

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

mayo • agosto | 2019 | año 22 | núm. 66

ISSN 1405-7786

180 años de fotografía en México





Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

mayo • agosto | 2019 | año 22 | núm. 66

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero | Secretaria

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto | Director General

Aída Castilleja | Secretaria Técnica

Rebeca Díaz | Coordinación Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Mayra Mendoza | Dirección de Divulgación

Arturo Jaramillo | Subdirección de la Fototeca Nacional

Alquimia

Araceli Puanta | Editora

Guadalupe Urbina | Diseño

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Bernardo García, Carlos Jurado, Patricia Massé Z., Adrián Mendieta, Patricia Mendoza, Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, José Antonio Rodríguez, Gerardo Suter

Comité editorial Mayra Mendoza Avilés, Rebeca Monroy Nasr, Gerardo Montiel Klint, Columba Sánchez, Juan Carlos Valdez

D. R. © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, C. P. 06700, Ciudad de México
alquimia.sinafo@inah.gob.mx

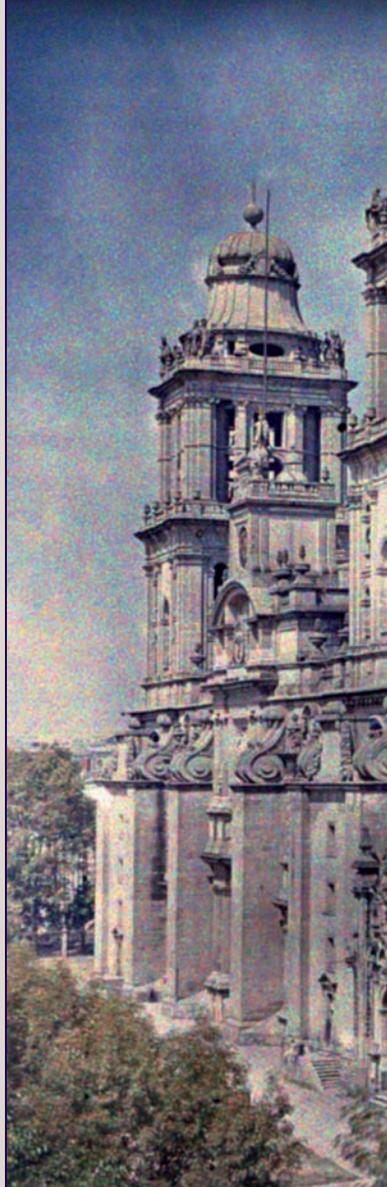
PÁGINA 1

© 465763 **Alfred Briquet**, *Barranca de Infiernillo, panorámica*, San Bartolo Tutotepec, Hidalgo, ca. 1878, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura, INAH, SINAFO, FN, MX.

Alquimia, Año 22, Núm. 66, mayo-agosto 2019, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México. Editora Responsable: Araceli Puanta Parra. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo Núm. 04-2016-051812234600-102. ISSN: 1405-7786. Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título y contenido: 17059, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Córdoba 45, Col. Roma, Alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México. Imprenta: Impresos Florida S.A. de C.V., 5 de mayo, núm. 33, Col. Providencia, alcaldía Azcapotzalco, C. P. 02440, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 30 de octubre de 2019 con un tiraje de 1000 ejemplares. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH. Córdoba 45, Col. Roma, alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Índice



Autocromo © 479475 *Vista de la catedral Metropolitana*, ciudad de México, ca. 1920, Colección Culhuacán, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

- 4 Editorial
- 7 Un lápiz obediente como el pensamiento,
un camino en los cielos...
Laura González-Flores
- 12 Un acercamiento a la fotografía
documental en México: propuestas
y desarrollo
Rebeca Monroy Nasr
- 26 Fototeca Nacional, una historia
de luz y plata
Mayra Mendoza Avilés
- 33 Libros de enseñanza y no tanto:
tres décadas después
José Antonio Rodríguez
- 38 Comentario desde el archivo.
Enunciar un repertorio fotográfico
Patricia Massé
- 47 La pieza fotográfica de la prensa
en los archivos
Daniel Escorza Rodríguez
- 55 De follajes y troncos: fotografías
de Alfred Briquet
Rosa Casanova
- 63 El testimonio de los índices: fotografía
documental y fotoperiodismo
John Mraz
- 72 Hacia la distancia de una vida
contemplativa...
Gerardo Montiel Klínt

A 180 años de la invención de la fotografía

Araceli Puanta y Juan Carlos Valdez

En 1824, Joseph Nicéphore Niépce logró obtener una imagen de cámara en una placa de peltre pulida, sensibilizada con betún de Judea y lavanda. A partir de ese momento, la realidad se fijó en un instante de tiempo.

Hace 180 años, el 7 de enero de 1839, en la Academia de las Ciencias en París, Louis Daguerre presentó públicamente su invento: el daguerrotipo. Por aquellos años, Hércules Florence llegaría al mismo procedimiento sólo que en Brasil, por lo que su hallazgo no fue conocido sino hasta la segunda mitad del siglo XX. Con el desarrollo tecnológico de las cámaras y lentes, así como la exploración con diversos agentes fotosensibles y soportes, la fotografía se volvió testimonio y luego memoria.

En este número de *Alquimia* se privilegia una nueva lectura por medio de diversos análisis sobre el devenir de la fotografía, su producción en la actualidad, su estudio contemporáneo como fuente y su resguardo, en los cuales confluyen puntos de vista de distintos actores de la cultura fotográfica en México. Estos textos permiten vislumbrar diferencias en el tratamiento de un mismo tema y acercan al lector al devenir de esta forma de producir imágenes y a los géneros tratados por la historia de la fotografía.

Amplias líneas de discusión están presentes en los textos que enmarcan esta edición. Desde sus perspectivas, la historiadora Laura González y el fotógrafo Gerardo Montiel Klint avizoran el horizonte



© 605909 "Bridal party", recién casados con familiares, retrato de grupo, 20 de junio de 1908, ciudad de México, Colección C. B. Waite / W. Scott, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

histórico de la fotografía y plantean una idea sobre su futuro. Ambos ponen la fotografía en la mesa de debate como el ente inasible que por momentos parece ser; el examen sobre su uso y constante transformación material, tecnológica y ontológica es parte de los pilares analíticos con los que se cimienta este número.

El diálogo con la imagen fotográfica, como estrategia de comunicación, favorece un mayor conocimiento de cómo la mirada y las propuestas de los creadores se han transformado con el tiempo y las generaciones. Ésa es la línea que conduce los artículos de Patricia Massé, Daniel Escorza Rodríguez, Rosa Casanova y John Mraz. Desde las decimonónicas tarjetas de visita de gobernantes de México hasta la fotografía de prensa del siglo XX, y desde las albúminas de Alfred Briquet en Chapultepec hasta el fotoperiodismo actual y la fotografía documental, estos autores dialogan con la imagen. Gracias a ella nuestro conocimiento sobre el desarrollo de las sociedades y los eventos que se generan se enriquece y confirma, reafirma e incluso contradice la percepción de lo conocido.

Reitamos, es el diálogo con la imagen lo que posibilita este confluir de ideas. Como lo plantean los textos de Rebeca Monroy Nasr, Mayra Mendoza y José Antonio Rodríguez, las últimas décadas en México han sido prolíficas en cuanto a debate, examinación, recuperación y resguardo de la fotografía. El diálogo ha sido más exhaustivo porque existen estructuras educativas, estatales y privadas que fertilizan el debate. No es gratuito que Rebeca Monroy Nasr y José Antonio Rodríguez regresen la mirada treinta años, al centésimo quincuagésimo aniversario de la fotografía. Son esos momentos de celebración los que permiten debatir de manera más crítica y enfocada los temas que ocupan el imaginario contemporáneo.

La cultura fotográfica se enriquece con las ideas aquí expresadas y con el diálogo establecido con los lectores, quienes, desde sus diversas particularidades, favorecen también —además de lo que se debe a la creatividad artística— el desarrollo de nuevas formas de ver, crear, disfrutar y documentar a través de las historias que vamos creando con luz, plata y píxeles.



Un lápiz obediente como el pensamiento, un camino en los cielos...

Laura González-Flores

En un mundo poblado por imágenes digitales y electrónicas, una de las inquietudes más comunes es la vigencia de la fotografía analógica. En la actualidad, ¿todavía es pertinente la fotografía de sales de plata y papel, obtenida de un procesado químico que a los jóvenes les suena a alquimia? El hueco que ha dejado la fotografía-objeto, aquella que colocábamos físicamente en álbumes y marcos, parece llenarse con nostalgia cuando no con duelo. Buscamos en el objeto perdido —la fotografía— el sentido de una vida cotidiana común a quienes nacimos antes del 150 aniversario de la fotografía y que desconocen los más jóvenes.

“Tal vez el duelo por la pérdida ontológica de la fotografía remita si aceptamos que ésta siempre estuvo en tránsito, en *devenir*”

Hoy la fotografía existe —más que nunca— pero transformada en sus procesos, sus prácticas y sus funciones. El tránsito entre una fotografía (la analógica) y otra fotografía (la imagen digital y electrónica) ha sido tan rápido que apenas comprendemos la lógica de su transformación. Y continuamos buscando la esencia del medio descartado en el nuevo medio adoptado.

Tal vez el duelo por la pérdida ontológica de la fotografía remita si aceptamos que ésta siempre estuvo en tránsito, en *devenir*; que, en tanto tec-

PÁGINA ANTERIOR

© 605586
C. B. Waite,
*Adolescente
junto a una fuente
con una olla*,
Tuxpan, Jalisco, ca. 1908,
Colección
C. B. Waite / W. Scott,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.

nología, su única naturaleza esencial fue el cambio, el desarrollo, la innovación; y que eso que reconocimos como una “esencia” no era sino una condición metaestable de esas tensiones opuestas de fuerzas que conforman toda relación de materia, forma y energía implícita en la tecnología. Y que —como explica Gilbert Simondon¹— no responden a una sola causa y un origen (adquiriendo una forma y una sustancia determinadas), sino a muchas (en consecuencia, tomando muchas formas). Pero sobre todo tendríamos que aceptar que toda tecnología surge de la tensión entre una dimensión *preindividual* en la que yacen sus cualidades como potencias indiferenciadas y una pulsión *protensiva* que, desde el futuro y su imaginación, hace surgir al *individuo* tecnológico (“la fotografía”) como un equilibrio metaestable, temporal, entre éste y su medio. Entonces, la fotografía no ha sido sino un devenir en fases —la(s) fotografía(s)— de ese despliegue temporal de momentos de equilibrio de esa tensión entre la tecnología y su medio.

¿Cuál era esa imaginación a futuro que hizo surgir a la fotografía —en realidad, *la(s) fotografía(s)*—, un conjunto *transindividual* de técnicas, invento de muchos autores y conjunción de muchas interfaces tecnológicas? Releer lo que escribió Jules Janin algunos meses antes de la publicación del daguerrotipo nos da algunas pistas:

El prodigio se opera en el instante mismo, tan pronto como el pensamiento, tan rápido como el rayo de sol que baña la árida montaña o la flor apenas abierta [...] Es un grabado al alcance de todos y cada uno; es un lápiz obediente como el pensamiento, un espejo que guarda todas las huellas; la memoria fiel de todos los monumentos de todos los paisajes del universo, la reproducción incesante, espontánea, infatigable, de cien mil obras maestras que el tiempo ha volcado sobre la superficie de la tierra. [...] será el compañero indispensable del viajero que no sabe dibujar y del artista que no tiene tiempo de dibujar.

[...] Vivimos en una época singular; en estos días no soñamos sino no producir nada por nosotros mismos: por lo contrario, buscamos con una perseverancia sin igual los medios de hacer reproducir por nosotros y en nuestro lugar. [...] El vapor ha quintuplicado el número de trabajadores; poco antes, los ferrocarriles doblaron este capital fugitivo al que llamamos vida; el gas reemplaza al sol; intentamos en este tiempo de encontrar un camino en los cielos...²



© 839954 *Retrato femenino*, México, ca. 1845, Colección Imágenes de Cámara, Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

Janin hablaba del potencial yacente en la técnica que Francia regalaría al mundo en julio de hace 180 años, previendo los usos futuros de una técnica *al alcance de todos, obediente al pensamiento, compañera de quien no sabe dibujar y producir por sí mismo*. Más que la fotografía que conocimos hasta hace poco, es la fotografía digital —y sobre todo la que hacemos con el *smartphone*— la que verdaderamente cumple aquello que Janin imaginó en 1839. Incluso aquello que parecía imposible, *encontrar un camino en los cielos...* se vuelve hoy posible pero no mediante la fotografía motivo de nuestra nostalgia, sino gracias al aparato que todos llevamos en las manos y que ya no es sino el sucedáneo híbrido de aquello que conocimos como cámara.

- 1 Gilbert Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma e información* (Buenos Aires: Cactus, 2015), 7-22.
- 2 Jules Janin, "Le Daguerotype" [sic], *L'Artiste* (noviembre de 1838-abril de 1839): 145-148, en André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et Controverses. Une Anthologie 1816-1871* (París: Macula, 1989), 46-51. Traducción de la autora.



Ambrotipo © 839999 *Cuatro hermanos*, ciudad de México, ca. 1855, Colección Imágenes de Cámara, Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



Un acercamiento a la fotografía documental en México: propuestas y desarrollo

Rebeca Monroy Nasr



Rebeca Monroy Nasr,
*Don Manuel Álvarez
Bravo en Pachuca
durante el Primer
Encuentro Nacional
de Fotografía,*
Hidalgo, Pachuca, 1984,
Colección de la autora.

*Para Jorge Acevedo (1949-2019)
y Eniac Martínez (1959-2019),
fotógrafos documentales de
gran fuerza, entereza y largo aliento.*

Desde 1978 hemos avanzado considerablemente en materia del estudio del fotoperiodismo y el fotodocumentalismo en México. Es innegable que aquella magna exposición que culminó en uno de los libros más connotados en la historia de la fotografía en nuestro país movió las conciencias para iniciar de manera seria y sistemática los estudios de la fotografía en México. También es cierto que hubo antes de esta exposición otras y otros materiales, empezando con la clásica *La gracia de los retratos antiguos* de Fernández Ledesma, o bien aquella en la que Manuel Álvarez Bravo y André Breton presentaron sus imágenes en el Palacio de Bellas Artes, en 1935. Además, tenemos noticia de la exhibición de Estrada Discua en ese mismo recinto bajo el título *México Indígena*, en 1946.¹ Un año después se presentaría la primera exposición de fotoperiodismo organizada por Antonio Rodríguez, titulada *Palpitaciones de la Vida Nacional*, en donde una treintena de reporteros gráficos mostraron lo mejor de sus trabajos con un pequeño catálogo representativo de la obra colectiva.² Ahora sabemos de la realización del Primer Salón Latinoamericano de Fotografía organizado por el grupo La Ventana y Ruth D. Lechuga, en 1959,



"Imagen del hombre herido y amputado en la Guerra de 1847", en Eugenia Meyer (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México* (México: Museo Nacional de Historia / Museo Nacional de Antropología-INAH / Fonapas, 1978).

entre otros antecedentes que mostraban la inminente necesidad de que la fotografía debía tener un papel sustancial en la vida cultural, social, patrimonial e histórica del país.

