



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Artes y Diseño

*El proceso creativo a partir del Fotograbado  
y su capacidad de la Reproductibilidad de la Imagen  
con el uso de los medios análogos y digitales  
en una propuesta personal.*

T E S I S

Que para obtener el título de:  
Licenciada en Artes Visuales

P R E S E N T A :  
America Flores Coria

D I R E C T O R A D E T E S I S :  
Maestra Gale Ann Lynn Glynn

C D M X 2019



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).

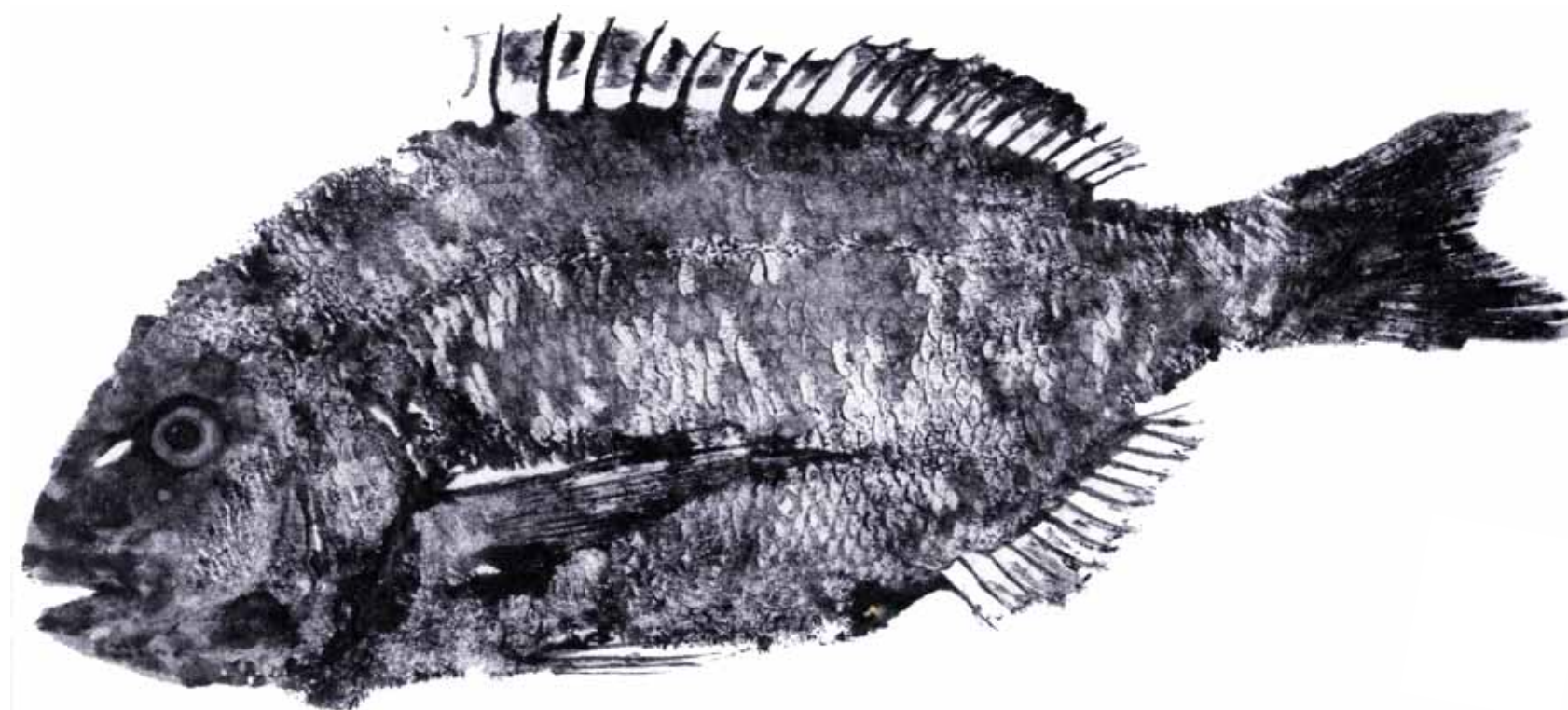
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

*Para mis padres Leonardo y Verónica  
y mi hermana Daniela.*



*El proceso creativo a partir del Fotograbado  
y su capacidad de la Reproductibilidad de la Imagen  
con el uso de los medios análogos y digitales  
en una propuesta personal*

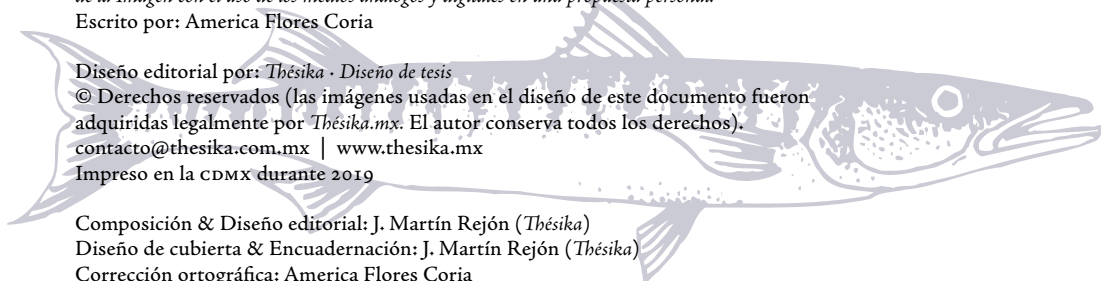
AMERICA FLORES CORIA



Título original: *El proceso creativo a partir del Fotograbado y su capacidad de la Reproductibilidad de la Imagen con el uso de los medios análogos y digitales en una propuesta personal.*  
Escrito por: America Flores Coria

Diseño editorial por: *Thésika* · *Diseño de tesis*  
© Derechos reservados (las imágenes usadas en el diseño de este documento fueron adquiridas legalmente por *Thésika.mx*. El autor conserva todos los derechos).  
contacto@thesika.com.mx | www.thesika.mx  
Impreso en la CDMX durante 2019

Composición & Diseño editorial: J. Martín Rejón (*Thésika*)  
Diseño de cubierta & Encuadernación: J. Martín Rejón (*Thésika*)  
Corrección ortográfica: America Flores Coria



## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN | 08

### CAPÍTULO I

*Historia del grabado* | 11

1.1 Talbot y los medios tonos | 17

1.2 El Pictorialismo | 20

1.3 Alfred Stieglitz y sus aportaciones al grabado | 22

1.4 *Camera Notes*, *Camera Work* y Galería 921 | 23

1.5 La segunda ascendencia del heliograbado | 27

1.6 Grabado: el fotopolímero en el arte | 29

### CAPÍTULO II

*La importancia de la reproductibilidad y los medios digitales en el grabado contemporáneo* | 33

11.1 La impronta gráfica | 41

11.2 El espacio-tiempo en la reproductibilidad | 43

11.3 La mirada del fotógrafo | 45

11.4 El *punctum* en la imagen gráfica | 48

11.5 El *aura* según Walter Benjamin | 49

### CAPÍTULO III

*Como mujer en el agua. Propuesta artística* | 53

CONCLUSIONES | 64

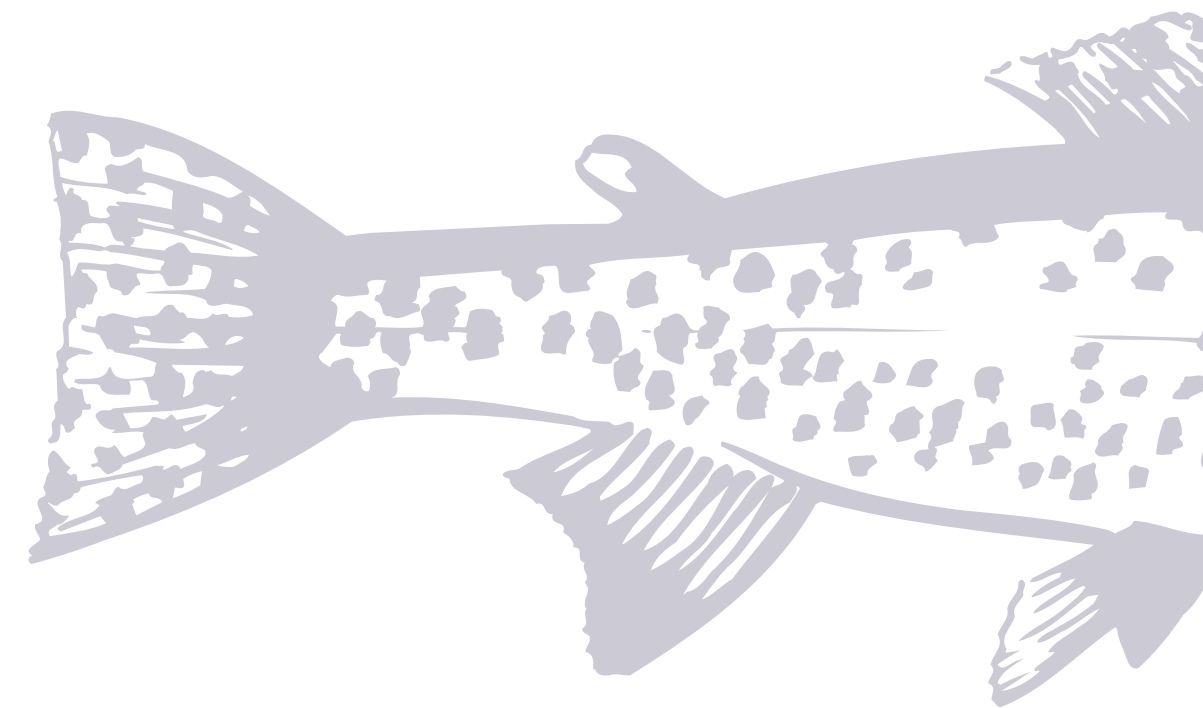
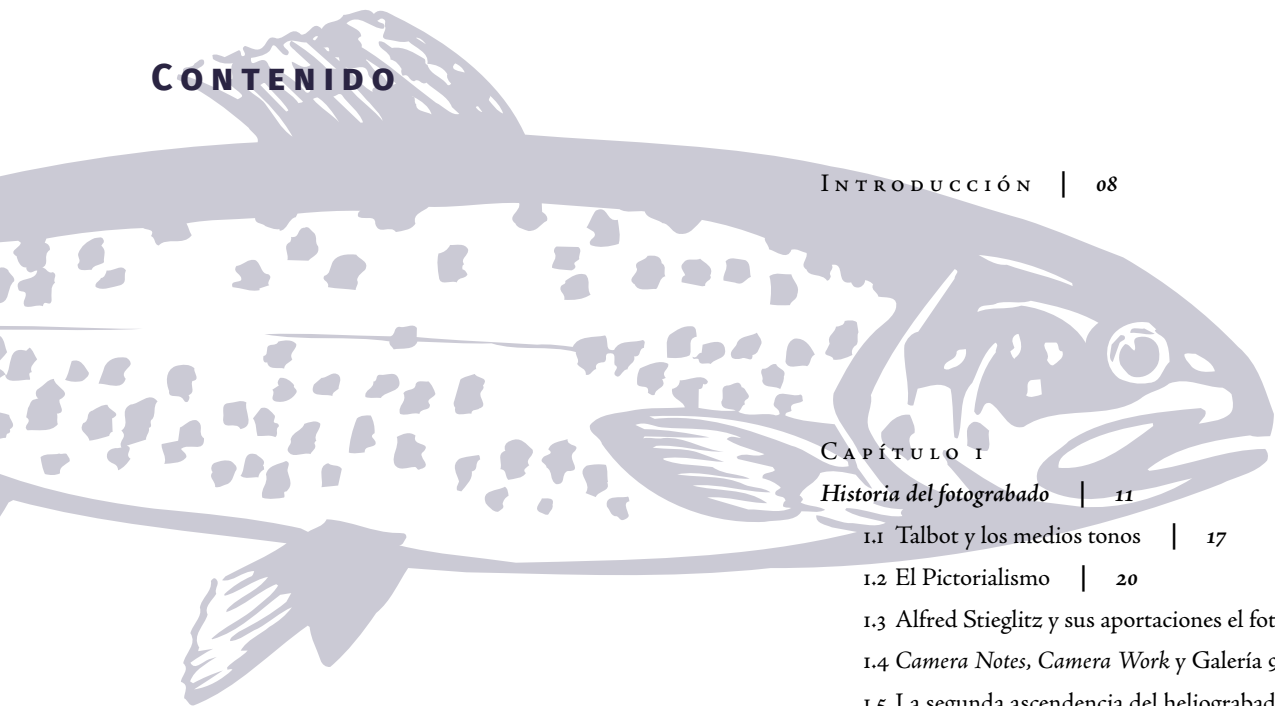
ANEXOS | 68

FUENTES DE CONSULTA | 78

Bibliografía | 78

Fuentes audiovisuales | 79

Fuentes en línea | 80



## INTRODUCCIÓN

Cada campo artístico es reconocido por sus propias características plásticas, limitaciones y cualidades que lo diferencian de cualquier otra manifestación artística. En el caso de la fotografía y de la gráfica, una de las cualidades que entrelaza y hace converger a éstos campos es su capacidad de multiplicidad o, en otras palabras, la reproductibilidad de la imagen. Ésta era una problema en la concepción de obra única dentro del arte, pues colisiona con la noción de lo único de lo múltiple. No obstante, el desarrollo de los procesos fotomecánicos —como es el fotograbado, tema de la presente investigación— impulsó el perfeccionamiento de la fotografía y de la gráfica y, posteriormente, auxilió a la inserción de la fotografía al arte. Es el fotograbado el que ensambla los medios tradicionales y contemporáneos de la gráfica y de la fotografía para generar nuevos medios de expresión.

Entonces, ¿cuál es la importancia de la reproductibilidad de la imagen en el fotograbado con el uso de los medios analógicos y digitales?, ¿qué conceptos hacen que una imagen reproducible sea única en una propuesta? Son preguntas que se resuelven a lo largo de este trabajo.

En el primer capítulo se aborda, de manera general, el marco histórico del *fotograbado*, el cual nos permite situar sus antecedentes, su desarrollo, sus características y sus necesidades; también explica y analiza las aportaciones de diferentes personajes en este ámbito, como los trabajos de Joseph Nicéphore Niépce, Frederick Scott Archer, Charles Guillot, William Henry Fox Talbot y Frederick Eugene Ives.

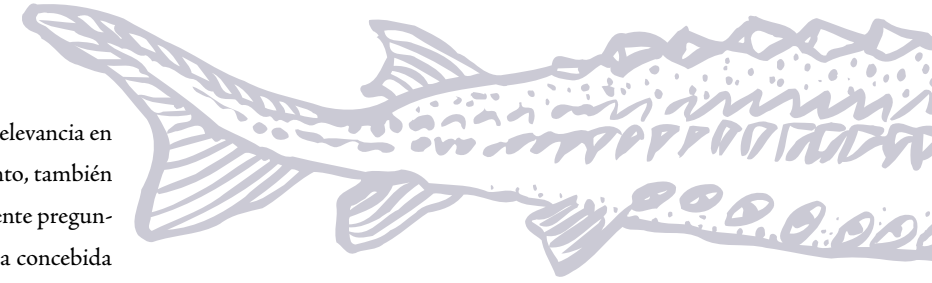
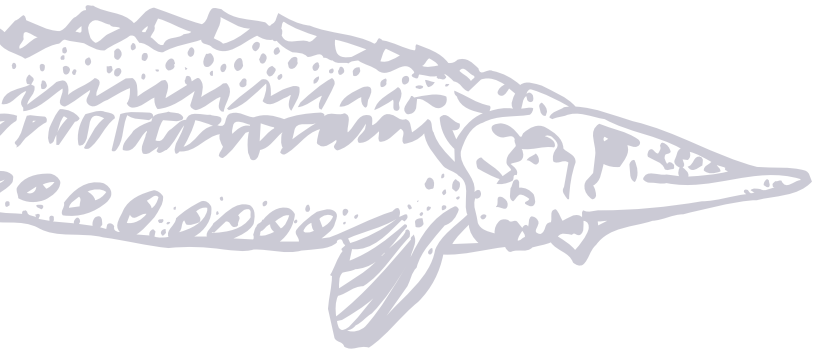
De igual manera, trata el rol del fotograbado dentro del arte y el surgimiento de defensores de la imagen fotográfica como forma y expresión artística. En un primer intento de dicha defensa, se crea el *movimiento pictorialista*, así como *Camera Work* y *Camera Notes*, las primeras revistas que valoran la imagen fotográfica como una disciplina independiente y autónoma. Lo anterior derivó en uno de los primeros pilares de lo que conocemos como *fotografía artística*.

Así, podemos ver que la gráfica fue incursionando en los procesos que originaron y desarrollaron la fotografía. Su presencia en el esfuerzo por fijar la imagen, permitió entender cómo ésta se plasma en el soporte, a través de la experimentación con varios materiales que sirvieron para este fin y distintas sustancias fotosensibles.

El segundo capítulo toca lo que atañe a la reproductibilidad de la imagen del fotograbado, su relevancia en el arte contemporáneo, y cómo algunos autores actuales trabajan con dicha técnica. Por lo tanto, también se enfoca en la importancia de los medios digitales para la creación de las imágenes. Es pertinente preguntarnos ¿cuáles son los conceptos que, hacen que en la actualidad una imagen reproducible sea concebida como única? La manipulación de las imágenes cuyos límites se disuelven en el uso de los medios digitales, se constituye como elemento en su propia conformación, ya que el artista la utiliza como una nueva herramienta de su labor artística. Entonces, los conceptos que pueden justificar y definir la multiplicidad de lo *único* en su creación son la *impronta*, la intervención de la imagen, el *espacio-tiempo*, la *mirada* del fotógrafo, el *instante decisivo*, el *punctum* de la imagen y el *aura*.

El tercer capítulo gira principalmente en torno a dos ejes. El primero, se trata de mi propuesta plástica, *Como mujer en el agua*, en la que utilizo la técnica del fotograbado en fotopolímero y heliograbado. Surge por la necesidad de representar la relación mujer-peze a través de analogías entre este ser, el entorno en el que vive y sus atributos mitológicos, con el cuerpo humano, mi cuerpo y el contexto en el que vivo, por medio de retratos y autorretratos, de una forma onírica o por medio de las interpretaciones simbólicas del pez, debido a que encuentro similitudes entre este animal y el cuerpo, mi cuerpo.

El segundo eje es una reflexión del fotograbado desde mi perspectiva, ya que brinda particularidades plásticas y pictóricas que enriquecen a la imagen y que, como campos individualizados, la fotografía y el grabado no podrían.





*Historia del Fotograbado  
y su trascendencia en el arte*

CAPÍTULO I



*El fotograbado surge  
cuando se incorpora la fotografía  
con sus particularidades  
[...] al grabado.*

~ ALBERTO BENJAMÍN CENTENO CORTÉS

Para comprender el fotograbado como fenómeno y su inserción en el arte, es necesario entender que el desarrollo de métodos fotográficos y los procedimientos de la stampa se entrelazan en su formación como técnica y como medio de reproducción, pues la historia del fotograbado está en los orígenes de la fotografía, en su búsqueda de la imagen. Primero, analizaremos los pasos que hicieron posible el traslado de la imagen de un grabado, y posteriormente una fotografía, a la plancha, hasta llegar a su impresión; ello, gracias a las investigaciones y experimentaciones de personajes como Niépce, Fox Talbot, Daguerre, etc., para luego hablar de cómo adquirió su carácter artístico.

Los primeros indicios del fotograbado se remontan a las experimentaciones, en el año de 1816,<sup>1</sup> del químico, litógrafo y científico francés Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), quien, en su búsqueda para encontrar un método para la fijación y la reproducción de grabados y dibujos, obtuvo la primera réplica, una imagen a manera de negativo que, sin embargo, se veló. Aun con este resultado, Niépce orientó su investigación a experimentar con sustancias fotosensibles, de modo que utilizó la luz y la acción de ácidos sobre diferentes soportes; así encontró que, al utilizar coloides bicarbonatados sensibles a la luz y resinas, podría fijar las imágenes.

Si bien Niépce interrumpió sus investigaciones sobre la luz durante casi un año, en marzo de 1817,<sup>2</sup> experimentó con la resina Gaïac, que se extrae de una conífera y cuya característica de interés fue que, al ser expuesta, su color cambia de amarillo a verde, además de perder su solubilidad al alcohol. Logró comprender que en estas cualidades existía la posibilidad de revelar imágenes debido a la diferencia de la resina expuesta

<sup>1</sup> Cristóbal Tavera Mendoza, *La producción del fotograbado en hueco sobre metal con materiales accesibles en México: herramientas y procesos*, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 7.

de la no expuesta. Sin embargo, abandonó su empleo porque se transforma por los rayos ultravioleta que se filtran por el lente de la cámara oscura.

Después de aquellos resultados con la resina Gaïac, encontró una resina mineral: asfalto o betún de Judea, que es ligeramente sensible a la luz. Ésta tiene la característica de tornarse insoluble después de exponerse a la luz. Con ese hecho logró reproducir sus dibujos “colocados en contacto con soportes impregnados de betún, placas de vidrio, piedras calizas”.<sup>3</sup> Así, entre 1822 y 1823,<sup>4</sup> instituyó la *impresión por contacto*, que es la base del fotograbado y que es empleada para la reproducción de dibujos, grabados y otros documentos gráficos. Lo anterior, permitió la multiplicación de originales.

En lo que concierne a las reproducciones por contacto, en ese periodo Niépce hizo una copia del retrato del Papa Pío VII (fig.1) en una placa de vidrio; no obstante, aún no era un grabado al ácido. Fue hasta el año de 1825<sup>5</sup> que logró grabar con ácido en las placas de cobre, lo que “él llamó [...] método de captura y reproducción *Heliografía*”.<sup>6</sup>

Esto le permitió una nueva búsqueda formal para mejorar el soporte donde había de registrarse la imagen, de modo que al año siguiente realizó “una plancha metálica”,<sup>7</sup> específicamente de estaño. El proceso que Niépce utilizaba consistía en cubrir una placa de metal con betún de Judea y diluirlo con aceite de lavanda; esta mezcla se volvía insoluble después de exponerla a la luz del sol por varias horas. Luego, enceraba un

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> *The first photograph, apud ibid.*, p. 9.

<sup>7</sup> Alberto Benjamín Centeno Cortés, *Huecograbado y fotograbado: el recurso fotográfico en el grabado artístico*, p. 4.



Fig.1 Cardenal de Ambroise. Comparación entre el grabado de 1650 y heliograbado realizado por Niépce en 1826.





