

El sentido de los falsos en fotografía

José Antonio Rodríguez

Primero, permítaseme dar cuenta aquí de una experiencia personal. Entre 1993 y 1994 me encontraba realizando la curaduría de una exposición que sería conocida como *Edward Weston, la mirada de la ruptura*, la cual, por entonces, era apoyada institucionalmente por el Centro de la Imagen –en formación por esos años– y por el Museo-Estudio Diego Rivera (hoy Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo), ambos en la Ciudad de México. La temática era muy clara y definida: mostrar el trabajo mexicano de Weston (y mínimamente con implicaciones en la obra de Tina Modotti) en el periodo de su estancia aquí, esto es,

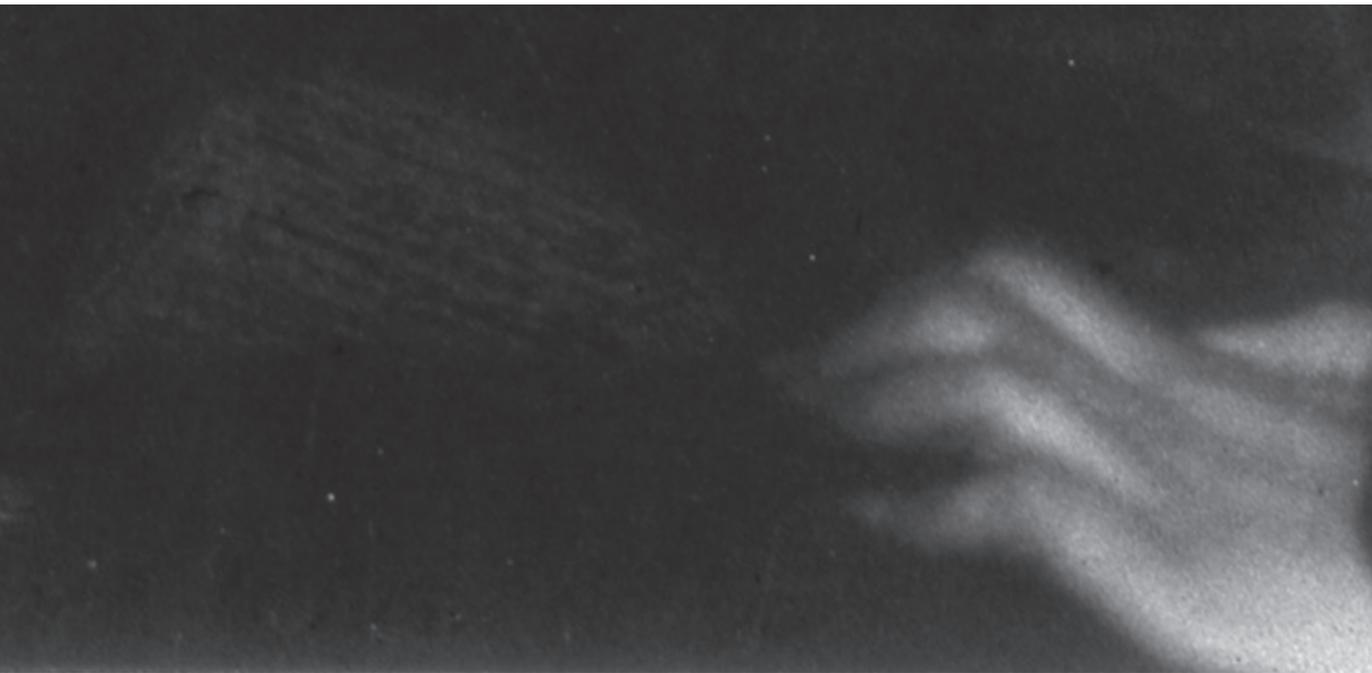


Librado García Smarth
Guadalupe Marín, ca. 1924.
Col. Particular.



en los años de 1923-1926. Este proyecto tenía un antecedente: la exposición y catálogo *Edward Weston in Mexico, 1923-1926*, realizado por la especialista Amy Conger en 1983, para el Museo de Arte Moderno de San Francisco, y nunca vista en México.

La exposición *Edward Weston, la mirada de la ruptura* —lo sabría en el proceso de trabajo—, trajo consigo muchas vicisitudes, de enumerar aquí. Pero eso hizo que, en lugar de trabajar con grandes museos y archivos, cuyos trámites y requisitos se volvían imposibles de cubrir, decidiera trabajar en Estados Unidos con galerías prestigiadas, pero más accesibles en sus requerimientos de préstamo. Eso me hizo llegar a una galería de Nueva York, la cual, generosa, me ofreció varias piezas de Edward Weston y no sólo eso sino las prestó para completar el proyecto de exhibición. Entre ellas se encontraba una hermosa obra pictorialista conocida como *Retrato de Guadalupe Marín de Rivera*, de 1924. Un retrato de acabados difusos, propio del pictorialismo, con pocos detalles en los negros (la vestimenta de Marín) y en sus luces; ahí las líneas de una ventana conflúan en el rostro y cabeza de Guadalupe Marín, que tenían un contorno delicado. También se daban otros detalles en su soporte: una mancha borrosa a dos centímetros de la base, la cual no interfería con la firma, y, en la parte superior derecha, otra inexplicable mancha más: una especie de borradura o raspadura en el sustrato, que no tenía sentido. Lo que era impensable para un pulcro maestro de la

