

La exagerada práctica de la fotografía en México

Patricia Massé

A l finalizar el siglo XIX, la fotografía instantánea había dinamizado el consumo de equipos portátiles, poniendo en el tinglado a un nuevo sujeto en la fotografía, representado por una masa anónima de aficionados. No obstante su masiva aceptación, la cámara de mano no dejó de ser motivo de contrariedad. En una nota publicada en *El Mundo Ilustrado* de 1899 en la Ciudad de México, se hace referencia, con un dejo de burla, a la “monomanía” de la instantánea, enlistando los nuevos temas de interés que generó la cámara portátil: perros, gatos, caballos, jumentos, borrachos, mendigos y gente fea. El enfado tenía como origen unas fotografías publicadas junto con la nota, mal encuadradas, tomadas por un aficionado que pretendía presentarlas como testimonio de un temblor.¹ Podemos suponer que la reacción tenía como causa probable el desaliento ante la posible pérdida de dignidad en el uso de un aparato que había sido promovido fundamentalmente para fines científicos.

Al parecer, la denuncia provenía de una mentalidad anclada en la fastuosidad ligada a la propia manera de como fue celebrada la fotografía, en tanto testimonio del progreso y como producto de los avances tecnológicos. Concebida originalmente al servicio de ambiciones pragmáticas investidas de formalidad, como el registro arqueológico, el topográfico o el criminalístico, la nueva modalidad tecnológica de la fotografía, al ser puesta al servicio de una masa anónima, vendría a desafiar un modo de relacionarse con el mundo, en el que lo productivo y utilitario había moldeado una mente materialista. Así, era de esperarse que el impacto de la moderna tecnología fotográfica incidiera en el saber científico. Sin embargo, en el momento en que las adaptaciones de esa tecnología dieron cabida al ocio, se inauguró la posibilidad de que lo insignificante, lo infructuoso y banal adquiriera relevancia como parte de un sistema de representaciones del mundo. De manera que ese sesgo vendría a cuestionar una concepción unidimensional de la actividad humana, preocupada en el mejor rendimiento productivo, dando cabida a la dispersión, o mejor dicho a la distracción.



Carlos Muñana, *Fotografía artística: Después del combate*, publicada en *La Ilustración Semanal*, 19 de octubre de 1913. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM



José María Lupercio, *Fotografía artística: Crepúsculo en Veracruz*, publicada en *La Ilustración Semanal*, México, 18 de noviembre de 1913. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

Para ciertas mentes circunspectas, todo parecía indicar que la fotografía se integraría dignamente al quehacer social vinculado con la ciencia y el arte. Tomando en cuenta esas expectativas, debió haber parecido fraudulento que el complejo mecanismo científico fuera simplificado para inaugurar una cultura de masas. De modo que el desplazamiento de lo trascendental a lo instantáneo pudo haber sido percibido como un deslizamiento de la fotografía desde las cumbres de una cultura elitista, relacionada con un mundo orientado hacia la productividad, y atento al saber científico, hacia los territorios ordinarios de una colectividad sumergida en el entretenimiento, la diversión y la vagancia. Sin duda se trataba de una nueva manera de ubicarse en el mundo.

Pero hace falta dejar en claro que no fue sino hasta la década de 1960, cuando la estética de la instantánea irrumpió como una línea institucionalmente visualizada para la fotografía. Según Kevin Moore, esa visualización era atribuible a los esfuerzos del entonces curador del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA, por sus siglas en inglés) John Szarkovsky, quien incluso declaró que el fotógrafo de mayor envergadura lleva el nombre de *Anónimo*, reconociendo

de ese modo la contribución acumulativa de una serie de elementos fotográficos por parte de una colectividad.²

Desde los primeros años de vida de la fotografía, fue determinante la actividad desplegada por una serie de personajes que, teniendo intereses o aficiones de diversa índole, probaron no digamos suerte, sino algo más que eso, empeñando parte de su atención, e incluso definiendo proyectos personales en función de la cámara fotográfica. Tendríamos que considerar al propio Henry Fox Talbot y/o a Daguerre como tales. De manera que bien podríamos concebir el nacimiento de la propia fotografía como la aspiración de un proyecto iniciado como una afición, por el mecanismo de plasmar imágenes con luz. De la famosa Julia Margaret Cameron, o de Lewis Carrol podríamos decir que fueron grandes aficionados, cuyas imágenes han trascendido gracias a las instancias encargadas de legitimar la historia de la fotografía a en el mundo, trátase de museos o del propio discurso elaborado por los expertos; no se diga ya del propio Jacques Henri Lartigue. Sin embargo, me parece que excepto en el último caso, se ha omitido la palabra aficionado, en tanto que se trataba



Abraham Lupercio, *Crepúsculo en Veracruz*, publicada en *La Semana Ilustrada*, México, 18 de noviembre 1913. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

de acreditar, ya fuese la científicidad en los primeros, o la artísticidad en los segundos. No fue sino hasta el lanzamiento de Lartigue en 1963, desde el MOMA, que el aficionado acuñó su impronta en las páginas de la historia de la fotografía. Su ingreso había quedado garantizado, no obstante, por la calidad estética de su contribución, admitida como un legado mundialmente reconocido.

