

Colección **almud**
fotografía **08**



FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Editores : **Esther Almarcha Núñez-Herrador - Rafael Villena Espinosa**

FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

Editores

Esther Almarcha Núñez-Herrador

Rafael Villena Espinosa



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2021

ENCUENTRO HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE CASTILLA-LA MANCHA

(8º. 2018. Toledo)

Fotografía y Turismo : VIII Encuentro en Castilla-La Mancha / editores, Esther Almarcha Núñez-Herrador, Rafael Villena Espinosa. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2021

564 p. ; il. ; 22 cm. – (Coediciones ; 156)

D.L. CU 166-2021. – ISBN 978-84-9044-479-5 (edición impresa)

1. Fotografía - Congresos y asambleas 2. Historia contemporánea - Congresos y asambleas 3. Ciencias auxiliares de la historia 4. Historia local 5. Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. II. Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha III. Título

77(460.28)(063)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos: sus autores
- © de las imágenes: sus autores
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Colección COEDICIONES nº 156

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Entidades colaboradoras:

VIII ENCUENTRO
Proyecto regional de investigación
"Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha", SBPLY/19/180501/000253,
Grupo Confluencias, subvencionado por el
plan propio de investigación de Castilla-La
Mancha (GI20173898)



Fotografía de cubierta: Anónimo.
Fototeca del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-479-5 (edición impresa)
I.S.B.N.: 978-84-9044-480-1 (edición electrónica)
D.O.I.: https://doi.org/10.18239/coe_2021_156.00

D.L. CU 166-2021
Composición: Sandra Ramírez-Cárdenas Amer
Impresión: Gráficas Izquierdo

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain* (E.U.)

Índice general

- 11 EL RELATO DE LO COTIDIANO
Esther Almarcha y Rafael Villena

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA: TURISMO, DOCUMENTACIÓN Y FOTOGRAFÍA

PONENCIAS

- 17 RETRATO FOTOGRÁFICO
Esther Almarcha y Rafael Villena
- 47 LA CONTRIBUCIÓN DEL MINISTERIO DE AGRICULTURA AL GÉNERO DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO
Y CINEMATOGRAFICO AGRARIO
Pilar Coello y Juan Manuel García
- 75 LOS MUSEOS A GOLPE DE CLIC
Aku Estebaranz
- 87 LAS FOTOGRAFÍAS DE TRABAJO DE LUIS BUÑUEL
Amparo Martínez
- 115 LA PROYECCIÓN TURÍSTICA DE LAS ISLAS BALEARES MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA EN COLOR EN LA
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX
Joan Carles Oliver y María Josep Mullet
- 145 TURISMO DE MASAS
Bernardo Riego

TURISMO

- 177 MARTE INVADE ESPAÑA
Ramón Barnadas Rodríguez
- 189 EL TURISMO PRÁCTICO: FOTOGRAFÍA ESTEREOSCÓPICA EN CIUDAD REAL
Cristina Flox Labrada
- 199 LA COMISARÍA REGIA DE TURISMO Y SUS FONDOS FOTOGRÁFICOS EN LA PROMOCIÓN TURÍSTICA DE TOLEDO (1911-1928)
José García Cano
- 217 UN NUEVO DAGUERROTIPO DE TOLEDO. LA PUERTA DEL SOL
María de los Santos García Felguera, David Blasco Planesas
- 237 TOLEDO PARA "TURISTAS" EN CASA: VISTAS ESTEREOSCÓPICAS DE LAS COMPAÑÍAS ESTADOUNIDENSES
José Manuel López Torán
- 257 EL COLOR COMO NUEVO ATRACTIVO TURÍSTICO EN LA POSTAL: PURGER & CO Y TOLEDO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX
Jaime Moraleda Moraleda
- 271 LOS APARATOS PRE-PHOTOMATON: ¿UNA ATRACCIÓN TURÍSTICA?
Salvador Tió Sauleda
- 291 TURISMO DE GUERRA: LAS RUINAS DEL ALCÁZAR DE TOLEDO
Carlos Vega Hidalgo

