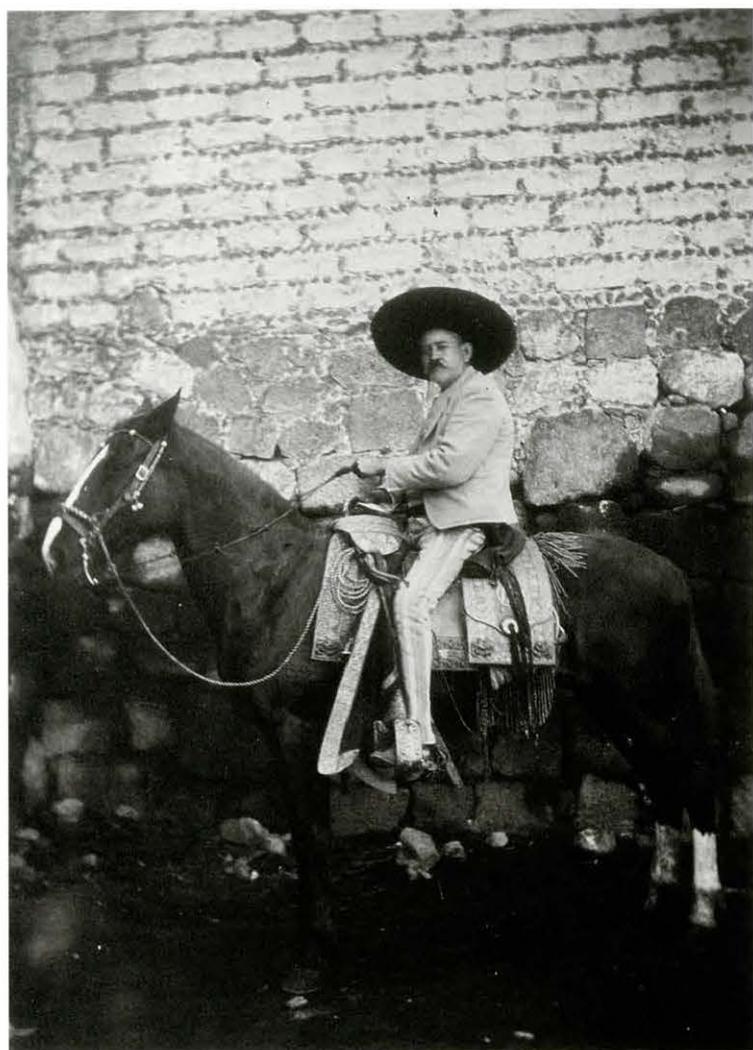


Sistema Nacional de Fototecas

# Alquimia

mayo-agosto 2005 año 8 núm. 24

Anónimos y aficionados



Anónimo, Sin título, ca. 1935. Col. particular



Anónimo, *Grete Sager desde el coche*, ca. 1935. Col. Gerardo y Fernando Montiel Klint

mayo-agosto 2005

SARI BERMÚDEZ  
Presidenta del CNCA

LUCIANO CEDILLO ÁLVAREZ  
Director General del INAH

CÉSAR MOHENO  
Secretario Técnico del INAH

EDGARDO GARCÍA CARRILLO  
Coordinador Nacional de Difusión

ROSA CASANOVA  
Directora del SINAFO

HÉCTOR TOLEDANO  
Director de Publicaciones

**Consejo de Asesores**

ALICIA AHUMADA, MARCO ANTONIO CRUZ, OLIVIER DEBROISE,  
TERESA DEL CONDE, BERNARDO GARCÍA, PATRICIA MASSÉ Z.,  
PATRICIA MENDOZA, REBECA MONROY NASR, CARLOS  
MONSIVÁIS, FRANCISCO MONTELLANO, RICARDO PÉREZ  
MONTFORT, GERARDO SUTER.

*Alquimia*

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ  
Editor

CANNON BERNÁLDEZ  
Asistente editorial

PATRICIA MASSÉ  
Editora invitada

LORENA NOYOLA PIÑA  
Diseñadora

ROLANDO FUENTES Y CANNON BERNÁLDEZ  
Fotografía

BENIGNO CASAS Y ZAZIL SANDOVAL  
Corrección

**Comité Editorial**

LUCIANO CEDILLO ÁLVAREZ, ROSA CASANOVA, EDGARDO  
GARCÍA CARRILLO, ADRIANA KONZEVIK C., CÉSAR MOHENO,  
GEORGINA RODRÍGUEZ, JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ, HÉCTOR  
TOLEDANO, JUAN CARLOS VALDEZ.

D.R. © INAH Córdoba núm. 45, col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.

ISSN 1405-7786

*Alquimia*, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo de título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud de contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Edgardo García Carrillo / José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2do. piso, col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F. El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes. Impreso en Artes Gráficas Panorama S. A. de C. V., México, D.F. Hecho en México / *Printed in Mexico*.



Anónimo, Sin título, ca. 1935. Col. Gerardo y Fernando Montiel Klint

## Índice

- 4 Contra la mirada opulenta
- 7 La exagerada práctica de la fotografía en México  
PATRICIA MASSÉ
- 15 Felipe Teixidor, la afición por la fotografía  
DANIEL ESCORZA RODRÍGUEZ
- 23 Ezequiel A. Chávez, un fotógrafo aficionado  
ORALIA GARCÍA CÁRDENAS / JUAN R. MONROY DE LA ROSA
- 30 Fotografía anónima. Una visión recuperada  
LORENA NOYOLA PIÑA
- 33 Retratos de la memoria  
JORGE ACEVEDO
- 38 José Luis Requena y la Sociedad Fotográfica Mexicana  
CLAUDIA NEGRETE
- 39 *Testimonios del archivo*: JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ
- 41 *Sistema Nacional de Fototecas*: ROGELIO VILLARREAL / ROSA CASANOVA
- 44 *Sportes e Imágenes*: MARÍA ANTONIETA ROLDÁN ARELLANO
- 46 *Publicaciones y exposiciones*



Anónimo, Sin título, ca. 1930. Col. particular

## Contra la mirada opulenta

Es una frase todavía célebre, porque en ella se encuentra contenida la mentalidad eurocentrista de hacer historia de la fotografía. En 1977, Helmut Gernsheim llegaría a declarar a Paul Hill y Thomas Cooper lo siguiente: “No creo que haya fotógrafos importantes que descubrir.” Con todo y que éste en sus trabajos sólo abordaría unos cuantos países y personajes de Europa y algunos de Norteamérica. Pero, ya no casualmente, sólo dos años después Edward Ranney daría a conocer la obra del peruano Martín Chambi en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Éste era, entonces, un hecho que rebatía los dictámenes surgidos desde las metrópolis europeas o de Estados Unidos, en donde se habían hecho recuentos históricos que, de plano, habían desaparecido las historias fotográficas de continentes completos.

Ahora se entiende que más que una historia de la fotografía hay varias. Aunque un cierto debate sobre los contenidos de cualquier historia sigue en

pie. Recientemente Joan Fontcuberta convocó a una serie de especialistas a debatir sobre el quehacer histórico de la foto (en *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona, Actar, 2003). Y ahí Marie-Loup Sougez escribió que las historias regionales y el rescate de sus autores sólo había llevado a dar a conocer “obras menores de procedencia exótica”, y a un “cierto ombliguismo localista que hace que retratistas afincados en la calle mayor de un pueblo remoto se codeen con los nombres más importantes de la fotografía internacional”. Esto es, nuevamente los autores anónimos o aficionados, o que provengan del Cuzco o de Juchitán, no merecen pertenecer a una historia de la mirada cosmopolita. Y eso lo dijo una autora cuyo espacio de estudio (España) había sido relegado en otras historias. Y no por nada puso como ejemplo a Michel Fritot y su *Nouvelle histoire de la photographie* (1994), un autor para quien las fotografías de estudio, o el realizado por anónimos retratistas, sólo pueden ser revaluadas por sus calidades *naïf* o por sus “características

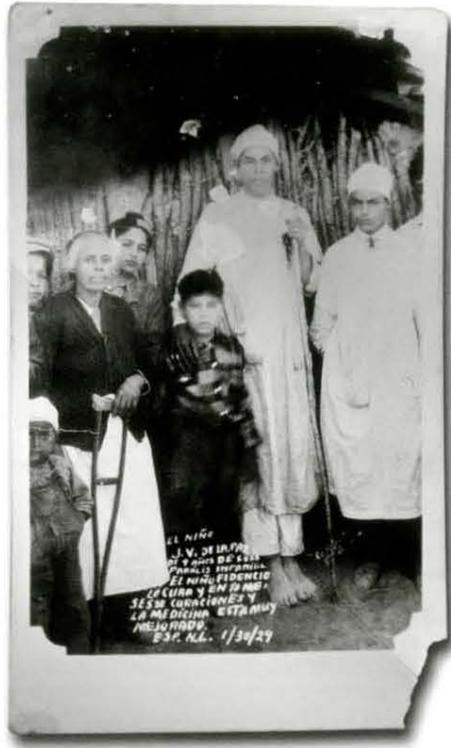


Foto Córdoba, *El niño Fidencio cura al niño J. V. de la Paz*, Espinazo, Nuevo León, 1929. Col. particular

vernáculos”. Pero hubieron voces disidentes como las de Joan Naranjo o la de Ian Jeffrey, que rescataron la microhistoria y lo local. Digamos, Jeffrey puso de ejemplo al holandés Jacob Molenhuis, “un retratista de pueblo... en una tienda de bicicletas”.

Eso es lo que ahora queremos debatir en *Alquimia*. Si bien conocemos la historia opulenta de la fotografía, esa que sólo aborda los nombres más evidentes y reconocidos y que ha querido ser impuesta como modelo a seguir; ¿qué hemos hecho en México para recuperar las imágenes surgidas del fotoclub, del anonimato o de aquellas tan despreciadas por haber sido hechas por aficionados o por las personas comunes de la calle? Ciertamente en algunas fototecas y centros culturales del país (Monterrey, Veracruz, Oaxaca, Yucatán, Coahuila) se han rescatados a muy diversos autores locales. Y a fuerza de que las investigaciones han logrado circular entre más estudiosos, nuevos nombres hemos conocido. Pero es evidente que falta mucho. Las historias en México siguen

siendo diversas y exigen sus particularidades. No podemos erigir una sola, a riesgo de caer en lo que han hecho otros. La historiadora Patricia Massé, quien es aquí nuestra editora invitada, nos planteó el presente tema. Un abordaje ineludible y necesario. Así, junto a su colaboración, tenemos aquí la de Daniel Escorza, quien junto con Massé es investigador de la Fototeca Nacional. De otros investigadores, conservadores de acervos o estudiosos obtuvimos ayuda: de Oralia García y Juan Monroy de la Rosa, técnicos del Centro de Estudios sobre la Universidad-UNAM, una institución que también nos apoyó; de Lorena Noyola Piña, Jorge Acevedo —responsable del proyecto Caja de zapatos— y Claudia Negrete, así como de Gerardo y Fernando Montiel Klint, quienes nos permitieron consultar su acervo familiar. Con ellos hemos querido indagar en nuevas historias, muy lejos de lo absoluto.

*José Antonio Rodríguez*



Anónimo, *Carlos Muñana*, 1916. Col. María Jiménez

# La exagerada práctica de la fotografía en México

Patricia Massé

A l finalizar el siglo XIX, la fotografía instantánea había dinamizado el consumo de equipos portátiles, poniendo en el tinglado a un nuevo sujeto en la fotografía, representado por una masa anónima de aficionados. No obstante su masiva aceptación, la cámara de mano no dejó de ser motivo de contrariedad. En una nota publicada en *El Mundo Ilustrado* de 1899 en la Ciudad de México, se hace referencia, con un dejo de burla, a la “monomanía” de la instantánea, enlistando los nuevos temas de interés que generó la cámara portátil: perros, gatos, caballos, jumentos, borrachos, mendigos y gente fea. El enfado tenía como origen unas fotografías publicadas junto con la nota, mal encuadradas, tomadas por un aficionado que pretendía presentarlas como testimonio de un temblor.<sup>1</sup> Podemos suponer que la reacción tenía como causa probable el desaliento ante la posible pérdida de dignidad en el uso de un aparato que había sido promovido fundamentalmente para fines científicos. Al parecer, la denuncia provenía de una mentalidad anclada en la fastuosidad ligada a la propia manera de como fue celebrada la fotografía, en tanto testimonio del progreso y como producto de los avances tecnológicos. Concebida originalmente al servicio de ambiciones pragmáticas investidas de formalidad, como el registro arqueológico, el topográfico o el criminalístico, la nueva modalidad tecnológica de la fotografía, al ser puesta al servicio de una masa anónima, vendría a desafiar un modo de relacionarse con el mundo, en el que lo productivo y utilitario había moldeado una mente materialista. Así, era de esperarse que el impacto de la moderna tecnología fotográfica incidiera en el saber científico. Sin embargo, en el momento en que las adaptaciones de esa tecnología dieron cabida al ocio, se inauguró la posibilidad de que lo insignificante, lo infructuoso y banal adquiriera relevancia como parte de un sistema de representaciones del mundo. De manera que ese sesgo vendría a cuestionar una concepción unidimensional de la actividad humana, preocupada en el mejor rendimiento productivo, dando cabida a la dispersión, o mejor dicho a la distracción.