Es innegable que la muestra organizada en 1978 por la historiadora Eugenia Meyer contenía una riqueza impresionante en materiales fotográficos, pues en ese momento supimos de los primeros daguerrotipos que se realizaron en el país a fines de 1839, a sólo seis meses de su aparición. Tuvimos noticia del primer daguerrotipo de guerra en el mundo, hasta ahora, de un soldado herido que sufrió una amputación en su pierna durante la guerra contra los Estados Unidos en Cerro Gordo, Veracruz en 1847³ y de la primera fotografía con un gabinete en la ciudad de México: Natalia Baquedano (1876). En ese momento aparecieron en nuestras vidas fotográficas los colodiones junto con las tarjetas de visita, papeles salados, placas secas, papeles paladio platino, aristotipias, estereoscópicas, sumados a un nuevo universo de cámaras, lentes y aparatos. Esas fotografías que surgieron de las entrañas de archivos nacionales mostraban su riqueza aunada a su gran importancia histórica y estética.

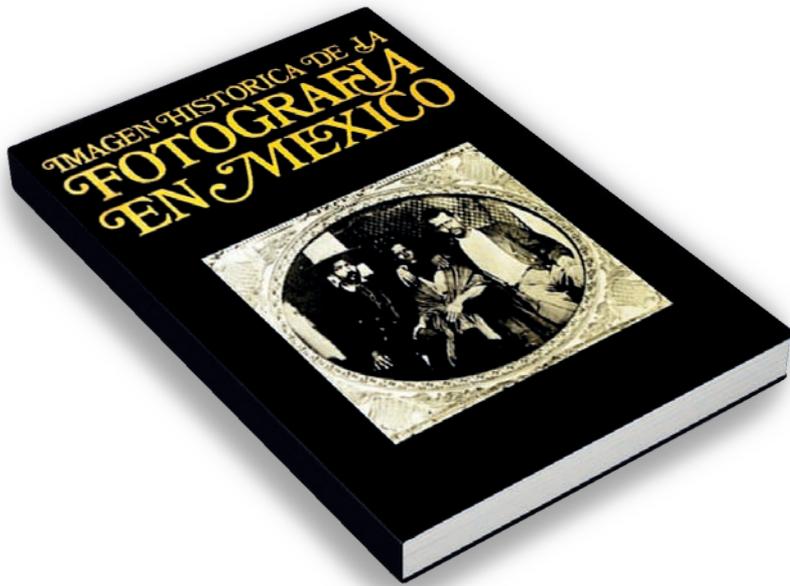


Imagen de portada, Eugenia Meyer (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México* (México: Museo Nacional de Historia / Museo Nacional de Antropología-INAH / Fonapas, 1978).

Las labores de búsqueda iconográfica y hemerográfica de la también historiadora Claudia Canales y los textos del catálogo de los investigadores Eugenia Meyer, Rita Eder, Néstor García Canclini y René Verdugo⁴ mostraron el largo camino por andar, que invitaba a estudiosos de las ciencias sociales, historiadores, historiadores del arte, sociólogos, antropólogos, comunicadores, artistas visuales y fotógrafos a ver en esas imágenes una rica fuente documental, y dejaba en claro que la historia de la fotografía mexicana necesitaba un profundo estudio puntual, monográfico, polifacético y de largo aliento.

Un elemento sustancial para este afortunado encuentro fue la creación de la Fototeca Nacional del INAH en 1976, en la ciudad de Pachuca, Hidalgo. Con ella y la visión de sus directivos se inauguró una nueva época fotográfica, pues artistas de la lente como David Maawad y Alicia Ahumada, entre otros, empezaron a realizar labores de primera línea; los fototecarios también laboraron con una gran convicción profesional y política, como Flora Lara Klahr, Servando Aréchiga, Marco Antonio Hernández y Juan Carlos Valdez, entre otros colaboradores de suma importancia en aquel proyecto de profesionalización y cuidado de los materiales, quienes entendieron de manera contundente la importancia de un archivo fotográfico, su consolidación, conservación, investigación y difusión. La Fototeca Nacional del INAH adquirió y contuvo materiales originales, para su resguardo, restauración, conservación y difusión. Otras fototecas



empezarían a funcionar; incluso en el Archivo General de la Nación vivirían una era de contagios y tuvimos acceso a los archivos nacionales gráficos y fotográficos. También en la UNAM en el Centro de Estudios Universitarios (CESU), en la Academia de San Carlos, Escuela Nacional de Artes Plásticas, en el Archivo de la Ciudad de México, en todas ellas empezamos a encontrar valiosos materiales fotográficos, que han abundado la historia y la historia de la fotografía.

Materiales en mano, fotografías en resguardo y todo por escribir, desde las desconocidas biografías de fotógrafos como los hermanos Valletto, Enrique Díaz, Héctor García, Nacho López, los Hermanos Mayo, por citar algunos; o bien los más preclaros temas o géneros desarrollados, con su debido análisis de formas y estilos de representación en cada época y contexto determinado, hasta una historia forjada desde la fotografía mexicana de hoy. Comparados con las historias de la fotografía europeas y estadounidenses, nos hacía falta vernos y sabernos desde la perspectiva más local, para poder hacer un análisis universal con la idea de ver qué tanto influía el exterior con sus cámaras y equipos, con sus cánones impuestos y qué tanto abrevábamos en una observación interna, propia y con características particulares.

Esos años setenta forjaron conciencias visuales alrededor de la fotografía, encauzados aún más con la presencia del Consejo Mexicano de Fotografía que, desde su creación junto con la edición del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en mayo de 1978, con Pedro Meyer como su presidente, fue dejando una huella indeleble que llevó a la celebración en 1980 de la primera Bienal de Fotografía en la historia del país de importancia sustancial. La segunda edición del Coloquio Latinoamericano se llevó a cabo en abril-mayo de 1981, el tercero se efectuó en La Habana, Cuba, en noviembre de 1984. La cuarta emisión no fue llamada Coloquio, se realizó en Venezuela nueve años después, en 1993. Finalmente, el quinto Coloquio Latinoamericano de fotografía fue realizado por el Centro de la Imagen en 1996. Cada uno de esos eventos hizo explícita la necesidad de investigación y difusión de la fotografía documental y de prensa. Con la conmemoración de los 150 años de fotografía en México y en el mundo, realizada en el Museo de Arte Moderno en 1989, curada por la fotógrafa Mariana Yampolsky, pudimos observar algunos avances y comprender el estado de la cuestión de manera más

PÁGINA ANTERIOR
Personajes_0007
Francisco Romero
Percino,
1° de julio de 1914,
Personajes, Fototeca
Municipal de
San Pedro Cholula.

clara. Supimos dónde estaban los archivos nacionales más importantes, así como los acervos de los fotógrafos nacionales y extranjeros que hicieron imágenes en suelo mexicano; también vimos aquellos viejos-nuevos archivos, los que nos faltaban por estudiar, y también evaluamos algunos logros. Fue un recuento de suma importancia, un corte de caja que nos permitió asomarnos a nuestro entorno y poder continuar con los trabajos iniciados años antes, pues teníamos urgencia de continuar organizando los archivos, estudiarlos, analizarlos, contextualizarlos, para armar la gramática visual desde nuestra visión nacional, rescatando el trabajo de más de 150 años de fotografía mexicana y lo que faltaba por descubrirse.

Es así que libros como el de Claudia Canales, *Romualdo García* (1978), son clásicos que dieron grandes haces de luz. El artículo de Flora Lara Klahr, alrededor del mítico Casasola, nos develó a un personaje interesado en la documentación y salvaguarda de una memoria histórico-visual del país (1984). Carlos Jurado dio un acento pionero para el estudio de la historia mexicana con el unicornio y *El arte de la aprehensión...* (1974). El de José de Jesús Hernández, al que le siguieron *La superficie Bruñida*, de Casanova-Debroise (1989), junto con artículos y ensayos que empezaron a ahondar y corregir las historias, como el elocuente libro de Olivier Debroise, *Fuga mexicana...* (1994), el primer gran volumen de la historia de la fotografía en México con una visión no cronológica sino temática, de donde han abrevado muchos más.⁵

En este sentido quiero mencionar el incremento de los archivos que ingresaban a la Fototeca Nacional, que la hicieron crecer hasta ser el Sistema Nacional de Fototecas; la gran cantidad de acervos que resguarda ha permitido el estudio concienzudo de sus materiales, que lejos del uso social inicial se han convertido en verdaderos documentos históricos, que contienen historias sociales, culturales, políticas, religiosas, familiares, de vida cotidiana, de vida militar, de profesionales y diletantes. Podemos mencionar algunos de los trabajos que han derivado de este patrimonio material resguardado en las paredes del ex convento de San Francisco en Pachuca, Hidalgo, y desde donde hemos visto acrecentar materiales del siglo XIX con el retrato y las tarjetas de visita con Cruces y Campa de Patri-

cia Massé; los trabajos de Arturo Aguilar sobre el Segundo Imperio con Maximiliano y Carlota; la imagen de una nación a partir de sus presidentes en el siglo XIX también con Patricia Massé; o bien a Daniel Escorza procurando rescatar la biografía de las imágenes del archivo Casasola, con Gustavo Casasola y su hermano Miguel, de su hijo Ismael —un grande de los años cuarenta y cincuenta— así como sus otros hijos y sobrinos, hasta las más recientes generaciones. Ignacio Gutiérrez ha develado un misterio de años al analizar a los más de 400 fotógrafos de la revuelta armada que conforman el archivo Casasola. La propia Revolución y sus diversos materiales han brindado muy diversas posibilidades de análisis, por autor, por tema, por evento, por arco temporal.

Hay grandes estudiosos que le han dedicado tinta y muchas horas de investigación a las imágenes fotográficas, como Arturo Aguilar, Ariel Arnal, Sergio Raúl Arroyo, Esther Acevedo, Laura Castañeda, Carlos Alberto Barbosa (Brasil), Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales, Rosa Casanova, Alejandro Castellanos, Alberto del Castillo, Carlos Córdova, Deborah Dorotinsky, Emma Cecilia García, Mariana Figarella, Nathaniel Gardner (EUA), Marion Gautreau (Francia), Arturo Guevara, Beatriz Gutiérrez Müller, Laura González, Maricela González Cruz, Adriana Konzevik, Jesse Lerner (EUA), Elisa Lozano, Lilia Martínez, Carlos Martínez Assad, Mayra Mendoza, John Mraz, Apulina Michel, Alfonso Morales, Francisco Montellano, Claudia Negrete, Andrea Noble (Gran Bretaña), Ernesto Peñaloza, Luciano Ramírez Hurtado, Martha E. Rocha, Gina Rodríguez, Iván Ruiz, Alberto Tovalín, Claudio Vadillo, Samuel Villela, los ya mencionados Patricia Massé y Daniel Escorza y yo, entre otros que se desarrollan en diferentes lugares del país,⁶ quienes hemos utilizado las imágenes con la idea de hacer historia, fotohistoria, historia gráfica, historia de la mirada, historia cultural o social, entre otros múltiples enfoques. Una gran cantidad de perfiles que permiten fundamentar nuevas modalidades de la historia con estas fuentes no convencionales. Y he ahí el mérito pues algunos han dedicado su vida al encuentro con las fuentes documentales para hacer una lectura más profunda de ellas, y también hay quienes las usan como una herramienta pertinaz en algunas de sus investigaciones y no se basan en ellas como eje fundacional de las mismas.



Rebeca Monroy Nasr, foto realizada con medios digitales y analógicos, impresa con técnicas históricas, Taller de Gale Lynn y Arturo Rosales en la Facultad de Artes y Diseño, UNAM, febrero de 2018, ciudad de México, Colección de la autora.

“La fotografía como fuente brinda la oportunidad de ver el pasado desde una ventana movable, polifacética, polisémica, con su capacidad de hacer verosímil aquella realidad argéntica tangible de los siglos XIX y XX”

Los trabajos de fohistoria o historia gráfica, historias sociales, culturales, de género, de las mentalidades, de la visualidad también han abrevado en la fotografía. Las imágenes que han dado un vuelco a la historia convencional, por ejemplo, al tener una parte de vida cotidiana de las mujeres y sus craqueladas intenciones en los “fabulosos años veinte” del siglo pasado, inciden en nuevas aventuras históricas, como en el *Mapa rojo del pecado*, en donde Gabriela Pulido combina hemerografía, archivos y fotografía para crear su objeto de estudio. O bien en el caso de las autoviudas, captadas por la cámara de Casasola en la cárcel de Belén, y por la de Luis Santamaría, Eduardo Melhado y Enrique Díaz en los momentos en que eran enjuiciadas; estas imágenes han sido analizadas por Aurelio de los Reyes —quien por cierto abrió los estudios de fohistoria—, Elisa Speckman, Luis de la Barreda y por mí en un trabajo con y de las imágenes como eje constructivo de la investigación.⁷ Sin olvidar la grata experiencia por el encuentro con biografías laborales de fino cuño, como la creada por John Mraz con Nacho López fotoreportero, y la de José Antonio Rodríguez con un Nacho López fotocreador, facetas complementarias del autor. También la presencia de Guillermo Kahlo o Tina Modotti gracias a Rosa Casanova; Hugo Brehme por Mayra Mendoza; J. A. Azurmendi por Patricia Massé, o la historia visual del acervo recreada por Adriana Konzevik y Rosa Casanova, por citar algunas.

José Antonio Rodríguez es uno de los creadores de historias fotográficas más prolíficos, con especial dedicación en la historia fotográfica regional y en la edición de la revista *Alquimia* por más de 21 años, e investigaciones nacionales en material fotográfico y una amplia gama de temas, subtemas, géneros y facetas inimaginables, una diversidad de abordajes de la fotografía mexicana y sus

autores que no tiene parangón. Por su parte, Alfonso Morales, curador y estudioso de la fotografía, es editor de *Luna Córnea*; con un gran equipo de trabajo, más que una revista, publica un libro en cada ocasión. *Cuartoscuro*, con Ana Luisa Anza y Pedro Valtierra, se ha mantenido como una revista independiente de manera singular en un medio muy difícil. Así pues, esta generación, que emanó de aquel histórico evento de 1978, ha dejado una huella en la fotohistoria al dedicarse a su estudio profundo con archivos nacionales y extranjeros, documentos de primera mano, historia oral y del género epistolar. Todas las fuentes ayudan a ampliar la lectura de la imagen de manera oportuna y exhaustiva y generan nuevos retos en búsqueda de la veracidad del documento y más allá de su uso social primigenio. Por su parte, otras labores permiten seguir adelante: las de los coleccionistas, grandes protectores de archivos privados, acervos fotográficos de gran valía, como lo han hecho Jorge Carretero, Arturo Guevara, Lilia Martínez, Clementina Montes de Oca, Ricardo Espinosa, Rodrigo Moya, las Montero; los acervos propios o bien reunidos de Marco Antonio Cruz; por Pedro Valtierra y la revista *Cuartoscuro*, por Gina Rodríguez en el de Bob Schalkwijk. Y muchos otros más que día a día se suman, pues gracias a sus quehaceres, sus afares y sus capacidades múltiples tenemos una valiosa memoria visual sin igual. Ahora contamos con seminarios en licenciatura (Claudia Canales y Ernesto Peñaloza), líneas de investigación y tesis en posgrado (ENAH-INAH) y seminarios de investigación, como La Mirada Documental, que cumple 11 años de vida. Todo ello ha nutrido la fotohistoria.

