

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

ISSN 1405-7786

mayo • agosto | 2024 | año 27 | núm. 79



**DETERIORO
Y RESIGNIFICACIÓN**

Impresión a partir de una placa de colodión húmedo con daño abrasivo, rayaduras y mutilación.



Portada

© 352046 **Autor no identificado.** *Retrato de Hombre* ca. 1910. Colección Culhuacán. Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

© 351294 **Teoberto Maler.** *Yoki de Tuxtla*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, 1877. Colección Étnico-Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

mayo • agosto | 2024 | año 27 | núm. 79

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto | Director General

José Luis Perea | Secretario Técnico

Beatriz Quintanar | Coordinación Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Arturo Jaramillo | Subdirección de la Fototeca Nacional

Alquimia

Arturo Ávila Cano | Edición

Zaira Barrera Hernández | 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 Marín

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

Alquimia, Año 27, Núm. 79, mayo-agosto de 2024, 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. Editor Responsable: Arturo Ávila Cano. 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. Este número se terminó el 15 de julio de 2024. 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.



Impresión a la albúmina, con presencia de colonias de hongos.

© 351039 **Rivera**. *Indios de Colima, retrato de grupo*, Colima, México, ca. 1892.
Colección Étnico. Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

Índice

4. Editorial

Arturo Ávila Cano

6. El valor del tiempo en la fotografía. Huellas o deterioro

Estíbaliz Guzmán S.

22. El yerro en busca de autor.

Benjamín Alcántara

35. De heridas, restos insensibles, apacibles desvanecimientos y permanencias involuntarias

Gerardo Montiel Klint

46. Huellas de agua. El complejo hídrico para la Ciudad de México

Mayra Mendoza Avilés

58. Galería

• 80 •

SINAFO

Jaime Trocha Almanza

• 84 •

SOPORTE E IMÁGENES

Erasto Carranza

• 86 •

RESEÑAS

Ernesto Ramírez
Arturo Ávila Cano



ARRIBA

© Autor sin identificar.

Sin título. Colección Miguel

Ángel Berumen, ca. 1912.

Editorial

Arturo Ávila Cano

Memoria y tiempo están ligados de manera ineludible a la imagen fotográfica. Tenemos la creencia de producir memoria y encapsular el tiempo en un soporte que creemos incorruptible, y por ello evadimos la reflexión sobre la delicadeza propia de ciertos materiales cuyo deterioro o uso inadecuado implica la desaparición de historias y recuerdos que pretendíamos –con cierta jactancia o franca ignorancia–, imperturbables. La fotografía es vulnerable y requiere de la participación de especialistas y gente comprometida para su preservación y resguardo.

Un ejemplo: hasta la fecha, no tenemos la certeza del destino de la que se consideró como la primera imagen obtenida por medio de una cámara oscura y una placa sensibilizada a la luz, preparada por Nicéphore Niépce,

en la que se representó una modesta naturaleza muerta, que llevó como título *La mesa servida*. Esta desapareció –aún no sabemos si por causa de un accidente o una negligencia atribuida a un descuido. No obstante, se conserva una reprografía que ha sido mencionada y publicada por Marie-Loup Sougez, Beaumont Newhall y Saéz Pedrero. La enigmática historia de esa puesta en escena es una muestra de la fragilidad de los materiales fotográficos. El historiador Boris Kossoy nos lo deja en claro: el documento fotográfico tiene un “tiempo de vida”, por ello es importante su conservación y mantenimiento.

El que un acervo histórico o un conjunto de fotografías desaparezca por diversas causas o sufra daños irreparables, representa la pérdida de la memoria cultural

y del patrimonio. Esto se debe evitar. Los colaboradores para este número de *Alquimia* nos obsequian, desde la reflexión del conservador, del historiador y del fotógrafo, sus experiencias sobre las transformaciones y daños que experimenta una fotografía ya sea por la degradación del material o por fallas atribuidas a la intervención del autor o su custodio; esas ideas se complementan con las oportunidades que los artistas observan en las fallas, intencionales o no, para crear nuevos paradigmas.

Estíbaliz Guzmán S., cuya colaboración abre este número, nos dice que "La fotografía, aunque fascinante y cautivadora, está marcada por una lucha constante contra la erosión del tiempo y el proceso de envejecimiento, así como contra la compleja interacción entre su naturaleza técnica-material y el entorno social, cultural y medioambiental". Afirma que esta imagen puede entrar en una dinámica de deterioro por causas propias de los materiales y factores externos como la humedad, pero subraya que es el descuido humano el que provoca los daños más severos. Además, nos ofrece una metodología para el diagnóstico de los deterioros de una imagen.

Gerardo Montiel Klint subraya la importancia de los acervos fotográficos como guardianes de la memoria y desarrolla una reflexión sobre la delicadeza de la fotografía y su función como medio terapéutico para procesar emociones y experiencias traumáticas. Afirma que el deterioro de las imágenes da como resultado memorias descarriladas que pueden recobrar su sentido mediante acciones colaborativas como el proyecto *The Lost & Found Project*. Asimismo, da cuenta de trabajos desde el mundo del arte en los que se manipula e interviene el material fotográfico para crear nuevos sentidos.

Benjamín Alcántara centra su reflexión en el yerro fotográfico que se presenta en las cámaras digitales y los dispositivos electrónicos. Esos archivos se corrompen o dañan, pero ese error representa una oportunidad para

su revalorización estética y ofrece ejemplos de distintas obras en las que se aprovecharon las fallas o se buscaron intencionalmente con el fin de crear un discurso alterno, una "nueva realidad" en la que es posible interrogarse sobre la autoría y cuestionar conceptos tales como "régimen de representación".

Por su parte, Mayra Mendoza Avilés analiza un conjunto de placas secas que dan cuenta de las labores realizadas para suministrar agua a la capital del país. Ese material, que forma parte de un documento centenario intitulado *Memoria Descriptiva de las Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México*, presenta un deterioro irreversible en sus bordes. La autora estudia el discurso iconográfico presente, así como el proceso de elaboración de las placas para determinar el origen de sus daños causados, por la humedad.

Este conjunto de textos son una interesante aproximación a los diversos procesos de deterioro que presentan las imágenes fotográficas, pero también a las posibilidades de creación que ofrecen esos materiales que muchos descartan. En *Breve historia del error fotográfico*, Clément Chéroux reconoce que los fallos fotográficos representan una herramienta cognitiva y una curiosidad para los estetas.

El valor del tiempo en la fotografía. Huellas o deterioro

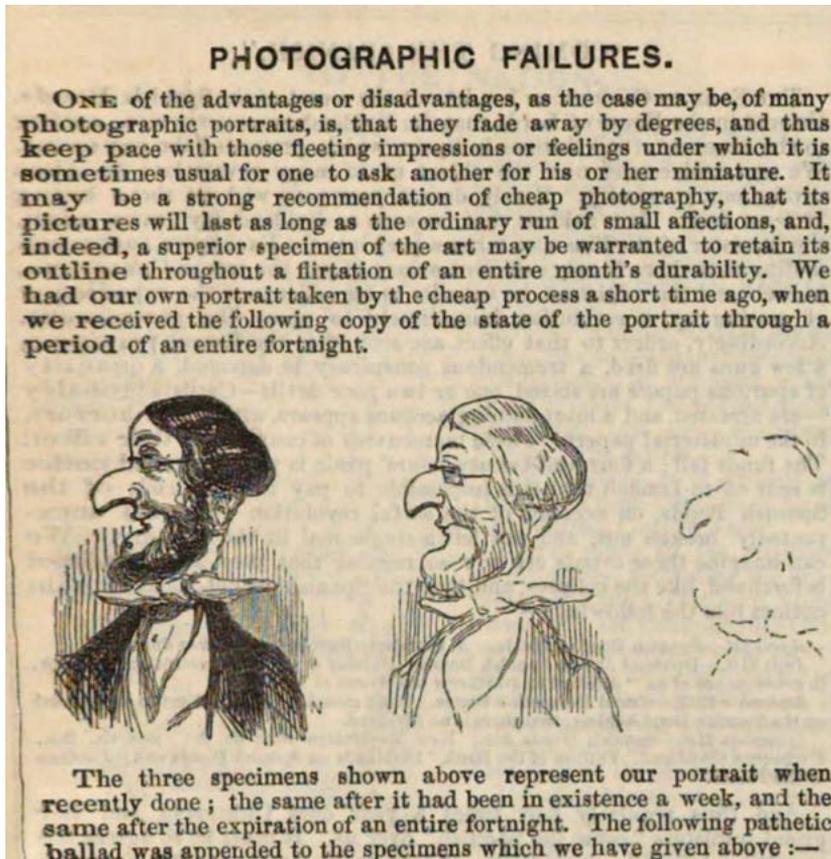
Estíbaliz Guzmán S.

*«El tiempo se cobra su venganza y esa fotografía que,
de manera soberbia, intenta detener el tiempo,
con el paso de tiempo se corrompe y desaparece»*

Joan Foncuberta. (Itxaso, 2019)

La fotografía, aunque fascinante y cautivadora, está marcada por una lucha constante contra la erosión del tiempo y el proceso de envejecimiento, así como contra la compleja interacción entre su naturaleza técnica-material y el entorno social, cultural y medioambiental. Desde 1855, fecha muy temprana al inicio de la Fotografía, un comité de científicos y fotógrafos de parte de la Sociedad Fotográfica de Londres comenzó a investigar el desvanecimiento de impresiones de papel salado y albúmina¹. Inclusive, la vulnerabilidad de la fotografía era tal que hasta motivó una caricatura de humor en la revista semanal inglesa *Punch* en 1847. [Imagen 1]

Desde los primeros procesos fotográficos hasta las técnicas contemporáneas, los materiales utilizados han sido diversos y complejos, perecederos y susceptibles a la influencia de diversos agentes. Por tanto, la preservación de fotografías es un desafío multifacético que involucra una comprensión profunda de los materiales utilizados en su fabricación y tecnología, así como de los factores externos que pueden afectar su integridad con el tiempo.



[Imagen 1]. Grabado titulado "Photographic Failures" 1847. A menos de una década del descubrimiento de la fotografía, se reconoce su vulnerabilidad. En este caso, a través de una caricatura y un poema, se compara el desvanecimiento de la imagen de las fotografías con el amor. (Photographic Failures, 1847).

Las transformaciones de la materia y sus causas

A través de la entropía física, los restauradores de fotografías –como detectives del tiempo–, identificamos y evaluamos las transformaciones de los materiales fotográficos a lo largo de los años, discerniendo entre los cambios que ocurren durante la creación de las imágenes y los que se generan paulatina o repentinamente en la “vida” de los materiales por factores externos. En general, podemos decir que los cambios o efectos más comunes en acervos fotográficos y que merecen continuamente nuestra atención son los de tipo físico (acreciones, disgregación, abrasión, abolladuras, arrugas, deformación, fisuras, delaminación, descamación, encogimiento, fisuras, fracturas, friabilidad, frente de secado, incisiones, dobleces, marcas de dobles, faltantes, *ferrotyping*, adhesión entre fotografías, rayones, roturas, y demás), y/o de tipo químico-biológico (cambio de color, desvanecimiento, amarillamiento, corrosión, espejo de plata, *foxing*, manchas químicas, *tarnish*, hongos, etcétera).

Estos efectos se ocasionan por una combinación de factores inherentes a la naturaleza y tecnología de las imágenes fotográficas, y por influencias del entorno que operan mediante mecanismos fisico-químicos. Muchos de los cambios, a su vez, pueden desencadenar otras alteraciones, como la llamada dinámica del deterioro, fenómeno conocido en la jerga del restaurador. Comparto un ejemplo: la exposición de una imagen de plata-gelatina en soporte de papel a específicas condiciones de humedad relativa, temperatura y pH, permiten el crecimiento de microorganismos en las fotografías, dando lugar al crecimiento y desarrollo de hongos. Estos hongos no se limitan simplemente a manifestarse visualmente como cuerpos esponjosos en la superficie o puntos, también pueden ocasionar nuevos daños en el sustrato de gelatina y el soporte de papel como son manchas químicas irreversibles y/o la desintegración de los materiales.



[Imagen 2] Ejemplos de la degradación autocatalítica de materiales fotográficos con soporte de nitrato de celulosa (izq.) y acetato de celulosa (der.). Cortesía EGS.

Haciendo una comparación con lo que sucede en la Medicina, algunos procesos fotográficos pueden presentar enfermedades “autoinmunes” como el irreversible síndrome del vinagre, reacción autocatalítica de destrucción que sucede en materiales fotográficos con soportes de acetato de celulosa, o como la degradación irreversible de los soportes de nitrato de celulosa. En ambos casos, una vez que inicia la degradación de los materiales, el daño es cada vez mayor e irreversible, pues los grupos acetilos y/o nitrilos que se desprenden se vuelven productos ácidos que vuelven a dañar el material que se conservaba sano. La intensidad y velocidad de estas reacciones podrían controlarse, hasta cierto punto, al congelar este tipo de materiales en ambientes moderadamente secos. [Imagen 2]

Sin embargo, con el tiempo que llevo en esta profesión, puedo concluir que las **acciones humanas** son las que influyen en la frecuencia y severidad de los cambios en los materiales fotográficos. Comparto algunos ejemplos:

- A) Cuando no se ofrecen óptimas condiciones de almacenamiento y resguardo.
- B) Cuando no se dan medidas de seguridad y protección física adecuada.
- C) Por no contar con inventarios o con un sistema de organización de fotografías.
- D) Por colocar las fotografías bajo condiciones incorrectas de exposición, según la naturaleza y características de las técnicas.
- E) Por desconocimiento en medidas adecuadas para la manipulación de materiales fotográficos.

El ser humano puede ser el corresponsable de los posibles daños ocasionados en las fotografías inclusive cuando existen desastres naturales, por no contemplar acciones de prevención de riesgos que pudieran evitar o controlar el impacto de amenazas ante inundaciones, terremotos, incendios, erupciones volcánicas, etcétera. Por otro lado, son las mismas acciones del ser humano las que contribuyen al aumento de catástrofes naturales. En el caso de un gran y poderoso cataclismo, el daño será inminente para todo ser vivo y no vivo en el planeta.

Considero que la información que las degradaciones/ transformaciones/alteraciones nos brindan a los profesionales de la restauración es fascinante, pues nos permite conocer e identificar la naturaleza y tecnología de las fotografías. Los cambios materiales y visuales nos ofrecen valiosas pistas sobre la materialidad para tener una lectura particular de los objetos. Por ejemplo, el color rosado junto con un olor a vinagre, burbujas en superficie del plástico y arrugas son características del deterioro exclusivamente del soporte de acetato de celulosa; el sutil tono amarillento y pequeñas fisuras del aglutinante en una impresión fotográfica sugieren la presencia de albúmina; mientras que el espejo de plata, el desvanecimiento y el amarillamiento de imágenes corresponde a imágenes que tienen plata en su composición; la impresión de imagen en la superficie contraria nos revela la posible presencia de platino, etcétera.

Metodologías de diagnóstico.

Las fotografías no son simplemente objetos materiales sin uso ni función, al contrario, son dispositivos que encapsulan imágenes y conectan a las personas con lugares y momentos significativos; son portadoras de memoria y cargadas de significados, cuyos valores evolucionan con el tiempo. Éstas adquieren un significado más profundo al actuar como testigos silenciosos de momentos y la vida de quienes las crearon y utilizaron, lo que hace que su estado material refleje historias únicas de gran valor. Por tanto, los restauradores cuando vamos a identificar los “deterioros” requerimos hacerlo con un enfoque holístico-integral que considera no solo la condición material de los objetos fotográficos, sino su contexto, las asociaciones entre materiales, la vinculación con actores sociales, los diversos usos y funciones que tienen, su sentido y significado, valores y entidades valorativas.

El proceso reflexivo y dinámico sobre la materialidad, alteraciones y transformaciones se conoce comúnmente como “diagnóstico”, y nos permite determinar en qué momento los cambios agregan capas de autenticidad y significado y cuándo representan un daño que amenaza la integridad, estabilidad y legibilidad de los materiales fotográficos. El diagnóstico de daños es el motor que impulsa el trabajo del restaurador, proporcionando un marco significativo para tomar decisiones en el ámbito profesional. Es un proceso que no solo guía la ejecución de tratamientos de restauración, sino que también orienta acciones de conservación preventiva y medidas para prevenir desastres, con el objetivo de evitar, mitigar y controlar los daños.

A lo largo del tiempo, las metodologías de diagnóstico en la Restauración han experimentado una evolución significativa. Hemos pasado de la inspección de daños en objetos individuales a la atención de acervos que pueden abarcar desde cientos hasta millones de ítems de diversas naturalezas, inclusive cuando las fotos comparten espacio con otras materialidades gráficas en una amplia gama de establecimientos. Este cambio de paradigma ha requerido la incorporación de nuevas perspectivas de enfoque y herramientas de sistematización de la información recabada, adaptándose a las diversas necesidades que se requiere para diagnosticar objetos fotográficos.