Fig.2. Viejo con turbante de perfil, la mirada dirigida hacia la izquierda. París. Reproducción de un dibujo por contacto. Cobre, grabado al ácido. Dibujo 13,5 x 10,4 cm placa 15,7 x 12,3 cm



Fig.3 Paysage en St Loup de Varennes. 1827 Austin (Texas). Heliografía al betún con estaño puro, positiva/negativa. Placa 16,2 x 20,2.

viejo grabado de modo que su papel se volviese traslúcido, colocaba el grabado ya encerado encima de la plancha metálica y exponía ambos a la luz del sol, de suerte que resultaba una imagen invisible. Después de la exposición, la placa se revelaba con aceite, un disolvente de lavanda y trementina. El betún preservado de la acción de la luz se desprendía de la placa y dejaba el metal al descubierto en las zonas de la imagen. Posteriormente, era sumergida en un baño de ácido. Al final, se retiraba el barniz endurecido y se obtenían planchas que pudieran ser entintadas e impresas calcográficamente.

El proceso con ácido es ideal para las reproducciones de dibujos lineales; sin embargo, para las imágenes con tonos continuos, el proceso de reproducción es a partir de grosores y disoluciones de betún, puesto que la solución ácida no puede impregnar el barniz. Niépce entendió este fenómeno y trabajó inagotablemente para reproducir grabados (fig.2). Lo más importante de este método es que permitía la reproducción fotomecánica de las imágenes, creando copias a partir del original de una imagen en positivo que podía ser transferida con los principios de la técnica del aguafuerte (del huecograbado) para grabar en ácido las imágenes e imprimirlas en papel.

Las investigaciones de Niépce muestran una dualidad en los fines que él perseguía. Por una parte, se trata de captar las imágenes del mundo mediante la cámara oscura (fig.3) cuando coloca las placas en su interior y, por otra, intenta reproducir mediante el proceso heliográfico cualquier imagen, no forzosamente fotográfica.

Por ello, a pesar de que se entendía técnicamente la fijación de la imagen fotográfica en la placa, persistía el problema de la nitidez en el proceso de la impresión, así que se empezaron a buscar y a crear nuevos métodos para resolver la imagen.

« En diciembre de 1827, Daguerre se encontró con Niépce en París en su camino a Inglaterra [...] Los dos hombres se encontraron nuevamente en el regreso de Niépce de Inglaterra en febrero de 1828 [...] Empezaron a intercambiar ideas por correo y en 1829, Niépce sugirió a Daguerre que creara una asociación para contribuir al desarrollo de la invención de la heliografía. El contrato se firmó en diciembre de 1829.<sup>8</sup>

En el año de 1828<sup>9</sup> Niépce desarrolló un método en el que las imágenes obtenían una calidad superior con medios tonos. Consistía en utilizar plata pulida como base en el soporte de metal, también pulido, y per-

<sup>8</sup> "Los procedimientos a base de betún según Niépce", en *Museo de la Maison Nicéphore Niépce* [en línea], secc. La invención de la fotografía.

<sup>9</sup> C. Tavera Mendoza, Op. cit, pág. 9.

mitir que vapores de yodo reaccionaran con la imagen de betún, con lo que se obtenía una mayor calidad de la imagen con tonos continuos y resultaban fotografías en blanco y negro sobre placas de metal. Sin embargo, el tiempo de exposición aún era demasiado largo.

En un viaje hacia Inglaterra, Niépce se había encontrado a Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851)<sup>10</sup> en París, quien tenía una reputación como especialista técnico con la cámara oscura. Niépce pensaba que él le ayudaría a lograr disminuir el tiempo de exposición de su procedimiento y a obtener imágenes más nítidas. Tras asociarse con Daguerre en 1829, hubo un pequeño progreso que bajó el tiempo de exposición a aproximadamente ocho horas al sol. No obstante, los dos inventarían en 1832 el fisautotipo. Fue por medio de Charles Chevalier (1804-1859)<sup>11</sup> —quien realizaba estudios ópticos y comercializaba sus objetivos para microscopios de tipo acromático para evitar la aberración cromática— que Daguerre había obtenido la dirección de Niépce, ya que ambos eran sus clientes, de manera que comenzaron una comunicación por correspondencia.

Los procedimientos de Niépce se reproducían a partir de una imagen en positivo original, ya hubiese sido por una imagen proyectada en la cámara oscura o un grabado sobre papel. No obstante, el fotógrafo y pintor Charles Nègre (1820-1880)<sup>12</sup> alcanzaba el mismo resultado directamente a partir de un negativo realizado con la cámara oscura, de tal forma que no era necesario hacer un positivo. En cuanto a la preparación del barniz recubierto sobre la placa metálica, la exposición por contacto y la limpieza con el solvente, sus procedimientos son idénticos a los de Niépce. La aportación de Nègre consiste en que, tras tener la imagen positiva al betún de Judea sobre soporte metálico, las partes donde el metal está a la vista son las que no deben ser grabadas; manipula las propiedades aislantes del barniz al betún para recubrir las

<sup>10</sup> Louis Jacques Mandé Daguerre fue un artista e inventor francés, pionero de la fotografía, pintor de decorados teatrales, inventó hacia 1827 el diorama, un espectáculo a base de pinturas y efectos luminosos. Perfeccionó el procedimiento de fijación de imágenes junto con Nicéphore Niépce, de modo que redujo el tiempo de exposición y obtuvo instantáneas de gran nitidez. Tras la muerte de su socio, en 1833, disminuyó el tiempo de exposición aún más a unos pocos minutos. El inventor bautizó con su apellido su método y las imágenes obtenidas: daguerrotipia y daguerrotipo. "Los procedimientos a base de betún según Niépce", en *Museo de la Maison Nicéphore Niépce* [en línea], secc. La invención de la fotografía.

<sup>11</sup> Charles Louis Chevalier fue un óptico de profesión francés, como su abuelo Louis Vincent (1743-1800) y su padre Vincent Jacques Louis Chevalier (1770 - 1841). Antes de la aparición del daguerrotipo, en 1825 Niépce solicitó su ayuda para perfeccionar sus cámaras fotográficas experimentales. Construyó las lentes para la primera cámara de daguerrotipos. M.L. Sougez, García M.A. Felguera, et. al, *Historia general de la fotografía*, pp. 34, 77, 169.

<sup>12</sup> Charles Nègre comenzó realizando daguerrotipos y luego calotipos, pero tras la aparición del colodión trabajó con este procedimiento y estuvo investigando sobre la heliografía y el huecograbado. Participó en la Misión Heliográfica y fue uno de los fundadores de la Sociedad Francesa de Fotografía. Recibió el encargo de fotografiar la catedral de Chartres y diversas obras de arte del museo del Louvre, con fines documentales. *Ibid.*

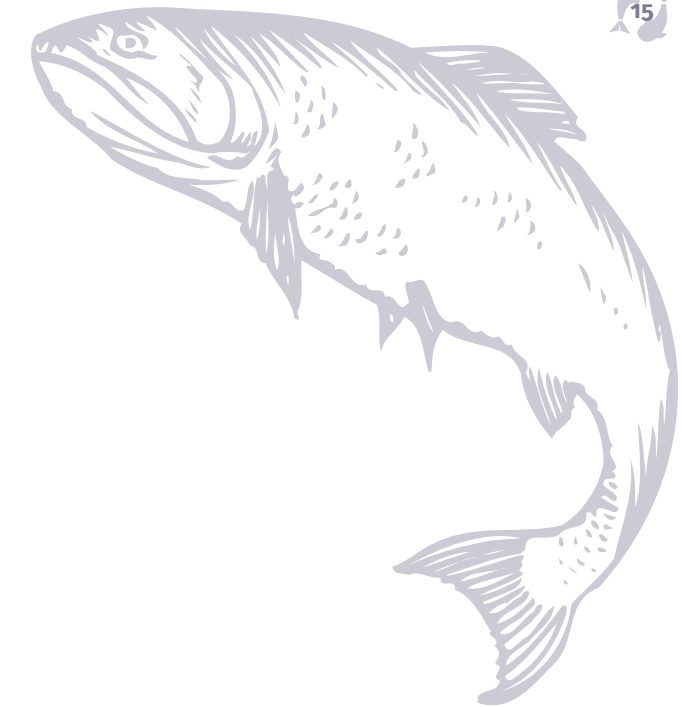




Fig. 4 *Catedral de Chartres*, 1854, heliogravado de Charles Nègre. 725 x 480 mm.

partes descubiertas con una delgada capa de un metal como el oro, menos oxidable que el soporte, hecho de acero o de zinc.

El método para lo anterior se llama *galvanoplastia*<sup>13</sup> y, en él, la placa metálica de la imagen recubierta con el betún formaba uno de los electrodos de una pila y se sumergía en un baño de una solución de sales de oro. Cuando un depósito de oro estaba terminado tras la electrólisis, se eliminaba la capa de betún y esto se podía observar sobre el soporte. Las partes que no serían grabadas, eran visibles por la capa de oro que las protegía. Después, la placa era sumergida en un ácido y sólo el soporte sin protección se grababa progresivamente, sin modificar al oro. Hay que tomar en cuenta que el barniz al betún se dejaba penetrar sutilmente por la solución de sales de oro, lo que generaba una delicada red dorada que, grabada al ácido, daba un grano sobre toda la imagen y facilitaba el entintado sobre la placa. Nègre obtenía un grabado en hueco fino para la impresión (fig.4).

A pesar de que la reproducción de imágenes ya era posible con estos procesos, la toxicidad del yoduro y el costo de las sales de oro llevó a la investigación de nuevos métodos de transferencia y reproducción en el fotograbado. Una sustancia que se utilizó por el bajo costo fue el bicromato de potasio, gracias a que en 1839 Mungo Ponton (1801-1880) descubrió que una hoja recubierta con esta sustancia era fotosensible. Entre las técnicas que se desarrollaron con dicho químico están la transferencia del papel al carbón, la cual consta de una capa densa de grenetina pigmentada con carbón pulverizado; finalmente, se cubría con bicromato de potasio sobre una base de papel y, si se expone a un negativo o positivo, sus partes abiertas se endurecen con la luz, mientras que las no expuestas son solubles al agua tibia, de manera que al lavarse o revelarse, dejan una imagen. Este procedimiento fue patentado y mejorado en 1864 por Joseph W. Swan (1828-1914), pero creado y patentado también por Alphonse Louis Potevin (1819-1882) y Mungo Ponton en 1839 y 1855. A continuación, ahondaré en algunas de las aportaciones técnicas más relevantes en la historia del fotograbado, algunas de las cuales se siguen utilizando actualmente.

<sup>13</sup> Etimológicamente *galvanoplastia*, proviene de *galvano*, proceso eléctrico en y *-plastia*, (*plastós*): 'figura', 'tallado', es decir, "dar una figura mediante la electricidad". La electroquímica moderna fue desarrollada por el físico italiano Luigi Galvano en 1085 pero las fuentes acreditan a Mortiz Herman Jacobi como inventor de la galvanoplastia en 1838. La galvanoplastia es una técnica que usa la electrodeposición de metales en el revestimiento de un electrodo, para crear sobre este una superficie con características distintas a las del metal en su estado puro. Educalingo, *Diccionario de español*, 2019, s.v.'galvanoplastia'. < <https://educalingo.com/es/dic-es/galvanoplastia>>

## 🐟 I.I TALBOT Y LOS MEDIOS TONOS

Uno de los procesos significativos en el fotograbado fue la introducción de tramas para descomponer las zonas continuas en redes de puntos, que permitía controlar la tinta y mantenerla uniforme sobre el papel. Fue William Henry Fox Talbot (1800-1877)<sup>14</sup> quien logró unir estos procedimientos y buscar soluciones para perfeccionarlos. La frustración por su incapacidad para pintar y dibujar lo llevó a buscar nuevas formas de generar imágenes: "¿Qué encantador sería si fuera posible causar que estas imágenes naturales se impriman de forma duradera y permanezcan fijas en el papel! ¿Y por qué no debería ser posible?"<sup>15</sup>

El *fotograbado tramado* fue una de sus diversas contribuciones a este campo; puede definirse como "la sucesión de puntos creados por la intersección de una línea y otra que genera una imagen visual en nuestro cerebro e interpretamos como imagen completa con medios tonos, volúmenes, escalas".<sup>16</sup> En 1834<sup>17</sup> obtuvo los primeros resultados de sus experimentaciones al exponer imágenes de hojas, flores y tela, entre otros objetos, al contacto con una superficie sensibilizada, sin usar, por tanto, la cámara oscura, pero logrando obtener imágenes en negativo y sus reproducciones de forma positiva. A estas imágenes les dio el nombre de *dibujos fotogénicos* (*photogenic drawings*).

Para 1844,<sup>18</sup> al observar con una lupa que los negativos de papel en sus dibujos fotogénicos y los grabados contenían pequeños puntos irregulares, pensó que era posible realizar una plancha de aguatinta fotográfica que pudiera utilizarse en una prensa. Se le ocurrió que aquellos puntos serían más regulares si se utilizaba una pantalla, capa o *film* en lugar de espolvorear la superficie, puesto que los primeros fotograbados comerciales no se realizaron con una pantalla sino con un grano de aguatinta bastante grueso y desuniforme.<sup>19</sup> Al entender las necesidades de la imagen y las posibilidades que el huecograbado brinda, encontró que ambos aspectos se podían unir para poder imprimir una imagen en tonalidades moduladas con un espesor de tinta uniforme. "En 1852 Talbot patentó el uso de lo que él llamaba una *pantalla*, que podía estar

<sup>14</sup> William Henry Fox Talbot fue un fotógrafo, inventor, arqueólogo, botánico, filósofo, filólogo, matemático y político británico. Creó el primer negativo fotográfico superviviente en 1835. El proceso negativo / positivo de Talbot, el Calotipo, al que habían precedido sus dibujos fotogénicos; se introdujo en 1840 y se patentó en 1842. *Fox Talbot Museum and Village* [en línea], Swindon, National Trust.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> Alberto Benjamín Centeno Cortés, *op. cit.* p. 6.

<sup>17</sup> Graciela Sacco, *Escrituras Solares. La Heliografía en el campo Artístico*, apud. *ibid.*, p. 4.

<sup>18</sup> G. Sacco, *Escrituras Solares. La Heliografía en el campo Artístico*, apud. *idem*.

<sup>19</sup> Hay que recordar que el aguatinta es una técnica pictórica de grabado calcográfico que permite la obtención de semitonos de un mismo color, que el blanco es siempre el sólido del color del papel y la tinta siempre un color sólido del mismo tono e intensidad.





formada tanto por un tejido como por unas líneas trazadas con regla sobre vidrio”.<sup>20</sup> Su patente predecía la de impresión en hueco.

En el mismo año, tras las observaciones que realizó con la técnica del papel carbón, Talbot encontró que coloides como la goma arábica, la albúmina, y la grenetina, se hacían solubles cuando se mezclaban con el bicromato potásico; después, utilizaba el crespón negro —o, en otras palabras, una tela para tramar la imagen—, lo que le daba el soporte para ayudar a la traducción de valores tonales sobre la plancha mordida. “Su método consistía en cubrir la placa con una capa bicromatada del coloide adecuado y exponerlo después a la luz, primero bajo una pantalla y luego bajo un negativo”.<sup>21</sup> Al penetrar la luz a través de la pantalla, se endurece la capa de revestimiento, éste conserva su solubilidad en aquellas zonas donde la pantalla y el negativo habían cerrado el paso de la luz, formando puntos mayores o menores según la cantidad que había atravesado el negativo. Talbot retiraba el coloide —es decir, la membrana o solución— mediante un lavado, grabando la plancha con cloruro de platino. Pero, en su ambición de perfeccionar la técnica, pasó de las planchas de acero a las planchas de cobre, las cuales atacaba con cloruro férrico en vez de cloruro de platino. Esto le permitía controlar más los efectos del mordiente tanto en la gelatina como en el metal y, por supuesto, era más barato. En 1858, añadió resina de colofonía a la superficie de la gelatina expuesta antes de atacar la plancha con cloruro férrico, a través de la capa inferior de gelatina y bicromato.

Al proceso de heliograbado de Talbot se suman otros dos factores que ayudaron notablemente al desarrollo del procedimiento del heliograbado: por una parte, la creación e impresión de papel carbón y, por otra, el graneado de la plancha con partículas de betún o resina.

Así, el procedimiento se perfeccionó haciendo que las partículas de resina se fijaran a la superficie del metal con calor en vez de depositar la resina sobre la superficie de la gelatina. El papel gelatinado era sensibilizado con bicromato potásico, expuesto bajo el positivo de tono continuo y transferido sobre el grano depositado en la plancha de cobre. Una vez adherido el papel tisú, se revela con agua caliente, se levanta el papel y se elimina la grenetina no expuesta. La capa de gelatina adherida sobre la plancha contiene el mismo espesor proporcional a la cantidad de luz recibida a través del positivo.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>21</sup> *Idem.*

En el año de 1872, Charles Gillot (1853-1903)<sup>22</sup> se influenció del método de colodión húmedo y utilizó placas de zinc, adaptando el procedimiento de imágenes fotográficas al betún de Judea. Expuso con colodión húmedo grabados y litografías en línea, o imágenes fotográficas sobre planchas de zinc sensibilizadas con una emulsión de albúmina, que es clara de huevo bicromatada. La imagen resultante necesitaba varias series de ataques o quemaduras al ácido y se entintaba repetidas veces con rodillo con el fin de cubrir los ataques anteriores. Se revelaba con agua y se espolvoreaba con resina resistente al ácido que se sometía bajo los mismos principios del aguafuerte.

Para aplicar el procedimiento a los otros tipos de dibujo Charles Gillot puso a punto varios métodos con el fin de obtener un efecto de trama o de grano sobre la imagen fotográfica, que era aplicada y luego reproducida por medio del barniz bituminoso. La técnica de gillotage era luego aplicada para grabar el metal. Permitted imprimir las fotografías y conoció un gran éxito. A veces tomó el nombre de fotografiado directo.<sup>23</sup>

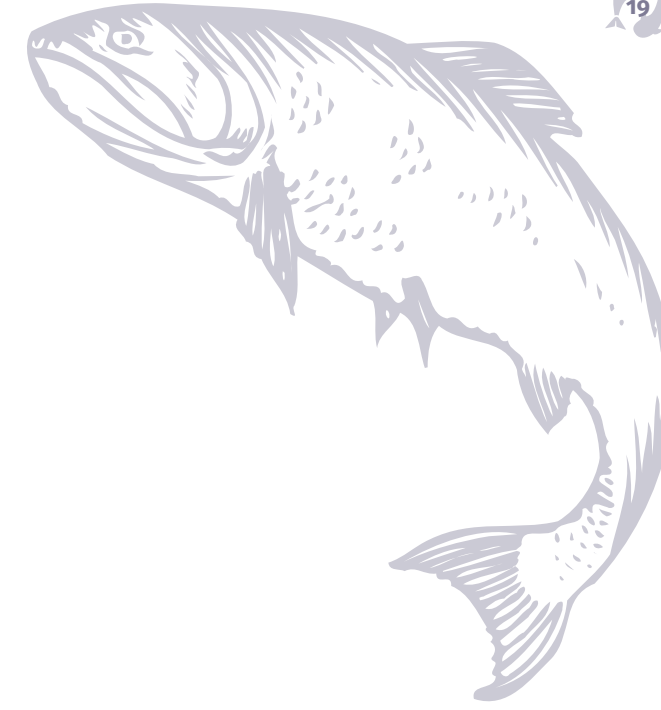
Si bien los acontecimientos hasta ahora descritos tanto de Talbot, como de Swan y de Charles Gillot constituyen las cimientos técnicos del heliograbado moderno, al proceso, tal cual lo conocemos en la actualidad, también se le suman las aportaciones del impresor vienés Karl Wenzel Klic (1841-1926), quien se dedicó a la experimentación de métodos con los cuales poder reproducir imágenes. Su procedimiento se diferenciaba del de Talbot en que atacaba la plancha con distintos baños de cloruro férrico en distintas densidades; él combinaba tanto los métodos de Talbot como de Swan. Su principal desarrollo, desde un punto de vista comercial, fue el *rotograbado* en el año 1890, mediante rodillos de cobre para la impresión rotativa. Posteriormente, en 1908,<sup>24</sup> Eduard Mertens y Ernst Rolffs perfeccionarían el rotograbado.

En los inicios del heliograbado, no fueron muchos los artistas que experimentaron con el procedimiento debido a las dificultades técnicas o a que se requería dominar el oficio de la fotografía y del grabado, o que llegaba a ser un procedimiento costoso o tóxico. También hay que mencionar que sólo era visto como un

<sup>22</sup> Charles Gillot fue un grabador y litógrafo. Alrededor de 1870 desarrolló el antecedente del fotografiado en relieve, cabe situarlo en el método fotográfico del proceso Guillochage (fotomecánico). Abrió un taller de fotografiado en París en 1875 y en 1876 desarrolló el proceso de fotografiado. Mediante esta técnica, (patentada en 1877), perfeccionó el uso del grabado químico inventado por su padre aplicándolo a la reproducción de imágenes, por medio de la transferencia de una fotografía en una placa de zinc. Este proceso predominaría rápidamente en los periódicos y libros ilustrados de la época. Su padre, Firmin Gillot (1820-1872), inventó en 1852 el método de la paniconografía, también conocido como *gillotage*, método con el que se reproducían dibujo lineales. Más tarde, inventó un nuevo proceso, otra vez en relieve, pero no fotográfico.

<sup>23</sup> El procedimiento Guillochage, en “Los procedimientos a base de betún según Niépce”, *op cit.*

<sup>24</sup> Alan Petrucci, “Photography and the Black Arts”, en *Metropolitan Postcard Club* [en línea].





método fotomecánico de reproducción en el que no había espacio para la creatividad artística. Fue hasta principios del siglo xx, tras la ruptura del grabado tradicional en 1890 y el desarrollo industrial de los procedimientos fotomecánicos, cuando surge la necesidad de crear una nueva identidad, logrando, dentro de los procesos alternativos y tradicionales de la fotografía y la gráfica, mantener hasta la actualidad una oposición al desarrollo de la industria a la que pertenecen.

## 🐟 1.2 EL PICTORIALISMO

Para comprender el acercamiento y posterior incorporación que tuvo el fotograbado en el arte, se debe tomar en cuenta que la fotografía impresa también tuvo que obtener una aceptación como obra de arte. Es a partir de este hecho que el fotograbado, como recurso artístico y técnico, amplió sus campos para desarrollar una imagen, la cual se integró en las instituciones artísticas, las revistas y el mercado del arte. Por lo tanto, el fotograbado tradicional busca, desde sus orígenes, un contenido estético, plasmando paisajes, bodegones, desnudos, retratos, etc., interpretando, buscando y generando así una serie cualidades formales en la obra de arte.