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



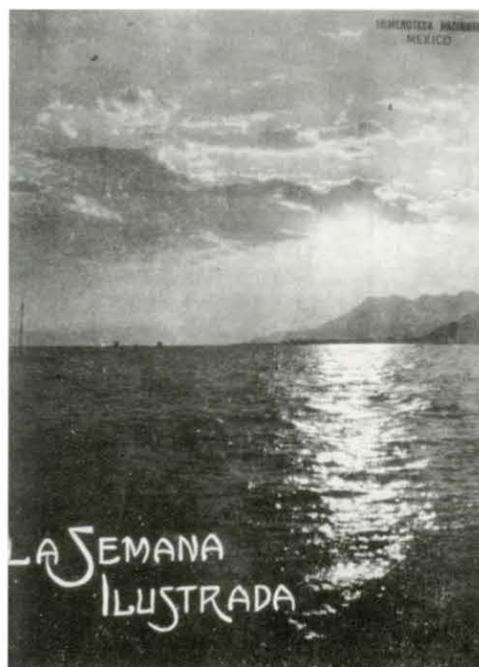
José María Lupercio, *Fotografía artística: Crepúsculo en Veracruz*, publicada en *La Ilustración Semanal*, México, 18 de noviembre de 1913. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

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

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

de ese modo la contribución acumulativa de una serie de elementos fotográficos por parte de una colectividad.<sup>2</sup>

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



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

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

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

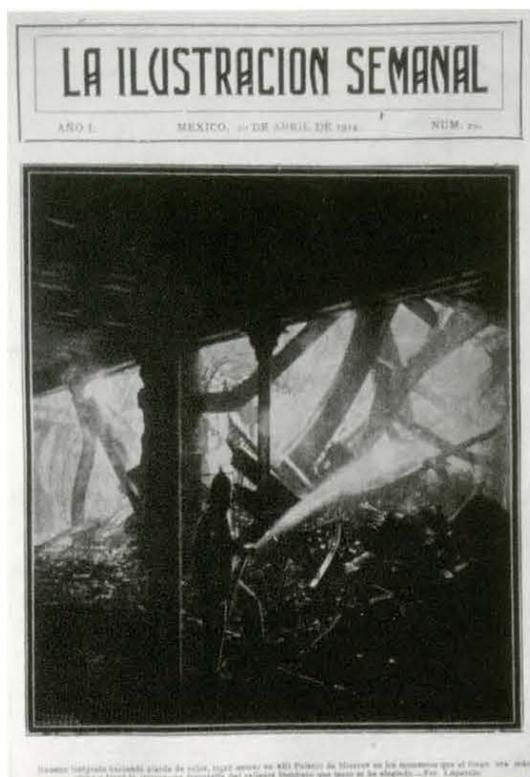
Pero volvamos a donde estábamos al iniciar estas líneas. Cuando los aficionados irrumpieron como una masa anónima en el México de finales del siglo XIX y principios del XX, el reconocimiento de una tradición en la fotografía —cuando más— atañía a la figura del retratista profesional, o a la del documentalista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

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

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

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

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



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

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

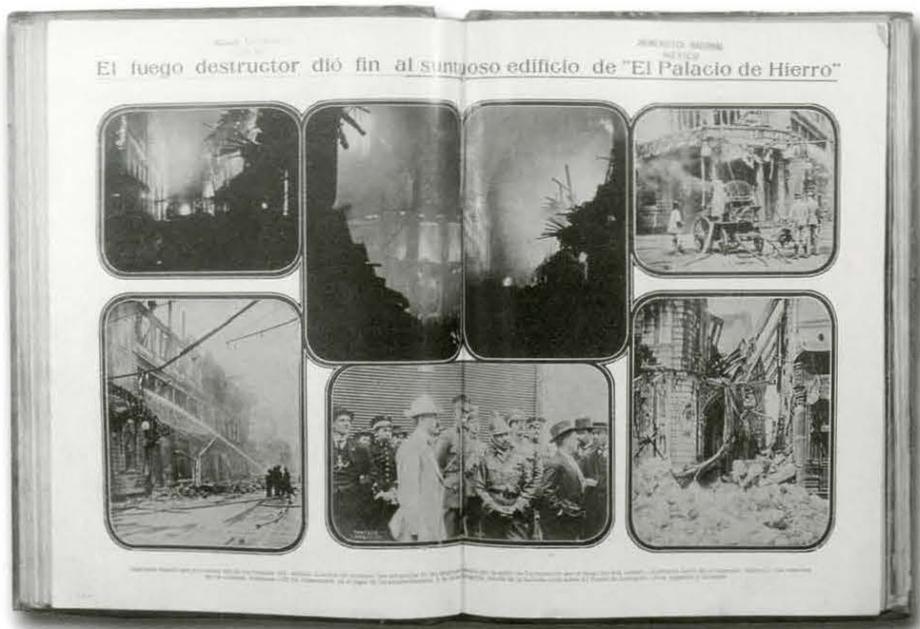
Estas cámaras son tan perfectas en todos sus detalles como los aparatos más costosos, si se toma en consideración lo reducido de su precio. Están hechas con el mejor material obtenible, cubierta con cuero granulado. Tienen lente sencillo, obturador para exposiciones de tiempo e instantáneas, dos buscadores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

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

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

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

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



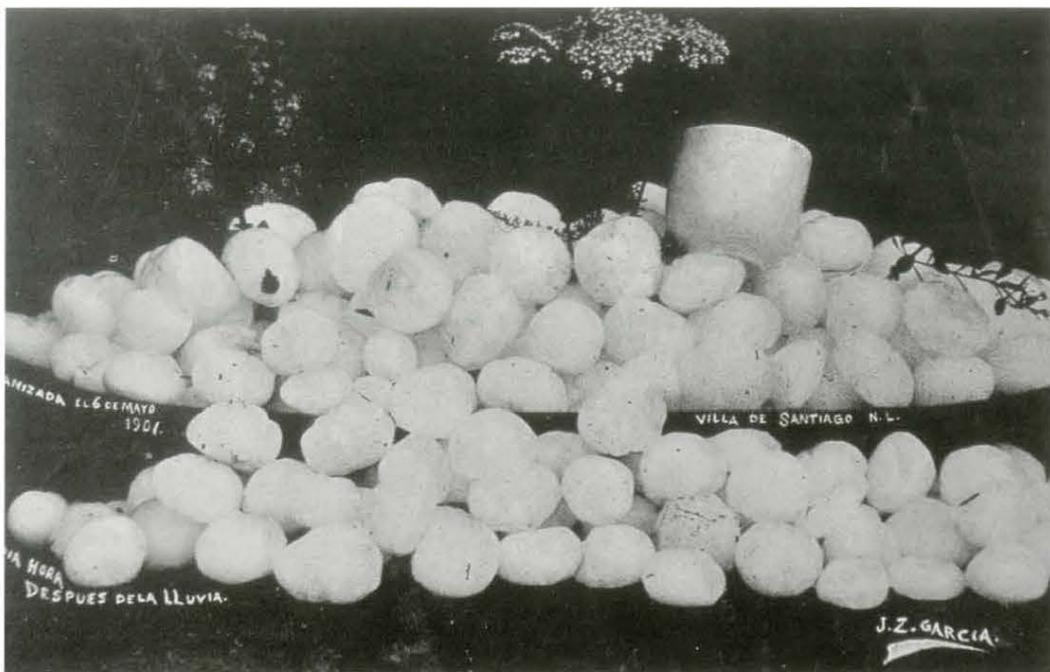
José María Lupercio, *El fuego destructor dió fin al suntuoso edificio de "El Palacio de Hierro"*, publicada en *La Ilustración Semanal*, México, 23 de abril de 1914. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

y uno de los mejores con que cuenta esta República.<sup>8</sup>

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

## Notas

<sup>1</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 4 de junio de 1899.

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

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

<sup>4</sup> *El fotógrafo mexicano*, t. II, núm. 3, México, abril de 1900.

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

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

<sup>7</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 16 de junio de 1901.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 11.



Anónimo, Fondo Teixidor, *Monumento a Washington, en la Ciudad de México, 1914*. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 430342.

# Felipe Teixidor, la afición por la fotografía

*Daniel Escorza Rodríguez*

La fructífera labor del coleccionista catalán Felipe Teixidor comenzó a ser conocida en México, primero como fundador de la emblemática colección “Sepan cuantos...”, que la Editorial Porrúa ha publicado durante años; después como responsable de las cuatro primeras ediciones del *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, y finalmente, por su interés en la historia de México y en el acopio de documentos y objetos históricos, que le llevaron a formar una colección que incluye: cartas, libros, documentos de la etapa virreinal y del siglo XIX, etiquetas de cigarros y de cervezas, folletos y fotografías.<sup>1</sup>

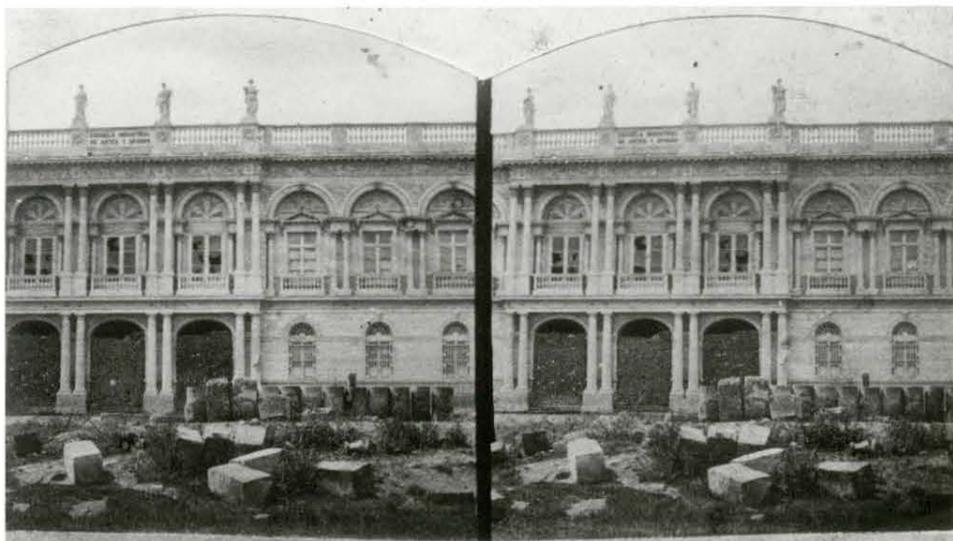
La mayor parte de su colección fotográfica está integrada por imágenes de autores nacionales y extranjeros, como Gove & North, Briquet, Cruces y Campa, C.B. Waite, Henry W. Jackson y Hugo Brehme, entre otros, así como por materiales de autores anónimos o no precisados. Todo este acervo constituye un testimonio de lo que era México, o por lo menos de lo que él entendía de un país como México, en aquellos años de finales del siglo XIX y principios del XX.

Felipe Teixidor Benach había nacido en Barcelona en 1895, y llegó a México a finales de 1919, cuando todavía en el país reinaba la efervescencia política y armada debido a la Revolución. Si bien en un principio el joven catalán huía de los horrores de la guerra en Europa, su estadía en México le significó una nueva forma de conocer el mundo y otras formas de vida.<sup>2</sup>

Después de llegar al puerto de Veracruz se estableció en Orizaba, y para 1923 se trasladó a la Ciudad de México, atraído por la historia, el ambiente bohemio de los círculos literarios y artísticos, y —en



Anónimo, Fondo Teixidor, *Felipe Teixidor*, ca. 1925. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 597285



Anónimo, Fondo Teixidor, *Escuela de Artes y Oficios en abandono*, ca. 1910, México, D. F. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 464518

general— por la intensa vida cultural de la década de 1920. Desde su estancia en Veracruz ya había oído hablar de José Vasconcelos y del impulso a la educación; de Diego Rivera y del muralismo, etcétera.

A principios de 1924 instaló un puesto de libros viejos, a un costado del Palacio Nacional, en el espacio donde alguna vez estuviera el mercado de “El Volador”. En ese entonces, la plaza que lo circundaba se había convertido en un escaparate de artificios e imágenes fotográficas, donde se comercializaban daguerrotipos, ambrotipos, tarjetas de visita, albúminas y todo tipo de fotografías a precios accesibles.<sup>3</sup> Por ello, desde estos años Teixidor estuvo en contacto con las fotografías y con sus colegas coleccionistas, asiduos asistentes a la plaza y mercado, como el ingeniero Fernando Ferrari Pérez y Enrique Fernández Ledesma.<sup>4</sup>

Sin ser fotógrafo, ya que hasta donde sabemos desconocía los secretos de la composición de las placas, del revelado y de la impresión en papel, Teixidor cultivó la afición por la fotografía, fundamentalmente a través de la colección de piezas, con un sentido de hacer acopio de aquello que daba cuenta del imaginario visual de México, como una suerte de gambusino de la imagen. De esta forma, convirtió la fotografía en una tarea obsesiva cuyo propósito era coleccionar imágenes que, a su vez, pasaban por un tamiz cuidadoso

para recuperar todo aquello que significara un testimonio visual de su país adoptivo.

Dentro de este repertorio de imágenes, el coleccionista catalán no sólo buscó nombres de los fotógrafos conocidos en su época,<sup>5</sup> sino que logró guardar piezas aparentemente sin importancia, que constituirían indicios de la historia de México. También seleccionó y guardó fotografías que por su apariencia, composición y temática podrían considerarse como de un aficionado o de alguien no versado en las artes de la escritura con luz.

Como coleccionista, o coleccionador de fotos, ya que no aceptaba para sí el término de “coleccionista”,<sup>6</sup> observaba la imagen de un México en vías de desaparecer, o que ya había desaparecido. Esta actividad presuponía un ojo entrenado, una mirada que aunque no era la de un fotógrafo, tenía la aptitud fotográfica y el entrenamiento necesario para reconocer cuándo una foto era notable por la composición, la luz, los claroscuros, la técnica de impresión, y sobre todo lo que representaba.

¿Qué era lo que animaba a Teixidor para coleccionar tantas imágenes, sin ser fotógrafo en un sentido estricto? Por lo visto, el propósito de su colección consistía simplemente en servir como fuente para “ilustrar” sus trabajos o los de sus colegas, discípulos y académicos.<sup>7</sup> En alguna ocasión, Xavier



Anónimo, Fondo Teixidor, *The ascension of Marguerite* (o *L'ame de sainte Catherine enlevée par les anges*), ca. 1865. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 426384

Moyssen se refirió a la colección de fotografías que Teixidor guardaba en su casa de la colonia San José Insurgentes, en la Ciudad de México, en estos términos:

Quien quiera formarse una idea sobre el ambiente urbano del siglo XIX en ciudades como Veracruz, Zacatecas, México, Puebla, Oaxaca o Guadalajara, puede conseguirlo en una larga serie de vistas que en algunos casos son piezas únicas para un museo de la fotografía, sobre todo las estereoscópicas.<sup>8</sup>

Acaso la característica más llamativa de este acervo sea la idea de verosimilitud implícita en sus fotos. Para Teixidor la fotografía constituía, ante todo, un documento visual cuyo fin primordial era ilustrar las publicaciones históricas y más específicamente aquellas relacionadas con la historia del arte mexicano. Por ejemplo, una gran parte de su colección está formada por el género del retrato; así tenemos imágenes tanto de personajes conocidos o importantes, como de personas comunes. La mayoría de los retratos se guardaron en álbumes, desde aquellos de origen familiar, hasta rarezas como el conocido álbum de delincuentes que contiene retratos de ladrones y asesinos del siglo XIX.<sup>9</sup>

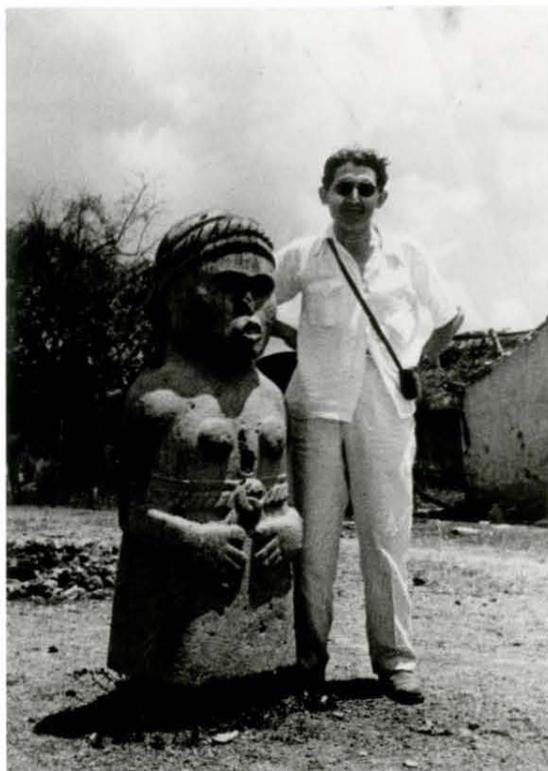
En la colección también se encuentran piezas con imágenes de paisaje urbano, plazas de ciudades,

paisaje rural; de fotógrafos y agencias reconocidas existen fotos de edificios, monumentos históricos, calles, avenidas, fuentes, acueductos, líneas férreas, vistas estereoscópicas, así como episodios de la historia reciente como la Decena Trágica, la Revolución, o imágenes de piezas arqueológicas y de indígenas.