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

- 309 LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO EN EL PROYECTO HUETE: IMÁGENES RESCATADAS
Ramón Pérez Tornero, José Luis García Martínez
- 329 ¡CASTILLOS A LA VISTA! LA FOTOGRAFÍA COMO RECURSO INMOBILIARIO, DE LO NOBILIARIO, EN LA SEGUNDA MITAD DEL XIX. LA CASA DE CAMARASA
Francisco José Guerrero Carot
- 349 CAMINO A LA MODERNIDAD. QUINTANAR DE LA ORDEN DEL SIGLO XIX AL XXI A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA
Jorge Fco. Jiménez Jiménez

- 373 EL REPERTORIO ICONOGRÁFICO DE ESPAÑA DEL ARCHIVO MAS Y LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA DE 1929
Carmen Perrotta
- 395 PROYECTO DÉCADAS
A. Candel Ferrero, J. Cantos Lorente, J. L. García del Rey, F. Micó Sánchez, R. Piqueras García, M. J. Sánchez Uribebarrea. Colectivo Fotográfico de Almansa
- 407 LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO
Beatriz Sánchez Torija

FOTÓGRAFOS

- 429 AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN DE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE PEDRO ROMÁN
Lorenzo Andrinal Román
- 443 UN ÁLBUM INÉDITO DE RAFAEL GARZÓN SOBRE LA ALHAMBRA EN DAIMIEL
Diego Clemente Espinosa, Alberto Celis Pozuelo
- 461 UNA GALERÍA FOTOGRÁFICA DE ESTILO ÁRABE. RETRATO Y TURISMO EN ANDALUCÍA Y TOLEDO (1890-1945)
María de los Santos García Felguera
- 489 LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE PEDRO ROMÁN: IMÁGENES AL SERVICIO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE TOLEDO
Víctor Iniesta Sepúlveda
- 513 FOTOGRAFÍA RODRÍGUEZ EN LAS PUBLICACIONES TURÍSTICAS OFICIALES DE TOLEDO
Julia Martínez Cano
- 535 LAS TARJETAS POSTALES ILUSTRADAS "SOCUÉLLAMOS 1903"
Remedios San Andrés Alarcón, Luis Alfonso Montero Cano
- 547 MAN RAY, FOTOGRAFÍA E "IMAGEN ÓPTICA". *L'ENIGME D'ISIDORE DUCASSE*
Ana Puyol Loscertales
- 555 FOTOGRAFÍA TURÍSTICA, FOTOGRAFÍA MONUMENTAL. TRES VISIONES DEL QUEHACER FOTOGRÁFICO
Rafel Torrella i Reñé

MAN RAY, FOTOGRAFÍA E “IMAGEN ÓPTICA”. *L’ENIGME D’ISIDORE DUCASSE*

Ana Puyol Loscertales
Universidad de Zaragoza

doi.org/10.18239/coe_2021_156.27

Resumen

La producción de Man Ray integró conceptos como ‘imagen óptica’, que define su valor de la fotografía y de su obra global. Su consideración contribuye a reubicar al artista en la historia cultural.

Palabras clave: Man Ray, fotografía, imagen óptica, Isidore Ducasse, Marcel Duchamp, Stéphane Mallarmé, Dadá, Ferrer Center.

Abstract

Man Ray’s production integrated concepts as ‘optical image’, which defined his value of photography and his art. Its consideration contributes to replace the artist in cultural history.

Keywords: Man Ray, photography, optical image, Isidore Ducasse, Marcel Duchamp, Stéphane Mallarmé, Dadá, Ferrer Center.

1. Un enfoque dual y convergente

En su papel como maestro de la fotografía, Man Ray codificó métodos y técnicas novedosos, retrató a la quintaesencia de los protagonistas de la cultura y la sociedad del París de la primera mitad del siglo XX, y fue elegido necesariamente por los surrealistas como suerte de taumaturgo capaz de poner en imagen su ideario. Dentro de la complejidad de sus escenarios y motivaciones, el artista transitó con sutileza entre dos sendas, que desarrolló en paralelo y recorrió con una asombrosa creatividad e independencia.

Por un lado, la vertiente relacionada con su dedicación profesional, laboral, que desarrolló ampliamente en París. Gracias a ella logró una buena solvencia económica que fue acompañada, en su fuero interno, del paulatino desencanto provocado por una actividad que consumía su tiempo personal y de trabajo, eclipsando su

dedicación a la pintura y obligándolo a emplear asistentes -Berenice Abbott o Lee Miller-, a pesar de preferir ocuparse de sus encargos él mismo.