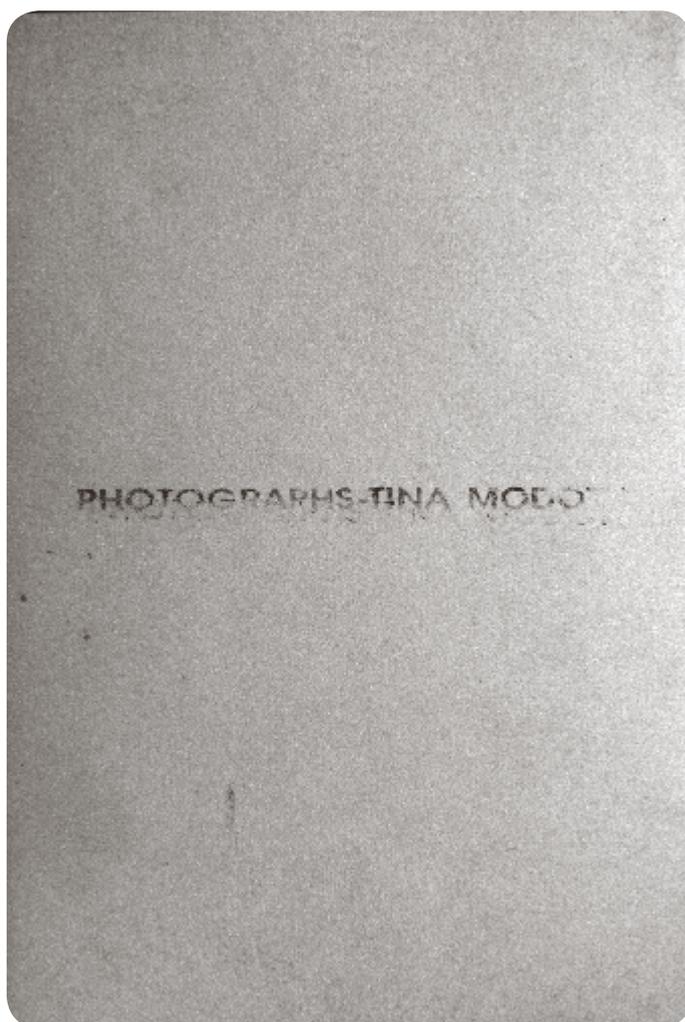


vanguardia como lo fue Weston. Además el espejo de plata y el craquelado en las orillas de la imagen, no tenían precedentes en la propia obra del fotógrafo. Tampoco, ciertamente, las medidas: 35.6 x 18.7 cm, un formato no conocido del artista, ya que él imprimía por contacto en un formato de 8 x 10 pulgadas (20 x 24 cm aproximadamente). Aunque sí se conocen los recortes verticales de algunas de sus impresiones (recurso formal que le venía del pictorialismo). Pero el detalle definitivo es que este retrato estaba firmado a lápiz (ciertamente una firma muy nítida, a casi setenta años de la misma) además, en el borde inferior izquierdo, no al reverso, lo que fue más común en el fotógrafo.

La obra se exhibió y apareció en el catálogo. No había por qué dudar: la creación de los falsos se daba sólo en pintura; impensable en fotografía. O eso creía. En el proceso de trabajo, Amy Conger, a quien le solicité una colaboración en el catálogo por ser ella especialista en el fotógrafo, me llamó para preguntarme sobre esta pieza (en esos años no existía el escaneo, ni el pdf, ni el envío por internet, así que una copia por fax funcionó —creo recordar—, para que la investigadora la conociera). No hubo posteriormente mayor respuesta ante el envío. Weston,—todos lo sabíamos—, había permanecido en Guadalajara, en 1924, y había entrado en contacto con Guadalupe Marín. Él mismo era un ilustre egresado de las filas de la fotografía pictorialista que llegó a aplicar en su trabajo aquí. Todo concordaba, menos el propio acabado —literal— de la obra.

Librado García Smarth
Guadalupe Marín, ca. 1924.
Col. Particular.

PÁGINA ANTERIOR
Detalle de fotografía con firma
de Edward Weston, incluida en
la muestra *Edward Weston, la
mirada de la ruptura, 1994.*



Reverso de la fotografía de la página siguiente, con sello de Tina Modotti.

Pero —nuevamente— he ahí el detalle: estaba el hecho de que se encontraba firmada. Una firma casi perfecta, reconocible como propia del autor.

