



Gisèle Freund en *Mexique Précolombien*, Neuchâtel, Editions Ides et Calendes, 1954. Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia

## Gisèle Freund: la escritura fotográfica

A inicios de los años treinta una pareja de exiliados jugaba ajedrez en un café del Boulevard Saint-Germaine. Mientras jugaban, discutían en alemán los hallazgos de sus investigaciones sobre la historia de la fotografía en la Biblioteca Nacional en París. Afinaban las conclusiones, comparaban las imágenes, inventaban referencias. Se trataba de Walter Benjamin y de Gisèle Freund, quienes escribían entonces dos de los más influyentes textos del siglo xx en la materia.

De Benjamin, la conocida *Kleine Geschichte der Photographie* aparecerá en tres números consecutivos de la *Literarische Welt* durante 1931. La obra crítica de Freund será más extensa. Inicia con *La photographie en France au dix-neuvième siècle* cuyo manuscrito sería su tesis de grado como socióloga y luego publicada como libro en 1940.

Con intensidad revisa sus notas. Una versión modificada de esta investigación seminal se publicaría posteriormente, ahora llamada *Photographie et société*.<sup>1</sup> Mucho se podría comentar de las aportaciones de este clásico de la teoría fotográfica. Quisiera resaltar dos de ellas: la identificación del fisionotrazo como precursor de la fotografía, lo que extendió la comprensión del fenómeno visual más allá de Daguerre. El segundo, el uso de una obra arqueológica zapoteca —en realidad una cihuateteo veracruzana— para explicar de manera gráfica cómo la amplificación del detalle modifica la percepción de la obra de arte, confirmando lo que sugería Malraux en su *Museo imaginario*.

Freund arribó a Argentina en 1940 invitada por la revista *Sur* y mientras Europa se desangraba por la guerra recorrió toda América. Vendría a México a fines de esa década, por ofrecimiento de Alfonso Reyes para dictar una conferencia en el Colegio de México.<sup>2</sup> Se queda dos años durante los cuales fotografía a diversas personalidades. Produce aquí finas imágenes. Juego de manos, Diego le sonríe a los pinceles frente a su creación del Cárcamo del Lerma. Después le retrataba en la Casa Azul de Coyoacán con un perro en el jardín.<sup>3</sup>

De su contacto con Rivera y otros intelectuales mexicanos se apasiona con la estética prehispánica. Así, en 1954 aparece su *Mexique Précolombien* con texto de Paul Rivet (fundador del Museo del Hombre), hoy una verdadera joya bibliográfica por su rareza.<sup>4</sup> Lejos del álbum de propósito científico, Freund recreó dramáticamente la estética del objeto prehispánico, mirando hacia la riqueza del detalle. Más allá, vale destacar su cuidado por evitar desligarlo del valor contextual de la pirámide y del paisaje que la rodea. Un vanguardista y coherente reexamen de este universo.

Pero no se atrapa en el discurso arqueológico. Como miembro de la prestigiada agencia Magnum, publicó tres ensayos fotográficos en México, uno por año, todos en la sección cultural de *Novedades*. En el primero, “El momento decisivo”, invita a la lectura del libro que Cartier-Bresson había dado a la prensa recientemente. Sus palabras también la reflejan: “El álbum de Henri Cartier-Bresson hace una renovación del arte fotográfico, que tan necesaria era. Pone a la fotografía en su lugar, como documento humano que debe ser, como reflejo verídico de la vida, sin falsas pretensiones. Ello corresponde a una condenación integral de todo artificio, de todo juego abstracto, de búsqueda de un arte por el arte tan absurdo como estéril.”<sup>5</sup>

En octubre del año siguiente presenta en esas páginas otro ensayo ahora titulado “Progreso y contrastes”, una serie de diez imágenes sobre el horizonte urbano y rural mexicano. No resuelve la contradicción, por lo que con inocencia observa que “la utilización de los modernos tractores ya no es un sueño, sino una realidad”, deslumbrada por el rostro del México modernizado. Junto a ellos dispone a los rascacielos, las amplias avenidas, los hoteles ultramodernos.<sup>6</sup> Contra el título, no se aprecia el contraste en su serie, convertida en apología del progreso.

