*, que aunque eran ajenas a este mercado, se colocaron de forma efectiva. Ya con más de 30 años en desarrollo, la tecnología de los semiconductores había reemplazado casi por completo a las cámaras mecánicas.

A partir de entonces, los cambios en la industria de la fotografía sólo siguieron acentuándose, más aún con la aparición de la fotografía-móvil y las redes socio-digitales. En el caso del fotoperiodismo, el fotógrafo Ulises Castellanos menciona que se ha visto golpeado y que hoy atraviesa una crisis derivada de la distribución masiva de contenido, de la inmediatez de la información, de la pérdida de credibilidad y de las malas finanzas en los medios.⁹⁸ Sin embargo, algunas agencias como *Cuartoscuro* continúan vigentes, mientras que los periódicos impresos y digitales han implementado estrategias para la difusión de sus propios departamentos de fotografía. Por otra parte, se ha redescubierto el potencial de los proyectos documentales, que hoy exponen historias todavía desconocidas para el público, a veces alarmantes, sobre diversos fenómenos del mundo. Sólo por citar algunos destacados, se encuentran los proyectos fotográficos de Yvonne Venegas, Maya Goded, Yael Martínez y José Luis Cuevas. Asimismo, entre los grandes temas que se reportan en la actualidad se encuentran fenómenos derivados de las iniciativas de inclusión, la crisis ambiental, movimientos sociales, ciencia y tecnología.

Los curadores de la Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen, Amanda de la Garza e Irving Domínguez, mencionaron en una cédula de la sala en la entrega de 2016: “hace tiempo que la fotografía en México ya no se piensa en términos estrictamente bidimensionales, hay una búsqueda por experimentar con otros lenguajes y dispositivos. Asistimos a un momento en el que la fotografía se ha desbordado, resulta entonces necesario generar herramientas para repensar sus múltiples desplazamientos”.⁹⁹

⁹⁸ Castellanos Ulises. (2014). Fotoperiodismo. Junio 30, 2021, de Revista Zocalo Sitio web: <https://www.ulisescastellanos.com.mx/index.php?/pages/fotoperiodismo/>

⁹⁹ Del Castillo, Marcel. (2016). La Bienal de la Ruptura. Junio 28, 2021, de Centro de la Imagen Sitio web: <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/bienal-de-fotografia/xvii/medios/diciembre/12-20-2016-EspacioGaf.pdf>

Elementos morfológicos de la imagen

Para representar la idea de realidad en la imagen, debemos hacer uso de sus principales referentes, el espacio y el tiempo. A los elementos que sirven para modelar el espacio en el cuadro se les conoce como “morfológicos” y es mediante su manipulación que es posible crear relaciones plásticas que dan lugar a la significación en esa realidad. Según las funciones que cumplen, se pueden separar en dos grupos:

- A) Superficiales: Son elementos representados en espacios de dos o tres dimensiones, que configuran las cualidades materiales del espacio. Se subdividen en el plano, el contorno, la textura, la forma y el color.
- B) Unidimensionales: Poseen una naturaleza espacial más simple y requieren de una sola dimensión para ser representados, como el punto y la línea.¹⁰⁰

La complejidad de cada uno de los elementos es variable, aunque el color y la forma suelen ser los más complicados de analizar. Esto no implica que exista alguna jerarquía que establezca mayor importancia plástica para alguno, pues con el uso de cualquiera es posible la creación de imágenes complejas. Debido a que el enfoque de este proyecto es la fotografía en blanco y negro, la descripción de las cualidades morfológicas del color se dejarán para otra ocasión.

El punto

El punto, aunque puede parecer el elemento morfológico más sencillo, su misma simplicidad le dota de una naturaleza plástica polivalente y difusa. Además de la línea, es el único elemento que trasciende la materialidad de un solo medio de representación, pues también puede manifestarse en la música o en la poesía, al menos de forma fenoménica.¹⁰¹

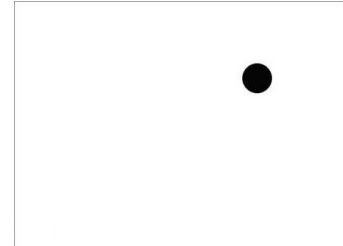
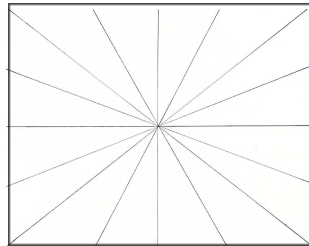
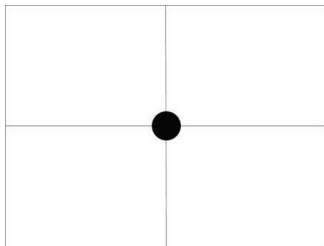
¹⁰⁰ Villafañe, Justo. Mínguez, Roberto. (2002). Principios de Teoría General de la Imagen. España: Ediciones Pirámide. P. 111

¹⁰¹ Villafañe, Justo. (2009). Introducción a la Teoría de la Imagen. España: Ediciones Pirámide. P. 98

La característica más importante del punto recae en sus posibilidades dinámicas: cuando son repetidos y agrupados se pueden crear patrones de forma, texturas y brindar espacialidad dentro del plano; también se utiliza como centro de atención en la composición, sin la necesidad de que esté representado de forma gráfica.¹⁰²

En el estudio de sus funciones plásticas, se han categorizado tres tipos de puntos, que bien pueden ser implícitos o explícitos, y que sirven para estimular la conducta del observador, al ser capaces de crear tensiones visuales según su ubicación en el cuadro. Éstos son:

- A. Centros geométricos: Sirven para estabilizar la composición global, estableciendo relaciones de subordinación. Es el foco principal del espacio plástico, dentro del cual convergen todos los elementos de la imagen, permitiendo generar múltiples fuerzas de atracción.
- B. Puntos de fuga: Estos son centros de atracción visual que representan una perspectiva frontal del espectador dirigida hacia un objeto que aparenta no tener fin.
- C. Puntos de atención: Son puntos que corresponden a ubicaciones concretas del plano, en las cuales se capta mayor atención del observador.



¹⁰² Villafañe, Justo. Mínguez, Roberto. (2002). Principios de Teoría General de la Imagen. España: Ediciones Pirámide. P. 113

Línea

Al igual que el punto, la línea no requiere de una presencia material en la imagen para existir fenoménicamente.¹⁰³ Sirve para dos grandes fines, el de señalar y el de significar, por lo que resulta imprescindible para la comunicación visual aplicada. Posibilita la creación de vectores de dirección que son capaces de aportar dinamismo a la imagen, separar planos, dar volumen a objetos de dos dimensiones, así como representar una tercera dimensión en una superficie bidimensional. Autores como Arnheim contemplan la existencia de cinco tipos de línea que cumplen con distintas funciones plásticas, éstas son:

- A. Líneas implícitas: Están presentes en la intersección de dos planos que tienen distintas propiedades visuales. Existen sin realmente estar presentes, por lo que se consideran de naturaleza fenoménica.
- B. Líneas aisladas: Son líneas curvas o rectas, oblicuas, horizontales, verticales o quebradas, colocadas para dar dinamismo al espacio icónico de la imagen, lo cual permite dirigir la lectura de todo el cuadro.
- C. Haces de líneas: Conjunto de líneas utilizadas principalmente para crear sombras y dar volumen a objetos bidimensionales, así como para crear un efecto de profundidad en los planos.
- D. Línea objetual: Cuando las líneas se muestran ordenadas y en conjunto, son capaces de generar un objeto unidimensional que permite representar un concepto, como los pictogramas utilizados para crear señalizaciones.
- E. Línea figural: Es la línea de contorno que delimita cualquier tipo de objeto, y que sirve para separar una figura del fondo.