Por otro lado, su vertiente más creativa enlazó con su formación de juventud en el Ferrer Center de Nueva York, enclave educativo y de acción política fundado por los anarquistas Emma Goldman y Samuel Berkman, quienes lo dedicaron a la memoria del pedagogo Francisco Ferrer i Guàrdia, incorporando el sistema que regía la Escuela Moderna. Man Ray ingresó en el centro como estudiante en 1912, con el objetivo de continuar con su formación en materia artística. Durante esos años ya experimentó con la fotografía, llegando a adquirir una pequeña cámara para captar las imágenes de sus lienzos tal como deseaba verlas reproducidas en los catálogos de las exposiciones donde participaba, naturalmente se trataba de versiones en blanco y negro de sus pinturas.

Todavía en la Gran Manzana, el artista prolongó sus investigaciones ópticas en torno a la naturaleza de la imagen junto a su colega, Marcel Duchamp, quien apreció las posibilidades conceptuales de la fotografía muy por encima de la plástica tradicional. El francés ideó algunos mecanismos lúdicos, tautológicos, autoeróticos, que el americano filmó auto manifestándose, divertimentos intelectualizados que entraron dentro de un contexto que favoreció la actitud del primer Dadá, propulsado desde terreno americano. Man Ray y Duchamp destacaron entre los pioneros que provocaron ese estallido, ambos autores formaron un tándem progresivo esencial para el desarrollo de la historia de las artes, tomando como punto de partida común el análisis de las potencialidades de las máquinas como trasunto de una nueva estética -que negaba ser tal cosa- y, en complemento, la reflexión en torno a la naturaleza mental, no retiniana, del fenómeno artístico, ofreciendo como alternativa su *imagen óptica*. *Élevage de poussière* (1920) es ese reverso retratado en un segmento de su latencia, es una producción fotográfica de Man Ray a partir de una obra de Duchamp, *Le Grand Verre* (1915-1923), que el americano abordó en un punto del dilatado proceso de ejecución protagonizado por su colega, obteniendo una imagen autónoma, desprendida, filosófica.

En la confluencia de esa cualidad dual, que caracterizó la inmersión del artista americano en la técnica fotográfica, se localizó su afán por hacer de ella un soporte para desarrollar, sustentar, y mostrar sus teorías en torno a las artes. Fue portadora de un discurso intelectual, y de un conjunto de conceptos que estaban en sintonía con los reflejados a través de las demás técnicas que cultivó.

2. El rol de la técnica en el desarrollo teórico de las artes

Man Ray desembocó en el área de la fotografía como consecución de sus análisis de la bidimensionalidad, primero a partir de sus *collages* con papeles dorados y plateados, que reflejaban el devenir cambiante y dinámico de la realidad en torno, o incorporando el vidrio en la factura de sus objetos, lo que aporta esa calidad especular que acoge el transcurrir de la vida. Con sus aerografías -metódica e innovadora aplicación de pintura mediante pistola de aire comprimido, que utilizó en su labor como diseñador gráfico-, hizo de un artilugio para retocar las fotos antes de ser reproducidas, un medio para la creación pura, donde la mano del pintor retrocede en favor de un dispositivo mecánico que plasma las ideas del artífice sin intermediarios. Esta evolución -que culminó en el ámbito del cine- supuso un estadio intermedio en la codificación de la rayografía y la solarización, donde el objeto crea su propia imagen sin mediadores; el tema se interpone entre un haz de luz y el papel sensible, un canto al automatismo del aparato fotográfico y al pensamiento implícito en la operación.

En última instancia, el objetivo que persiguió el artista fue generar fragmentos de realidades mediante la técnica, ya fuera fotográfica o, en su extensión, cinematográfica, a través de una fusión poderosa entre el arte y la vida. Esta simbiosis encendió su intencionalidad crítica hacia la representación y hacia los valores miméticos, retinianos, como misión empobrecida de las artes, que habían de trascender su dependencia tradicional de lo real para ser algo más, impulsando y amplificando las posibilidades de las cosas.