La fotografía como fuente brinda la oportunidad de ver el pasado desde una ventana móvil, polifacética, polisémica, con su capacidad de hacer verosímil aquella realidad argéntica tangible de los siglos XIX y XX. Ahora hace falta establecer nuevas vertientes de análisis para las imágenes de hoy, las digitales, creadas por millones cada día, de apariencia veraz y verosímil. A 180 años de distancia de la creación oficial de la fotografía es la hora de develar su capacidad mimética, de saberla una interpretación, una huella, un índice, un vestigio del pasado en estrecho vínculo con una lectura contextualizada.⁸ Está aquí ya, a la puerta, una nueva generación de fotohistoriadores con más herramientas, concentrados en la experiencia anterior con nuevos visos e inquietudes. Un avance está realizado: biografías, monografías, con macro y microhistorias, amplias, recortadas o enfocadas, para sustentar nuevas aventuras visuales, históricas, documentales y estéticas. En ese mar de imágenes del

pasado fotoquímico o argéntico —al que se suman las que día a día se crean digitalmente— han descubierto sus propios caminos en el quehacer documental, porque si una sola imagen dice más que mil palabras, documentándola, contextualizándola y analizándola dice mucho mucho... más.

- 1 Deborah Dorotinsky ha estudiado a fondo el archivo de Estrada Discua y su exhibición en *La vida de un archivo "México Indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta*, tesis (México: UNAM, 2003), 462 pp.
- 2 *Vid.*, Rebeca Monroy Nasr, *Ases de la cámara. Textos sobre fotografía mexicana* (México: INAH, 2010), 308 pp.
- 3 Revisado y analizado por Rosa Casanova y Olivier Debroise en su libro ya clásico *Sobre la superficie bruñida de un espejo* (México: FCE, 1989), 111 pp.
- 4 Rita Eder *et al.*, *Imagen histórica de la fotografía en México* (México: INAH / SEP / Fondo Nacional para las Artes Populares, 1978), 162 pp.
- 5 Sobre el entorno latinoamericano, *vid.* Rebeca Monroy Nasr, Marion Gautreau, Alberto del Castillo Troncoso y Paul-Henri Giraud, "Presentación", *L'Ordinaire des Amériques* [en línea], núm. 219 (diciembre de 2015), <http://journals.openedition.org/orda/2391> (consultado en junio de 2019).
- 6 Una disculpa por omisiones involuntarias en el panorama de los fohohistoriadores. Una muestra de esas tareas colegiadas está en Rebeca Monroy Nasr y Samuel L. Villela F., coords., *La imagen cruenta: Centenario de la Decena Trágica* (México: Secretaría de Cultura, INAH, 2017), 387 pp.
- 7 *Vid.* *El mapa rojo del pecado. Miedo y vida nocturna en la ciudad de México, 1940-1950* (México: INAH, 2017), 380 pp. *María Teresa de Landa. Una miss que no vio el universo* (México: INAH, 2018), 475 pp.
- 8 En el evento *A 180 años de la fotografía*, realizado el 13 y 14 de junio de 2019 en la DEH-INAH se abordaron algunos de los nuevos criterios y rutas a seguir para el estudio de las imágenes fotoquímicas, argénticas y digitales para la fohohistoria.

SIGUIENTE PÁGINA

Ferrotipo

© 840039

*Hombres a la entrada
de una cueva,
ciudad de México,
ca. 1880,
Colección*

Imágenes de Cámara,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.





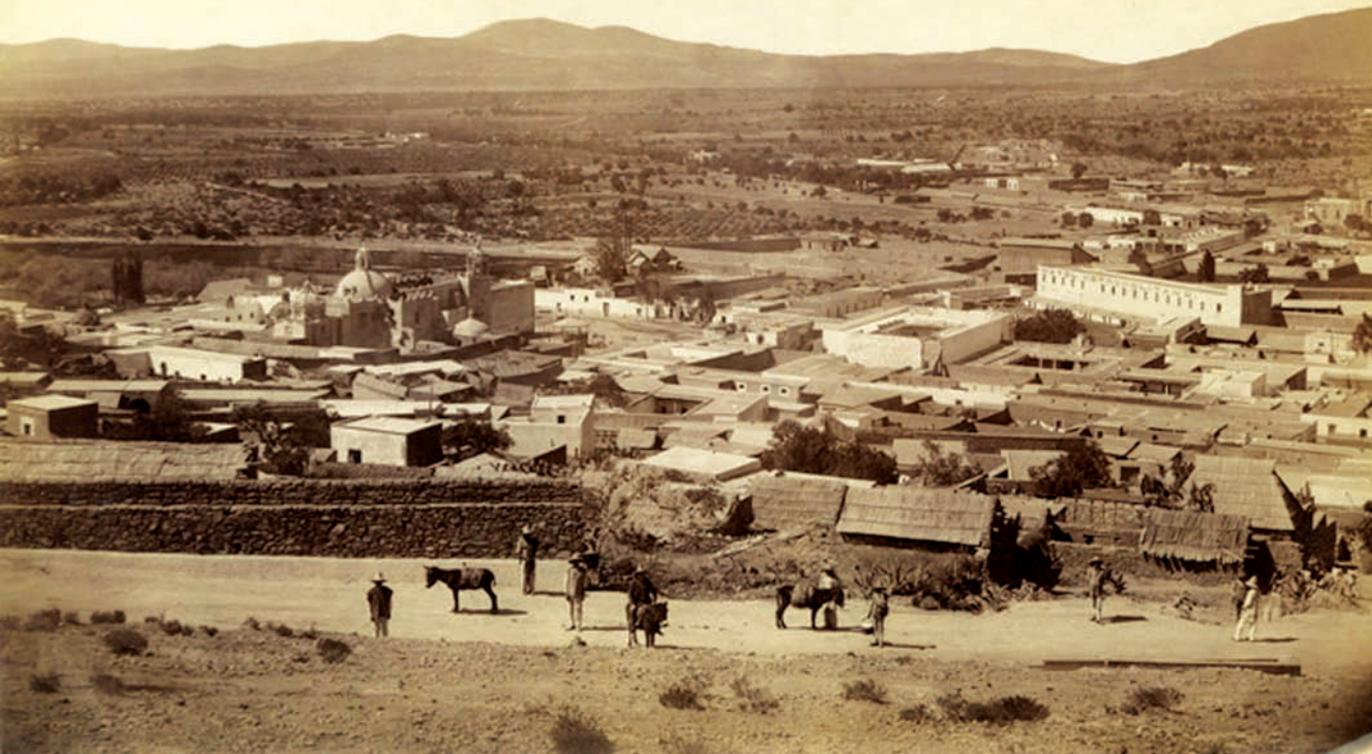
Fototeca Nacional, una historia de luz y plata

Mayra Mendoza Avilés

Cuando Alfred Briquet efectuó la vista fotográfica de la ciudad minera de Pachuca, editada bajo la serie “Vistas Mexicanas” hacia 1880, no pudo haber imaginado que, cien años más tarde, los muros de aquel edificio —apenas visible a la izquierda— del ex convento de San Francisco albergarían el acervo fotográfico patrimonial de México. La joven disciplina de la fotografía contaba apenas con poco más de 40 años, era registro veraz, esa ilusión de realidad que dominó hasta la segunda mitad del siglo XX. Este inmueble custodia en la actualidad sus vistas junto a poco más de un millón de fotografías, autoría de más de 2 700 fotógrafos nacionales y extranjeros.

“Una imagen no vale más que mil palabras si no hay un interlocutor que las cuestione, e incluso las convierta en fuentes al contrastarlas”

Lo anterior no habría sido posible sin la intervención de diversos factores, causalidades y voluntades que constituyen la historia de una noble institución, nuestra Fototeca Nacional, encargada del resguardo, conservación y difusión del patrimonio fotográfico en México. Además, no sería factible comentar esta impresión a la albúmina sin que hubiera mediado el espíritu recolector del coleccionista Felipe Teixidor para hurgar en bazares, mercados de



© 469875 **Alfred Briquet**, *Gente en un camino e iglesia de San Francisco, vista sur de Pachuca*, Pachuca, Hidalgo, ca. 1900, Colección Estado de Hidalgo, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

pulgas y otras colecciones para seleccionarla junto a numerosos documentos visuales que fueron rescatados del olvido. También es preciso mencionar la decisión de realizar la donación de su colección fotográfica a la entonces Fototeca del INAH.¹ El coleccionista barcelonés afincado en este país conocía la valía histórica de los documentos y vislumbró la importancia de su preservación. Hoy pueden ser activados al ser apreciados, identificados y consultados. Una imagen no vale más que mil palabras si no hay un interlocutor que las cuestione, e incluso las convierta en fuentes al contrastarlas.

Por disposición expresa de Luis Echeverría Álvarez, entonces presidente de México, y dado el valor histórico así como su carácter documental, el gobierno federal adquirió el archivo fotográfico de la familia Casasola el 3 de marzo de 1976.² Este “patrimonio cultural de la nación” se entregó en custodia al INAH para su conservación, estudio y divulgación. El 15 de noviembre se trasladaron al ex convento de San Francisco en Pachuca, Hidal-

go, negativos y positivos contenidos en 4 293 cajas de cartón, 100 cajones de madera, 11 bultos, 33 álbumes y tres carpetas para su inauguración días previos a la culminación del periodo presidencial; así quedó instaurado el entonces llamado “Archivo Casasola”.³ Éste es el origen de esta fototeca, donde el gobierno federal tuvo una activa participación, cuya continuidad es fundamental, ya que a diferencia de la mayor parte de los países de América Latina, en México la custodia de la fotografía no sólo es asunto de manos privadas. El lector también habrá de saber que, entre otras acciones institucionales, el acervo fotográfico del antiguo Museo Nacional, ubicado en la calle de Moneda, en la Ciudad de México, se trasladó al ex convento de Culhuacán tras la creación de los cinco museos nacionales y, posteriormente, entre 1978 y 1979 a Pachuca, al Archivo Histórico Fotográfico, hoy Fototeca Nacional.

Sin duda, en esta historia no podemos soslayar la activa participación de los guardianes y depositarios de estos bienes culturales. Se debe incluir



© 455567 **W. H. Jackson**, *Patio del Antiguo Museo Nacional*, Distrito Federal, 1891,
Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

aquí a cuantos incidieron —e inciden— en la producción, compilación, cuidado y manejo de los documentos fotográficos, desde los encargados de recopilar materiales en el antiguo Museo Nacional desde su creación en 1866, que en esa nueva forma de representar vieron documentos testimoniales merecedores de ser almacenados; así como también los especialistas que emprendieron proyectos de largo aliento, como Francisco del Paso y Leopoldo Batres entre mu-



chos otros, que hicieron uso de la fotografía para sus pesquisas; caben también los antiguos bibliotecarios y fototecarios que atesoraron celosamente placas negativas, álbumes y piezas sueltas. Hoy en día, los actuales conservadores, catalogadores y digitalizadores, quienes mantienen el orden topográfico de las colecciones, realizan conservación preventiva y directa y facilitan su acceso. Gracias a los buenos oficios de todos ellos es posible en la actualidad entrar en contacto con documentos visuales que tienen más de 170 años de antigüedad.

Con casi 43 años de labores ininterrumpidas, es factible elaborar una suerte de taxonomía de las 48 colecciones de Fototeca Nacional según su procedencia: institucionales, autorales y compilaciones. Las primeras son colecciones formadas durante los años de actividad en el ya mencionado antiguo Museo Nacional, así como algunas labores desarrolladas después de la creación del INAH y de la propia Fototeca Nacional (20 colecciones). A la segunda categoría pertenecen las colecciones fotográficas de autor que ingresaron como tales a Fototeca Nacional (13 en total), y el tercer rubro lo constituyen las compiladas por una persona, agencia o coleccionista, pueden estar integradas por uno o diversos autores y reciben el nombre del compilador (15 colecciones). De igual manera, con el paso de los años es necesario precisar que la institución resguarda, además de las colecciones fotográficas, otras dos, de tecnología fotográfica y de documentación de las colecciones fotográficas, de las que apenas inicia el proceso de clasificación.

Héctor Ramón Jiménez,
ex convento de San
Francisco, Pachuca,
Hidalgo, 2017.

En la celebración de los primeros 180 años de la fotografía, es importante resaltar la fortuna que tenemos de contar con un repositorio físico que no sólo almacena, sino conserva y difunde nuestra me-



moria para el presente y el futuro. En esta década de la inmediatez avasalladora, de las redes sociales que en segundos convierten en desechable la información, de las remotas nubes que se ufanan de almacenar sin tacha, resulta indispensable para quienes nacimos en el siglo XX y somos fetichistas del objeto saber que contamos con un sitio, entendido en el sentido de morada, que favorece el acopio y conservación para futuras generaciones. La conservación de la memoria, no *per se*, llevada a cabo en el seno del ocio, sino para entender el pasado, por qué vivimos esto en el presente y cómo va a influir en el futuro cuando sea consultada.

Los retos para la institución son múltiples, comenzando con la desmaterialización de la fotografía para convertirse en imagen sin soporte físico como la conocemos hoy en día. Este ánimo a veces tildado de catastrofista no es novedad ni privativo de los amantes de las “antiguallas” en soportes materiales y de papel. Hace casi una década *The Guardian* publicó fragmentos de una entrevista al fotógrafo Martin Parr de la agencia Magnum, para brindar consejos con el fin de tomar mejores fotografías de las vacaciones y éste concluyó con la recomendación de imprimir: “Porque estamos en peligro de tener una generación completa —y esto continuará en el futuro— que no tenga álbumes familiares, porque los dejan en su computadora, y eventualmente serán borrados. Hay que imprimir y ponerlos en un álbum o una caja, de otra manera se perderán. Anota los pies de foto; tal vez pienses que recordarás qué está pasando en la foto, pero probablemente no será así en 10 años”.⁴ Paradójicamente, al mismo tiempo, nos abraza una atractiva perspectiva de la novedad tecnológica con infinitas posibilidades, donde la imagen es fundamental; un desafío que no alcanzamos a vislumbrar con claridad por la cercanía con el momento de transición en que nos encontramos.

- 1 La colección de Felipe Teixidor ingresó en enero de 1979.
- 2 La cesión de derechos se efectuó el 4 de octubre de 1978. SINAFO-FN, Expediente documental Casasola, caja 2.
- 3 Juan Manuel Menes Llaguno, “Memoria de un recuerdo que trajo a Pachuca las imágenes de la historia de México”, *Alquimia* 9, núm. 27 (mayo-agosto de 2006): 77. El conteo de cajas y bultos quedó consignado en contrato de compra venta. SINAFO-FN, Expediente documental Casasola, caja 2.
- 4 “Martin Parr: How to take better holiday photographs”, *The Guardian*, 24 de agosto, 2010, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/aug/24/martin-parr-take-holiday-photographs> (consultado en julio de 2019).