Contorno

Se trata del elemento superficial que traza los límites de una figura con el uso de la línea. Sirve tanto para la organización y compartimentación de espacios, como para la articulación de distintos subespacios que crean la sensación de profundidad. El

¹⁰³ Ibíd. P. 116

contorno es sinónimo de perímetro, y sus manifestaciones más básicas son el cuadrado, el círculo y el triángulo.¹⁰⁴

Textura

La textura es un elemento morfológico que se percibe tanto de forma óptica como táctica. Se crea mediante la agrupación de elementos del mismo tipo, situados a distancias idénticas o similares, que generan un efecto de relieve sobre un espacio bidimensional. Por su naturaleza plástica no se le puede separar de la superficie del objeto, ni de otros elementos como el plano o el color, pues los caracteriza en su forma material. También sirve para generar profundidad dentro de un espacio de dos dimensiones, cuando se utiliza en función de gradiente, es decir, variando progresivamente en la distancia de agrupación de los puntos lumínicos.

Forma

Arnheim definió la forma como las líneas que encierran el esqueleto estructural de un cuerpo material, su masa y su volumen.¹⁰⁵ Entre sus funciones plásticas se encuentra la capacidad de establecer una síntesis entre todos los elementos del espacio que conforman la imagen, los cuales se delimitan y resumen de manera figurativa.

La forma está intrínsecamente relacionada a los demás elementos morfológicos. Permite reconocer la estructura de un objeto por sus rasgos espaciales e identificar cuando es similar a otro, sin que sean completamente idénticos. Sus funciones plásticas varían dependiendo del tipo de representación, las cuales se subdividen en tres:

A. Proyección: Es la representación de un objeto sobre una superficie bidimensional, utilizando un punto de vista fijo. Los rasgos estructurales del objeto permiten que el observador lo perciba como tridimensional.

¹⁰⁴ Dondis, D.A.. (1995). Sintaxis de la imagen. España: Gustavo Gili. P. 58

¹⁰⁵ Villafañe, Justo. Mínguez, Roberto. (2002). Principios de Teoría General de la Imagen. España: Ediciones Pirámide. P. 113

- B. Escorzo: Es la representación desviada de un esquema estructural que podría ser representado de forma más simple. Implica una distorsión proyectiva, es decir, un cambio de orientación en la dimensión de profundidad del esquema del cual deriva. Para fines plásticos, produce tensión y dinamismo en la imagen, al alejar la representación de su forma más natural.
- C. Traslapo: Implica la representación incompleta de una forma dentro de la imagen, que en ocasiones puede estar yuxtapuesta por otros elementos o excederse de los límites de la imagen y aún así ser percibida como completa.

Elementos dinámicos de la imagen

La representación del tiempo en la imagen se realiza utilizando unidades en serie, con un determinado orden que muestra sus cualidades dinámicas. A diferencia del tiempo real, donde sólo se captamos el tiempo presente, en la imagen el tiempo es discontinuo y se puede alterar por medio de elipsis, comprimirlo o alargarlo en la representación, dotándole de una significación más compleja a través del discurso visual. Existen dos formas de distinguir la temporalidad en la imagen:

- A. Secuencia: Es un esquema de sucesión donde cualquier evento temporal está precedido por otro y puede dar lugar a un tercero, todos con la misma importancia.
- B. Simultaneidad: Las imágenes son aisladas y la estructura temporal depende de la organización de otros elementos.

Para que los elementos morfológicos puedan cumplir con la función de representar una estructura temporal, éstos necesitan ser activados por los elementos dinámicos de la imagen: la tensión y el ritmo. A diferencia de los primeros, éstos carecen de una presencia tangible en la representación. En su conjunto y a través de la composición es que se logra la significación plástica.

Tensión

Es una experiencia perceptiva que permite imitar los efectos del movimiento real en las imágenes fijas, sin embargo, requiere de un estímulo para que pueda ser producida. La función plástica de la tensión se explica a partir del eje de tensión, el cual se genera por la presencia de una fuerza y una dirección.¹⁰⁶ Entre los agentes capaces de producir este fenómeno, se encuentran los siguientes:

- A. Proporciones: Toda proporción que se percibe como la deformación de una representación que podría ser más simple es capaz de generar tensión, debido a que el observador busca restablecer la forma original.

¹⁰⁶ Villafañe, Justo. Mínguez, Roberto. (2002). Principios de Teoría General de la Imagen. España: Ediciones Pirámide. P. 134

- B. Forma: Las formas distorsionadas producen tensiones que inclinan al observador a reformular su estado natural, como en el caso de las figuras irregulares, asimétricas, incompletas, discontinuas o escorzadas.
- C. Orientación: Cuando una figura no está posicionada en ángulo recto aumenta la tensión y el dinamismo en la imagen, sobre todo cuando la orientación no es común para el objeto que representa.

Ritmo

El ritmo en la imagen posee una naturaleza similar al de la música, dado que requiere forzosamente de características cualitativas y cuantitativas, de estructura y periodicidad. Una de sus principales funciones plásticas en la imagen aislada es inducir cierta progresión dentro de un espacio que carece de movimiento.¹⁰⁷ Existe únicamente en la medida que puede ser percibido y conceptualizado, pues nace de su estructura y su repetición. Dicha estructura se constituye por elementos sensibles que pueden ser fuertes o débiles y que son colocados en intervalos, cuyo orden puede ser complejo o simple. Esto favorece a que el ritmo se aprecie con énfasis en el contraste, la jerarquización y los gradientes de proporción. La diversidad con la que se implementen estos elementos en la representación refuerzan su complejidad.

¹⁰⁷ Villafañe, Justo. Mínguez, Roberto. (2002). Principios de Teoría General de la Imagen. España: Ediciones Pirámide. P. 140

Elementos escalares de la imagen

Los elementos escalares son de naturaleza cuantitativa y medible. Funcionan como una estructura de relación entre los elementos morfológicos y dinámicos, teniendo una gran influencia sobre la composición final de cualquier imagen.¹⁰⁸ Son descritos a continuación:

Tamaño

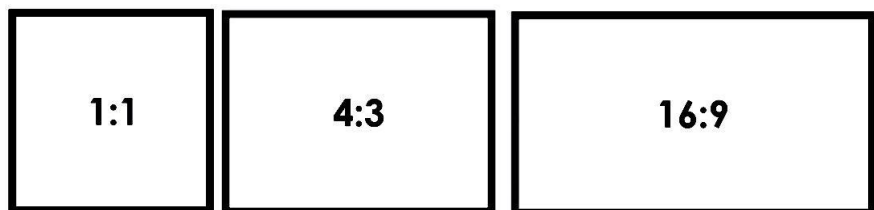
Es una de las definiciones más comunes para referirse a cualquier objeto. Entre sus funciones plásticas se encuentran:

- A. Jerarquización: Es el orden de los elementos que sirve para establecer la preponderancia de uno o más de ellos en la composición.
- D. Peso visual: Según las dimensiones con las que es representado un objeto en la composición, se crea la sensación de que contiene mayor o menor peso.
- E. Conceptualización visual de la distancia: Los objetos más alejados del punto de vista del observador disminuyen aparentemente su tamaño en relación con la lejanía a la que se encuentran.
- F. Efecto de profundidad: El aumento o disminución del tamaño de los elementos, a lo largo de un eje, genera gradientes de tamaño que se utilizan para crear la sensación de profundidad en imágenes bidimensionales.
- G. Impacto visual: Se consigue al mostrar objetos con dimensiones más grandes a lo que se considera como normal.