En cualquier metodología de diagnóstico el común denominador es la definición de un objetivo concreto para llevarla a cabo. Definir el objetivo del diagnóstico es la parte medular, sustantiva y primordial en nuestro quehacer profesional, pues a partir de este, se seleccionan los instrumentos y herramientas necesarios para recabar la información relevante y pertinente, y se eligen las estrategias metodológicas más convenientes para analizarla, sintetizarla y visualizarla eficazmente,

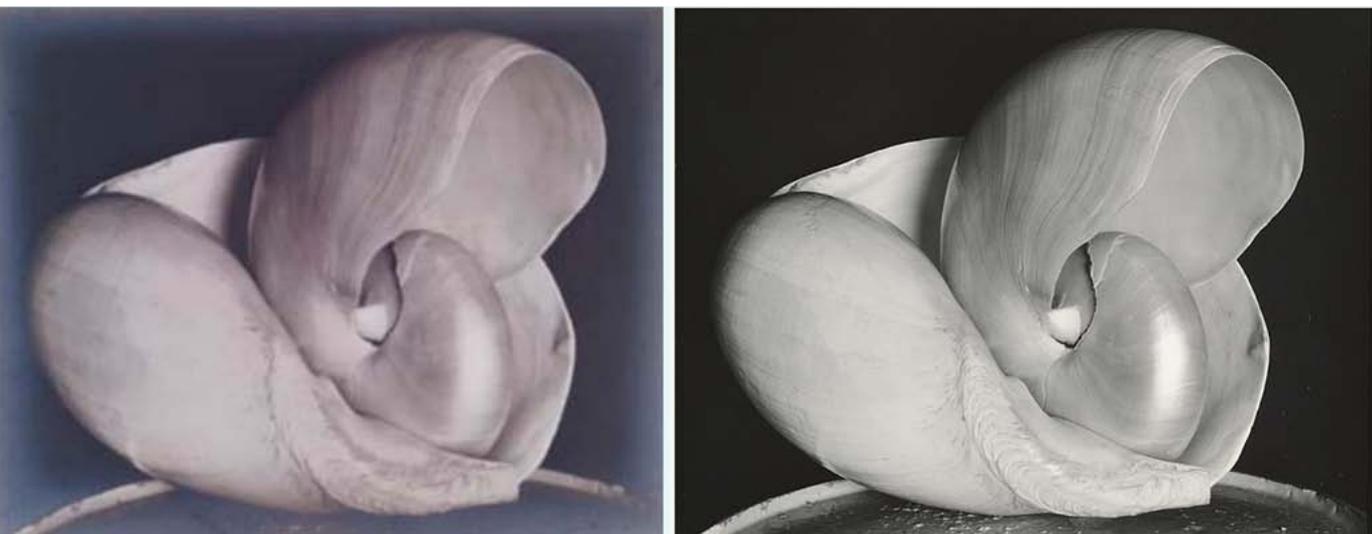
posibilitando la proyección de acciones concretas en plazos definido, respaldadas por indicadores cuantificables que pueden estudiarse en un periodo de tiempo determinado.

En ocasiones estos indicadores pueden ser los mismos “deterioros”, pues son éstos las evidencias de la intensidad y frecuencia de los cambios que ocurren en las fotografías y son indicadores para poder anticipar riesgos o daños más graves. Un ejemplo común: Una fotografía con espejo de plata indica que ésta ya se ha alterado de forma química e irreversible. Sin embargo, puede ser que ese espejo de plata haya ocurrido en un pasado y no tenga su causa por las condiciones de almacenamiento actuales. Pero si este espejo de plata aumenta en densidad o más cantidad de imágenes comienzan a tenerlo, significa que las imágenes están reaccionando químicamente y, por tanto, es momento de actuar con ciertas estrategias de control ambiental o relacionadas con el tipo y las características de guardas y contenedores.

Desafíos del restaurador ante la degradación vs el deterioro

En nuestra apasionante profesión de la Restauración, nos encontramos constantemente con desafíos que ponen en tela de juicio la idea de la permanencia de la materia y la forma en que percibimos el presente y recordamos el pasado. Uno de estos desafíos radica en la diferente apreciación del llamado «deterioro» en fotografías, y cómo esta percepción afecta nuestras decisiones y el nivel de restauración que aplicamos. A continuación, comparto algunos casos que ilustran esta complejidad:

El 7 de abril de 1998 marcó un hito en el debate de la pátina en fotografías, con el caso polémico que rodeó la venta de la icónica fotografía de las caracolas de Edward Weston en una subasta de Sotheby's en Nueva York. El espejo de plata que enmarcaba la imagen añadió un valor económico y se convirtió en un símbolo de autenticidad, representando la pátina marcada por el tiempo sobre la imagen. Sin embargo, cuando la imagen se vendió de nuevo en 2004 tras eliminar el espejo de plata, su valor en el mercado se alteró de inmediato, suscitando un debate sobre el impacto de la restauración en la percepción y el valor de la obra². [Imagen 3]



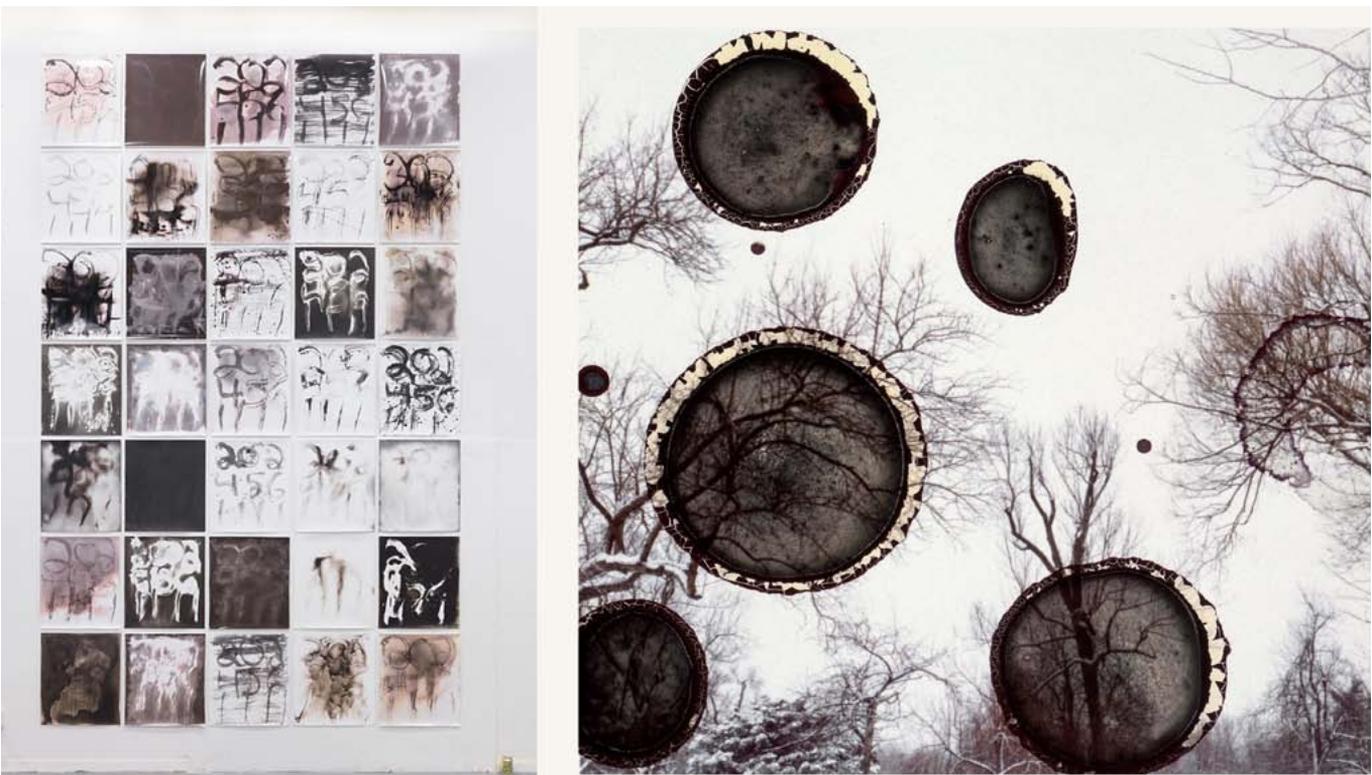
[Imagen 3]. Edward Weston, *Shells*, 1927. Con espejo de plata (izq.) Sin espejo de palta (der.) (Weaver, 2008)



[Imagen 4] Ejemplo de un denso espejo de plata en negativo de placa seca de gelatina sobre vidrio (Di Petro, 2002).

Este dilema nos lleva a preguntarnos qué sucede cuando nos enfrentamos a un negativo fotográfico con un espejo de plata. ¿Podría considerarse también como una pátina, al igual que en el caso anterior? La decisión de eliminarlo o conservarlo puede ser motivo de discusión. Aunque su diseño y tonalidades metálicas pueden resultar estéticamente atractivos, su densidad puede afectar la adecuada transmisión de luz, comprometiendo la legibilidad de la imagen. ¿Cómo podría transmitir su imagen? [Imagen 4]

En el ámbito de las exposiciones y colecciones contemporáneas, los restauradores nos enfrentamos a la desmaterialización de las imágenes, donde su esencia e información trascienden su forma física. Por tanto, nos preguntamos ¿sería “deterioro” el estado físico de las fotografías de la exposición “trauma” del artista Joan Fontcuberta? quien destaca la exploración y visibilización de las imperfecciones fotográficas; ¿tendríamos que implementar medidas de almacenamiento especiales para prevenir el avance en los cambios fisicoquímicos de estos materiales? Hoy, varios artistas exploran la efimeridad y la no permanencia con obras que se degradan con el tiempo o se exponen a diferentes elementos para que se desvanezcan o se transformen repentinamente, desafiando la noción convencional de la fotografía para preservar momentos y recuerdos. Tenemos ejemplos como la serie *Fade to Black* de Jason Lazarus o la exposición *Re: Touch, the Arithmetics of Distance* de Amanda Marchand. [Imagen 5]



[Imagen 5]. Studio install, 2018 20x24" Impresiones plata gelatina de Jason Lazarus. Fotogramas pintados con revelador y fijador (izq.) (Jasonlazarus.com, 2024). Ejemplo de fotos retocadas con tinta y utilizando diapositivas caducadas. Amanda Marchand (der.) (Lensesculture, 2024)



Cuando nos adentramos en el tratamiento de fotografías con valor documental en archivos, nos enfrentamos a una serie de desafíos, pues normalmente los materiales pueden tener inscripciones, incisiones, roturas, rayones y manchas que forman parte de la narrativa de las imágenes. ¿En este contexto podría ser cuestionable la limpieza superficial con borrador, un proceso que todavía se hace de forma rutinaria en varios archivos? ¿qué sucede si la limpieza “superficial” retira evidencia histórica, afectiva y documental crucial fundamental para el estudio de los materiales? Ha ocurrido que, por negligencia, ignorancia o una equivocada interpretación de los retoques o intervenciones puntuales con grafito en las fotografías o con algún tipo de “deterioro”, se ha eliminado evidencia fundamental en materiales que provienen de diversos tipos de archivo: periodísticos, negativos de imágenes aéreas, etc. [Imagen 6]

[Imagen 6]. Ejemplo de intervención en fotografía (Izq) (culturacolectiva.com), y un retoque con color en el negativo de colodión sobre vidrio (der.) Cortesía EGS.

Un desafío actual, que vivimos día con día, es la premisa de digitalizar para “preservar” las imágenes fotográficas. A pesar de sus beneficios, no es una solución infalible al deterioro, pues los archivos digitales también están sujetos a degradación electrónica y pérdida física, como la obsolescencia tecnológica o a fallos en los dispositivos de almacenamiento, o por la falta de organización y sistematización de la información.

Después de compartir todos estos desafíos asociados con el “deterioro” o la “degradación” en objetos de gran valor histórico y científico, la otra cara de la moneda nos muestra los avances significativos en el desarrollo tecnológico de métodos de lectura de imágenes. Por ejemplo, el uso de técnicas avanzadas como la Microscopía de fluorescencia de rayos X (XRF) y la Espectroscopía de absorción de rayos X cerca del borde (XANES) que permiten recuperar la información visual perdida debajo de la pátina, preservando así la integridad histórica y científica de objetos fotográficos.³ [Imagen 7]



[Imagen 7] Recuperación de imagen que estaba oculta por los productos de oxidación de la plata por medio de microscopía (Kozachuk, y otros, 2018).



[Imagen 8] Antes y después del fijado de escamas de aglutinante de gelatina en una impresión fotográfica (arriba). Antes y después de hidratación, desdoblamiento y readhesión de aglutinante de gelatina en zonas microscópicas (abajo). Cortesía EGS.

A pesar de los avances excepcionales en tecnología y la continua investigación en conservación preventiva para salvaguardar las herencias fotográficas, el papel del restaurador especializado es invaluable. Sin la intervención directa de estos profesionales, con su profundo conocimiento de los materiales y un alto sentido de ética, muchos objetos fotográficos correrían el riesgo de perderse para siempre. Por ejemplo, fotografías “fusionadas” en bloques esperando poder ser separadas para volverse a consultar, o aquellos con tal degradación material del soporte plástico o con desprendimiento de aglutinantes, que corre riesgo su integridad física, o rollos de soporte plástico enrollados y deformados difícilmente accesibles, etcétera. [Imagen 8]

A modo de epílogo

Como restauradora, me apasiona la misión de preservar y proteger la memoria fotográfica para las generaciones venideras. Mi trabajo implica un delicado equilibrio entre identificar, comprender y mitigar los efectos del deterioro de las fotografías, ya sean piezas únicas o como parte de un acervo. Desde el control ambiental hasta la intervención directa en los objetos, mi enfoque se centra en mantener la autenticidad e integridad de cada pieza y/o de un acervo. Más allá de las técnicas específicas de restauración, es importante destacar la gestión de riesgos como una herramienta vital en nuestro arsenal profesional, considerando las características del entorno, los contenedores que las contienen y resguardan, así como las acciones y procedimientos de acceso, consulta o exhibición, según el uso y función de los materiales fotográficos.

Aunque los desastres naturales son impredecibles, o el paso del tiempo inevitablemente afecta a los materiales perecederos, nuestras acciones como seres humanos pueden marcar la diferencia. Aspiremos al escenario ideal: anticipar, evitar o mitigar los riesgos potenciales, prolongando así la vida útil de las herencias culturales fotográficas. En este contexto, existen una amplia variedad de soluciones disponibles sobre las condiciones “ideales” de almacenamiento para la preservación de los diferentes procesos fotográficos, sustentadas en estándares internacionales, que pueden partir desde enfoques radicales como el “congelamiento” de fotografías o la restricción de su consulta –cuya viabilidad puede ser objeto de debate debido a la limitación de acceso– hasta la implementación de prácticas cotidianas mejoradas en términos de organización, resguardo físico, manipulación y seguridad. Cada estrategia tiene diferentes alcances, no sólo en términos prácticos, sino también en su considerable impacto económico y sustentable.

La gestión de riesgos no solo es una herramienta práctica profesional, sino también una filosofía de vida en este mundo, permitiéndonos preservar por más tiempo nuestro valioso patrimonio visual para las generaciones futuras.

Estíbaliz Guzmán S.

- 1 Delamotte, P., Diamond, H., Hardwich, F., Malone, Percy, J., Pollock, H., & Shadbolt, G. (2010). *First Report of the Committee Appointed to Take into Consideration the Question of the Fading of Positive Photographic Pictures upon Paper* (1855). En D. Hess Norris, & J. Gutierrez, *Issues in the Conservation of Photographs* (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2010), 112-115.
- 2 Weaver, G. (2008). *A Guide to Fiber-Base Gelatin Silver Print Condition and Deterioration*. USA. Recuperado el 2024, de https://gawainweaver.com/images/uploads/Weaver_Guide_to_Gelatin_Silver.pdf
- 3 Kozachuk, M., Sham, T.-K., Martin, R., Nelson, A., Coulthard, I., & McElhone, J. (22 de junio de 2018). Recovery of Degraded-Beyond-Recognition 19th Century Daguerreotypes.