SIGUIENTE PÁGINA
Cianotipo
© 817975
Pintor en su estudio,
ciudad de México,
ca. 1895,
Colección
Culhuacán,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.



Libros de enseñanza y no tanto: tres décadas después

José Antonio Rodríguez

El tiempo sí que pasa. Tres décadas han transcurrido desde aquel marzo de 1989, cuando una nota periodística anunciaba la conformación de un grupo de fotógrafos y funcionarios que se encargaría de organizar las celebraciones por los 150 años de la fotografía en México. Había que conocerlos. Al frente de ellos se encontraba Pablo Ortiz Monasterio, Patricia Mendoza, Ema Cecilia García y algunos fotógrafos (el actor-fotógrafo Otto Sirgo, Agustín Martínez Castro, Yolanda Andrade). La propuesta era atrayente: no sólo la fotografía contemporánea se vería en distintos espacios, sino que además se mostrarían en la ciudad de México archivos que estaban siendo rescatados. Permanecía algo del espíritu de 1978-1980 —cuando se organizó el primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía—. Y ahí estuvimos los noveles documentadores de la historia de la fotografía.

Los archivos, ya con años de trabajo, eran los de visita obligada. El Archivo Casasola, de Pachuca —que de manera coloquial así era conocido—; el Pedro Guerra, de Yucatán; el de Romualdo García, en Guanajuato —con el libro clásico que le precedía: *Un fotógrafo, una ciudad, una época*, 1980 (!), de Claudia Canales, sin perder un ápice de vigencia, y envidiable por su calidad de impresión—. Y mientras, dos libros se volvieron el eje del asunto: *Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850* (edición de autor) de Manuel De Jesús Hernández, y *Sobre la superficie bruñida de un espejo* (FCE) de Olivier Debrouse y Rosa Casanova, raras referencias en la actualidad donde no se dilucidaba bien a bien quién había llegado con el primer aparato daguerrotipo a México, si Jean François o Luis Preliet. De Jesús está de lado del primero; incluso defendió en *Excelsior*

la historia hecha por él mismo. Y por ahí nuevos relatos históricos regionales, digamos *La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad de Querétaro* (Gobierno del Estado de Querétaro, 1989), del colega Rodríguez y Patricia Priego, perdidos en la Sierra Gorda queretana. *Imagen histórica de la fotografía en México* (INAH / SEP, 1978), un primer intento de acercamiento a nuestro pasado fotográfico, era moneda vieja y ya se encontraba rebasado. Los libros que se pensaban como rescates de las imágenes históricas estaban redactados (más bien prologados) con cualquier ocurrencia por escritores nacionales que nada aportaban a la reflexión de la imagen o a la historia, como *Foto estudio Jiménez. Sotero Constantino, fotógrafo de Yucatán* (ERA, 1983), de Carlos Monsiváis. Y ni para qué.

Muy lejos nos quedaban joyas como *Désiré Charnay. Expeditionary Photographer* (The University of New Mexico Press, 1981) de Keith F. Davis, o *Edward Weston in Mexico, 1923-1926* (San Francisco Museum of Modern Art, 1983), de Amy Conger; o aún más, aquel libro pionero de Robert Taft, *Photography and the American Scene* (Dover, 1964). Lo teórico nos llegó, ya se sabe, por medio de los libros de Gustavo Gili: Roland Barthes tejiendo chambritas para sus cuates en *La cámara lúcida*; el brillante *Arte y fotografía* de Otto Stelzer; el aleccionador *Diálogo con la fotografía* de Paul Hill y Thomas Cooper, o el de Gisele Freund, *La fotografía como documento social* cuyo origen era su tesis universitaria, ya publicada en español por Editorial Losada (*La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, 1946). Por ahí también se encuentra el de Aaron Scharf de similar título que el de Stelzer (Alianza, 1994). La clave era que tanto el de Taft como el de Scharf tocaban nuestras historias (los primeros daguerrotipos de guerra en el primero y la muerte de Maximiliano en el otro).

También hubo documentos rarísimos: el libro de ensayos de Raúl Beceyro, *Ensayos sobre fotografía* (Arte y Libros, 1978), que mereció una respuesta del despistado Barthes escribiendo de fotografía, o los ensayos de *La fotografía y su entorno* (edición de autor, impreso en los Talleres Herrero Hnos., 1991) del médico nayarita Julián Gascón Mercado, salido quién sabe de dónde. O surgidos de otras áreas del conocimiento: las investigaciones del historiador de la arqueología Carlos A. Echanove Trujillo, especialmente el libro *Dos héroes de la arqueología maya: Frédéric de Waldeck/Teobert Maler* (Universidad de Yucatán, 1974), o provenientes del periodismo, como el de Arturo Sotomayor, *Dos sepulcros en Bonampak* (Librería del Prado,

1949), una historia con imágenes de Manuel Álvarez Bravo. Ya en esas búsquedas había que allegarse (nobleza obliga) del catálogo de 1945 que la Sociedad de Arte Moderno le publicó a Álvarez Bravo con motivo de su primera exposición retrospectiva, simplemente *Fotografías*, porque antes no se le ponía nombre al niño como hoy. O del excelentemente impreso *The Wind that Swept Mexico* (Harper & Brothers, 1943) de Anita Brenner, el primer gran acercamiento a la fotografía de la Revolución (nada que ver con la descontextualizada *Historia gráfica de la Revolución mexicana* ni con el álbum que le precedió, editado por el clan Casasola). Más los libros de Hugo Brehme, un autor pionero en el mundo de libros de autor (uno de 1923 y otro de 1925), bellamente impresos en Alemania, que todavía hoy son rareza y poco conocidos en su sustancia.

En las últimas décadas otros historiadores —extranjeros— se contagiaron de la explosión que había provocado el impacto de la fotografía producida en México. Sí, una cultura gráfica que tenía mucho qué presumir y todavía dar a conocer. Aunque sin mucha fortuna, más bien siguiendo ciertas pautas generales, aparecieron el libro de Carole Naggar y Fred Ritchin, *México visto por ojos extranjeros* (Norton & Company, 1993), en el que se remitía hasta la biblia (!) para explicar nuestra fotografía, y las colaboraciones de Pete Hamill para *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola. México, 1900-1940* (Conaculta / INAH / Turner, 2002). De lo mejor fue, sin duda, el libro de James Krippner *Paul Strand en México* (Televisa / Aperture, 2010).

Ésos, los años noventa, se volvieron viejos tiempos, en los que una nueva generación de historiadores se formaba en los fondos reservados de las hemerotecas, en los archivos o en las colecciones particulares. En aquella primera generación surgida a finales de los ochenta existía, sí, más la intuición que el saber. Había que asirse de cuanto hubiera. Y no había mucho, o bien los acervos se antojaban repositorios descomunales, por lo que no se sabía por dónde empezar. Pero después llegó la madurez entre nuestros historiadores. La depuración, las delimitaciones, las temáticas urgentes o necesarias comenzaron a emerger. Nos volvimos una generación de hallazgos (Cruces y Campa, los hermanos Valletto, Juan Crisóstomo Méndez), también en un grupo de solitarios, porque en esos años vestía más ser historiador de pintura, arquitectura o de otras artes que de fotografía. Por eso algunos veíamos cómo las vacas sagradas de las artes visuales comprendían escasamente el documento fotográfico. Pura

crítica impresionista (en tanto que escribían de lo primero que les impresionaba en fotografía), y por esa razón algunos tuvimos nuestros buenos encuentros polémicos, tan sanos para la salud intelectual y tan insolentes para ellos.

A partir de aquella primera generación, en palabras de la historiadora Rebeca Monroy, ya anda trabajando la tercera. Jóvenes salidos de los posgrados en historia del arte que han depurado lo que suponíamos ya depurado. Lo que —ellos no lo saben— nos han enseñado. Existen notables tesis de investigación. En *Historias*, la revista dirigida por la historiadora Monroy, se publicó un mapa académico de quienes hacen investigación, y cualquiera de nosotros podría agregar uno que otro más (pienso en Mariana Rubio y la carta —fotográfica— del cielo que se hizo en el siglo XIX; Brenda Ledesma y su historia de la instantaneidad fotográfica en México; en Nidia Balcázar y los hermanos Cachú en la Revolución).

Algo hemos aprendido a partir de un primer evento celebratorio: las investigaciones nos han hecho descubrir territorios visuales antes inexplorados. Han pasado treinta años, muchos encuentros de historiadores, conferencias, debates, coloquios. Ya hay materias específicas en el posgrado en historia del arte de la UNAM. Los archivos imponen sus propias reglas, sobre todo los particulares (con costos impagables para los estudiantes). Ahora ya se solicitan, como debe ser, los créditos de manera obligatoria. Ya no se exhibe en cualquier lado obra *vintage* si no hay las condiciones adecuadas (lo que antes ni importaba) y eso es —todo ello— educación. Una educación que no tiene vuelta atrás. Sólo falta que la 4T no desvíe su atención a lo ganado, a la cultura de las imágenes, a nuestra historia de cómo hemos forjado una estructura para comprender un sistema nacional del imaginario.



Técnica: Goma bicromatada (sistema similar al de Discos da Houton)

C. Jurado - 84.

Impresión a la goma bicromatada © 841335 **Carlos Jurado**, *Vista del mar desde la orilla*, Distrito Federal, 1984, Colección Carlos Jurado, Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

Comentario desde el archivo. Enunciar un repertorio fotográfico

Patricia Massé

He trabajado para un archivo fotográfico que en gran medida resguarda piezas originales sueltas, desprendidas de aquello que en algún momento les dio contextura, provenientes de sitios distintos. He concebido mis investigaciones en el campo de la historia, dentro de ese ámbito en el que tengo la sensación de empeñarme en un trabajo arqueológico. Pese a que esas piezas conservan cierta circunscripción, reunidas según su procedencia, no he dejado de sentir que elijo adentrarme entre rastros de objetos sin contexto, entre fragmentos. Estas condiciones han marcado el trabajo que he emprendido como investigadora de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recién me sumergí nuevamente entre unos fragmentos, vestigios de algo que fue un todo (que no me resultaba desconocido porque había tenido noticias de ello). Con ello constaté que la percepción ofrecida por los pedazos sueltos de lo que fue un corpus fotográfico difícilmente consigue dar cuenta de la significación que, en su momento e incluso en la actualidad, podría estar verificando aquella totalidad.



© 453922 **Cruces y Campa**, *Gral. D. Porfirio Díaz* (anverso), ciudad de México, ca. 1870, Colección Cruces y Campa, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

43.

Gr̄al. D. Porfirio Díaz.

Cupó la capital el 21 de Junio
de 1867, y como general en jefe
del ejército republicano, tuvo el
mando hasta el 15 de Julio en
que llegó el Sr. Juárez

Perez Gallardo

Propiedad de Cruces y Campa

“La percepción ofrecida por los pedazos sueltos de lo que fue un corpus fotográfico difícilmente consigue dar cuenta de la significación que, en su momento e incluso en la actualidad, podría estar verificando aquella totalidad”

Volví a indagar en las tarjetas de visita (un formato fotográfico del siglo XIX, cuyos ejemplares sobreviven en gran cantidad en archivos públicos, así como entre coleccionistas), que habían sido objeto de trabajo de mis tempranas búsquedas. Me interesé por rastrear un segmento desintegrado en aquel conglomerado de tarjetas de visita. De éste sabía que en su tiempo había formalizado comercialmente una proposición bajo un título específico y una gestión muy concreta, una serie de retratos que tuvo por título *Galería de personas que han ejercido el mando supremo de México, por título legal o por medio de la usurpación*.

El título genérico “galería”, vale aclarar, fue adoptado por varios fotógrafos retratistas de las décadas de 1860 y 1870. Mediante este recurso comercial ofrecieron colecciones de retratos de los personajes del momento, que en su tiempo sobresalieron o fueron consideradas celebridades. Sin embargo, esa galería daba cabida a un repertorio muy distinto a lo que podía ser considerado moda; incursionaba en un ámbito más que todo cívico y no tanto de civilidad, dentro de un marco temporal que ampliaba los límites del momento y se remontaba 50 años atrás, pero que sin duda había incluido retratos de personajes interesantes cuando se publicó: 1874.¹ Hasta entonces, los gobernantes habían sido objeto de representación, sobre todo por los litógrafos y, en general, por editores de revistas ilustradas y de almanaques.

Me propuse restituir aquello que se había formulado como proposición integrada al trabajo del fotógrafo, así como al de un impresor a cargo de la formulación de sus textos en el respaldo de cada tarjeta y que le agregé rasgos formales que la homogeneizaron. En función de esa proposición se definieron el desarrollo, los planteamientos de mi investigación y sus alcances, estos últimos imprevistos al iniciar el trabajo. Si bien muchos pero no todos los rostros de quienes habían desempeñado el mando del país como nación independiente y durante la mayor parte del siglo XIX estaban reunidos en más de un álbum de retratos de gobernantes (la Fototeca resguarda uno procedente de la colección

Chapultepec), éstos no pudieron dar cuenta de aquel proyecto materializado como Galería, ya que no eran vestigios concluyentes de aquel proyecto realizado, anunciado y promovido en la prensa capitalina a partir de agosto de 1874, una vez aprobado como obra de autor por el Ministerio de Justicia e Instrucción.

Apoyándome en la determinación formalmente planteada en la proposición de sus autores, que integró un corpus fotográfico compuesto, le imputé a éste un sentido comprensible en la actualidad. Por su capacidad narrativa y unitaria lo presenté como una temprana crónica fotográfica del poder político en México. Quizá en su tiempo ese sentido unívoco se cumplió parcialmente. Tal vez buena parte de los consumidores en su tiempo aprovecharon la oferta de los retratos a granel, e hicieron de la oferta de esa proposición originaria algo que se acomodara a su elección, dándole una significación plural a esos retratos, dependiendo de una posición ideológica, o de simpatías personales. Sin embargo, tratando de apegarme a una lógica archivística, procuré restablecer el sentido estable de aquellos fragmentos dispersos que acusaron un patrón de impresión común, procediendo del mismo modo que los restauradores cuando trabajan con un original fracturado.

El intento de reposicionamiento dio cabida a la reintegración de una práctica cultural decimonónica muy específica, cuya modalidad fotográfica había sido una de las varias ensayadas tanto por grabadores, como por editores. La puesta en circulación del retrato tarjeta de visita, sin embargo, daba oportunidad del uso de la fotografía como posible recurso proselitista. De algún modo, el efecto cultural ejercido por el monumental Archivo Casasola (columna vertebral de la Fototeca), y los campos de reflexión que ha abierto, me condujo al enfoque formulado, acreditando el repertorio como un producto temprano que borda la línea de la crónica fotográfica del poder político en México, cuya producción y consumo rápido, incluso en forma fragmentada, tal vez abonaran beneficios, circunstancialmente aprovechados para diseminar oportunamente ciertas figuras contendientes por el poder político del momento.²

Era necesario actualizar aquel lejano contexto de producción del repertorio, relegado fuera de nuestra percepción, o de nuestra comprensión, de tal manera que seleccioné aquellos aspectos que rehabilitaron el conjunto conformado por una serie dotada de rasgos formales que le aseguró su unidad, entre los rastros prácticamente inertes hoy en día, pero que en su tiempo tuvieron un impacto social inmediato a través de la repercusión de los álbumes de retratos fotográficos conservados, hasta la fecha, por las instituciones, así como también en el ámbito privado.