¹⁰⁸ Villafañe, Justo. Mínguez, Roberto. (2002). Principios de Teoría General de la Imagen. España: Ediciones Pirámide. P. 140

Formato

El formato es el elemento escalar por excelencia, y el primer condicionante para el resultado final de la imagen. Expresa la proporción interna del cuadro, limitando su espacio plástico y físico, poniendo en relación los elementos morfológicos y dinámicos. La proporción interna de un formato se define por su *ratio* (razón, en latín), la cual indica la relación entre las medidas de su lado horizontal y vertical. Se expresa numéricamente obteniendo la medida del lado vertical y después la horizontal, el menor de los valores se vuelve la unidad y el otro es el resultado de la división del mayor entre el menor. Por ejemplo: un formato horizontal de 30cm de alto y 40cm de ancho (tomando en cuenta que al dividir 40 entre 30 se obtiene 1,3), se expresaría con la ratio 1:1,3.¹⁰⁹ Los formatos de ratio corto usualmente son utilizados en medios descriptivos, mientras que los largos se utilizan con fines narrativos, sin embargo no es un criterio obligado y puede variar en función del tema representado en la imagen.



Escala

Es considerada como el elemento escalar más simple. Implica la modificación del tamaño de un objeto, sin que se vean afectados sus rasgos estructurales ni cualquier otra propiedad del mismo.¹¹⁰

Existe una escala externa, que se utiliza para referirse a la relación entre el tamaño absoluto de la imagen y el de su referente en la realidad, como los mapas. La otra

¹⁰⁹ Villafañe, Justo. Mínguez, Roberto. (2002). Principios de Teoría General de la Imagen.

España: Ediciones Pirámide. P. 154

¹¹⁰ Villafañe, Justo. (2009). Introducción a la Teoría de la Imagen. España: Ediciones Pirámide.

P. 160

escala es interna e implica la relación entre el tamaño del objeto representado en el cuadro y el tamaño global de la imagen, lo cual da origen a los planos cinematográficos.¹¹¹

Estos planos se determinan por la distancia entre el objeto y la cámara, así como la distancia focal del objetivo. Se dividen en seis tipos, correspondientes al tamaño relativo del objeto en relación al tamaño de la imagen final:

- A. Plano general: Este plano se utiliza para mostrar un panorama amplio. La función humana dentro del cuadro es muy reducida, al ser representada de un tamaño pequeño en relación al resto de la imagen.
- B. Plano de conjunto: Hay un poco de aire entre la figura humana y los bordes superiores, lo que permite mostrar características del contexto de la escena.
- C. Plano entero: Los extremos de los pies y la cabeza del individuo se acercan a los bordes superiores e inferiores de la imagen, haciendo énfasis en la totalidad del cuerpo.
- D. Plano medio: Se realiza con un corte en la parte inferior del cuadro, a la altura de la cintura del sujeto. Si sólo muestra el busto se trata de un plano medio corto, si el corte se hace en las rodillas es un plano americano.
- E. Primer plano: Se recorta prácticamente todo el cuerpo con el fin de enfocarse en la cabeza y parte de los hombros, funciona para enfatizar en los rasgos craneales del personaje; si sólo se muestra la cabeza se le conoce como primerísimo plano.
- F. Plano detalle: Se emplea para representar un rasgo particular del objeto, mostrándolo únicamente de forma parcial.

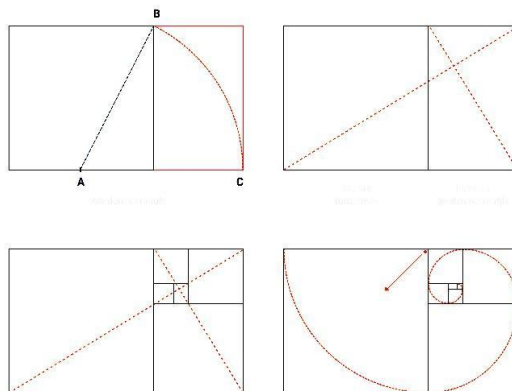
Proporción

Es la relación cuantitativa entre un objeto y sus partes constitutivas, y entre las distintas partes del mismo entre sí.¹¹² El concepto de la proporción implica división, relación y variación. En la historia del arte es posible localizar diferentes propuestas acerca de las

¹¹¹ Villafañe, Justo. Mínguez, Roberto. (2002). Principios de Teoría General de la Imagen. España: Ediciones Pirámide. P. 148

¹¹² Villafañe, Justo. (2009). Introducción a la Teoría de la Imagen. España: Ediciones Pirámide. P. 150

proporciones ideales con las que debería ser representado el cuerpo humano, sin que alguna llegue a considerarse como un hecho irrefutable; por principio de simplicidad, las proporciones más sencillas usualmente son las más idóneas. Algunas de ellas han tenido mayor persistencia en su uso, como es el caso de “la divina proporción”, utilizada principalmente en la Antigua Grecia y durante la época del Renacimiento. Dicha proporción, también conocida como “sección áurea” o “razón dorada”. Resulta ser una de las formas más sencillas para representar la relación de un cuerpo con sus componentes. Mark Barr y Schooling la describieron con la letra griega *phi*. Se expresa numéricamente con el número 1,618.



La divina proporción presenta ciertas particularidades matemáticas, entre ellas que puede obtenerse de manera gráfica al biseccionar un cuadrado y proyectar la diagonal de una de las dos mitades sobre la base del rectángulo resultante, el cual mantendrá entre sus lados esta proporción.¹¹³

En la progresión numérica de los números de razón *phi* resulta que cada uno de los valores se obtiene con la suma de sus dos precedentes. La razón dorada también parece estar presente en cualquiera de las figuras geométricas derivadas del pentágono y decágono regulares. Entre sus funciones plásticas está la capacidad de crear ritmos visuales, pues establece un orden interno para los elementos morfológicos y los dinámicos.

¹¹³ Villafañe, Justo. Mínguez, Roberto. (2002). Principios de Teoría General de la Imagen. España: Ediciones Pirámide. P. 161

Composición

La composición de la imagen es la operación de sintaxis que permite que los elementos inertes converjan unos con otros en la representación, resultando en una propuesta visual unitaria. Más allá de la adición de elementos o de la selección mecánica del espacio, se trata del equilibrio que existe en la representación.

Una propuesta visual está regida por el principio de unidad entre sus partes, es decir, por la constitución de estructuras ordenadas, que en conjunto logran generar determinada significación plástica en la imagen.¹¹⁴ La composición se logra a partir de cuatro hechos plásticos:

- A. Diversidad: La variedad de elementos, relaciones o estructuras, hacen posible crear propuestas dinámicas, estables y duraderas.
- B. Contraste: Para que puede existir es necesario que dos o más elementos de cierta índole sean distintos pero al mismo tiempo se refuercen entre ellos, como el negro y el blanco, lo vacío y lo lleno, lo grande y lo pequeño.
- C. Repetición: La serie de elementos similares es otro carácter que favorece a una representación unitaria.
- D. Continuidad: Implica un poder cohesivo que ilustra la dirección de lectura de la imagen global.