Ubicable en los años de 1960, la acreditación del aficionado como sujeto en la fotografía representaba —según interpreta Kevin Moore la propuesta elaborada por Szarkowsky (promotor de la figura de Lartigue)— acoger la faceta espontánea, como la cara opuesta a aquella otra aproximación refinada de la fotografía.

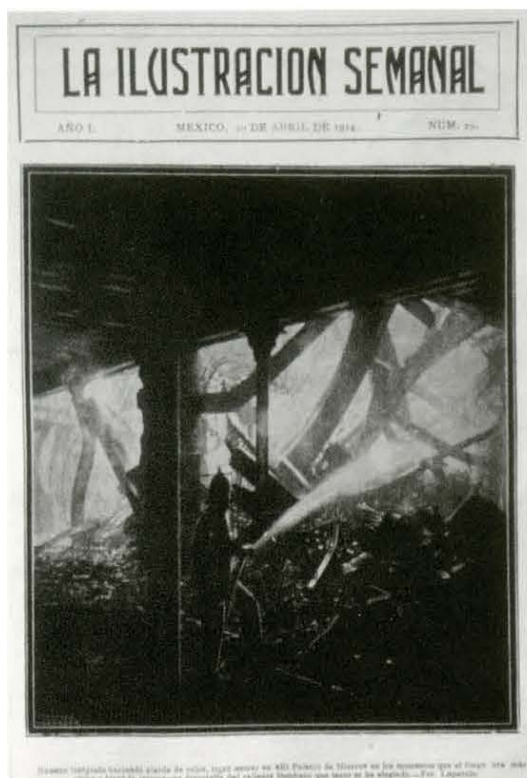
Pero volvamos a donde estábamos al iniciar estas líneas. Cuando los aficionados irrumpieron como una masa anónima en el México de finales del siglo XIX y principios del XX, el reconocimiento de una tradición en la fotografía —cuando más— atañía a la figura del retratista profesional, o a la del documentalista del paisaje y la topografía nacionales. Probablemente la del científico no era de tanta consideración pública, como tampoco pudo haber

sido la del artista en el sentido estricto del término (pues era habitual que el retratista profesional se autonombrara “artista” para promover su trabajo). La mencionada en primer orden, además, solía autoproclamarse institucionalmente como la principal en el ramo.³

Ya fuese en el caso del establecido con un negocio propio, o del contratado para hacer las tareas encomendadas, ambos eran personajes visibles, proveedores de objetos útiles, cuya actividad los situaba en un plano ocupacional, ya fuese porque estuviesen registrados por alguna institución como empleados, o porque estaban inscritos en el padrón de establecimientos y negocios.

En un sentido inmediato, el aficionado era celebrado en esa época como un nombre en el ámbito comercial, dado que desde allí se generaba el producto que haría surgir a su consumidor como un sujeto anónimo y masivo, cuyo impacto inmediato podía admitirse sin conflicto alguno en el ámbito privado e íntimo.

Las empresas comercializadoras de toda clase de materiales fotográficos, como la American Photo Supply Co., se convirtieron en la primera instancia



José María Lupericio, *El valiente bombero*, publicada en *La Ilustración Semanal*, México, 20 de abril de 1914. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

legitimadora del aficionado, al promover equipos fotográficos para el nuevo usuario. Los mecanismos para afianzarlo eran mercadotécnicos, e incidían antes que nada en la accesibilidad económica del equipo. Así, la propaganda de la cámara *Klondike* en 1901, por ejemplo, apelaba a la calidad del equipo que se vendía a \$4.50:

