

La fotografía de autor y su didáctica de enseñanza en el marco de la Universidad.

La problemática de los modelos de enseñanza aplicados al análisis de la fotografía de autor en tiempos de la fotografía contemporánea

Anabella Reggiani ⁽¹⁾

Resumen: A través del planteo de la fotografía de autor como parte del currículum universitario, el presente ensayo se pregunta cómo generar una enseñanza que cuestione la aplicación de sus diferentes modelos con el fin de generar un ambiente óptimo para el aprendizaje y la puesta en práctica del ensayo fotográfico de autor.

Palabras clave: fotografía de autor - didáctica - modelos de enseñanza - fotografía contemporánea.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 228]

⁽¹⁾ Fotógrafa Profesional (Motivarte) y Directora de Fotografía (SICA). Profesora de la carrera de Fotografía Profesional en la Escuela Motivarte. Pertenece desde 2018 a la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Dirige la revista *El Bondi*, especializada en música. Trabajo como colaboradora del diario *Infobae* y desarrolló tareas de coordinación pedagógica en el área de cursos de la Escuela Motivarte durante 10 años.

“Hasta el mejor maestro carece de poder para crear un artista, pero las consignas que reducen la enormidad hipnótica del arte a una escala de opciones manejable al menos pueden prevenir al alumno de intentar abarcar más de lo que éste puede apretar”.

Peter Galassi

Introducción

Alrededor de 1826, el ingeniero francés Nicéphore Niépce realizó la que hoy consideramos la primera fotografía en la historia de la humanidad: “*Vista desde la ventana en Le Gras*”.

Se trató de una heliografía¹ en placa de peltre de 25.8 × 29 cm tratada con betún de Judea, capturada en un tiempo de obturación de 8 horas, realizada desde la propia ventana de la casa del autor. En la misma se puede apreciar la salida y la puesta de sol en una sola toma; y si bien su búsqueda fue puramente con fines científicos, basado en los grandes conocimientos de alquimista de Niépce, esta imagen es considerada en la actualidad, una pieza fundamental en la historia de la fotografía. La misma se encuentra en el centro de conservación Harry Ransom, dependiente de la Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos y es sin dudas una referencia indiscutible del paisaje como género y de la esencia misma de la fotografía de autor. Niepce no buscaba hacer una fotografía artística, pero ineludiblemente, los géneros que determinan las categorías de las bellas artes y se utilizan para clasificar la pintura, invadieron la fotografía, rotulando esta imagen en la categoría de paisaje.

Los cambios de paradigma en relación a la fotografía han evolucionado a pasos agigantados en los últimos 20 años. Lejos ya del romanticismo que circula en torno de aquella fotografía primigenia como la de Niépce, donde el autor estaba horas exponiendo su material sensible a la luz, en 1997 Philippe Kahn, un empresario francés ligado al mercado de la tecnología, compartió las primeras imágenes del nacimiento de su hija Sophie. Las mismas fueron realizadas con un teléfono celular, inaugurando, con fotografías vinculadas a su mundo íntimo, el nacimiento de la comunicación visual instantánea. Kahn tomó la fotografía con un equipo Motorola StarTAC modificado con la óptica de una cámara digital Casio QV-10. Además programó a través de un software, el envío de esa imagen por correo electrónico, a más de 2.000 personas entre familiares, amigos y colegas de trabajo. Sería un retrato el encargado de inaugurar esta práctica tan habitual para nosotros hoy en día: la toma y envío de imágenes digitales con telefonía celular.

Ambos descubrimientos, con cientos de años de diferencia, tienen sin embargo un punto de conexión común: la problemática que se presenta al momento de enseñar fotografía de autor en el marco de la enseñanza superior. Las Academias de Bellas Artes, no consideraron a La Fotografía dentro de sus ramas de enseñanza, hasta fines de 1960.