Aunque el proceso del fotograbado y su perfeccionamiento van aunados a los de la fotografía, las características y necesidades del primero lo llevan a buscar, crear, experimentar y expresar sus cualidades plásticas únicas dentro de la imagen fotográfica, no sin antes defender a la fotografía como arte. No obstante, es por medio del movimiento del pictorialismo<sup>25</sup> que éste nace, prácticamente de forma simultánea en Viena e Inglaterra a finales del siglo xix, como reacción de los debates sobre la naturaleza de la fotografía.

En el pictorialismo encontramos cómo se incorporan y se resaltan en la fotografía elementos pictóricos que no sólo le pertenecen a la pintura, la escultura, el dibujo y la gráfica tradicional: uno de sus objetivos era que la fotografía alcanzara el mismo valor que tenía las Bellas Artes. Se desarrollaron, entonces, dos tendencias: los pictorialistas quienes siguen la escuela clasicista con técnicas escenográficas victorianas, y los pictorealistas, quienes seguían al impresionismo. “Los pictorialistas, ‘impresionistas’, tuvieron preferencia por aquellos temas donde la luz es una presencia importante; los paisajes y en ocasiones los desnudos”<sup>26</sup> y exaltaban algunos puntos de las teorías del romanticismo, propias del siglo xix. Formalmente, recurrían

<sup>25</sup> El pictorialismo es un movimiento fotográfico de pretensiones artísticas que se desarrolla a finales de los años 1880 y hasta el final de la Primera Guerra Mundial. Surge como reacción a la fotografía de aficionados, nacida con la comercialización de la cámara fotográfica de Kodak. También se opone a la fotografía academicista reivindicando los valores propios de la fotografía para la realización de obras de arte en plena igualdad con otras disciplinas artísticas.

<sup>26</sup> Rosario Fuentes, El Foto- Grafismo, apud. A. B. Centeno Cortés, op. cit., p. 19.

al juego con las luces y sombras, u otros objetos para impedir ver claramente, pues la resolución plástica derivada de la imagen borrosa y los temas que eligen los pictorialistas utilizando el *efecto floue* o desenfoque, creaba una distancia de la realidad y no una mera reproducción de ella.

« Los pictorialistas no consideraban que la fotografía consistiera en documentar hechos ni que fuera un vehículo para interpretar reproducir las obras de arte (como habían hecho los fotógrafos victorianos), sino que la veían como un medio para crear una realidad nueva, puramente fotográfica, que solo podía existir en una fotografía, ser experimentada a través de la visión personal del fotógrafo, sublimarse y cobrar vida con su dominio de la técnica concreta. La técnica estaba al servicio del fotógrafo, y no al contrario.<sup>27</sup> »

A mitad del siglo xix, la fotografía ingresó decisivamente en el mundo de la industrialización y que se abrió una puerta a la fotografía de aficionados. Entonces, fueron los fotógrafos pictorialistas quienes intentaron reaccionar contra la masificación de la práctica fotográfica nacida de la industrialización de materiales y dispositivos, y consolidada gracias a la utilización de procesos de pigmentación controlada.

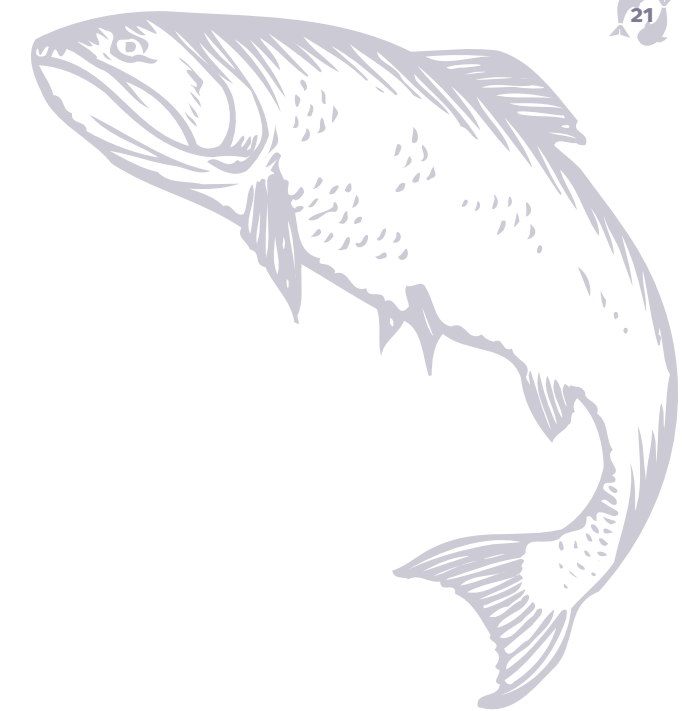
“Para registrar sus impresiones, el fotógrafo se servía de un amplio abanico de lentes, negativos y técnicas de manipulación, como dibujo, grabado, pintura o rayando tanto los negativos como de las impresiones de las fotografías una vez reveladas”<sup>28</sup>. Algunas de las técnicas de positivado usadas fueron la impresión al carbón, bromóleo, goma bicromatada,<sup>29</sup> heliograbado, etc. De ahí se derivó el uso de técnicas de positivado llamadas *nobles* o *impresiones nobles*<sup>30</sup> que, debido a su gran complejidad de manejo y a los resultados obtenidos, formaron copias únicas o, al menos, irrepetibles a la perfección, con concepciones estéticas que pretendían cambiar el carácter de su medio de expresión. Estas técnicas y procesos de impresión facilitaron una manipulación menos automatizada, pues el fotógrafo podía dar a su obra una liberación, un tratamiento y una interacción más personal, que llevaban sus preceptos a otras búsquedas y experimentaciones. Algo

<sup>27</sup> Pam Roberts, *Alfred Stieglitz Camera Work: The complete photographs*, p. 10.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>29</sup> La goma bicromatada es un proceso fotográfico en el que se obtienen fotografías a color dependiendo de los pigmentos utilizados. Este proceso tiene varias capas de emulsión de diferentes colores; al ser mezclada con un bicromato y los pigmentos, la goma arábica se crea una emulsión fotosensible que se expone con un negativo por contacto y se revela con agua caliente. La imagen resultante tiene una particular belleza caracterizada por su cualidades pictóricas. La mezcla de bicromato es de potasio o de amonio, el último de los cuales resulta más fotosensible que el potasio.

<sup>30</sup> Las *impresiones nobles* es el término empleado por los fotógrafos pictorialistas para nombrar a las fotografías que se obtenían mediante la aplicación de pigmentos y procedimientos que consideraban artísticos que producían copias con resultados y aspectos similares a la pintura, grabado, pastel o acuarela.



que también se hacía era destruir o manipular el fotograma, rayándolo o rompiéndolo, por ejemplo, para impedir su reproducción exacta y acercarse al concepto de obra de arte única.

En el intento por introducir la fotografía al mundo del arte, algunos fotógrafos pudieron transitar en el camino de la experimentación alejados del referente fotografiado, lo cual dio lugar a que se generaran cualidades de plasticidad y no meramente comerciales en el fotograbado, las cuales destacaron la sensibilidad e inspiración de los autores y otorgaron un papel secundario a la técnica. A pesar de ser muy maleable a las necesidades de las pretensiones de algunos artistas, éstos se distanciaron de la realidad para que sus fotografías fueran imágenes cargadas con un discurso plástico y no sólo una reproducción de la realidad.

La participación de los pictorialistas dentro del mundo de la estampa no se trataba de una actividad industrializada, sino de una actividad puramente creativa. El trabajo y la representación de este movimiento —cuya técnica predominante fue la del heliograbado— se vio limitada, en su mayoría, a un circuito cerrado de artistas en los clubs fotográficos que expusieron y publicaron sus trabajos en diversos salones al igual que en diferentes revistas de su tiempo.

### 🐟 1.3 ALFRED STIEGLITZ Y SUS APORTACIONES EN EL FOTGRABADO

De quienes conformaron y representaron el pictorialismo, es particularmente importante mencionar a Alfred Stieglitz (1864-1946)<sup>31</sup> como promotor de la fotografía y del fotograbado, pues contribuyó para que este último fuera percibido como un medio de reproducción puramente creativo. Stieglitz fue un visionario internacional, cuyo objetivo era expandir los horizontes de la percepción de la fotografía como medio de expresión y visión, así como divulgar el trabajo y los pensamientos de la época. La técnica que le permitió realizar dicha labor fue el heliograbado.

Alfred Stieglitz nació en Hoboken, Nueva Jersey en 1864. En el año de 1883 aprendió fotografía con Hermann Wilhem Vogel, un destacado científico que, además, le dio clases de química durante su formación en ingeniería mecánica, de modo que la química del proceso de revelado era de su interés. Durante un tiempo vivió y estudió en Europa, donde se vio influenciado por el movimiento pictorialista. Así, regresó

<sup>31</sup> Alfred Stieglitz fue un fotógrafo estadounidense que, durante sus cincuenta años de carrera luchó por hacer de la fotografía una forma de arte al nivel de la pintura y de la escultura. Para conseguirlo, empezó explorando en la fotografía capacidades propias de la pintura para después recurrir a elementos propiamente fotográficos (profundidad de campo, efecto de corte fotográfico). Pasó así del pictorealismo a la llamada fotografía directa.



a Estados Unidos ya con una visión y una propuesta surgida a partir de la corriente pictorialista europea, influenciando, a su vez, a artistas norteamericanos para exponer las posibilidades estéticas de la fotografía.

Con el apoyo de su padre, Stieglitz se hizo socio de Heliochrome Company, posteriormente sería Photochrome Engraving Company, cuya empresa no prosperaba al inicio, pero que le proporcionó tiempo para aprender el complejo proceso del heliograbado. La compañía dio frutos con el tiempo; sin embargo, el aspecto comercial no le interesaba y se marchó una vez que había adquirido el conocimiento necesario de huecograbados y habilidades técnicas.

En Nueva York, Alfred Stieglitz dejó establecidas las bases para el concepto universal de la fotografía como lenguaje artístico. Su concepción purista de la fotografía se vio marcada por medio de exposiciones, la empresa editorial fotográfica y las características estéticas de la imagen.

Así, su labor y su presencia en el mundo de la fotografía se fue consolidando a través de Galería 291, el proyecto editorial *Camera Work* y sus publicaciones de artistas y autores. En el siguiente apartado nos concentraremos más en ello.

### 🐟 1.4 CAMERA NOTES, CAMERA WORK Y GALERÍA 291

En Europa, Camara Klub in Wien, Linked Ring, Photo-Club de París y Die Kunst der Photographie, estuvieron entre los primeros fotoclubs que vieron como un medio de creación y expresión al heliograbado por sus cualidades pictóricas de alta calidad. Por su parte, en América —específicamente en Nueva York— surgió en 1902 el grupo de Photo-Secession, con Stieglitz como director. Su objetivo era establecer una relación entre la fotografía y el arte, aplicando la expresión pictorialista. Su nombre se dio a conocer públicamente en la muestra en el National Arts Club en el mismo año.

Del grupo nacerían después las publicaciones de *Camera Notes* y *Camera Work*. Éstas tuvieron como finalidad abrir a la fotografía al mundo del arte, pues no se percibía como una técnica de producción y reproducción fotomecánica. Dichas revistas muestran la relevancia que el grabado tuvo en el desarrollo del arte fotográfico. Algunas de las magníficas reproducciones en heliograbado ahí publicadas fueron hechas a partir de los trabajos con los procedimientos de platino y bicromatada, entre otros, o incluso partiendo de originales. Las estampas creadas a partir de las originales se convertían incluso en otros originales.



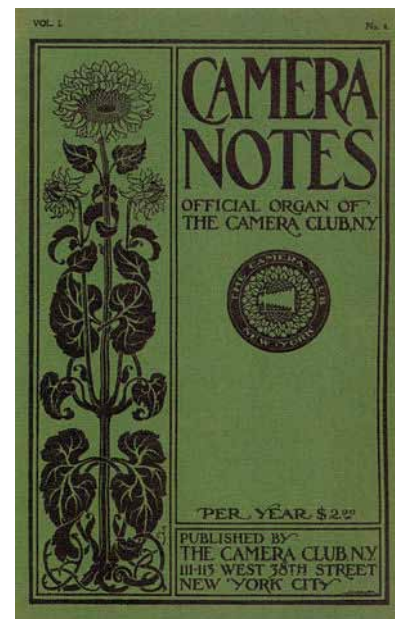


Fig.5 Portada de *Camera Notes*, Vol. 1 No 4, 1898. Diseño de portada por Thomas A. Sindelar.

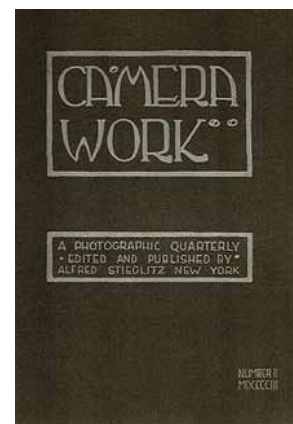


Fig.6 Cubierta de la revista número 2 en 1903.

« Stieglitz eligió el heliograbado para resaltar y destacar las imágenes y aplicar el avance de la fotografía a la expresión pictorialista. Cada una de las miles de copias se imprimieron para cada edición fueron impresas a mano, los resultados eran obras de arte originales.

Stieglitz elevó el proceso del huecograbado a tal nivel de perfección [...] Lo consideraba una forma de impresión fotográfica legítima y envió imágenes de la Photo-Secession hechas con esa técnica a exposiciones internacionales. El huecograbado era la mejor manera, y también la más perfecta, de unir fotografías y textos y de comunicarse con el público más amplio. En manos de Stieglitz el huecograbado se convirtió en mucho más que un proceso de impresión fotomecánica.<sup>32</sup> »

Stieglitz fungió como editor de *Camera Notes* (fig.5), revista trimestral del club publicada por el *Camera Club* de Nueva York de 1897 a 1902.<sup>33</sup> El grabado formó parte central de su contenido, junto con notas y ensayos sobre arte y fotografía, reuniones, consejos técnicos y el acontecer en el mundo fotográfico en general. Durante los seis años en los que se publicó esta revista, se imprimieron aproximadamente 350 imágenes, de las cuales 87 fueron heliograbados en los tonos originales. Sin embargo, sólo generó 1,850 dólares de los gastos de venta, cantidad que ni siquiera cubría los gastos de los ejemplares que se enviaban a los socios y que sólo representaba la décima parte del total de los gastos. Lo restante provenía de los bolsillos de Stieglitz o de los ingresos de publicidad.

La discrepancia de Stieglitz con los otros miembros del club *Camera Notes* causó su expulsión. Sin embargo, ello le permitió fundar una nueva revista trimestral llamada *Camera Work*. “Su título (literalmente ‘obra de cámara’) se basaba en la expresión [con] la que entonces se describía a los fotógrafos: *Camera Workers* (‘operarios de cámara’)”<sup>34</sup> Fue una revista de fotografía (fig.6) editada desde 1902 y hasta 1917,<sup>35</sup> cuyos objetivos eran difundir, originar y apoyar el trabajo de fotógrafos que reflexionaban sobre esta disciplina como un arte. Contenía las últimas tendencias artísticas de la época —especialmente en lo referente a la fotografía artística de la tendencia de los pictorialistas—, así como reflexiones estéticas, explicaciones técnicas y contestaciones a las críticas recibidas.

<sup>32</sup> P. Roberts, *op. cit.*, p. 17.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>35</sup> Carlos Trilnick, “Camera Work”, en *1D1S (Proyecto de Investigación en Diseño de Imagen y Sonido)* [en línea].

Muchos de los artistas pictorialistas y vanguardistas del momento escribieron en ella, explicaban y defendían la novedad conceptual emergente a principio del siglo, de manera que ofrecía artículos de los mejores artistas de la época, críticos de fotografía, pintura, escultura y literatura.

Cuando *Camera Work* apareció, el pictorialismo era sinónimo de artístico, por lo que permitió la creación de una gran variedad de estilos. Esto generó que la línea entre fotografía documental y fotografía artística se difuminara. Se convirtió en la primera publicación notable del siglo xx para los fotograbados de la época.<sup>36</sup>

En los quince años de existencia de la revista, de las 559 ilustraciones publicadas, 416 fueron heliograbados realizados manualmente sobre planchas de cobre, una enorme cantidad considerando que en la última década del siglo xx, y hasta ahora, el heliograbado era y sigue siendo un proceso de impresión costoso en relación con otros. En los 50 números de *Camera Work* publicados aparecieron algunos trabajos aún más finos del fotograbado, pues la mayoría de los fotógrafos más destacados que colaboraban eran expertos del proceso del heliograbado; es el caso de James Craig, Alvin Langdon Coburn, Edward Sheriff, Paul Strand y Edward Steichen.

El declive de la revista fue prácticamente la falta de dinero para su producción, pero también la dirección de Stieglitz, su forma de ver la fotografía en el campo del arte en las exposiciones, con la cual no estaban de acuerdo, en su mayoría, los miembros y fotógrafos de la revista.

Ambas revistas, *Camera Notes* y *Camera Work*, publicaron obras de un selecto grupo de fotógrafos elegidos por Stieglitz, entre quienes se encontraron George Seeley, Gertrude Käsabier, Edward Steichen, Charles Berg, William A. Faser, Horacio A. Latimer, Fred Holland, Clarence H. White y, por supuesto, el mismo fundador (fig.7).

Al final de su vida, Stieglitz dirigió *Intimate Gallery* y *An American Place*, donde expuso, sobre todo, obras de arte, pero también fotografías de Paul Strand, Ansel Adams y Eliot Porter.

La falta de galerías que expusieran fotografías en Nueva York inspiró a Stieglitz a crear y a gestionar un lugar donde se mostrara obras del grupo *Photo Secession*. *Little Galleries of the Photo Secession* abrieron sus puertas el noviembre de 1905, en el número 291 de la Quinta Avenida. Es por ello que también es conocida como Galería de Arte 291 o Galería 291. Fue creada y gestionada por Alfred Stieglitz hasta el año de 1917. Abría seis días por semana y la entrada era gratuita; en su primera temporada fue visitada por 15,000

<sup>36</sup> *Idem.*



Fig. 7 Torso por Alfred Stieglitz y Clarence H. White 21.4x 16.2 Fotograbado, 1909.



personas. De las 384 obras expuestas, 249 estaban en venta y 61 fueron compradas, la mayoría por Stieglitz también en su primera temporada. Así, de acuerdo con Pam Roberts en su libro *Camera Work*, se convirtió en un punto de encuentro de miembros y simpatizantes de los clubs.<sup>37</sup>

En 1930, tras donar colecciones de fotografías, heliogramados, revistas, entre otros, a la mayoría de instituciones renombradas, Stieglitz quemó los 1,000 ejemplares restantes de *Camera Work*. En 1933, regaló su colección de más de 600 fotografías de miembros de Photo Secession y otros fotógrafos pictorialistas al Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

« El arte tenía que aportar algo nuevo a lo conocido. Debía cambiar las cosas; de lo contrario, no era arte. Cualquiera hombre con algo que decir merecía ser escuchado. Y Stieglitz tenía mucho más que decir que la mayoría de la gente.

*Camera Work* cumplió numerosas funciones. Por un lado, inicio su andadura como último bastón de la confluencia entre el arte, la fotografía y la literatura simbolistas, y la concluyó como profeta del arte de vanguardia.<sup>38</sup>

Otro artista que influenció a muchos fotógrafos que se presentaron en las galerías, las revistas y en los clubs, fue Peter Henry Emerson (1856-1936),<sup>39</sup> quien, además, fomentó el papel de la fotografía como un arte autónomo, con recursos creativos propios, y que defendió la toma de fotografías a favor de trabajo manual de ésta:

« Una gran paradoja que se ha de combatir es la asunción de que al no ser la fotografía trabajo manual, como dice el público —aunque a nosotros nos parece que hay mucho trabajo manual y de cabeza en ella—, no puede ser un idioma de arte. Esto es un error nacido del no pensar. Un pintor aprende su técnica para poder hablar, y como nos ha dicho más de un pintor. “la pintura es un proceso mental”, y en cuanto a la técnica casi la podrían llevar a cabo con los pies. Igual pasa con la fotografía, que es un proceso mental muy severo y requiere de todas las energías del artista aun cuando se tenga la técnica dominada. Lo que cuenta es lo que se va a decir y cómo decirlo [...] La originalidad de una obra de arte se

<sup>37</sup> P. Roberts, *op. cit.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>39</sup> Pedro Enrique Emerson nació Sagua la Grande, Cuba y falleció en Falmouth, Reino Unido; fue conocido como Peter Henry Emerson.

refiere a la originalidad de lo que se expresa y a la manera se cómo esto se expresa, ya sea en fotografía, poesía o en pintura.<sup>40</sup>

Muchos de estos artistas fueron impulsados tras la publicación en 1889 de su libro *Naturalistic Photography*,<sup>41</sup> donde se argumentaba las objeciones históricas que habían negado estatus artístico a las fotografías. También fue uno de los pioneros en usar el fotogramado (fig.8) de manera artística debido a su maleabilidad; prefería el heliogramado porque le proporcionaba grandes ventajas, como la elección de tintas y color, y de una amplia gama de papeles que podía utilizar en la ejecución de la imagen. Fue, pues, el grabado en hueco sobre planchas de cobre el que le brindó la solución naturalista de sus imágenes.

Si bien para los fotógrafos que no sabían manipular el método de fotogramado se convirtió en una técnica de reproducción, Emerson no vio en los procedimientos fotomecánicos una solución de reproducción de sus trabajos impresos en plata. Por el contrario, para él los heliogramados se debían de ver como impresiones originales y no meramente como reproducciones.

## 1.5 LA SEGUNDA ASCENDENCIA DEL HELIOGRAMADO

Para comprender mejor el fotogramado y el heliogramado, es conveniente situarlos en dos periodos: el primero es la invención y desarrollo; el segundo es a partir de su declive desde 1940. En este último, se encuentra, por ejemplo, el trabajo de Paul Strand (1890-1976),<sup>42</sup> colaborador de Photo Secession y Galería 291 que realizó el portafolio *Photographs of Mexico*.

Tras la Segunda Guerra mundial, el heliogramado se había convertido en una reminiscencia, a pesar de que muchos fotógrafos lo consideraban como una técnica delicada y pulcra para la realización de imágenes. Hacia comienzos del siglo xx, el retrogramado fue más utilizado por su calidad de impresión en blanco y negro y a color, así como por la rapidez e inmediatez de las prensas, lo que propició la decadencia del heliogramado. Al no ser factible imprimir en planchas de heliogramado a mano, la mayoría optó por abandonar las prensas manuales: mientras un impresor o estampador podía realizar de 50 a 60 impresiones diarias —lo que no era económica ni físicamente factible—, el rotogramado ya era capaz de imprimir 30,000

<sup>40</sup> Joan Fontcuberta, *Estética de la fotografía*, pp. 77,78.