Llama la atención que en su acervo, legado a la posteridad, no existan piezas de la vanguardia fotográfica de las décadas veinte y treinta o de los autores que descollaban en aquel tiempo como la misma Tina Modotti, Edward Weston, Manuel Álvarez Bravo y otros. Es probable que el propio Teixidor las haya retirado de su colección, o les haya dado otro uso, ya que de acuerdo su lógica de coleccionista no evidenciaban una parte del patrimonio cultural de México.<sup>10</sup>

Ya radicado en la Ciudad de México, el viajero catalán se integró a los círculos de la bohemia artística e intelectual de la época, en donde conoció a Tina Modotti, Edward Weston, Diego Rivera, Anita Brenner, Jean Charlot, el Doctor Atl, Nahui Ollin,<sup>11</sup> y a quien sería su esposa a partir de diciembre de 1927, Monserrat Alfau.

Entre 1925 y 1928, Teixidor consiguió sucesivos empleos como empadronador de la municipalidad de Tacubaya, traductor en el Hospital Militar, archivero en la Secretaría de Salubridad y administrador de la revista *Contemporáneos*, dirigida entonces por Jaime



Arriba: Foto Mayo, Fondo Teixidor, *Felipe Teixidor*, 1945. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 455173  
 Enfrente abajo: Reproducción atribuida a Felipe Teixidor de la obra de Tina Modotti, Fondo Teixidor, *Tepetzotlán, México*, 1924. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 480218

Torres Bodet. En 1928 obtuvo la nacionalidad mexicana, lo que le permitió ocupar algunos cargos en la Secretaría de Relaciones Exteriores como jefe de la sección administrativa y como jefe de sección en el departamento de publicidad.

La amistad de Teixidor con Tina Modotti fue muy estrecha, y es conocido el episodio de 1924 en el que ambos realizaron una excursión al convento de Tepetzotlán, donde Modotti tomó algunas fotos, entre ellas el interior de la torre del templo de aquel lugar. En el archivo Teixidor se encuentra una fotografía de esta foto, quizá tomada por él mismo. En años posteriores, Teixidor pudo captar a su esposa *Monna Alfau*, en composiciones semejantes a las realizadas por Tina, con una cámara de 4 x 4. Cabría preguntar si la composición de estas fotografías de Alfau las hizo el propio Teixidor, o necesitó la ayuda de Tina Modotti ¿Estuvo presente ella en esta sesión fotográfica?

En todo caso, la amistad de Teixidor con Edward Weston y Tina Modotti fue muy cercana;<sup>12</sup> ello le permitió conocer más los recovecos de la fotografía, contribuyendo a su apreciación en términos formales.

A la predilección por la fotografía testimonial o que daba cuenta del devenir de México, se agrega la fotografía más intimista, más familiar que Teixidor tomó como parte de una costumbre inveterada de dejar un registro familiar.

Estas fotografías, realizadas con una cámara de 35 mm —un formato que para entonces ya se había hecho popular entre los aficionados—, muestran el aspecto privado y familiar de Teixidor, sobre todo a partir de la década de los cuarenta. En algunas de ellas se observa lo que parece era su casa en Cuernavaca, con alberca y con vegetación. Las imágenes muestran una especie de testimonio de la realidad, en donde se incluye al personal de servicio y a las mascotas.

Justamente en 1940, Teixidor fue nombrado ayudante de Efraín Buenrostro, a la sazón director de Pemex, y en tal virtud lo acompañó en varios viajes. En este sentido, la fotografía para nuestro personaje significaba una afición, en tanto testimonio de los lugares que visitaba, o de los amigos que



Felipe Teixidor (atribuida), Fondo Teixidor, *Monna Alfau*, ca. 1928. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 597282

tenía. Por ejemplo, en una de ellas se muestra a sus compañeros de trabajo, quienes al igual que él, portaban una cámara.

Las imágenes de viajes por regiones petroleras —principalmente la refinería de Salamanca, Guanaajuato, y las instalaciones industriales del sureste, como Tabasco y Veracruz—, dan cuenta de una apropiación del quehacer fotográfico desde la cotidianidad. Quizá la pretensión de don Felipe al tomar estas fotos era dejar constancia de la ubicuidad de la relación tiempo-espacio, y como contribución a la evidencia del “esto fue”.

Si el acto fotográfico presupone una selección y un desecho de lo que no está dentro del cuadro, el acto de guardar —de coleccionar— implica también una selección. Bajo la mirada del coleccionista se aísla lo que él considera digno de guardarse. Lo mismo que en la fotografía, tampoco en el coleccionismo existen las miradas cándidas,

objetivas o “limpias”. En la colección de un aficionado como Teixidor, no obstante, existe un orden implícito, y la huella de esta afición la encontramos tanto en el orden como en el contenido de las fotos.

En última instancia, el coleccionismo es una actividad relacionada con la memoria. Walter Benjamin decía que “así como los niños tratan de renovar la existencia recordando cosas, pintando los objetos y las paredes, desprendiendo partes de aparatos para ensamblarlos de otro modo, así el coleccionista renueva su mundo insertando lo fugitivo en el presente”.<sup>13</sup> En el caso de Felipe Teixidor, nos encontramos con



un tipo de coleccionista acaso más interesado en la apropiación de la memoria que en el mercado del arte. Es posible que al hacer el acopio de fotografías, su propósito haya sido insertar un trozo de ese pasado inasible en el presente, en forma de documento visual.



Anónimo, Fondo Teixidor, *Fuente de Acámbaro*, ca. 1920. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 428926

Sin poder llegar todavía a conclusiones rotundas respecto a la labor de Felipe Teixidor como coleccionista de fotografías, a manera de reflexión provisional podemos anotar que su colección fotográfica constituye una evidencia del desarrollo de una narrativa visual del México de finales del siglo XIX y principios del XX. Una parte de esta narrativa incluye la documentación de las ciudades emergentes y de los pueblos; de sus monumentos históricos y de los espacios urbanos, en tanto espacios públicos. Si bien la mirada de Teixidor es proclive a guardar la imagen de una sociedad mexicana prerrevolucionaria, existe en su colección un intento de resguardar no sólo la representación de los edificios virreinales y porfirianos, sino la importancia que tienen para su entorno, y para el diálogo entre la fotografía y su referente.



Felipe Teixidor. Fondo Teixidor. *Trabajadores del petróleo*, ca. 1945. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 4800098

## Notas

- <sup>1</sup> Actualmente las colecciones de Teixidor se encuentran en el Archivo General de la Nación, y en la Biblioteca José Vasconcelos, en la Plaza de la Ciudadela, México D.F. El acervo fotográfico se encuentra bajo resguardo de la Fototeca Nacional del INAH, en Pachuca, Hidalgo, y está formado por poco más de 7600 piezas, la mayoría de ellas impresiones en positivo de distintos autores.
- <sup>2</sup> Los datos biográficos de Teixidor están dispersos, pero lo más relevante se encuentra en: *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, cuarta serie, primavera de 1995; y Clementina Díaz y de Ovando *et al.*, *Presente amistoso a Felipe Teixidor*, México, El Murciélago, 1969. Existen dos entrevistas de Claudia Canales a Felipe y *Monna* Teixidor, cuya transcripción mecanográfica se encuentra en la Biblioteca Manuel Orozco y Berra (Dirección de Estudios Históricos, INAH, Tlalpan, D.F.).
- <sup>3</sup> Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994, p. 174.
- <sup>4</sup> Ferrari Pérez era fotógrafo y había sido maestro de Manuel Álvarez Bravo; por su parte, Fernández Ledezma era coleccionista y escritor. A él se debe el primer libro de fotografía, que desde la década de 1930 permaneció prácticamente inédito y fue publicado hasta 1950; nos referimos a *La gracia de los retratos antiguos*, en donde comienza una incipiente reflexión sobre el retrato fotográfico.
- <sup>5</sup> En su colección resguardada en la Fototeca Nacional se han detectado más de 130 autores de fotografías, y multitud de piezas anónimas o de autor anónimo, así como una gran cantidad de procesos técnicos que van desde el daguerrotipo, la albúmina, ferrotipos y plata sobre gelatina, entre otros.
- <sup>6</sup> Entrevista de Claudia Canales a Felipe Teixidor, 1978, Biblioteca Manuel Orozco y Berra, mecanoescrito.
- <sup>7</sup> Varios testimonios de sus discípulos llaman la atención a este propósito utilitario de la fotografía, véase: Clementina Díaz y de Ovando, "Recordando a Felipe Teixidor", y Miguel León-Portilla, "Felipe Teixidor y *Monna* Alfau", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, *op. cit.*, pp. 180-190.
- <sup>8</sup> Xavier Moysen, "Felipe Teixidor", en Clementina Díaz y de Ovando, *et al.*, *op. cit.*, p. 74.
- <sup>9</sup> El contenido de este álbum de la colección Teixidor ha sido abordado en Rosa Casanova y Olivier Debroise, "Fotógrafos de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX", en *Nexos*, noviembre de 1987, pp. 16-21, y Enrique Flores, "Los hombres infames", en *Luna Córnea*, México, Centro de la Imagen/CNSA, núm. 13, septiembre-diciembre de 1997, pp. 54-61.
- <sup>10</sup> El acervo fotográfico llegó a la Fototeca Nacional en 1978, dispuesto y seleccionado por el propio Teixidor. Dos años después, en 1980, Felipe Teixidor murió en la Ciudad de México.
- <sup>11</sup> Véase *The Daybooks of Edward Weston*, Nueva York, Aperture, 1990. Teixidor fue parte de un grupo de escritores y artistas que lo mismo organizaban excursiones a Teotihuacan, Tepotzotlan o Xochimilco, que asistían a corridas de toros.
- <sup>12</sup> AGN, galería 7, caja 6, Correspondencia de Felipe Teixidor. La relación de Weston con Teixidor fue más allá del aspecto meramente "cultural", ya que en sus cartas se tratan aspectos personales, como el nacimiento del hijo de Teixidor o la vida cotidiana en México. Véase también Antonio Saborit, *Una mujer sin país, las cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931*, México, Cal y Arena, 1992, pp. 58-59 y 92. Margaret Hooks, *Tina Modotti, Fotógrafa y revolucionaria*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998, pp. 83-84, y 130.
- <sup>13</sup> Citado por Juan Villoro, "El pasado que será", en *Letras Libres*, núm. 39, México, marzo de 2002, pp. 24-28.



Ezequiel A. Chávez, *Leticia Chávez*, 1908, México.  
Col. Fondo Ezequiel A. Chávez, Archivo Histórico de la UNAM-CESU

# Ezequiel A. Chávez, un fotógrafo aficionado

Oralia García Cárdenas / Juan R. Monroy de la Rosa

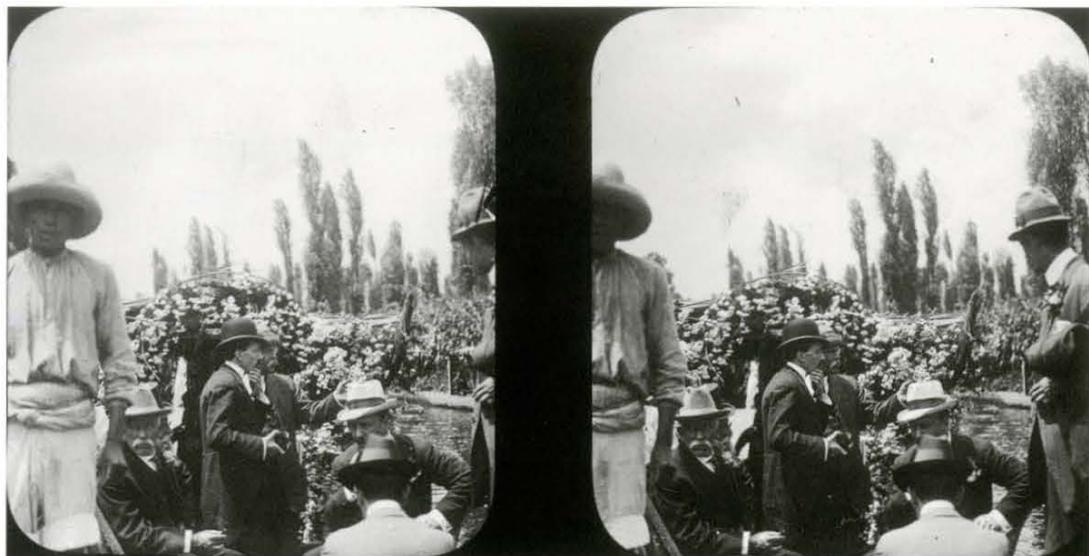
En los albores del siglo xx, la fotografía aparece como una afición compartida por las elites políticas, económicas y culturales porfirianas; numerosas referencias, alusiones y datos aislados así lo atestiguan. En una fotografía del Fondo Casasola, identificada como “Fiestas en el Hipódromo de Peralvillo para celebrar el natalicio del Kaiser. México, D. F., c. 1904”, aparecen en primer plano, frente a la cámara, un Porfirio Díaz vestido de levita y



Fondo Casasola, *Fiesta en el Hipódromo de Peralvillo para celebrar el natalicio del Kaiser, 1904*. Col. SINAFO-EN-INAH, núm. de inv. 35362

tocado con un bombín, y a la izquierda, de perfil, mirando fijamente a su izquierda, una mujer identificada como la hija del embajador alemán en México, de elegante traje sastre claro, con estola de piel de zorra y sombrero de piel, y lo más importante, en su mano izquierda porta un cámara fotográfica de fuelle.<sup>1</sup> Sobre la cámara fotográfica surgen las interrogantes: ¿es de la dama?, ¿la tomó para ser fotografiada con ella en las manos?, ¿se trata de una aficionada a la fotografía? Todas estas son preguntas para las que no tenemos una respuesta concreta, pero ello no resta significado a un retrato del jefe del Estado mexicano flanqueado por la hija de un embajador, que se hace retratar cargando una cámara fotográfica.