© 453988 **Cruces y Campa**, *María Carlota Amalia* (anverso), ciudad de México, 1864-1867, Colección Cruces y Campa, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

77.
Maria Carlota Amalia.

Esposa del Archiduque Maximiliano
nació el día 7 de Junio de 1840.

Vino á México con el título de Emperatriz.

Se separó de su esposo para ir á impe-
trar la proteccion de Napoleon 3.^o, el
día 8 de Julio de 1866.

Perez Gallardo

Propiedad de Cruces y Campa

La suma del corpus fotográfico autoral obtenida (en la que sus productores reconocieron haber empeñado un esfuerzo considerable), sin embargo, al ser materializada como colección en un formato tan pequeño y como pieza suelta, propició que el conjunto fuese proclive a la dispersión. Al recuperarla consideré que fuese concebida como una propuesta discursiva que corre sobre la línea genealógica de la crónica fotográfica del poder político en México —como ya dije—.

Hasta antes de indagar el repertorio sólo conocía un expediente que no ofrecía toda la información para circunscribirlo con certeza. Ese expediente contenía el testimonio de dos registros de lo que suponía la misma obra; sin embargo, pronto caería yo en la cuenta de que las piezas integrantes de cada cual no se habían producido con la misma calidad. Asentar sus diferencias llevó a estimar particularmente el valor documental de la primera época del repertorio, por lo que como impresión gráfica garantizó su homogeneidad (no del todo reconocible en el corpus atribuido al segundo registro) y permitió establecer su finitud, sin librar del todo su indefinición. Esto último estimuló la revisión del contenido del relato que el conjunto ofreció, lo que implicó confrontarlo con otros de naturaleza contemporánea, generados por otros medios, cuando cobraron auge los relatos de orientación nacionalista.

Su valoración como corpus documental compuesto implicó una validación propia en la dimensión discursiva de su proposición. De ese modo facilitaría su visibilidad, lo habilitaría ordenadamente como repertorio consultable, presentándolo en los resultados de la investigación como el producto de una práctica fotográfica singular, susceptible de ser enunciada.³ Validado como archivo, gracias a su reintegración virtual, se establecería una nueva dimensión para el repertorio aludido, desde la cual adquiriría un orden y definía sus límites. Así, la posibilidad de enunciarlo, describirlo y caracterizarlo, disiparía el riesgo de su pérdida como testimonio de una práctica fotográfica concreta, brindándole la seguridad necesaria y la condición de permanencia, para no caer en el olvido.

- 1 En aquel tiempo la inserción de la serie de retratos de los gobernantes en el mercado de las celebridades pudo propiciar su adscripción en la moda de ese circuito mercantil de naturaleza moderna.
- 2 Los resultados se encuentran en mi libro *Fotografía e historia nacional: Los gobernantes de México, 1821-1884* (México: INAH, 2018), 290 pp.
- 3 Foucault expresó una de las características del archivo como "el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares". Michel Foucault, *Arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002), 219.



Colodión © 474765 Ángela Peralta, ciudad de México, ca. 1880, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

La pieza fotográfica de la prensa en los archivos

Daniel Escorza Rodríguez

Muy pocos fotógrafos de prensa de las primeras décadas del siglo XX en México tuvieron la audacia de almacenar sus negativos o sus impresiones. Entre los que tuvieron este apego, o por lo menos la inclinación por conservar rastros de su labor fotográfica, están Agustín V. Casasola, Manuel Ramos y Enrique Díaz, sólo por mencionar a los más visibles. Algunas de las imágenes producidas por estos trabajadores de la lente han dado la vuelta al mundo y se han reproducido desmesuradamente, pero otras han permanecido incógnitas en los anaqueles de archivos y fototecas. ¿Qué sentido tendría atesorar imágenes del régimen argéntico¹ que probablemente nadie verá? ¿Qué imágenes emergen del archivo de acuerdo con contextos o necesidades sociales vigentes? Probablemente en 180 años de fotografía son más las imágenes destruidas o no visibilizadas que aquellas que el mundo ha visto. La iconicidad de la fotografía se ha construido sobre una base limitada de imágenes reproducidas miles o millones de veces.

Con frecuencia se tiene la impresión de que los fotógrafos de prensa de al comienzo del siglo XX dosificaban sus tomas, de tal manera que sólo realizaban una instantánea de cada evento. Pero no siempre fue así. El contenido de los archivos de fotografías nos muestra que los corresponsales gráficos de periódicos y revistas realizaban más de dos tomas por cada circunstancia o suceso al que estaban asignados.



Así, cada vez es más común encontrar en los archivos de material argéntico imágenes secuenciales o seriadas de un mismo suceso o momento, con distintas poses o emplazamiento de la cámara. Por ello, me parece estimulante detectar y revisar en las colecciones de fotos o en los archivos públicos y privados la “secuencia” y no sólo la imagen icónica.²

En tales imágenes, el fotógrafo de prensa tenía que probar, experimentar y buscar el mejor ángulo. La pulsión por el intento o búsqueda visual podemos atisbarla en el par de fotografías de esta página y la 52.³ La escena tiene lugar en alguna calle de la ciudad de Méxi-



© 5579

Agencia Casasola.
*Niños voceadores durante
la hora del almuerzo,*
ciudad de México,
ca. 1920, Colección
Archivo Casasola,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.

“Probablemente en 180 años de fotografía son más las imágenes destruidas o no visibilizadas que aquellas que el mundo ha visto”

co y se puede sintetizar en la representación de unos papeleros o quizá trabajadores de extracción obrera; niños y adolescentes alrededor de una señora con un gran canasto, que proporciona comida a los jóvenes. Se advierte la condición precaria de los retratados, algunos de ellos descalzos y la mayoría con sus overoles claros y oscuros. La pose de algunos protagonistas y su mirada hacia la cámara sugiere una dirección o construcción del fotógrafo en ambos instantes.

A simple vista se puede colegir que se trata de dos imágenes distintas, aunque es el mismo momento. En una de ellas el rostro de la vendedora con canasta se oculta; en la otra aparece cabizbaja. Entre ambas imágenes el emplazamiento de la cámara es notoriamente distinto, en el lapso de tomas transcurren algunos segundos. Por ahora no nos interesa “leer” la fotografía o establecer juicios de clase, de género o de cronología. Lo que podemos atisbar es el indicio secuencial de las tomas dentro de lo que años después se denominará el género del “fotoperiodismo”.

Con la revisión de las tomas sucesivas que podríamos colocar en una serie, o en la idea del “fotorreportaje”, nuestro objetivo se centra en la intención del fotógrafo. ¿Qué interés encontró en esta escena callejera sin personajes rimbombantes? ¿Por qué esta toma de una escena banal, sin celebridades ni personas distinguidas, iba dirigida a la prensa de la época? Quizá no estaba destinada a la prensa; sólo obedecía a la intención del fotógrafo de “registrar la realidad”.



© 5092 **Agencia Casasola**. *Muchachas juegan basquetbol*, ciudad de México, ca. 1920, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

En otro par de imágenes se revelan dos momentos distintos de un partido de basquetbol entre mujeres, probablemente estudiantes de alguna institución en la década de 1920. Una de estas fotografías es una instantánea, captada en el momento del saque, cuando el árbitro acaba de lanzar el balón en el centro de la cancha. En ella las jugadoras rivales se lanzan en pos de la pelota.⁴ Recordemos que para la década de 1920 la técnica de las cámaras y de los negativos ya permitía este tipo de fotografía instantánea que registraba el balón en suspenso, el salto de las jugadoras, las miradas fijas en el balón y en general una percepción de movimiento.

La imagen antípoda de la precedente es la siguiente en donde aparecen posando solamente siete jugadoras. Por las características físicas del negativo se deduce que el lavado y fijado de la imagen no se hicieron con esmero. Lo incuestionable de esta segunda imagen es la pose, algunos dirán su "construcción". ¿El fotógrafo construyó la foto o hubo otros factores que intervinieron en ella, como las jugadoras? No lo sabemos y quizá no podremos saberlo.

Más allá de las diferencias técnicas o de la lectura social que podríamos comentar sobre ambas fotos (lo cual no es el propósito de



© 105566 **Agencia Casasola**, *Jugadoras de básquetbol con balón, retrato de grupo, ciudad de México, ca. 1920*
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

este texto), las imágenes presentadas son sugerentes por la intención del fotógrafo y por el acopio que alguien hizo en su tiempo y que permitieron que ahora se encuentren preservadas en un archivo, en este caso la colección de Agustín V. Casasola.

Es muy probable que en el operador de la cámara haya existido una pulsión por experimentar o por componer la mejor toma, la más adecuada o la más funcional. La más conveniente ¿para quién?, ¿para el periódico, para el editor, para el fotógrafo o para las mismas jugadoras?

La selección de estas imágenes, cuya procedencia es el archivo de un fotógrafo de prensa al comienzo del siglo XX, está mediada por una especie de muestra o “biopsia” del repositorio de imágenes. En esta disección podemos observar el ejercicio de construcción de imágenes con la intención primaria de alimentar el régimen de la fotografía de prensa. Lo anterior nos lleva a preguntarnos, por una parte, acerca del papel del fotógrafo o del operador de la cámara y, por la otra, sobre el sentido de almacenar o de hacer acopio de diversos registros. Muchas de estas fotos se perdieron en la redacción de los periódicos, en los talleres de edición o en el mismo

SIGUIENTE PÁGINA

© 198005

Agencia Casasola.

Niños voceadores durante la hora del almuerzo, ciudad de México, ca. 1920,
Colección
Archivo Casasola,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.





trajín de la actividad de la prensa, pero otras perviven en los archivos, como evidencias de la arqueología de un trabajo todavía vigente: el fotógrafo de prensa.

- 1 Utilizo la expresión "argéntico" (cuyo significado refiere a óxidos o sales de plata) para designar el legendario trabajo fotográfico de impresiones en plata sobre gelatina a partir de la utilización de negativos. Otra voz que se utiliza para esta técnica fotográfica es fotografía análoga o tradicional. Etimológicamente lo "análogo" es el vínculo de semejanza o similitud entre dos cosas. En este sentido toda fotografía (sea digital o argéntica) es "análoga" por definición y por naturaleza.
- 2 Este ejercicio de revisar hojas de contactos y detectar las fotografías seriadas ya se ha realizado en décadas recientes con fotógrafos de la segunda mitad del siglo XX, como en los trabajos de Héctor García, Nacho López y Rodrigo Moya, entre otros.
- 3 Hasta ahora no se tiene noticia de que alguna de estas imágenes se haya reproducido en alguna publicación contemporánea, o de 1978 a la fecha.
- 4 Recientemente esta imagen fue reproducida en el libro *Colección Casasola* (México: Secretaría de Cultura, 2017), 62-63. Además de las dos mencionadas, existen otras cuatro placas distintas de la misma ocasión, un total de seis, registradas con los números de inventario 105600, 105601, 105605 y 105717.

De follajes y troncos: fotografías de Alfred Briquet

Rosa Casanova

“**R**aramente hemos visto árboles reproducidos con tanta perfección”, exclamó Ernest Lacan en el semanario *La Lumière* en 1854.¹ El influyente redactor en jefe de una de las primeras publicaciones dedicadas a la fotografía comentaba favorablemente los “ensayos” que Alfred Briquet (1833-1926) había realizado en Versalles, cuando pintores y fotógrafos se entusiasmaban por el paisaje (basta recordar la contratación en 1855 de Eugenio Landesio para impartir esta clase en la Academia de San Carlos). También se estaba experimentando con las diversas técnicas de impresión, valorando sus calidades, y luchando por establecer las posibilidades artísticas de la fotografía.

Todo parecía indicar el inicio de una carrera ilustre para el joven de 21 años: acababa de abrir un estudio en la calle Saint-André, número 13, donde realizaba impresiones para otros autores a la vez que seguía su propia obra, que abarcaba paisajes, retratos y reproducciones artísticas e industriales.² Se localizaba en Montmartre, una zona agreste que todavía no se había incorporado a París, aunque contaba con un salón de baile famoso, el Château Rouge, que Briquet ponía como referencia. Sin embargo, nueve años más tarde la Asamblea de Acreedores en París declaró la quiebra de su negocio, por lo que en octubre de 1865 se evaluaron sus posesiones.

Quizá la ubicación del estudio le permitió contar con suficiente espacio para incorporar la habitación adornada con grabados; cocina, jardín y patio con mobiliario industrial que incluía una prensa para satinar, cuadros con grabados, retratos y vistas, además de “retratos fotográficos”, armarios, etc.³ En el estudio al fondo del jardín había una bolsa de viaje, “tres cámaras oscuras de fuelle”, “tres



2219.

BOSQUE DE CHAPULTEPEC
ALREDEDORES DE MEXICO

A, BRÍQU
VISTAS, M



NET, FOT.

MEXICANAS

51

3043.

CHAPULTEPEC GOVE

ENVIRONS OF MEXICO

cámaras oscuras ordinarias”, otras tres más pequeñas, sillas, baldes, chasis, tablas de madera para montar y una mesa. La sala para posar tenía sillas, mesas, un sujetador de hierro colado para la cabeza y otro para el cuerpo, un espejo dorado y un bastidor de fondo y cortinas en calicó; pocos elementos que hablan de una clientela de escasos recursos. En el laboratorio había una estufa pequeña, anaqueles, cajas de madera, un lebrillo para encerar el papel, dos palanganas de caucho y dos recipientes de madera con fondo de vidrio; y en la estancia contigua varios recipientes de diversos tamaños y materiales, frascos de vidrio y un objetivo de tres pulgadas “para vistas”; 46 clichés de vidrio con reproducciones de grabados, y unos 100 “grabados” entre los que se menciona 44 del “bosque de Fontainebleau con estudios de la naturaleza”; retratos; 100 clichés en formato carte-de-visite; 12 negativos con reproducciones de litografías y vistas de España, tasadas como vidrio. Como mercancías se enumeran frascos con productos fotográficos, las impresiones mencionadas, hojas de papel Bristol en diversos formatos, hojas impresas con el título “Estudios de la naturaleza”, papel para fotografía, un lote de “impresiones malas para el ejército” y vidrios de diferentes tamaños. En otros sitios tenía empeñados seis objetivos y otros objetos. Además, se refiere que tenía en venta impresiones con algunos comerciantes. En su libro sobre la fotografía comercial en París, Elizabeth Anne MacCauley señala esta práctica, mencionando precisamente a Briquet, quien tenía obra con el negociante de arte Legrand (reproducciones de pinturas y grabados tal vez) y con el librero Dupuis de Fontainebleau (los mencionados paisajes y quizá vistas de Versalles).⁴ En su trabajo, MacCauley describe la abundancia de estudios, impresores y fabricantes de equipo existentes en los años en que Briquet trabajó en París que propició la feroz competencia.