Asimismo, la composición se logra a partir de dos principios fundamentales. El primero se refiere directamente al espacio físico del cuadro y se subdivide en los siguientes hechos:

1. Principio de heterogeneidad del espacio plástico: La posibilidades plásticas varían según la orientación del cuadro y la de los elementos que contiene. En una imagen de orientación horizontal, la parte izquierda acostumbra tener más peso visual; una imagen con orientación vertical sugiere mayor peso en la parte inferior; si la imagen está dividida por la ley de tercios, el peso visual estará enfatizado en el tercio izquierdo superior. Asimismo, en la zona central de la composición existe una zona

¹¹⁴ Villafañe, Justo. Mínguez, Roberto. (2002). Principios de Teoría General de la Imagen. España: Ediciones Pirámide. P. 159

de gran atracción visual, que debido a su posición geométrica funciona como un foco de convergencia y centro de equilibrio.¹¹⁵

2. Principio de adecuación al marco espacial: Se refiere a la correspondencia estructural entre las características del formato de la imagen y la estructura del objeto en la representación, para que la propuesta visual sea lo más simple posible. Una composición puede cambiar radicalmente si se realiza sobre un formato horizontal, vertical, redondo u ovalado.

Mientras el grupo anterior se refiere al espacio físico de la imagen, el segundo principio habla de la estructura de los elementos icónicos que la representación contiene. Son los siguientes:

1. La estructura espacial de la imagen: Es la composición de la imagen que se realiza organizando los elementos sobre el espacio horizontal o perpendicular del cuadro. Cuando se trabaja sobre la estructura horizontal –lo que en un plano cartesiano sería “X”– en la imagen habrá una dominancia frontal que produce cierto orden entre las unidades plásticas, como las composiciones divididas en dos. Cuando se trabaja sobre la perpendicular del plano es que se crea el espacio de profundidad, a partir de seis recursos fundamentales:
 - A. Planos superpuestos: Las figuras se colocan encima o frente de otras, son traslapadas.
 - B. Variación de tamaño: Con los gradientes de tamaño se puede crear la sensación de profundidad en la imagen.
 - C. Distancia desde la base del cuadro: Algunos elementos ocupan un lugar más elevado que el resto sobre la vertical del plano, lo cual sugiere que están más distantes que el resto.
 - D. Perspectiva lineal: Técnica que utiliza el punto de fuga, que consiste en una visión fija y monocular dirigida al infinito.

¹¹⁵ Villafañe, Justo. Mínguez, Roberto. (2002). Principios de Teoría General de la Imagen. España: Ediciones Pirámide. P. 167

- E. Perspectiva aérea: A medida que aumenta la distancia del punto de vista de la imagen, se reduce progresivamente el tono del color.¹¹⁶
2. El peso visual de cada elemento: El peso visual varía dependiendo de cómo se modifican siete hechos plásticos.
- A. Ubicación: El peso visual de un elemento aumenta según su separación con la base del cuadro.
 - B. Tamaño: Cuando las dimensiones del objeto varían se puede compensar la diferencia de pesos creada por su ubicación.
 - C. Formas Irregulares: poseen mayor peso que las de una estructura común, a condición de que tengan un contorno bien definido.
 - D. Color: El peso varía dependiendo del tono y la claridad del color.
 - E. Profundidad de campo: Los objetos enfocados aumentan su peso visual, aunque estén a mayor distancia.
 - F. Acabado texturizado: Los objetos con textura pesan más que los de acabado pulido.
 - G. Aislamiento: Las figuras aisladas pueden equilibrar una masa de mucho mayor tamaño, al crear un centro de atención que afecta a toda la composición.
3. Las direcciones visuales de la imagen: Sirven para unir los distintos elementos que ocupan el espacio en la imagen. Pueden ser de escena (internas a la composición y creadas por medio de los elementos icónicos de la misma imagen), representadas (expresadas de manera gráfica y explícita) e inducidas (de existencia fenoménica no tangible). Estas últimas dinamizan la composición y le dan un efecto de totalidad por los siguientes factores:
- a. Los formatos horizontales de ratio: Estos sugieren la existencia de vectores en el eje horizontal.
 - b. La perspectiva: Se refiere a la creación de direcciones mediante puntos de fuga.

¹¹⁶ Villafañe, Justo. Mínguez, Roberto. (2002). Principios de Teoría General de la Imagen. España: Ediciones Pirámide. Pp. 175

- c. Las miradas: Los personajes inducen la presencia de una dirección, dependiendo de hacia dónde dirigen la vista.
- d. Los mecanismos de atracción entre objetos: Este principio está basado en la continuidad de la gestalt, que se crea por asociación de objetos similares.

Capítulo 3

La Colina

Mi abuela Tina me contó una vez que ella y su familia salieron de Oaxaca en la década de los cuarenta y que llegaron a vivir al barrio viejo de Tacubaya, en la Ciudad de México. Varios años más tarde conoció a mi abuelo, se casaron y comenzaron a vivir juntos cerca de donde pasaba el Río Mixcoac, en la villa Álvaro Obregón.



En 1968 se les presentó la oportunidad de comprar un terreno en la parte más alta del mismo río –una reserva ecológica llena de bosques y manantiales–. Mi madre tenía tan sólo un año cuando se mudaron.

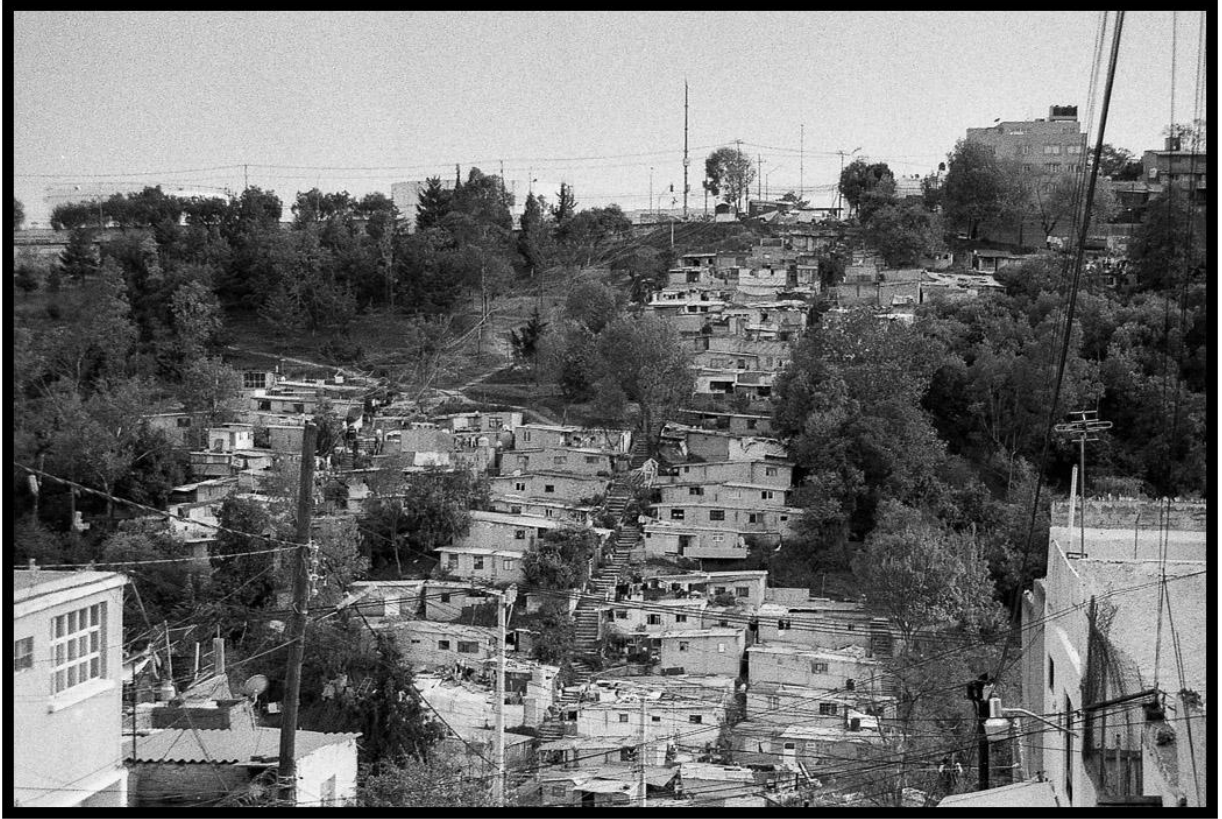
En 1970, la Ciudad de México se reorganizó en 16 delegaciones. Hubo una explosión demográfica derivada del mal estado del campo, que ocasionó la migración de numerosas familias a la ciudad.