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> Paul Strand nació en Nueva York y falleció en Orgeval, Francia. De familia inmigrante de República Checa, fue uno de los pioneros de la *fotografía directa* o *fotografía pura*, junto a Alfred Stieglitz y otros fotógrafos, con ésta se comenzó a valorar las fotografías que parecen fotografías, carentes de manipulación.



Fig.8 La cosecha de Barley por Peter Henry Emerson.,  
Fotogramado, 1886.

por hora. Otra de las diferencias más marcadas entre el heliograbado y el rotograbado fue el empleo de la tinta, el método para eliminar su exceso y el empleo de los papeles y su textura, puesto que la manera en el heliograbado se entintaba de forma manual y no mecánicamente.

El rotograbado, entonces, posibilitó la publicación de un gran número de revistas ilustradas y la multiplicación del libro impreso. Sin embargo, existía cierto número de artistas que continuaron usando el proceso de heliograbado para la publicación de su obra. Entre ellos se encuentran la fotógrafa norteamericana Doris Ulman (1882-1934) y Adolf Fassbender. No obstante, trabajos como los de Brassai, Man Ray, Eugène Atget, Karl Blossfeldt, Henri Cartier-Bresson, William Klein, Helen Levitt, Eikoh Hosoe, Robert Frank, Bill Brandt, entre otros, fueron impresos en huecograbado y heliograbado.

Fue hasta 1966 cuando Deli Sacilotto (1936) volvió a estampar las planchas del proyecto *The North American Indian*, de Edward Sheriff Curtis (1868-1952),<sup>43</sup> “dando lugar a lo que podríamos llamar como la ascendencia del heliograbado contemporáneo”.<sup>44</sup> Ese año, en la ciudad de Nueva York, un cliente le encargó la estampación de las placas realizadas mediante esa técnica. Este procedimiento era totalmente desconocido para él, puesto que no tenía dibujos tallados manualmente sino una imagen fotográfica; sin embargo, la placa de cobre le era familiar, pues se empleaba en el aguafuerte. A pesar de que no conocía la técnica en que estaba hecha, sabía cómo imprimir dichas placas. Al ver el detalle y la calidad de los tonos dichas imágenes fotográficas y su características pictóricas, Sacilotto emprendió la tarea de investigar y aprender heliograbado. Posteriormente, trabajaría como director de la investigación en Graphcstudio de la Universidad del Sur de Florida, colaborando con Robert Mapplethore y Edward Ruscha en sus ediciones.

Además de Deli Sacilotto, el grabador y fotógrafo Jon Goodman tuvo una participación importante y fue “considerado como uno de los catalizadores de la reactivación moderna del heliograbado, comenzó a utilizarlo en 1976”.<sup>45</sup> Tras trabajar en la Fundación Paul Strand estampando de los primeros trabajos de Strand y Edward Steichen. Goodman creó su taller en 1984 en Massachusetts. Se dedicó a la estampación de editores, artistas, fotógrafos y museos, pero también a la investigación del heliograbado. Su trabajo generalmente se constituía por naturalezas muertas y paisajes, hoy encontradas en las colecciones de Museum of Modern Art entre otros lugares.

<sup>43</sup> Edward Sheriff Curtis fue un fotógrafo estadounidense, dirigente del proyecto “The North American Indian, que es un documento antropológico sobre la vida, costumbres, mitos, hábitos, religión, etc., de más de 80 tribus americanas.

<sup>44</sup> Juan Carlos Ramos Guadix y Alicia Peláez Camazón, *Fotografía y Estampa. Del positivo analógico a la plancha de fotopolímero*, p. 122.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 129.



Paul Taylor de Renaissance Press y Vincent Fitz Gerald and Company son otros de los muchos talleres que emplearon el heliograbado como proceso de creación; el segundo, produjo el libro *After*, cuyo diseño editorial es un acordeón con poemas de Michael Feingold e imágenes de Judith Turner y cuyas placas fueron realizadas por Jon Goodman.

En 1988 se creó la revista *21st: The Journal of Contemporary of Photography*, inspirada en *Camera Work*, dirigida por Jon Goodman y publicada por Steven Albahari; tuvo ediciones de lujo con varios heliograbados de los principales fotógrafos contemporáneos.

Décadas después, artistas como Robert Rauschenberg y Jim Dine estuvieron encantados por las posibilidades de emplear este procedimiento para imprimir sus imágenes con tintas y papeles coloreados.

Para concluir, mencionaremos algunos de los artistas que realizan heliograbado en su producción plástica. Cada uno de ellos emplea esta técnica de manera diferente y variada como sus antecesores, pero en su mayoría realizan sus negativos o positivos pensando desde el principio en el heliograbado. Entre ellos se encuentran Lothar Osterberg, Davis Morrish, Marlene Mc Callum, Willis F. Lee, John Craig, Kristoffer Albrecht, Jan Pattersson, Rusell Dodd, Byron Brauchli, Luc Janssen, Peter Miller, Gary Krüger, Arrigo Mamone, Luc van Muylem, Pierre Brochet, Claude Plessier Hugh Stoneman y el español Unai San Martin.

Actualmente, el fotograbado es retomado por sus cualidades plásticas y pictóricas, involucrando el grabado tradicional y la manipulación de la imagen fotográfica por medio de recursos digitales, aspecto que se tratará posteriormente.

## 🐟 1.6 FOTOGABADO: EL FOTOPOLÍMERO EN EL ARTE

Los procesos de *impresión intaglio* o *calcográficas* son aquellos en los que la imagen se encuentra tallada, mordida, excavada, etc., y pertenecen al *gravure* o huecograbado, que tradicionalmente emplea un soporte de metal, se imprime en una prensa rotativa y utiliza como mordiente ácidos: nítrico, percloruro de hierro o cloruro férrico. Junto con las técnicas de la litografía, la flexografía y la tipografía, el huecograbado se encuentra entre los procesos de impresión en los que se utilizan las placas de fotopolímero.

El primer fotopolímero sintético fue llamado *Photosensitization of Polymeric Cinnamic Acid Esters*, patentado por Louis Minsk de Eastman Kodak, en EE.UU. en 1952, para aplicación de imágenes tanto en fotograbados como láminas litográficas con base de polivinilo.





En las décadas de 1960 y 1970, se desarrollaron placas sólidas con base de fotopolímero para tipografía, flexografía, litografía y fotograbado. Desde 1957 fue desarrollada la primera placa de impresión tipográfica llamada Tilon, con base de nylon, por Time Ink, para impresión de revistas, y en el año de 1968, ésta dio paso a una placa mejorada introducida por BASF of West Germany, llamada Nyloprint, la cual se revelaba con alcohol. En 1960, la empresa DuPont desarrolló Dycril, con base acrílica, pero sólo se produjo hasta 1970.

Debido a la necesidad de sustituir el alcohol por agua, las empresas trabajaron en desarrollar una placa con base de nylon. Compañías japonesas como Miraclon de Tokyo Ohka Kogyo, Printight de Toyobo Co. y Toray Industries, desarrollaron e introdujeron en 1977 la placa Torelief, revelable al agua; después también las desarrollaría BASF.

En 1974 DuPont presentó la primera placa sólida flexográfica de fotopolímero con el nombre Cyrel, con base de estireno elastómeros. Consecutivamente, en 1975, prosiguió la placa Flex-Light, de Uniroyal. En el mismo año, en Japón, la empresa Tokyo Ohka Kogyo introdujo también una placa flexográfica de polímero llamada Elaslón. Para 1990, Toyobo también presentó la placa de fotopolímero flexográfica bajo la marca comercial de Cosmolight.<sup>46</sup>

Si bien el uso de estas placas es completamente comercial, el fotopolímero como una técnica en hueco se ha incorporando poco a poco a los talleres de producción de fotografía y de grabado, visto como una técnica con diversas posibilidades.

El proceso químico y técnico del fotopolímero o polímero fotosensible, está formado por un monómero que, expuesto a los rayos UV, éstos se proyectan en línea recta sobre la placa, lo cual cambia la estructura; además, endurece las moléculas, lo que produce una reacción de polimerización. Ese cambio en las moléculas sólo se percibe al ser revelada mediante un lavado en agua. La exposición, a su vez, es determinada con una longitud de onda.

La fotografía se transfiere, primero, exponiendo una pantalla de aguatinas digital por contacto en una insoladora y, después, exponiendo de la misma forma, por contacto, una película de la imagen en positivos. Es cuando los monómeros fotosensibles reciben la luz UV, que logran el cambio foto-físico (cromático) y forman la imagen que ha sido grabada con luz en la capa de la emulsión fotosensible, se convierte en polímero para después ser revelada en agua o alcohol y secada para que se endurezcan. Su impresión es igual a la de un huecograbado.

<sup>46</sup> Savla Manilal, *History and Technology of Photopolymer Printing Plates* [en línea].

Este proceso surgió de la necesidad de crear un arte gráfico ecológico o no completamente tóxico, pues el heliograbado es contaminante, debido al fotosensibilizador bicromato, el uso común del ácido nítrico y, una alternativa menos tóxica para atacar planchas de cobre, el percloruro de hierro o cloruro férrico. Además, tiene distintas aplicaciones artísticas porque permite realizar grabado en relieve entintado con rodillo, pero también hacer aguatinas con distintas calidades de grises con una calidad fotográfica, creando nuevas formas en el arte gráfico, como es la impresión a color y la ausencia de monocromatismo en la imagen. De este modo, la introducción del fotopolímero dentro de los procesos de producción gráfica forjó un gran avance en la imagen de tono continuo y una relación con las tecnologías digitales.

Podemos situar el comienzo de este procedimiento aplicado a las artes en los países escandinavos como Dinamarca, Finlandia, Suecia y Noruega. Eli Ponsaing (1922-2013)<sup>47</sup> impulsó a otros artistas escandinavos a aplicar la técnica del fotopolímero con el medio fotográfico, entendido como una evolución del heliograbado al grano. Dentro de sus obras más destacadas está la serie titulada *Crystallograms* (fig.9).

Entre los artistas destacados que continuaron investigando el procedimiento impulsado por Ponsaing están Kari Holopainen (fig.10 y fig.11). Ellos defendieron el fotopolímero por la inmediatez y las posibilidades del método, así como por la posibilidad de usar los delicados papeles del grabado, lo que le permitía analizar única y exclusivamente la importancia de la fotografía analógica en la técnica de planchas de fotopolímero.

De lo anterior se puede concluir que el fotograbado surge de la necesidad de hacer permanente la imagen que luego sería fotográfica. La traslación de una imagen fotográfica a una plancha para su posterior impresión tuvo como consecuencia y aportación lógica, entre otras, el desarrollo y la aparición de la fotografía, ya que el fotograbado y la fotografía análoga fueron entrelazándose en su desarrollo.

Por otro lado, la incursión de la fotografía y el fotograbado en el campo y en el mercado del arte, contribuyó también a que no se distinguieran solamente como un medio de reproducción o procedimientos fotomecánicos con fines meramente comerciales, sino que posibilitó su apertura a un contexto artístico. Nace así, el fotograbado como un medio que posee su propia sintaxis y que puso de manifiesto sus peculiaridades técnicas, que no provienen solamente de los procedimientos industriales y fotomecánicos, sino que también permiten la intervención del artista. Se trata de una hibridación: simbiosis de ambas disciplinas.



<sup>47</sup> Eli Ponsaing fue un diseñador gráfico y fotógrafo danés, entrenado como impresor litógrafo. De 1968 a 1992 fue profesor en Det Konwelige en Dinamarca y desde 1922, académico de la Royal Academy of Fine Arts de Copenhagen, de él podría decirse que ha reinventado el heliograbado.



Fig. 9 Eli Ponsaing, *Chrystallogram*, Photopolymer gravure, 17,5 x 25 cm, 1995.



Fig. 10 Kari Holopainen, *Lehtiz (Portfolio Five Leaves)*. Fotopolímero, 1992.



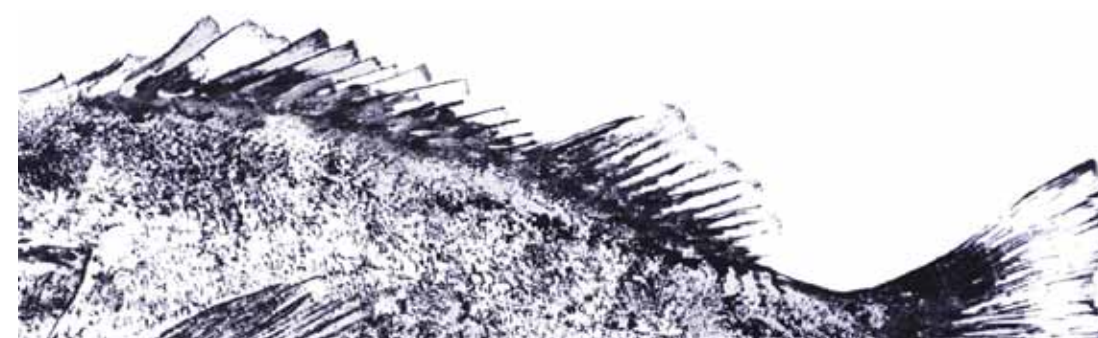
Fig. 11 Taneli Eskola, Fotopolímero, 1997.





*La importancia de la reproductibilidad  
y los medios digitales en el fotograbado  
contemporáneo*

CAPÍTULO II



LA IMPORTANCIA DE LA REPRODUCTIBILIDAD  
Y LOS MEDIOS DIGITALES EN EL FOTOGRAFADO  
CONTEMPORÁNEO

*En el principio de la obra de arte  
está el hecho de haber sido siempre reproducible.*

*Lo que unos hombres habían hecho,  
otros podían volver hacerlo.*

~: WALTER BENJAMIN

En su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin apunta que la obra artística se ha reproducido a lo largo de la historia y, sin embargo, los procedimientos mecánicos y manuales de la reproducción de la imagen son los que diferencian y diversifican la manera en la que se percibe y se aprecia.

Pensemos que, desde la aparición de las academias, los discípulos realizaban ejercicios de reproducción de las obras de sus maestros, los cuales desarrollaban la habilidad técnica que el discípulo debía aprender. El panorama cambió a partir de la aparición y del desarrollo de la estampa y de la imprenta, invención del orfebre alemán Johannes Gutenberg (1399-1468);<sup>48</sup> gracias a ella, se pudo reproducir mecánicamente el dibujo y el texto, lo cual permitió que se desarrollaran, variaran y se perfeccionaran las diferentes formas de imprimir. Ello derivó en una producción masiva, cuya finalidad era la difusión y la divulgación de escritos y propaganda.

La creciente demanda de impresos y las técnicas de grabado utilizadas, poco a poco, dieron origen al *cliché de la imprenta*,<sup>49</sup> que casi sustituye a los grabados en madera, ya que tenía una menor durabilidad pero permitía la elaboración de imágenes más detalladas. Se trata de un antecedente más próximo al fotografado y a la reproducción en serie de la imagen dentro de un aspecto mecanizado. Por su parte, el surgimiento del fotografado permitió crear y reproducir tipos móviles que fueran intercambiables, que tuvieran mayor

<sup>48</sup> Johann Gutenberg nació en Maguncia, Alemania. Fue un orfebre e inventor de la prensa de imprenta con tipos móviles moderna, hacia 1440.

<sup>49</sup> El *cliché de imprenta* es un sello positivo elaborado con técnicas de grabado directo sobre una lámina de zinc para luego ser montado sobre una madera hasta alcanzar la altura de tipo móvil.

durabilidad a la cantidad de impresiones o tirajes; tal fue el caso del *cliché fotografado*,<sup>50</sup> aun a pesar de que éste se utilizaba con fines comerciales que sólo servían dentro de la tipografía.

La reproductibilidad de la imagen en el fotografado fue generada e impulsada en función de la fotoreproducción gráfica, cuyas cualidades plásticas y técnicas la diferenciaron de cualquier tipo de manifestación artística: es la fusión de la gráfica y de la fotografía, y la multiplicidad de la obra dentro las *artes gráficas*,<sup>51</sup> denominada *tirada* o *tiraje*.<sup>52</sup> La imagen fotográfica —que es manipulable— permite la posesión de aquello que está fotografiado y una de las posibilidades que nos proporciona la gráfica es la de manipular la impresión y la matriz.

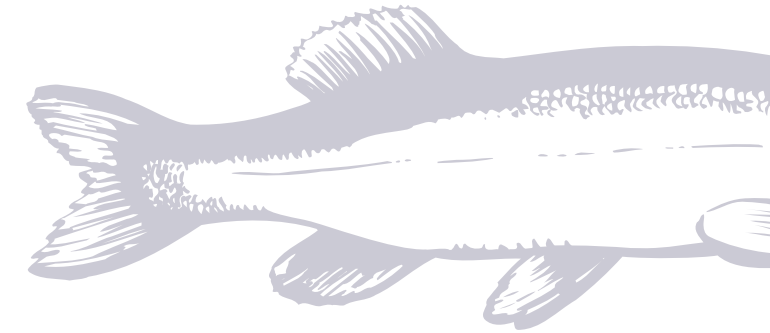
« Las fotografías, que manosean la escala del mundo, son a su vez reducidas, ampliadas, recortadas, retocadas, manipuladas, trucadas. Envejecen, atacadas por las consabidas dolencias de los objetos de papel; desaparecen; se hacen valiosas, y se compran y venden; se reproducen.<sup>53</sup> »

<sup>50</sup> En la elaboración del *cliché fotografado* es que se preparaba una lámina metálica con un barniz o emulsión fotosensible que es resistente al ácido. Se expone por contacto utilizando el negativo original, la plancha se revela, fija y lava.

<sup>51</sup> El *arte gráfico* es una denominación genérica aplicada a los diferentes procesos de grabado y de impresión, empleados por el creador para actuar sobre un soporte y una matriz; asimismo, la fotografía puede relacionarse de la misma forma con su matriz (negativo) y su soporte.

<sup>52</sup> Un *tiraje* o una *tirada* es un conjunto de ejemplares o piezas casi idénticas que se imprimen con la misma base de impresión procedente de una lámina, piedra, plantilla, negativo u otra superficie.

<sup>53</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 14.





Aunque en el siglo xx trajo avances tecnológicos, como el cine —que se convirtió en un medio masivo y una gran industria— y los tipos de tirajes de medios fotomecánicos —como la flexología con coloides bicromatados en el fotograbado o fotopolímero—, entre otros, de modo que las necesidades del mercado y los avances de las técnicas fotográficas generaron un nuevo tipo de imagen reproducible, con una mayor calidad en la impresión. A pesar de ello, el arte se acopló paulatinamente a la incursión de la reproductibilidad de la imagen a mayor cantidad de impresiones. En las diferentes búsquedas y nuevas propuestas plásticas de los artistas —en movimientos artísticos que emergieron como el surrealismo y expresionismo—, lo artísticamente genuino no es la reproducción, sino tanto la creación de la imagen, momentos en los que convergen y radican las posibilidades mismas de la reproducción.

En los orígenes de la imagen fotográfica, la necesidad de propagar o comunicar la misma —ya sea como documento, fuente de información social, política y cultural, publicitaria, o testimonio, etc.— propició su reproducción. Actualmente puede difundirse, reproducirse e imprimirse en diversos soportes con ayuda de los medios analógicos y digitales, de manera que también se reproduce una visión única para hacerla masiva.

Las imágenes fotográficas fueron tomando importancia a lo largo de la historia del hombre, pues se volvieron un recurso y una herramienta tanto para la ciencias como para las artes. Es capaz de comunicar todo lo que el hombre ve, observa, percibe e interpreta, ya que con ella se puede registrar lo que ocurre fuera y dentro de nosotros desde un aspecto social y emocional, reforzando y transformando nuestra percepción del mundo. Por estas particularidades, el hombre se vio impedido para desarrollar nuevas tecnologías a la par de las nuevas formas y estructuras de pensamiento, “la segunda mitad del siglo xix y la primera del xx pertenecen a la fotografía análoga, a partir de la última década del siglo xx, y lo que ha transcurrido del xxi, pertenecen al dominio de la fotografía e imagen digital”.<sup>54</sup>

La fotografía análoga fue considerada, desde el momento de su aparición, un signo que contenía su propio referente y, por tanto, se consideraba “objetiva a la realidad”. Más adelante, el desarrollo tecnológico llevó al perfeccionamiento de la cámara, que implicó inevitablemente un cambio en la mirada de quien crea y observa la imagen fotográfica.

Como ya se ha mencionado, a pesar de la reticencia para ver a la fotografía como arte —por ser creada mediante un dispositivo mecánico y porque su reproductibilidad dificultaba su concepción como obra única—, hoy esa idea es obsoleta. El arte contemporáneo ha posibilitado la hibridación e interacción entre

<sup>54</sup> Álvaro Mauricio Martínez Illera, *De lo análogo a lo digital. El cambio en la mirada y su efecto en los medios* [en línea].

lo analógico y lo digital para crear estéticas modernas que repercuten en percibir ya como una ventaja la masificación de la imagen. Ello amplía las posibilidades para aprovechar la flexibilidad desde las diversas entradas como salidas dentro de la experimentación, la impresión, la apropiación, la hibridación, etc., pues a lo largo de la historia, las imágenes se han vuelto fundamentales en el sistema de comunicación cotidiana y han adquirido distintos valores e intenciones que el artista va moldeando, transformando y deconstruyendo para crear nuevas propuestas.

Por otra parte, en algún momento el grabado fue juzgado por su proceso técnico “ortodoxo” —hay quien diría que son dinosaurios cuyos métodos y condiciones de producción están condicionados a su taller y sus máquinas—, herencia incómoda en la perspectiva artística contemporánea. Resulta difícil aceptar que el grabado no puede encontrar nuevas formas de expresión pues se enmarca en los límites que este medio impone: la inmediatez, la falta de movilidad y la matriz. Pero, para considerar el lugar que tiene el fotograbado en el campo del grabado en el arte contemporáneo, es necesario dejar a un lado los prejuicios que lo consideran como un arte asfixiado por sus propias limitaciones. Con este fin, es pertinente exaltar el desarrollo que éste ha tenido, fecundado en el campo de la experimentación gracias a que se mueve tanto en la tradición como en la innovación: “El artista habita en su propio límite, como también en el de los medios que emplea”.<sup>55</sup> A la imagen se le presentan nuevas tecnologías y medios de reproducción cuyas máquinas han desarrollado un gran perfeccionamiento de la imagen gráfica. Han partido desde los medios tradicionales hasta llegar a los digitales, los que permiten experimentar también en los procesos analógicos, en distintos soportes y en interrelación con otros campos artísticos (fig.12), todo lo cual proporciona nuevas formas de creación y percepción ante la imagen.