Comenta la Licenciada e Historiadora especialista en Artes, Valeria González, en una entrevista otorgada al *Diario La Nación* en 2008:

Durante todo el siglo XIX, y en realidad puntualmente hasta los años 20 y 30, entre las dos guerras mundiales, eran las Bellas Artes, comandadas por la pintura, las que dictaminaban qué debía ser el arte. Entonces fue totalmente lógico que, para ascender al estatuto de arte, los fotógrafos de esa época imitaran las apariencias de la pintura. (...) Recién en los años 20 aparecen figuras como Cartier Bresson, o los fotógrafos alemanes cercanos a la Bauhaus, que comienzan a experimentar con el potencial específico de la fotografía, aquello que precisamente diferenciara a la fotografía de las demás imágenes, de la pintura. Sin embargo, a pesar de todos estos progresos en las prácticas y en el pensamiento, la fotografía, hasta 1960, no había entrado en el mercado del arte.

Será la Escuela de Düsseldorf, de la mano de Hilla y Bernd Becher, un matrimonio alemán de fotógrafos, uno de los primeros antecedente en términos académicos, volcado exclusi-

vamente a la enseñanza de la fotografía de autor y su aplicación didáctica. Si bien existieron otros antecedentes anteriores, como en 1923, cuando la Escuela de Bauhaus le encargó al maestro húngaro László Moholy-Nagy, introducir un taller de fotografía como un nuevo medio de expresión artística, en el marco de la expresión fotográfica y la exploración de nuevas formas de producción artística, o el movimiento norteamericano conocido como “*Fotografía Directa*” (*Straight photography*), que buscó reivindicar la fotografía como medio artístico, sin preparar o intervenir el tema a representar en las imágenes; ninguno de ellos logró instaurarse en el ámbito de la enseñanza universitaria.

Siendo entonces la fotografía de autor, una temática tan joven, dentro de la currícula académica, es lógico pensar una revolución dentro del paradigma de sus procesos de enseñanza. Sobre todo con el nacimiento de lo que podríamos considerar la fotografía contemporánea a partir de las enseñanzas de Los Becher y su posible aplicación.

Bernd Becher implementó un método propio a la hora de erigir conocimiento:

Debemos atender a las modalidades de enseñanza que practicaron los Becher. Hemos visto que la aparente objetividad de su arte no fue sino expresión de una sensibilidad propia conseguida con mucho trabajo. Nadie les enseñó cómo hacerlo. De ese logro ellos derivarían, también de modo personal, un método docente (González, 2009, p.6).

El gran desafío del docente universitario, será entonces, encontrar modelos de enseñanza que sirvan para enseñar fotografía, no sólo desde un punto de vista técnico o histórico, sino también, desde una perspectiva que abarque la aplicación de diferentes dimensiones de análisis sobre la mirada autoral de la fotografía contemporánea, en conjunto con las nuevas tecnologías y sus usos en el mundo de las redes sociales, donde la imagen fotográfica es de gran importancia, y a la vez de efímeros tiempos de apreciación.

Enseñar fotografía desde una perspectiva didáctica, aplicada a conceptos técnicos y a la mirada sobre el impacto sensible

La mirada sensible sobre la didáctica de la apreciación de la foto es, en una era donde el alumno coloca su atención en lo que dura el deslizamiento de su dedo sobre una pantalla telefónica, el desafío a vencer. El docente debe lograr mejorar las prácticas para que un estudiante, inmerso en la cultura de la inmediatez, se tome el tiempo necesario para apreciar una foto, valorando todos sus aspectos, ya sean técnicos o sensibles. Pero para comprender los alcances de dicha búsqueda en términos de educación, es necesario desglosar todas las partes que componen el tema.

Por un lado, podemos partir de la definición de fotografía de autor, la licenciada Andrea Chame (2007) propone:

La fotografía se ha vuelto plural, es un testimonio periodístico o artístico y es también una práctica social muy popular que se ha ganado un lugar en los

museos y es considerada un “arte” pese a la larga polémica al respecto que data desde su nacimiento mismo (...) La noción de autor se impone, a través de un discurso estético, y en los mensajes que hay que decodificar para interpretarla.