Quizá dos años después de que se clausurara la muestra sobre Weston, en el Museo del Ex Arzobispado, de la Secretaría de Hacienda, se dio una exposición denominada *Tercia de reinas*, en donde las representaciones que de Guadalupe Marín hicieron fotógrafos y pintores fueron incluidas. Ahí se conocieron unas fotografías extraordinariamente similares a la que Weston había hecho de Marín, pero ahora adjudicadas (por la propia firma que así lo señalaba) a Librado García Smarth, un fotógrafo jalisciense apenas conocido. Esto me lo advirtió la biógrafa de Modotti, Margaret Hook. Aparecía en las imágenes la misma ropa oscura, la ventana, el acabado pictorialista, la mirada de frente, el cabello en sortijado, la misma dimensión de puesta en cuadro entre la proporción corporal y el rostro; sólo variaban las imágenes (dos o tres), expuestas en ese museo,



por centímetros en el emplazamiento de la cámara. Como si ambos fotógrafos hubieran estado en el mismo sitio y muy, muy juntos, con sus cámaras, en las mismas condiciones lumínicas y en el mismo y exacto momento frente a su célebre modelo, que poco se movió frente a la toma. Empujándose uno a otro. Algo, si no imposible, al menos impensable. De ahí surgió la primera sospecha. Hasta que la misma fotografía, la que había conocido y exhibido en *Edward Weston, la mirada de la ruptura*, no reapareció para exigir su lugar autoral en la historia, pero ahora sin firma, la cual había sido borrada. La misma fotografía había sido —digámoslo amablemente por el momento—, trastocada en su autoría, aquí en México o en Nueva York. Definitivamente no era de Weston, dadas sus características físicas y estéticas, sino de autoría de ese extraordinario contemporáneo suyo que solía firmar sobre la superficie de sus imágenes con una grafía apenas entendible, en donde el lápiz dejaba percibir unos trazos vertiginosos y en los que, empeñándose, era posible leer *Smarth*. Había entonces, una fotografía firmada

Librado García *Smarth*
Sin título, ca. 1925
Col. Particular.

por Edward Weston y otra, la misma, perteneciente, de manera absoluta, a Librado García.

Librado García *Smarth* es un artista al que la historia le ha escamoteado su lugar. Desde los años 1911 y 1912, él comenzó a trabajar simultáneamente en la Ciudad de México y en Guadalajara. El inicio de su vida tiene mucho de tintes fantásticos, que él mismo cuenta. Su lugar de nacimiento se dio en algún punto entre Sinaloa y Jalisco, adentro de una cueva, cuando sus padres se encontraban huyendo, dado que su progenitor había herido de muerte a un hombre. “Era —dice— en la época en que Porfirio Díaz mandaba a todos los delincuentes a la Campaña del Yaqui. El autor de mi existencia tuvo miedo de ir a filas y huyó al monte con mi madre, se refugió en la cueva que fue mi primer hogar”. Además abunda: “dijeron mis padres que, al venir yo al mundo, fui tapado con zacates, y al empezar a comer, fueron mi alimento raíces de yerbas y frutas silvestres”.³ Sin ser bautizado, nunca tuvo un nombre preciso de pila, lo mismo le llamaban Tito, que Bonifacio, o bien José, hasta que él mismo optó por el de Librado.

Un telegrafista de Acaponeta fue —digamos— su primer maestro. Se volvió escribiente, después cajero del correo postal en Guadalajara, hasta que terminó de saltimbanqui y alambriista en una feria de pueblo. Hasta su ingreso a la fotografía, forjándose por sí mismo como autodidacta en el oficio:

En uno de tantos pueblos que recorrió, se encontró con un fotógrafo amigo que le hizo un retrato suyo, bastante original. Estaba Librado sobre el alambre, decapitado y teniendo en la mano derecha su propia cabeza. “Esto me hizo entrar en curiosidad —dice el fotógrafo— y comprando una camarita y al mismo tiempo un librito-guía, en donde se daban instrucciones para dominar este arte, logré por mí mismo saber cómo había hecho aquel fotógrafo un retrato en que yo aparecía decapitado. Nadie me enseñó la fotografía”.⁴

Es sintomático que en la misma revista en donde se describió su biografía, el periodista que lo entrevistó señale: “[Él es] un artista en la fotografía. Y un artista en todo el sentido de la palabra y con méritos suficientes para figurar en la vanguardia. Porque hay que confesar que en ese cuerpo de hombre nacido en la sierra, hay un espíritu dilecto, que se eleva sobre todos, haciéndose célebre y codeándose con el arte del que ha hecho un apostolado”.⁵

En efecto, desde la década de los años diez, Librado García había llegado a un evidente refinamiento en la fotografía pictorialista. En la siguiente década su trabajo fotográfico adquiere relevancia porque se encuentra en lo más acabado de su producción —que ya es decir mucho— y a la par de profesionales extraordinarios como Juan Ocón, María Santibáñez, Gustavo F. Silva o Hugo Brehme, maestros del pictorialismo. Pero como muy pocos, *Smarth* transita hacia la vanguardia en esa década de los años veinte y los treinta, sin abandonar la corriente de donde había salido. Acaso por su vínculo de amistad con artistas (como Roberto Montenegro, Chucho Reyes Ferreira) o por su cuidada atención a lo que se daba en México (la presencia de Edward Weston y Tina Modotti) y en la fotografía vanguardista en el mundo, el caso es que *Smarth* emprende también un

notable trabajo inserto en la gramática moderna (por ejemplo, su obra de unos alcatraces de formas geométricas en plena concordancia con el cubismo).