Sabemos que el gobernador del Distrito Federal de entonces, Guillermo de Landa y Escandón, era también aficionado a la fotografía. Una estereoscópica en vidrio, del fondo Ezequiel A. Chávez, perteneciente al Archivo Histórico de la UNAM, nos muestra a este personaje sosteniendo una cámara fotográfica, durante una excursión realizada el 27 de septiembre de 1909 al cerro de Xico por un grupo de prohombres porfirianos, entre los que se encuentran Olegario Molina, Ramón Corral, Landa y Escandón y el propio Chávez. La foto tiene una nota manuscrita de Chávez que señala a Landa y Escandón como el personaje del primer plano que se retira de la escena después de haber tomado una fotografía.<sup>2</sup>



Anónimo, *Ezequiel A. Chávez en Xochimilco*, 1908, México. Col. Fondo Ezequiel A. Chávez. Archivo Histórico de la UNAM-CESU

En varias fotografías del mismo fondo aparecen personajes no identificados —hasta la fecha— que portan cámaras fotográficas en las manos.

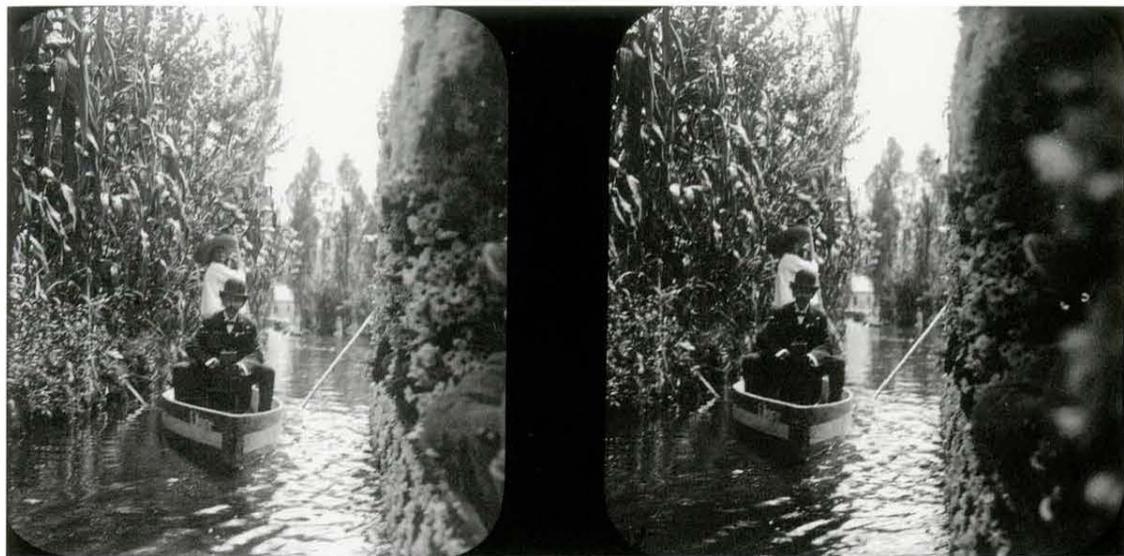
Como es sabido, en mayo de 1904 nació en la Ciudad de México la Sociedad Fotográfica Mexicana, presidida por el licenciado José Luis Requena y formada por profesionales y aficionados, que tuvo por objeto la celebración de excursiones fotográficas y concursos especiales para premiar el trabajo de sus socios. En la sociedad participaban, entre muchos otros: Miguel Cortina, el ingeniero Ignacio Hidalgo, el licenciado Benjamín Barrios, los doctores J. García y J. Armendáriz, los señores Alejandro Rivera Fontecha (vicepresidente de la Sociedad), M. Jules Gargollo, J. Luis Requena Jr., Ignacio del Collado, F. Muñoz, M. Prado, Julio César y Jenaro Cortina.<sup>3</sup>

Algunos de ellos eran personajes importantes, como Benjamín Barrios, abogado y diputado al Congreso de la Unión, vecindado en la Ciudad de México; los Requena, padre e hijo, el primero abogado y empresario en el ramo de la minería,<sup>4</sup> y candidato a la vicepresidencia por el Partido Felicista Nacional, como compañero de fórmula de Félix Díaz, en las malogradas elecciones de 1914, celebradas durante el gobierno de Victoriano Huerta.<sup>5</sup>

Ezequiel Adeodato Chávez Lavista, resultó también uno de estos aficionados a la fotografía.

Nacido en Aguascalientes en 1868 y muerto en 1946 en la Ciudad de México, fue subsecretario de Justicia e Instrucción Pública por muchos años. En 1896 ingresó a la administración pública como oficial segundo de la sección de justicia, y fue ascendiendo rigurosamente en el escalafón, hasta ocupar la subsecretaría en julio de 1905. Reformador de la educación primaria y de la propia Escuela Nacional Preparatoria en los últimos años del siglo XIX, también colaboró de manera destacada en los trabajos de reapertura de la Universidad Nacional de México en 1910, de la que fue nombrado rector en septiembre de 1914, y en una segunda ocasión en 1924, año en el que redactó un proyecto de autonomía, reformulado en 1929. Por tres ocasiones —durante los años 1913, 1923 y 1925— fue director de la Escuela Nacional de Altos Estudios.

Fue un hombre de múltiples intereses, de los que dan muestra las numerosas materias que impartió a lo largo de su vida: Ciencia y filosofía de la educación, Psicología de la adolescencia, Cosmografía, Geografía (universal y de México), Literatura, Castellano, Historia particular y general de México, Lógica y moral, Psicología, Historia del Comercio, Metodología general, Sociología, Filosofía del Derecho y Psicología de lo subconsciente. Fundador del Consejo de Acción Nacional, se le recuerda por la



Anónimo, *Retrato de Ezequiel A. Chávez*, 1908, México. Col. Fondo Ezequiel A. Chávez. Archivo Histórico de la UNAM-CESU

claridad y lucidez de sus argumentos en contra de la educación socialista.

Entre sus numerosas actividades e intereses dedicó parte de su tiempo y recursos económicos a la fotografía. El Archivo Histórico de la UNAM resguarda desde 1967 el fondo Ezequiel A. Chávez, que consta de 41.42 m lineales de documentos (128 cajas), un cajón planero y 1 717 piezas bibliohemerográficas (libros, folletos, revistas y periódicos), además de las 3 013 imágenes que conforman la sección gráfica del fondo.<sup>6</sup>

Del total de imágenes del archivo, un alto porcentaje son originales fotográficos, realizadas en varias técnicas y soportes; de ellas unas cuantas decenas son de la autoría del propio Chávez, mientras otras de miembros de su familia: Samuel y David, sus hermanos, y Leticia, su hija. En el epistolario personal de Chávez podemos encontrar algunas referencias a la *práctica* fotográfica. Una carta en la que da consejos a su hija de cómo manejar su cámara: diafragmas, tiempos de exposición (tres segundos en los exteriores, más de diez segundos en el interior), lugar de colocación para tiempos prolongados, “hay que ponerla sobre algo: sobre una mesa, sobre el quicio de una ventana, de una puerta...” (22 de noviembre de 1927); otra en la que David le dice a Ezequiel que imprimirá los negativos enviados en su

última carta como él lo desea (22 de noviembre de 1926); y una tercera, donde Leticia le informa a Ezequiel que su tío Samuel, arquitecto de profesión, ha retomado la fotografía (3 de marzo de 1916).<sup>7</sup>

No conocemos las fotografías hechas por David, Samuel y Leticia Chávez, pero sí tenemos un *corpus* mínimo de las realizadas por Ezequiel, que se puede armar como un rompecabezas, con aquellas identificadas por él mismo en las que al pie de la imagen, en el reverso del primero o segundo soportes, anotó el lugar, la fecha, e incluso la hora en que fueron tomadas; por aquellas identificadas por su hija —quien dedicó parte de su vida a conservar, ordenar y datar el legado documental de su padre—, o bien, por las que nosotros podemos inferir son de su autoría.

Dos son las características que pueden establecerse a partir de una revisión de estas imágenes. La primera es la uniformidad y regularidad formales, independientemente de los géneros en los que se puedan agrupar. En las fotografías se muestra una falta de interés en la imagen misma, en lo que se refiere a sus cualidades “estético”-formales:<sup>8</sup> diseño y organización de los elementos que la forman, contraste tonal, iconografía. El mismo desinterés se nota en las técnicas: definición, “foco”, “exposición”, nitidez, calidad de impresión de las copias, etcétera.



Ezequiel A. Chávez, *Autorretrato*, ca. 1905, México. Col. Fondo Ezequiel A. Chávez. Archivo Histórico de la UNAM-GESU

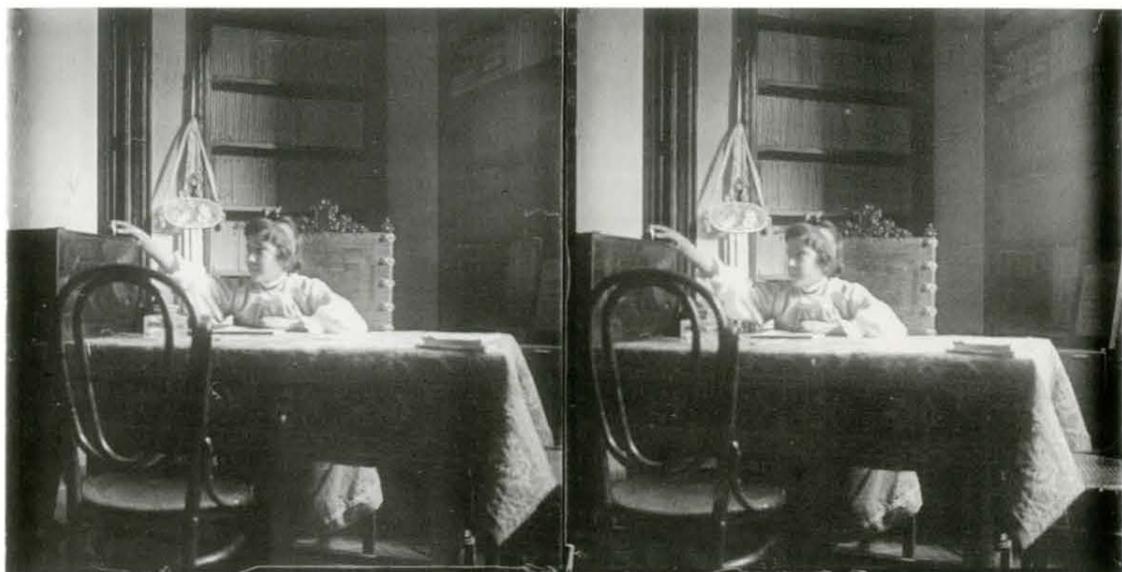
Pierre Bourdieu llegó a abordar esta característica de la práctica familiar de la fotografía, en cuanto que ésta sólo debe proporcionar una representación lo suficientemente fiel y precisa para permitir el reconocimiento de personajes, lugares y situaciones, sin ser considerada en sí y por sí misma según sus cualidades técnicas o estéticas.<sup>9</sup>

Tal parece que a pesar de los muchos años que Ezequiel A. Chávez dedicó a la práctica fotográfica —tenemos imágenes documentadas de su autoría desde 1908 hasta prácticamente el fin de sus días, en 1946—, y de los múltiples ejemplos que se pueden encontrar en el Fondo sobre sus preocupaciones por la técnica,<sup>10</sup> no logró traspasar ciertos límites en el ámbito técnico y mucho menos en el ámbito “estético”-formal. Chávez no llegó a dominar completamente la técnica, de acuerdo con la carta que le dirigió David ya citada, donde le recomienda exponer mejor, pues sus “negativas están muy ligeras”: “te recomendaré que les des a tus exposiciones un tiempo más larguito”.

La segunda característica del trabajo de Chávez es la elección restringida y elemental de sus temas y objetos a fotografiar: familiares, hermanos y esposa (Enequina Aguilar de Chávez), y de manera especial su única hija a quien retrata en diferentes etapas de su vida (primera comunión, etcétera) y en diferentes escenarios: la sala, el estudio, el pórtico y el patio de su casa; o bien con sus mascotas. Existen también fotografías de sus paseos y viajes por el país y por el

extranjero; algunos acontecimientos solemnes que por su condición de funcionario público le tocó presenciar, como los festejos del Centenario de la Independencia en septiembre de 1910, con una amplia cobertura obtenida desde su posición en la primera fila, portando dos de sus cámaras (de negativos normales y de estereoscópicas). Asimismo registró algunos de sus paseos por la capital y sus alrededores, como Xochimilco en 1908 y 1925, y algunos de sus viajes por el interior de la República como Mitla, Oaxaca, en 1909; la hacienda de San Joaquín de Jaripeo, Guanajuato, y el volcán Popocatepetl, ambos en 1910. Contamos con registros de viajes al extranjero: a Berkeley y Stanford, en California en 1909, y a Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra, en el marco de la Segunda Guerra Mundial; de todos ellos se conserva un número importante de imágenes, entre ellas una larga serie de 34 tomas sobre Brujas, Bélgica.