A pesar de tratarse de un terreno irregular para la edificación, la ahora Delegación Álvaro Obregón comenzó a ser recinto para proyectos residenciales, colonias populares y fraccionamientos clandestinos –a los que se denominó con el término “paracaidistas”–.







Luego del terremoto del 85 incrementó aún más la demanda por la vivienda y servicios públicos. Se utilizó el cascajo de edificios derrumbados para rellenar las minas antiguas –después de que se extrajeron los materiales restantes–, pero la poca planeación trajo consigo problemas geológicos para el asentamiento a largo plazo.

La presión en la vialidad no se hizo esperar, debido a que tanto la actividad comercial como las avenidas y medios de transporte se estaban concentrando en la cima del cerro, mientras que las partes bajas se volvieron propensas a derrumbes y deslaves.





Durante los años noventa, en la periferia de la misma región se comenzó a construir el Centro Comercial Santa Fe, un ambicioso proyecto que pronto se convirtió en uno de los principales ejes de comercio en el poniente de la capital.



Con la fuerte apuesta de inversionistas nacionales y extranjeros, en el distrito se levantaron edificios corporativos, universidades privadas y unidades habitacionales. Esto justificó que se trazaran nuevos caminos, puentes y avenidas para conectarlo con la periferia del norte.



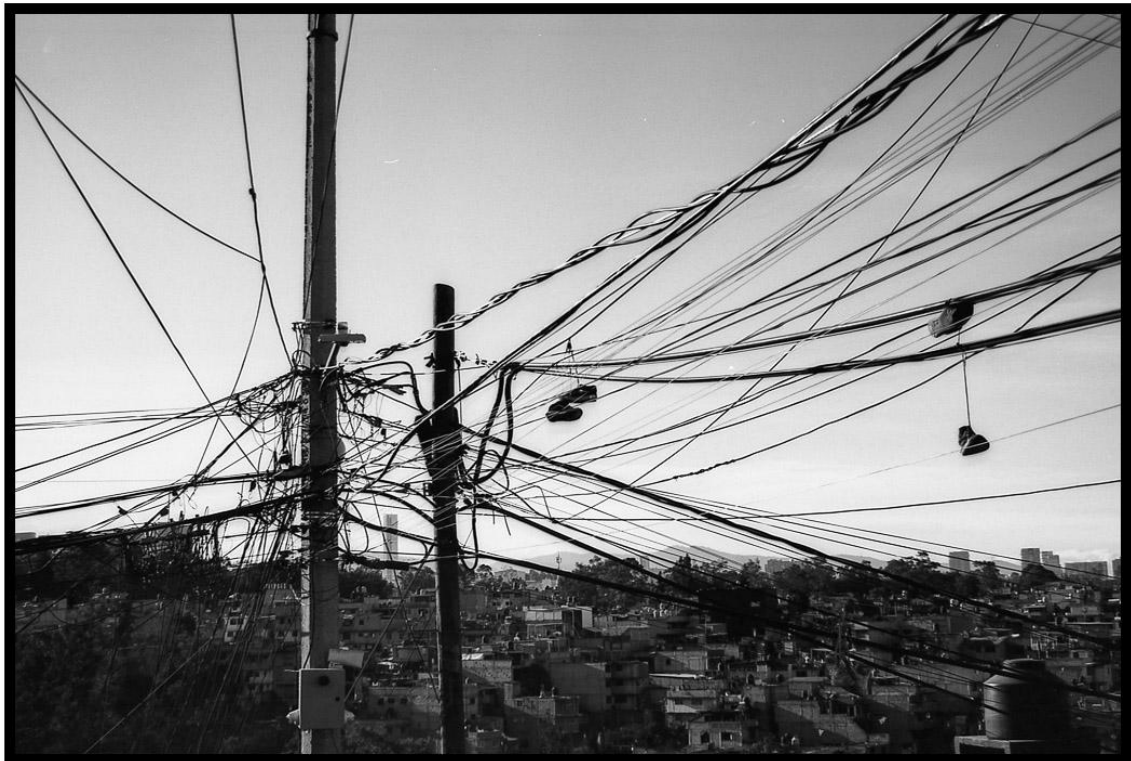


Comencé este portafolio a finales del 2019, buscando desarrollar mi propio estilo fotográfico y porque me gustaba caminar por los alrededores.



En un inicio no conocía la historia, ni la de mi familia o la de la ciudad, pero no dejaba de preguntarme de dónde venía el contraste entre los espacios y por qué toda la región parecía estar en guerra con la naturaleza. Resultó que todo eso ocurría sobre lo que alguna vez fue una colina boscosa.







Desarrollo del proyecto

El proyecto se planteó en septiembre de 2019, luego de haber desarrollado interés por la fotografía analógica y los proyectos autorales. Inicié con la investigación de conceptos en ese mismo mes, mientras aún realizaba el servicio social en las instalaciones del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, donde mantenía contacto con otras obras y podía conocer con detalle el proceso de su producción.

La toma de fotografías se realizó en el invierno que transcurrió de finales de 2019 hasta mayo de 2020, saliendo a caminar de tres a cuatro veces por semana, en las mañanas de 9:00 a 11:00 horas y en las tardes de 16:00 a 18:00 horas. Antes de salir trazaba una ruta que contemplara un transporte de ida y uno de regreso, dependiendo de qué tan lejos esperaba llegar y de la dirección del recorrido que realizaría.

Por mi ubicación, me fue posible recorrer todo el espacio delimitado, desde la parte más alta hasta la más céntrica, sin que en algún momento dejara de apreciar la altura de toda la región. Por haber sido realizado en invierno, el clima del portafolio resultó en paisajes con cielos despejados y brillantes, con la luz a ras del horizonte.

Utilicé la cámara réflex Nikon FM10 para realizar el proyecto en su totalidad, con un lente zoom 35-70mm de la marca Nikkor y un telefoto 85mm de la marca Rokinon. La adaptabilidad del zoom permitió obtener tomas amplias en su posición de 35mm, otras de perspectiva similar a la visión humana en su posición de 50mm, mientras que el telefoto sirvió para conseguir aspectos aislados y figuras más cercanas a su fondo.