Pero he aquí la pregunta: ¿qué ha motivado que fotografías suyas se firmen con autoría de otros fotógrafos relevantes? La primera respuesta es, sin duda, su calidad visual y de acabado estético. Su lenguaje siempre en permanente transformación; sus propuestas, incluso en el retrato comercial, renovadas a cada momento. Obras, la gran mayoría de ellas, que poseen una fuerza autoral muy a tono con las modernidades o sobrepasándolas, y ya sea procedentes del pictorialismo o de la vanguardia. Esta respuesta acaso sea obvia, en tanto una obra de calidad puede serle atribuida a un autor de reconocida excelencia. Por eso, mejor vamos a plantear aquí otra hipótesis: ante la falta de una investigación sobre su vida y obra, no hay forma de confrontar su trabajo, de conocerlo y evidenciar sus aportes. Esto es, no hay un libro de referencia a su labor visual en el cual el coleccionista, o las instituciones museísticas, puedan diferenciar sus imágenes o enfrentarlas con la de sus contemporáneos. Y de esto se han valido los productores de falsos. Con simplemente borrar su firma, que la hacía a lápiz, crean otra autoría al estampar un sello o trazar una firma. El desconocimiento de una obra hace que ésta sea sustituida por otra.

Eso mismo volvió a suceder con otro trabajo de *Smarth*. Al investigar sobre su obra localicé un excelente retrato en una colección particular, en donde se ve a una mujer con un manto floral que le cubre el cuerpo y que deja caer delicadamente su mano. Una virgen colonial cubre el fondo de la imagen. La fotografía permite ver el acabado de Librado García: el entonado en sepia, la suave borrosidad pictorialista, pero, sobre todo, porque en el margen izquierdo se alcanza a percibir, un residuo de su firma que había sido borrada. Cualquiera que hoy conozca la obra de *Smarth* —ciertamente no muchos— no albergaría dudas, pero, he ahí el detalle que todo lo cambia: esta pieza tiene en su reverso un sello de tinta, en donde se lee: "Photographs Tina Modotti". Nuevamente se ha producido aquí una sustitución autoral. Algo cada vez más común ahora. Un sello el cual, por cierto, es muy común en otras imágenes atribuidas a la fotógrafa. Sello permanente en fotografías de diversos formatos, muy pequeños o medianos (sin percatarse el falsificador que Modotti mantenía sólo tres formatos de negativos, a partir de los cuales realizaba sus contactos, que eran en sí su obra), incluso impreso en fotografías de calidades estéticamente inferiores a la obra de *Smarth* o de la propia Tina (véase aquí mismo la colección de falsos Modotti de Ernesto Peñalosa).

La historia de los falsos tiene su lado jocoso, aunque sin dejar de lado un dramatismo intrínseco propio de la comedia de enredos. Contemos unas dos historias. Stuart Bennett, especialista en fotografía de la casa Christie's, en su libro, altamente consultado por los conocedores, *How to Buy Photographs*, narra el caso singular de la creación de un falso autor y sus productos. Comisionado por la otra casa, Sotheby's, Bennett acudió a la National Portrait Gallery, en 1974, a ver una exposición llamada *The Camera and Dr. Bernardo*, porque ahí se mostraba a un muy desconocido fotógrafo de nombre Francis Hetling. La casa subastadora se interesaba en este artista olvidado, o nunca registrado en



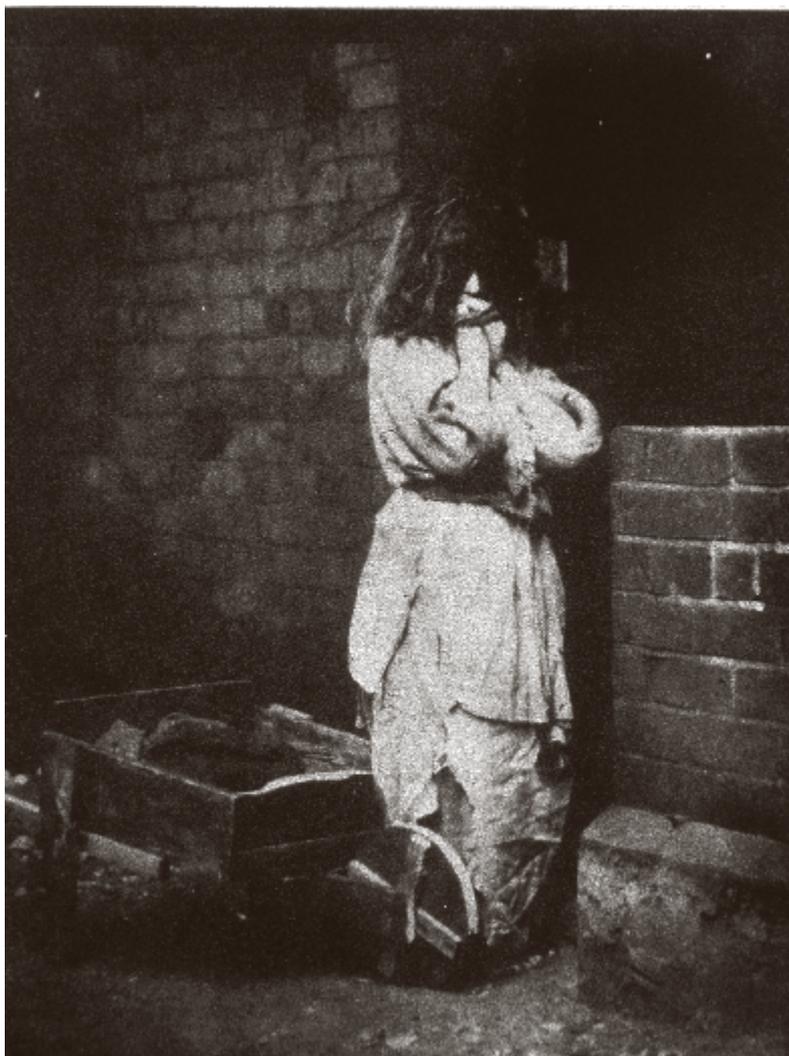
AMBAS FOTOS
Howard Grey
y Graham Ovenden
como Francis Hetling.