Un año después articula un ensayo fotográfico llamado “La tehuana”.<sup>7</sup> El descubrimiento en 1931 de la Tumba 7 en Monte Albán, insólito tesoro de oro, había propulsado



La photographie, moyen de reproduction de l'œuvre d'art

La photographie suscitó dès l'invention de la photographie pour décider si elle relevait ou non de l'art, ne touchait qu'un problème limité. Les bouleversements qu'elle devait par contre entraîner comme moyen de reproduction de l'œuvre d'art étaient d'une portée immense. Jusqu'alors, l'œuvre d'art n'était visible qu'à des exemplaires isolés; reproduite en millions d'exemplaires, elle devenait accessible aux masses. Cette évolution avait commencé avec la gravure, la lithographie ensuite, mais ce n'est qu'avec l'invention des techniques photographiques que l'art perdit l'aura d'une création unique.

Si la photographie a exercé une influence profonde sur la vision de l'artiste, elle a changé aussi la vision de l'homme de l'art. Le musée de photographier une sculpture ou une peinture dépend de celui qui se trouve derrière l'appareil. Le cadrage et l'éclairage, l'accent que le photographe met sur les détails d'un objet peuvent complètement modifier son apparence. Les reproductions que nous contemplons dans un livre d'art changent en fonction de l'échelle à laquelle elles sont reproduites. Un détail démentiellement agrandi laisse l'impression que nous pouvons nous faire de l'ensemble d'une sculpture ou d'une peinture. Une miniature peut sembler aussi grande que l'immense sculpture de David de Michel-Ange à Florence. « La reproduction a côté des arts beaux un puissant systématiquement l'échelle des objets en posant des empreintes de sceaux orientaux et de monnaies comme des estampes de robes, des amulettes comme des statues », constate Malraux dans le *Manuel d'histoire*.

Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Éditions de Seuil, 1974. Biblioteca particular.

la mitología indigenista sobre los paraísos perdidos. La intelectualidad mexicana se lanzó de lleno a abrevar de esta fuente. Acompañado por bocetos de Rivera, ilustra lo que llama “un mundo aparte [...] dotado de nombres zapotecas con resonancias extrañas”. La fascinación por el matriarcado impregna las placas de coloridas vestimentas y pesada joyería. Iconografía de largo aliento, Freund se incorporó a una tradición de la fotografía mexicana que no ha merecido explicaciones.

Como fotógrafa, Freund se interesó básicamente en documentar temas sociales y el retrato de celebridades. Como muchos, trabajó para revistas ilustradas como *Paris Match* o *Times*. Publicó en *Life*, desde 1936, sus primeras imágenes, verdaderos ensayos que cruzan lo sociológico con lo fotográfico. En 1963 aparece ahí uno de ellos, en que revisa los efectos de la pobreza en Inglaterra, con título revelador: “This is what Englishmen mean by the depressed areas.”

Pero en 1970 le ofreció al medio una contundente reflexión sobre la estética en su trabajo con el libro *Le Monde et ma caméra*, autobiografía editada por Gonthier. El ambiente que anticipa este texto no podía ser más favorable. La cultura fotográfica francesa estaba por anotarse dos relevantes éxitos, que la reponían a la vanguardia. Pionero, el Museo Réattu en Arles incorporó la fotografía a sus colecciones

en 1971, el primer museo francés en darle esta importancia. El año siguiente Paul Jay creó el Musée Niepce en lo que fuera su casa de Chalon-Sur-Saône<sup>5</sup>, sitio donde fuera lograda la primer imagen en heliografía desde una ventana. En 1974 aparecería la edición francesa de *Fotografía y sociedad*, que se convertirá indudablemente en el libro más vendido en el mundo sobre la teoría y la historia de la fotografía a lo largo de tres décadas. Pronto se traduce este canon analítico gozando de una enorme recepción, al extremo que tan sólo la versión española anda ya por la octava impresión.