Utilicé dos tipos de película en 35mm, mismas que revelé en dos sesiones distintas, en el *Fotoclub* de la Facultad de Ingeniería y en el de la Escuela Activa de Fotografía. La primera fue un microfilm ISO 100 de la marca Kodak, caducado en el año 2002; después de pasar algunas pruebas, decidí sobre-exponer todo el rollo para garantizar la mejor exposición posible, y para aprovechar el contraste generado por la película decidí revelarla con un químico HC-110b, durante un tiempo de 20 minutos, sin agitación. La segunda fue la Ilford Hp5 ISO 400, con la que había trabajado antes, con grandes resultados obtenidos; para corresponder al contraste del microfilm Kodak, decidí quitarle dos pasos de luz a todo el rollo y compensarlos en el revelado, para el que utilicé el mismo líquido revelador, sólo que esta vez durante un tiempo de 40

minutos, sin agitación. Los negativos fueron escaneados con un escaner Epson V600, mediante el software *Silverfast*. Se les hicieron ligeras correcciones digitales para remover polvo y se colocaron sobre un fondo blanco para su presentación. Una vez preparadas las muestras digitales, me dediqué a buscar un orden coherente para la serie, el cual se decidió luego de exponer las imágenes en talleres de narrativa fotográfica, donde conseguí buena retroalimentación.

Conclusiones

El objetivo principal para trabajar en esta tesina era obtener herramientas que me permitieran describir aspectos que yo mismo percibía al realizar fotografías en el camino a casa, pero que no sabía cómo explicar. Esta línea de investigación terminó por orientar otros conocimientos académicos y alinearlos con creencias personales. Desperté interés por los ensayos de narrativa, psicología y estética, por el diseño gráfico y editorial, también comencé a involucrarme en la gestión de iniciativas culturales como actividad profesional.

La lectura acerca de conceptos de filosofía hermenéutica me ha permitido desarrollar habilidades para el análisis de fenómenos sociales, de temas fotográficos y de cualquier otra práctica estética, a partir del desglose de tres principales elementos que son la historia, los medios y el lenguaje.

En el caso de mi portafolio, considero que las características del fenómeno que muestran le terminaron otorgando mayor peso a sus posibilidades documentales –incluso cuando fue pensado originalmente como un tema personal o introspectivo–; es un portafolio realizado en la calle, que cuenta la historia de una parte la Ciudad de México, que actualmente se enfrenta a situaciones no sólo nuevas, sino repetidas en otros espacios. Respecto a cómo elaborar un portafolio fotográfico, considero que:

- 1) Para que se convierta en un proyecto que vaya más allá de un pasatiempo, se debe considerar la salida, ¿en dónde y cómo es que se quiere mostrar? Deben considerarse las exigencias de los distintos medios involucrados con la industria fotográfica, principalmente revistas, periódicos, concursos, blogs, páginas, así como museos y galerías
- 2) La narrativa de cualquier proyecto documental, aunque se le diga objetiva, siempre termina por ser una interpretación subjetiva. Dicho en términos apropiados, la fotografía documental busca mostrar una *no-ficción*.
- 3) Los pies de fotografía, las cédulas museísticas o las descripciones son un instrumento de apoyo importante para la lectura de un tema por parte del público, que no siempre está familiarizado con eso que le mostramos. El diseño

editorial y la museografía, precisamente buscan propiciar una lectura continua entre los textos, el espacio y las imágenes.

Respecto a la técnica fotográfica, surgieron nuevos cuestionamientos que quisiera explorar y/o mejorar más adelante, entre ellas: comparar la calidad del soporte fotográfico con la de la imagen digital en píxeles, a la vez con la de una ampliación (sobre papel fotográfico) y con una impresión fina (sobre papel de algodón); utilizar formatos medios, menos rectangulares que el de la película de 35mm; hacer fotografía a color, con flash y retratos; fotografiar otras estaciones del año y realizar un portafolio de fotografía nocturna.

Las consideraciones fenomenológicas han servido para cuestionar limitantes de mi propio proceso creativo y de ideales estéticos –a veces sin sentido–, que muchas veces nos autocensuran o no nos permiten apreciar las cosas que más tenemos al alcance. Esto es de especial utilidad para el fotógrafo interesado en la exposición museográfica, pues ésta exige desarrollar un discurso sólido, capaz de transmitir ideas concretas a un público general.

El análisis hermenéutico permite al fotógrafo adquirir más información sobre el fenómeno que captura, apoyándose de otras disciplinas para lograr una interpretación más adecuada –la ontología, la teología, la lingüística, la semiótica, la psicología, la historia, la sociología, la antropología o cualquier rama de las ciencias naturales–.

Los conceptos aquí utilizados están referidos parcialmente a una fenomenología de la espontaneidad e intuición, pues son rasgos que se han descubierto característicos del ejercicio que se practica al realizar fotografía de calle; otros fenómenos no explorados que valdría la pena describir a profundidad serían la práctica, la atención plena y la paciencia, que son importantes porque conforman la intención o actitud con la que el fotógrafo interactúa con su objeto estético y son hechos psíquicos que también se manifiestan en la imagen. Otras formas de crear fotografía, así como otras artes, podrían estar sujetas a consideraciones distintas a las descritas en esta tesina.

Se ha hablado sobre aprender a extraer los rasgos contextuales que quedan conservados en la imagen instantánea, el *mundo* de la fotografía, que las valida como documento y como registro de una realidad inmanente –que sucede en la consciencia del fotógrafo– y trascendental –que existe independientemente del sujeto–. Este

punto sirve para poner en tela de juicio los intereses auténticos del fotógrafo y para determinar si el corte del proyecto está orientado a un ámbito artístico, periodístico o documental; si está fundamentado en una perspectiva particular, en la exposición imparcial, en la denuncia o crítica de un hecho.

Con este ejercicio pretendo generar una reflexión sobre la fotografía de calle que se realiza en la Ciudad de México, que además de tratar aspectos socio-culturales o artísticos tengan la capacidad de hacer mimesis con las formas de vida en los espacios compartidos. La conservación física de estas memorias, las que narran cómo se desarrolla la historia en estos extractos de la población, permiten hablar de su paso en el tiempo, de las creencias morales o espirituales que surgen en ese nicho, abriendo la reflexión en torno a los fenómenos de la cultura esparcidos en el comportamiento y la psicología de las personas.

Hablando específicamente de la fotografía de calle, se puede decir que es un espacio abierto y democrático para la creación, que mantiene al fotógrafo expectante en los tiempos de traslado en las calles, cerca o lejos de casa, a cualquier hora del día; es económica y puede realizarse con cualquier tipo de cámara, únicamente utilizando la luz natural o la luminaria pública. Corre el riesgo de caer en la informalidad o de ser demasiado subjetiva, por lo que se vuelve necesario delimitar el contexto donde se sitúan las imágenes y establecer secuencias narrativas que permitan describir el tema u objeto a fondo. En general se trata de una corriente prosaica, que mantiene a la cotidianidad como objeto primordial de contemplación, aunque también juega con temas fantasiosos, periodísticos y documentales.

En las calles, las condiciones atmosféricas y sus distintas propiedades ópticas generan distintos efectos en el aspecto del paisaje en la fotografía. En analogía con una sesión de estudio, el sol sirve de lámpara, las nubes como difusores y los edificios sirven como reflectores. En las mañanas y tardes, principalmente en las horas conocidas como “doradas”, aumenta la probabilidad de conseguir fotografías con cielos contrastados, con luz distribuida en todos los objetos del cuadro, con sombras largas e intensas que conservan detalle y con blancos donde se aprecia la textura de los objetos. Esto se observa con énfasis en el cambio de intensidad gradual de los grises.

La imagen blanco y negro favorece a la percepción de figuras geométricas y éstas existen donde sea que se busquen. La simetría puede estar solamente sugerida o ser desperfecta, pero su tratamiento siempre influye en la significación plástica de la imagen. La superposición de elementos, el exceso de los mismos, las líneas discontinuas y el alto contraste, funcionan para hacer énfasis en la sensación abrumadora o enredada de la imagen. Para la creación de un orden interno entre los elementos morfológicos, ordenarlos de acuerdo a la espiral áurea resulta un método bastante efectivo, ya que favorece a la lectura global de la imagen, dirigiendo la atención por cada sector del cuadro.