Sin título,
ca. 1840-1850.

Tomadas de Stuart Bennett,
How to Buy Photograph
Oxford, Phaidon-Christie's,
1987.

historia alguna, para sus subastas. Porque lo extraordinario era que había fotografiado mediante el calotipo a unas victorianas niñas prostitutas en las calles de Londres, hacia la década de 1840 a 1850.

Bennett sabía de la circulación de algunas de estas piezas entre algunos coleccionistas. Pero varias cosas para él no concordaban. Las imágenes se encontraban impresas por contacto ciertamente en un papel antiguo, procedente al parecer de un negativo en papel (el origen del negativo transparente descubierto por Fox Talbot). Sabía que con algunos análisis se podía saber la naturaleza del papel y si su impresión procedía de otro papel translúcido que funcionaba como negativo. Pero para él no hacía falta llegar a ello, porque sus propios análisis revelaban otras características. Una cuidadosa revisión de las imágenes, de manera muy cercana, le reveló una gran resolución de detalles para un calotipo de la década de los años cuarenta del siglo XIX. Había, en las obras de Hetling, una cierta "modernidad" que no concordaba con el acabado visual y formal de esos años, por ejemplo, un rico tono rosa-púrpura no muy



común en los calotipos. Pero, sobre todo, llamaban la atención los cuerpos y las poses de las niñas que se cubrían la cara haciendo un cierto movimiento. Si estos calotipos habían sido hechos en la calle, con tiempos de exposición de dos a tres minutos, simplemente las imágenes habrían salido borrosas y no tan nítidas como se advertía. (Aquí podríamos agregar, de nuestra parte, que algunas tomas se realizaban en el llamado plano americano, más propio del lenguaje visual del siglo XX y no visto en el XIX).