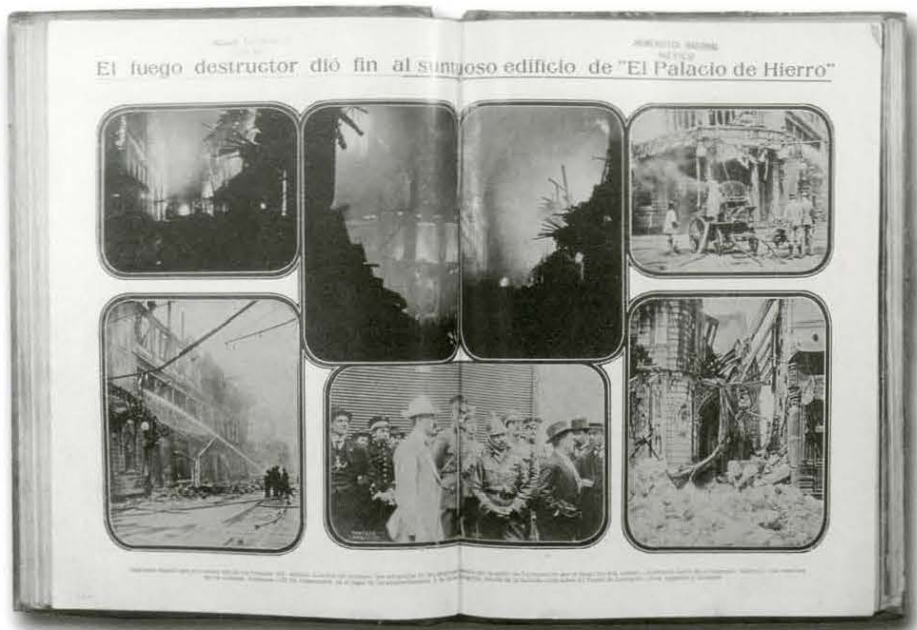
Estas cámaras son tan perfectas en todos sus detalles como los aparatos más costosos, si se toma en consideración lo reducido de su precio. Están hechas con el mejor material obtenible, cubierta con cuero granulado. Tienen lente sencillo, obturador para exposiciones de tiempo e instantáneas, dos buscadores y un porta placas.⁴

Así también el moderno instrumental fotográfico inspiró el empleo de una retórica aséptica por parte del publicista, de tal manera que entre los recursos para promocionar el equipo fotográfico del aficionado se presentaban sus ventajas morales, como

podemos constatar en el siguiente extracto de un catálogo de *The Century Camera Co.*: “Llámesese capricho, *sport*, pasatiempo o como se quiera, no hay nada que proporcione en sí tantos goces higiénicos como la fotografía.”⁵

Sin embargo, desde el punto de vista de su inserción institucional, la presencia del aficionado situado fuera del ámbito de lo privado y de la elite de la alta sociedad de comienzos del siglo XX en la Ciudad de México, era indefinida, mostrándolo como una especie de desarraigado, carente de un contexto de legitimación propio. Era un personaje que comúnmente se entretenía con y en la calle; un elemento que se asimilaba de inmediato a la modernidad de comienzos del siglo XX, cuando la calle pasó a ser un lugar atractivo y disfrutable. El tipo de aficionado al que me refiero era entonces una especie de *flaneur*⁶ con equipo fotográfico portátil que, por el simple hecho de otorgarle relevancia fotográfica a todo aquello que había sido considerado ordinario e intrascendente, convertía en acontecimientos visuales, dignos de ser mirados, una serie de hechos irrelevantes que ocurrían en la calle.

De manera que el contexto de legitimación del aficionado lo vino a dar el club fotográfico. Tal vez también esa instancia tuvo que ver con otros que como fotógrafos tenían una vida más ocupada en función del moderno medio, ya fuera como docentes (quizás Muñana en la Escuela de Artes y Oficios), o como documentadores (probablemente Antonio Carrillo desde la jefatura del taller de fotografía del Museo Nacional, en 1914). Y me atrevo a suponer que por medio de esa instancia se conquistó un espacio de exhibición que, no obstante su naturaleza efímera, se mantuvo como uno de los primeros medios de difusión: la prensa ilustrada. Tanto las portadas de *El Tiempo Ilustrado* (eventualmente), *Artes y Letras*, *La Semana Ilustrada*, así como *La Ilustración Semanal*, del mismo modo que las páginas completas dedicadas totalmente a una fotografía en esos mismos semanarios, tituladas “arte fotográfico”, “fotografía artística” o “el arte y la fotografía” (con la acreditación de su autor y a veces con un breve comentario), inauguraron