El tipo de soporte con el que se realiza la captura, el formato, la cámara, el lente, el tiempo de revelado, el proceso de escaneado, el tratamiento digital de la imagen y el material donde se imprime la foto, también influyen de manera drástica en el resultado final de la imagen. Los cambios se observan particularmente en el contraste, en el aspecto del grano, en la nitidez y en la deformación de las orillas a causa de la lente.

La cámara que yo he utilizado cuenta con un visor amplio, es ligera y barata en segunda mano, los lentes son manuales aunque fáciles de enfocar gracias a un prisma en el interior del dispositivo. Desconozco el modelo auténtico del microfilm *Kodak*, ya que su compra se debió al precio tan accesible que ofrecía un vendedor de internet (10 rollos por 250 pesos mexicanos), estaba caducado desde 2002 y estropeé varios antes de conseguir una exposición correcta –como todo microfilm, es de alto contraste. La *Ilford HP4* también la conseguí por internet, a un precio asequible; la manipulación de su grano y contraste es sencilla, además de que ofrece gran nitidez. Para mejorar en este aspecto, intentaría probar con un tiempo de revelado normal, para que el grano de la película no sea tan evidente, o por el contrario, intentaría forzar aún más el grano, calentado el químico revelador. También utilizaría una cámara más portátil o un lente más versátil, para facilitar la tarea de intercambiar ópticas en plena calle.

En mi experiencia realizando las fotografías, descubrí que hay contextos donde la cámara fotográfica puede ser signo de peligro o intrusión. Fue observable que la respuesta vecinal es variada, en ocasiones causando curiosidad, extrañeza y en otras desconfianza. Aunque no haya sido el tema del proyecto, es un fenómeno que valdría la pena investigar, ya que también es parte de la experiencia de tomar fotografías en

las calles. No hubo ningún percance al realizar las capturas y busqué ser cortés con las personas que se interesaron.

Los contrastes sociales son evidentes, por lo que no se pueden dejar de lado las implicaciones políticas del portafolio. Si existe un plan para el desarrollo urbano de la CDMX llevándose a cabo en las periferias, ¿cómo se van a manejar en el futuro los problemas que persisten en el centro?

Me considero privilegiado por contar con una educación universitaria y por tener recursos que puedo dedicar a la práctica fotográfica. Al mismo tiempo, son limitadas las oportunidades para desarrollarse en ese ámbito de manera profesional, requieren de iniciativa, constancia, autogestión y multidisciplina por parte de los fotógrafos. Uno de sus principales motores continúa siendo el apoyo institucional, pero de no poderse obtener, se deben considerar vías alternas, como un plan de negocios, que permita seguir con la obra personal.

El artista proveniente de la clase media mexicana tiene una responsabilidad importante que no está únicamente ligada a la creación estética, también involucra la puesta en marcha de estructuras que fortalezcan la cultura local y que eduquen al público respecto a la forma de consumir, producir y compartir el conocimiento y las artes. En tiempos de crisis, cualquier cambio o propuesta en torno a estos temas debe ser oportuna, empática y buscar la colectividad.

Estoy en busca de exponer la serie en centros culturales cercanos, escuelas u otros lugares públicos, donde puedan ser vistas por los interesados en este tipo de proyectos. En esta tesina no me ha sido posible retomar aspectos de la materialidad de la fotografía, la impresión digital, materiales de montaje, ni otros aspectos museográficos o expositivos. Espero compensar este conocimiento en el futuro.

Por último quisiera enfatizar en la educación latente de una disciplina como la fotografía, en especial la que se realiza con recursos accesibles. Por lo mismo, me parece interesante cuestionar: ¿es el discurso, la calidad en pixeles, el lenguaje visual, las tendencias, la tecnología, el simbolismo, la historia o la vivencia detrás de la obra, lo que actualmente determina qué es lo que va a ser expuesto al público como una obra de arte?

Las consideraciones aquí presentadas podrían servir a cualquier estudiante interesado en la elaboración de un proyecto fotográfico autoral.

Agradezco a cualquier lector.



Bibliografía:

Bonano, Mariana (2007). *Las transformaciones de la prensa en la década de 1960*. El Nuevo Periodismo y su relación con la narrativa de no ficción en Estados Unidos y en Argentina. En *Aproximaciones al periodismo*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

Calbet, Javier. (1997). *La Fotografía*. Madrid: Acento Editorial.

Curtis, James. (2010). *¿Qué nos dice la fotografía documental?*. México: Iconofilia.

Fabris, Adriano. (2001). *El Giro Lingüístico: Hermenéutica y Análisis del Lenguaje*. España: Ediciones Akal.

Fernandez Christlieb, Fátima. (1982). *Los medios de difusión masiva en México*. México: Juan Pablos Editor.

Ferraris, Maurizio. (1998). *La Hermenéutica*. España: Ediciones Cristiandad.

Gadamer, Hans-George. (2002). *La Verdad de la Obra de Arte*. España: Herder.

Guevara, Laura. (2006). *La fotografía documental como elemento editorial en la diagramación de revistas turístico-culturales de los municipios del Estado de Puebla*. México: UDLAP.

Guerrero González-Valerio, Beatriz (2018): *La fotografía documental y la utopía*, en Miguel Hernández Communication Journal, nº9 (2), pp. 139 a 168. Universidad Miguel Hernández, UMH. DOI.

Heidegger, Martin. (s/f). *Ser y Tiempo*. Edición digital de: <http://www.philosophia.cl>

Husserl, Edmund. (1982). *La Idea de la Fenomenología: Cinco Lecciones*. España: Fondo de Cultura Económica.

Incorvaia, Mónica. (2013). *La fotografía: Un invento con historia*. N/A: Aula Taller.

Leiter, Saul. (s/f). *All about Saul Leiter*. Singapur: Rm.

Mandoki, Katya. (1994). *Prosaica: Introducción a la Estética de lo Cotidiano*. México: Grijalbo.

Mejía, Fabrizio. (2015). *Un Lugar Común. 50 Fotógrafos y la Ciudad de México*. México: A Punto Editorial.

Mendoza, Ricardo. (2013, Agosto 10). *Husserl, Edmund: "La idea de la fenomenología"*. *Ágora*, 32.

Rodríguez Aguilar, Susana. (2019). *La mirada crítica del fotoperiodista Pedro Valtierra*. México: UANL. P.49

Rodríguez, Francisco. (2014). *¿Qué es la fotografía?*. España: Lunwerg.

Sánchez Vigil, Juan. (1996). *La documentación fotográfica*. *Revista General de Información y Documentación*, 6, 33.

Smith, Ian. (2018). *Breve historia de la fotografía: guía de bolsillo con los géneros, las obras, los temas y las técnicas fundamentales*. México: Blume

Villafañe, Justo. (2009). *Introducción a la Teoría de la Imagen*. España: Ediciones Pirámide.

Villafañe, Justo. Mínguez, Roberto. (2002). *Principios de Teoría General de la Imagen*. España: Ediciones Pirámide.