Referencias

1. *culturacolectiva.com*. (s.f.). Recuperado el 2024, de https://img.culturacolectiva.com/content/2014/03/besos.jpg?_gl=1*94o7ub*_ga*Mjc5MjgxODEwLjE2OTI5MDQ0NTc.*_ga_GJVS2TTHCL*MTcxMTk5MzAwOC41LjAuMTcxMTk5MzAxMC41OC4wLjA.
2. Di Petro, G. (2002). *Gallery of silver mirroring patterns on silver gelatin glass plates*. Recuperado el 2024, de <http://iaq.dk/silvermirror/Gallery/gallery.html>
3. Itxaso, E. (16 de marzo de 2019). Joan Fontcuberta. Fotógrafo. *El Correo*, pág. 64. Recuperado el 2024, de <https://www.giveevig.com/entrevista-a-joan-fontcuberta-por-su-proyecto-trauma/>
4. *Jasonlazarus.com*. (2024). Recuperado el 2024, de <https://jasonlazarus.com/projects/202-456-1111-published-by-vsw/>
5. Kozachuk, M., Sham, T.-K., Martin, R., Nelson, A., Coulthard, I., & McElhone, J. (22 de junio de 2018). Recovery of Degraded-Beyond-Recognition 19th Century Daguerreotypes with Rapid High Dynamic Range Elemental X-ray Fluorescence Imaging of Mercury L Emission. *Scientific Reports* 8. doi:<https://doi.org/10.1038/s41598-018-27714-5>
6. *Lensculture*. (2024). Obtenido de <https://www.lensculture.com/articles/amanda-marchand-re-touch-the-arithmetics-of-distance>
7. Photographic Failures. (1847). *Punch or the London Charivari*, 12, 142. Recuperado el 2024, de #169 - Punch v.12 1847. - Full View | HathiTrust Digital Library

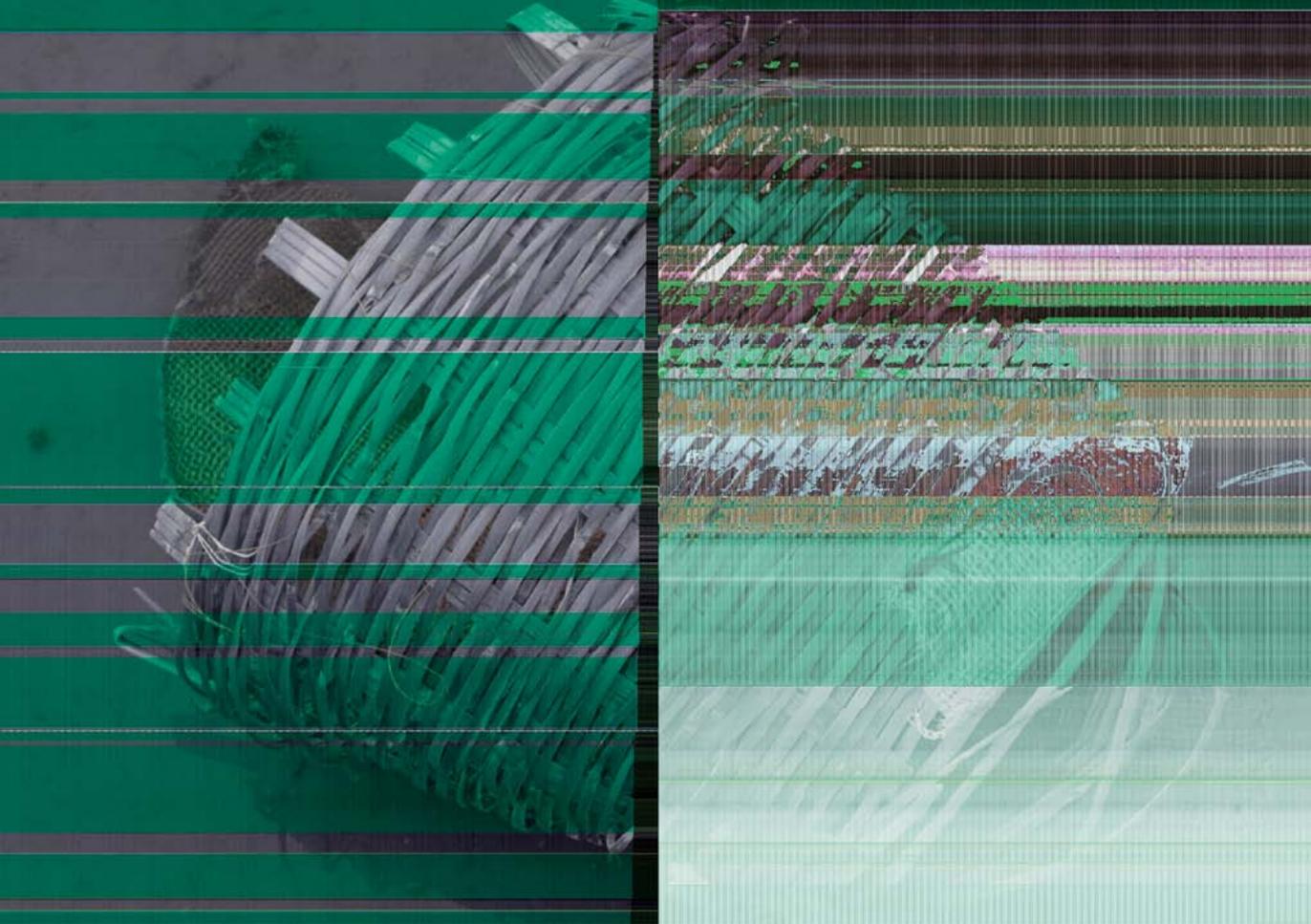
El yerro en busca de autor

Benjamín Alcántara

La embriaguez es un número
Charles Baudelaire

Desde hace varios años, lo primero que hago al despertar es asomarme a la ventana y contemplar los árboles que viven en el parque, ubicado frente al edificio que habito. En el transcurso de los últimos cinco años, he notado una progresiva mala visión de lejos, de modo que mi percepción de estos árboles, resulta distinta sin el uso de anteojos que corrijan las aberraciones ópticas del cristalino.

Anteriormente cuando aún no se presentaban las fallas, es decir, estas imperfecciones del sistema visual, que algunos días son más evidentes que otros, no imaginaba la compleja decodificación de los impulsos lumínicos y nerviosos que el cerebro lleva a cabo en milésimas de segundo para lograr una imagen de la realidad. Esta acción orgánica al ser tan cotidiana, nos parece simple y la mayoría desconocemos por completo cómo funciona. En el artículo “La imagen visual como proceso”, del recién revalorado científico mexicano Jacobo Grinberg, me sorprendió enterarme, que por lo menos hasta finales del siglo XX, se desconocía la manera en la cual el cerebro participa en la percepción del mundo visual. “El misterio que no ha podido ser resuelto, se refiere a la diferencia cualitativa existente entre los procesos cerebrales y el carácter luminoso de cualquier imagen... no existe forma alguna para explicar el carácter cualitativo de la luz, ni en el interior del cerebro, ni en los campos energéticos que lo impacta... En realidad, tanto para el objeto como para el pensamiento, únicamente nos percatamos de la resultante final de un proceso, que está vedado para la conciencia.”¹



Dicho artículo, me lleva inevitablemente a pensar en el funcionamiento de los circuitos electrónicos de la computadora con la cual escribo este texto, misma que habitualmente utilizo para procesar imágenes, así como en los sensores de las cámaras digitales que imitan la tarea del ojo y el cerebro, convirtiendo en este caso, la energía luminosa, en carga eléctrica. De la misma forma con la que desconocemos cómo funciona nuestro organismo, también la mayoría ignoramos cómo se comunican los chips que integran un circuito y de qué forma se llevan a cabo millones de operaciones dentro del código binario en centésimas de segundo. Tal como solemos imaginar al cuerpo como una máquina, la idea del dispositivo electrónico como un organismo vivo es bastante seductora. Si errar es de humanos, los artefactos también son falibles. Generalmente nunca nos detenemos a pensar en las partes que integran un mecanismo o un órgano y cómo funcionan, hasta que se presenta la falla, el error.

Sirva esta introducción para hablar sobre el yerro fotográfico, específicamente los producidos por los aparatos electrónicos cuando presentan confusiones o disonancias en la interpretación del código binario, ocasionando lo que se conoce como archivo dañado o corrompido

© **Benjamín Alcántara.**
De la serie
El universo de Hefesto. Zapotitlán, Puebla, 2021.
Colección particular.

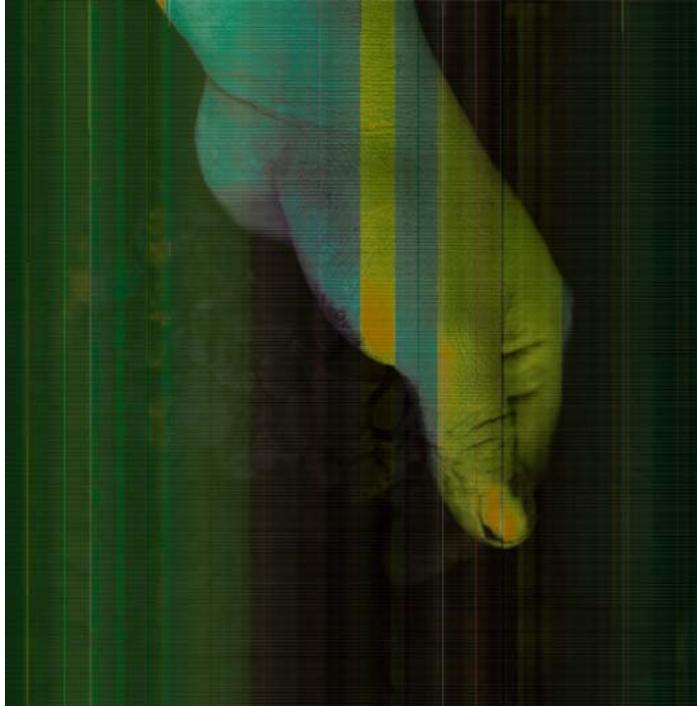
Desde el inicio de la fotografía a principios del siglo XIX, se presentaron muchos errores de cálculo tanto en la mecánica, la óptica y sobre todo en la química. Muchos de estos errores y accidentes, si es que pudieron fijarse en una placa o vidrio, al pasar de los años fueron rescatados de los archivos familiares o los antiguos estudios fotográficos y revalorados por su singularidad. Existen incluso placas, negativos o impresiones en papel, rescatados a partir de un deterioro por el paso del tiempo, la humedad, el fuego, etcétera.

En el caso de una serie titulada *Sísifo*², que presenté en la XX Bienal de Fotografía en el Centro de la Imagen, en septiembre del 2023 en la Ciudad de México, rescaté algunas imágenes fotográficas digitales de una tarjeta de memoria que se dañó, dando como resultado archivos corrompidos. Estos archivos presentan patrones de color, forma y textura, que por azar se presentan en segmentos de la imagen o en la totalidad de la misma, teniendo conexiones técnicas y estéticas con uno de los errores de la electrónica conocido como *Glitch*. Término que se utilizó por vez primera en el contexto de la carrera espacial para referirse a las fallas, distorsiones o cambios de voltaje que no permitían que una acción se ejecutara correctamente. Aunque también se le atribuyen “raíces etimológicas en el idioma *Yidish*, en el cual *gletshn* significa zona resbaladiza o, incluso, en alemán, la palabra *glitschen* refiere al acto de resbalar o deslizarse”.³

La fotografía y el video, como disciplinas de las artes visuales, han experimentado profundas transformaciones tanto en la técnica como en los conceptos teóricos y filosóficos que les atañen, sobre todo, a partir de los paradigmas estéticos del posmodernismo en el contexto del arte contemporáneo y de manera especial, el detonante que significó la revolución tecnológica y digital de principios del siglo XXI.

No obstante, desde mediados del siglo XX, en la década de los sesentas, hubo un parteaguas importante cuando los aparatos electrónicos, irrumpieron de manera contundente en la producción de imágenes para los medios de comunicación, pero también, desde un inicio, comenzaron a ser utilizadas de formas divergentes, en una especie de dislocación de los discursos de la televisión comercial, sobre todo con métodos experimentales dentro de lo que, años más tarde, sería conocido como videoarte.

Uno de los casos más emblemáticos fue el artista coreano Nam June Paik, perteneciente al movimiento Fluxus, pionero en la descomposición intencional de la imagen electrónica, utilizando imanes en las televisiones, para producir interferencias entre el campo magnético y las señales eléctricas del aparato. Desde entonces se establecieron dos corrientes en la utilización de la falla electrónica. La intencional, alterando las frecuencias, y posteriormente –sobre todo a partir de inicios del siglo XXI–, manipulando la información digital. Por otro lado, el error digital que se presenta por azar, por accidente, y que es aprovechado ya no para “representar”, sino para presentar una nueva realidad, o si se quiere una manera alterna de interpretar la realidad. Michael Rush en su texto *New media art*, sostiene que usando la tecnología digital, los artistas ahora son capaces de introducir nuevas formas de producción, no sólo de representación... “La imagen se convierte en información en la computadora, y toda información es susceptible de manipulación”.⁴



El concepto de autoría en el caso de las fallas por accidente se ha puesto en duda, debido a la mediación arbitraria del aparato. Pero esa mediación de la máquina en el quehacer fotográfico siempre ha existido, solo que se ha radicalizado con las prácticas artísticas que involucran tecnologías digitales. En todo caso me divierte la idea de una coautoría o colaboración imaginaria.

Insisto en mi asombro por esta conversión digital de una imagen en información, la forma en cómo un circuito electrónico es capaz de traducir los impulsos lumínicos, en un lenguaje binario de ceros y unos. Todo un sistema dinámico incomprensible e indescifrable que parece de otro mundo. Basta hacer el ejercicio de sustituir la extensión de cualquier archivo digital y cambiar su formato (de jpeg a txt, o mp3 a raw), para experimentar lo ilegible y caótico que es ese lenguaje de las computadoras. Al referirse a la 'numerización' de la imagen, el filósofo francés Paul Virilio decía que el ordenador del PECEPTRON, (algoritmo) funciona a la manera de una especie de córtex occipital electrónico.⁵

La tecnología aplicada a la óptica y la producción de imágenes, siempre se han caracterizado por tener como objetivo central la nitidez; que haya mayor definición, alcanzar super acercamientos en lo micro, y teleobjetivos en lo macro. Ése, generalmente es el propósito comercial de los productos electrónicos que cada vez utilizan novedosos avances tecnológicos para mirar con más claridad, mostrar las imágenes lo más fielmente posible. En ese sentido, se puede hablar de una obsesión por la perfección, que en ocasiones opera paradójicamente de forma contraria a dichos propósitos.

ARRIBA
© Benjamín
Alcántara.
De la serie *El
universo de Hefesto*.
Zapotitlán,
Puebla, 2021.
Colección particular.



Un ejemplo cotidiano, es el uso de mis anteojos, para corregir la miopía a la cual me refería al inicio de este texto. Cuando me los pongo, la visión se vuelve nítida y evidentemente me ayuda para propósitos muy prácticos como leer textos o distinguir objetos lejanos. Sin embargo, sucede que mi visión se torna artificiosa, es como si mis ojos cambiaran de lo análogo a lo digital, como si de pronto estuviera viendo una pantalla de alta definición y todo se ve en un solo plano, deja de haber profundidad de campo. Lo mismo sucede con la imagen de video de las cámaras de alta definición, y por eso suelen usarse filtros que modulen el detalle extremo tanto en la óptica como en la postproducción.

Esta perfección nos remite a la búsqueda de una representación fiel de la 'realidad', con todo lo problemático que implica ese concepto en la fotografía, por lo que sería más adecuado hablar solamente de una interpretación de la realidad. Generalmente, lo que se busca en un discurso artístico, es exactamente lo contrario. La potencia radica en lo que no es evidente, en lo que no se nombra, en el devenir desconocido, latente, en lo simbólico. Esto es una cuestión que ha sido tratada por muchos artistas y filósofos como Roland Barthes en su célebre texto *Lo obvio y lo obtuso*, también lo trata ampliamente Roman Gubern en *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*, Paul Virilio en *Estética de la desaparición* y Jacques Rancière lo desarrolla magistralmente en *El destino de las imágenes*. De este último, cito un pasaje que viene muy bien para los propósitos que nos ocupan: "La destrucción del régimen representativo no define una esencia finalmente encontrada del arte en sí mismo. Define un régimen estético de las artes que es otra articulación entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad".⁶

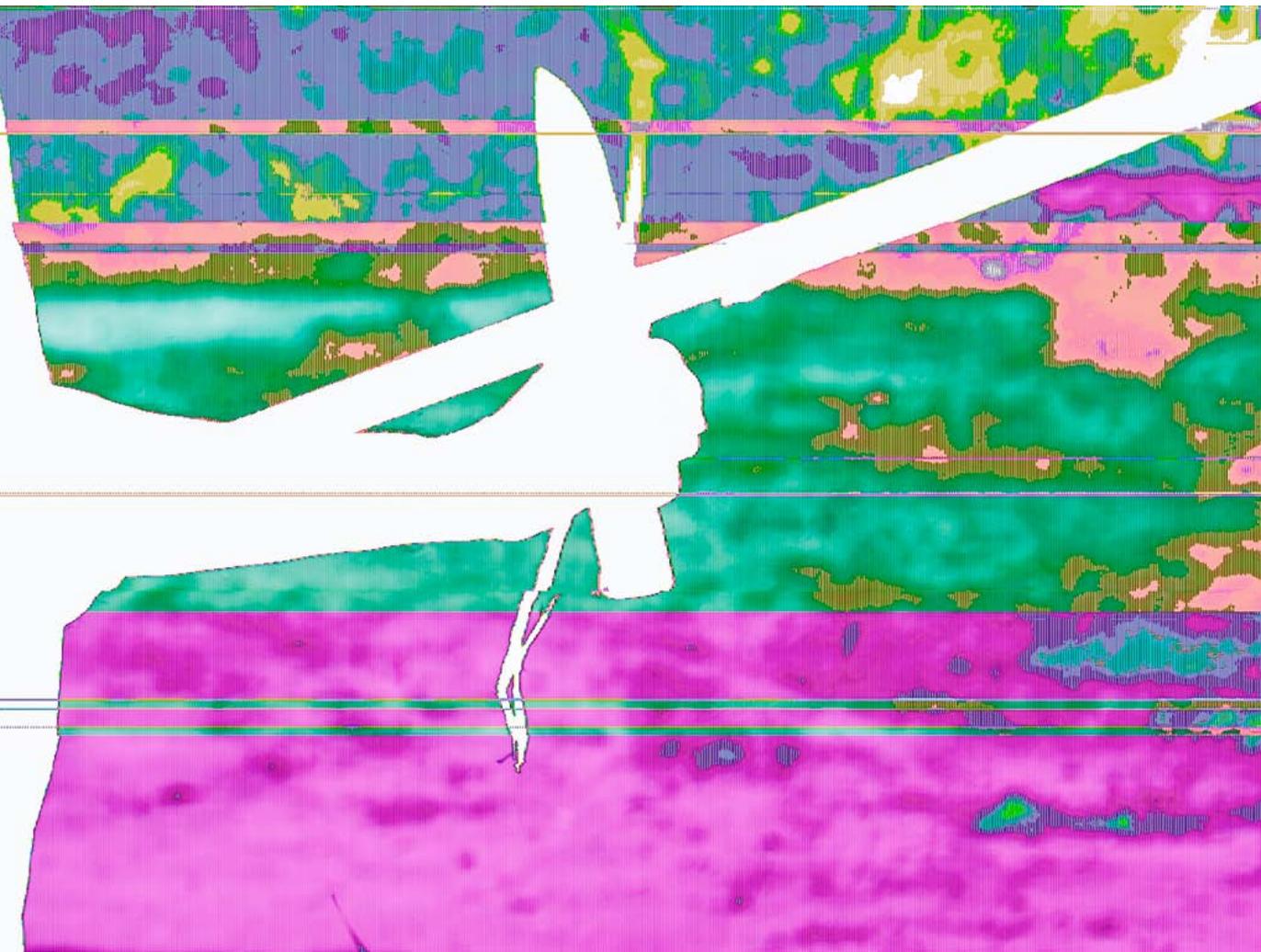
ARRIBA
© Benjamín
Alcántara. De la serie
*El universo de
Hefesto*. Zapotitlán,
Puebla, 2021.
Colección particular.