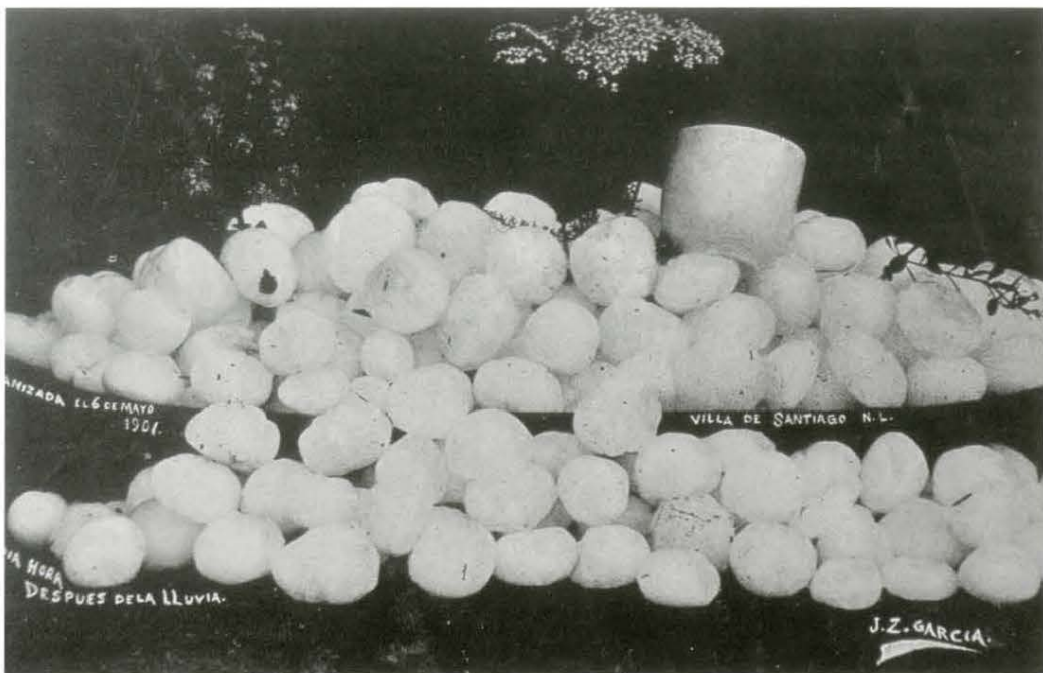
José María Lupercio, *El fuego destructor dió fin al suntuoso edificio de "El Palacio de Hierro"*, publicada en *La Ilustración Semanal*, México, 23 de abril de 1914. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

un lugar de promoción y difusión de una obra personal de nueva factura.

Probablemente esos espacios lograron surgir a instancias de los clubes fotográficos o del respaldo que pudieron haber dado alguno de esos clubes a ciertos miembros suyos que quizás ya se habían vinculado laboralmente con la prensa. Estoy considerando que entonces, como ahora, el club fotográfico era un órgano heterogéneo, es decir, que aglutinaba a personas que probablemente se habían iniciado de manera distinta en la fotografía, e incluso que pudieron estar ligados de muy diversas maneras con la fotografía, pero que participaban de intereses comunes por la fotografía, además de tener como propósito el compartir experiencias, apoyarse mutuamente, y promover su obra. Y quizás a principios del siglo xx, el club tuvo que ver mucho con el surgimiento o, mejor dicho, con la consolidación de un nuevo perfil del fotógrafo (más familiarizado con diversos formatos de cámara, es decir, no sólo el grande —que usaba trípode y placas de 18 x 24 cm—, sino el mediano de las cámaras más compactas, de mano), que estaba probando parámetros visuales consustanciales a la fotografía, donde el dispositivo

fotográfico dotaba a la imagen de la singularidad buscada por su autor, con el propósito de trascender estéticamente.

No me sorprendería saber que antes que fotógrafos de prensa, tal vez los hermanos Lupercio o incluso el propio Tostado hubieran comenzado en la fotografía como aficionados. Indudablemente, por la manera como concibieron el medio fotográfico, los mencionados, junto con otros —fueran o no aficionados— constituyen una nueva generación, y sospecho que se trata de la misma que le tocó inaugurar al reportero de prensa en México. Antes que ellos, el fotógrafo en la prensa de la Ciudad de México no tenía un perfil propio hacia 1900, incluso tampoco hacia 1910. Eran los consagrados como profesionales, es decir, De la Mora, Antioco Cruces, Schlatmann, o los hermanos Valletto, quienes cubrían en parte algunos reportajes. En otras palabras, eran aquellos fotógrafos establecidos, con una trayectoria pública como retratistas y/o paisajistas; aquellos socialmente acreditados como profesionales, que probablemente contaban con los elementos técnicos necesarios, o que inspiraban confianza a una prensa ilustrada que aún no concebía a un fotógrafo como



José Z. García, *Media hora después de la lluvia en Villa de Santiago, Nuevo León*, publicada en *El Mundo Ilustrado*, México, 16 de junio de 1901. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

un trabajador a su servicio, los requeridos para cubrir fotográficamente ciertos eventos noticiosos.