Esta dualidad aparente entre la historiadora y la fotógrafa, tinta y plata, aún genera confusiones. Dos ejemplos lo confirman: la exhibición de su obra en el Palacio de Bellas Artes, en febrero de 1994, omitió cualquier referencia a sus trabajos de investigación. Mientras que la más reciente muestra retrospectiva de la fotografía alemana, realizada en la prestigiosa Kunst und Ausstellungshalle en Bonn, reconoció su labor como investigadora (*Photographie und Gesellschaft* se había editado en Hamburgo desde 1979), y en cambio no mostró ninguna imagen suya.<sup>9</sup>

“Los fotógrafos escribimos con luz” me comentaba recientemente un maestro de la cámara para justificar su agrafía. No parece un buen enfoque.

Carlos A. Córdova



Gisèle Freund y Paul Rivet, *México Précolombien*, 1954

<sup>1</sup> Gisèle Freund, *Photographie et Société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

<sup>2</sup> Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, Proceso, 1989, p. 151.

<sup>3</sup> Ellen Sharp, et al, *Diego Rivera y su México a través del ojo de la cámara* (catálogo), Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1987, p. 4.

<sup>4</sup> Gisèle Freund, *Mexique Précolombien*, Neuchâtel, Editions Ides et Calendes/Librairie Française, 1954.

<sup>5</sup> Gisèle Freund, “El momento decisivo” en *México en la cultura, Novedades*, núm. 198, 4 de enero de 1953, p. 4.

<sup>6</sup> Gisèle Freund, “Progreso y contrastes” en *México en la cultura, Novedades*, núm. 289, 3 de octubre de 1954 p. 3.

<sup>7</sup> Gisèle Freund, “La tehuana” en *México en la cultura, Novedades*, núm. 329, 10 de julio de 1955, p. 10.

<sup>8</sup> Christian Gattioni, *La Photographie en France, 1970-1995*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 1996, p. 69.

<sup>9</sup> Klaus Honnef, et al, *Deutsche Fotografie. Macht eines mediums, 1870-1970* (catálogo), Köln, Dumont, 1997, p. 41-51.



Rosa Harvan, fotografías tomadas del libro *The Forgotten Village*, Nueva York, Viking Press, 1941. Biblioteca particular

## Rosa Harvan, el olvido de una fotógrafa

Parece ser que la historia se aferró a no darle su lugar, a no reconocerla por un singular trabajo que pocas profesionales como ella realizaron. Pero este olvido parece no ser de ahora, sino de siempre. Contra todo, después de varias décadas, Rosa Harvan comienza de nuevo a emerger.

Sería en julio de 1940 cuando cuatro personajes, amigos de tiempo atrás, arribarían a la Ciudad de México: el escritor John Steinbeck, el fotoperiodista Robert Capa, el cinedocumentalista Herbert Kline y su mujer, la también camarógrafa y fotógrafa, Rosa Harvan. Los Kline venían por dos razones: para cubrir las elecciones presidenciales que se darían entre Juan Andrew Almazán y Manuel Avila Camacho —enviados por la agencia Panamericana Syndicate dado que la figura del sucesor de Lázaro Cárdenas había despertado gran interés en los Estados Unidos—, y para filmar junto con Steinbeck un documental de ficción que sería conocido poco después como *The Forgotten Village* en el que Rosa Harvan ocuparía un papel fundamental.<sup>1</sup> Capa, por su lado, llegaría a cubrir las elecciones enviado por *Life* y *Fortune*.