El listado exhaustivo sirve para situar el trabajo e intereses de este joven francés que en febrero de 1866 fue condenado en ausencia a tres meses de prisión, aunque en abril llegó a un acuerdo que le permitiría pagar con su trabajo a 12 acreedores. Ignoramos qué sucedió, pero en abril de 1870 lo encontramos en la ciudad de México recibiendo una carta. Volvemos a saber de él en enero de 1873 cuando se anuncia la primera serie del *Album du Chemin de Fer*, “fotografiado por A. Briquet, fotógrafo de la Compañía”, vendida en la Doraduría de F. Pellandini y Cia. en la 2ª calle de San Francisco, número 10.⁵ Desde entonces encontraremos con frecuencia ejemplos de su trabajo, algunas referencias de viajes a Francia y los trámites

PÁGINA ANTERIOR

© 455240

Alfred Briquet.

Bosque de Chapultepec,

México, ca. 1870,

Colección

Felipe Teixidor,

Secretaría de Cultura.

INAH.SINAFO.FN.MX.



acercamientos al bosque —el paseante y el trabajador— que se repetirá en otras imágenes. Ensayó algunas tomas verticales para dar cuenta de las alturas alcanzadas por los árboles; sin embargo, las composiciones resultan menos armoniosas. Es el caso de una que no tiene el soporte con el título; en ella observamos a un trabajador (¿acaso el mismo?) con un amplio primer plano que da cuenta de las sombras, pero que impide alcanzar la cima de estos ejemplares llamados cipreses mexicanos. En todas se confirma su capacidad para generar recorridos mediante acentos lumínicos, así como la destreza al imprimir los detalles oscuros de los troncos marcados por surcos, o la sutileza de las diminutas hojas. El origen del ahuehuete en el territorio nacional, la apertura del bosque al público porfiriano, la presencia del Castillo de Chapultepec —residencia oficial de verano del presidente Díaz—, y los vínculos con Netzahualcóyotl parecen atestiguar una identidad mexicana desde la lente de un francés que tuvo que emigrar.

- 1 E. Lacan, "Vues de Versailles. Epreuves de M. Briquet", *La Lumière*, 25 de noviembre de 1854. El semanal, que llevaba el lema "Revista de la fotografía. Bellas Artes. Heliografía. Ciencias", se fundó en 1851 como órgano de la Sociedad Heliográfica y cerró en 1867.
- 2 Véase el reverso del retrato de Jules Michaud, reproducido en Grégory Leroy, "Alfred Briquet", en Grégory Leroy y Sharon Jazzán Dayán, *Alfred Briquet 1833-1926* (México: Secretaría de Cultura / Museo Nacional de Arte, 2017), 11.
- 3 Descripción en el reconocimiento hecho para evaluar sus posesiones, Archivos de París, D11V3, legajo 5237. Véase Rosa Casanova, "La A de Briquet", *Alquimia* 8, núm. 24 (mayo-agosto de 2005): 43, donde confirmé su nombre y fecha de nacimiento: Alfred Saint Ange Briquet Redault, 30 de enero de 1833.
- 4 En 1861 en la Sociedad Francesa de Fotografía había exhibido fotografías de bronces y yesos, como lo hicieron Bingham o Collard por esos años. Elizabeth Anne MacCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848-1871* (New Haven-Londres; Yale University Press, 1994): 94 y 399. En el Departamento de Estampas y Fotografía de la Biblioteca Nacional de Francia se conservan muestras de estos trabajos.
- 5 En el diario francés *Le Trait d'Union*, 34, núm. 84, 10 de enero, 1873, 3. Generalmente se ha hablado del suizo Claudio Pellandini, pero es posible que un hermano tuviera la inicial F. El trabajo para la compañía de ferrocarril aparece citado con frecuencia en el estudio de Eulalia Ribera Carbó y Fernando Aguayo, *Imágenes y ciudad. Orizaba a través de la lente, 1872-1910* (México: Instituto Mora / Universidad Veracruzana / Fundación Miguel Alemán, A. C. / Patronato del Archivo Histórico de la Ciudad de Orizaba, A. C., 2014).
- 6 Olivier Debroyse, *Fuga mexicana* (México: Conaculta, 1994), 73.
- 7 Una pista la dan las ediciones de Pellandini, los registros de propiedad artística o las obras fechadas. Queda por explorar la parte técnica: si bien realizó sobre todo impresiones a la albúmina, quizá un análisis de los papeles y la combinación de sustancias pueda proporcionar nuevos elementos.
- 8 He encontrado 19 en la Fototeca Nacional, y alrededor de 11 en otras instituciones y publicaciones.

PÁGINA ANTERIOR
 © 455431
Alfred Briquet.
Chapultepec,
 México, ca. 1880,
 Colección
 Felipe Teixidor,
 Secretaría de Cultura.
 INAH.SINAFO.FN.MX.



VIRGINIA
PLATA Y CURIOSIDADES

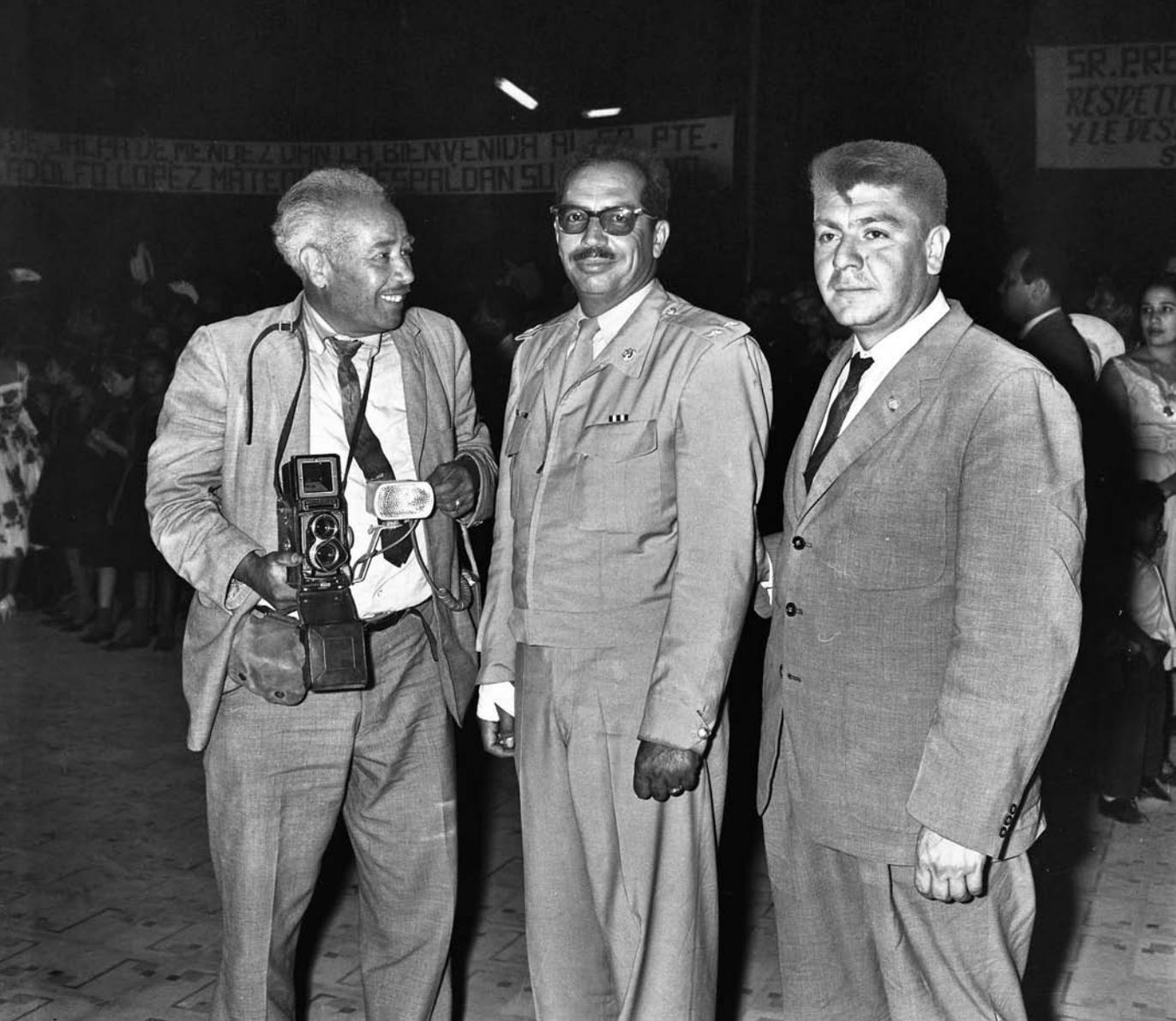
El testimonio de los índices: fotografía documental y fotoperiodismo

John Mraz

Toda imagen fotográfica es documental. Aun en el caso de lo que consideremos arte, *algo* queda representado: las fotos de los famosos pimientos de Edward Weston de 1929 documentan la existencia de ellos. La *naturaleza* de este medio y su aportación nueva, singular, única —comparada con todas las otras formas de hacer representaciones analógicas, visuales— es el hecho de que lo que refleja la luz frente a la cámara “causa” la imagen resultante, se empotra en la película sensible, un proceso que permite la reproducción mecánica de la escena fenoménica que quedó embalsamada en una(s) fracción(es) de segundo. Tiene una relación “causal” con lo representado, como las huellas que dejas en la playa con tus pies o, con mala suerte, en la delegación, donde la impresión dactilar de tus dedos queda como un “documento” de tu identidad oficial.

Los términos lingüísticos de Charles Peirce distinguen entre tres diferentes formas de comunicación: índices, íconos y símbolos. Las palabras son símbolos que representan por convención: las palabras *árboles* o *trees* no tienen propiedades intrínsecamente representativas. Un ícono representa algo por su parecido con ese algo. Si la imagen de un gato se parece a un gato, entonces es un ícono de un gato. Una foto es un ícono pero, más importante, es un índice, un signo que representa de una manera nueva, diferente porque tiene una relación directa con los objetos fotografiados, que “causan” su propia representación.

PÁGINA ANTERIOR
Impresión cromógena
© 429152
*Campanarios y cúpula
de la Parroquia de Santa
Prisca, Taxco,*
Taxco, Guerrero,
ca. 1950,
Colección
Felipe Teixidor,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.



© 261851 **Agencia Casasola**. Fotoperiodista y funcionarios durante la gira de trabajo de Adolfo López Mateos, Jalpa de Méndez, Tabasco, 22 de marzo de 1962, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

“Parece que la importancia de establecer la verdad a través de registros documentales tiene que ver con momentos de crisis”

Contemplar la historia del concepto *documental* nos ayudaría a entender cómo y en cuáles contextos se ha desarrollado. En Francia, se empieza a usar la palabra *documentaire* en 1788, una fecha memorable por el *déluge* que venía en camino. Se derivó de *documents* y se refería a algo que “es fáctico, ya que proporciona un registro de algo”. Lo que comúnmente pensamos como el canon de fotografía documental (con un evidente sesgo norteamericano) tiene una narrativa que empezó con figuras como Jacob Riis y Lewis Hine; ambos utilizaron el medio para denunciar problemas sociales. Pero fue hasta 1926 cuando un inglés, John Grierson, empleó la palabra *documentary*. Dirigía películas documentales en Inglaterra y señaló el compromiso del medio para decir la verdad sobre situaciones inaceptables: “Tenga cuidado con lo exótico: el drama está a la vuelta de la esquina donde están los barrios pobres y hay explotación y crueldad”. Se empezó a utilizar ampliamente el término *documental* en muchos idiomas en los años treinta del siglo pasado. En medio de las luchas sociales de la gran depresión nacieron movimientos visuales izquierdistas como las ligas de cineastas, fotógrafos y fotógrafas obreras que aparecieron en Inglaterra, Holanda, Bélgica, Francia, Checoslovaquia, Austria, Japón y los Estados Unidos. Los miembros de esas ligas documentaban sus condiciones de trabajo y vida cotidiana, los movimientos obreros revolucionarios y los efectos de la tecnología. En los Estados Unidos el proyecto más conocido de fotografía documental es la ampliamente estudiada FSA (Farm Security Administration), con fotógrafas y fotógrafos como Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, Ben Shahn, entre otros.

Parece que la importancia de establecer la verdad a través de registros documentales tiene que ver con momentos de crisis. La creación de agencias de fotografía documental como Magnum (1947) reflejan el compromiso social de las luchas de los años treinta, ya que tres fundadores —Robert Capa, David Seymour y Henri Cartier-Bresson— trabajaban con la Front Populaire; además, Capa y



© 405763 **Nacho López**, *Niña en una ventana*, Distrito Federal, ca. 1948,
Colección Nacho López, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

Seymour pelearon en la Guerra Civil española. En un México despertado por 1968, muchas de las imágenes de la “Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea: Hecho en Latinoamérica” de 1978 hacen denuncias y celebran los movimientos progresistas, lo que no sorprende ya que la convocatoria menciona la importancia de hacer “un arte de compromiso y no de evasión”. En el mismo momento nace aquí una prensa izquierdista que permite el desarrollo del nuevo fotoperiodismo mexicano. El enfoque crítico y la libertad de experimentar resultó en un excepcional movimiento documentalista dentro del diarismo, sobre todo entre 1984 y 2000. Hoy en día, el documentalista más conocido en el mundo que cabría dentro del canon crítico es Sebastião Salgado, quien ejerce también como fotoperiodista.

Definir el fotoperiodismo parece fácil: son imágenes que salen publicadas en los medios de noticias. Sin embargo, hay enormes diferencias entre las diferentes funciones de los fotoperiodistas, según las situaciones en que trabajan. Comparemos a Salgado con un “típico” reportero gráfico en un diario común (en tiempos predigitales). Salgado dedica seis años a un proyecto, financiado por sus publicaciones en medios como el *New York Times*; mientras avanza ha sacado, a veces, hasta 300 negativos al día, de los cuales todos se quedan en su posesión (y con un equipo de trabajadores para calificar y catalogarlos). Al fotorreportero le daban un rollo de película con 25 exposiciones para cubrir cinco órdenes de trabajo y con la exigencia de que tomara “cinco fotos en cada orden, ni una más ni una menos”; entregaba el rollo y nunca tenía acceso a sus negativos.

El contraste entre Salgado y el “típico” fotoperiodista permite de la siguiente manera describir la gama de funciones en las cuales tienen menor control sobre sus imágenes hasta las tareas de mayor autonomía: diarista, revistero, fotoensayista, documentalista. Así, los Hermanos Mayo funcionaban como diaristas cuando trabajaban para periódicos, como revisteros cuando componían sus artículos semanales, y como fotógrafos documentalistas cuando tiraban todo lo que querían al cubrir una orden, cuando tomaban fotos en la calle de camino a cumplir otras misiones o en su tiempo libre. Componer fotoensayos era el don de Nacho López, que también era documentalista. Esta jerarquización no les asigna valores a las distintas funciones, sino que sirve para indicar la gran variedad de modos en que las y los fotógrafos han funcionado dentro de los periódicos y revistas, y cuáles de esos modos debemos tomar en cuenta al analizar-

los. Obviamente, la clave de la autonomía es mantener el control del propio archivo y catalogarlo para usos posteriores. Hoy en día, esta cuestión ha cambiado por la digitalización, que permite que los y las fotoperiodistas pueden quedarse con sus imágenes. En ese sentido tienen —por lo menos, en teoría— la autonomía de un documentalista.