Autores y artistas como Gerardo Suter<sup>56</sup> escriben, producen y hablan sobre conceptos como *fotografía expandida* e *imagen expandida*, los cuales están interrelacionados con el de Gene Youngblood<sup>57</sup> y el de *Cine expandido* o *Expanded Cinema*. El concepto de *fotografía expandida* es utilizado para determinar y definir las prácticas artísticas que trabajan desde la combinación de técnicas, proceso fotográficos, campos artísticos,

<sup>55</sup> Juan Martínez Moro, *op cit.*

<sup>56</sup> Gerardo Suter (1957) nació en Buenos Aires y reside en México desde 1970. Inició su trabajo artístico en el campo de la fotografía en el año de 1976. Desde 1990 su interés se enfocó en proyectos para sitios específicos, vinculando la imagen fotográfica de gran formato a otros medios, como la imagen cinemática, el sonido o el texto y utilizando la arquitectura como soporte final de su obra. Su trabajo también lo ha llevado a desarrollar el concepto de *imagen expandida*, tanto a nivel práctico como en el terreno de la reflexión teórica. “Gerardo Suter”, en *Museo de arte Carrillo Gil* [en línea], secc. Colección.

<sup>57</sup> Gene Youngblood (1942). Teórico de las artes y la política de los medios, e investigador en la historia y la teoría de los cines alternativos. Su libro más conocido, *Expanded Cinema*, fue el primero en considerar el video como una forma de arte.



Fig.12. Instalación ejecutada con impresiones de grabado, serigrafía, litografía y fotografías digitalizadas.



entre otros, con los medios digitales. La fotografía dispone de un amplio mapa visual de la expansión del campo tradicional a la ascendente influencia de la misma en otras áreas, que se desenvuelve por medio del camino de la experimentación y que permite encontrar y ver cómo se transforma la multiplicidad de la obra en otras prácticas o medios, como son la gráfica digital, instalación, cine, video, arte participativo e interactivo, etc.

En la fotografía de inicios del siglo XXI, los instrumentos disponibles de los medios digitales permiten la transformación de la imagen, que pueden dar infinidad de resultados y de posibilidades distintos al original: proyectar, capturar, fijar, imprimir, formar, intervenir, por ejemplo, las imágenes en determinado soporte o medio. Esto se puede encontrar en distintas expresiones y prácticas artísticas que utilizan medios audiovisuales o tecnológicos con la intención de manipular o utilizar las imágenes.

Una de las ventajas de la cámara digital se encuentra en que, al capturar una imagen, se puede almacenar en la memoria interna o externa, se puede transferir a una computadora en donde es posible reproducirla o manipularla mediante filtros, añadir o suprimir elementos, modificar su tamaño, etc. con programas de edición, todo ello con la ventaja de mantener y conservar el archivo original. Así, la fotografía se expande a otras posibilidades y es percibida como un lienzo en blanco: “la fotografía digital permite un amplio rango de alteraciones posibles que, de ser efectuadas en una imagen capturada, la llevan a acomodarse incondicionalmente a la voluntad del fotógrafo”.<sup>58</sup>

Con respecto al *photogravure*, el heliograbado y el fotopolímero en el arte contemporáneo, el medio digital también posibilita su entrada en el campo de lo contemporáneo. Trabajar una imagen fotográfica con herramientas como la computadora nos permite modificarla e interactuar con ella, lo que resulta en nuevas maneras de percibirla, dado que aporta otros significados más a la idea original; después, se traslada a un medio de impresión análogo de la gráfica, donde el impresor está en contacto con más materiales que le dan otra posibilidad de creación, generando una diversidad con la obra.

Así es como los medios digitales y tecnológicos nos permiten experimentar aún más y manipular los elementos formales y técnicos de la imagen, aunque también los medios tradicionales nos lo permiten de otras maneras. La fotografía expandida cruza las fronteras de su campo para hibridarse y complementar a los otros; su interactividad permite crear nuevas imágenes que en su área, por sí misma, no podrían realizarse, lo que resulta en obras únicas. Aunque los medios digitales y tradicionales nos permiten poner

<sup>58</sup> Á. M. Martínez Illera, *op cit.* [en línea].

más atención a las necesidades de la imagen y no tanto al proceso técnico, cuando éste está más controlado, mecanizado y especializado en las técnicas, hay libertad para reflexionar sobre la imagen y su manipulación.

Sin embargo, en la actualidad, la mayoría de las personas cuenta con un dispositivo fotográfico y con programas de edición que generan fotografía de aficionados, lo que provoca preguntarnos ¿qué elementos hacen que una imagen fotográfica sea artística? Hay que mencionar que, para el arte contemporáneo, la fotografía artística es idea y concepto, lo que la diferencia del aficionado, pero ahondaremos más sobre el tema en los apartados que siguen.

Ambos lenguajes están en constante cambio pero también en una constante asociación y unión: el arte contemporáneo adopta la actitud de mezclar medios y técnicas para crear un objeto artístico, lo que propicia un repertorio de cualidades, conceptos, efectos y lenguajes que por sí solos no pueden generar para así enriquecerse unos medios con otros.

El fotograbado y el fotopolímero —que tienen presente la interacción con dos campos del arte— poseen una enorme ventaja por el uso de la imagen fotográfica digital y el uso de la impresión análoga, permitiendo que la construcción conceptual de una estampa digital y tradicional se abiera a múltiples soluciones, experimentaciones y desarrollos de la investigación con nuevos y tradicionales medios, de suerte que “la dinámica del corta, copia y pega virtual supone un proceso de ensayo error/acierto de una enorme versatilidad”.<sup>59</sup>

En el fotograbado, la computadora no se debe ver únicamente como una fuente de información visual, sino que además es una herramienta generadora de lenguaje y nuevos significados que el creador ha de indagar, que brinda la multiplicidad, ejecución, difusión y globalización de resultados y experiencias. Lo anterior permite reflexionar para determinar si lo que se pretende es oponerse a las nuevas tecnologías contra las técnicas tradicionales de reproducción —las cuales llevan en sí las cualidades de la estampa— o generar nuevos productos y respuestas creativas contemporáneas. Ello considerando que la intersección entre la estampa y los medios digitales, así como a la mediatización implacable y severa que caracteriza al arte actual, han favorecido la producción de soportes y espacios que amplían la percepción de la obra desde lo estrictamente visual a lo sensorial.

<sup>59</sup> J. Martínez Moro, *op cit.*, p. 147.

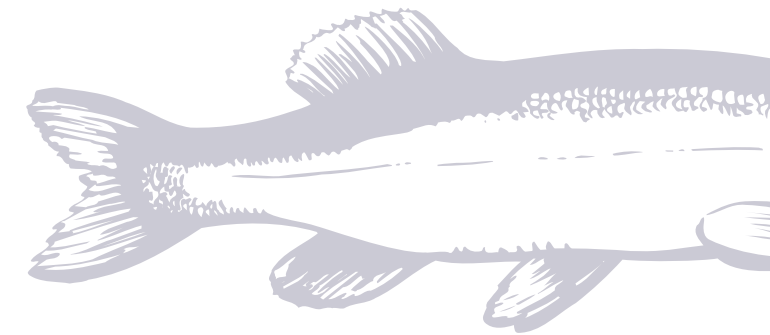




Fig. 13 Cafetal "Hill's Brothers" a nuevo fraccionamiento "Los Hills", núm. 2, cerca de Las Trancas, Veracruz Heliograbado en Cobre.

Artistas como Byron Brauchli (1960)<sup>60</sup> hacen uso de técnicas como el heliograbado y fotopolímero, entre otras. Su proceso técnico es trabajar la placa de cobre de una manera tradicional; pulir, atacar en ácidos e imprimir en prensa, pero la imagen fotográfica y estos procesos marcan la visión e interacción entre lo análogo y lo digital (fig. 13), de manera que su impresión tiene diversas salidas en el uso y la elección de tintas y de papel (fig. 14).

Otro ejemplo es el del artista Unai San Martín<sup>61</sup>, cuyo trabajo podemos observar que captura la naturaleza salvaje del área de la bahía de California y su amada España con imágenes que pretenden reflejar la belleza del proceso único de huecograbado. "El artista prefiere este enfoque lento para la toma de imágenes, y la profunda satisfacción y emoción que se desprenden de un resultado exquisito es, para él, el mismo hoy que cuando realizó su primer fotograbado hace décadas"<sup>62</sup>.

60 Byron Brauchli (Boulder, Colorado) actualmente es investigador del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana y director del Taller Izote. En 1996 se publicó una carpeta de paisajes suyos con el tema del medio ambiente en Veracruz. En este mismo año fue becado por el Fideicomiso para la Cultura México-EUA para documentar la frontera México-Estados Unidos. Recibió la beca Fulbright-García Robles en 1999 para coordinar un diplomado en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. En 2007 participó en el proyecto Migraciones, auspiciado por el fonca. En ese mismo año, la Universidad Veracruzana y la Universidad de Arizona coeditaron *En la línea, fotografías de la frontera norte*, un libro con sus fotografías en la frontera norte.

61 Unai San Martín ha ganado varios premios prestigiosos por sus evocadores y sutiles fotograbados, incluyendo el primer premio Joan Miró y Sotheby's, y el primer premio en el Concurso Nacional de Grabado en Madrid. Su trabajo se encuentra en más de 20 museos, así como en colecciones en Europa y Estados Unidos, como el Museo de Arte de Santa Bárbara y la Colección di Rosa. Ha impartido talleres sobre el proceso de fotograbado tanto a nivel local como en el extranjero y ha realizado huecos durante casi 20 años.

62 "Copper Plate Photogravure", en *The Image Flow* [en línea].

Cada vez más, los contenidos en ferias, bienales, congresos, exposiciones, etc., muestran nuevas técnicas y productos híbridos e interactivos que cuestionan o modifican el soporte tradicional de la estampa, pero que otorgan nuevos planteamientos en el arte contemporáneo, que permiten traspasar esa barrera bidimensional, que ofrecen al artista una interacción de producción e impresión de la estampa con los medios digitales una mayor posibilidad de expresión, como en la animación, performance, cerámica, instalación, etc. Es así como el fotograbado incursiona en el arte contemporáneo.

## II.1 LA IMPRONTA GRÁFICA

*Toda acción humana es huella en sí misma.*

≈ JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA

La importancia de la reproductibilidad de una imagen se erige como una cualidad para crear un original, aun cuando en el fotograbado ésta se concebía como una repetición donde casi no había o no había espacio para la creación, ya sea por el largo proceso fotomecánico o por la "necesidad" de obtener un gran número de copias en los medios industriales-comerciales. No obstante, la presente investigación se inclina por apuntar que su importancia también radica en que es una práctica creativa en cada una de las fases que la componen en el medio artístico, donde su reproductibilidad adquiere un nuevo carácter creativo como una cualidad para crear un original y el fotograbado, a su vez, consigue una nueva identidad.

En la dicotomía entre creación (unidad, individualidad) y reproducción (multitud, masa), éstos no son conceptos que caminan paralelamente, sino que se cruzan y convergen, formando elementos propios. Sin embargo, ¿qué aspectos o elementos hacen que se reconozca la forma o la manera de expresión en las obras de un autor? o, en pocas palabras, ¿qué lo distingue de los otros? Para entender lo que se considera reproducción única, hablaremos de una serie de aspectos a lo largo de los siguientes apartados.

Estos conceptos que generan la multiplicidad de lo único —si consideramos *lo único* como obra original, tanto en especie como en contenido—, constituyen la *impronta*, en la cual están contenidos el punctum, el aura, el espacio-tiempo, etc., que se encuentran en todo el proceso creativo. Es el creador quien se apropia y los materializa y, sin embargo, algunas veces las obras carecen de ellos.



Fig. 14 Aguas cabezales, Río Colorado No 2. Fotograbado en polímero. 56x36 cm. Fotograbado en polímero. 56x36 cm.



Primero hablaremos de la *impronta*, que “es la impresión, huella o marca dejada por una persona u objeto. Se trata de una seña o característica peculiar y distintiva”;<sup>63</sup> para el artista, su impronta sería el estilo propio, hacer algo “a la manera de...”, o un proceso creativo. Pero va más allá: es un testimonio de nosotros y de nuestro contexto, incluye nuestra manera de ver y de percibir el mundo, así como nuestras inquietudes, cómo las materializamos en un producto creativo y cómo éste tiene un gesto propio e irrepetible.

La palabra *creatividad* deriva de la palabra “crear”, que quiere dar existencia a algo o producirlo de la nada, establecer relaciones hasta entonces no establecidas por el universo del individuo con miras a determinados fines.<sup>64</sup> La creatividad involucra tanto a una persona como a un producto u objeto. La persona es quien da vida a un objeto inventándolo, reinventándolo o interviniéndolo; dado esto, decimos que una persona es creativa por el modo en que se manifiesta ante ese producto, situación, material, medio, etc., explora todas las posibilidades que ofrece y las aplica a la solución de problemas si están presentes; todo lo anterior concierne a una producción en un proceso dinámico, donde se concluye con un producto generado, ya sea con el resultado deseado o no.

En su significado más estricto, una *huella* es una característica individual que se utiliza como medio de identificación, que es única y que contiene características irrepetibles, como la creatividad. En un sentido artístico, podemos decir que se da a partir de un proceso dinámico y reflexivo de la capacidad y de la habilidad para concebir ideas o soluciones de problemas que parten de la experiencia, la necesidad o de un conocimiento ya obtenido, los cuales se vinculan con aspectos cognitivos, sensitivos o afectivos interrelacionados con un contexto, situación o inquietud, generando productos, en este caso artísticos, que tienen como factor común la originalidad. Esta última hace que el individuo posea soluciones únicas e innovadoras para crear y solucionar con cierta habilidad aquello que se plantea.

Una matriz, un negativo, un dibujo, una escultura, unapintura, etc., están cargados e impresos de elementos individuales, son un reflejo o una extensión de nosotros. Pero, en las artes gráficas, el valor de tales obras radica tanto en sus características y elementos plásticos como en la influencia directa que han alcanzado en la obra misma y, por ello, son a la par obras únicas y múltiples. Estas huellas no sólo son materiales e ideas, también hay un tiempo y un espacio, vestigio íntimo del creador.

<sup>63</sup> “Impronta”, en *Definicion.de*. <<https://definicion.de/impronta/>>.

<sup>64</sup> Ma. H. Novaes, *Psicología de la aptitud creadora*, apud Eva Victoria Pérez Barrón, Bertha González et al., *Creatividad y Fotografía: La imagen analógica y digital, como un apoyo visual*, p. 9.

En su campo semántico, *matriz* tiene muchos significados, desde lo literal hasta lo metafórico, pero el principal es “materna, generadora, productora,” así que, figuradamente, es el dispositivo donde el acto de grabar o fotografiar queda plasmado —un archivo digital, una placa, un negativo, etc., o cualquiera que sea el medio— contiene y se revela el origen. Así, la impronta es nuestra huella, la extensión de un espacio-tiempo, que se plasma a través de la mirada del fotógrafo, el puntum en la imagen y el aura.

## 🐟 II.2 EL ESPACIO-TIEMPO EN LA REPRODUCTIBILIDAD

Si bien ya hemos hablado de la reproductibilidad de la imagen como elemento y como herramienta en el arte contemporáneo y en el fotograbado, ahora expondremos algunos conceptos que están implícitos en la impronta y que son vestigios del propio creador: cómo percibe el mundo que lo rodea, la forma en que captura y plasma lo real o lo imaginario, la reflexión y el hacer, etc.

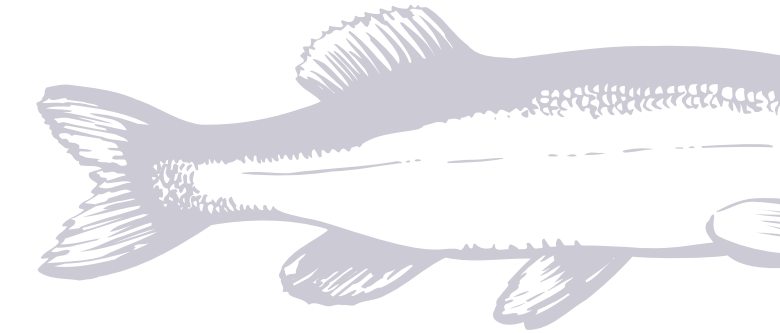
Como hemos establecido, los conceptos unidad y reproducción convergen si consideramos *lo único* como obra original en contenido. Dicho contenido se refiere a los elementos del *índex*<sup>65</sup> que están presentes en la semiótica de la imagen. Dentro del proceso creativo del fotograbado, el acto fotográfico es un elemento importante en el que recae la mirada del fotógrafo y su extensión en el espacio-tiempo, que es irrepetible, para después procesar y reproducir técnicamente lo que también estará en otro tiempo y espacio. Abordaremos, primeramente, la noción de espacio-tiempo dentro del acto fotográfico, puesto que esta investigación postula que es uno de los conceptos generadores de la obra única por su irrepetibilidad, tanto en el hecho de crear la imagen fotográfica, como en la fotografía.

Sobre esta base, “debemos diferenciar estos términos puntualmente: la imagen fotográfica no es lo mismo que la fotografía”<sup>66</sup> Ambas están correlacionadas, pero la imagen fotográfica antecede a la fotografía y la fotografía procede de la imagen fotográfica, ya que esta última se crea en el plano inteligible. Aunque ambas están separadas por su temporalidad, la imagen fotográfica y la fotografía se unen en un momento, el puente de hacer de lo intangible algo tangible, que se produce en el acto fotográfico. “La imagen fotográfica en relación con la fotografía se define como tal en el acto fotográfico”<sup>67</sup> Este acto estará ligado a un sujeto y a un aparato; es decir, a un fotógrafo y a una cámara, elementos sujetos al espacio-tiempo fotográfico. Así, uno es el espacio-tiempo de registrar la imagen fotográfica, de captar el momento referente de lo real; el

<sup>65</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, p. 192.

<sup>66</sup> Jorge Alberto Arreola Barraza, *Teoría de la imagen fotográfica: el problema de la Nada*, p. 64.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 65.





otro es el espacio-tiempo de crear, de pasar la imagen latente a una imagen técnica. Pero ambos convergen en la fotografía misma.

El modo espacio-temporal del acto fotográfico lo hace único, existe en ese momento pues ese acto se revela o se expone en el presente al tiempo que hace que la fotografía esté mostrando el pasado, refiriéndonos a la realidad del objeto. Como dice Dubois:

« La distinción del aquí y el allí superpone a la del ahora y el entonces. Cada uno sabe en efecto que lo que se nos muestra en una imagen remite a una realidad no sólo exterior sino también (y sobre todo) anterior. Toda foto sólo nos muestra por principio el pasado, ya sea próximo o lejano. Y esta separación temporal, que hace de la fotografía una representación retrasada, diferida, donde no es posible ninguna simultaneidad entre el objeto y su imagen. »

La separación temporal de la que habla Dubois pertenece al proceso técnico del revelado, que tiene una duración y unos pasos necesarios que pasan de la imagen latente a la imagen revelada y luego fijada.

La fotografía es presente de un instante, pero después es pasado. El objeto desaparece en el instante mismo en el que se saca la fotografía; es incuestionable que el tiempo mismo también pasa sobre los mismos objetos, orgánicos o no, y éstos cambian de temporalidad en el espacio.

Las imágenes pueden ser fotografías, que transcurren y nacen en la búsqueda de estas mismas, que definen el acto por el cual el sujeto intenta apoderarse del espacio y del tiempo y hacerlo perdurable. El proceso de pasar de ser intangible a tangible, dejará huella: “las fotografías tal como las vemos en todos lados, son producto del acto fotográfico”.<sup>68</sup> Este acto inicia con el ojo y con los sentidos y se desarrolla con el corte de una fracción de tiempo y espacio. En sentido metafórico, el corte es una tajada o una incisión, única y singular, que denota una abstracción del espacio-tiempo. Ésta también es una huella, que es un golpe de luz que se registra en el objeto sensible.

« El gesto del corte, del cut, que hace caer golpes a la vez sobre el hilo de la duración y en el continuum de la extensión. Temporalmente, en efecto [...] la imagen-acto interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despegla la duración captando sólo un instante. Especialmente, de la misma manera, fracciona, elige, extrae aísla, capta, corta una porción de la extensión. »<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Vilem Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 35.

<sup>69</sup> P. Dubois, *op. cit.*, p. 141.

El espacio fotográfico respecto al espacio pictórico no es un espacio dado, que el pintor llenará de signos, símbolos o íconos, sino que se puede o no construir, es un espacio a tomar, una sección del mundo. El fotógrafo lo sustrae de un golpe,<sup>70</sup> en tanto corte, extracción y selección de lo real o lo imaginario. Es el fotógrafo mismo quien elige qué cortar y qué golpear, cómo llevarlo a la fotografía y determinar a la imagen como un todo.

### II.3 LA MIRADA DEL FOTÓGRAFO

Roland Barthes habla de tres prácticas: “¿qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar”.<sup>71</sup> Éstas son realizadas tanto por el *Spectator* como por el *Operator*.<sup>72</sup> Es el segundo en quien se enfoca el presente apartado, en su acción de mirar, ver, observar y capturar el mundo que lo rodea o aquello que le interesa tomar, poseer, inmortalizar generando y creando algo único en su obra por medio de estas cualidades.

“Técnicamente, la fotografía se halla en la encrucijada de dos procedimientos completamente distintos: [...] uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico”.<sup>73</sup> Dentro del proceso creativo de ambas acciones, tanto físicas como químicas y mecánicas se encuentra la visión del fotógrafo, sus intenciones e interactividad con el mundo o con aquello que está fotografiando, le interese o no reflejar la realidad.

Para la mayoría de las personas en el mundo, la experiencia diaria nos dice que vemos con los ojos, excepto “entre 40 y 45 millones de ciegos y 135 millones de personas con baja visión”;<sup>74</sup> sin embargo, la manera en que percibimos implica a otros sentidos y, el acto fotográfico no es la excepción, también requiere de la unión e interacción de éstos, ya sea al capturar una imagen, al observar la luz, al escuchar el mecanismo de la cámara con un *clic*, al sentir la temperatura de los químicos, o simplemente al esperar el momento.