Algunos ejemplos nos muestran las manías particulares de Chávez en la fotografía. En 1910 registró una vista del Popocatepetl, y al pie de la copia en papel hizo la siguiente anotación: “El Popocatepetl, visto desde Popo-Park, el 20 de Noviembre de 1910 a las 9 1/2 de la mañana: adviértanse las grandes quebradas que están bajo la región arenosa, sobre la que se ven las nieves eternas.” No satisfecho con eso, en el reverso informa de las cuestiones técnicas: “Asunto: 3 Valor de la luz-1/3 Diafragma-f 5.6 Altura sobre el nivel del mar —Más de 2300 metros



Ezequiel A. Chávez, *Retrato de Leticia Chávez, México, D. F., ca. 1911*. Col. Fondo Ezequiel A. Chávez. Archivo Histórico de la UNAM-CESU

Latitud—19° 5' Norte—Longitud 0° 12' de México Filtro rayos-voigtlander Coutrest Lente-Helias Cámara. Videx Exposición 1/16, Emulsión-Filan Pack (1/12) Clasificación decimal ---77.9:91.7234.1 (23 SE).<sup>11</sup>

En otra fotografía más, de la serie de las fiestas del Centenario, escribió: “1<sup>er</sup> Centenario del grito de Independencia La Plaza de la Constitución y la Catedral de México á las 10:45 minutos de la noche del 15 de Septiembre de 1910 Fotografía tomada desde los balcones del Palacio Nacional por Ezequiel A. Chávez”.<sup>12</sup> Finalmente podemos citar el viaje que en abril de 1909 realizó a Oaxaca, y del que efectuó un registro visual del trayecto ferroviario entre Tehuacán y Oaxaca, una calle de esta ciudad —tomada desde el balcón del hotel en el que se hospedó— y de la zona arqueológica y del pueblo de Mitla.

Como se puede ver, no es muy amplia la gama fotográfica ofrecida por nuestro personaje. No podía ser de otro modo, la manera de entender la fotografía por Ezequiel A. Chávez así lo condicionaba. Como ya decíamos atrás, Bourdieu analizó y sintetizó las características esenciales de este tipo de fotografía y de fotógrafos, que no rebasan los límites impuestos por la “práctica corriente” en el seno de la familia. La función social que esa práctica y su producto tienen, la equipara con un rito “del culto

doméstico en el que la familia es a la vez sujeto y objeto, porque expresa el sentimiento de la fiesta que el grupo familiar se ofrece a sí mismo...”; es una fotografía que hace solemnes y eternos los acontecimientos familiares, por ello abundan las fotografías de ceremonias religiosas, de niños y de vacaciones. Concluye Bourdieu reconociendo que hay pocas actividades tan estereotipadas y menos abandonadas a la anarquía de las intenciones individuales como la fotografía, entendida ésta como esa práctica corriente, familiar.<sup>13</sup>

Las situaciones, los motivos y los personajes de este tipo de fotografía parecen estar determinados por la llamada “industria fotográfica”, que presiona socialmente sobre el quehacer fotográfico, y que a través de su propaganda comercial, inserciones en prensa, en revistas ilustradas, manuales, en revistas “especializadas” y sobre todo en los métodos de aprendizaje para aficionados, los establecen en todos los sitios en que se practica la fotografía, independientemente de la distancia que separa los lugares de práctica de los sitios donde se manufacturan los equipos y los materiales fotográficos. Los concursos de aficionados y de profesionales, los requisitos de publicación de las imágenes, las asociaciones de aficionados, primero y los foto-clubes después,



Ezequiel A. Chávez, *Retrato de Leticia Chávez*. México, D. F., ca. 1911, México. Col. Fondo Ezequiel A. Chávez. Archivo Histórico de la UNAM-CESU  
 Enfrente: Ezequiel A. Chávez, *La perra Dean, su mascota*, 1908, México. Col. Fondo Ezequiel A. Chávez. Archivo Histórico de la UNAM-CESU; y anuncio aparecido en *El fotógrafo mexicano*, México, noviembre de 1990. Col. biblioteca particular

complementan y consolidan el trabajo de la industria, y en este sentido forman parte de la industria fotográfica entendida en su sentido lato.<sup>14</sup>

Que alguno de ellos haya rebasado los estrechos límites del aficionado, para alcanzar cualidades estrictamente fotográficas parece ser indudable. El propio Requena pudiera estar entre ellos, como lo muestran algunas de sus fotografías publicadas en *El Mundo Ilustrado*.<sup>15</sup>

Recordemos de pasada y no como hecho casual, que el concurso de niños organizado por *El Mundo Ilustrado*, en 1904, es el marco para que la revista publique, semana a semana, antes y después del concurso, numerosas fotografías de profesionales y “amateurs” con los niños como motivo principal, todas escenificaciones en donde abundan las alegorías, las metáforas retóricas y cursis muy al estilo del pictorialismo en boga en todo el mundo.

Si en la actualidad volvemos a estas fotografías, de escaso contenido estético, es porque en nuestros estudios les otorgamos un valor agregado como fuentes de documentación histórica, devolviéndolas a fin de cuentas a la vocación con las que nacieron, lo que Bourdieu llama la “lectura sociológica”, es decir,

las imágenes vuelven a ser dominadas en su intención y en su estética por las funciones exteriores. Pareciera que invertimos la relación entre fotografía y observador: si en el ámbito y el momento en que surgieron tenían escaso valor para quien las mirara en sí y por sí mismas, como espectador indiferente a la experiencia particular de quien las había tomado, ahora nosotros ajenos a esa experiencia les otorgamos un valor significativo, precisamente en la medida de esas cualidades “exógenas”.<sup>16</sup>

No sabemos cuáles son las motivaciones de estas elites para hacer de la fotografía una afición común, ¿es simple inquietud intelectual?, ¿es por un imaginario colectivo cosmopolita?, ¿lo es por una necesidad de autorreconocimiento?, ¿es acaso por el impacto social que obtuvo la industria fotográfica, que iniciaba su despegue comercial? (recuérdese que la primera época dorada de las publicaciones ilustradas coincide con los años de entresiglos y, como un fenómeno de causa/efecto, la industria fotográfica inició también su primer gran paso en el camino a la popularidad). La respuesta la tendremos que ir construyendo con nuestras investigaciones futuras.



## Notas

### CÁMARAS RAY.



Este es el nombre con que se conocen las mejores cámaras de mano actualmente en el mercado, y con las cuales han comenzado el arte infindad de personas que hoy explotan el vasto campo de la fotografía.

#### PRECIOS:

Cámara Ray Jr., 2½x2½.....	\$ 5.00
„ „ Especial, 3½x3½.....	9.00
„ „ C, 4x5.....	10.00
„ „ B, 3¼x4¼.....	12.50
„ „ D, 4x5.....	18.00
„ „ E, 4x5.....	22.00

**SON SENCILLAS,**

**SON FUERTES,**

**SON ELEGANTES,**

**SON BARATAS.**

**RAY CAMERA CO.**

ROCHESTER, N. Y.

Unicos Agentes en la República.

**AMERICAN PHOTO SUPPLY CO.**

<sup>1</sup> Flora Lara Klahr, "Agustín Víctor Casasola. Fotógrafo, coleccionista y editor", en *Jefes, héroes y caudillos*, Fondo Casasola, 3a reimp., México, FCE, 1996, p. 9. Olivier Debroise asegura que la mujer es la hija de Porfirio Díaz y grita asombrado: "¡era aficionada a la fotografía!", *cfr.* Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994, pp. 144-145 y Carlos Tello Díaz, *El exilio: un relato de familia*, 2a ed., México, Cal y Arena, 1993, pp. 44-45 (folio de fotografías).

<sup>2</sup> Véase la fotografía núm. 937 y la nota manuscrita del Fondo Ezequiel A. Chávez, Archivo Histórico de la UNAM.

<sup>3</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 22 de mayo de 1904, p. 4.

<sup>4</sup> *Residentes prominentes de la Ciudad de México*, *spi*, pp. 26 y 132.

<sup>5</sup> Claudia Negrete afirma que el arquitecto Ignacio de la Hidalga perteneció a la Sociedad Fotográfica. *Cfr.* Claudia Negrete Álvarez, "Valleto Hermanos: fotógrafos mexicanos de entresiglos", tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2000, pp. 76-77.

<sup>6</sup> *Cfr.* el disco compacto, *Ezequiel A. Chávez un archivo automatizado*, México, Sistema Integral de Consulta Automatizada del Archivo Histórico de la UNAM (ARISTO-UNAM). Base de datos del Fondo Ezequiel A. Chávez, CESU-UNAM-CONACYT, 2004.

<sup>7</sup> Archivo Histórico de la UNAM, Fondo Ezequiel A. Chávez (FEACH), caja 116, exp. 33, doc. 41, f. 1, fol. 10; caja 117, exp. 39, doc. 46, f. 2, fol. 93-94; caja 115, exp. 32, doc. 11, f. 6, fol. 57 y 62.

<sup>8</sup> Usamos aquí, el adjetivo para diferenciar la fotografía hecha con intereses de expresión individual de aquella que se plantea, conscientemente o no, el mero registro de diferentes aspectos de la realidad.

<sup>9</sup> *Cfr.*, "Culto a la unidad y diferencias cultivadas", en Pierre Bourdieu (comp.), *La fotografía un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1989, pp. 29-106. 1a ed. en francés, 1965.

<sup>10</sup> Son numerosas las fotografías que en el reverso, en el primero o segundo soporte, o en un papel anexo, el autor se ocupó de anotar datos como el lugar y la hora de la toma, el tiempo de exposición, la apertura del diafragma, y en casos extremos el modelo de la cámara, la marca del lente y el filtro. Lo realmente asombroso es que por espacio de diez años hizo esas anotaciones, cuando es común que un fotógrafo lo haga sólo cuando está aprendiendo la técnica fotográfica y una vez dominada ésta no lo sigue haciendo.

<sup>11</sup> *Cfr.*, FEACH, Sec. Asuntos personales, Subsec. Viajes, Ser. Popocatépetl, caja 23, D. 517.

<sup>12</sup> *Cfr.*, FEACH, Sec. Asuntos personales, Subsec. Eventos Académicos y Ceremonias, Ser. Fiestas del Centenario, caja 18, D. 432.

<sup>13</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 42.

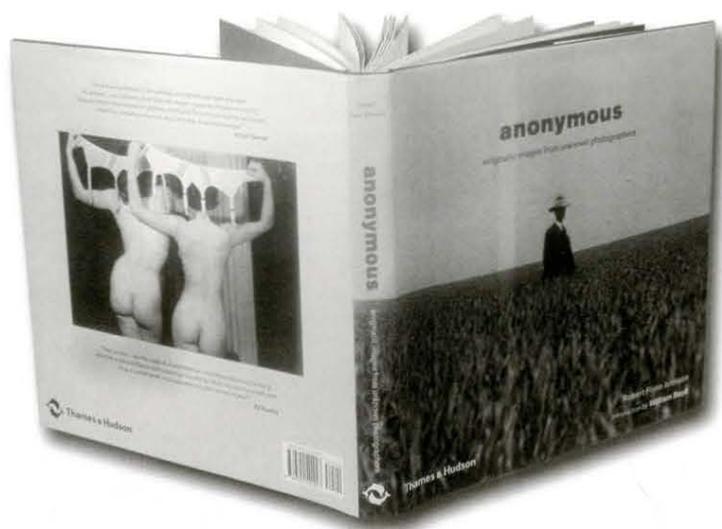
<sup>14</sup> *Cfr.*, Lázaro Blanco, "La cuestión de la enseñanza de la fotografía", en Lázaro Blanco, Rogelio Villarreal Macías y otros, *Aspectos de la fotografía en México*, México, Federación Editorial Mexicana, 1981, pp. 55-69.

<sup>15</sup> En varios números de *El Mundo Ilustrado*, aparecen numerosas fotografías de él. Véanse las composiciones "Un chasco a la cocinera", "El consentido" y "Un derrotado en el concurso de niños", que se corresponden con una convocatoria de *El Mundo* para un concurso de niños; y para entrar en ambiente presentan numerosas fotografías donde el motivo principal son los niños. *El Mundo Ilustrado*, México, 12 de junio de 1904 y 19 de junio de 1904.

<sup>16</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 61-2.

# Fotografía anónima. Una visión recuperada

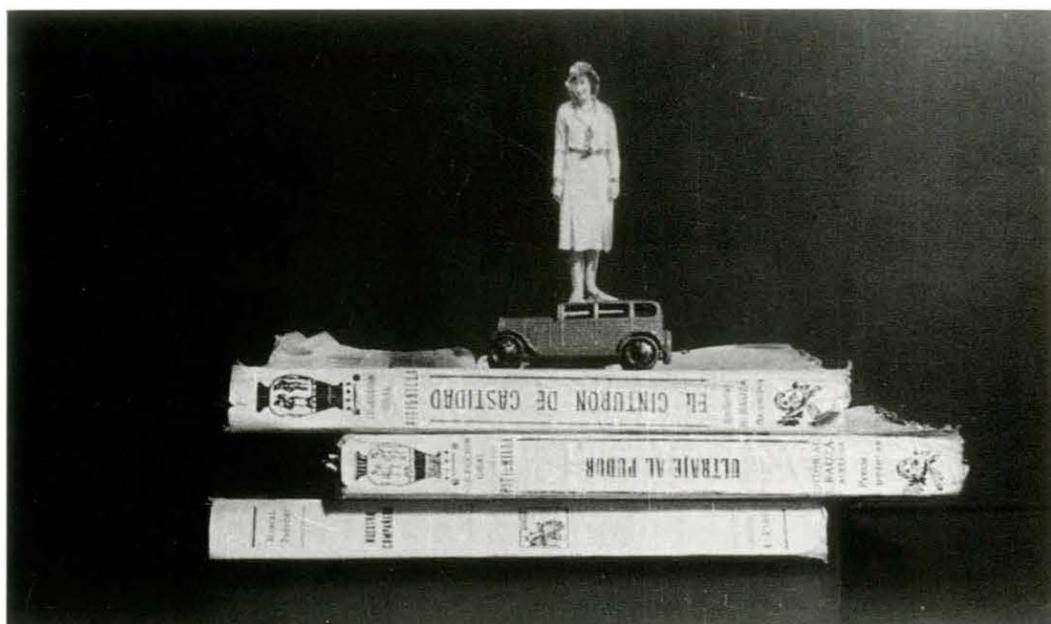
Lorena Noyola Piña



**E**l posmodernismo ha traído consigo la recuperación de visiones múltiples antes ocultas, y su lectura de forma deconstructiva. Esta recuperación toca a la fotografía, de la que emergen miradas de fotógrafos que sin tener la intención de la creación artística han logrado plasmar imágenes enigmáticas, que presentan perspectivas novedosas a las que se les da una nueva lectura, un nuevo valor, y que nos permiten adentrarnos a mundos insólitos.