Con un poco más de veinte años de edad, Rosa había trabajado antes como enfermera para la Cruz Roja durante la Guerra Civil Española, una experiencia que, sin duda, la marcará el resto de su vida. Es en España donde conoce al joven cinedocumentalista Herbert Kline —y ahí, también, a Capa, a Picasso y a Hemingway— y juntos van a emprender diversos proyectos en una Europa que comenzaba a sufrir las consecuencias de la guerra. Uno de éstos es la filmación de *The Crisis*, de 1939, en donde se anticipaba la invasión nazi a Checoslovaquia. Y no va a ser casual que, desde la realización de este proyecto, Harvan traía consigo una cámara de foto fija con la que documentaba todo cuanto sucedía a su

alrededor y con la que realizaría su fundamental trabajo mexicano.

Un año después de su aventura europea, y en un periodo que se extendió hasta principios de noviembre de 1940, llegan a emprender su producción mexicana.<sup>2</sup> *The Forgotten Village* era un proyecto de implicaciones sociales en el México rural que todavía era gobernado por Cárdenas —mostrar el ciclo nacimiento, vida, muerte, en un relegado pueblo de nombre Santiago—, que tanto Steinbeck como la pareja planearon juntos. Con guión del novelista y dirección de Kline, el documental alcanzaba matices dramáticos: todo un pueblo regido por sus creencias va a ser doblegado por las enfermedades y las tragedias, sin aceptar nunca la ayuda externa. Con actores que eran los mismos pobladores del lugar, el filme (de 65 minutos de duración) es un memorable testimonio de intimista tono épico. Pero en paralelo a la filmación Rosa Harvan, por su lado, documentó, paso a paso, el trabajo de puesta en escena logrando unas imágenes de fatídico alcance expresionista que ni su marido ni Alexander Hackensmid, el director de fotografía, lograron en la cinta. Conocidas como *stills* (foto fijas), este tipo de trabajo era —y es— tradicionalmente menospreciado y visto más como simple registro que como obra autoral. Acaso por eso a Rosa Harvan se le escamotearon sus aportes.

Poco después aparecería un libro fotográfico, del mismo nombre que el documental y publicado en Nueva York, pero con una autoría otorgada en su portada principalmente a Steinbeck.<sup>3</sup> A Rosa Harvan Kline, desde luego, se le daba en los interiores el crédito de las fotografías pero con caracteres más pequeños (era evidente que el nombre de ella, con tan sólo 24 años, aún no alcanzaba la estatura del



*The Forgotten Village*, Nueva York, 1941

escritor). De hecho todavía los biógrafos del novelista le otorgan a éste la autoría total sobre el libro, cuando es evidente que a lo largo de sus páginas Steinbeck sólo escribe unas cuantas líneas argumentales. Y a pesar de que el sustento mayor se encuentra en las fotografías que cuentan una historia similar, pero sustancialmente diferente en su visualidad, a la que hizo Herbert y el novelista para el cine.

Por ahí comenzaría el olvido de Harvan. Steinbeck no la menciona en su diario y de hecho se atribuye la autoría del libro al que no le daba demasiada importancia ("por ahí tengo un librito de fotografías mexicanas", escribe), aunque reconocía que únicamente escribía ahí unas líneas del argumento.<sup>4</sup> En parte por eso Rosa nunca apareció como la autora real.

Por eso no es extraño que cuando este libro es buscado en las bibliotecas norteamericanas se localiza por su título o por el apellido del escritor. Tampoco una esencial fuente documental como *Variety Film Review* hace mención del libro que se hizo a la par del filme (ni de su autora, pero en cambio sí aparecen Kline y Steinbeck).<sup>5</sup> Mientras que en una copia del documental, que puede verse en la Filmoteca de la UNAM, no aparece el crédito de Rosa Harvan. Todo, como se ve, estuvo en contra de ella.