En la corriente del error digital no intencional, sino fortuito, interviene siempre el azar como elemento clave, la incertidumbre del resultado y las muchas posibilidades de lecturas diferentes a partir de nuevas realidades. En este caso, la fotografía ya no es la evidencia de un momento del pasado, de un fragmento de la realidad; en términos metafóricos, podría decirse que se convierte en la evidencia del estado de embriaguez o locura del dispositivo, de su rebeldía ante el autoritarismo de los números que rigen su lenguaje, y al hacer una interpretación equivocada, propicia el acontecimiento. Este concepto abordado tal como lo ubica Deleuze, en un sentido de movimiento, devenir, singularidad, diferencia. "...la originalidad de todo acontecimiento resulta ser el movimiento a partir del cual lo nuevo emerge, lo no previsto irrumpe en la realidad y escapa de los límites de la historiografía, porque en todo acontecimiento hay un resto no histórico, inaprehensible, que excede los límites discursivos".⁷

Es evidente que no todos los errores son fecundos, pero en el caso de la citada serie de fotografías que rescaté de la tarjeta de memoria dañada, - que motivó este texto, y de las cuales se presenta aquí una selección-, pienso que se trató de un accidente conveniente, precisamente por la discrepancia con el tema que trata dicha serie, la cual estuvo acompañada de una pieza de video. La serie de fotografías y video Sísifo, pertenecen a un proyecto documental multisoporte que lleva por nombre *El universo de Hefesto*, y aborda en términos generales, el trabajo cotidiano de mujeres y hombres que se dedican al campo y diversos oficios antiguos, utilizando procesos artesanales, herramientas básicas y elementos orgánicos en diferentes regiones de México. Formas arcaicas de producción que nos remiten a los orígenes, a lo más básico y esencial del trabajo mediante rituales, coreografías de movimiento y gestos de repetición que se contraponen precisamente a la automatización, aceleración y acumulación de los procesos de producción industriales.⁸

Me pareció pertinente presentar una pieza de video sobre el trabajo de picar piedra con martillo y cincel, acompañada de la serie de fotografías de la misma cantera donde fue realizado el video, las cuales presentaban la evidencia del error o corrupción de los archivos digitales. Estas imágenes crean una disonancia, un contrapunto interesante. En el video observamos esa tarea rupestre que implica picar piedra, pero al mismo tiempo, somos testigos de la precisión con la que es llevada a cabo esa labor. Mientras que en las fotografías observamos paisajes de la montaña que alberga la cantera, pero que lejos de alcanzar la perfección, estas imágenes digitales sugieren que la tecnología más avanzada, —esa por la cual la humanidad lo apuesta todo—, es susceptible de interpretaciones erróneas con resultados totalmente imprevistos y con diferentes consecuencias, en este caso, solamente agregando patrones de color en segmentos de la imagen.

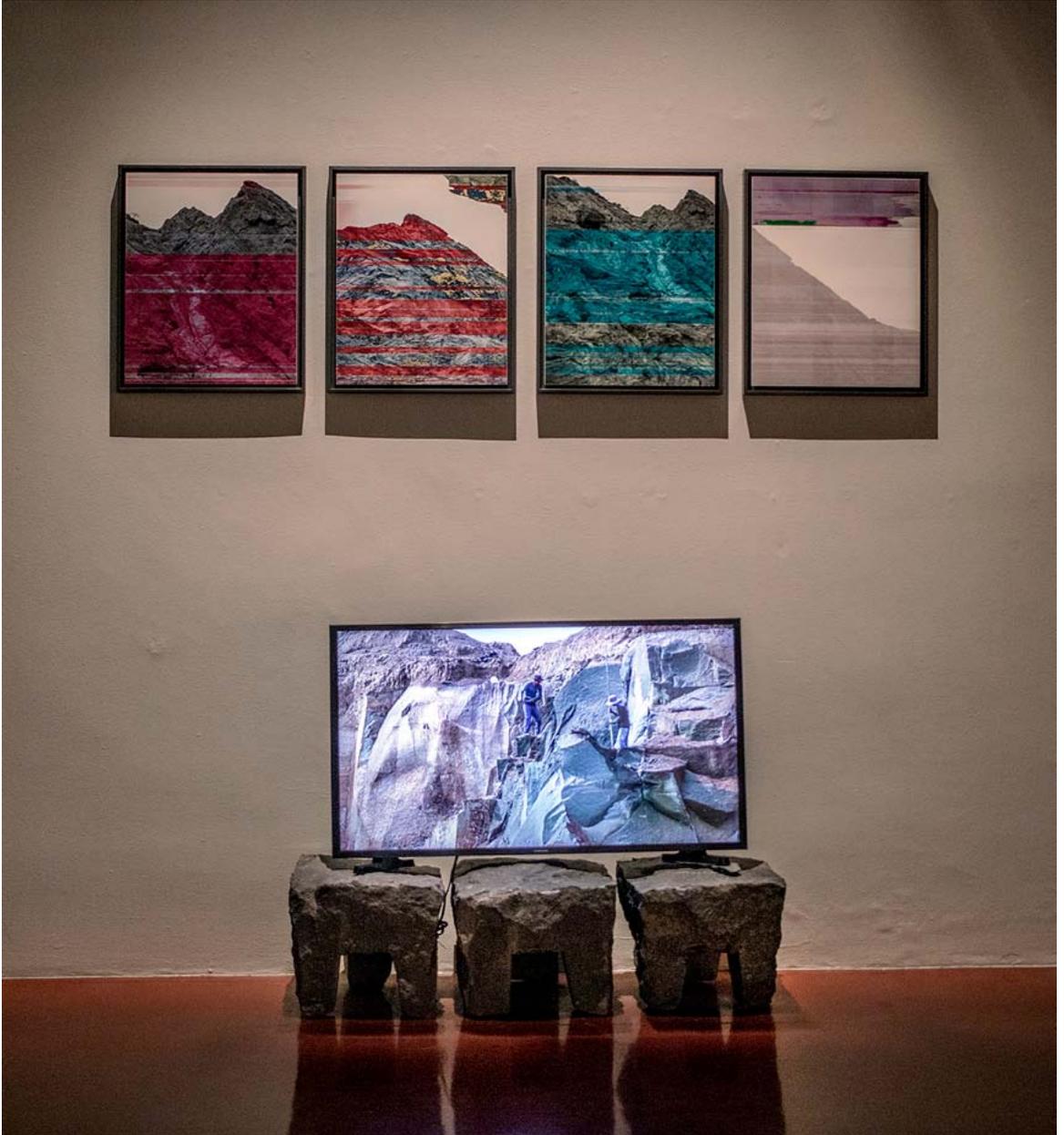
ABAJO
© **Benjamín Alcántara**. De la serie *El universo de Hefesto*. Zapotitlán, Puebla, 2021.
Colección particular.



En un principio experimenté la frustración de haber perdido las imágenes que realicé durante dos días de trabajo, pero algún tiempo después, revisando este material que creía inservible, me entusiasmó el hecho de encontrar lo inesperado, descubrir que en fotografías del mismo cerro, la falla digital detonó la interpretación secuencial para convertirse en un sistema montañoso enigmático. Efectos similares sucedieron en otras imágenes que también adquirieron otras significaciones, las cuales propiciaban un diálogo entre lo más básico y lo más complejo.

Me gusta pensar en los personajes mitológicos, en sus historias y el carácter abierto de esos relatos, donde podemos situarnos según nos identifiquemos y según la circunstancia que queramos ubicar. Existen muchas versiones de los mitos de Prometeo y Pandora, así que me tomaré la libertad de interpretarlos a conveniencia para darle cierre a este texto.

Una de las grandes víctimas del destino en la mitología griega es sin duda, Prometeo, quien roba el fuego sagrado para compartirlo con los mortales. Con el fuego empieza el desarrollo civilizatorio, por eso es venerado como el dios de la producción. Por esta acción, Zeus castiga a Prometeo mandándolo prisionero a las montañas del Cáucaso y ordena a Hefesto que elabore las cadenas de hierro que atarán a este personaje martirizado a una enorme peña. Asimismo, el soberano del olimpo, soltó a su águila favorita, para que ésta, diariamente devorara el hígado del atribulado inmortal, órgano que se regeneraba por la noche. Por si esos castigos no fueran suficientes, Zeus ordenó que también el noble Hefesto se encargara de modelar con arcilla la figura de una hermosa doncella, semejante a las diosas inmortales y le infundiera vida. Diferentes deidades le brindaron diversos atributos tales como belleza, sabiduría, ingenio y le pusieron por nombre Pandora. La mujer, la primera en el terreno de los mortales, seductora y portadora de una caja que contenía todos los males, en principio debía ser entregada a Prometeo para culminar la venganza. Curiosa y desobediente, Pandora abrió la caja, desencadenando miseria y destrucción.



© Benjamín Alcántara.

Sísifo. Instalación de fotografía y video. Selección en la XX Bienal de fotografía.
Centro de la Imagen, Ciudad de México, 2023. Colección particular.

Lo que parecía convertirse en una condena eterna, culminó cuando Heracles también llamado Hércules por los romanos, en busca de las manzanas de oro de las hespérides, se perdió en medio del bosque y por azar, encontró a Prometeo atado a su roca y lo liberó. Antes, mató al águila con sus poderosas flechas y en agradecimiento, Prometeo le dijo de qué manera podía culminar exitosamente con el penúltimo de los célebres doce trabajos de Hércules. Ambos estoicos titanes, fueron exonerados por Zeus, sin embargo, Prometeo debió llevar con él, un anillo hecho del mismo fragmento de roca a la que fuera encadenado.

En su libro *Diálogos con Leucò*, Cesare Pavese se refiere a la piedra como la roca eterna que hay que tocar. Quizá el autor italiano, imaginó a un Prometeo liberado, pensando en voz alta al ver su sortija: - “Este cansancio y esta paz, después de los clamores del destino, son tal vez la única cosa verdaderamente nuestra. Uno busca algo y encuentra lo contrario. ¿Acaso una falla? Esto también es destino.”

Benjamín Alcántara

- 1 Jacobo Grinberg, "La imagen visual como proceso". *Luna cornea* num. 5, (1994), 43-45
- 2 Benjamín Alcántara, *Sísifo. Catálogo Bienal de Fotografía 20*, (2023), 80-83
- 3 Doreen A. Ríos "Las múltiples posibilidades del error: (Feminismo glitch)" Revista terremoto. Edición 22 versión digital, sitio de internet: <https://terremoto.mx/revista/las-multiples-posibilidades-del-error-feminismo-glyph/>
- 4 Michael Rush, *New Media in Art*, (London: Thames & Hudson, 2003), 182.
- 5 Paul Virilio, *La máquina de vision*, (Madrid: Cátedra-Signo e imagen, 1998), 94.
- 6 Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*, (Buenos Aires: Prometeo, 2011), 89.
- 7 Gilles Deleuze, y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, (Barcelona: Anagrama, 1993), 97.
- 8 El Universo de Hefesto, sitio de internet: <https://eluniversodehefesto.com/> (consultado en abril de 2024)



© 839944 **Autor no identificado.** *Hombre porta traje y corbata en moño, retrato, Ciudad de México, ca. 1845.* Colección Imágenes de Cámara. Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

De heridas, restos insensibles, apacibles desvanecimientos y permanencias involuntarias

Gerardo Montiel Klint

*It's raining today
And I'm just about to forget.
It's raining today*

Scott Walker

Contengo multitudes, acontecimientos, especies, objetos, territorios más allá de la tierra que habitamos. También soy ideas. Soy recuerdos en espera de activarse. Tesoros de familias que otorgan mi justa dimensión significativa. Alimento memorias y puedo alimentarme de melancolía. Soy fantasma, testigo, evidencia. Soy digna de análisis, pero sé mentir. Estoy hecha de sinsentidos, abyecciones o fascinaciones de sucesos irrepetibles. Inmortalizo a quienes ya no están hoy con vida. Soy una viajera en el tiempo, una gran compañera. Me alimento de luz, describo historias con las sombras que comprenden el lado oscuro del ser. Intima, solitaria y social. Seduzco, contengo, repelo, evoco y motivo. Puedo indagar él yo interior, ser una potencia de creación expresiva, la informante más detallada o ser la superficie más banal. Congelo lo irrepetible, puedo dar certezas.

Capturo el mundo con más nitidez o claridad que cualquier ojo humano. Soy tecnología con diferentes aplicaciones, usos y alcances. Cambié a la sociedad, su conocimiento y la historia desde mi aparición. Soy vehículo de memoria que moldeo identidad colectiva e individual. No soy una deidad, pero soy poderosa y omnipresente. Al mirarme hechizo miradas como Medusa, y al igual que los amantes de Rilke en Duino estoy llena de muerte y justamente por eso estoy llena de vida. Como Aquiles, tengo una vulnerabilidad. Me desvanezco. Mi deterioro es el olvido, un tiempo de incertidumbres. Diversos agentes amenazan mi integridad y autenticidad. De ser herida fatalmente mi desaparición es como el inevitable destino humano. Carácter transitorio de la vida. De lo contrario puedo ser conservada por centurias, incluso es posible que sobreviva a la especie humana. Soy ese extraño fenómeno que llaman fotografía.

Documentos y construcciones visuales capaces de conectar pasado con presente, provocar futuro. Archivos dignos de conservar o estudiar para difundir recuerdos compartidos y experiencias colectivas. Tras un viaje de ultramar que comenzó en Francia, Louis Prelier fotografió a su llegada el puerto de Veracruz, un 3 de Diciembre de 1839. Ese daguerrotipo marca el inicio de la fotografía en México. Reliquia fotográfica que muestra en dos de sus cuatro esquinas pronunciadas manchas oscuras y aparentes reacciones químicas. Manchones acerados por descuido o un mal manejo de los materiales obstruyen casi una tercera parte de la vista de lo que fue Villa Rica de la Vera Cruz. Esas deficiencias dan a este instante detenido una pátina de presencia humana falible; transitoria ante una vista elevada del bello puerto donde no se percibe figura humana alguna. En el aparente mar calmo, un horizonte de emborronados barcos en vaivén. Puerto de entrada para miles de inmigrantes que junto con la fotografía harían de México un lugar para explorar, asombrarse y hacerlo suyo.

Calor, humedad, salitre y contaminantes serían agentes a vencer de aquellos profotógrafos. Una nación que pronto se convertiría en legión fotográfica. Ya en el siglo XX, Joaquín Santamaría como muchos otros fotógrafos del puerto, tuvieron que combatir esas condiciones del entorno para que sus imágenes y legado fotográfico no fueran carcomidos. Aun hoy, en la Fototeca Juan Malpica Mimendi de Veracruz se imparten públicamente cursos de conservación fotográfica básica para preservar imágenes antiguas y contemporáneas. Prácticas de conservación estrictas en lugares con condiciones climatológicas extremas, al igual que sucede en la Fototeca Pedro Guerra en Mérida, Yucatán, que han tenido que atajar un problema serio con el tiempo como enemigo.

Resguardar la memoria colectiva es uno de los puntos nodales de todo el Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO). Cada locación tiene sus propias problemáticas. Como en casi todas las fototecas hay fotografías deterioradas, algunas heridas de muerte, el peor de los casos amasijos abstractos que alguna vez fueron llamadas fotografías. Su obscena belleza es un magnetismo para el ojo lúdico que lo puede asir y apreciar. Variedad de daños debido al paso del tiempo, almacenamiento inapropiado, condiciones climatológicas adversas, o deficiencias en su revelado. Fotografías impresas, daguerrotipos, negativos de vidrio, negativos de nitrocelulosa, entre otros. Diversos soportes para prácticas fotográficas.