3. Código y naturaleza de la "imagen óptica"

El impulso de proyectar sus ideas condujo a Man Ray a negar la dependencia hacia el objeto, hacia los dispositivos y principios asociados a la técnica fotográfica, y lo llevaron a incorporar el movimiento, a posibilitar que la fotografía fuera cine. Este desarrollo fue matizado con la articulación del concepto de *imagen óptica*, que implica trascender la simple reproducción del tema para generar imágenes que se apprehenden mediante un ejercicio intelectual. En su génesis, el acto de materialización a menudo llevó a su prevalencia sobre el objeto de referencia, que dejaba de importar una vez era generada su imagen, su huella.

Como consecuencia de esta configuración se transformaba el concepto tradicional de obra artística, la representación era superada en favor de la presentación, y el

disparo fotográfico se convertía en exaltación de la producción de nuevas realidades como finalidad última, según una línea integral y coherente de investigación que este artífice mantuvo a lo largo de toda su trayectoria. A su vez, ese modo de concebir la imagen, tratada como un asunto del ámbito del pensamiento, había de apelar a una conciencia óptica, que trascendiera la percepción pasiva, impulsando un ejercicio mental tanto en el artífice como en el espectador. Esta conquista se enmarcó en un momento excepcional de la evolución en la historia de la cultura visual, como fue el de las vanguardias históricas, en cuya sistematización Man Ray tuvo un papel central.

4. *L'Enigme d'Isidore Ducasse, un paradigma*

El artista americano se alió con las máquinas en su enfoque creativo revolucionario. La máquina había adquirido un rol básico en la fabricación de productos seriadados, estandarizados, intercambiables, lo que se reflejó en los planteamientos artísticos coetáneos. En ese contexto, la cámara fotográfica con su disposición a la multiplicación mecánica sentenció una apreciación nueva que, en cierto grado, asemejaba la producción artística a la de un objeto industrial, propagando y favoreciendo el concepto de *imagen óptica*.

The Riddle, o L'Énigme d'Isidore Ducasse, fotografía tomada por Man Ray en Nueva York, en 1920, evidencia este discurso. La imagen comprende varias etapas, en un vaivén entre creación-destrucción, y funciona como un evento artístico en su dinámica inherente. El artista partió de la elaboración de un objeto, cuya silueta quiere asemejarse a la de una máquina de coser, que cubrió con un tejido y ató con una cuerda, de manera que el elemento envuelto quedaba oculto a la vista. Posteriormente fotografió el resultado y culminó destruyendo, o simplemente obviando el original, el objeto (o el montaje) que había servido de referencia para generar su propia imagen ya que, a ojos de Man Ray, era innecesario, prosaico, fuera de su papel como referente, como índice en términos codificados por Rosalind Krauss. El objeto fue desechado y, por tanto, la obra de arte alterada, destruida su originalidad, siendo su fotografía el producto restante, es decir, una imagen susceptible de multiplicarse infinitamente.

Con esta propuesta su autor superó la identificación unilateral del objeto como esencia del hecho artístico, eludiendo primero la representación por la acción de presentación, y llegando al límite de prescindir del objeto mismo. Este acto

de signo filosófico apela a la esencia intelectual del acto artístico, superando la dependencia objetual respecto de unos marcos que delimitan la realidad como modelo y como escenario de la creación, y dilatando su dimensión hasta convertir el proceso de transformación y gestación de la imagen como verdadero asunto dentro de las artes. De hecho, esta imagen funciona como un manifiesto artístico, y con ella Man Ray maduró ese concepto trascendental dentro de su lenguaje conceptual, el de *imagen óptica*, aquélla que se aprehende mediante un proceso de pensamiento.

En su ensayo, *La Photographie n'est pas de l'art* (1937), Man Ray expuso la motivación subyacente en su ejercicio de la fotografía como un acto surgido en la mente, que apela a la mente, muy por encima del mero placer visual:

(...) a menudo cuando un pintor ve una reproducción en blanco y negro de su propia obra, comprueba en secreto que la imagen es mejor que el original. ¿La razón? Es que dicha imagen es una imagen óptica. En el curso de las últimas generaciones, nuestros ojos y nuestro cerebro han adquirido una conciencia óptica, que se distingue de la mera conciencia del tema de la obra (MAN RAY, 1998: 67-68).