En un principio, se pensaba que la digitalización iba a quitar el valor de la foto como testimonio verídico. Esa postura quedó encapsulada en el artículo de Stewart Brand de 1984, “The End of Photography as Evidence of Anything”. Sin embargo, no resultó así. De hecho, una foto digital tiene mucha más información que una foto química gracias a los metadatos, que son como una “firma” automática de la cámara: fecha y hora, modelo de la cámara, velocidad del obturador, apertura del diafragma, tipo de lente y más información. Además, cada intervención de una foto en una computadora se registra a través de marcas de agua digitales.

El caso de la matanza de maestros en Nochixtlán, Oaxaca, el 16 de junio de 2016 ofrece la oportunidad de comparar el “*truth-value*” (la capacidad de decir la verdad) de dos medios con los cuales tejemos redes de significación: las palabras y las fotografías. Cuando se publicaron fotos de la policía armada, la Comisión Nacional de Seguridad dijo que “es mentira el uso de armas por parte de los elementos federales” y argumentó que las fotos “son totalmente falsas y no corresponden a los hechos”. Sin embargo, el fotoperiodista Max Núñez documentó el hecho de que estaban armados. Mandó dos imágenes a su agencia, Xingua Press, la original y la que él había reencuadrado para su publicación, en la cual quitó un poco de cielo. Cuando sometieron las fotos a pruebas forenses, el reporte de la original dijo: “Esta imagen ha pasado todos nuestros exámenes forenses, así la evidencia sugiere fuertemente que es un archivo original y no-modificado de una cámara”. De la segunda imagen, la reencuadrada, reportó: “Nuestros exámenes forenses sugieren que se ha re-guardado este archivo desde su captura inicial. Ya que este archivo no es un original de la cámara, es posible que fuera modificado”. Así, era fácil comprobar que las fotos de Max Núñez fueron tomadas cuando y donde dijo que las tomó. Con estas dos fotos se comprobó que los federales llevaban armas y contrarrestó la narrativa oficial, construida con mentiras. Así se demuestra la importancia de la fotografía documental y su indexicalidad que permite que se pueda utilizar para desafiar a los poderes e intentar mejorar la sociedad.

SIGUIENTE PÁGINA

© 197831
Agencia Casasola,
*Niños comiendo una
paleta en la calle.*
Distrito Federal,
ca. 1925,
Colección
Archivo Casasola,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.





Piezografía a color © 868907 *Maru de la Garza, Susurro 03*, España, 2006,
Colección Cien Fotógrafos Contemporáneos en México, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.



Hacia la distancia de una vida contemplativa...

Gerardo Montiel Klint

A la memoria de Eniac Martínez

I

De nuevo me solicitan un texto respecto a la escena fotográfica contemporánea en México. Acepto de inmediato, no sólo por ser un tema que me ha entusiasmado o quizá obsesionado en los últimos años, además se trata de la sólida publicación *Alquimia*. Me parece importante entender el panorama actual para entonces ubicar la fotografía que me interesa abordar, la llamada fotografía de autor, en la que su creador intenta proponer un discurso o diálogo que responde a sus preocupaciones filosóficas, psicológicas, sociales, éticas, políticas, conceptuales, teóricas, ecológicas, estéticas, entre otras, apuntando a un sinfín de temáticas, esa fotografía que transita en circuitos especializados de festivales, museos, galerías, recintos feriales, concursos, bienales, subastas, colecciones privadas, publicaciones, editoriales, librerías, coloquios, conferencias, programas educativos y otros espacios.

Sin duda, sigue existiendo la fotografía tal como la entendimos desde su aparición: el objeto fotográfico tradicional. Perduran la producción, educación, apreciación, teorización y circulación desde ese objeto/pensamiento tradicional, avalado por un pasado anclado en aguas predecibles. Sin embargo, el escenario mundial actual se ha transformado radicalmente, y ya existen artistas que están cambiando por completo las narrativas históricas del medio. Esta concepción de imagen parte de problemáticas actuales, novedosas fronteras creativas, donde son necesarios cuadros formativos revolucionarios, aproximaciones teóricas inéditas que ayuden a entender el fenómeno que estamos presenciando, estrategias para así generar las flamantes van-

guardias. Esto se fundamenta en el fenómeno del término *Lens based media* (LBD), que aún no tiene una traducción de concepto y uso en español. Este LBD no debe confundirse con la *teoría de la fotografía expandida* de George Baker, según la cual la fotografía se expande para ser una práctica de avanzada, alejada de la tradición fotográfica y convertida en medio que incorpora, cohabita, fusiona y entrelaza performance, escultura, intervención, instalación, escritura y cine entre otras prácticas.

“ Hay opiniones subjetivas, deseos subjetivos, de eso están hechas las buenas fotografías... Lo que un buen creador de imágenes te mostrará, será un mundo que no ves... Si quieres ver el mundo que está ahí afuera, búscalo tú mismo ”

Nick Knight, entrevista en portal *showstudio*

Lens based media distingue de manera clara entre el fotógrafo tradicional, como un operador de cámara, y el creador de imágenes, como un explorador de territorios innovadores. El fotógrafo/operador de cámara está acotado por los límites/historia de la concepción/estética fotográfica tradicional que en gran medida se basa en mirar al otro, en el extrañamiento de observarlo, de identificar lo que me diferencia y me aporta culturalmente. El creador de imágenes LBD va en una búsqueda de visiones de universos interiores, explora, no delimita su práctica, responde a estímulos actuales, está cercano a la ciencia, a la vigilancia, al gesto táctil en pantallas, fusiona pintura, dibujo, fotografía, escaneos e impresiones 3D —herramientas tecnológicas entre su arsenal—, resultados que no conocía el ser humano. Esto, estrictamente, ya no es fotografía; es un nuevo medio, con un nuevo juego de valores, un nuevo sistema de distribución de la imagen, hasta han inventado un nuevo género visual, los llamados “Fashion Films”, que crece de manera exponencial, y tan sólo por eso debemos entenderlo como un medio completamente nuevo. En este momento no cumple con mi entendimiento llamar este fenómeno posfotografía, como se le ha denominado en ciertos textos; a mi parecer sólo se está reetiquetando algo por semejanza, que meramente por pereza

ataja las narrativas de superficie de consumo... La problemática se encuentra sobre la mesa de discusión.

En esta ocasión me es difícil concentrarme para abordar una temática revisitada habitualmente y que creo dominar, no parezco encontrar el hilo discursivo suficiente para abordar ahora esa escena fotográfica mexicana que muta permanentemente. Ante la parálisis: autoanálisis y autocrítica; encuentro la causa. Identifico molestia al respecto, intuyo que en mi percepción la fotografía mexicana está pasando por un trance desafortunado derivado de varias problemáticas globales y locales acumuladas en el último lustro, y, por lo tanto, han agudizado la sintomatología. Este momento me remite a cuando lentamente el mar se retira para regresar de manera furiosa como un tsunami, para arrasarlo casi todo: daños masivos e irreparables, destrucción ante la mirada atónita de quienes pueden ponerse a salvo por azar. Lastres y vacíos sistemáticos de todo tipo: endogámicos, educativos, expositivos, críticos, editoriales, infraestructurales, sociales, económicos y tecnológicos por mencionar algunos, impactando en menor o mayor grado todos los circuitos regionales del país, y, en consecuencia, el conjunto de lo que consideramos la escena fotográfica contemporánea en México que, sin lugar a dudas, está ligado en la actualidad a fenómenos/tendencias globales —aunque me incomoda elaborar de esta manera más cercana al analista de mercado financiero—. La fotografía global se encuentra en un momento de transición; el sistema completo se sigue aferrando a reconocer una manera modernista de concebir, estudiar, conservar y consumir la fotografía tradicional como lo ha hecho por más de cien años. El hábito sigue alimentando los espacios estructurales que parecen no concebir la magnitud de los tiempos que vienen y las oportunidades para quienes estén dispuestos a abrazar la modulación, mutación y metamorfosis en este nuevo orden del *lens based media*.

II

¿Mi futuro, tu futuro, nuestro futuro?

Crisis de visibilidad con sustento, la falsa democracia y el abanico que promueven hoy las redes sociales son la perversa oscuridad de la revolución digital. Nuestros datos como prosumidores alimentan los *servidores sirena* de empresas de intermediación. Intuitivas interfaces de consumo a cargo de psicólogos conductuales, en conjunto con progra-



Gerardo Montiel Klint, "Donde nunca me verán vivo", de la serie *Monstruo*, México, 2015. Colección del autor.

madores sin escrúpulos, recopilan y analizan detalladamente el comportamiento de masas para diseñar o modificar campañas de mercadeo, geopolítica, estratificación u opinión pública que concentran poder, control e ingresos en unos cuantos. Así están logrando atomizar al ser social, esclavizando un gran número de individuos para la sistemática y permanente *upgrade/actualización* de material de bienes de consumo. Se espera un alto rendimiento, una producción constante del individuo, la puya en el condicionamiento de la necesidad de pertenencia colectiva, su empatía/afecto con el entorno se ejerce de manera táctil en una pantalla personal *georreferenciada*. Nuestra fuerza de trabajo, física e intelectual, se torna mercancía; peor aun: se torna algoritmo a los mejores postores, culto a los césares y faraones de la revolución digital tirana. Nosotros, los súbditos, asumimos que la angustia es condición; el ser disperso, deprimido, una carencia en búsqueda permanente del gatillo de la estimulación. Seres ignorantes en la era de los algoritmos inteligentes.

“Sujetos envueltos en precariedad y travestidos de un entusiasmo fingido, usado para aumentar su productividad a cambio de pagos simbólicos o de esperanza de vida pospuesta”

Remedios Zafra,
El entusiasmo, precariedad y trabajo creativo en la era digital

Reconocimiento, pertenencia y participación a cambio de premiar con *likes* y *views*, *estímulo-respuesta*, paradigma del condicionamiento clásico que escandalizaría a Ivan Pavlov ante este nuevo orden mundial de simulación. No me detendré en este texto para escribir acerca del agudo problema de la veracidad periodística, los portales informativos, el uso de la imagen como un instrumento de poder/coerción, las *shit storms* como linchamientos mediáticos, las *fake news* y un nuevo orden mundial actual que debe lidiar en primera instancia con la mentira. Llegar a los hechos implica una inmersión profunda en la que sólo unos pocos están dispuestos a indagar... la superficie, lo epidérmico, lo no comprobado, la bola ensalivada que se esparce incendiariamente a través de internet.

“Hoy el mundo está lleno de imágenes, pero la mayoría no quedará en el recuerdo. Cuantas más fotos haces, menos rato le dedicas a una. Hubo un tiempo en que sólo había unas pocas imágenes, y ahora hay miles de millones más cada año”

David Hockney y Martin Gayford,
Una historia de las imágenes

Lo popular no necesariamente es propositivo, si hablamos de la relación entre contenido y la cantidad de *followers/seguidores* de cuentas en redes sociales como Instagram. El 30% del contenido en esta red son selfis; otro altísimo porcentaje contiene fotografías reiterativas, lugares comunes de lo que creemos/aprendimos debe ser la “buena fotografía”, aquella digna de compartirse, que comunica algo y nos permite interactuar con otros prosumidores en las plataformas que prometieron acercarnos, entretejer lazos, colectividad y comunidad. Desde otro ángulo, el álbum fotográfico familiar como objeto se extingue para volcarse en entradas digitales vía Facebook e Instagram. El álbum/objeto es ese lugar donde todo es simulación: atardeceres, viajes, vacaciones, traslados, brindis, alimentos, festejos, cumpleaños, seres amados, amistades, abrazos, alegrías, mascotas... la simulación de un mundo feliz, esa dicha donde no existe o son muy escasos el llanto, la angustia, el encono, la pérdida o el desasosiego. La fortuna de formar identidad mediante el álbum fotográfico desde el tú a tú como experiencia personal con ese dispositivo entendiendo su origen íntimo ahora se traduce en entradas digitales abiertas en redes sociales de selfis, sonrisas, parejas, amistades, festejos, logros, experiencias únicas de apariencias, seguidores y *likes*, que maltrechamente apuntalan vanidad, visibilidad, afecto, reconocimiento, sentido y expectativas, en el entramado de la simulación 24 horas, 365 días al año aplazando la vida real para después en el acelerado imaginario contemporáneo.

Millares de *followers/seguidores* sólo deslumbran al ingenuo. En mercadotecnia, marcas comerciales pretenden vender por medio de *instagramers* e *influencers* lo que ellos denominan fotografía *actual, fresca, joven, honesta, orgánica y desenfadada* algorítmicamente dirigida a

targets precisos, públicos/mercados en virtud de la inutilidad del estúpido fenómeno de los *influencers*, que desde su origen tienen tatuada en la frente con tipografía bold la palabra *caduco*, fugaz ciclo de actualidad reducido a lo ornamentalmente fútil, signo de nuestros tiempos. Por si el espejismo no fuera lo suficientemente claro, y porque la brújula del comportamiento humano lógico se encuentra extraviada, existen a la venta planes mensuales de *fake/ghost followers-seguidores falsos/fantasma*, para así cimentar la ilusión del rol a seguir: visionario de éxito, poseedor de contenidos, o hábitos relevantes al tener hordas de seguidores aunque estos imperios sean rentados en paquete de cómodas mensualidades vía transacciones digitales. Relevantes y reveladoras por mucho son las cuentas de celebridades en México que tienen el mayor número de *followers/seguidores* en el país, nos hablan del deseo y sueño de aquel mexicano aspirando a ser futbolista famoso, cantante pop, tutorear maquillismo, o ser un valemadrasta socialité en un país donde la brecha aún se ensancha de manera insostenible entre la opulencia demencial de unos cuantos y la pobreza más extrema de la mayoría.

La procrastinación es el nuevo enemigo a vencer, merma nuestro valioso tiempo productivo. Hay que evitar el trance contemplativo; conocerse a sí mismo es ensimismamiento patológico, mucho menos queremos pasar tiempo sólo con nosotros; la soledad es un mal, es fracaso, desconfiemos del gesto poético en solitario del artista; la pausa es sinónimo de infertilidad creativa, de desperdicio; el ocio lo intercambiamos por angustia; además de consumir contenidos en redes, es imperioso mantener activas las redes personales y suministrarlas para mostrarle al mundo nuestro ser-activo-proactivo, seres mediáticos de vidas intensas y angustias permanentes. Además, los fotógrafos compartimos en esas redes logros profesionales, autopalmas al ego, cacareamos el huevo antes de que empolle cuando a veces ni la gallina existe. Listos para los paparazzi, para los selfis; mucha forma, flash, escaparate, complacencia y poco o nulo fondo. Ego y angustia se confunden en esa necesidad de convertir nuestro ser social en punto de venta, acto que ejercemos con voluntad y consciencia, nuestra hábil disciplina digital de mercadearnos, de moldear a modo nuestra imagen en redes, de publicitarnos, de ser producto, de ser marca, objeto de consumo. Una vez más la fotografía ha conformando la identidad del ser social, pero ahora va enlazada una patología narcisista: el filtro instagramero de nuestra propia existencia. La condena de estos tiempos es el paso del tiempo, de la historia de las vidas de los otros desde un *scroll infinito* entre *redes/laberinto*: Instagram, Facebook, Twitter, Pinterest, evolucionando ese pulgar hacia el *Homo scrollus infinitus*.