Desprendimientos, reticulaciones, amarilleamientos, desvanecimientos, manchas, rasgaduras, astillamientos, mutilaciones, corrosión del soporte, abrasión, procesos deficientes, plata depositada, microorganismos, decoloraciones, contaminaciones y reacciones químicas entre otras. Este deterioro plantea problemáticas que afectan tanto a los archivos históricos como a las fotografías contemporáneas, con implicaciones significativas para la preservación de la memoria e identidad visual regional y por ende de la humanidad. Irónicamente esa extraña belleza en las imágenes deterioradas no causa mucho interés al público en general, esperemos cambiar esa percepción con este número de *Alquimia*. Fotografías convertidas en meras abstracciones de lo que fueron. Mutación no esperada o quizás ante la herida de muerte una reencarnación para tomar una nueva vida, un nuevo respiro. Deterioro y resignificación.

Gerardo Montiel Klint, *Primeros apuntes para una teoría del infierno*, colección particular, 2011.



Memorias descarriladas

*A veces esquivar
el impacto de un asteroide
es descarrilarse del rumbo.
Antártida*

Fabián Espejel

La fotografía puede funcionar como un medio terapéutico. Ayuda a las personas a procesar pérdidas, comprender experiencias traumáticas, o permite expresar emociones reprimidas. Encontrar puerto de arribo en momentos de dolor o desasosiego. Algunos creadores utilizan la fotografía como una forma de autodescubrimiento o autoexpresión, desarrollando el sentido proyectivo de identidad arquetípica colectiva, compartiendo una visión única del mundo con los demás. En ese sentido las fotografías deterioradas o fatalmente heridas son vehículos descarrilados de memoria. Con ellas es posible un proceso terapéutico tanto individual y colectivo. Artistas y fotógrafos encuentran formas innovadoras de utilizar el decaimiento como una exploración en su práctica creativa. Utilizar técnicas de envejecimiento o contaminación artificial para otorgar una pátina del paso del tiempo a sus imágenes, mientras que otros exploran la relación entre la fragilidad del medio fotográfico y la transitoriedad de la memoria humana. También existen proyectos comunitarios de rescate de fotografías vernáculas dañadas por un terrible desastre natural.

Imaginemos que todas las fotografías impresas en tu ciudad y alrededores desaparecieran de pronto, incluyendo todos tus álbumes familiares. Toda fotografía impresa perdida para siempre. Extinción total de toda fotografía vernácula que captura vida cotidiana, vacaciones, cumpleaños, festejos, familiares, mascotas. Esfumar todo un comprender, saber y quehacer. El día a día fotografiado destruido. ¿Las memorias y recuerdos de esa ciudad resultarían afectadas? ¿De dónde vengo? ¿Quién soy? ¿Cómo era el rostro de mis finados? ¿Cómo era yo en mi infancia? ¿Serían las primeras preocupaciones? O preguntaríamos ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿Cómo eran aquellos lugares, vestimentas, modos de transporte, construcciones o hábitos de nuestra comunidad? Traumático.



Gerardo Montiel Klint, *Primeros apuntes para una teoría del infierno*, colección particular, 2011.

Parecería una secuela de la peculiar peste del insomnio que afectó la memoria de los habitantes de Macondo en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. El olvido tiene infinitas posibilidades.

Tōhoku, Japón. Hasta el 11 de marzo de 2011 la vida transcurría como siempre. Primero fue el gran terremoto, para entonces ser arrasados por un devastador tsunami. El mar lo devoró todo. 15,899 muertos, 2,556 desaparecidos, 236 huérfanos, 45,700 construcciones destruidas. Al concluir las extenuantes jornadas de búsqueda de sobrevivientes, comenzaron labores de limpieza del siniestro. Bomberos y policías recogían centenares de fotografías del barro. Se recibieron en el gimnasio de la escuela local. El gesto nato de resguardar memoria. Nadie les pidió que lo hicieran. Por respeto, por su cultura, o porque intuían que eso pertenecía a alguien y era esperanzador tener la posibilidad de recuperarlo para sus dueños. De esa profundidad y valor son esos rectángulos de papel que mal llamamos fotografía amateur. El gimnasio se vio repleto de imágenes rescatadas.

Dos meses después del cataclismo un grupo llamado “Salvamento de la memoria” de la prefectura de Miyagi, comenzó la labor de organizar y preparar las fotografías para devolverlas a sus dueños. 750,000 fotografías fueron limpiadas y digitalizadas. 1,000 voluntarios devolvieron más de 400,000. Pero había fotografías tan deterioradas y corroídas por las bacterias que eran irreconocibles los rostros para ser identificadas. De ellas se llenaron cajas de casos perdidos. Miles de retratos individuales o grupales donde la emulsión desprendió o desdibujó rostros y cuerpos. Vemos las poses, la vestimenta, el entorno mágicamente aglutinados con los desvanecimientos, salpicaduras y ralladuras realizadas por el embate del agua marina. Parecerían restos corroídos de un naufragio, hermosos especímenes recuperados del barro y salitre.

Así se fundó *The Lost & Found Project* del fotógrafo Munemasa Takahashi (1980) llevando estos casos perdidos como una exhibición itinerante a regiones remotas, con la intención de contar o transmitir la inimaginable historia y desastre de lo que sucedió. Esa exhibición era capaz de transmitir con humanismo lo que las cifras demostraban o la prensa solo explicaba. La intención era recaudar fondos para los sobrevivientes. Pequeñas acciones de individuos ante el desastre generan un significativo bien común. El sentido de tribu, de pertenencia para rescatar la memoria desde el preciado recuerdo individual. Procesar la pérdida, llevar la experiencia traumática a un duelo colectivo con aquellos amuletos llamadas fotografías que nos unen, que nos dan identidad como seres y como especie.

Arte versus lógica capitalista

Best Before End es el proyecto del fotógrafo inglés Stephen Gill (1971) realizado entre 2012 y 2013. Negativos a color fueron procesados y sumergidos parcialmente en bebidas energéticas. Provocando así una disrupción química y reblandecimiento de la emulsión. Esto permitió a Gill manipular físicamente la hinchada emulsión al moverla, estirla o estresarla con un pincel. La contaminación química se encargó de hacer craquelados, desviaciones cromáticas y daños irreversibles. Ironía ante las sociedades contemporáneas productivas, disponibles y desechables las 24 hrs. Las imágenes y retratos del este de Londres como centro industrial de la ciudad cobran otro significado. Una sociedad que no permite estar cansado. El ocio es desperdiciar la existencia. La procrastinación como enemiga. Debemos producir frenéticamente. El éxito depende del compromiso con jornadas laborales extenuantes. Apetito por ganarlo todo. Vivimos apresurados, angustiados por el futuro y ante el sopor de la aceleración de nuestras vidas en las grandes ciudades, recurrimos a las bebidas energéticas. La vida moderna incentiva el consumo de estos poderosos y potencialmente peligrosos estimulantes legales. Bebidas energéticas artificialmente coloridas como un síntoma contemporáneo

El *jardí d'humus* es una serie fotográfica realizada entre 1994 y 2006. Su autor el catalán Manel Esclusa (1952) es uno de los fotógrafos y docentes españoles más reconocidos. Un clásico contemporáneo quien ha indagado en un territorio propio de lugares físicos y mentales de problemáticas y confusiones relacionados con la imagen fotográfica poética. Su jardín fotográfico inicia sembrando negativos a color en semilleros dentro de un invernadero. Negativos de vistas naturalistas del paisaje.

En este lugar usual para germinar semillas el tiempo, humedad y calor permiten el crecimiento y desarrollo de las plantas. Los negativos sembrados aquí se modifican y alteran de manera orgánica. Haciendo de cada uno de ellos una matriz única, de naturaleza inigualable. De ese deterioro orgánico de la emulsión fotográfica aparecen abstracciones y gradaciones de colores sobresaturados que nos recuerdan a las flores más exóticas y fascinantes. El fotógrafo jardinero de imágenes. Cosechando un jardín de eterna y sublime belleza en su proceso creativo vinculando su amor por la naturaleza y la fotografía.

Mike y Doug Starn (1961) son un dúo de hermanos gemelos norteamericanos trabajando como artistas multidisciplinarios. En los ochentas y noventas utilizaron para sus exploraciones principalmente el soporte fotográfico. La luz como fuerza creativa ha sido su cimiento y motor conceptual. *Gravity to light, Attracted to light* han sido algunos títulos de exhibiciones y libros de su autoría que asoman su interés genuino por lo místico. En su paso como estudiantes por la Academia de Artes en Boston prevalecía la norma de que era más importante la idea conceptual y su acotación escrita por sobre la imagen fotográfica. Así como el legado modernista fotográfico norteamericano de la copia fotográfica perfecta, con gradaciones tonales sistematizadas con densitómetros y puntuales procesados impecables en laboratorio para su permanencia y conservación de la fotografía como obra de arte. Quizás en rebeldía ante lo acartonado y lo impuesto como dogma ellos comenzaron a manipular materiales para dar forma a sus exploraciones estéticas que son parte de su indeleble estilo. En ese periodo sus copias impresas eran contaminadas con fijador en el revelador. Subexponían, subrevelaban, manchaban con reductor de farmer, fijaban menos tiempo del sugerido por los fabricantes con los efectos adversos que esto produce. Contaminaban los químicos para dar coloraciones no vistas antes.

Desvanecimientos, bajos contrastes, manchas amarillas, imágenes que iban madurando o cambiando de coloración con el contacto de la luz o desapareciendo con el paso del tiempo por una exploración química. Estas copias eran después seccionadas y vueltas a pegar con adhesivos y cintas no aptas para la conservación generando otro elemento contaminante que invariablemente afectaba a la imagen, otorgando una aura única a estas piezas. *Large Blue film Picasso, Crucifixion, Two headed Swan, Rose with Christ, Quadruple Mona Lisa, Triple Christ, Double Rembrandt with stairs*, son algunos de los títulos de las piezas únicas de ese periodo que ahora están en colecciones de museos internacionales. Gran parte de ese ciclo fue publicado en el influyente libro Mike and Doug Starn, con textos del crítico de arte Andy Grundberg en 1990. Dualidad, tiempo, lo efímero, la historia del arte occidental son el fondo de sus obras. La forma; él transgredir todo lo establecido por la búsqueda de esa fotografía que solo existe en la mente del creador y que necesita desaprender lo aprendido para aprehender la visión interior. Lo chamánico y metafísico en la destrucción y renacer. Lo lumínico.

Sombras y algo más. *Mictlán* es la exploración del fotógrafo y teórico catalán Joan Fontcuberta (1955), crítico permanente de la verdad. Incansable creador lúdico que analiza la imagen fotográfica y sus problemáticas de representación. Teórico influyente en Iberoamérica, un visitante habitual y querido en México. El *Mictlán* de Fontcuberta, fue exhibido y publicado como fotolibro en edición especial por Hydra en México (2019). A partir de su interés por encontrar el grado cero poético en la escritura fotográfica desde su proyecto *Trauma*, donde desde hace años busca “imágenes enfermas”. Lo que Fontcuberta entiende cómo el último suspiro de la representación donde destino es el recuerdo que desfallece. El estertor de lo que fue llamado fotografía. Como la madeja de Ariadna ante el laberinto de Creta, Fontcuberta

decide ir por el Minotauro interpolando el hilo conductor hacia el mítico y sagrado Mictlán. Paralaje entre el recorrido al morir de las ánimas mexicas, con lo efímero de la fotografía de rastros y rostros que se borran hasta desaparecer. Después de todo la fotografía es falible para hacernos inmortales. Su serie comienza con la investigación de fotografías dañadas en los acervos de la Fototeca Nacional, la fototeca Pedro Guerra en Mérida, o en acervos de la Fundación Televisa y archivos fotográficos en Ciudad de México. En su selección, a partir de un millar de negativos de vidrio, asoman guiños de la historia de este país: La Revolución Mexicana, identificamos a Francisco Villa y Emiliano Zapata, así como a personalidades públicas, vida social, tradiciones, ejecuciones, bodas, bautizos y hasta pornografía. El descenso al inframundo desde el folclore y patrimonio histórico. Articulado desde el Mictlán con los nueve niveles correspondientes a las formas en que fallecieron seres queridos. Nuestros difuntos. Estadios de sombras. Transformación gradual. Terminan de descarnarse. Aquí no hay gravedad.

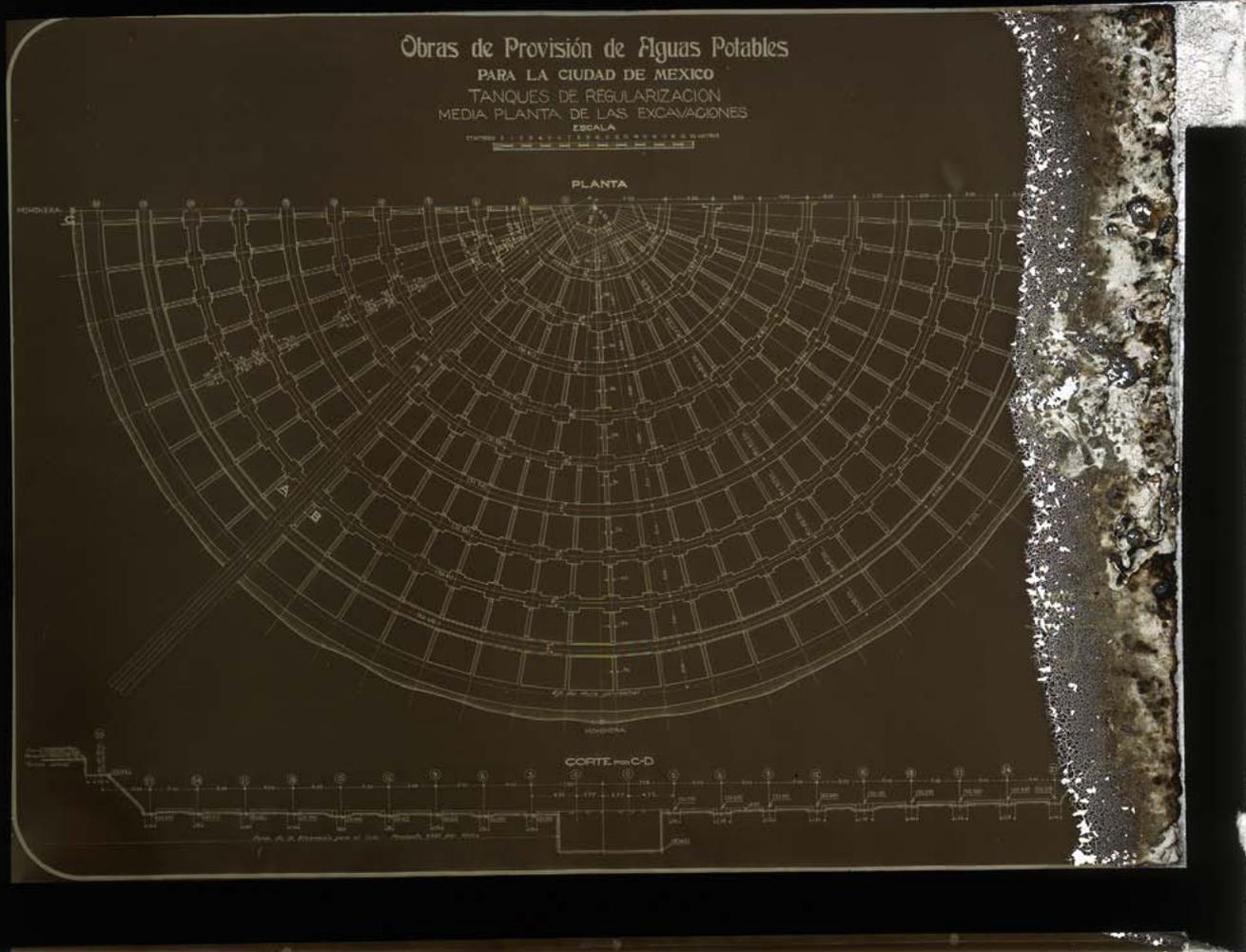
Lo sombrío, siniestro y la otredad, en mi percepción cambia de matiz hacia la celebración del presente, de la vida y los acontecimientos. Del pasar del tiempo. Mirar horizontes distantes con catalejos heridos. Cosechar la incertidumbre. Todos los anzuelos son engullidos por ese monstruo de profundidades mentales. Nada es para siempre, ni los recuerdos, ni los nombres, ni siquiera ese extraño fenómeno que llamamos fotografía.

Huellas de agua. El complejo hídrico para la Ciudad de México

Mayra Mendoza Avilés

El agua es una necesidad y su acceso es un derecho fundamental. La gestión para garantizar su abasto a la población no solo es ineludible sino impostergable, sobre todo cuando nos encontramos en medio de una crisis hídrica, con acuíferos sobreexplotados, cuerpos de agua contaminados y planes de mitigación más no de solución al grave problema. En el acervo de la Fototeca Nacional hay un conjunto de placas negativas relativas al suministro de agua que evidencian en mayor o menor medida, deterioro irreversible en sus bordes, resultado de una prolongada exposición a la alta humedad en el ambiente, combinada con altas temperaturas durante su almacenamiento en algún momento de su vida social, previo a su llegada a este repositorio.