Según William Boyd, en la introducción de *Anonymous*, la fotografía es al mismo tiempo un testigo irrefutable del mundo, y una acción mecánica que la convierte en un arte sin arte. Nuestro mundo está inundado de imágenes fotográficas, la mayoría anónimas, y no porque carezcan de un autor, sino porque su nombre pasa a segundo término ante la inmediatez de la imagen misma. Las fotografías de periódicos, revistas, catálogos, carteles, portadas de discos compactos o manuales son para nosotros anónimas; el fotógrafo es irrelevante. Los únicos momentos en los que el fotógrafo adquiere importancia es cuando observamos imágenes tomadas por nosotros mismos, familiares o amigos, o cuando vamos deliberadamente a una exposición de fotografía. La imagen firmada es rara en el vasto mundo fotográfico con el que tenemos contacto cotidianamente.

Así pues, para categorizar una foto anónima como *anónima* debe postular algo inusual e intrigante. Boyd trata de dilucidar el por qué algunas fotografías impactan en nuestra memoria como obras creativas y otras no. Analizar imágenes no relacionadas con un nombre famoso, y por consiguiente con un contexto histórico cultural, provoca efectos variados sobre dichas imágenes, donde algunos se complementan y otros se anulan. Boyd propone trece maneras de ver una fotografía, sin



Grete Sager, *Autorretrato*, México, ca. 1930. Col. Gerardo y Fernando Montiel Klint

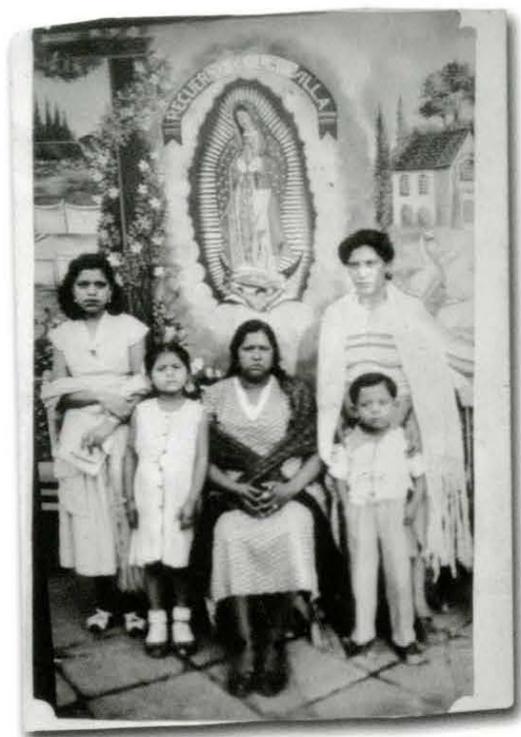
excluir las posibilidades deconstructivas y rizomáticas de cada una de ellas: como ayuda a la memoria; como reportaje; como obra de arte; topográfica; erótico pornográfica; publicitaria; abstracta; literaria; de tipografía; autobiográfica; compositiva; herramienta final, y como fotografía instantánea. El conjunto y la combinación de estas formas de ver la imagen permiten jugar con las distintas lecturas de las que, dependiendo del espectador, se infieren distintas interpretaciones validando la fotografía que emerge del anonimato al *anónimo*. Las múltiples explicaciones a estas imágenes son validadas por la falta de datos reales que las identifiquen, al tiempo que son instantáneas de nuestra condición humana.

Las fotografías son tesoros de un pasado, son nuestra memoria individual y colectiva. El encuentro inesperado con fotografías anónimas en venta en un mercado de pulgas, nos da la sensación de que algo trágico debió haber pasado con las familias a las que pertenecieron esas imágenes; de otra manera no nos explicamos el por qué se han desecho de ellas, por qué han pasado de tener un propósito específico a una oscuridad no intencional. Oscuridad que oculta la intención del autor; su deseo de reconocimiento, ya perdido en el anonimato, aún cuando se recupere físicamente la imagen para la posteridad.

Estos encuentros con la reproducción puntual de la humanidad son una ficción. Cada uno de nosotros lee la imagen dentro de una narrativa personal a pesar de la objetividad técnica que presupone la cámara, del ser y del estar de un fotógrafo anónimo en el momento preciso, de la lectura que éste dio al escoger esa imagen entre otras muchas. Lo que una fotografía anónima nunca nos dirá es por qué fue tomada, por qué el autor quiso congelar ese preciso momento, esas formas, esa composición. Una fotografía es una posibilidad ya realizada, es un acto ya cumplido, en forma de promesa.

*Anonymous* es una jornada personal del autor, en la que recopiló y atesoró fotografías anónimas que presenta magníficamente, catalogadas en diez rubros: tierra, mar y cielo; principios; criaturas; madurez; eros; lugares a dónde ir (traslados); letreros y mensajes; bizarro o bello; vida inanimada y estructuras; finales e infamias. A través de todas las imágenes somos transportados a mundos inéditos, en los cuales reflejamos nuestra individualidad por medio de los ojos anónimos de un fotógrafo desconocido.

Robert Flynn Johnson, *Anonymous. Enigmatic Images from Unknown Photographers* (introd. de William Boyd), Nueva York, Thames & Hudson, 2004.



Anónimo, Sin título, ca. 1955. Col. particular

# Retratos de la memoria

Jorge Acevedo

*Yo no sé de qué sirvió la fotografía en sus primeras épocas, durante la primera mitad del siglo XIX, qué sentido tenía para el individuo, en el corazón de su soledad, si es para volver a ver a unos muertos o si es para verse a sí mismo. Para verse, estoy segura. Uno se queda siempre, sea confundido o maravillado, siempre sorprendido, ante su propia foto.*

Marguerite Duras, *La vida material*

Uno de los mecanismos más recurrentes del ser humano para preservar su memoria ha sido, desde su invención en 1839, aquel obtenido mediante la imagen fotográfica. Así, una de las tradiciones familiares más añejas ha sido fotografiar los momentos importantes de la vida cotidiana, por medio principalmente del retrato —ya sea individual o en grupo—, y de la evocación de reuniones y fiestas, acontecimientos locales, viajes e incluso la muerte, temas que en muchos sentidos han forjado nuestro imaginario cultural. A lo largo del tiempo, las familias han recopilado esas imágenes guardándolas en sitios tan diversos como un ropero, un baúl, bolsas de plástico, una caja de zapatos olvidada bajo la cama o cualquier otro rincón del hogar.

Todos poseemos viejas fotografías amarillentas en casa, retratos de personas conocidas o identificadas por las anécdotas, contadas por tías o abuelas que tuvieron la fortuna de enterarse de sus aventuras y enredos. Existen también las de otros personajes que no conocemos, ni conoceremos jamás. Nada tenemos que ver con ellos y, sin embargo, tampoco podemos dejar de mirar sus fotografías, que de alguna forma han logrado colarse en nuestro propio álbum, en nuestra historia. ¿Qué nos motiva a ver estas fotografías de gente allegada o ajena? ¿La nostalgia, la curiosidad? ¿Cómo valoramos la imagen y el momento representado? ¿Cómo vemos a la fotografía de reciente factura? Estas preguntas nos ayudan a entender lo que significa capturar momentos cotidianos: la última cena de Navidad a la que asistimos, el retrato que nos hicieron junto al mar en las pasadas vacaciones, la foto del ser querido cuando dormía... De manera inconsciente atrapamos estos momentos para un borroso futuro.



Anónimo, Sin título, ca. 1960. Col. particular



Anónimo, Sin título, ca. 1955. Col. particular

Con qué gusto recogemos nuestras fotos en el laboratorio y las mostramos en alguna reunión, haciendo promesas a todos de sacar copias para repartir entre los retratados —mismas que rara vez se cumplen—. Estas fotos registran momentos entrañables, aunque anodinos. El tiempo transcurre y aquella casa en la que disfrutamos de la cena navideña ha sido vendida, el ser querido que plácidamente dormía ya no está entre nosotros. Con los años, ¿qué valor agregado han adquirido estas fotografías? Pasa más tiempo y nos rebasa, ya nuestros ojos no están para mirarlas. Ahora las contemplan otras personas, quienes sólo así sabrán de la casa, del viaje, de ésta u otra experiencia del devenir y del antepasado que se quedó tranquilamente reposando para siempre.

Estas imágenes nos adentran en un espacio mágico, donde el tiempo y las relaciones son diferentes. El tiempo se trastoca al fundirse pasado y presente en un instante irrepitable, capturado mediante un proceso mecánico y químico capaz de atrapar sentimientos y atmósferas. Cual “postales de vida”, permiten

recobrar testimonios e instantes que en algún momento existieron, como laten los recuerdos en lo más profundo e íntimo del cerebro; pero a diferencia de éstos, aquellos pueden revivir y compartirse una y otra vez con sólo poner la mirada en una fotografía.

Los retratados dirigen la vista hacia el objetivo pero no nos miran a nosotros —aunque nosotros a ellos sí—. Miran al fotógrafo, al pariente o al amigo que les “tomó la foto”. ¿Sabrían ellos a quién mirarían con el paso del tiempo? Esto es lo que las hace diferentes, lo que nos motiva a verlas y a conservarlas con especial cariño, e incluso a investigarlas. Estas personas estaban en familia o con amigos, divirtiéndose, conviviendo, y de pronto gritaron: “¡foto, foto...!” Quedó congelado en el tiempo un instante, un pedazo de vida de alguien, una pieza del inacabable rompecabezas que forma un álbum fotográfico.

Mencioné la importancia de la fotografía como mecanismo preservador de la memoria y de la arraigada tradición familiar de retratarse, pues registra todos los acontecimientos relevantes de la parentela.



Anónimo, Sin título, ca. 1925. Col. particular  
 Abajo: Anónimo, Sin título, ca. 1960. Col. particular

Ahora bien, también es cierto que la fotografía de familia y sus álbumes se acaban convirtiendo en un documento insustituible del rito cotidiano doméstico, lo cual, por cierto, revela una gran necesidad de sentir los momentos de profunda integración familiar. Al ser un objeto de contemplación colectiva y ceremonial, la “foto” prolongará ese momento del que participa y cuyo recuerdo recobrará forma cada vez que la volvamos a mirar. Si bien el álbum familiar es de capital importancia para la preservación de la memoria personal, ¿acaso no debe valorarse también, a mayor escala, como la recuperación de una memoria colectiva, base de nuestra identidad contemporánea?



*Retratos de la memoria* es un programa que el Gobierno del Estado de Veracruz a través del Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC) y de la Fototeca de Veracruz, dependiente de este mismo Instituto, están impulsando para proteger el patrimonio fotográfico del estado. Uno de sus objetivos fundamentales es sensibilizar a la población sobre la importancia del cuidado del patrimonio fotográfico que posee cada uno de sus habitantes en sus álbumes fotográficos. Cada imagen, a pesar de tener una trascendencia para la persona, la familia o el grupo al que pertenece —imagen ajena a nosotros pero que de alguna manera nos involucra—, es el fragmento de una memoria mucho más amplia: la de la población entera.

De allí que estas fotografías no puedan considerarse como simples tomas aisladas. Aunque se asemejen a las de otros núcleos o familias, conforman, en su conjunto, partículas diferentes de una misma historia: la memoria y la identidad fotográficas veracruzanas. Por lo tanto, el medio se convierte en un mensajero atemporal que comunica una generación con otra. Al yuxtaponerse, las imágenes dejan al descubierto las continuidades y transformaciones que acusan el entorno y las costumbres, mismas que construyen la identidad contemporánea.

Para aplicar un programa de rescate del patrimonio fotográfico en el estado, debe contarse con la infraestructura y los medios adecuados para garantizar las diferentes etapas del proceso. En efecto, rescatar un archivo no equivale únicamente a estabilizar y copiar las piezas. Rescatar un archivo es tener la capacidad de difundir los resultados, de ponerlos al alcance del usuario, ya sea mediante la consulta especializada para investigaciones y la publicación en libros y revistas específicas, o por la vía de exposiciones temporales que permitan al público en general

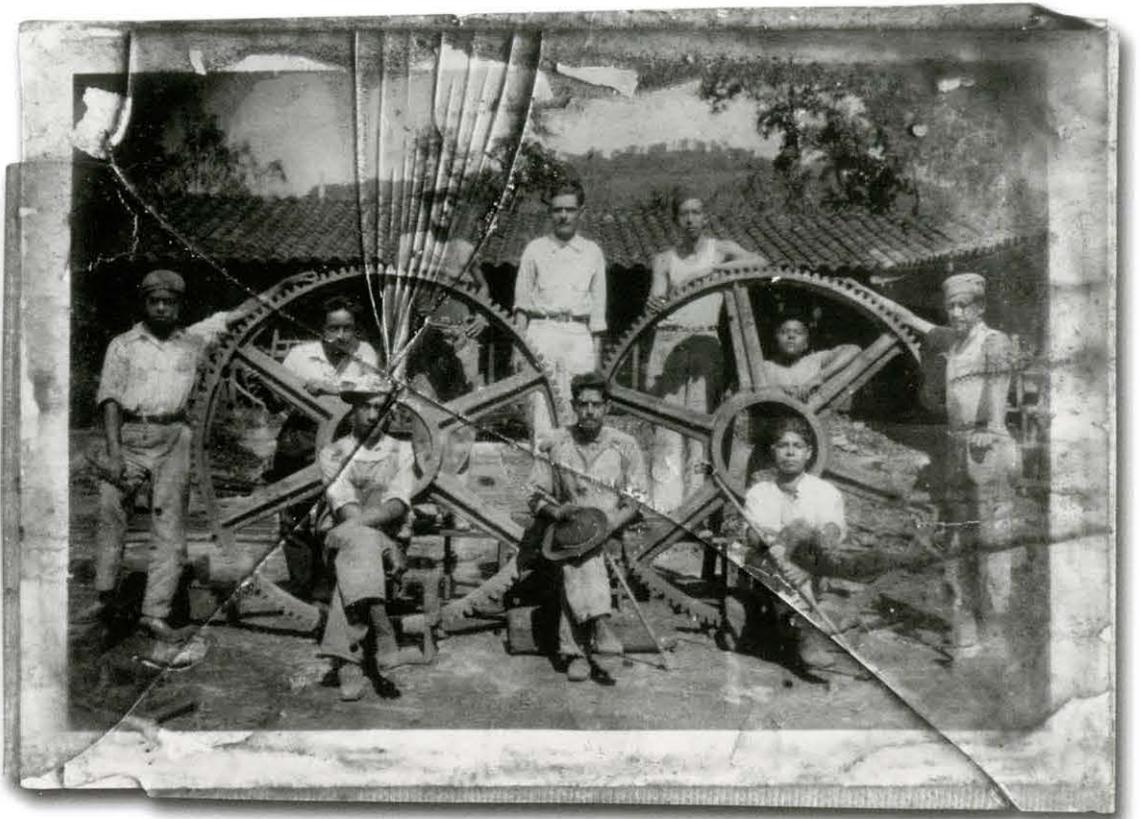
conocer los avances y hallazgos de los diferentes rescates que se realicen.