Harvan, al parecer, también se olvidó pronto del trabajo mexicano que hizo durante el verano de 1940. Su di-

vorcio con Kline llegaría después. Como también su matrimonio con el escritor y editor Allen Chellas con quien, como fotógrafa, realizó diversos reportajes para revistas como *Holiday*, *Look* y *Newsweek*. Al final de sus días se sabe que defendió su privacidad alejada de todo y escribiendo obras de

ficción. Y en el más absoluto silencio sobre su persona y su obra le llegó la muerte el 20 de agosto de 1992.

Pero poco después comenzaría a ser revalorada. Su hermano George Harvan, también fotógrafo, en compañía del curador Ricardo Viera rescatan su trabajo mexicano y lo exhiben en la universidad de Lehigh en Pennsylvania a finales de 1995.<sup>6</sup> Ahí se comienza a ver su dimensión: una finas copias fotográficas son obtenidas de negativos



guardados por 55 años; imágenes en alto contraste que acentúan lo dramático; fotografías de un cálido acercamiento de puesta en imagen que, ahora se ve, tienen otra forma de narrar en paralelo al filme y que no necesariamente le sigue a éste; fotos que circunstancialmente exhiben una polaridad social entre la cultura urbana y la rural; imágenes dolientes, terribles, pero con un aliento esperanzado hacia una palpable circunstancia mexicana que, absurdamente, muchos olvidaron en los años que llegarían.

[N. del ed.]

<sup>1</sup> Lumiere, "¡Cámara!", *Excelsior*, 9 de julio de 1940, p.2; "Instantáneas de los tres candidatos presidenciales", *Excelsior*, 8 de julio de 1940, p.4.

<sup>2</sup> *Futuro*, México, julio de 1940, p.46.

<sup>3</sup> *The Forgotten Village*, Nueva York, The Viking Press, 1941.

<sup>4</sup> John Steinbeck, *A Life in Letters*, Nueva York, The Viking Press, 1975, pp.214-225.

<sup>5</sup> "The Forgotten Village", *Variety Film Reviews, 1907-1980*, vol. 6, Nueva York-Londres, Garland Publishing, Inc., 1983, s/p.

<sup>6</sup> *Forgotten Masters Series: Rosa Harvan Chellas* (diptico), Lehigh University Art Galleries, Bethlehem, Pennsylvania, octubre-diciembre, 1995.



Margarita Henry y Galdina Melgosa, *Sin título*, Escuela de Artes y Oficios, Puebla, 21 de agosto de 1872. Col. Fototeca Lorenzo Becerril, Centro Integral de Fotografía

## Antes que los dulces de platón, las placas de colodión

En el México decimonónico el lugar apropiado para las mujeres era el hogar, ahí conformaban sus actitudes y sus valores; y cuando por necesidades económicas era requerida su fuerza de trabajo, las mujeres poblanas tenían proclividad a desarrollar oficios que se les atribuían propios de su sexo: corte, costura; cocina y repostería, así como lavado y planchado.

En el acervo de la Fototeca Lorenzo Becerril del Centro Integral de Fotografía (CIF), en Puebla, se encuentran algunos retratos fotográficos hechos por alumnas de la Escuela de Artes y Oficios; específicamente por las señoritas de la clase de fotografía, mismas que vendían placas, cargaban los chasis en las cámaras, revelaban y realizaban impresiones, todo esto para el público que lo solicitara. Así lo dice la publicidad al reverso de los retratos.

Gracias a una solicitud, hecha a esta Fototeca para la búsqueda de imágenes referentes a la Escuela de Artes y Oficios, tuve conocimiento de que en esta última institución se encontraba un taller de fotografía.<sup>1</sup>

La búsqueda de datos y lo encontrado en el Archivo General del Estado de Puebla fue revelador.<sup>2</sup> En la Escuela de Artes y Oficios se inscribía a las alumnas, asiladas y pensionistas de cuando menos doce años, que hubieran terminado la instrucción primaria o que como mínimo supieran leer y escribir, además de que tuvieran nociones de moral y urbanidad. Además de no padecer enfermedades contagiosas ni tener defectos físicos que las imposibilitaran para el estudio y las prácticas del taller.