Resulta significativo como estos negativos deteriorados por la acción de la humedad presente en el ambiente, conforman un registro fotográfico efectuado justamente con la intención primigenia de documentar la construcción del entonces novedoso sistema de provisión de agua potable para la capital, construido entre 1903 y 1914, año de entrega de la obra bajo la dirección técnica del ingeniero



Manuel Marroquín y Rivera (1865-1927). Estas vistas forman parte de la gestión porfiriana de registrar fotográficamente el proceso de construcción de las obras públicas para dejar evidencia de estas. Es así como encontramos planos, alzados y la obra en proceso, hasta la introducción de tuberías en céntricas calles de la capital mexicana; algunas de ellas parecen imágenes tomadas en una ciudad del futuro con esbeltas columnas de concreto que presagian las formas lisas de la modernidad venidera.

Se han hallado al menos, una treintena de estos negativos en placa seca de gelatina, que figuran a lo largo de las páginas de la *Memoria Descriptiva de las Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México*, elaborada por el responsable de la obra.¹ Se sabe se la existencia de un archivo en la oficina técnica, pero hasta el momento, se desconoce si las placas formaron parte de éste, o únicamente las impresiones empleadas para la edición de la memoria.²

[Imagen 1]. 842815. Media planta de las excavaciones para los Tanques de Regularización. De la serie *Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México*, Colección Casasola, ca. 1904, Secretaría de Cultura-INAH-SINAFO-FN-MX.



Es factible que las placas fueran adquiridas por Gustavo Casasola en fecha posterior ya que algunas se reprodujeron en *Seis siglos de Historia Gráfica de México 1325-1976* y de esta manera fue como llegaron con la colección Casasola a la Fototeca Nacional.³

De manera previa a la memoria antes mencionada, se realizó una edición rústica con fotografías, bajo el título *Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México*, publicada en septiembre de 1910 para los festejos del Centenario de la Independencia. La inauguración de la conclusión de las instalaciones de las bombas en Nativitas y de la Condesa, así como los depósitos en la loma de Molino del Rey, tuvieron lugar el 10 de septiembre dentro del programa oficial de las celebraciones.⁴ El acreditado ingeniero Marroquín y Rivera fue nombrado secretario de Fomento durante los últimos tres meses del gobierno porfirista. Durante los tiempos convulsos de la revolución, la obra se concluyó a pesar de las demoras en la gestión de la administración pública.

[Imagen 2]. 824818.
Construcción de uno de los Tanques de Regularización.
De la serie *Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México*, Colección Casasola, Núm. 108, 8 noviembre de 1907, Secretaría de Cultura- INAH-SINAFI-FN-MX.



Para el presente artículo se hizo el ejercicio de presentar al lector la primera figura sin positivar, para apreciar el deterioro sobre el negativo. De manera particular, es posible considerar en la Imagen 1, la humedad generó un patrón irregular sobre el sustrato debido a que la gelatina empleada como aglutinante, fue consumida en esa área, tanto por el desarrollo de colonias de hongos, como el desprendimiento del mismo por la fluctuación de humedad a la que estuvo sometido, dejando en su lugar manchas ennegrecidas, que ceden el paso al patrón de descamación del aglutinante —parecido a un halo de espinas—, que inicia con líneas angulosas y en su mayor progreso se aprecia como pérdida del sustrato en formas caprichosas, que bien podría confundirse con una elaborada intervención digital sobre materiales antiguos. Pero ¿de qué trata esta imagen que presenta el plano de excavación de un impecable semicírculo columnado, afectado por la humedad? Precisamente del porfiriano Sistema Xochimilco de provisión de agua potable para la Ciudad de México, que posteriormente se unió al Sistema Lerma, cristalizado hacia los años cuarenta del siglo xx.

[Imagen 3].
824823. Colado de las columnas en los Depósitos Distribuidores. De la serie Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México, Colección Casasola, Núm. 102, 23 de agosto de 1907, Secretaría de Cultura- INAH-SINAFO-FN-MX.

Hacia los años setenta y ante el agotamiento de la cuenca del Lerma, dieron inicio las obras del actual Sistema Cutzamala, hoy amenazado por la sequía.

[Imagen 4].
824823. Colado de las columnas en los Depósitos Distribuidores. De la serie *Obras de Provisión de Aguas para la Ciudad de México*, Colección Casasola, Núm. 102, 23 de agosto de 1907, Secretaría de Cultura- INAH-SINAFO-FN-MX.

La Comisión Hidrográfica del Valle de México, creada en 1898 por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, inició las exploraciones geológicas en manantiales y arroyos viables para abastecer de agua a la capital y más tarde se estableció la Junta Directiva de las Obras de Provisión de Aguas para la Ciudad de México para la dirección y gestión de las labores. El proyecto consistió en la construcción de obras de captación para los 2,000 litros por segundo que llegarían procedentes de los manantiales de Xochimilco mediante un acueducto cerrado, así como las plantas de bombeo y una amplia red entubada.⁵



Ahora bien, cuando las tropas zapatistas tomaron Xochimilco hacia 1914 y hubo escasez de agua en la capital, se divulgaron rumores sobre el envenenamiento del agua potable, que fueron desmentidos a partir de análisis químicos realizados por el gobierno de la ciudad.⁶ La irregularidad en el suministro había sido causado por fallos en la energía eléctrica de las bombas al parecer controladas por los zapatistas.

Dada la naturaleza documental de las placas –exhiben fecha (número, día, mes y año) y son justo las que presentan deterioro por humedad, y están datadas entre agosto de 1907 y marzo de 1910–, se aprecia que corresponden a la construcción de los depósitos de agua en forma circular en la Loma de Molino del Rey (hoy conocidos coloquialmente como tanques de Dolores), la Planta de Bombas de La Condesa y la introducción de tuberías en el centro de la ciudad y, por la numeración que presentan, debió ser una copiosa documentación de al menos 196 placas que aún quedan por rastrear en la colección Casasola de la Fototeca Nacional.

[Imagen 5].
824828. Depósitos Distribuidores. Colocación de las piezas de concreto sobre las columnas con armadura metálica de las trabes. De la serie Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México, Colección Casasola, Núm. 118, 18 de enero de 1908, Secretaría de Cultura- INAH-SINAFO-FN-MX.





[Imagen 6].

824824. Galería de distribución. Taller de colado de las secciones, en la Condesa. De la serie Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México, Colección Casasola, Núm. 177, 12 de agosto de 1909. Secretaría de Cultura-INAH-SINAFI-FN-MX.

Las ocho figuras presentadas constituyen fragmentos de obras de infraestructura que difícilmente se convierten en objeto de estudio, por no estar a la vista, soterradas de origen, son vestigios de un complejo subterráneo encargado de la provisión de agua capitalina que requirió de la participación de más de cincuenta ingenieros para la realización de estudios y planos topográficos, fabricación de piezas de fierro colado, pruebas de materiales, instalación de tuberías, diseño y construcción de fachadas entre otras múltiples tareas. Todas las placas exhiben huellas del desprendimiento del sustrato en mayor o menor medida que se traduce en formas caprichosas en color blanco, gris o negro en los bordes de la imagen, a manera de obturador juguetero que oculta información al espectador.

La imagen 1, muestra la media planta del plano de excavación de los depósitos para contener el agua. Se construyeron cuatro idénticos en forma circular por lo cual, el plano presenta una sección longitudinal de la estructura.

La imagen 2, Presenta los inicios del trazado circular de uno de los depósitos para el colado posterior de zapatas y columnas. La imagen 3, muestra el colado de concreto armado en las columnas de uno de los cuatro “Depósitos Distribuidores” desde “el puente giratorio”, una innovadora estructura metálica que se desplazaba de forma radial (que se mira en la parte superior), y alimentaba el colado por medio de un tubo o manguera, hasta los supra capiteles de cada columna, reforzadas previendo los posibles temblores en la capital. De hecho, durante la construcción de todo el sistema, se registraron tres de ellos, en abril de 1908, julio de 1909 y noviembre de 1912 sin causar afectación estructural.

La imagen 4 presenta las piezas de concreto colocadas sobre las columnas, así como la armadura de las trabes para la construcción del techo. Es posible apreciar a lo lejos, los terrenos de cultivo en lo que hoy es la segunda sección del Bosque de Chapultepec; todo enmarcado por el borde irregular del deterioro y la pérdida de sustrato en algunas áreas. Hacia los años cincuenta, el cárcamo de Dolores completaría el complejo hidráulico del Sistema Lerma, que fue restaurado hacia 2011 y habilitado como recinto museal del Jardín del Agua.

De julio de 1909 a marzo de 1910, se concentraron los trabajos en la llamada “Galería de Distribución”, es decir un corredor subterráneo de 8.5 km, que fue estructurado a partir de secciones en forma de “U” que fueron ligadas entre sí y cubiertas en el techo con dalas de cemento armado, con las correspondientes pruebas de resistencia para

[Imagen 7] 824827.
Construcción de Galería en la Avenida Cinco de Mayo. De la serie *Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México*, Colección Casasola, Núm. 196, 8 de febrero de 1910. Secretaría de Cultura- INAH-SINAFI-FN-MX.

aguantar además del peso de la tierra, el pavimento sobre la calle. El túnel cuadrangular se concibió para alojar el tubo de fierro colado (de 1.20 m de diámetro) para el transporte del agua. La imagen 5 es del taller de colado de las secciones, las de la izquierda aún con cimbra mientras que a la derecha ya se aprecian como fragmentos de concreto, mientras que en la imagen 6, se observa a un hombre de pie, sobre una de estas “secciones”, lo que permite apreciar su dimensión, mientras es sostenida por la grúa de maniobra para ser transportada desde el taller de colado de la Condesa a la cepa excavada.



En la imagen 7, una toma en picada, se aprecia la construcción de la Galería de Distribución en la Avenida Cinco de Mayo, en el cruce donde se ubicó desde dos décadas previas, el almacén La Palestina (hoy calle de Bolívar). Las obras principales de la galería concluyeron el 17 de marzo, fecha marcada en la imagen 8, con las obras frente a la iglesia de San Hipólito, en la Avenida de los Hombres Ilustres (hoy avenida Hidalgo). La memoria da cuenta de la instalación de una línea telefónica dentro de la galería que fue de gran utilidad para la comunicación con los talleres mientras duró la construcción. Además de exponer el deterioro a partir de la pérdida del sustrato, la placa muestra una mutilación parcial en el borde superior.

[Imagen 8].
824817. Galería de Distribución. Colocando las últimas secciones frente al templo de San Hipólito. De la serie Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México, Colección Casasola, Núm. 198, 17 de marzo de 1909. Secretaría de Cultura- INAH-SINAFO-FN-MX.

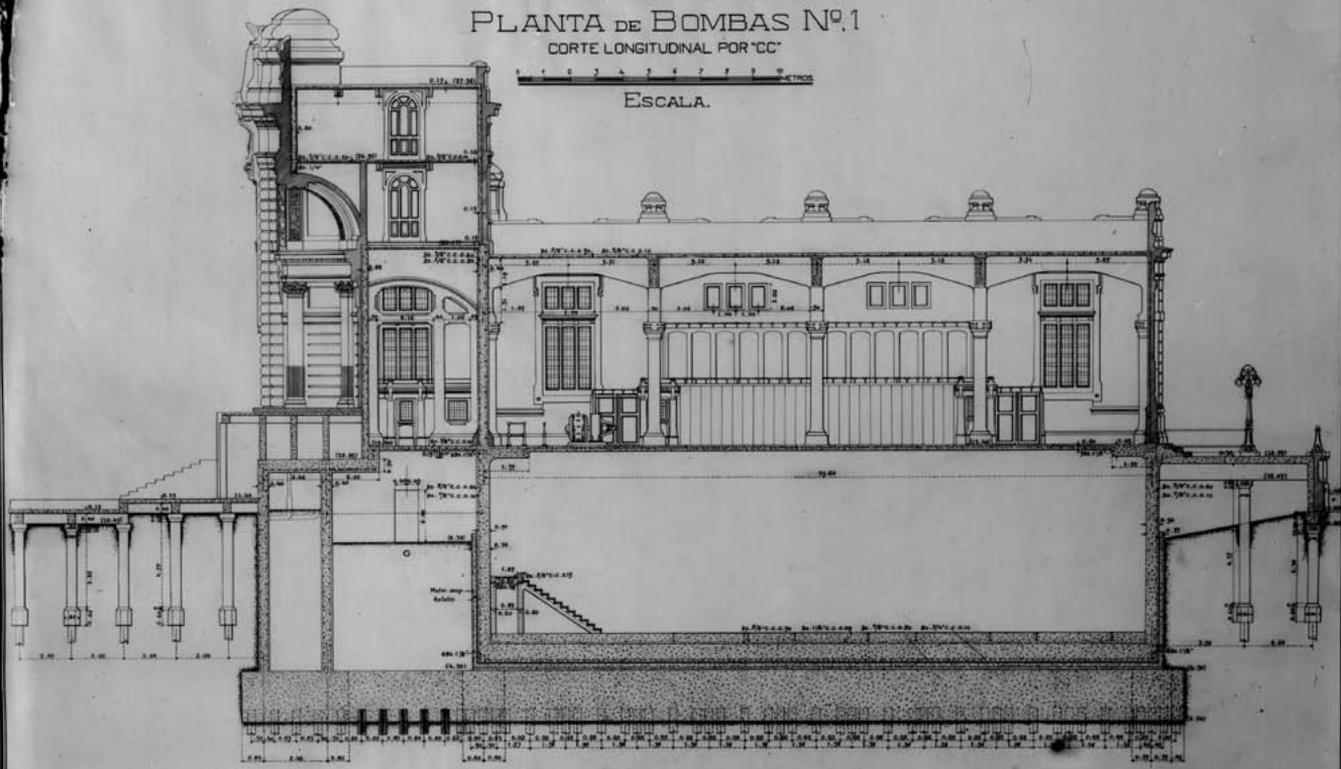


Obras de Provisión de Aguas Potables

PARA LA CIUDAD DE MEXICO

PLANTA DE BOMBAS N.º 1

CORTE LONGITUDINAL POR "CC"



En cuanto al deterioro producido por humedad en los negativos de placa seca de gelatina, este puede constituir desde un rastro inocuo hasta la pérdida irregular de sustrato, que le confiere un aura distinta a la pieza original, una huella de la intervención involuntaria que altera su materialidad, donde el conservador se alertará y el observador avezado mirará con estupor para preguntarse ¿es posible hallar belleza en el deterioro?

[Imagen 9]. ©824813.
Plano de la Planta de Bombas Núm. 1 en la Condesa. De la serie Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México, Colección Casasola, ca. 1907. Secretaría de Cultura INAH-SINAFO-FN-MX.

El conjunto de piezas referido es precisamente un rompecabezas provisto de vacíos y vistos, un registro de evidencias materiales que permanecen inermes en el acervo pero que pueden complementarse con otras y en conjunto invitan a hacer una reconstrucción creativa a partir de la materialidad alterada del sustrato que permite incluso efectuar una resignificación de estas.

Mayra Mendoza Avilés

- 1 Marroquín y Rivera, Manuel, *Memoria Descriptiva de las Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México*, Publicada por orden de la Junta Directiva, México, Müller Hnos., 1914, 600 p. Se han localizado al menos 32 negativos relativos al tema que fueron usados para la impresión de la Memoria antes citada, pero es muy posible que la serie completa pueda ser localizada en la colección Casasola de Fototeca Nacional aunque no agrupada de manera secuencial; ahora bien, es necesario anotar que solo trece de las placas presentan el deterioro por humedad al que alude el artículo.
- 2 La existencia del archivo de la Oficina Técnica de las Obras de Provisión de Aguas Potables bajo el mando del Ing Manuel Marroquín y Rivera se menciona en *El Pueblo*, 4 de octubre de 1914, p.1
- 3 La colección Casasola fue adquirida por el gobierno federal encabezado por Luis Echeverría Álvarez, el 3 de marzo de 1976 y otorgada en custodia al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Depositada en el Exconvento de San Francisco en Pachuca, Hidalgo bajo el nombre de "Archivo Casasola", luego Archivo Histórico Fotográfico, hoy Fototeca Nacional.
- 4 *Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México*, Imprenta de Juan Aguilar Vera, 1910, 139 p. 45 x 31 cm. La programación de eventos conmemorativos al Centenario de la Independencia se retomó de la publicada en La Iberia, 12 de octubre de 1909, p. 1 y 2.
- 5 Marroquín y Rivera, *op. cit.* Introducción.
- 6 La mención se retoma de las implicaciones en esta zona lacustre durante la Revolución Mexicana, véase Edgar Allan Lara Paredes, *La desecación del Lago de Xochimilco y sus consecuencias socioambientales en la región lacustre del sur de la Ciudad de México 1901-1960*, tesis de maestría en Estudios Regionales, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2020

Galería

Negativo en placa seca de gelatina con pérdida de sustrato por humedad, con manchas y positivo (abajo)



© 12948 Casasola, Bernardo Cologan y Cologan, embajador de España, aborda un automóvil, México, D.F., México, ca. 1905-1910. Colección Archivo Casasola. Acervo Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



Negativo en placa seca de gelatina con desprendimiento de sustrato por fluctuaciones en la temperatura y humedad de su lugar de resguardo, con retoque y grasa para reducir la densidad de la imagen, y sulfuración general de la plata formadora de la imagen.
Positivo (página siguiente)



© 352286 Cándido Avilés Isunza, México, D.F., México, ca. 1916-1917. Colección Culhuacán.
Acervo Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



Negativo en placa seca de gelatina, con desvanecimiento general de la imagen debido a un lavado deficiente en la eliminación de residuos del fijador empleado en el proceso original de revelado. Positivo (página siguiente)



© 359213 *Fernando "El Católico" y la reina Isabel de Castilla*, pintura al óleo. México, D.F., México, ca. 1910-1920. Colección Culhuacán. Acervo Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. F.N. MX.