Éste es, así, un programa integral de rescate y estabilización de acervos fotográficos cuya sede se encuentra en la Fototeca de Veracruz, que desde su creación en noviembre de 1998 se ha dedicado a la investigación, promoción y difusión de la fotografía estatal y nacional mediante diversas actividades educativas que no sólo involucran a los fotógrafos. La oferta abarca también talleres abiertos al público en general sobre temas variados, que incluyen la conservación y la estabilización fotográficas, el fotoperiodismo, la historia de la fotografía, el análisis de imágenes, entre otros. De la misma manera, la Fototeca de Veracruz ha presentado un panorama general de la historia de la fotografía a través de exposiciones temporales de distintos géneros y autores, con el fin de despertar y motivar en los visitantes el interés hacia la creación fotográfica.

Veracruz posee una gran riqueza en acervos fotográficos, ya identificados o aún inéditos. Su historia no se queda atrás: a sólo cuatro meses de la



Anónimo, Sin título, ca. 1935. Col. particular



Anónimo, Sin título, ca. 1940. Col. particular

presentación oficial de la fotografía en París, en agosto de 1839, llegó a Veracruz el daguerrotipo. Por lo demás, la primera imagen de guerra fue realizada durante la intervención estadounidense a Veracruz en 1847: es el famoso daguerrotipo del soldado amputado de una pierna, actualmente resguardado en la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Otra de las actividades generadas en la Fototeca de Veracruz es el levantamiento de un registro que abarca los años 1880 a 1930, y que tan sólo en el puerto de Veracruz, señala a más de 45 fotógrafos. Algunos de ellos (Carlos Ritchie, Briquet, Macías, Flores Pérez, Tinoco, Ibáñez e hijo, Bureau, Joaquín Santamaría, Varela, Saldaña, entre otros) se agruparon a principios del siglo XX y compartieron un estudio comercial, ubicado en la azotea del número 45 de la calle Independencia, para describir la vida cotidiana y la sociedad de su tiempo. Los últimos tres mencionados contaron cada uno con su propio estudio. En el resto del estado sobresalen los hermanos

Jiménez en Xalapa, Manolo en Tlacotalpan, Mayorca en la zona de Orizaba. La Fototeca de Veracruz será la encargada de albergar los resultados que arroje la aplicación del programa *Retratos de la memoria*, mediante una investigación sistemática y coordinada con los diferentes programas y acciones del Instituto, y con las 62 casas de cultura distribuidas a lo ancho del territorio veracruzano. Pronto se lanzará una convocatoria pública con el fin de producir una exposición conformada con fotografías proporcionadas por los mismos habitantes del lugar. De este modo, vincularemos a los diversos sectores de la población, cuyos miembros se involucrarán en forma directa, no sólo como espectadores sino como protagonistas activos en el proceso creativo de la propuesta, en particular en su concepción, desarrollo y organización. Se involucrarán desde el préstamo y la recopilación de las fotografías, hasta el montaje en los muros de algún espacio público para su presentación a la comunidad: el palacio municipal, la casa de cultura, una escuela, el mercado, plazas, parques.



Anónimo, *Socios de la Sociedad Fotográfica Mexicana*, publicada en *El Mundo Ilustrado*, México, 17 de junio de 1904. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

## José Luis Requena y la Sociedad Fotográfica Mexicana

### *Claudia Negrete*

Los tiempos eran buenos para el país y también para la fotografía. A finales de los años ochenta del siglo XIX en México, la paz porfiriana fue terreno fértil para impulsar todo tipo de actividades científicas y culturales, pues se consideraban signos de desarrollo, sobre todo para un país recién salido del caos político. La Sociedad Fotográfica Mexicana surgió como toda una hija de la ciencia: "por sus muchos puntos de contacto y relación con la física y la química experimental, la clasificamos entre las sociedades científicas". La fundó un personaje importante para la historia de la fotografía mexicana: el ingeniero Fernando Ferrari Pérez, quien fungió como su presidente por muchos años. Entre sus miembros destacados se contaban los hermanos Torres y los Valletto, que eran los fotógrafos de estudio. Tuvieron actividad constante, ya que se reunían mensualmente en el edificio del ex arzobispado de Tacubaya hasta los primeros años del nuevo siglo XX, en que un fotógrafo *amateur*, el abogado José Luis Requena, tomó el lugar del ingeniero Ferrari Pérez. La incursión eventual de aficionados, es decir, de personas no

especializadas en el oficio, y que no vivían de la práctica cotidiana de la fotografía, se dio precisamente hacia finales de la octava década, y la permitieron factores de índole técnica: la introducción de las placas secas y de las cámaras de mano. Cuando Requena llegó a la presidencia de la Sociedad, no era ningún recién llegado al medio fotográfico, sino un aficionado con trayectoria, confirmada con el gran premio que obtuviera en la categoría de "instantáneas", nada menos que en la Exposición Universal de París de 1889. Personaje de intereses y habilidades múltiples: presidente de la Sociedad Fotográfica Mexicana por varios años, promovió la fotografía desde el ámbito *amateur* (ya que los miembros de la Sociedad no eran fotógrafos profesionales); fomentó los concursos de fotografía, e incursionó también en la prensa como director de *La Semana Ilustrada*. Talentoso tallador de madera en estilo Art Nouveau, y candidato a la vicepresidencia de la República con Félix Díaz en 1913. Su contribución a la historia de la fotografía mexicana está todavía por ser valorada.

## Revistas para aficionados y profesionales

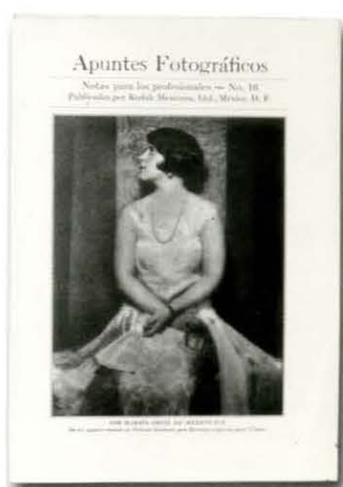
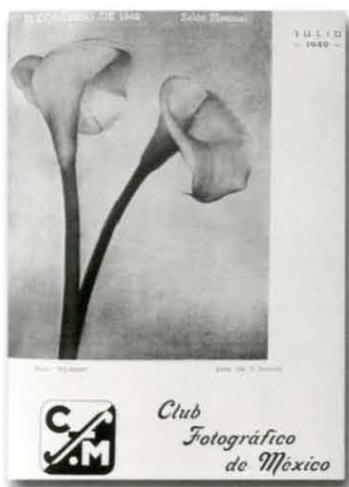
José Antonio Rodríguez

En julio de 1899 apareció la que vino a ser la primera revista mexicana de fotografía y la cual se convirtió con los años, y hasta bien entrado el siglo xx, en una singular publicación ahora indispensable para nuestros estudios sobre la foto: *El fotógrafo mexicano*, de la que se dijo estaría “dedicada al arte de la fotografía” y sería editada por American Photo Supply (calle de La Profesa núm. 1). “*El fotógrafo mexicano* —se anunció en ese primer número— espera ser la antorcha iluminadora para aquellos que tienen interés en el adelanto del arte de Daguerre y guía a un ancho campo inexplorado, donde muchos podrán realizar sus aspiraciones”. Se advirtió también que la revista se allegaría de información proveniente del extranjero. Y varias secciones la conformaron: respuesta a dudas de *amateurs*; muchos anuncios de los adelantos técnicos y novedades de cámaras; especificaciones sobre procesos de impresión, pero sobre todo ahí se dieron a conocer mediante semblanzas e imágenes a fotógrafos que se encontraban realizando su muy singular trabajo: Julio Valletto, Octaviano de la Mora, Felipe y Manuel Torres, Guillermo Kahlo, H.F. Schlattman, Nicolas Winther, Emilio G. Lobato, Ángel Maldonado, José Bustamante, Manuel de la Flor o Emilio Lange, entre otros. Ante la ausencia de ediciones de tal naturaleza, *El fotógrafo mexicano* se volvió una revista fundacional en la divulgación, reflexión y práctica de la fotografía.

De *El fotógrafo mexicano*, que tuvo periodos de ausencia en la década de los veinte, se conocen ejemplares de mediados de 1939, publicada ya para entonces por Kodak Mexicana, pero después de este año se dejó de saber de ella (el número correspondiente a julio-agosto de ese año no saldría, muy probablemente debido a una falla en los talleres que la imprimía). Pero hacia 1909 tuvo otra competidora, la muy rara *Luz y sombra, revista mensual ilustrada*, que también dio a conocer breves biografías y trabajos de algunos fotógrafos (los Valletto, Lange, Martín Ortiz). El gran incremento de aficionados y profesionales permitió la aparición de nuevas publicaciones. La misma Kodak Mexicana editó un folleto dirigido al mercado latinoamericano: *Apuntes fotográficos*, hacia 1928-1929, que lo mismo hacía referencia a las asociaciones fotográficas, o a cómo debía anunciarse un profesional, que a los daños que podía causarse a los negativos. La compañía Eastman Kodak conocía muy bien el potencial del mercado hispano en donde ejercía su monopolio, y para éste publicaría —con amplias referencias a México— *Kodakerías, revista para el aficionado a la fotografía* y desde su primer número, de enero de 1925, advirtió que sería “una revista para el aficionado, es decir, para aquella buena persona...que, cediendo un día a un deseo por largo tiempo acariciado, compra una Kodak para dedicarse al placer de la fotografía”. Y por esa ruta, apoyando al aficionado en cuantas dudas tuviera, continuó por lo menos hasta octubre de 1927.



Arriba: *Foto*, México, 9 de marzo de 1950 (foto: Manuel Álvarez Bravo). Col. biblioteca particular  
Abajo: *Instantáneas*, México, enero-febrero de 1951. Col. biblioteca particular



Dirigida inicialmente por Luis G. de Guzmán, el 1 de enero de 1929 apareció el órgano de la Asociación de Fotógrafos de México: *Helios, revista mensual fotográfica*, en donde se agruparían Heliodoro H. Gutiérrez, Librado García, Hugo Brehme, Antonio Garduño y toda una legión de pictorialistas. Una revista que ejerció muy célebres críticas sobre la fotografía moderna y que tuvo vida hasta 1935. Pero muy pronto le siguieron *Cámara, el primer magazine fotográfico mexicano* y *Foto, boletín mexicano de fotografía*. La primera fue editada, a partir de junio de 1935, por Ángel Alcántara Pastor como el órgano del Foto Club de México y de la misma se conocen números de hasta mediados de 1936. *Foto*, por su lado, fue editada por Rodolfo Rudiger y dirigida por Enrique Galindo. *Foto*, aunque suspendida por el abastecimiento de papel durante la segunda guerra mundial, fue una revista de larga vida ya que se conocen ejemplares de principios de 1950.

La década de los cuarenta vio circular muchas otras publicaciones dedicadas a fortalecer la educación de los fotógrafos, entre otras *Instantáneas, la revista del aficionado mexicano* que se publicó desde principios de 1939 y durante todo el decenio que le siguió y, también, editada por la omnipresente Kodak Mexicana. Por ahí anduvo también *El fotógrafo profesional*, que le hizo competencia a *Instantáneas* en esos mismos años.

El Club Fotográfico de México, después de varios años de haberse conformado, logró editar una publicación propia hasta enero de 1949. Denominada *Boletín del Club Fotográfico de México* como tal se publicó durante toda la década de los cincuenta hasta que fue cambiando de denominación (para principios de los sesenta era *A. F. Arte Fotográfico*). Un órgano de divulgación de una de las asociaciones de fotógrafos con más larga vida en el medio.

Un tanto relegadas como fuentes primarias para la historia, las revistas para el aficionado son, sin embargo, una referencia básica de usos y costumbres; esto es, de prácticas y resoluciones que se dieron en proceso en el medio siglo XX mexicano. Sorprendentemente también en donde concurrieron creadores esenciales en nuestra fotografía, después de los mencionados, digamos, también Manuel Álvarez Bravo. Por eso, documentos necesarios para la elaboración de otras historias.

Arriba: *Boletín del Club Fotográfico de México*, México, julio de 1949; *Cámara*, México, marzo de 1936; *Apuntes Fotográficos*, México, s/f. Col. biblioteca particular  
Abajo: *El fotógrafo mexicano*, México, marzo-abril de 1938; *A. F. Arte Fotográfico*, México, octubre de 1962. Col. biblioteca particular

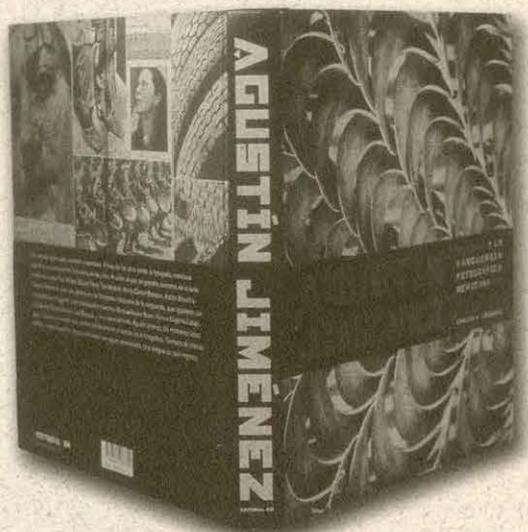
## Agustín Jiménez: forma es contenido

Rogelio Villarreal

México es un país desmemoriado pero también demasiado propenso a los homenajes. Por eso es pertinente preguntar: ¿quién fue Agustín Jiménez? ¿Por qué su vasta obra —producida principalmente entre los años veinte y cuarenta— no se conoce y celebra tanto como la de Manuel Álvarez Bravo y otros fotógrafos de su generación y de las que siguieron? En su sorpresivo y monumental libro *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana* (Editorial RM, 2005), Carlos A. Córdova indaga en estas y otras cuestiones acerca de la obra de quien acaso sea el mayor fotógrafo mexicano hasta mediados del siglo pasado (con perdón de don Manuel): por su inventiva, su originalidad, su incesante capacidad de experimentación, su intuitiva/instintiva sincronización con las vanguardias mundiales de la época, su generosa visión del México indio y campesino en transición hacia un utópico futuro de acero y concreto —preconizado por la Revolución— y por sus enormes aportaciones al diseño gráfico, a la conformación del fotoensayo y del fotomontaje —con lo que enriqueció notablemente el periodismo de entreguerras—. No hubo, prácticamente, tema, estilo o género fotográfico que no abordara con curiosidad y soltura, y hasta llegó a anticipar derivaciones del arte tan familiares hoy como las llamadas instalaciones.