La visión de una persona es un proceso que utiliza varios órganos, es la que influye en la concepción misma que uno se forma de lo visible, de lo visual, y la relación de lo uno con lo otro, que es la percepción. “La

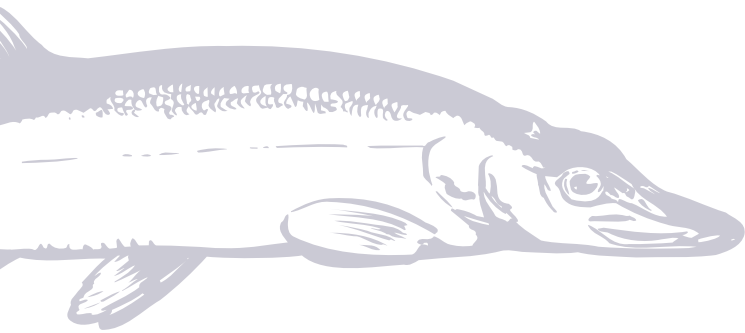
<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>71</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, p. 30.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>74</sup> “Informe 2010”, *International Agency for the Prevention of Blindness (IAPB)*. Londres, 2010, p. 6. < <https://www.iapb.org> >.



percepción visual es, de todos los modos, la relación del hombre con el mundo que lo rodea, uno de los mejor conocidos”.<sup>75</sup>

Tener en cuenta la importancia que juega el papel del sujeto que mira y su proceso es primordial, pero “primero, [hay que] establecer claramente que el ojo no es la mirada: hablar de información visual o de algoritmos es interesante, pero deja en suspenso la cuestión de saber quién constituye esos algoritmos, quién aprovecha esta información, y por qué”.<sup>76</sup> Algunos autores como Jacques Aumont definen el concepto de *mirada*, caracterizándola como la que define la intencionalidad y la finalidad de la visión, la cual se manifiesta, ya sea de manera consciente o inconsciente.

La selectividad en la mirada del fotógrafo o del creador se da a través de la atención y la búsqueda. La atención es aquel punto de fijación de la mirada en el cual un sujeto puede registrar información en cada instante, ya sea por medio de un dibujo, una fotografía, o en su memoria, un estímulo. Por su parte, nos referimos a la búsqueda “para designar el proceso que consiste en encadenar varias fijaciones de la mirada seguidas en una misma escena visual para explorarla con detalle [...] para ser determinado el punto en el que se detendrá la próxima fijación de la mirada”.<sup>77</sup> Evidentemente, está ligado a la percepción, a la atención, a la mirada y al instante en que dicha búsqueda el *Operator* podrá y querrá capturar.

“El hombre determina qué debe ser captado por un visor, es alusivo a la discriminación de un todopoderoso que decide qué permanece y qué ser convierte en nada”.<sup>78</sup> De acuerdo con lo anterior, el artista es un discriminador de momentos y elementos con los cuales trabajar, pero debe saber ver, lo que supone un aprendizaje; en sus ojos hay un detenimiento sobre las formas y sus características, así como en los momentos transcurridos; implica, sobre todo, el desarrollo de cualidades y aptitudes, como el de análisis y la observación que desarrollarán la sensibilidad del fotógrafo.

Ver cosas, contemplar fenómenos que ocurren a nuestro alrededor, es una cuestión de atención y discernimiento que se manifiesta como un instrumento cotidiano [...] la función de la vista como instrumento de reconocimiento es tan poderosa que con frecuencia llega a encubrir la capacidad visual de descubrir o simplemente la habilidad de descubrir con precisión aquello que está frente a nosotros.<sup>79</sup>

<sup>75</sup> Jacques Aumont, *La imagen*, p. 17.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>78</sup> J. A. Arreola Barraza, *op cit.*, p. 11.

<sup>79</sup> Eulalia Boch, *El placer de mirar*, apud Luz del Carmen Vilchis E., *Método de dibujo* de Gilberto Aceves Navarro, p. 94.

En dicha búsqueda, los fotógrafos pueden hacer dos tipos de selección. Una es la selección al mirar al objetivo por el visor y la otra al seleccionar la imagen capturada. Ambas son información captada por el ojo: “los rayos visuales salen del ojo como proyectiles de una artillería cognitiva, y el mundo visualizado [es] su blanco”.<sup>80</sup> Aprender a ver implica una disciplina, que incluye conceptos como mirar, observar, escudriñar, construir, reconstruir, penetrar con la visión de todo lo que le rodea. Sin embargo, el fotógrafo conoce las limitaciones y posibilidades de sus herramientas y, que aunque no lo hiciera, tiene la posibilidad de husmear y experimentar con ellas. Su cámara debe ser una extensión del propio ojo del fotógrafo, la cámara debe ser una extensión de uno mismo.

El fotógrafo francés Henri Cartier Bresson (1908-2004) creó y desarrolló el concepto del *instante decisivo*, que implica que el fotógrafo anticipe y pronostique un momento importante en el flujo constante de algún momento en un espacio y en un tiempo, y lo capture en una fracción de segundo, una especie de oportunismo temporal. En pocas palabras, presionar el botón del obturador en el instante justo para obtener o congelar algo en el tiempo-espacio.

Una imagen única, cuya composición posee el valor y la riqueza de los elementos fotografiados y cuyo contenido expresa tanto, se logra con la mirada y con la sensibilidad de fotógrafo:

Una operación conjunta del cerebro, del ojo y del corazón [...] Algunas veces un solo acontecimiento puede ser tan rico en sí mismo y en sus facetas, que es necesario dar vueltas, girar a su alrededor en busca de una solución a los problemas que plantea, puesto que el mundo entraña movimiento y no podemos tener una actitud estática frente a algo que está en moviéndose. A veces en cuestión de segundos a uno se le enciende la chispa de lo que debe ser la imagen, y en otras puede tomar horas o días.<sup>81</sup>

Hay, entonces, que estar siempre al asecho y a la espera de esos sucesos, alerta con cada uno de los sentidos, para poder desarrollar ese tipo de imagen única.

<sup>80</sup> Pote Sloterdijk, *Esferas I*, apud L. Del C. Vilchis E., *op. cit.* p. 94.

<sup>81</sup> Henri Cartier Bresson, *El instante decisivo*.



## II.4 EL PUNCTUM EN LA IMAGEN

*Pues punctum es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, también casualidad.*

*El punctum de una foto es ese azar en que ella me despunta*

*(pero que también me lastima, me punza).*

~: ROLAND BARTHES

Aquella imagen que hemos mencionado, única por su vigor y riqueza, cuyo contenido expresa y comunica algo en sí misma, que embiste al *Spectator*,<sup>82</sup> estará cargada con el concepto que Roland Barthes llama *punctum*: que punza dentro de la imagen.

Este *punctum* no es algo que le pertenece al creador sino a la imagen, los elementos que contiene exaltan su comunicación dentro y fuera de la imagen, pues éstos no pertenecen a algún interés bajo la mirada, sino que, por el contrario, provocan un algo: la imagen hablará por sí sola, “cuando se logra fotografiar tanto la ‘médula’ como el ‘fulgor’ del objeto”.<sup>83</sup>

El *punctum* invita a desmenuzar y a sumergirse adentro de la imagen, ya sea que se conozca o no a aquel que la captura, pues no necesariamente se reconoce la manera de quien la materializó. Es la imagen en sí misma, pues cumple las funciones de “informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas”.<sup>84</sup> Algunas veces un solo acontecimiento puede ser tan rico en sí mismo como en sus facetas.

En general, son detalles los que atraen, los que cambian la lectura e hipnotizan a aquel que está escudriñando. Éstos hacen que se mire y se vuelva a mirar lo que el artista creó, miró y de lo que se apoderó, y de él sólo vemos sus huellas, sus intenciones, su mirada. Tales detalles son un conjunto de componentes que conforman un resultado final: un instante decisivo, qué lente, posición, técnica, impresión, temperatura de color, tamaño o película utilizó. Sin embargo, el *punctum* no necesariamente necesita ser puntual, en uno o más detalles, sino que puede ser toda la fotografía.

Lastimosamente, no todas las imágenes contienen el detalle o los elementos que logren crear o comunicar todo lo que creador desea, no todas alcanzan el objetivo que tenían, no todas punzan en la mirada, aun a pesar de que existe una inmensa y vasta materia fotográfica para trabajar.

<sup>82</sup> R. Barthes, *op cit.*, p. 30

<sup>83</sup> H. Cartier Bresson, *op. cit.*

<sup>84</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 47.

Cartier Bresson advierte el aspecto de la abundante materia fotográfica, sugiere que un fotógrafo debe estar prevenido contra la tentación de querer captarlo todo. Es esencial estar al acecho de los momentos para apresarlos, extraer la “médula” del momento y el espacio, tener un ojo vivaz, pero es de suma importancia saber discriminar.



Ciertas veces uno tiene la sensación de haber logrado ya la fotografía que expresa con mayor garra que las anteriores una situación o escena determinada; no obstante, continúa disparando compulsivamente el obturador porque no tiene de antemano estar seguro del modo preciso en que va a desenvolverse dicha escena.<sup>85</sup>



El *punctum* se pierde también si el fotógrafo se engolosina con disparar; es importante evitar disparar el obturador como una metralleta para obtener imágenes vacías, pues confunden finalmente al fotógrafo. Éste debe estar completamente seguro de que ha capturado el momento de la escena que flechó su mirada, tendrá que estar seguro y ser consciente de que no podrá retroceder la escena para fotografiarla de nuevo; por ello es fundamental acechar al objeto sigilosamente, aunque el objeto sea una naturaleza muerta o un retrato. Se debe tener una mano de seda, un ojo agudo, sagaz y perspicaz.

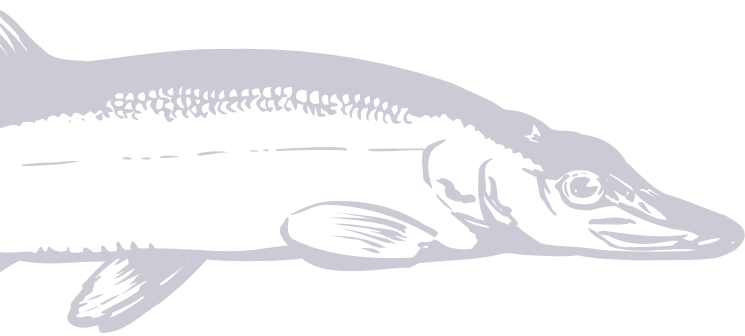
En este sentido, el *punctum* nos obliga a acercarnos y a tener una actitud maleable y modesta, pues la profesión del fotógrafo depende de la relación y la postura que se establezca con el medio y el mundo; una relación falsa o verdadera, una palabra, una actitud puede arruinar lo que buscamos en una imagen y un momento, pues cada caso o condición es individual. El objeto, para la fotografía, es todo lo que acontece, tanto en el mundo como en nuestro universo personal. Así, debemos tener lucidez y ser conscientes frente a lo que está ocurriendo en el mundo y debemos ser honestos con nuestros sentimientos e intereses, que algunas veces están implícitos al momento en que vemos y capturamos.

## II.5 EL AURA SEGÚN WALTER BENJAMIN

La palabra *aura* designa el nimbo, la aureola, el halo o resplandor luminoso que emana de ciertas personas o de ciertos objetos; es la escancia o el carácter que lo hace ser. Sin embargo, en el ámbito artístico, esta característica sí es perceptible a los sentidos, al ojo y a la mirada, pues se trata de las impresiones sensitivas que el artista capta de aquello que le rodea, que le impresionan: una experiencia. Su espectro es dotado de un valor especial que otorga a sus producciones una naturaleza, una huella, un presagio o una emoción, por ejemplo. También podría considerarse el carácter o la personalidad de la imagen o de su contenido.

<sup>85</sup> Henri Cartier Bresson, *El instante decisivo*. Artículo de revista.





El término *aura* es atribuido al filósofo Walter Benjamin (1892-1940),<sup>86</sup> quien afirmó, durante un tiempo, que ésta se pierde y está en derrumbe por medio de la multiplicación de las imágenes mecánicamente reproducidas. Así, las masas tratan de acercarse a la obra de arte por medio de su reproductividad técnica y, como consecuencia, la obra pierde su aura, el *hic et nunc* (aquí y ahora) que “constituye el contenido de la noción de autenticidad”.<sup>87</sup> La autenticidad de una obra u objeto artístico, según Benjamin, integra todo lo que implique de transmisible debido a su origen; esto depende de dos aspectos: primero, de su construcción, de su materialidad y, el segundo, de su testimonio histórico. Sin embargo, la materialidad pone en duda esa autenticidad de lo único por la reproductibilidad y, así, el testimonio se ve afectado. En este sentido, “lo que en la obra de arte parece en la época de la reproducción mecánica es su aura”.<sup>88</sup> Esto significa que, al reproducir el objeto o la obra artística, su materialidad y su testimonio se pierden, su *hic et nunc* ya no son los mismos, pierde su existencia única para tener una existencia múltiple, en serie. Aunque su destrucción también implica que el objeto es privado de su halo, la manera de una percepción.

En grandes intervalos de tiempo, los objetos y las sociedades suelen transformar continuamente su forma de observarse o distinguirse, están en constante metamorfosis de percepción, pero

« ¿Qué es, en definitiva, el aura? Una singular trama de tiempo y espacio: aparición única de una lejanía, por próxima que sea. El hombre que, una tarde de verano, se abandona a seguir con su mirada el perfil de un horizonte montañoso o la línea de una rama que alarga su sombra hacia él, ese hombre respira el aura de esas montañas, de esa rama. »<sup>89</sup>

Es importante mencionar que, con el tiempo, dicha percepción o experiencia cambia en los objetos y la sociedad, pero la manera en que va a ser vista, mirada o contemplada el aura del objeto se mantendrá como una nueva experiencia, generando *algo* por el propio carácter y origen del objeto u obra artística. “Una estatua antigua de Venus estaba situada entre los griegos, que hacían de ella el objeto de un culto, de distinta manera que entre los clérigos de la Edad Media, que la veían como un ídolo maléfico”.<sup>90</sup> Es así que Walter Benjamin se retractó de pensar que el aura estaba en derrumbe tras la pérdida del *hic et nunc*, para afirmar

<sup>86</sup> Walter Bendix Schönflies Benjamin nació en Berlín y murió en Portbou, España; fue un filósofo, crítico literario, traductor y ensayista alemán. Sus obras más destacadas fueron sus ensayos *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*, 1936), *Illuminationen* (*Iluminaciones*, 1961) y *El autor como productor* (1934).

<sup>87</sup> W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, p. 59.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 64.

que el aura no se pierde, que sólo hay una metamorfosis de la percepción y que su carácter de unicidad es permanente, pues *hic et nunc* no se deslinda del aura de la obra: ese momento no volverá a suceder.

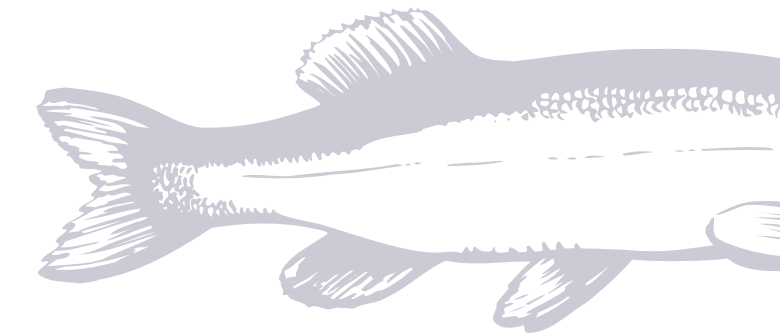
Cada obra de arte tiene un tiempo y un espacio determinado que sigue un trayecto a partir de la experiencia y luego su creación hasta que llega a su reproducción, lo que genera una metamorfosis. La mirada, la experiencia, el acto fotográfico, etc. la hacen auténtica e irrepetible en su impronta. Hay que aclarar que el *aura* y la *impronta* se diferencian en que, en esta última, con la huella nos apoderamos del objeto, y el aura se apodera de nuestra mirada.

Cada técnica, campo artístico o medio tiene sus propias particularidades y cualidades que emanan, ya sea por sí mismas o híbridamente, son aspectos únicos que potencializan a la obra. Así lo veía Stieglitz con el fotograbado que no obtenía solamente con la fotografía, lo que le ofrece aún más al aura. Aunque ésta no depende directamente de tales aspectos, sino que se va conformando con la suma de el espacio-tiempo, la mirada, el acto fotográfico, el punctum y la impronta, etc., de ahí que “ese *algo*, que es la especificidad misma de la actividad artística, no es sencillo de calificar”,<sup>91</sup> pues son propiedades esenciales sin las que la cosa no sería lo que es, que determinan cómo es. El artista las aprovecha para crear obras únicas, cargadas de aura y punctum; a pesar que son reproducibles, éstas tendrán autenticidad en cada uno de sus elementos y de sus reproducciones, en el mejor de los casos.

Es por ello que tanto la fotografía como el grabado resuelven esa problemática y permiten la presencia o existencia masiva de la obra de arte, sin que ésta pierda su carácter de presencia irrepetible, sin que su aura quede atrofiada.



<sup>91</sup> J. Aumont, *op. cit.*, p. 318.



*“Como mujer en el agua...”*

CAPÍTULO III



“COMO MUJER EN EL AGUA...”

Creo que los animales ven en el hombre un ser agua,  
ellos que ha perdido de forma extraordinariamente peligrosa el sano intelecto animal,  
es decir, que ven en él al animal irracional,  
al animal que ríe, al animal que llora,  
al animal infeliz.

~FRIEDERICH NIETZSCHE

A lo largo de la historia del ser humano, las representaciones de animales a través de símbolos, íconos, historias y significados han sido una constante, y las razones han sido diversas. Jean Chevalier dice que “los animales han desempeñado un papel de suma importancia en el simbolismo, tanto por sus cualidades, forma y color, como por su relación [con] el hombre”,<sup>92</sup> pues éste lo ha observado y ha intentado imitar su naturaleza o sus características propias. Ejemplos de lo anterior son los dibujos de prototipos de los inventos de vuelo de Leonardo Da Vinci, con sus observaciones de las aves; en el arte prehistórico las representaciones hechas en las cuevas, los animales tenían un carácter mágico-ritual, o simplemente los mitos y las fábulas que explican el origen por medio de ellos. Y el pez no es la excepción.

El pez ha estado presente desde los tiempos remotos de los dioses y las diosas de diversas civilizaciones y culturas, expresados y representados a través de fábulas, leyendas, mitos, grabados, etc. que describen y explican, de diversas maneras, que son parte de la creación.

En la mitología hinduista, *Matsia*, ‘pez’ en sánscrito, fue el primer avatar de *Vishnu* (*Fish-nu!*), el dios hindú que encarnaba en forma de pez, de acuerdo al *Garuda puraná*.<sup>93</sup> Cuenta que *Matsya* se le apareció al rey Manu, cuando él se lavaba las manos en un río. El pez le pidió que lo salvara, por lo que el rey lo colocó dentro de un recipiente; el pez creció y el rey tuvo que ponerlo en un charco. Volvió a crecer y el rey lo puso en un lago. Creció aún más y el rey lo puso en el océano. *Matsia* le dijo al rey que vendría un diluvio, así que el rey construyó una gran nave, donde alojó a su familia y el semen de todos los animales para repoblar la Tierra.

<sup>92</sup> Alberto Calzada Martínez, *La forma animal como motivo plástico: Bestiario Personal*, p. 42.

<sup>93</sup> El *Garuda-purana* es uno de los *Puranas*, obras que forman parte del cuerpo de los textos sagrados hinduistas conocidos como *smriti* (‘tradición’, en contraposición a los *sruti*, ‘escuchados [directamente de los dioses]’).

El tema del Diluvio también se encuentra en las leyendas hinduistas. Éstas relatan que Brahma fue quien se le apareció a Noé en forma de pez, con el fin de instruirlo para la preparación del arca y para informarle que se aproximaba un diluvio.

Por su parte, en la mitología maorí, *Ikaroa* es el pez que siempre da a luz a todas las estrellas en la Vía Láctea o la Diosa madre de todas las estrellas. *Ikaroa* es también un nombre alternativo para la Vía Láctea.

Una de las influencias importantes en esta propuesta está en la mitología asiria, específicamente en la diosa lunar *Atergatis* o *Derceto*. Los antiguos griegos la conocían como *Derceto* y la representaban en forma de pez con cabeza, brazos y pecho de mujer. Esta diosa a veces era confundida con *Dagon*, que aparece igualmente en las iconografías como semipez, aunque su parte humana, en este caso, era masculina: la diosa era la representación femenina y las fuerzas fecundantes de la naturaleza, y *Dagon* era la masculina.

La leyenda explica que esta diosa ofendió a Venus y, por ello, ésta le inspiró una violenta pasión por un sacerdote, con quien tuvo una hija, *Semiramis*, que llegaría a ser reina de Babilonia. Sin embargo, después de nacer su hija, acabó el amor que *Derceto* sentía por ellos, también por obra de Venus, debido a que le dio conocimiento de su falta y la vergüenza de haberla cometido. Arrepentida y llena de ira por la pérdida de honor que significaba su acto y su maternidad, *Derceto* abandonó a su hija en un lugar desértico para que las fieras la devoraran, del mismo modo que la pasión la había devorado y deslumbrado. Luego, hizo matar al hombre a quien había amado y se arrojó al agua dispuesta a darse muerte, lo que los dioses no permitieron y la transformaron en pez. Así dio origen a su morfología anfibia.

Otras fuentes cuentan que, llena de tristeza, se sentó al borde de un lago cayó en él y fue salvada por un pez. Desde entonces, se estableció la abstinencia de comer pescado, para honrar a los dioses.



Fig.15. “Pacto”  
Serie I “Como mujer en el agua”  
Fotopolímero



Fig.16 “Recuerda que morirás” Serie I “Como mujer en el agua”  
Fotopolímero en papel de algodón  
12 x 18 cm  
2015

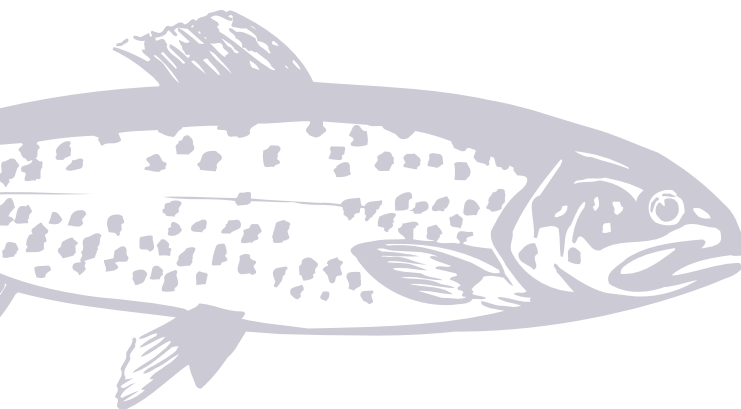






Fig. 17 "Mar Ideas"  
Serie 1 "Como mujer en el agua"  
Fotopolímero en papel de algodón en cuatricromía. 12 x 18 cm

Un ejemplo más son los tratados sobre simbología que coinciden en afirmar que el pez, en la iconografía cristiana, se utilizó para representar a Cristo, de lo que se conservan múltiples ejemplos en el primitivo arte de las catacumbas.