ELS DEERNAN EL CATHOLICO LA REINA

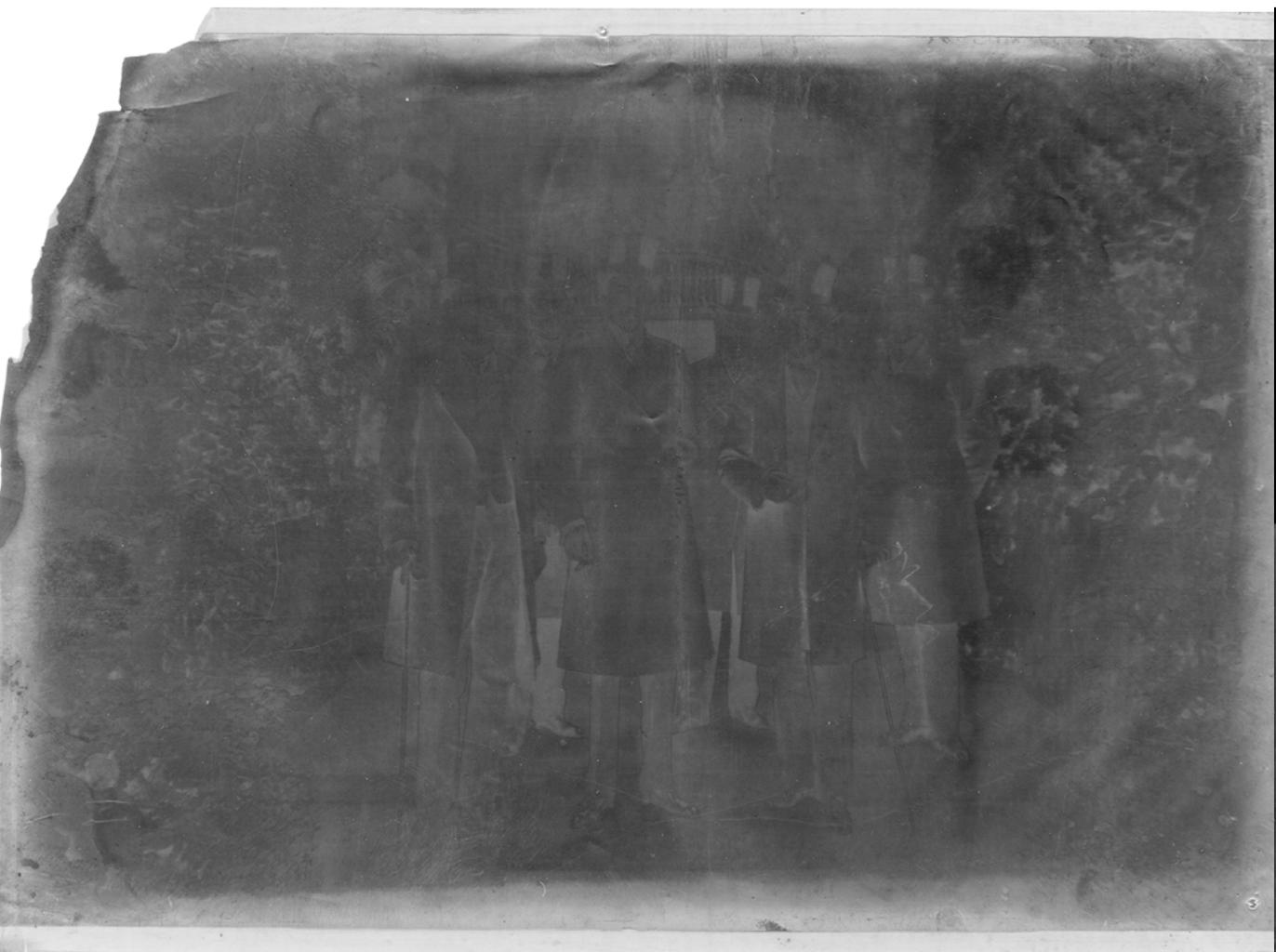
Negativo en placa seca de gelatina, con pérdida de sustrato por humedad, ralladuras y plata coloidal ("espejo de plata") en los márgenes. Positivo (página siguiente)



© 292231 Casasola, Pareja de novios de la familia Zamora Plowes.
Colección: Archivo Casasola, Lugar de asunto: México, D.F., México, ca. 1900-
1905. Acervo Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



Placa negativa de nitrocelulosa, con sulfuración general, presencia de plata coloidal, con deformación y mutilación del soporte. Positivo (página siguiente)



© 12941 **Casasola**, *Bernardo Cologan y Cologan con funcionarios en un jardín*,
Colección: Archivo Casasola, Lugar de asunto: México, D.F., México, ca. 1912-1915.
Acervo Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



Negativo en placa seca de gelatina, con sulfuración del sustrato, desvanecimiento parcial de la imagen, plata coloidal y manchas producidas por polvo adherido al sustrato. Positivo (página siguiente)



© 276931 Casasola, *Empleados trabajando en las oficinas de una estación de bombeo*, México, D.F., México, ca. 1905-1910. Colección Archivo Casasola. Acervo Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. F.N. MX.



Negativo en placa seca de gelatina, con desvanecimiento general de la imagen debido a un lavado deficiente en la eliminación de residuos del fijador empleado en el proceso original de revelado. Positivo (página siguiente)



© 359421 *Hombres en excavación arqueológica*. México, D.F., México, ca. 1910 -1915. Colección Culhuacán. Acervo Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



Placa negativa de nitrocelulosa, con plata coloidal y desvanecimiento general de la imagen por un lavado deficiente en la eliminación de residuos del fijador empleado en el proceso original de revelado. Positivo (página siguiente)



© 366356 **Arzumendi** *Campesinos en campo de cultivo*. México, D.F., México, ca. 1896.
Colección Juan Antonio Arzumendi. Acervo Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



Negativo en placa seca de gelatina, con daño abrasivo. Desvanecimiento de imagen y plata coloidal en los márgenes. Positivo (página siguiente)



© 41709 Casasola Álvaro Obregón, Joaquín Amaro, Francisco R. Serrano y comitiva en un banquete, México, D.F., México, ca. 1920. Colección Casasola. Acervo Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



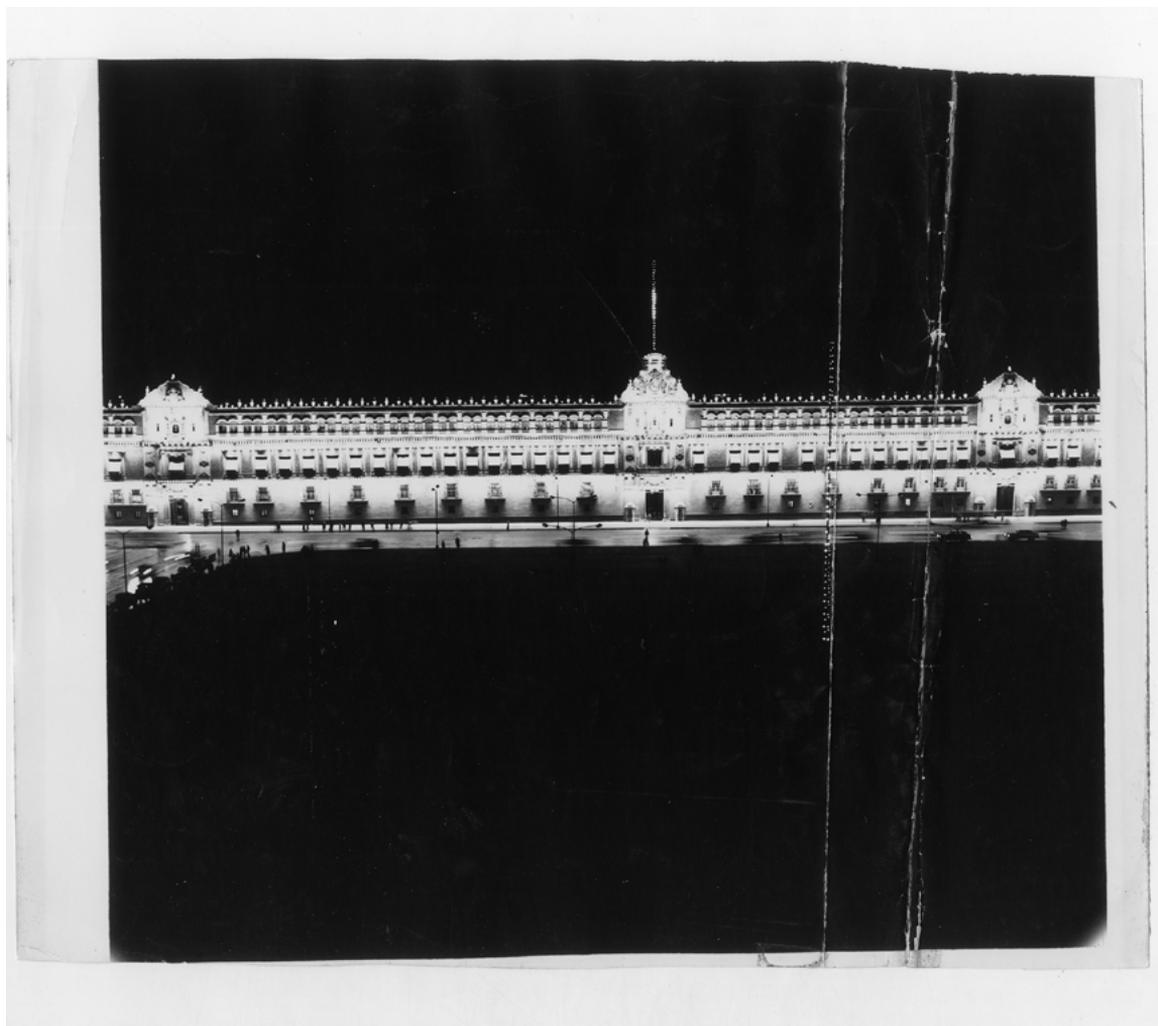
Negativo en placa seca de gelatina, con deformación en sustrato y desvanecimiento de imagen. Positivo (página siguiente)



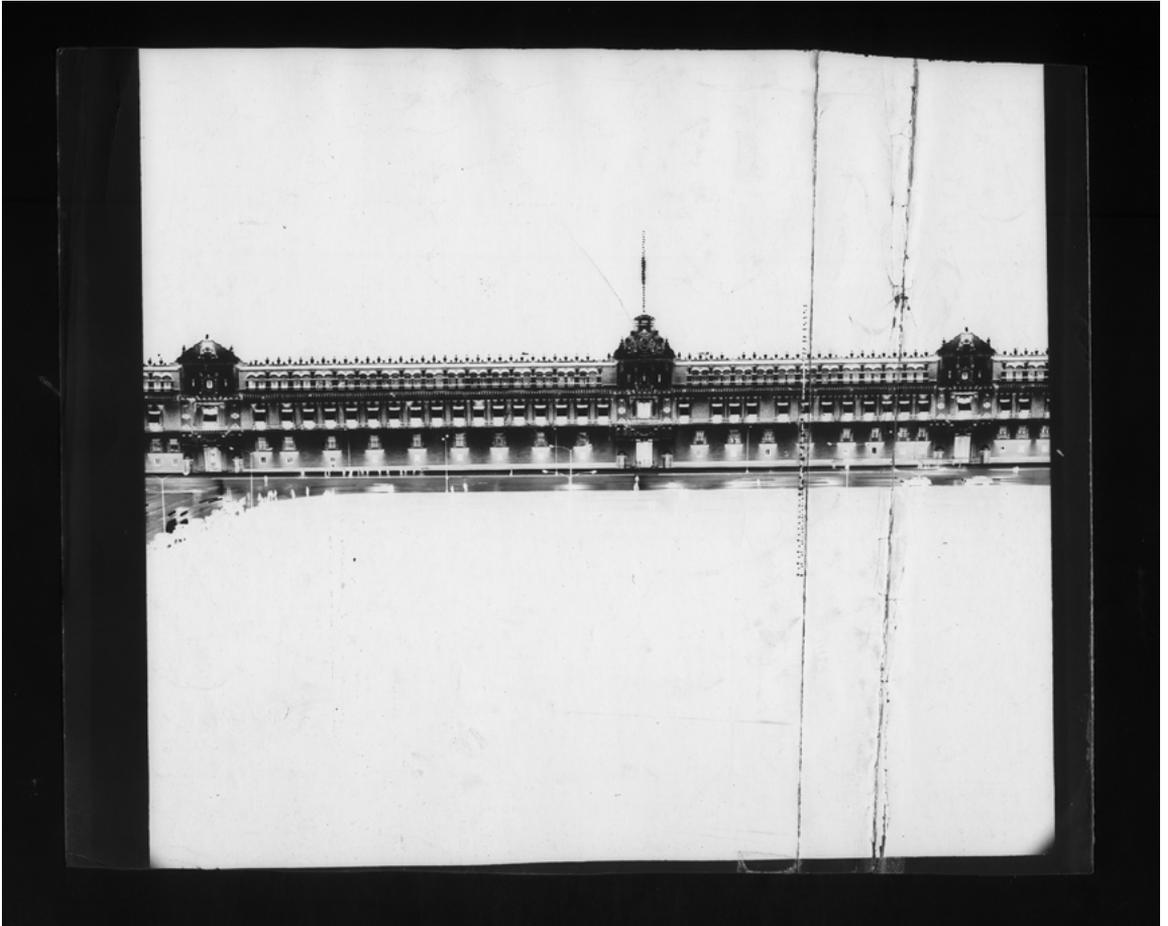
© 366390 **Arzumendi** *Casa habitación, interior.* México, D.F., México, ca. 1900-1910. Placa seca de gelatina y positivada (página siguiente) Colección Juan Antonio Arzumendi. Acervo Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. F.N. MX.



Negativo en placa seca de gelatina, fracturado y con cinta adhesiva en el sustrato. Positivo (página siguiente)



© 831695 *Palacio Nacional iluminado*. México, D.F., México, 1968. Placa seca de gelatina y positivada (página siguiente) Colección Revista Hoy. Acervo Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



El acervo fotográfico del IMSS



Acervo fotográfico del IMSS. **Autor no identificado.**

El Sanatorio Número 1, ubicado en la confluencia de las avenidas México y Michoacán, Ciudad de México, México, ca. 1940.

Hablar acerca del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), a 81 años de su fundación, no siempre es sencillo, más aun considerando la enorme tarea de proporcionar servicios integrales de salud y bienestar a sus derechohabientes, en una población tan grande como es la de México. La mejor forma de hacerlo, sin duda, es a través de las fotografías que se han recopilado a lo largo del tiempo y que nos dan la mejor muestra del quehacer institucional visto desde su forma más íntima. En las imágenes de nuestro archivo se resguardan historias de esfuerzo, dedicación y vocación de servicio; es decir, historias que se forman con el trabajo cotidiano y arduo de su personal.

Esta memoria gráfica abarca desde los anteproyectos de la seguridad social como la Conferencia Interamericana de Seguridad Social, celebrada en Chile en 1942 hasta la fecha, y de la que formamos una importante colección. Este es el camino que el licenciado Ignacio García Téllez y el ingeniero Miguel García Cruz recorrieron para crear lo que hoy conocemos como la Ley del Seguro Social. En estas imágenes podemos recrear una y otra vez diversos eventos que han marcado la vida de nuestra institución, así como la vida del país en materia de salud y seguridad.

El primer hospital, el primer derechohabiente, la primera enfermera, la creación del Sindicato del IMSS, la inauguración de la Unidad habitacional Independencia, la creación de “la Casa de la Asegurada”, base de lo que hoy son los Centros de Seguridad Social; la creación de unidades deportivas, la red de teatros del IMSS, la creación de los Centros Médicos Nacionales como La Raza en ciudad de México y en otros estados del país; los terremotos de 1985 y 2017, la pandemia de COVID-19 recientemente enfrentada con éxito y muchísimo más material gráfico forma parte de este archivo y nos permite mantener viva nuestra memoria.



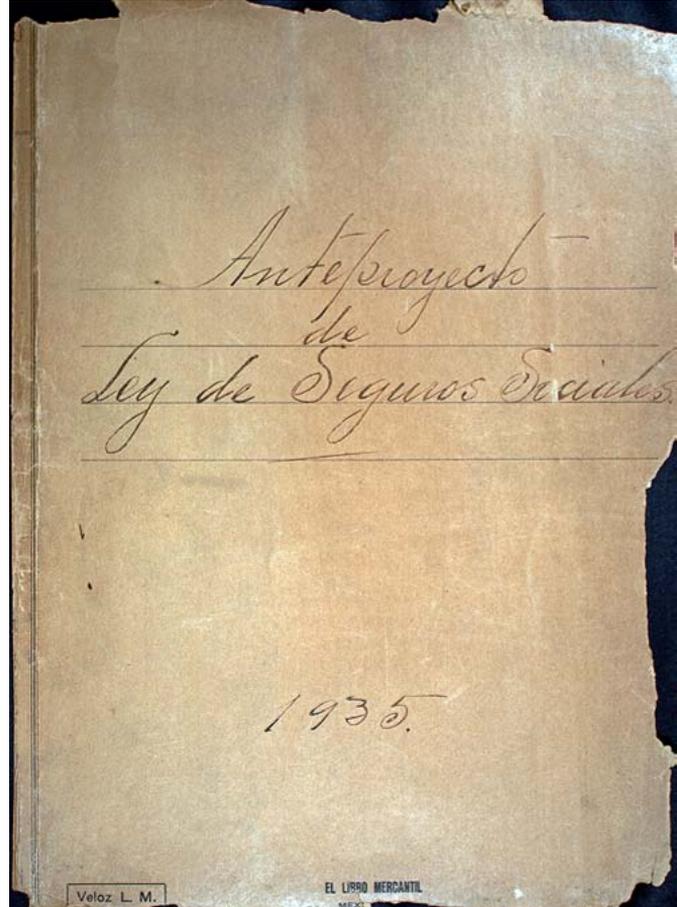
Acervo fotográfico del IMSS. **Autor no identificado.** Ambulancia aérea XC-COY, ca. 1980.