Artículos web:

Blumberg, Naomi. (2019). *Street photography*. de Encyclopædia Britannica Sitio web: <https://www.britannica.com/art/street-photography>. Revisado: Octubre 15, 2019

Carrión, Jorge. (Septiembre 19, 2019). *¿Todavía tiene sentido el fotoperiodismo?*. Enero 4, 2020, de New York Times Sitio web: <https://www.nytimes.com/es/2019/02/17/espanol/cultura/fotoperiodismo-medios.html>

Castellanos, Ulises. (2016). *Amarga Navidad*. Julio 2, 2021, de El Universal Sitio web: <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/ulises-castellanos/2016/12/17/amarga-navidad>

Castellanos Ulises. (2014). *Fotoperiodismo*. Junio 30, 2021, de Revista Zocalo Sitio web: <https://www.ulisescastellanos.com.mx/index.php?/pages/fotoperiodismo/>

Del Castillo, Marcel. (2016). *La Bienal de la Ruptura*. Junio 28, 2021, de Centro de la Imagen Sitio web: <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx>

González Reyes, Gabriela. (2003). *Héctor García*. Junio 28, 2021, de Fundación María y Héctor García Sitio web: <https://www.fundacionmariayhectorgarcia.com/quienes-somos>

López, Alberto. (Agosto 16, 2017). *Tina Modotti, la excepcional fotógrafa revolucionaria*. Junio 28, 2021, de El País Sitio web: https://elpais.com/cultura/2017/08/16/actualidad/1502883379_435717.html

Redacción. (2019). *Hermanos Mayo, un legado indeleble en el fotoperiodismo de México*. Junio 28, 2021, de Agencia EFE Sitio web: <https://www.efe.com/efe/america/mexico/hermanos-mayo-un-legado-indeleble-en-el-fotoperiodismo-de-mexico/50000545-4036246>

Repositorio. (s/f). *Sistema Nacional de Fototecas*. Junio 24, 2021, de SINAFO Sitio web: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/download/339992/20795372/>

S/a. (2017). *History of Street Photography*. Octubre 15, 2019, de Curious History Sitio web: <https://www.curioushistory.com/history-of-street-photography/>

S/a. (2020). *Colonia Piloto Adolfo Lopez Mateos, Álvaro Obregón*, en Ciudad de México. Enero 10, 2020, de Market Data México Sitio web: <https://www.marketdatamexico.com/es/article/Colonia-Piloto-Adolfo-Lopez-Mateos-Alvaro-Obregon-Ciudad-Mexico>

S/a. (2011). *El tesoro Casasola*. Junio 16, 2021, de El País Sitio web: https://elpais.com/cultura/2011/01/24/actualidad/1295823608_850215.html

S/a. (02/06/2020). *Héctor García, fotógrafo de la ciudad*. Junio 28, 2021, de Cuartoscuro Sitio web: <https://cuartoscuro.com/revista/hector-garcia-fotografo-de-la-ciudad-2/>

S/a. (s/f). *Sistema Nacional de Fototecas*. Junio 24, 2021, de SINAFO Sitio web: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/download/339992/20795372/>

S/a. (s/f). *Historia del Premio Nacional de Periodismo*. Junio 29, 2021, de Premio Nacional de Periodismo 2020 Sitio web: <https://www.periodismo.org.mx/antecedentes.php>

S/a. (s/f). *Acervo*. Junio 30, 2021, de Centro de la Imagen Sitio web: <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/acervo/acervo.html>

S/a. (s/f). *¿Qué es el sistema de apoyos a la creación y a proyectos culturales (fonca)?*. Junio 30, 2021, de FONCA Sitio web: <https://fonca.cultura.gob.mx/que-es-el-fonca/>

S/a. (s/f). *Pedro Valtierra*. Abril 6, 2020, de Cuartoscuro Sitio web:
<https://cuartoscuro.com/pedrovaltierra>

Tesis:

Ordóñez Morales, Luis. (2019). *La nueva fotografía documental en México : propuesta de una serie fotográfica*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3453072>

Documentales:

Minter, Sarah (dirección), García Carlos (producción). (1989) “*A Pleno Sol. El sujeto y objeto de la fotografía*” Documental. México: Secretaría de Cultura. Disponible en: <https://interfaz.cenart.gob.mx/video/la-fotografia-en-mexico/#tab-id-2>

Minter, Sarah (dirección), García, Carlos (producción). (1989) “*Memoria mexicana. Los fotógrafos como testigos de la historia*” Documental. México: Secretaría de Cultura. Disponible en: <https://interfaz.cenart.gob.mx/video/la-fotografia-en-mexico/#tab-id-2>

Anexos

Descripción de actividades

- Conceptualización

1. Selección de tema: Escoger asunto de interés y una posible aproximación teórica.
2. Visualización por capítulos: Estructurar el proyecto, procurando una lectura consecutiva de los temas a desarrollar.
3. Investigación de conceptos: Revisar bibliografía recomendada por mi asesor, comparar con otra información consultada y redactar resultados de la investigación.
4. Metodología: Trazar objetivos claros para la fase de producción, edición y presentación.

- Producción

1. Pruebas de fotografía: Realizar ejemplos de imágenes para el desarrollo del tema.
5. Pruebas de revelado: Experimentar con procesos y tiempos de revelado, con el fin de obtener imágenes de alto contraste que no pierdan detalle en las sombras.
6. Registro fotográfico: Realizar caminatas siguiendo las rutas y horas establecidas.
7. Revelado de película: Utilizar los tiempos de revelado previamente probados.
8. Pruebas en hojas de contacto: Revisar aspecto general de los negativos.
9. Ampliación de negativos: Ampliar en papel fotográfico al menos veinte de las mejores imágenes obtenidas.
10. Escaneo de ampliación: Pasar a formato digital el resultado final de la fotografía.

- Edición

1. Selección de material: Separar las 20 mejores fotografías.
11. Correcciones en Lightroom: Realizar en caso de presentarse manchas de polvo o similares.
12. Elaboración de sitio web: Diseñar página donde pueda alojar mi obra fotográfica.
13. Diseño e impresión de tesis: Definir diseño de tesis que será entregada al acervo de la institución.
14. Publicación de fotografías: Subir a la red el ensayo fotográfico con sus respectivas imágenes.

- Publicación

1. Promoción y distribución de sitio web: Buscar concursos, encuentros y convocatorias donde pueda exponer el proyecto fotográfico.

Cronograma de trabajo

- Actividades de 1er. trimestre: Conceptualización de la idea

3. Investigar conceptos que servirán como fundamento para tratar el tema.
4. Dedicar al menos tres horas diarias al análisis de lecturas y redacción de los dos primeros capítulos del proyecto.
5. Revisar material fotográfico realizado con anterioridad en la Ciudad de México, en sitios de internet y otros lugares de consulta como el Centro de la Imagen.
6. Delimitar espacio para la toma de fotografías.

- Actividades de 2do. trimestre: Producción de idea

1. Realizar primeras pruebas fotográficas con cámara digital y experimentar con procesos de revelado de negativos.
7. Dar caminatas por las calles de la región, cuatro días a la semana. Por las mañanas en un horario de 9:00 a 11:00 y en las tardes de 16:00 a 18:00.
8. Redactar ensayo fotográfico.
9. Revelar negativos y revisar en hojas de contacto.
10. Seleccionar fotografías finales.
11. Realizar ampliaciones finales en papel fotográfico.
12. Digitalizar las fotografías ampliadas.

- Actividades de 3er. trimestre: Conclusión de proyecto

1. Redactar las conclusiones de proyecto.
13. Elaborar sitio web para la publicación del ensayo fotográfico.
14. Imprimir tesis que será entregada al acervo de la institución.
15. Presentar examen profesional.
16. Distribuir y promocionar la obra.