La escuela contaba con un programa de cuatro años para el aprendizaje del oficio y con un método por el cual el maestro debía de procurar el mejor aprovechamiento de las niñas, brindándoles la educación adecuada al medio en el que habían de vivir para que fueran útiles a la sociedad y a sí mismas. Esto era en 1893.

Leona, Mercedes, Paz, Guadalupe, Galdina, Elisa, Raquel, Esther, Margarita, María y Catalina, son mujeres entre trece y veinte años. Ellas aprendían los rudimentos del oficio



Retrato Hecho por las señoritas de la clase de fotografía, Escuela de Artes y Oficios, 1900. Col. Fototeca Lorenzo Becerril, Centro Integral de Fotografía. Abajo: diseño de la misma escuela para la Tercera Exposición Artístico-Industrial

fotográfico durante el primer año: el conocimiento de las cámaras, lentes y nomenclaturas de los aparatos y accesorios de un buen gabinete; nombres y usos de sustancias; manera de sacar de la caja las placas secas y cómo ponerlas en el chasis; colocación de modelos, afoque y exposición; manera de corregir, en el revelado, la falta o el exceso de tiempo y nociones del retoque.

En el segundo año adquirirían conocimientos teóricos del procedimiento al colodión; a tirar negativos y su retoque; la preparación de papel albuminado; la impresión, entonación y fijación y prácticas de diferentes retratos. Para el tercer año, el conocimiento era de la cámara solar y sus aplicaciones; el papel bromurado, la manera de manejarlo, sus diferentes usos y el perfeccionamiento de negativos y positivos así como el retoque de los mismos. Y aunque existe un programa para el cuarto año, no hay listas de asistencias que documenten la enseñanza de la fotografía en el mismo.

La instrucción del oficio era por las tardes, en la mañana se cursaban las cátedras de aritmética, álgebra elemental, francés, dibujo de ornato y lenguaje. Se asistía a conferencias sobre moral, instrucción cívica, derecho usual y a

gimnasia. Durante el tiempo libre, las educandas, se dedicaban a la práctica de los quehaceres domésticos.

Para poder entender el contenido de la educación de las mujeres, al interior de la Escuela de Artes y Oficios, y sus particulares propósitos, convendría investigar para dar respuestas a varias preguntas: ¿por qué a esas mujeres les interesaba más la instrucción pública, científica y positiva, en términos de lo que la modernización del país requería, en lugar de llenar el tiempo realizando deshilados?<sup>3</sup> ¿o en hacer de la cocina su mansión perfeccionando dulces de plátano o alfeñiques y en asistir a novenas y retiros, principales entretenimientos para enseñarse a ser mujeres de gobierno de aquellos tiempos?<sup>4</sup>

Y la pregunta más importante: ¿cuántas de estas mujeres se dedicaron a la fotografía como oficio?

¿Del material producido por ellas —los retratos en tarjeta de visita, gabinete e imperial, así como las vistas y los retratos de noche con luz artificial— qué tanto se conserva?

Las respuestas a este conjunto de incógnitas tendrán que ser reveladas en futuras investigaciones.

Lilia Martínez



<sup>1</sup> La petición la hizo la mtra. Lourdes Herrera para desarrollar una investigación sobre la *Historia de la educación técnica en Puebla durante el Porfiriato: las artes y los oficios*, libro en proceso.

<sup>2</sup> Fondo Beneficencia Pública, Escuela de Artes y Oficios, AGEF.

<sup>3</sup> Julia Tuñón, *Mujeres en México. Recordando una historia*, México, CONACULTA, 1998.

<sup>4</sup> Guillermo Prieto, *Cuadro de costumbres*, México, CONACULTA, 1997.