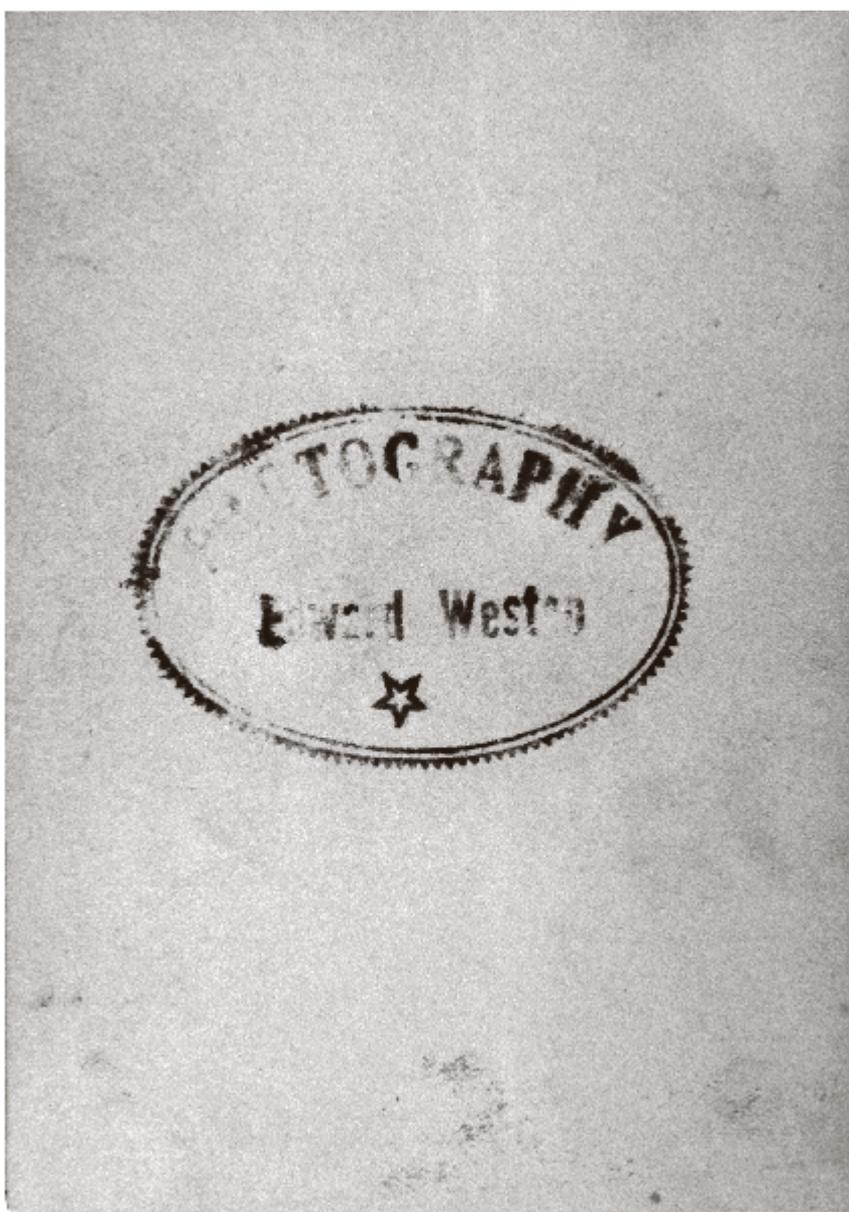
Las indagaciones de Bennett lo llevarían, tres años después, a descubrir la asociación de un fotógrafo de nombre Howard Grey, también coleccionista, con el pintor Graham Ovenden (editor de *A Victorian Album. Julia Margaret Cameron and Her Circle*, Nueva York, Da Capo Press, 1975), ambos admiradores de la fotografía inglesa victoriana. Así, finalmente se supo que tras la autoría de Francis Hetling se encontraba la manufactura de un fotógrafo y un pintor que realizaron sus adecuadas puestas, en escena muy en consonancia con las facturas de los calotipos de mediados del siglo XIX, pero elaborados en la década de los seten-

tas del XX. Finalmente los Hetling fueron expuestos como falsos en un artículo del londinense *Sunday Times* del 19 de noviembre de 1978. Conocido el hecho, la historia que siguió puso a prueba incluso a los expertos. Una periodista, Isabelle Anscombe, comisionada por la especializada revista *Connoisseur*, y ahora ya ayudada por el propio Howard Grey, quien se puso a hacer más calotipos, hicieron caer a varios conocedores. La propia periodista les mostraba un retrato de ella misma, junto a unas naturalezas muertas. Invariablemente los “especialistas”, teniéndola a ella enfrente, señalaban que les parecía conocida la persona. Mientras, el Victoria and Albert Museum —evidentemente no enterado de los hechos— señaló que estas imágenes “de manera gustosa serían bienvenidas para agregarse a su colección”. Resta decir que algunas de estas obras, con todo y su naturaleza, y dado que instituciones respetables, así como conocedores se interesaban en ellas, llegaron a alcanzar precios muy altos.

La otra historia tiene relación con Man Ray y el coleccionista alemán Werner Bokelberg, quien perdió más de dos millones de dólares en la compra de falsas obras del artista. Un suceso que Bokelberg recordaría bien su inicio, en febrero de 1997, en que “su mundo se derrumbó alrededor de él”.