Esta pluralidad, se da por diversos motivos. En primer lugar el alcance global de la fotografía como resultado de su accesibilidad a través de dispositivos de tecnología como los celulares con cámara fotográfica incorporada. Básicamente cualquier sujeto con acceso a este tipo de aparatos, sin importar su conocimiento técnico o artístico sobre la formación de imagen, puede acceder a este tipo de práctica.

En segundo lugar, la fotografía se transforma en un lenguaje universal, al alcance de todos, gracias a la era de la globalización. Cuando en 1985, la popular revista *National Geographic* edita en su edición de junio la famosa “Niña Afgana” como fotografía de tapa, imagen realizada por el fotógrafo norteamericano Steve McCurry; la foto logra dar la vuelta al mundo en aproximadamente un año, convirtiéndose en un símbolo de la crítica situación de los refugiados y víctimas de los conflictos armados. Si bien se trata de una fotografía icónica y mundialmente reconocida, su distribución, dada la fecha de su captura y posterior publicación, se contextualiza en un mundo que comenzaba a tornarse globalizado e hiper informatizado. Sin embargo, en 2015, y en tan sólo unas horas, la imagen de Aylan Kurdi, un niño ahogado en la playa de Ali Hoca Burnu, en Turquía, tomada por la fotógrafa turca Nilüfer Demirm, circula por redes sociales, a una velocidad estremecedora. A pesar del duro mensaje de su temática, la foto no termina sirviendo de nada. A las pocas horas de su circulación, activistas, líderes mundiales, usuarios comunes y corrientes, se indignan por la tragedia de los refugiados, mientras que días más tarde, la propaganda política sobre esa imagen se desvanece al mismo ritmo de su divulgación.

La fotografía, testimonio periodístico o artístico, juega entonces sobre la encrucijada de su divulgación y enseñanza. ¿Qué modelo es el más acorde a sus expectativas? ¿Se puede enseñar a hacer fotografías que no sean efímeras y logren perdurar en la historia en estos tiempos de nuevas tecnologías y redes sociales? El docente puede desde una corriente netamente ligada a la transmisión, compartir con el alumno sólo los hechos históricos vinculados a las fotos que exhibe; pero volcándose exclusivamente solo en esa corriente, estaría dejando de lado la posibilidad de la reflexión sobre la imagen.

Por otra parte, desde una pedagogía behaviorista, se podría aplicar todo aquello vinculado a la enseñanza de las partes técnicas que componen las imágenes. Si el alumno coloca en su cámara de fotos una combinación de diafragma y obturador, bajo ciertas circunstancias de luz, y con ciertas características técnicas de su equipo (tipo de sensor, objetivos zoom, etc.), logrará obtener una fotografía en términos técnicos similar a esta o aquella imagen de referencia, que fue la utilizada para la enseñanza en clases. Eligiendo esta corriente de enseñanza, se podría en el corto plazo, lograr que el alumno tome fotografías que respondan a cierto estilo de técnica, pero una vez más, este tipo de enseñanza no lleva a la reflexión por la imagen en sí misma. Carece del impacto sensible que toda imagen digna de la categoría de autor, debe llevar.

Entonces podemos pensar que el método adecuado para la enseñanza de la fotografía de autor está en el modelo constructivista. Pero una vez más esta elección está en duda. Si bien el docente como facilitador de aprendizaje (Astolfi, 2002) propone un conocimiento