Acervo fotográfico del IMSS. **Autor no identificado.** El equipo de futbol Atlante fue cedido al IMSS en 1978, con grandes figuras como Ricardo la Volpe, Evanivaldo Castro "Cabinho", Victor Manuel Vucetich, Eduardo Pergis, Eduardo Moses, Arturo "Gonini" Vázquez Ayala, Rubén "el Ratón" Ayala, entre otros. Ciudad de México, México, ca. 1980.

Contamos con evidencia gráfica de las tareas que el IMSS ha desarrollado en las regiones más apartadas. Algunos ejemplos que podemos mencionar son las campañas de fomento a la salud que se llevaban a cabo en los diferentes Estados de la República Mexicana, así como los eventos sociales, culturales y deportivos, las giras realizadas por los Directores Generales o las reuniones de los primeros médicos.

La colección fotográfica que posee el Archivo Histórico del IMSS reúne más de 55,000 imágenes de momentos tan memorables y deja conocer gran parte de la situación política, social y cultural de diferentes épocas, pero también ha ido acompañando los cambios que el país ha experimentado tomando como referencia los proyectos que el instituto ha desarrollado para beneficio de millones de trabajadores y sus familias. Mediante nuestro acervo fotográfico podemos hacer viajes al pasado para saber de dónde venimos pero algo más importante, desarrollar una visión centrada para saber hacia dónde vamos y no cabe duda que vendrán otros momentos tan importantes como los ya vividos y de los cuáles se contará con imágenes que serán fuente de inspiración para las próximas generaciones. El acervo fotográfico del IMSS se encuentra en el Centro Médico Nacional Siglo XXI, avenida Cuauhtémoc 330, colonia Doctores y está abierto al público en general de 8 a 16:00 horas de lunes a viernes.



Acervo fotográfico del IMSS. **Autor no identificado.** En este documento se manifestaba la necesidad de construir un régimen de seguridad social con el fin de dar diferentes beneficios a la población trabajadora. Ahí se planteó la necesidad de crear una ley que garantizara la seguridad social de los mexicanos. Ciudad de México, México, 1935.

La evolución de los estuches de los Daguerrotipo

Antes de la invención del daguerrotipo, el pequeño

estuche que servía como un ornamento de lujo y protección, fue utilizado para retratos en miniatura y siluetas. Con aquel invento, patentado en agosto de 1839, Daguerre solo incluía el instructivo, la cámara, el lente, los materiales y los químicos necesarios para producirlo, no así el material para resguardarlo y se podía deteriorar. Ejemplo: Los 8 primeros daguerrotipos de México no fueron protegidos adecuadamente hasta que llegaron a The George Eastman Museum donde fueron estabilizados, encapsulados y resguardados (los he tenido dos veces en mis manos). El daguerrotipo, cubierto por una marialuisa y protegido por una pieza de vidrio, aún necesitaba mayor protección. Los estuches no solo protegían la delicada imagen del daguerrotipo, también la embellecían.

Los primeros estuches que se fabricaron antes de 1849 estaban hechos de un marco y tapa de madera de pino. Esta construcción era defectuosa pero este problema fue resuelto para 1849. A mediados de la década de 1850 la forma estaba estandarizada: una cubierta frontal y posterior cuyos márgenes estaban biselados o redondeados. La estructura de madera se recubrió pegando piezas delgadas de piel de Morocco previamente teñidas y repujadas.

Los tintes utilizados eran negros, varios tonos de marrón, un color rojo intenso o vino de Oporto. En raras ocasiones se utilizó naranja o verde. El diseño en relieve se usaba para la portada, mientras que en la parte inferior no existía. Los primeros estampados eran de un patrón geométrico simple, pronto aparecieron trabajos de arreglos florales. Los detalles dorados aparecieron en 1846, y para 1850, patrones geométricos y florales adornaban las dos cubiertas.



Ambrotipo 2 x 2.25 pulgadas con estuche termo plástico. Colección Erasto Carranza.



Ambrotipo 2 x 2.25 pulgadas con estuche termo plástico. Colección Erasto Carranza.



Daguerrotipo 2.75 x 3.25 pulgadas con estuche oval de madera y terciopelo. Coleccion Erasto Carranza.



Daguerrotipo 2.75 x 3.25 pulgadas con estuche oval de madera y terciopelo. Coleccion Erasto Carranza.

El cierre de la caja mantuvo un solo gancho y ojal metálicos para las placas de 1/16 y 1/9, uno o dos para la de placa de 1/6 y dos sujetadores para la placa de 1/4 o más grandes. Los estuches más elegantes cubiertos con terciopelo, papel maché o concha nácar tenía un cierre de botón. Las dos mitades del estuche de piel estaban unidas por una pieza del mismo material que actuaba como lomo y se debilitaba con las repetidas aperturas y cierres, por lo mismo los coleccionistas rara vez encuentran cajas con el lomo intacto. Durante las décadas de los años 1850 y 1860 se redujo la calidad de la estructura de madera, el uso del cuero fue sustituido por papel repujado o tela. Nace entonces el estuche termoplástico, y cautiva al público con un estuche de calidad; la profundidad del diseño era más atractiva y la bisagra impedía la separación de las dos partes.

Al coleccionista le podrán decir que la caja termoplástica (dura) está hecha de gutta percha. Esto no es verdad. Nunca se ha demostrado que así haya sido. La gutta percha es la savia del árbol *Inosandra gutta* que crece especialmente en Malasia y Java. Es muy similar en apariencia y tacto al compuesto termoplástico, la gutta percha es una goma que cuando se ablanda con el calor, se vuelve bastante moldeable (de ahí que se haya utilizado el término "plástico" para describirla) y cuando se endurece al enfriarse se vuelve sólido y resistente a los ácidos. El termoplástico, no tiene una base de goma. Además, la gutta percha está sujeta a deterioro por la humedad con el tiempo, mientras que el termoplástico permanece estable.

La introducción de un nuevo tipo de estuche en 1853 conocido como Union Case tuvo una aceptación inmediata, pero tuvo una vida muy corta. El término "Union" es la unión de componentes, goma laca, fibra de madera u otro material fibroso y un tinte de color que cuando se calienta y se mezcla, produce el compuesto termoplástico. También el detalle dorado formaba el efecto decorativo permanente deseado.

En 1866 el daguerrotipo y el ambrotipo habían reducido su demanda siendo reemplazados por el ferrotipo y la carta de visita. Para finales de 1860 los estuches que protegían y embellecían a los daguerrotipos y a los ambrotipos se volvieron obsoletos.

En el siglo XX pocos fotógrafos se dedicaron a producir daguerrotipos o ambrotipos, así que ellos mismos producían o conseguían estuches de la época para proteger sus delicadas imágenes. Fue en los 90's del siglo XX y hasta fechas recientes del siglo XXI que muy pocas personas se dedicaron a fabricar o restaurar estuches originales de la época, por ejemplo, Michael Rhodes de Modern Day Antique, fabrica estuches a base de resina a partir de estuches del siglo XIX.

Notas

1. Paul K. Berg, Nineteenth Century Photographic Cases and Wall Frames (New Port Beach: Paul K. Berg Publisher, 2003).
2. <https://www.daguerreiansociety.org>
3. <https://www.moderndayantique.com>

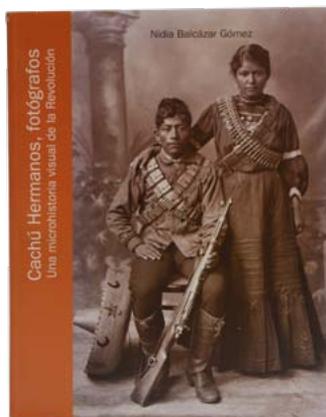


Erasto Carranza, Daguerrotipo 3.25 x 4.25 pulgadas, estuche de resina, 2010. Colección Erasto Carranza.



REFLEXIONES

Ernesto Ramírez



Nidia Gómez Balcázar
Cachú Hermanos, fotógrafos.
Una microhistoria visual
de la Revolución;
UACM, BUAP,
México, 2022.

La microhistoria es una rama de la Historia que estudia un acontecimiento del pasado desde un hecho concreto.

Luis González fue uno de sus pioneros. La microhistoria apunta a que a partir de un suceso parcial se aspire a identificar su valor general. Es así como Nidia Balcázar se atreve a revisitar la Revolución Mexicana a través de un archivo fotográfico y documentos personales de Juan y Antonio, los hermanos Cachú, quienes en la última década del siglo XIX aprendieron el oficio fotográfico en Pátzcuaro, actividad que luego complementaron con la actividad teatral. Así, mientras por el día usaban un telón para sus sesiones fotográficas, por la noche lo subían para presentarse como Compañía Dramática Cachú. Esta doble actividad les permitió recorrer el Bajío construyendo una microhistoria visual de la región.

Nidia Balcázar inicia relatando cómo fue su “encuentro” con la obra de los Cachú: primero, como proyecto de tesis de maestría (2018) en el Posgrado en Historia de la ENAH, y después con el hallazgo de la fotografía: “Viva la democracia y nuestra bandera. Muera el caciquismo” (Hnos. Cachú, Michoacán, 1915). “La imagen [...] me pareció una teatralización que pretendía evocar a los personajes revolucionarios”. La ficha técnica que encontró después, confirmaría sus sospechas: “Estas señoritas ataviadas de revolucionarias en realidad eran bellas actrices de teatro -que eran las hermanas Cachú- posando gustosas, para su hermano, para esta escenificación”.

Balcázar estaba frente a un indicio visual de dos fotógrafos que no formaban parte de la historia fotográfica “oficial” del periodo revolucionario. ¿Por qué? Con esta duda, fue hilando una ruta cronológica y contextual a través de

los documentos fotográficos; de un fondo total de 5 mil 500 imágenes, encontró que 100 de ellas estaban relacionadas con la Revolución. Con este corpus, construyó una microhistoria visual del Bajío mexicano. Y aunque John Mraz y Rebeca Monroy subrayan la simpatía política de los Cachú por Madero, Carranza y Villa, Balcázar considera que “más allá de tener una preferencia ideológica hacia una causa revolucionaria en particular, el compromiso que asumieron fue con su propia labor fotográfica”.

En el universo fotográfico que Balcázar investigó observamos los siguientes núcleos temáticos: Fotografías familiares de los Cachú; retratos de “revolucionarios” tanto en estudio como en exterior (siguiendo el estilo decimonónico en pose y contexto); puestas en escena grupales con tomas abiertas que dejan ver un paisaje agreste; imágenes crudas de colgados, que evidencian la violencia que se vivió durante la Revolución en esa zona del Bajío. Si bien, lo que muestran estas fotos no se aparta de lo que ya conocíamos dentro del imaginario de la Revolución, lo notable de esta acuciosa indagación es que en cada imagen que analiza, activa un contexto de la región y sus protagonistas (ignorados por el “oficialismo”), haciendo que la microhistoria visual como metodología ayude a comprender mejor, el desarrollo histórico social (de 1913 a 1917) en torno a los actores y las múltiples realidades a nivel local.

Mención aparte merece la enorme labor que la familia Cachú asumió con la historia de sus antepasados. Habría que preguntarnos -subraya Balcázar-, ¿qué tanto estamos haciendo por el rescate de esas memorias familiares? Finalmente, en los Anexos se ofrece una valiosa información sistematizada a partir de la catalogación de los documentos personales, de los carteles teatrales de su Compañía y del corpus fotográfico analizado en el libro. No queda más que avizorar que esta indagación novedosa en su metodología, al poner en la mira una nueva categoría de análisis (microhistoria visual), abrirá nuevos caminos para los fotohistoriadores de hoy y del futuro cercano.

RESSEÑAS

Arturo Ávila Cano



Arnulfo Salazar
*Dichoso de ti angelito,
Rituales fúnebres para
los angelitos de los Altos
de Jalisco en la obra
fotográfica de
Pablo Ibarra*
UdG, 2022

La muerte niña en los Altos de Jalisco.

Las imágenes de infantes muertos conocidas popularmente como “la muerte niña” formaban parte de un antiguo ritual en el que las fotografías se utilizaban como artefactos de duelo y memoria. El contenido simbólico, impregnado de tintes religiosos, dejaba en los espectadores una fuerte carga emocional. A pesar del tiempo, su discurso iconográfico conmueve y perturba. Este es el caso del libro *Dichoso de ti angelito. Rituales fúnebres para los angelitos de los Altos de Jalisco en la obra fotográfica de Pablo Ibarra*, de la autoría de Arnulfo Salazar Aguirre, artista, historiador y notable investigador.

Salazar encontró hace 13 años un impresionante archivo que contenía el trabajo del fotógrafo Pablo Ibarra (Arandas, 1901-1973), en el que se resguardan 80 años de registros de la parte sur de la región de los Altos de Jalisco. Celebraciones sociales –cívicas y religiosas–, así como escenas del conflicto Cristero y el cambio de hábitos que resulta del paso del mundo rural al urbano. En sí, todo un microcosmos y un patrimonio cultural que permanecía ignorado. Aquel acervo, bajo la custodia de Bertha Ibarra Orozco, hija del fotógrafo, que a la muerte de su padre, tomó las riendas de aquel gabinete por tres décadas y media, representó no sólo un feliz hallazgo sino un reto para su preservación y difusión.

Desde aquel entonces (2011), Arnulfo Salazar y doña Bertha han logrado producir dos libros: *Pablo Ibarra. Fotógrafo alteño. Foto estudio Ibarra y el espacio que habitamos*, así como *Transformación del paisaje natural, urbano y social en Arandas, Jalisco. Archivo fotográfico Ibarra*. Esta obra, sobre la representación de lo que denominamos “angelitos” es la tercera que produce esta notable dupla.

Consta de 10 textos que dan cuenta de la vida de Ibarra, la historia de los Altos de Jalisco, la representación de la muerte niña, entre otros, así como una amplia iconografía funeraria.

En Velorio de angelitos, texto que da entrada a este libro, el historiador del arte, Gutiérrez Aceves Piña, afirma que en el archivo de don Pablo Ibarra se conservan cientos de fotografías sobre la muerte temprana de niños. “En la tradición cultural católica se llama angelito a quien murió después de bautizado y antes de tener ‘uso de razón’. Estando libre del pecado original [...] el fallecido entra de manera inmediata al Paraíso, lo cual mitiga el dolor de la pérdida”. Aquel niño, transformado en un pequeño Ángel, devenía en modelo espiritual, y esto se aprecia en las fotografías, un centenar, aproximadamente, que forman parte de este libro.

En el discurso iconográfico de estas imágenes se aprecian diversos elementos simbólicos que se impusieron como una constante: pequeñas almohadas para que la cabeza coronada de flores, reposara; alcatraces, rosas o ramilletes, que junto con algunas hojas y diminutas ramas con espinas, se colocaban alrededor del cuerpo; ropones, con delicados encajes que cubrían al infante de la cabeza a los pies. Algo fundamental: las manos debían tener los dedos entrelazados para sostener una flor, una cruz o un rosario, y no podían faltar las veladoras.

En algunas de las fotografías elaboradas en el domicilio de los dolientes, los llamados angelitos aparecían acompañados por el clan familiar o por algún hermano, la madre o el padre; en los rostros de los afligidos se aprecia calma y resignación; en ciertas imágenes se observa el cadáver reposando en un modesto ataúd de madera; en otras, la iconografía del Sagrado Corazón o la imagen de la Virgen enmarcaron la escena. Hay algo sublime en este tipo de representación y estoy seguro que el lector sabrá apreciarlo.

Pese a todo, “nunca terminamos por asimilar la muerte”, afirma Arnulfo Salazar en el preámbulo de este libro de pasta dura en formato horizontal con 159 páginas en papel cuché, cuya edición constó de 1000 ejemplares y que se realizó con el auspicio del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA), Jalisco.

Mediateca **INAH**

Mediateca INAH es el repositorio digital de acceso abierto del **Instituto Nacional de Antropología e Historia de México**. Su objetivo es preservar y hacer accesible la representación del patrimonio histórico y cultural bajo su resguardo, así como el conocimiento científico que genera a través de sus centros de educación e investigación.

Visita nuestro acervo en:
mediateca.inah.gob.mx



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



SINAFO
Fototeca Nacional del INAH

Impresión a partir de una placa de colodión húmedo con daño abrasivo



© 8421 **Autor no identificado.** *Joven con el torso desnudo sostiene en su mano derecha un jarrón, Ciudad de México, ca. 1910. Colección Étnico. Fototeca Nacional.*
Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