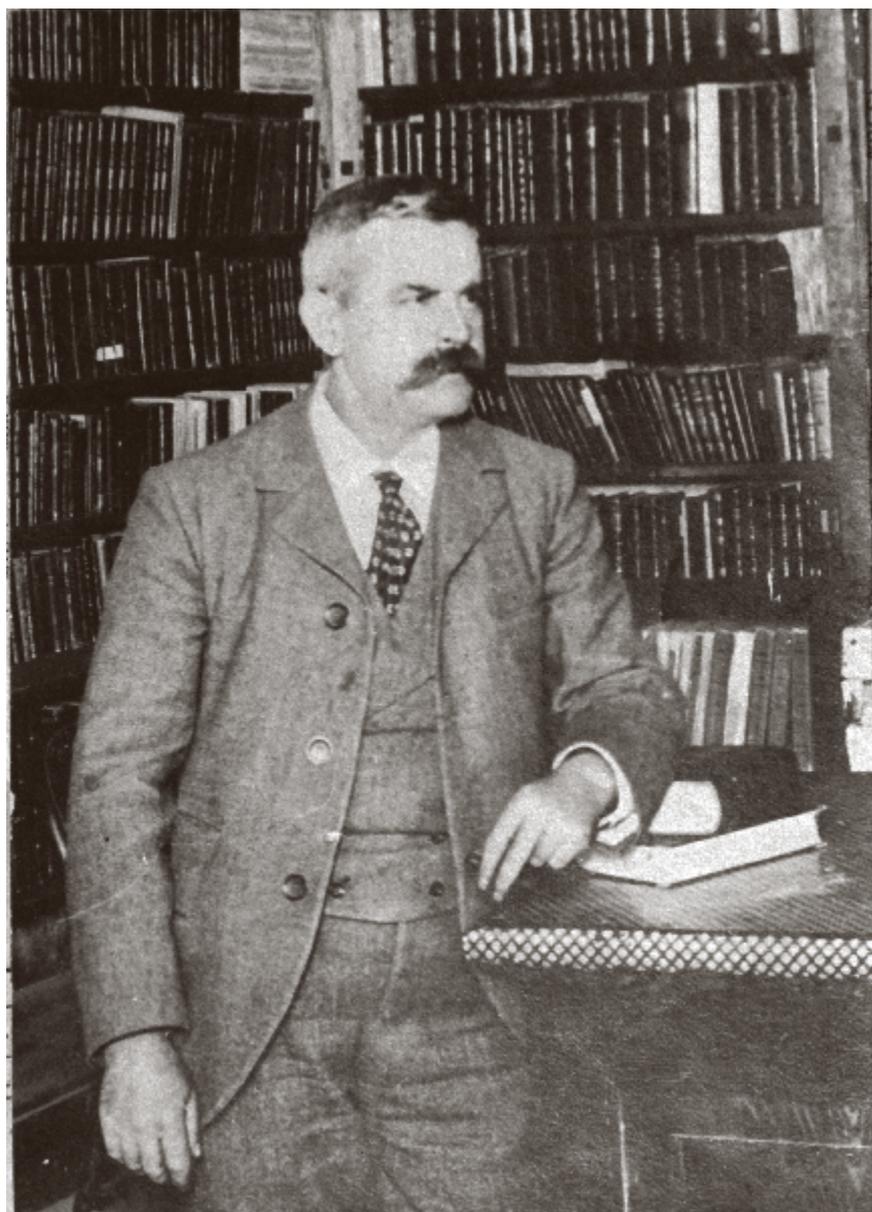
Bokelberg, uno de los más famosos coleccionistas del mundo, comenzó a comprar daguerrotipos hacia 1964 y pronto se interesó por obras de principios del siglo XX. A la muerte de Man Ray, sus obras comenzaron a adquirir relevancia en el mercado y, vía la adquisición permanente, su acervo privado llegó a contar con 78 obras maestras de este fotógrafo, las cuales muchos consideraban un tesoro si se tomaba en cuenta que el precio de una obra, para entonces, se hallaba por arriba de los 250 000 dólares. Así, para 1995, la curadora de fotografía del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, María Morris Hambourg, se encontraba preparando una exposición sobre Man Ray que debería ser montada en 1998. Por ello, la visita a Bokelberg era obligada. De manera innegable su colección era sorprendente y la curadora consideró importante agregar algunas de esas piezas al acervo del Metropolitan.

Pero una noche, a esta estudiosa de la fotografía le asaltó una inquietud. ¿Cómo era posible que en un mercado tan reñido por la compra, Bokelberg contara con tantas obras, inigualables, de ese artista? Ella consultó a otros expertos, quienes le decían que los Man Ray eran auténticos. Se contactó con Gérard Lévy, un *dealer* de amplia experiencia, quien había autenticado las piezas en una subasta del Hotel Drouot de París, en 1983. Le preguntó sobre una pieza específica, *Transatlantic* (1920), a lo que Lévy le respondió: “La foto es rara. La firma es auténtica. El papel es bueno”. No contenta con eso, llamó a Lucien Treillard quien había sido secretario de Man Ray de 1960 hasta su muerte, del que pocas luces obtuvo, salvo que Serge Béguier había sido su impresor en esos años. En una segunda visita a la casa de Bokelberg, en Hamburgo, revisó algunas obras *vinatge*, de los años veinte-treinta, y descubrió un detalle que el coleccionista no había percibido: en el reverso se encontraban estampadas las letras Agfa, que evidentemente remitían a la casa Agfa-Gevaert fabricante de la película y papel alemán. El artista había impreso su trabajo en papeles Ilford, y sólo hasta finales de los sesenta su impresor Béguier lo había hecho en papeles Agfa. Le



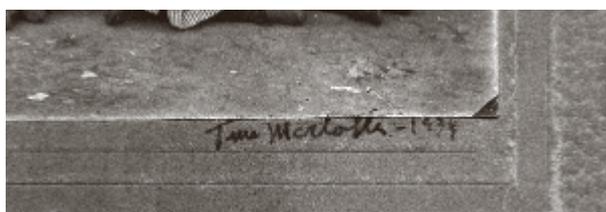
AMBAS PÁGINAS
Autor no identificado
con sello de Edward
Weston, sin título, s/f.
Col. Particular.