Sin embargo, los fotógrafos de la nueva generación, aquellos que públicamente se dieron a conocer a la par que lo hizo el siglo xx, tal vez se iniciaron cada vez menos con los retratistas profesionales, en la medida en que surgían otras opciones, como la Escuela de Artes y Oficios, donde se enseñaba fotografía desde 1879. Y probablemente el propio club fotográfico también desempeñó un papel muy importante en la formación de nuevos fotógrafos. Aunque para el lanzamiento público, para integrar a un fotógrafo a un nuevo circuito fotográfico de dimensiones públicas, como lo era la prensa, hubo que echar mano de cierta retórica que explícitamente aludiera a la naturaleza seria y juiciosa de su producción, llamándole “inteligente”. En esos términos se presentó, como aficionado, a José Luis Requena, presidente de la Sociedad Fotográfica de Profesionales y Aficionados fundada en 1904 en la Ciudad de México, cuya finalidad era promover la fotografía tomada exclusivamente con cámara de mano. Otro de los que fueron introducidos de manera similar al anterior, sin que tengamos una idea clara si se trataba precisamente de un aficionado o no, fue el regiomontano

José Z. García, quien fue remitido a la sección denominada “Nota gráfica del paisaje mexicano”, en *El Mundo Ilustrado*.⁷

Tal vez la posible o aparente condición anónima (a los ojos de quienes consumían la prensa ilustrada), hacía necesaria la búsqueda de referencias confiables para un sujeto que buscaba una inserción en la incipiente prensa ilustrada capitalina de comienzos del siglo xx. Y al parecer la búsqueda de asideros para un tipo de fotógrafo que no encajaba en el perfil tradicional como profesional promovió otros calificativos, como el de “artista espontáneo”, que encontramos acompañando el nombre de Manuel Ramos en 1904.

Lo cierto es que la del aficionado ha sido una condición de transitoriedad, o un recurso eventualmente utilizado por ciertos fotógrafos para presentarse públicamente, en muchos casos encubriendo su potencial disposición laboral en el ámbito profesional. De hecho —desde comienzos del siglo xx— ha sido un estadio dentro del proceso de inserción laboral, incluso en los casos en que hayan optado por una profesionalización más tradicional. La siguiente nota, publicada en la incipiente prensa especializada en fotografía, ofrece una referencia concreta:



Carlos Muñana, *El Arte y la Fotografía*, publicada en *La Ilustración Semanal*, México, 6 de abril de 1914. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

Con gran placer damos a conocer a nuestros lectores las inspiradas obras del inteligente artista mexicano S. José P. Arriaga. El señor Arriaga tiene actualmente cincuenta años de edad y hace menos de seis que, como un simple aficionado usaba la cámara *Poco*, tomándola como un mero pasatiempo... Hoy ya no es el simple *amateur* que busca una distracción con sus fotografías y que sólo por placer revelaba; no, hoy es el artista fotógrafo profesional

y uno de los mejores con que cuenta esta República.⁸

Considero que al intentar dimensionar los alcances de la fotografía de aficionado en un contexto de circulación pública, podemos acercarnos a circunstancias específicas, más allá del ámbito privado, permitiendo comprender algunos mecanismos de asimilación de un sujeto que estimo estratégicamente importante en el devenir de la fotografía moderna en México.

Notas

¹ *El Mundo Ilustrado*, México, 4 de junio de 1899.

² Véase de Kevin Moore, "Jacques Henri Lartigue et le naissance du modernisme en photographie", en *Études Photographiques*, núm. 13, París, julio 2003.

³ En 1906 ya se había manifestado públicamente la inquietud por la memoria genealógica de lo que pretenciosamente era llamado el artista fotógrafo, que en realidad se refería al fotógrafo profesional, cuyo precursor era reconocido en la figura de Antiocho Cruces. Véase de mi autoría: *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998.

⁴ *El fotógrafo mexicano*, t. II, núm. 3, México, abril de 1900.

⁵ *El fotógrafo mexicano*, t. III, núm. 1, México, julio de 1901, p. 14.

⁶ El *flâneur* fue un sujeto que surgió con la moderna urbanización, el deambulador, observador apasionado que disfrutaba la calle como un espectáculo público. Baudelaire se refería, en el *Spleen de Paris*, al paseante solitario que, entre la multitud, gozaba de una embriaguez muy particular de esa comunidad universal.

⁷ *El Mundo Ilustrado*, México, 16 de junio de 1901.

⁸ *Ibidem*, p. 11.