Las letras de la palabra griega que significa pez —*ichthys*— también eran las iniciales de las palabras Jesús-Cristo-Dios-Hijo-Salvado, representan también a los fieles pescadores simbólicos que quedaron de Jesucristo y sus apóstoles (Haré de ti un pescador de hombres, Lc. 5,10). Es un símbolo de pureza, de resurrección, por lo que se asocia desde muy antiguo a la iconografía del bautismo cristiano, decorando frecuentemente las pilas bautismales.<sup>94</sup>

Lo anterior significa que, en lugar de pescar peces para matarlos, "pescara hombres" para salvarlos y darles vida eterna.

Estas narraciones tienen diversas ideas, símbolos, cosmovisiones, representaciones y pensamientos en común que me inspiraron y me interesaron: el pez como un medio de salvación, tras errores o atributos de una persona. Históricamente, los atributos de este animal han sido símbolos de fertilidad, fe, agua, luz, conocimiento, creación, comienzo, etc., los cuales suelen atribuirse a la mujer. Si bien el participan de la fertilidad, me es difícil comprenderlo a partir de su cuerpo, pues mi naturaleza femenina es mi medio inmediato para establecer el vínculo o similitud entre el pez y yo.

Las historias mencionadas narran que los peces se manifestaban a los seres humanos y, algunas veces, eran considerados como espíritus de agua. Las representaciones más comunes son las sirenas, tritones, salmones y koi, entre otras, las cuales están plasmados y representados en sellos, esculturas, tallas en los barcos, monedas, broches, monumentos, escudos, etc. En su tesis, Roberto Santos menciona que "el uso de los animales como símbolos y motivo para la representación ha sido distinto respecto a muchas culturas a lo largo de la historia del mundo".<sup>95</sup> Así, esta propuesta parte de la interpretación de los atributos, los símbolos y la representación del pez con el objetivo de entender mi naturaleza y mi ser, como una mujer que necesita ser "salvada" de sus propios miedos, prejuicios, pensamientos, medio, etc.; sin embargo, no es de mi interés que esta "salvación" sea representada de manera completamente explícita, porque algunos de estos atributos de salvación también los poseo.

<sup>94</sup> Facundo Daranas Ventura, "Nuevos símbolos en El Salvador: el pez y la serpiente. Estudio iconográfico", en *Revista de Estudios Generales de la Isla de La Palma* [en línea].

<sup>95</sup> Roberto Santos López, *Bestiario Foto-Pictórico una propuesta personal*, p. 6.

A través de la historia, la riqueza del simbolismo del pez se ha expresado y representado en muchas culturas y regiones del mundo, en sus creencias, donde hay una gran incidencia en el imaginario que envuelve a este animal. De ahí que relaciono, veo y encuentro en mí muchas de las particularidades y características atribuidas al pez y, de esta manera, surge y se desarrolla la presente propuesta plástica llamada *Como mujer en el agua...*

Asimismo, esta relación nació con mi mascota: un pez. Considero que existe identificación, correlación y analogía entre este ser, el entorno en el que vive y sus atributos mitológicos, con el cuerpo humano, mi cuerpo y el contexto en el que vivo, tanto de condiciones sociales y conductuales como biológicas.

El ser humano siempre ha encontrado en una empatía y una dependencia íntima con lo animal, así como con el medio del que se encuentra rodeado; no obstante, cuando hablamos de la relación entre el hombre y el animal, la conjunción y puede expresar diferentes tipos de relaciones. Por un lado, puede significar simplemente que en la tierra viven ambos seres y que conviven en un mismo espacio o que son especies diferentes de animales. Tiendo a pensar en la biodiversidad y en el infinito vínculo que existe entre los seres humanos y los animales, sus respectivos medios naturales, su contexto y sus características; estas relaciones suelen ser de diversas índoles, ya sea como animales útiles de compañía, por necesidad o simplemente en una conexión consciente o inconscientemente entre ellos. La relación hombre-animal<sup>96</sup> siempre ha jugado un papel importante como una característica implícita o explícita, propia del ser humano, que apela a aquello con lo que nos sentimos identificados, ya sea por cualidades positivas o negativas. Reprimimos estos valores al sentirnos totalmente envueltos en una cultura civilizada que nos aleja de nuestros estados naturales, al pensar que son ajenos a nosotros. Sin embargo, no hay que olvidar que la empatía se crea porque apreciamos lo semejante a uno mismo. Y es así como construyo esta empatía: en la semejanza.

Mi relación y la empatía que encuentro con el pez, como mencionaba, no solamente se basa en que lo tenía de mascota, sino en que, cuando lo perdí, también comprendí que me identificaba con él pues yo era semejante o igual a él: el pez vive sumergido en el agua y yo en una sociedad o en mí misma, como en un estanque o una pecera en el que estoy sumergida o inmiscuida viviendo y transitando, "el pez nunca descubre que vive en el agua, porque vive inmerso en ella, su vida transcurre sin advertir de su existencia".<sup>97</sup> Mi interés está en cómo interpreto esta interacción y esta relación de ambos cuerpos y seres, ya que contamos

<sup>96</sup> La palabra proviene del latín *anima -alis*, 'ser dotado de respiración o del sopro vital', 'principio de la vida'. Organismo vivo que posee sensibilidad, movilidad propia y alta capacidad de respuesta.

<sup>97</sup> Xuan Liang y Zhang Chun, *Big fish & Begonia*.



Fig. 18 "De pies a cabeza"  
Serie 1 "Como mujer en el agua"  
Fotopolímero en papel de algodón  
18.5 x 13 cm c/u





Fig. 19 "De pies a cabeza" Serie I "Como mujer en el agua"  
Fotopolímero en papel de algodón  
47 x 21 cm  
2015



Fig. 20 "Dar a luz"  
Serie I "Como mujer en el agua"  
18.5 x 13 cm, 2015

con características físicas y hábitos en común, pues los dos estamos inmersos en una sociedad, un sistema, un cuerpo o un medio y en éste es el único donde podemos vivir.

En la propuesta plástica, las imágenes contienen representaciones e interpretaciones, de forma onírica y metafórica, de los atributos del pez en la mitología, como la fertilidad —el don de procrear—, sugiriendo que el ser humano y su cuerpo son un pez y que en ocasiones ambas creaturas conviven en un mismo medio, que viven o están en su medio natural. El objetivo es representar, resignificar y reinterpretar dicha relación e identificación a través de mi visión: una mujer y el pez.

En este punto vale la pena preguntarse, ¿cuál es la idea de seguir representando animales en nuestro tiempo? Probablemente, para mí, sea la necesidad de seguir creando imágenes que representen una relación con lo que me rodea, en este caso, la analogía de lo humano con lo animal; un desahogo del animal que es parte de nuestra naturaleza y que ha sido desplazado a las ciudades: el animal domesticado, el animal que se sueña a sí mismo, el animal que tiene fantasías, el animal que difícilmente domina sus pasiones.

Si bien "mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos",<sup>98</sup> en estas imágenes no se intenta retratar una crónica de dicha relación, pero sí su conexión, como se representa en esta imagen, donde se encuentran lazos con el animal: el pez. Surge la mirada, no una a través de una pecera o un vidrio, lejano e indiferente, sino con la semejante, en un mismo lugar (fig. 15).

La motivación para representar mi relación con mi mascota es que, a lo largo de mi niñez y de mi vida, siempre he tenido peces como mascotas, y cada uno de ellos fueron y son importantes para mí y para mi familia. En palabras de mi madre, "¡No son mascotas! ya son parte de nosotros, me relajan, me distraen, me inspiran". Este proyecto también pretende hacer un homenaje a los que fallecieron.

"Algo bello puede ser objeto de sentimientos tristes porque ha envejecido o decaído o ya no existe. Todas las fotografías son *momento mori*".<sup>99</sup> Los peces en estas imágenes no son fotomontajes o *collage*, sino que algunos fueron mis mascotas, diseñé y usé partes de ellos. Al inicio, el proyecto solamente intentaba representar la unión pero, poco a poco, entendí que era la melancolía que tenía por su pérdida, pues de niña, en mis días tristes, podía pasar horas viendo cada movimiento, cómo la luz tocaba sus escamas o su color

98 Susan Sontag, *op cit.*, p. 18.

99 *Ibid.* pág. 25.

que, al final del ciclo, terminaban apagándose. Yo era partícipe de su mutabilidad, aunque sólo los viera a través del vidrio: "morir significa llegar a la costa"<sup>100</sup> (fig. 16).

Los peces entrañan, para mí, un medio de fuga, ya que en mis momentos de frustración, puedo seguir viéndolos así como cuando era niña, y algunas veces pienso que por medio de ellos me nacen las ideas, como si me brindarán el conocimiento, pues tras observarlos y estar a la mira de todos sus movimientos, me sumerjo en sus mismas aguas y emergo de ellas con un mar de ideas (fig. 17).

El mito del dios Filisteo *Dagon* u *Oanes*, que es mitad pez y mitad hombre, dice que él llegaba cada mañana a la tierra y en la tarde se sumergía en el océano, que gastaba la mitad de su tiempo en la tierra y la otra mitad en el mar (fig. 18). Es así como transmuta, mitad pez, mitad mujer. Cada mañana estoy andando en el plano terrenal de la vida cotidiana, en el cual ando y convivo con otros seres, nos zambullimos en diferentes peceras y en ocasiones implicaba estar en los pensamientos de otros; en la noche regreso al mar en mis sueños, en mis pensamientos y en mis ideas, y sólo logro ver una parte de ellas. También podemos decir que nosotros andamos a partir de nuestros pies, pero que con nuestros pensamientos también navegamos y arrumbamos hacia otros espacios o en otros seres (fig. 19). "Lo fascinante de los icebergs es que sólo ves el 10 %, el otro 90 % está bajo el agua y no lo ves".<sup>101</sup> Como el iceberg y como los peces, sólo se muestra una parte pequeña de las personas, pues todos somos mucho más de lo que revelamos; aunque estemos en peceras a la vista de muchos, siempre hay algo oculto en nosotros, eso incógnito que existe en nuestro ser.

Existen teorías y mitos de que el hombre realmente viene del pez, "todas las religiones antiguas han tenido el símbolo de pez como representación de la Diosa Madre"<sup>102</sup>, quien es la que nos crea; por lo tanto, nacemos de un pez como parte de nuestro origen animal. Además, en el vientre materno nos mantenemos y nos formamos en el agua durante mucho tiempo. Por otra parte, yo soy una mujer y puedo procrear y gestar pececillos (fig. 20); de la misma manera, también vengo del agua y de una mujer-pez, idea e interpretación que represento en diversas imágenes. "En el culto al pez en la cuenca del Danubio en 6000 a.C. se incorporan formas de huevo, pez y mujer identificadas con una deidad femenina creadora";<sup>103</sup> es cierto que debe haber una presencia masculina para poder fecundar (fig. 21) pero, en ocasiones, ésta no es protagonista.

100 Xuan Liang y Zhang Chun, *op cit.*

101 Tim Burton, *The Big Fish*.

102 F. Daranas Ventura, *op. cit.*

103 *Ibid.*



Figura 21 "Dar a luz 2"  
Serie I "Como mujer en el agua"  
18.5 x 13 cm  
2015



Fig. 22 "El niño vive en el agua antes de nacer". Serie I "Como mujer en el agua"  
2015.



Fig. 23 "En la mira"  
Serie 1 "Como mujer en el agua"  
Fotopolímero en papel de algodón  
16 x 13 cm  
2015



Fig. 24 Fetal II  
Serie 3 "Como mujer en el agua..."  
Fotopolímero sobre papel de algodón  
2018

Fisiológicamente, el ser humano está constituido por un 75 % de agua y éste es el elemento que más abunda en el planeta; "el agua también se considera como un símbolo de útero y, como tal, un emblema de la natalidad y de la fecundidad. Tal asociación viene de la frase "del agua brota la vida"<sup>104</sup> (fig. 22), de modo que la relación que se establece entre el cuerpo y el agua se basa en que son elementos dadores de vida. En este sentido, nos pertenece con su naturaleza divina, creadora.

El paralelismo que creo que existe entre los peces y las personas, genera una identidad de igualdad que va más allá de lo emocional —por haber perdido a mi mascota—, de que somos espíritus de agua o de que venimos de los peces: también veo a las personas alienadas y sumergidas en un espacio donde estamos vigilados, en la mira para ser pescados, en el mar de la sociedad, en su mayoría voyerista, y en un lugar que es difícil de identificar. En el caso de mi proyecto, yo podía ser ambos: el pescador y el pez. En ocasiones, utilizaba un *cameraman*,<sup>105</sup> debido a que no podía registrar por mí misma las posiciones en las que me encontraba; no obstante, me imponía a través de lo que él miraba, diciendo lo que mis ojos querían ver y, así, obtener lo que buscaba: era mi cómplice.

« La cámara, como el automóvil, se vende como un arma depredadora, un arma tan automática cómo es posible, lista para saltar [...] La cámara/arma no mata, así que la ominosa metáfora parece un mero alarde, como la fantasía masculina de tener un fusil, cuchillo o herramienta entre las piernas. No obstante hay algo depredador en la acción de hacer una foto.<sup>106</sup> »

El plano negro en la imagen (fig. 23) genera este sentido de *vigilancia*, creando un punto focal para que el *Spectator* se concentre en los personajes en un sentido voyerista: está de pesca.

"La cámara fotografía lo desconocido. Pero ¿desconocido para quién?"<sup>107</sup> El retrato y el autorretrato han sido formas de auto-conocerme, de escudriñarme, de transmutar lo que veo de mí; lo complicado es desmenuzarme y verme sin abandonarme, despojarme de prejuicio, miedos, penas, ideas, etc. para aceptar quien soy. Quizá hasta diría que me he liberado de mí, he entendido mi naturaleza, me he descubierto a través de otro ser, de un animal, "pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se les conoce como nunca

<sup>104</sup> "Pez tótem", en *Tótem animal* [en línea].

<sup>105</sup> Persona encargada de manejar la cámara. De él dependen las funciones de el desplazamiento de la cámara o no y la correcta utilización de la imagen a través de distintos tipos de ópticas y de la captura de las imágenes o escenas.

<sup>106</sup> S. Sontag, *op cit.*, p. 24.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 50.

pueden conocerse; transforma a las personas"<sup>108</sup> Lo que busco es por medio de mí, y los resultados son los encuentros conmigo y mi experiencia con lo que me rodea, pues no necesitaba ir muy lejos para entender que soy yo el medio y también el pretexto.

« Algunos peces no deben ser enjaulados, porque pertenecen al cielo[...] Quiénes somos, de dónde venimos, hacia dónde vamos. Nadie se hace estas preguntas. Día a día, las personas se dirigen a su trabajo, se sonríen unos a otros, discuten, compran cosas, comen y duermen. Ya han pasado alrededor de 100 años, yo ya tengo 117. Les he dicho muchas veces que cada ser humano vivo es un gigantesco pez en el mar y que la vida humana es una travesía a través del vasto océano. Pero jamás creyeron, dijeron que estaba vieja. Cada vez que sueño, me resulta evidente: hay muchos peces gigantes cayendo del cielo, los oigo los llamándose unos a otros, sus hermosas voces me recuerdan a mi pasado...<sup>109</sup> »

Yo era un pez probablemente enjaulado...(fig. 24)

Por otro lado esta propuesta surgió con la intención de vincular, experimentar, entender y comprender las disciplinas del grabado y de la fotografía, tanto sus características similares como las opuestas, como el hecho de tener una matriz o negativo con lo que se reproduce una imagen o que la impresión de una es grasa y la otra acuosa, entre otras.

Al entender sus particularidades técnicas, plásticas y pictóricas, puede desarrollar a la par la propuesta plástica *Como mujer en el agua...*, la cual se resolvió con diversas técnicas tradicionales de grabado e impresiones nobles de fotografía. Éstas me permitieron la experimentación y la expansión de posibilidades para lo que buscaba y, sin embargo, me limitaba en el campo de la gráfica, pues no encontraba este acercamiento hacia mí, no me despojaba mis prejuicios ni de mis miedos, quizá porque no me reconocía, no me descubría. La fotografía no tenía los atributos plásticos que encontraba en la gráfica. Por estos motivos, busqué una técnica que me permitiera la hibridación de ambos campos con sus respectivas cualidades y que, a su vez, resolviera las limitaciones que encontraba en ellos. Lo encontré en el fotograbado.

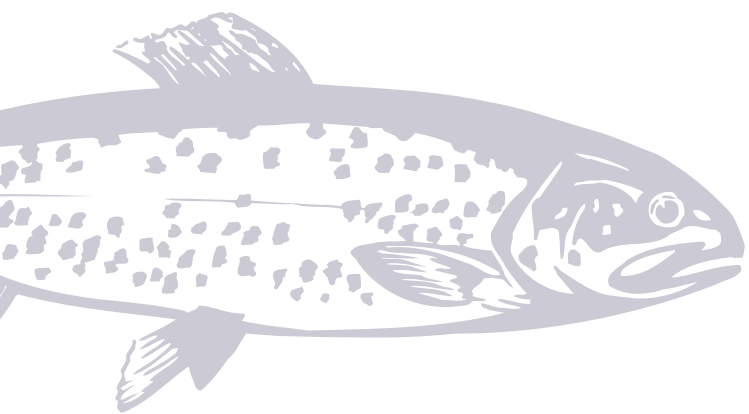
El fotograbado fue idóneo para resolver la propuesta plástica por los siguientes motivos:

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>109</sup> Xuan Liang y Zhang Chun, *op cit.*



Fig. 25 Escamas 1  
Serie 3 "Como mujer en el agua..."  
Fotopolímero impreso con tinta artesanal color vaquerito sobre  
papel de algodón  
2018



El primero es que tiene las ventajas del uso de los medio digitales y análogos de la fotografía, la posibilidad de manipular o no la imagen fotográfica para vincularme con mi propuesta y con la técnica que requería y, así, poder encontrarme, conocerme y deslindarme por medio del retrato y del autorretrato.

Otro, es cómo luce el fotograbado en su impresión, lo que se puede percibir en su plasticidad y en su materialidad. Por ejemplo, en los negros profundos —o aterciopelados como se le suele llamar—, los cuales tienen un gran rango tonal; los blancos también lo tienen, pero éstos son diferentes a una impresión de plata sobre gelatina o de inyección de tinta, aunque alcanzan la misma alta calidad de nitidez si se usan los materiales adecuados para imprimir.

Además, en el fotograbado se tiene la oportunidad de elegir el color y los tonos de tinta, tipo de papel y, en ocasiones, la intervención de la matriz, etc.; en el gráfica tradicional esto también se puede pero, en la fotografía, la técnica o los componentes químicos me limitaban.

Por último, el fotograbado es un proceso práctico que implica adiestrar el ojo, al igual que en los campos de la fotografía y de la gráfica; sin embargo, aquí el conocimiento se conjuga y se fusiona, pues no sólo es mover el tórculo o estar en un programa de edición de imágenes, sino entender las sutilizas de la técnica tales como el procesado, el atacado o el revelado de la placa, la selección de colores de las tintas para que funcione según las necesidades de la imagen, el retoque de una impresión, por mencionar algunos. Al tener esos aspectos y conocimientos dominados, se pueden crear, experimentar y generar nuevas posibilidades dentro de la técnica. La matriz es donde se gesta todo y, de una manera metafórica, el fotograbado, la fotografía y la gráfica, la poseen y la dominan. El resultado está en la impresión de la imagen.





**E**n el transcurso de esta investigación puede entenderse que la historia y el desarrollo de la imagen impresa, ésta ha visto cómo se transforma y cómo evoluciona su identidad física a lo largo de los años, debido a dos diferentes motivos: por un lado, el progreso y el desarrollo técnico y, por otro, la necesidad de buscar nuevas formas de creación a través de una propuesta plástica, en interacción con otros medios que otorgan y generan en la estampa una mayor capacidad de creación y no solamente la tradicional.

Como ya se había mencionado, la reproductibilidad de la imagen es una de las diversas características que diferencian a la gráfica y a la fotografía de cualquier otra manifestación artística. La multiplicidad de la obra —es decir, su capacidad para obtener imágenes exactamente repetibles— era un problema en la concepción de obra única debido a que se creía que demeritaba su contenido creativo; no obstante, la actualidad otorga un gran abanico de posibilidades y su importancia reside, entonces, en el proceso creativo y conceptual. Des este modo, la gráfica y la fotografía contienen un carácter de huella y una visión única que el artista plasma, forma y construye a través de la mirada en diversos espacios-tiempos. El fotograbado contiene ambas, es un parteaguas dentro de la reproductibilidad y, más aún, en concepción actual de la imagen, ya que se auxilia de los medios digitales en la obtención y creación de la imagen, así como de los medios analógicos de producción e impresión de la gráfica. Los resultados obtenidos, sin embargo, no son los que da la fotografía ni el grabado, sino que son una hibridación debido a los elementos de ambas disciplinas, con los cuales se deja una *impronta*, que Walter Benjamin llama *aura* —todo lo que una obra artística contiene naturalmente—, que es captada y plasmada por el creador.