El culpable —más allá de la ambición del propio coleccionista— tenía un nombre: Benjamin Walter. Un oscuro personaje a quien Bokelberg conoció en el Café Flore, en 1993, y quien le ofreció a la venta cuatro obras *vintage* del célebre artista. La procedencia parecía buena: Benjamin era hijo de un oficial de inmigración francés, Lucien Walter, quien ayudó a Man Ray a ingresar a Francia. En agradecimiento el fotógrafo le habría obsequiado algunas de sus obras. Benjamin le contó a Bokelberg que algunos de esos trabajos se habían vendido en una subasta en un hotel de un nombre, algo así como Drouot. El coleccionista, bien informado supo, sin externarlo demasiado, que la procedencia adquiría solidez porque esas imágenes habían sido validadas por el experto Gérard Lévy, una de las máximas autoridades de la fotografía en Francia. Pagó, sin chistar, 100 000 mil dólares y



obtuvo otros certificados de autenticidad del mismo Lévy. Benjamin reapareció en 1994 con más ofrecimientos de la obra de Man Ray y, por dos años más, Bokelberg siguió comprando. Hasta que se descubrió el fraude.

El coleccionista, a través de una oficina de abogados, sólo llegó a recuperar un millón de dólares por parte de Benjamin Walter. Lévy, sin mostrar preocupación, dijo que él no había participado en ninguna cuestión ilegal y le echó la culpa al propio coleccionista ("el señor Bokelberg espera que yo tome responsabilidad en su decepción"). Varias fueron las maneras en que Walter se había hecho de las impresiones de Man Ray, entre otras, apropiándose de antiguas impresiones que Serge Béguier había realizado en los sesenta y que, en algún momento,



habían sido descartadas. La viuda de Bégurier, Hélène, se había convertido nada menos que en la novia de Benjamín. Éste, ante tanto desperdicio creativo, les colocó la adecuada firma. Otras imágenes más se hicieron a partir de un negativo copia y fueron impresas en el papel especial que Agfa había lanzado al mercado a principio de los años noventa. Toda una historia de ambiciones y corruptelas.

Pero regresemos a la realidad mexicana. Podemos ver que los falsos pueden fabricarse de manera muy elaborada para demostrar su autenticidad: usando imágenes de otras autorías del mismo periodo histórico (se sabe que la obra de Luis Márquez se vende en el mercado de *vintage* como de Tina Modotti, tan asaltada y tan prolífica en los últimos tiempos, con todo y que ya no imprime desde hace siete décadas); o recurriendo a la pátina *vintage*; o colocando, esto es, copiando de manera cuidadosa el trazo de una firma original; o bien utilizando



imágenes adquiridas en cualquier tianguis (el tono antiguo es utilísimo, el cual, si falta, sólo basta sumergir la imagen en té verde), para estamparles o adjudicarles la hechura a otros autores.

Volvamos entonces a una experiencia personal. Después de la exposición *Edward Weston, la mirada de la ruptura*, me convertí en algo así como un “experto” en la obra de Weston y Modotti (nunca a la altura de Gérard Lévy). Y por ese motivo un galerista solicitó mis servicios de autenticación de dos obras de Modotti y una de Weston, que le habían sido vendidos a precio de ganga (nunca supe el monto, más bien sospecho que el poseedor simplemente las había firmado y requería de mí para sacar adelante su galería). Las obras eran unas burdas fotografías compradas por ahí, pésimamente impresas, con un sello a tinta en una de ellas, que le adjudicaba la autoría a Edward Weston, y dos más en que, con una pequeña firma a lápiz y bolígrafo, respectivamente, aparecía el nombre de Tina Modotti

(adheridas a un cartón, grises en su impresión, pero eso sí, se habían tomado la molestia de investigar que Tina había estado en España en 1934, fecha que ahí aparece). Se lo señalé al galerista: esas imágenes se encontraban muy lejos de tan célebres atribuciones. Puros falsos, que hoy se nos ha permitido aquí reproducir.

Y para terminar: la portada del catálogo de la exposición tantas veces mencionada aquí traía un desnudo del torso de Tina Modotti, realizado por Weston. Una pieza única, auténtica, procedente de la colección de la titiritera mexicana Mireya Cueto. Cuando la exhibimos, en el Centro de la Imagen, no poseía firma. Después se sabría que cuando circuló más allá de la exposición ya la tenía. Cosas del coleccionismo, de las necesidades económicas y del poder fetichista de los objetos.

PÁGINA SIGUIENTE
*Edward Weston, la mirada
de la ruptura*, Museo Estudio
Diego Rivera-Centro de la
Imagen, México, septiembre-
noviembre de 1994

1 Amy Conger, Van Deren Coke (pról.), *Edward Weston in Mexico, 1923-1926*, San Francisco Museum of Modern Art-University of New Mexico Press, 1983.

2 *Edward Weston, la mirada de la ruptura*, Museo Estudio Diego Rivera-Centro de la Imagen, México, septiembre-noviembre de 1994.

3 Álvaro Tonio, "Un modesto pero grande artista", CROM, órgano de la Confederación Regional Obrera Mexicana, núm. 47, 1 de febrero de 1927.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*.

6 "Collecting Pitfalls: Some Cautionary Tales", en Stuart Bennett, *How to Buy Photographs*, Oxford, Phaidon-Christie's, 1987.

7 Esta historia se encuentra narrada en Jean-Jacques Naudet, "The Man Ray Affair. The Truth Behind the Story that Rocked the Photography World", *American Photo*, Nueva York, julio-agosto de 1998.