Este elaborado concepto se enriqueció al integrarse en el vasto acervo cultural del artista, y establecer conexiones con dos influencias esenciales que Man Ray acogió en su desarrollo teórico, y que volcó en sus realizaciones. La primera de ellas fue la obra de Stéphane Mallarmé, que en el terreno de la creación poética trascendió la dependencia hacia lo objetual apelando a las ideas. En los textos del literato francés las palabras, y los silencios en torno a ellas, se impregnan de misterio, de emanaciones, desvelando sus significados y asociaciones de manera paulatina, tal como hizo Man Ray con sus objetos al elaborar sugerencias. La segunda de las fuentes filosóficas que impregnó el ideario del artista americano alude al enigma propuesto en esta fotografía, vinculado a la definición de belleza emitida en *Chants de Maldoror* (1869) por Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, trascendental para entender el acto creativo y la teoría del objeto en Man Ray. El literato uruguayo, que años después adoptaron como autor de cabecera los surrealistas, exclamó: "Es bello...isobre todo, como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de

una máquina de coser y de un paraguas!” (DUCASSE, 1997: 227).¹, donde advertía cómo dos elementos situados sobre un plano neutro generan por colapso el efecto poético. Esta dinámica subyace en la construcción de objetos que llevó a cabo Man Ray, elementos que eran sublimados con el lenguaje mediante la adición de un título, y en la fabricación de su propia imagen conceptual.

Tanto Mallarmé como Lautréamont contribuyeron a liberar los contenidos poéticos de cualquier sometimiento o funcionalidad, de ahí su inefable predicamento. Por su parte, la reflexión y el concepto estético que desarrolló el artífice americano es, por encima de todo, poesía, concebida como el estadio más elevado de la creación: “La imitación yace en el corazón de todo el arte... Prefiero al poeta. Él crea, y cada vez que el hombre se eleva en el orden moral es a través de la creación, ya sea de una máquina, un poema, o un posicionamiento moral” (MAN RAY, 1926: 1-2).

La *imagen óptica* incentivó la percepción de nuevas dimensiones dentro de la obra de arte, e impulsó la emanación del discurso en torno a ella. La plétora de estratos culturales y biográficos, filosóficos e ideológicos, estéticos, o conceptuales, que Man Ray supo conferir en su generación de dichas imágenes, las presenta en toda su complejidad potencial, lo que enriquece y actualiza su lectura, toda vez que amplifica la fuerza de su presencia.

1 La cita lautréamontiana y la fotografía, resaltan la máquina de coser, un producto de fabricación industrial de fuerte carga simbólica, muy vinculado al orbe familiar del artista. Man Ray, cuyo nombre de nacimiento era Emmanuel Radnitsky, fue el primogénito de una pareja de emigrantes llegados a la Costa Este norteamericana desde el Imperio Ruso en la década de 1880; su progenitor llegó escapando de los pogromos ordenados por el zar y de sus obligaciones militares. En los Estados Unidos oleadas de emigrantes intentaban subsistir en un clima de industrialización a ultranza, donde la mecanización, en palabras de Sigfried Giedion, ‘tomaba el mando’ sin importar mucho el precio a pagar por el progreso. Como tantos otros judíos llegados del Este de Europa, el padre del artista encontró trabajo en una fábrica dedicada a uno de los sectores punteros en el país, el textil, que accedía a darles empleo debido a su destreza en este área. La máquina de coser fue todo un emblema para los hijos de los judíos emigrados a Norteamérica, por tanto está latente en esta obra el gesto de identificación con su biografía y su historia cultural, que impregna el tejido que cubre, que oculta, a la máquina que lo ha fabricado.

Bibliografía

- DUCASSE, I. (Conde de Lautréamont) (1997). *Cantos de Maldoror*, Núm. 374. Madrid: Visor, Visor de Poesía.
- MAN RAY (23 de marzo de 1926). "Apparences trompeuses" en *Paris-Soir*, pp. 1-2.
- (1998), *Ce que je suis et autres textes*, Núm. 13. París: Hoëbeke, Arts & esthétique.
- MUNDY, J. (ed.) (2016). *Man Ray. Writings on Art*. Los Ángeles: The Getty Research Institute Publications Program.
- PUYOL LOSCERTALES, A. (2016), *El periodo formativo de Man Ray. Historia cultural, técnica e ideología. Bases para su concepto estético y cinematográfico*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza. Dpto. de Historia del Arte (en proceso de publicación).