técnico sobre el cual el alumno de fotografía puede, en la práctica misma de fotografiar, fijar el conocimiento teórico a través del error, y su reconocimiento, el inconveniente se da, en el aspecto sensible de la práctica de la fotografía de autor. ¿Cómo puede esta pedagogía del error constructivo influir en el impacto sensible de una foto? En ese punto, podemos volver a la Niña Afgana de McCurry y preguntarnos entonces, qué es lo que hace a esa imagen tan icónica, y por ende, tan necesaria en la enseñanza de la fotografía contemporánea. Mucho se dice sobre el parecido entre la pose de esa joven de ojos verdes casi cristalinos, y el retrato de Lisa Gherardini, hecho por Leonardo Da Vinci, entre 1503 y 1519. Claro que a esa señora no la reconocemos por su apellido, sino por su apodo: “La Gioconda” o “La Mona Lisa”. Este diminuto óleo de apenas 77cm de alto, por 53 cm de ancho, ganó popularidad no por su belleza, su opulencia, o la ostentación de su tema, sino por el paradigma sobre qué es el retrato como género en sí mismo. La pose de las manos, el efecto del sfumato utilizado con frecuencia por Leonardo (técnica muy similar a la pérdida de la nitidez visual que en fotografía se llama profundidad de campo), y por último, la mirada fija que nos persigue intensamente desde cualquier ángulo de observación, hacen de esta pintura un referente necesario al momento de enseñar cómo debería ser una retrato fotográfico. Roland Barthes (1980, p. 154), decía que el parecido es una conformidad con una identidad (...) una identidad imprecisa, incluso imaginaria. Entonces se podría pensar que la Niña Afgana comparte un cierto parecido con La Gioconda, desde su aspecto físico, y a su vez desde un costado sensible, que supera cualquier tecnicismo y construye su mirada, ya no desde un punto de vista histórico, la niña de ojos verdes que conmovió al mundo, en una determinada época donde la información comenzaba a ser global, sino desde un punto de vista personal, donde la mirada está puesta en las capacidades de un artista de generar cierto tipo de obra que perdura para siempre en el imaginario colectivo. La generación de esa obra, ya sea el retrato fotográfico de autor o un paisaje que conmute a múltiples apreciaciones simplemente con sólo ser observado, deberá ser el resultado de cierto tipo de enseñanza, que volviendo al contexto de la Universidad, será impartida por el docente. Encontrar una metodología acorde a la transmisión de dicho conocimiento, que entusiasme al alumno y le permita llegar a la creación, vuelve una vez más a verse entremezclada por las diferentes corrientes de los modelos principales de enseñanza. En contracara con la obra documental de Mc Curry, se puede pensar a la fotografía de autor como una extensión del propio “yo” del fotógrafo creador. En los años 80’s, una corriente vinculada a la fotografía documental, instauró la aparición del fotógrafo autor como el propio protagonista de su objeto de estudio. Mientras la National Geographic recorría el mundo mostrando las dificultades del hombre moderno, conflictos bélicos y coloridos animales exóticos en el Amazonas; en esos mismos años, surgieron otros ensayos, autobiográficos, como “*La balada de la dependencia sexual*” de la norteamericana Nan Goldin, o “*De donde no se vuelve*” del español Alberto García Alix. Ambos autores enfocan su visión en ellos mismos, siendo los protagonistas de sus historias, en imágenes que trascendieron la distinción entre lo público y lo privado. Sus fotografías respiran dolor, ternura, sexualidad, enfermedades, experimentación con sustancias prohibidas y experiencias de vida. Si se vuelve a la definición inicial de Chame, aquí la fotografía de autor se define en el sentido estético del discurso que ambos ensayos transmiten; y para decodificar sus mensajes, es necesario nutrirse de las propias vidas de sus autores. En el caso de Goldin,

la falta de técnica fotográfica, se vuelve un estilo en sí mismo. A lo largo de su libro se pueden ver imágenes a color movidas, fuera de foco o incluso mal expuestas, que son el resultado casi impulsivo de la artista por fotografiar sin fronteras su vida, su propia tribu, formada por el submundo cultural neoyorquino de los años 70 y 80's. Un universo cargado de tabúes, sexualidad, drogas y amistad incondicional. Por su parte, el español García Alix, plantea los mismos temas que Goldin, pero con una mirada completamente distinta y a la vez extremadamente personal. En un blanco y negro cargado de exquisitez técnica, Alix navega por su propio mundo, en pleno auge de la Movida madrileña, un movimiento contracultural surgido en Madrid, durante los primeros años de la transición posfranquista de la década de 1980. Combinando poesía, video y fotografía fija, con el objetivo de perpetuar el pasado, reflexionar sobre el presente y por tanto, escribir su propia biografía:

*“La fotografía encadena mi memoria. No solo la constriñe a lo visto.
La melancólica emoción de lo irrecusable se hace visible.
El alma de la fotografía es el encuentro.
Si ayer fotografiaba silencios hoy fotografío mi propia voz”²².*

Este tipo de imágenes y la creación de las mismas, vuelve a plantear una encrucijada en los métodos de enseñanza. Por una parte volveríamos al modelo transmisionista, enseñando al alumno datos de la biografía del sujeto creador/artista, para poder comprender las fotografías tomadas. Estaríamos entrando en un círculo sin fin, dado que si bien de este modo el alumno tendría las herramientas para comprender esos trabajos autorales, nada nos garantiza que ese tipo de información logre potenciar en el alumno la enseñanza volcada a la imagen autoral. A su vez, enseñar desde un punto de vista constructivo sería obsoleto, puesto que en este tipo de imágenes, no existe el error, ¿cómo podemos juzgar que es correcto o incorrecto cuando se trata de una imagen que vuelca algo tan personal como la vida íntima?

Tanto Goldin, como García Alix, fueron precursores en lo que hoy es moneda corriente: exhibir sus vidas privadas. Fotografiaron sus propias miserias, de un modo tan público, pero a la vez tan personal, que resulta complejo poder clasificar su método. Hubo muchos otros fotógrafos a la vanguardia de esta temática postmodernista de lo íntimo, que hicieron lo propio, como fotógrafo norteamericano Larry Sultan o el artista inglés Richard Billingham, que decidieron mostrar la vida de sus progenitores, a través de dos miradas completamente diferentes sobre un mismo tema: como los hijos ven a sus padres al llegar a la vida adulta.

En el caso de Larry Sultan, su libro *Pictures From Home*³ se publicó en 1992, como el resultado de más de 10 años de registro fotográfico hecho a sus padres; una pareja acomodada del sur de California. A través de sus fotos, Sultan combina la narratividad que exige el género documental y cruza su frontera con una ambigua puesta en escena, donde conviven la fotografía como lenguaje, pero también otras influencias como el uso del color publicitario, la composición pictórica, y ciertos vestigios de la sociología. Sus padres son el mero reflejo estereotipado del sueño americano en plena era Reagan y Sultan elige registrar su vida cotidiana, y de cierto modo casi inconsciente, terminará contando su propia historia personal.

Como contracara directa de este proyecto, y como el resultado casual de una búsqueda que nada tuvo que ver con la fotografía, Richard Billingham, publica en 1996 “Ray’s a laugh”⁴. A diferencia de Sultan, Billingham se destaca como artista plástico, y utiliza la fotografía como pretexto para recolectar material de inspiración que luego utiliza para la realización de sus pinturas. Sin embargo, en esa necesidad por generar sus propias musas, se topó con la historia de su padre, Ray, un hombre desempleado, alcohólico crónico, que en plena era Thatcher, solía pasar sus días durmiendo y preparado sus propios destilados. Billingham siente la necesidad de ayudarlo y lo lleva a vivir con él. Esa convivencia diaria se termina transformando en un proyecto fotográfico lleno de imágenes crudas, claustrofóbicas e incómodamente humorísticas. No es su intención documentar cómo vive su padre, muy por el contrario, lo que Billingham necesita es un modelo que pueda posar para sus pinturas. Pero esa faena termina resultando imposible, y el artista decide tomarle fotos con una cámara pocket, casi sin tener en cuenta la técnica. El resultado termina siendo la construcción, al igual que Nan Goldin, de un lenguaje propio. Aquello que podría ser un defecto técnico, se transforma en un recurso estético. Fotografías movidas, con flashes mal expuestos donde se desnuda la vida en la clase baja inglesa. El testimonio de una familia disfuncional hundida en la miseria y la violencia.