Es así como el fotograbado cuenta con una simbiosis entre los medios propios de la fotografía y los del grabado, que permite la generación de aspectos formales y estéticos únicos en éste, como los negros aterciopelados, el efecto *floue*, la manipulación en la fase de revelado y de impresión, etc. lo que crea una plasticidad única en la imagen, que los campos de la gráfica y de la fotografía no podrían dar por sí solos. Es cierto que la gráfica contemporánea está rodeada, envuelta, mezclada e inmiscuida por todos los procesos fotomecánicos, pues dispone de la materia y los medios digitales que, en la mayoría de las veces, pone a su disposición una gran variedad de distintos métodos y procedimientos que potencializan las formas y

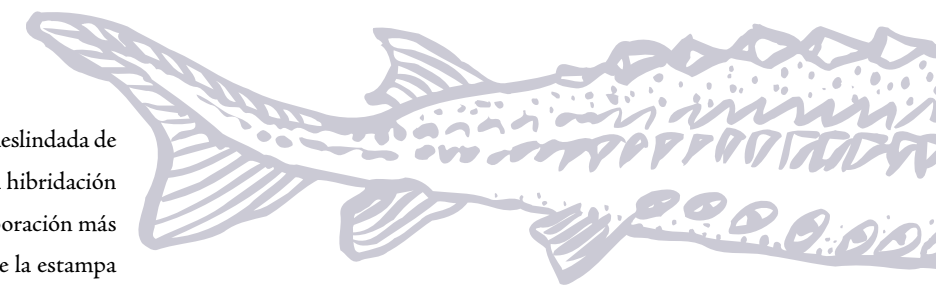
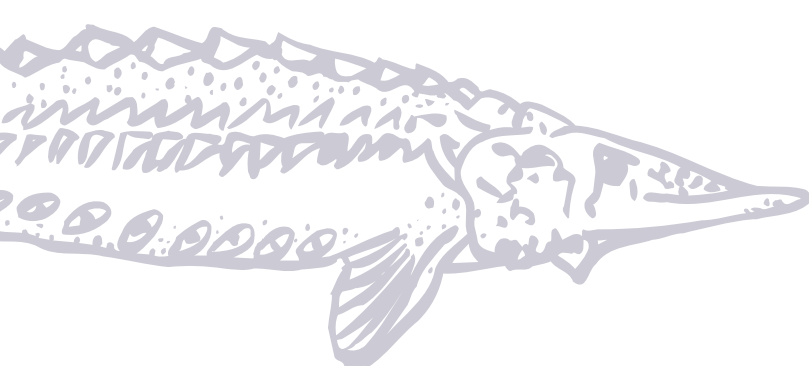
maneras en que el artista crea. Aun con ello, la gráfica contemporánea no está completamente deslindada de su tradición. Pero no se trata de enfrentar el presente con el pasado, sino de poder apreciar la hibridación de los medios, las técnicas y los campos, que ambas épocas nos proporcionan como una colaboración más que como una lucha. Por lo tanto, podemos afirmar que en toda ruptura técnica y estética de la estampa siempre está presente una referencia al pasado. Además, no hay que olvidar que la gráfica es un medio con identidad propia capaz de mutar en favor de la creatividad del propio artista y de sus necesidades, ya que estamos en una época de nuevos desarrollos, experimentos y manifestaciones constantes, donde los modos de percepción determinan nuevos modos de cognición.

La mezcla de los campos artísticos ha permitido que técnicas como el fotograbado surjan, se amplíen, se desarrollen y tengan distintas y nuevas manifestaciones plástico-gráficas en las que artistas actuales plantean las nuevas formas de ver dichos campos. Sus rupturas de tradición y los medios digitales —que son una herramienta generadora de lenguaje y nuevos significados— revelan un área que el artista ha de explorar, como es el caso de la fotografía expandida.

Es pertinente recordar que el discurso de Walter Benjamin, en la década de los ochentas, donde planteó las preguntas referentes a la reproductibilidad y la decadencia del aura, se convirtió en una gran influencia crítica sobre el arte. Finalmente, él concluyó que las obras artísticas contienen un aura, la cual está en constante metamorfosis en el espacio-tiempo, y no en decadencia; que con la reproductibilidad puede tener mayor alcance a las masas sin perder su aura de origen ni su autenticidad.

Así, la autenticidad y la originalidad de las obras u objetos artísticos, según Benjamin, están ligadas al espacio-tiempo; en éste se encuentra, a su vez, el *hit et numc*, que es un testimonio, de nosotros y de nuestra relación con el mundo, o de aspectos de nuestros intereses, probablemente manifestados en nuestro proceso creativo.

Tanto el proceso creativo como el acto fotográfico son pensamientos creativo-reflexivos, en los que está presente la relación creación-producción, donde podemos ver que se manifiesta la *impronta* a través de las





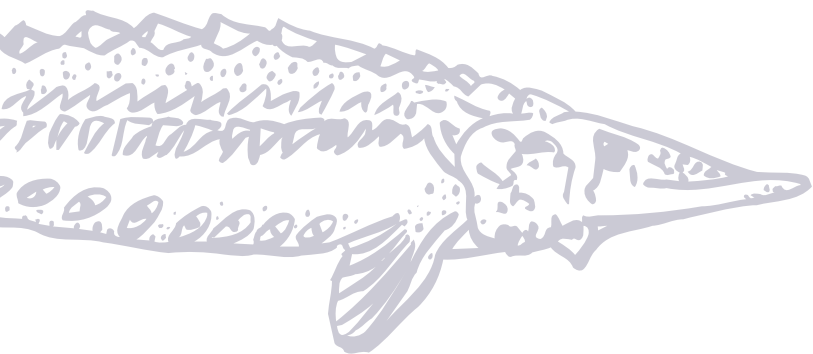
huellas y la intervención de la mirada del fotógrafo, que está en constante caza para ver, observar y capturar momentos, instantes decisivos que, finalmente, culminarán en imágenes cargadas con el *punctum*, que nos pincharán la mirada de nuevo con su *aura*.

En mi caso, el proceso creativo de la propuesta plástica fue y es una experiencia en la que los autorretratos y los retratos implicaron un autoconocimiento: escudriñarme, entenderme con el mundo y con otro ser vivo. Conocerme hasta tal punto en el que me despojara de mis complejos y encontrara el momento en el que yo misma me poseyera en aquel instante decisivo, donde yo decidía, manipulaba, jugaba, conducía y trataba; a pesar de que a veces era otra persona mirándome detrás del visor, yo me iba conociendo un poco más.

El tema me llevó por varias vertientes y formas de expresión; estar en una sola técnica me fue imposible, pues las necesidades de la propuesta plástica y la imagen me llevaron a explorar, jugar y experimentar con otras y, finalmente, comprender cada una de ellas, que sus características, sus necesidades y sus particularidades son únicas. También pude entender que la imagen puede ser tan transmutable como yo lo desee, y que las herramientas son ilimitadas, como mi manera de crear.

## CONCLUSIONES

66



Éstos anexos son diferentes caminos y vertientes en los cuales surgió y se desarrollo éste proyecto, experimentando en diferentes técnicas, materiales y formatos.



Fig. 26 Sin titulo  
Huecograbado y Goma bicromatada sobre papel de algodón  
2014



Fig. 27 Sin Titulo  
Técnica mixta  
2015



Fig. 28 Sin titulo  
Huecograbado y cianotipia sobre papel de algodón  
2014



Fig. 29 Sin Titulo  
Serie "Como mujer en el agua..."  
Fotopolímero en papel de algodón  
21 x 13.4 cm  
2015



Fig. 30 Serie 1 "Como mujer en el agua..."  
Fotopolímero a cuatro tintas en papel de algodón  
12 x 18 cm  
2015



Fig. 31 Pecera  
Serie "Como mujer en el agua..."  
Fotopolímero en papel de algodón  
2015





Fig. 32 *Contracorriente I*  
Serie 1 "Como mujer en el agua..."  
Fotopolímero en papel de algodón  
27.4 x 34 cm  
2015



Fig. 33 *Sin título*  
Serie 1 "Como mujer en el agua..."  
Goma bicromatada  
2015



Fig. 34 *Contra corriente II*  
Serie 1 "Como mujer en el agua..."  
Goma bicromatada  
2015



Fig. 35 *Contra corriente III*  
Serie 3 "Como mujer en el agua..."  
Fotopolímero en papel de algodón  
2018





Fig. 36 Serie 1 "Como mujer en el agua..."  
Heliogravado sobre papel de algodón  
2015

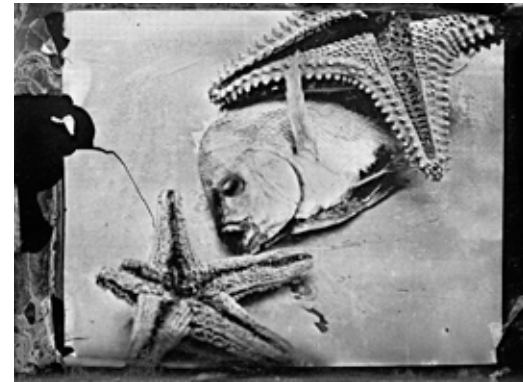


Fig. 37 *Sin Título*  
Serie 2 "Como mujer en el agua..."  
Colodión Húmedo en aluminio negro  
2016



Fig. 38 *Doblemente ella*  
Colodión Húmedo en aluminio negro  
6 x 6  
2016



Fig. 39 *Encuentro*  
Colodión Húmedo en aluminio negro  
6 x 6  
2016



Fig. 40 *Destello*  
Serie 2 "Como mujer en el agua..."  
Colodión Húmedo en aluminio negro  
2016



Fig. 41 *Sin Título*  
Serie 2 "Como mujer en el agua..."  
Colodión Húmedo en aluminio negro  
2016



Fig. 43 *Retrato*  
Serie 2 "Como mujer en el agua..."  
Colodión Húmedo en aluminio negro  
2016



Fig. 42 *Retrato*  
Serie 2 "Como mujer en el agua..."  
Colodión Húmedo en aluminio negro  
2016



Fig. 44 *Retrato*  
Serie 2 "Como mujer en el agua..."  
Colodión Húmedo en aluminio negro  
2016





Fig. 45 *Sin Título*  
Serie 2 "Como mujer en el agua..."  
Colodión Húmedo en aluminio negro  
2016



Fig. 46 *Sin Título*  
Van Dyke con negativo de colodión húmedo en papel de algodón  
2016



Fig. 47 *Autorretrato*  
Serie 2 "Como mujer en el agua..."  
Goma bicromatada  
2017



Fig. 49 *Agallas con branquias*  
Serie 2 "Como mujer en el agua..."  
Paladio platino virado al oro  
2017



Fig. 50 Serie 2 "Como mujer en el agua..."  
Paladio platino virado al oro  
2017



Fig. 48 *Asfixia*  
Serie 2 "Como mujer en el agua..."  
Transferencia al carbón  
2016



Fig. 51 *Fetal*  
Serie 2 "Como mujer en el agua..."  
Paladio platino  
2017



Fig. 52 *Ideas*  
Serie 2 "Como mujer en el agua..."  
Paladio platino  
2017



Fig. 53 *Escamas 2*  
Serie 3 "Como mujer en el agua..."  
Fotopolímero sobre papel de algodón  
2019



## FUENTES DE CONSULTA

### 🐟 BIBLIOGRAFÍA

ARREOLA BARRAZA, Jorge Alberto, *Teoría de la imagen fotográfica: el problema de la Nada*. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2011, 64 pp.

AUMONT, Jacques, *La imagen*. Paidós, Barcelona, 1992, 336 pp.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1990, 130 pp.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *El Arte Español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, Instituto de Historia y Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2001, 385 pp.

CALZADA MARTÍNEZ, Alberto, *La forma animal como motivo plástico: Bestiario Personal*. (Tesis), UNAM, Academia de San Carlos, México, 2006, 92 pp.

CARTIER BRESSON, Henri. *El instante decisivo*. Artículo de revista.

CENTENO CORTÉS, Alberto Benjamín, *Huecograbado y fotograbado: el recurso fotográfico en el grabado artístico* (Tesis).UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2009, 82 pp.

CHAVES BADILLA, Salomón Isaac, *Hole etching Less Toxic by photopolimerfilm (Huecograbado menos tóxico mediante el film de fotopolímero)*. San José, Universidad de Costa Rica, 2009, 20 pp.

DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Paidós, Barcelona, 1986, 191 pp.

FLUSSER, Vilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas, México, 1990, reimp. 2004, 78 pp.

FONTCUBERTA, Joan, *Estética de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, 59 pp.

GILLES, Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 1984, 110 pp.

LLEWELLYN, Jenwitt, "The mermaid, and the symbolism of the fish, in art, literature, and legendary lore", en *The reliquary quarterly archaeological journal and review*. Vol. XIX, 1978.

MARTÍNEZ MORO, Juan, *Un ensayo sobre grabado: a principios del siglo XXI*. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 2008, 183 pp.

PÉREZ BARRÓN, Eva Victoria, Bertha Cecilia González Torres, et al, *Creatividad y fotografía: la imagen análoga y digital como apoyo visual*. (Tesis). UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2001, 93 pp.

RAMOS GUADIX, Juan Carlos y Alicia Peláez Camazón, *Fotografía y Estampa. Del positivo analógico a la plancha de fotopolímero*. Point de Lunettes y Entorno Gráfico, Sevilla, 2014 (Libros del entorno, 4), 369 pp.

ROBERTS, Pam. *Alfred Stieglitz Camera Work: The complete photographs*. Colonia, Taschen, 2013, 551 pp.

SANTOS LÓPEZ, Roberto, *Bestiario Foto-Pictórico una propuesta personal*.(Tesis). UNAM, Posgrado en Artes y Diseño, México, D.F, 2014, p. 110.

SOUGEZ, Marie-Loup, María de los Santos. García Felguera, et. al., *Historia general de la fotografía*. 2ª ed. Madrid, Cátedra, 2009, 856 pp.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*. EDHASA, Barcelona, 1981, 203 pp.

TAVERA MENDOZA, Cristóbal, *La producción del fotograbado en hueco sobre metal con materiales accesibles en México: herramientas y procesos*. (Tesis). UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2010, p 115.

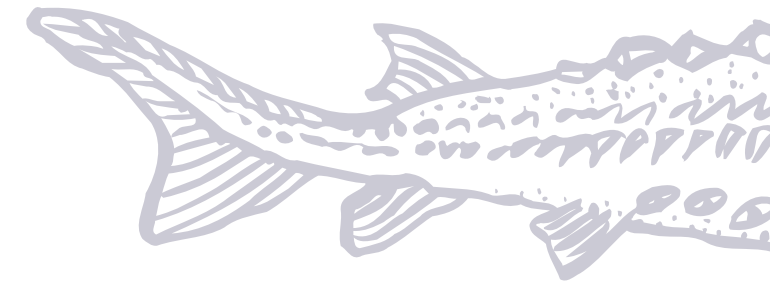
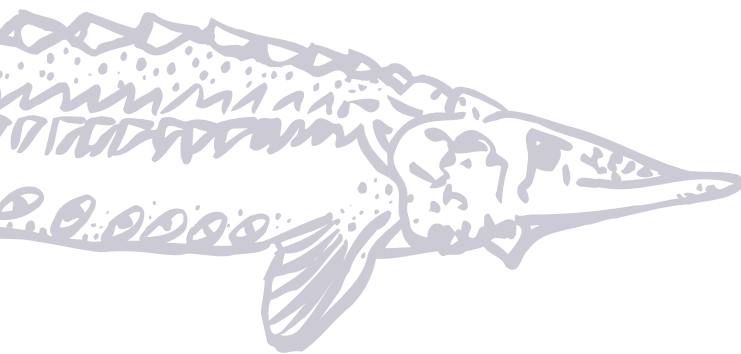
VILCHIS E., Luz del Carmen, *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. UAM, México, 2008, 258 pp.

WALTER, Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca, México, 2003, 127 pp.

### 🐟 FUENTES AUDIOVISUALES

BURTON, Tim, *The Big Fish*. Act. de Ewan McGregor, Albert Finney, Billy Crudup, Jessica Lange y Marion Cotillard. Estados Unidos, Jinks-Cohen Company, 2003, 126 min.

XUAN Liang y Zhang Chun, dir., *Big fish & Begonia*. República Popular de China, Beijing Enlight Media, 2016, 90 min.





## FUENTES EN LÍNEA

BRAVO, José Luis, *Fotografía Expandida*. Barcelona, 2010. Tesina. Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, 71pp. <[http://www.ub.edu/masterprodart\\_ati/wpcontent/uploads/2013/01/Jos%C3%A9\\_Luis\\_Bravo\\_investigaci%C3%B3n.pdf](http://www.ub.edu/masterprodart_ati/wpcontent/uploads/2013/01/Jos%C3%A9_Luis_Bravo_investigaci%C3%B3n.pdf)>.

BORDES, Gonçal Vicens, “Otra iconografía neolítica de la diosa”, en *La velleta verda* [en línea]. <<http://pladelafont.blogspot.mx/2012/11/otra-iconografia-neolitica-de-la-diosa.html>>.

COLORADO NATES, Óscar, “La imagen expandida: La imagen inunda nuestro nuevo milenio en una expansión sin fin”, en *El Universal* [en línea], secc. Blogueros. México, 2 de noviembre, 2016. <<https://www.eluniversal.com.mx/blogs/colectivo-circulo-rojo/2016/11/2/la-imagen-expandida>>

\_\_\_\_\_, “La imagen expandida: Introducción, arqueología y aplicación”, en el blog *Oscar en fotos* [en línea]. México, 27 de octubre, 2016. <[https://oscarenfotos.com/2016/10/27/la-imagen-expandida-introduccion-arqueologia-y-aplicacion/#\\_ftn1](https://oscarenfotos.com/2016/10/27/la-imagen-expandida-introduccion-arqueologia-y-aplicacion/#_ftn1)>.

“Copper Plate Photogravure”, en *The Image Flow* [en línea]. Milk Valley. <<https://theimageflow.com/photography-classes/copper-plate-photogravure/>>.

DARANAS VENTURA, Facundo, “Nuevos símbolos en El Salvador: el pez y la serpiente. Estudio iconográfico”, en *Revista de Estudios Generales de la Isla de La Palma* [en línea]. Isla de La Palma, Sociedad de Estudios Generales de la isla de La Palma, 2009, núm. 4, pp. 25-33. <<http://www.palmensis.com/estudios-generales/pdf/cuatro/arte/simbolos-parroquia-daranas-t-iv.pdf>>.

DICCIONARIO ETIMOLÓGICO ESPAÑOL EN LÍNEA. <<http://etimologias.dechile.net/?animal>>.

*Fox Talbot Museum and Village* [en línea]. Swindon, National Trust. <<https://www.nationaltrust.org.uk/lacock-abbey-fox-talbot-museum-and-village>>

“Gerardo Suter”, en *Museo de arte Carrillo Gil* [en línea], secc. Colección. México. <<http://www.museo-deartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/gerardo-suter>>

[GRIMM, Jacob y Wilhem,] “El pescador y su mujer”, en *Cuentos de Grimm. Todos los cuentos de los hermanos Grimm* [en línea]. <[http://www.grimmstories.com/es/grimm\\_cuentos/el\\_pescador\\_y\\_su\\_mujer](http://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/el_pescador_y_su_mujer)>. [Consulta: 20 de mayo, 2015.]

“Los procedimientos a base de betún según Niépce”, en *Museo de la Maison Nicéphore Niépce* [en línea], secc. La invención de la fotografía. París, Escuela de Fotografía Spéos. <<http://www.photo-museum.org/es/procedimientos-betun-niepce/>>.

MANILAL, Savla, *History and Technology of Photopolymer Printing Plates* [en línea]. Artículo. Manalapan, NJ., Savla Associates, 2008, 4 p. <[www.radtechmembers.org/archive-proceedings/2008/papers/121.pdf](http://www.radtechmembers.org/archive-proceedings/2008/papers/121.pdf)>.

MARÍNEZ ILLERA, Álvaro Mauricio, *De lo análogo a lo digital. El cambio en la mirada y su efecto en los medios. (Tesis)*, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Bogotá, 2008. 89 pp. <<http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/5107/1/tesis41.pdf>>. [Consulta: 14 de abril, 2015.]

MERKLI, Werner, “El Arte de Imprimir: de los tipos móviles al microprocesador” en *El correo de la UNESCO: Una visión abierta al mundo (The UNESCO Courier: a window open on the world)*, [en línea]. Julio, 1988, vol. XLI, 7. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0007/0007696/079609.pdf>>.

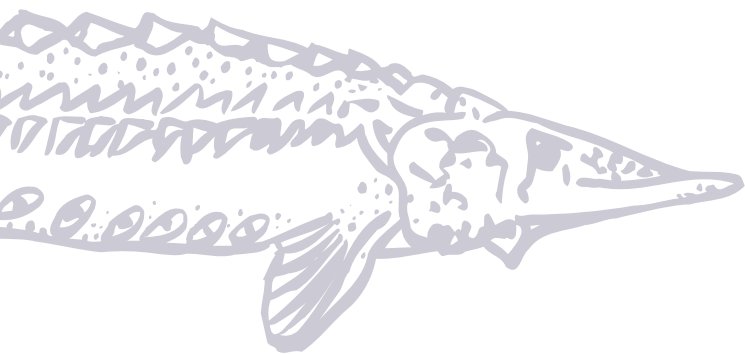
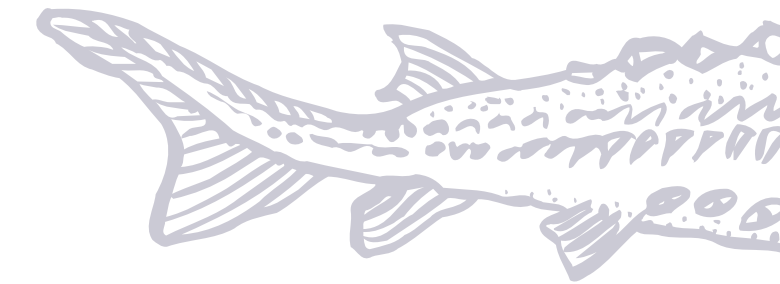
PETRULIS, Alan, “Photography and the Black Arts”, en *Metropolitan Postcard Club* [en línea]. Nueva York. <<http://www.metropostcard.com/tech2-gravure.html>>. [Consulta 10 de octubre, 2018.]

“Pez tótem”, en *Tótem animal* [en línea]. 10, mayo de 2013. <<http://totemanimal.org/2013/05/10/pez-totem/>>. [Consulta 20 de mayo, 2015.]

TRILNICK, Carlos, “Camera Work”, en *IDIS (Proyecto de Investigación en Diseño de Imagen y Sonido)* [en línea]. Buenos Aires. <<http://proyectoidis.org/camera-work/>>. [Consulta: 1 de abril, 2015.]

VELDUQUE, Ballarin, María Jesús, “Introducción a los sistemas de impresión en las artes gráficas”, en *Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales* [en línea]. Art. n° 241, 15 de octubre de 2011, p.6. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5145628.pdf>>.

YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema* [pdf en línea], introducción de R. Buckminster Fuller. Toronto y Vancouver, Clark, Irwin & Company Limited, 1970, 444 pp. <[http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF\\_ExpandedCinema/book.pdf](http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf)>







Esta TESIS titulada,  
*El proceso creativo a partir del Fotograbado  
y su capacidad de la Reproductibilidad de la Imagen  
con el uso de los medios análogos y digitales  
en una propuesta personal.*  
fue escrita por America Flores Coria  
para obtener el grado de Licenciada en Artes Visuales,  
por parte de la Facultad de Artes y Diseño (FAD),  
perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).  
Este libro fue impreso en la CDMX  
en algún momento del año 2019.