Gerardo Montiel Klint, "Horizonte hipotético boreal I", de la serie *Finlandia*, Ciudad de México, 2019. Colección del autor.

III

“El horror actual es la tiranía de la imagen, la homogeneización de lo evocado”

Lola López Mondejar,
El factor munchausen. Psicoanálisis y creatividad

Hay estéticas y discursos que parecen *copy/paste* entre los creadores, mezclas pasteurizadas y homogéneas al grado de no saber si se trata de otra tendencia global, del creer que localmente nadie se dará cuenta de los abrevaderos, turismo curatorial con promesa a exposición futura, inconscientes homenajes a perpetuidad, la etiqueta/tema social en turno, o bien se asume que el narrar desde la visualidad fotográfica ocurre a partir de la narrativa y voz del creador origen/verdadero que tiene un universo muy particular y que éste debe alcanzar para varios huachicoleos y luego llamarlo referencia/influencia. Sencillamente se ha normalizado el plagio en favor de todo lo anterior, para ser reconocido rápidamente, aumentar el número seguidores, ser seleccionado en certámenes, publicado en las cada vez más escasas publicaciones editoriales, ser la novedad del festival o evento internacional en turno, que maquila y re-maquila nombres/exposiciones para sustentar su escasez de combustible, y así mantener a flote la maquinaria mediante la novedad inducida y programada. Desde fuera del país se tiene la idea de que México está pasando por un gran momento de creación fotográfica, sin duda creo que así fue, pero me parece que es la estela de algo que sí estaba funcionando, pero el escenario ya cambió.

Etiquetas que tamizan exhibiciones, foros, programas educativos, premios y becas. Nuevas generaciones que no terminan por consolidarse, jóvenes promesas instaladas en el *one hit*, mantenido bajo el brazo estirado por lustros porque no hay más qué proponer o porque no existe la pulsión de tomar riesgos creativos una vez que llega el reconocimiento. Lo anterior contrasta con que varios colegas veteranos pre-internet, por cuestiones de salud o de edad, amenazan con retirarse; ellos, que han dedicado toda su vida a la fotografía en este país, que no han dejado de hacer fotografía porque eso da sentido a sus vidas, quienes enten-

dieron a cabalidad lo que era correr riesgos personales, intercambiar puntos de vista desde la colectividad, conformar procesos colaborativos, construcción de espacios para la difusión y diálogo desde sociedad civil. Hablo desde la nostalgia de esos tiempos y de esos colegas. Hoy parecen más los tiempos del Yo-Yo, yo esto, yo lo otro... yo.

“La *vita contemplativa* presupone una particular pedagogía del mirar. [...] Aprender a mirar significa ‘acostumbrar el ojo a mirar con calma y con paciencia, a dejar que las cosas se acerquen al ojo’, es decir, educar el ojo para una profunda y contemplativa atención, para una mirada larga y pausada. Este aprender a mirar constituye la ‘primera enseñanza preliminar para la espiritualidad’ ”

Byung Chul-Han,
La sociedad del cansancio

Suponiendo que supiéramos cómo delimitar y dosificar nuestra adicción a la multipantalla, estaríamos ante un cambio de conciencia para realizar, consumir y discutir la imagen fotográfica con las nuevas herramientas y posibilidades tecnológicas. El cerco de este contenedor se construye de hábitos, improntas y programaciones educativas que han quedado francamente rezagadas, obsoletas en muchos casos.

IV

Del modo en que los grandes filósofos aportaron culturalmente a la humanidad desde la pausa, la atenta reflexión, la contemplación de la vida y el entorno cotidiano, así ahora esos creadores de imágenes que me interesan y a los que me refiero invitan a fijar la mirada y a que re-

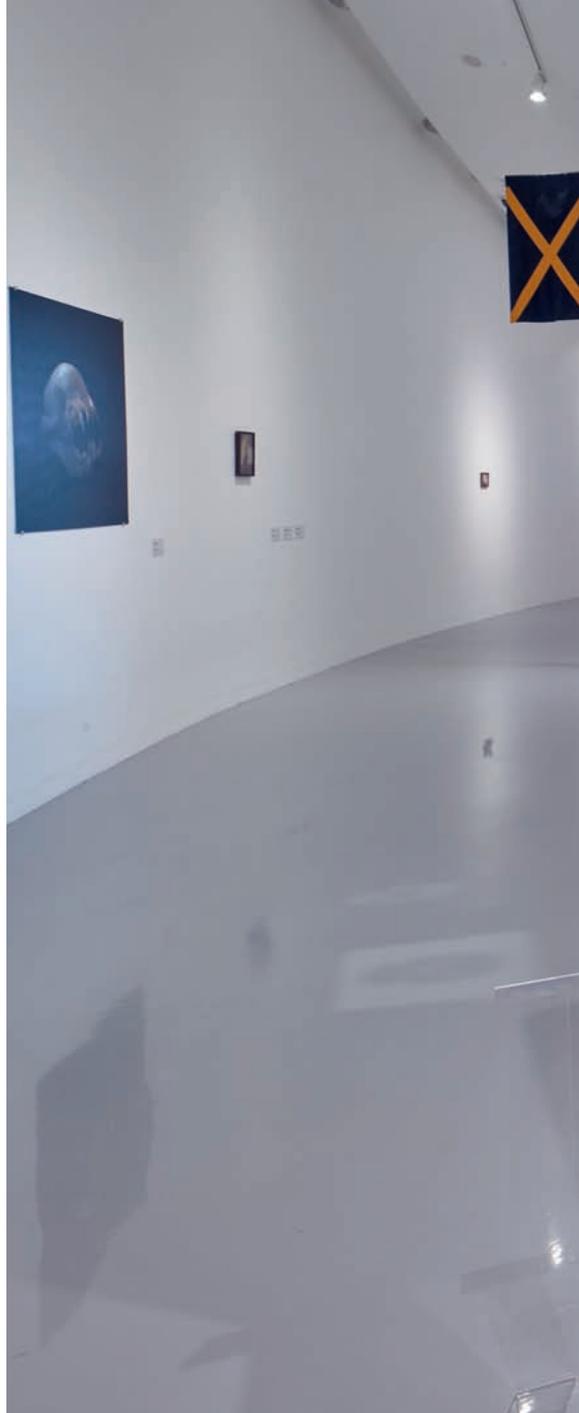


Gerardo Montiel Klint, "Mirar al abismo" (diptico), de la serie *Finlandia*, Montecito, California, Estados Unidos, 2018. Colección del autor.



cordemos sus imágenes. En mi etapa como docente, de la cual trato de alejarme cada vez más, intenté dar a los alumnos un contexto cultural, social, tecnológico y económico respecto a lo que había sucedido con la fotografía en este país desde los años ochenta. Desafortunadamente, no existían publicaciones que dieran cuenta de esas etapas con ensayos de fondo, por lo que se narraba de manera verbal a partir de la experiencia personal: microhistorias, que a manera de nodos independientes generaron un ecosistema y andamiaje que gozaron de gran vitalidad, propuesta, aparición de nuevas miradas y voces en ese *big boom* reciente en la creación fotográfica que prácticamente abarcó casi la totalidad del territorio de la República mexicana.

También tuve el privilegio de hacer investigación independiente y colaborativa para tres proyectos/exposiciones/publicaciones que se abocaron en el periodo de la fotografía en México de 2000 a 2015. Tres equipos curatoriales, mismo tema, con resultados muy diferentes. Sin duda tenían puntos de contacto, pero conceptualmente tenían sus diferencias, lo cual hablaba de la efervescencia y pluralidad del medio durante ese periodo. Con el fotógrafo y docente Francisco Mata, realizamos una especie de corte de caja incluyente con las exposiciones “Todo por ver” y “El estado de las cosas” para la inauguración del recinto privado FotoMuseo Cuatro Caminos y celebración de un espacio nuevo dedicado a la imagen en la ciudad de México. Junto a las colegas Ana Casas Broda y Gabriela González Reyes, desde la plataforma independiente de Hydra, realizamos la investigación, curaduría, museografía y puesta en página del proyecto “Develar y detonar, fotografía en México ca. 2015”. Se pudo incorporar a Fundación Televisa para que financiara y desarrollara la logística de la exhibición, y a Conaculta, desde Centro de la Imagen, para que financiara el libro. Éste está formado por cuatro ensayos, entre ellos uno socialmente muy incómodo “Teoría del testimonio oblicuo”, de Sergio González Rodríguez, analista y ensayista especializado en violencia, quien falleció al poco tiempo. Con imágenes de 52 autores de varios estratos, trayectorias, formaciones y quehaceres fotográficos de todo el país, una inmersión al México complejo y profundo, proyecciones simbólicas, una es-



Gerardo Montiel Klint,
Instalación exposición
Monstruo,
Museo de Arte
e Historia de Guanajuato,
León, Guanajuato, 2019.
Colección del autor.



pecie de rito iniciático en ese develar y detonar, el proyecto tuvo una buena recepción internacional. Se inauguró en el festival de PhotoEspaña 2015, después se presentó en el Centro de las Artes en la ciudad de México y posteriormente en el Mint Museum de Charlotte, Estados Unidos. En 2018 terminó su ciclo con la exposición, plataforma web y libro *Point/Counterpoint, Mexican Contemporary Photography 2000-2015*, en el Museum of Photographic Arts en San Diego, como parte del programa Pacific Standard LA/LA; una parte de la investigación fue financiada por la Getty Foundation. El equipo curatorial que trabajó casi cinco años fue, desde su concepción, de carácter binacional conformado por Deborah Klochko (Estados Unidos), Joaquín Ortiz (Estados Unidos), Mauricio Ortiz (México), Alejandro Castellanos (México) y quien esto escribe. El proyecto incluye 19

artistas que utilizan la fotografía en México y, a mi parecer, tiene dos de los mejores ensayos acerca de la fotografía contemporánea en México. "Espacio contingente: La fotografía en México 2000-2012", del investigador y ex director del Centro de la Imagen, Alejandro Castellanos, es quizá el ensayo más riguroso, puntual y sólido que se ha escrito en este siglo sobre esta temática; me atrevo a decir que debe ser referencia obligada. "Vórtice mexicano", del fisiólogo y ensayista Mauricio Ortiz, es un gran contrapunto como ensayo que profundiza y problematiza con perspicacia, humor y candor el cuestionamiento de lo que hace que una fotografía pueda englobarse dentro de lo mexicano. Gran combo de ensayos, por fin habrá algo que compartir a alumnos futuros para el entendimiento de la fotografía reciente en México.

Es importante y sintomático destacar que las tres propuestas fueron concebidas y ejecutadas desde la investigación independiente. La sociedad civil hizo suya la preocupación por difundir el escenario reciente de la producción fotográfica en el país. Quizá se deba a que durante mucho tiempo el gremio fotográfico fundó espacios de diálogo y encuentro, como los Coloquios Latinoamericanos, el Consejo Mexicano de Fotografía, las Bienales de Fotografía y la fundación del Centro de la Imagen, entre otros logros de la sociedad civil y del gremio fotográfico, en específico. El Estado y la academia quedaron rezagados, rebasados, o simplemente no logran posar la mirada en ningún lugar de carácter colectivo e incluyente, y se regresó a la centralización de los saberes y quehaceres.

Es interesante percibir el abismo y hueco que abrió el Estado al no ver, entender, y atender el vigor y potencia de las vertientes fotográficas en todo el territorio: nichos de oportunidad, sentido comunitario y gremial para gestores, docentes independientes que fueron o son fotógrafos con ese mismo espíritu civil de no dejar el destino en manos de burócratas. Entre ellos se encuentra Javier Ramírez Limón, quien recientemente falleció, potenció y nutrió la fotografía al norte del país, tuvo a su cargo varios programas educativos en diversos estados de esa región; Vittorio D'Onofri, organizador del festival y bienal FotoOaxaca; Alfredo de Stefano, en Saltillo, promotor y gestor que con Luz del Norte realizó los concursos de fotografía contemporánea que en esta nueva edición ya abarca Latinoamérica y está empezando a coeditar textos teóricos, uno ya está en circulación; Ana Casas, con la recién fundada editorial independiente Inframundo, que tiene ya más de 20 títulos publicados, diseñados como extensión del discurso de autores en su mayoría mexi-

canos; Luis Beltrán y los Encuentros Enfoque en Querétaro; el Festival Internacional FFIEL en León, Guanajuato, al frente de su joven director Daniel Arróniz; Pedro Meyer en conjunto con Guadalupe Lara al frente de las actividades de FotoMuseo Cuatro Caminos y Casa Coyoacán.

Gabriel Zaid en su libro *Dinero para la cultura* predice que no es buena augurio cuando se produce únicamente lo que tiene mercado, con los riesgos que esto implica. Debe apoyarse la gestión independiente en este país, y entender que se busca un bien común.

Tengo la esperanza de que pronto nos daremos cuenta del escenario/trampa en el que nos encontramos. Activar así el acto de resistir el impulso que nos atosiga, ese cortinaje pesado a manera de telón del teatro del absurdo de nuestra propia existencia actual, para acercarnos de nueva cuenta a la *vita contemplativa* nietzscheniana.

El acervo de Fototeca Nacional en la Mediateca-INAH

1. Consulta la página:

mediateca.inah.gob.mx

2. En el menú principal da clic en **COLECCIONES**

3. Después, en **Fotografías**



O si lo prefieres, este código QR también te llevará a **Fotografías**



4. OPCIONES DE BÚSQUEDA



5. Da clic en **FILTRAR RESULTADOS**

Selecciona la opción que convenga a tu búsqueda.

Por ejemplo, en **ACERVO** encontrarás la lista de las **colecciones disponibles**.

6. Complementa tu investigación en **BÚSQUEDA AVANZADA** y en **ÍNDICES DE CONTENIDO**





La fotografía como fuente brinda la oportunidad de ver el pasado desde una ventana móvil, polifacética, polisémica, con su capacidad de hacer verosímil aquella realidad argéntica tangible de los siglos XIX y XX.

**Rebeca
Monroy Nasr**

Una imagen no vale más que mil palabras si no hay un interlocutor que las cuestione, e incluso las convierta en fuentes al contrastarlas.

**Mayra
Mendoza Avilés**

Tal vez el duelo por la pérdida ontológica de la fotografía remita si aceptamos que ésta siempre estuvo en tránsito, en *devenir*.

**Laura
González-Flores**



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



SINAFO
Fototeca Nacional del INAH