El álbum familiar se vuelve una vez más material de análisis con el fotógrafo norteamericano Jack Radcliffe y su ensayo titulado simplemente “Alison”. Un trabajo de más de 30 años de registro, donde expuso el crecimiento de su hija con el paso del tiempo. El propio fotógrafo comenta:

La importancia de estas imágenes surge en retrospectiva. Al mirarlos, me doy cuenta de que creé una historia visual de la vida de Alison, capturando momentos en su metamorfosis de bebé a mujer: sus relaciones con amigos, su rebelión y, subyacente, su relación conmigo, una constante a lo largo de su vida. Quería fotografiarla en todos sus extremos y ser parte de estos momentos en su vida sin juzgarla ni censurarla. Solo así tendría un verdadero retrato de Alison.

Todos estos ensayos se enmarcan dentro de la fotografía de autor, y la enseñanza para la realización de los mismos siempre se dio en el marco de talleres externos al ámbito académico. Será por eso que la implementación de un método pedagógico para la generación de contenidos sobre la base de sus temáticas tan sensibles y a la vez tan conmovedoras, es tan compleja. Surge a partir del análisis de los mismos la inquietud por encontrar las herramientas adecuadas que permitan a los estudiantes no sólo analizar el contexto socio cultural que permitió la realización de dichos ensayos, sino también, la construcción de método que permita que los alumnos puedan adquirir todos los elementos necesarios para la realización de sus propios ensayos. Por momentos la pregunta es clave: se trata de un tipo de enseñanza que se transmite o simplemente que se construye a partir de la propia experiencia. La fotografía como ciencia nada tiene que ver con la divulgación de sus géneros. Entonces, cabe cuestionarse si está preparado el marco universitario para generar una didáctica que incluya en su currícula todos los elementos necesarios para la generación de una fotografía de autor.

Si la didáctica es una ciencia social que construye teorías sobre la enseñanza (Camillioni, 1995) la puesta en práctica de esta normativa debe plantear un nuevo desafío, el de metodologías que respondan a los nuevos modos de generación de fotografías de autor. Así como Maggio (2012) plantea que el conocimiento de mueve, y que la propuesta de la enseñanza no debe estar fija tal vez el foco creativo del docente universitario de fotografía, deberá no solo enfocarse en el hecho teórico y el conocimiento necesario para la realización de un ensayo, sino en la otra pata del famoso triángulo equilátero: el estudiante.

Conclusión

Los cambios tecnológicos, su evolución y su aplicación, nos obligan a pensar nuevas formas de enseñanza. Métodos que permitan al estudiante pensar la fotografía desde sus aspectos técnicos, el cómo hacer, hasta prácticas que lleven a la reflexión sobre ese hacer fotográfico y el resultado del mismo en el impacto sensible de la imagen.

La fotografía es una disciplina joven, que abarca múltiples formas de producción y ramas de ejecución. Los límites de los géneros fotográficos se disuelven cada día, y su formulación en tiempos presentes pone en juego lo sensible por sobre el pragmatismo de lo teórico: “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia” (Benjamin, 1931).

Combinar los discursos de la enseñanza práctica con los de la teoría estética, es parte del rol docente, con el fin de lograr un modelo de enseñanza que permita al estudiante volcar en sus fotografías no sólo aquello que aprendió desde lo técnico, sino aquello que a través del conocimiento adquirido, le permitió reflexionar y explayar en imágenes su capacidad creadora sobre la fotografía de autor: “Uno se convierte en fotógrafo cuando ha superado las preocupaciones del aprendizaje y en sus manos la cámara se convierte en una extensión de uno mismo. Entonces comienza la creatividad” (Carl Mydans⁵).

Notas

1. El deseo de mejorar el procedimiento de la litografía, como consecuencia de su incapacidad para dibujar, llevó a Niépce a experimentar con la intención de reproducir, “espontáneamente” por la acción de luz. Este procedimiento consistía en la captura de las imágenes recibidas con una cámara oscura sobre un soporte de placa chapada en plata bien pulida de manera uniforme, embadurnada con betún de Judea (sustancia fotosensible) disuelto en aceite esencial de lavanda. La imagen resultante se fijaba con una mezcla de ese mismo aceite y barniz de trementina. Niépce dejó constancia escrita de su descubrimiento en el texto *La notice heliographique*, escrito en 1829.
2. Fragmento del poema “De dónde no se vuelve”, perteneciente al ensayo homónimo.

3. La traducción literal es “Fotografías desde casa”, pero en su idioma original, hace alusión a un juego de palabras que se relaciona con la práctica de enviar fotografías desde casa, como cartas que se envían desde lugares remotos, para informar sobre novedades de la vida.
4. La traducción literal es “Ray es una risa”, una frase que hace referencia a una persona que suele destacarse por su sentido del humor cómico, pero que en el caso de este ensayo, irónicamente se refiere al protagonista, sus miserias y la imagen de tapa.
5. Fotoperiodista americano (nacido el 20 de mayo de 1907 en Boston, Massachusetts, y fallecido el 16 de agosto de 2004 en Larchmont, Nueva York) que fue corresponsal de guerra, trabajó para la Farm Security Administration (FSA) y para la revista Life.

Referencias bibliográficas

- Astolfi, J. P. (2002). *Aprender en la escuela*. Chile: Dolmen Estudio.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida*. Buenos Aires. Paidós.
- Benjamin, W (1931). *Pequeña historia de la fotografía*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Camilloni, A. R. (1995). Reflexiones para la construcción de una Didáctica para la Educación Superior. Ponencia en: Primeras Jornadas Trasandinas sobre el planeamiento, gestión y evaluación “Didáctica de Nivel Superior Universitaria”. Chile.
- Chame, A (2007). “La fotografía es un lenguaje, el fotógrafo un autor”, XV Jornadas de Reflexión Académica, Experiencias y propuestas en la construcción del estilo pedagógico en diseño y comunicación - Universidad de Palermo.
- González, V. (2009). “La nueva fotografía alemana en el contexto del arte contemporáneo”, en Espacios Urbanos: Andreas Gursky, Candida Hofer, Axel Hutte, Thomas Ruff, Thomas Struth, (catálogo). Buenos Aires: Fundación Proa.
- Maggio, M. (2012). *Enriquecer la enseñanza*. Buenos Aires: Paidós.

Fuentes en Internet:

- Sobre Nicéphore Niépce y sus inventos, recuperado de <http://digitaljournalist.org/issue0309/lm21.html>
- The First Photograph, <https://web.archive.org/web/20091227215421/http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/wfp/>
- Centro de fotografía de Montevideo, 1816 - 1827. Heliografía. <http://www.cdf.montevideo.gub.uy/investigaciones/procedimientos-fotograficos/1816-1827-heliografia>
- Harry Ramson Center, The First Photograph. <https://www.hrc.utexas.edu/kiosk/firstphotograph/conservation/>
- La historia de la primera fotografía con un teléfono móvil. <http://www.voipalia.com/project/philippe-kahn/>

Jastreblansky, M. (2008). "La fotografía, una Bella Arte" en La Nación Cultura, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-fotografia-una-bella-arte-nid1000185/>

Abstract: Through the proposal of photography as art and part of the university curriculum, this essay asks how to generate a teaching that questions the application of its different models in order to create an optimal environment for learning and for the implementation of author's photo essays, as a practice.

Keywords: author's photo essays - didactics - teaching models - contemporary photography.

Resumo: Por meio da abordagem da fotografia do autor como parte do currículo universitário, este ensaio questiona como gerar um ensino que questione a aplicação de seus diferentes modelos, a fim de gerar um ambiente ideal para o aprendizado e a prática do ensaio.

Palavras chave: Fotografia de autor - didática - modelos de ensino - fotografia contemporânea.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