Reconocido y festejado durante la primera etapa de su producción, autor de exitosas exposiciones individuales y colectivas en el país y en el extranjero, respetado profesor de fotografía en la Escuela Nacional de Bellas Artes y posterior pieza fundacional de la cinefotografía mexicana, Agustín Jiménez se desvaneció paulatinamente —como una copia mal fijada— casi hasta su deceso en algún momento de los tempranos años setenta.

¿Dónde estaban los estridentistas? ¿Dónde los contemporáneos? ¿No habrían sido ellos sus primeros aliados naturales toda vez que, como Jiménez, en la década de los veinte cantaban loas con euforia adolescente a la velocidad, la electrificación, al estruendo de las máquinas, a la industrialización acelerada? ¿Y los refinados poetas del México que asomaba a la modernidad no veían en las imágenes de este fotógrafo la armoniosa conjunción de las diferentes regiones que se amalgamaban en un solo país pujante, cosmopolita y unificado? (“El nacionalismo mexicano fue fruto del cosmopolitismo del siglo xx”, afirmaba Octavio Paz). En 1938 el malhadado escritor Rubén Salazar Mallén —estigmatizado casi hasta el ostracismo— escribió en la revista cubana *Bohemia* sobre el pronto olvido en que empezaba a caer el innovador fotógrafo: “Se trata de un esforzado que confía todo a su denuedo, a su sinceridad, a su temperamento. Por eso en México ha vivido un poco ignorado. Lo acechan, en parte, su propia modestia y, en parte, la envidia de los demás.” Córdova menciona también la ansiedad que precedió al estallido de la conflagración mundial y con ello el auge de una fotografía política, militante y de denuncia, más a tono con los murales vociferantes de Siqueiros y de Rivera y de las comprometidas



Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005  
Siguiente página: Agustín Jiménez, *Tranvías, ca. 1932*. Col. particular

composiciones de Tina Modotti. Quizá el atípico Jiménez prefirió trabajar discretamente y al margen de modas para, después de abandonar poco a poco el glamoroso mundo del arte, encontrar finalmente en la cinefotografía un campo casi virgen y pleno en retos para seguir ejercitando su talento. “Mucha alabanza y poca pitanza”, llegó a decir Jiménez en referencia al ámbito de las galerías y los museos y quizá en alusión a las intrigas y mezquindades del medio cultural (la pitanza, como saben ustedes, es la cotidiana ración de alimento que todos necesitamos).

Amigo de artistas y escritores, algunos de ellos vinculados a cualquiera de los dos grandes movimientos del México posrevolucionario —como Jean Charlot y Xavier Villaurrutia—, Agustín Jiménez probablemente prefirió la compañía de alumnos, colegas y periodistas, con quienes emprendió la tarea de renovar el periodismo mexicano por medio de diversas maneras de presentar sus fotografías en las páginas de diarios, revistas, carteles y anuncios.

La “rara visualidad” a la que aludía una reseña publicada en la *Revista de Revistas* acerca de una exposición de A. Jiménez quería decir, en el fondo, que este autor había desarrollado ya una visión eminentemente fotográfica, divorciada por completo de los pictorialismos que esta nueva técnica había heredado de la vieja pintura. La transición de los muros de galerías y museos a las redacciones y los talleres de imprenta —de la plata a la tinta— había sido un paso lógico y necesario: la mecánica de la cámara se hermanaba con la de las prensas.

En 1926 Agustín Jiménez se integró al equipo de la revista *Forma*, dirigida por Gabriel Fernández Ledesma y en la cual colaboraban personalidades del arte y la cultura como el Dr. Atl, Anita Brenner, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. En sus páginas nuestro fotógrafo desarrolló la mayoría de los recursos que hoy utilizan con mayor o menor fortuna los diseñadores de revistas: rebases, secuencias, superimposiciones tipográficas, recortes, fotomontajes y otros tantos recursos que obligaron a diseñadores, reporteros, editores y dueños de los medios a pensar en función de las propias imágenes. En esa y otras revistas (*El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *L'Art Vivant*, *Nuestro México*, *Jueves de Excelsior*, *México Al Día*, *Mexican Life*, *Futuro*, *Vea*, *Antena Cómica*, *Todo*, *Amenidades* y *Molino Verde*, esta última dirigida por él y con un sólo número de vida), con tirajes que iban de los 80 mil o 100 mil a los casi 300 mil ejemplares —algo de lo que contadas publicaciones actuales pueden presumir—, Jiménez y cronistas como el hondureño Rafael Heliodoro Valle, Carlos del Río, Ángel Sol, Amendolla y Guillermo de Luzuriaga, en-

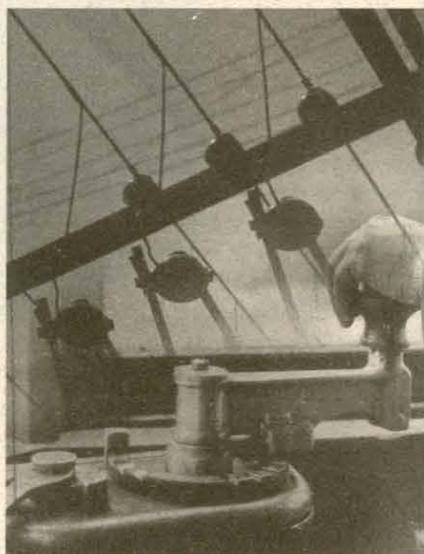
tre otros, publicaron decenas de reportajes sobre cualquier tópico imaginable en los cuales textos, tipografía y fotografías se alimentaban mutuamente en despliegues insólitos para la época y anticipando o sintonizándose con lo mejor de la vanguardia del diseño gráfico mundial. En estos reportajes semanales, quincenales o mensuales, sugiere Córdova, Jiménez encontró el medio ideal para explayar cómodamente su ingenio —más que en los apresurados reportajes diarios que no daban tiempo de reposar la mirada— y ensayar acercamientos inusuales, abstracciones, composiciones arriesgadas y temas poco explorados por el periodismo de entonces, que iban desde el papel de la mujer en el México emergente hasta el ejército o la agitada vida nocturna iluminada por las luces de neón (véase el único ejemplar de *Molino Verde*, en cuya portada se anunciaba “una nueva forma de periodismo”: de haber seguido por esa vertiente, quizá

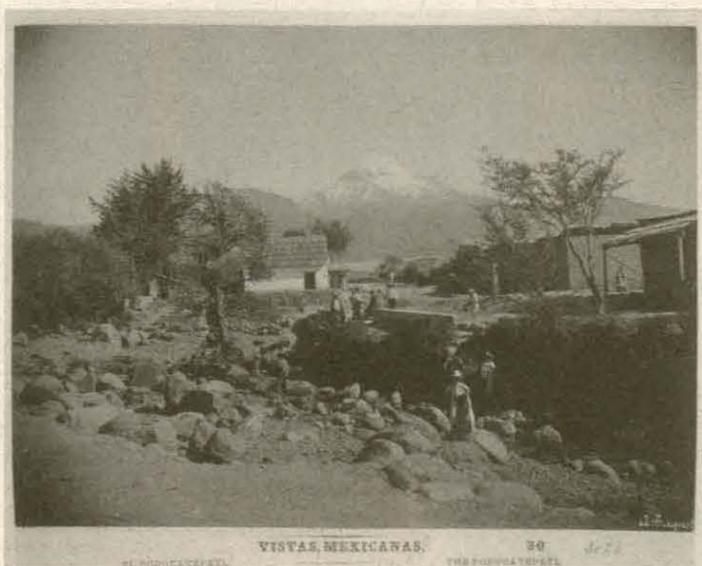
Jiménez sería ahora nuestro Hunter S. Thompson). “Algunas de sus imágenes son demasiado espectaculares para tan modestas revistas”, escribe Córdova.

A tantos años de distancia, oponer el ingenio innovador de Jiménez en la fotografía y el diseño, y aun en la cinefotografía, a la exacerbación de muchas revistas contemporáneas, sobrediseñadas y estridentes, más cercanas a la histeria que a la información o a la cultura, no es un acto de conservadurismo ni de nostalgia, sino una oportuna llamada de atención: una lectura atenta de la obra de Agustín Jiménez podría dejarles provechosas lecciones.

“Encadenado a su tiempo, Jiménez vio la realidad mexicana con ojos de hombre moderno, rodeado de máquinas, anuncios comerciales y cine”, dice Córdova, y precisa: “Hombre de todas las vanguardias, acaso la originalidad de Jiménez estriba en que ofrece una síntesis y una madura asimilación de las visiones de su época, una rica intertextualidad que abreva en distintas fuentes.”

Distante de las convenciones de la historia del arte, Carlos A. Córdova propone una biografía que rehúye la mitificación y explora en cambio las conexiones entre la obra de Jiménez y el contexto, la sociedad y el mundo que vivió, sobre todo entre 1928 y 1938. Una vida llena de sombras y paradojas, la de Agustín Jiménez es apenas uno de los muchos olvidados por la historia de la fotografía mexicana, pero sin duda la obra de este fotógrafo chilango nacido en 1901 es una de las más ricas, variadas, novedosas y originales que se hayan producido en este país, y a la que las nuevas generaciones de artistas, fotógrafos, diseñadores, cineastas y reporteros le deberán cada vez más en la medida en que se permitan descubrir sus múltiples y fascinantes facetas





Alfred Saint Ange Briquet, *Popocatepetl*, de la serie *Vistas Mexicanas*, ca. 1900.  
Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 430325

## La A. de Briquet

### Rosa Casanova

Los investigadores de la fotografía decimonónica en México por años nos hemos preguntado cuál fue el nombre de este fotógrafo que nos legó un conjunto de imágenes que destacan por su calidad técnica y compositiva. Abel o Alfredo fueron las hipótesis planteadas respectivamente por Olivier Debroise en *Fuga mexicana*, uno de las primeras historias globales de la foto en México y en un artículo de 1991 de José Antonio Rodríguez.<sup>1</sup> No obstante, generalmente se ha mantenido el uso de la "A." que aparece en sus fotografías, ya sea en la imagen o en el soporte de la foto que, con frecuencia, también consigna la serie y el sitio.

Una revisión en algunos archivos en París, nos permiten establecer hoy que el nombre completo de este fotógrafo francés fue Alfred Saint Angé (Alfredo San Ángel), y que nació el 30 de diciembre de 1833, hijo de Jean Louis Briquet y Catherine Redault.<sup>2</sup> Ejerció la fotografía en París entre 1854 y 1865, en un estudio que se encontraba en el padrón de establecimientos autorizados, localizado en la calle de Saint-André num. 13 en el barrio de Montmartre. Esta dirección, curiosamente es similar a la de San Andrés

17, con la que aparece en 1899 en la guía de J. Figueroa Domenech.<sup>3</sup>

El 11 de octubre de 1865, la Asamblea de Acreedores en París declaró la quiebra de Briquet, con un activo de 13871 francos y un pasivo de 31688 francos.<sup>4</sup> En abril del año siguiente se ordenó la venta de sus bienes y su expulsión del registro. El reconocimiento que se efectuó en octubre de 1865 para valuar sus posesiones, quedó plasmado en un documento que enlista sus posesiones y la disposición de la casa-estudio: muebles, enseres y objetos personales, además de los espacios y equipo necesario para desempeñar su profesión. Todo ello resulta fascinante ya que proporciona pistas sobre las pertenencias de un fotógrafo profesional que había tenido el reconocimiento de Ernst Lacan, el famoso editor de *La Lumière*, la publicación periódica dedicada a temas fotográficos.<sup>5</sup> No obstante, a Briquet le fue imposible soportar la feroz competencia que existía en la capital francesa en esa época. Sin duda, poco después decidió emigrar y lo encontramos en México a finales de la década de los sesenta, una etapa de su vida y de su desarrollo profesional que aún debe ser desentrañada.

## Notas

<sup>1</sup> Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, México, Conaculta (Cultura contemporánea de México), 1994, pp. 56, 68, 72-73 y 108, y José Antonio Rodríguez, "Vues mexicaines, el libro perdido de A. Briquet" en *El Nacional dominical*, México, 17 noviembre 1991, pp. 48.

<sup>2</sup> Agradezco esta información proporcionada por Marc Durand del Centre historique des Archives nationales, Francia, quien me guió por los archivos de París.

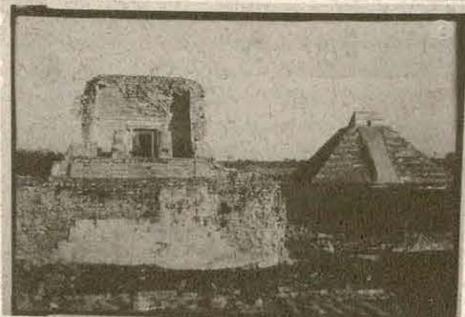
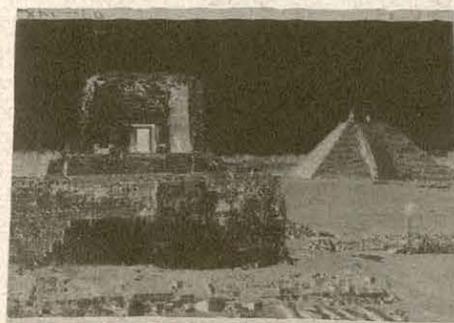
<sup>3</sup> J. Figueroa Domenech, *Guía general descriptiva de la República mexicana*, México-Barcelona, Ramón de S. N. Araluce, 1899, vol. I; Briquet aparece en el Directorio del Distrito Federal.

<sup>4</sup> Archives de Paris, D11V3, dossier 5237.

<sup>5</sup> "Vues de Versailles. Epreuves de M. Briquet" en *la Lumière*, París, 25 de noviembre de 1854, p. 186-187.

## Al rescate de lo efímero

María Antonieta Roldán Arellano



Los negativos fotográficos son piezas que registran imágenes en las que los tonos blancos y negros se encuentran invertidos. Desde su descubrimiento han sido parte fundamental en el quehacer fotográfico, además de posibilitar la reproducción múltiple de lo registrado en ellos. Existen los negativos de papel o calotipios, las películas de seguridad, lo mismo que los elaborados en soportes de vidrio o de nitrocelulosa. Todos ellos no están exentos de pasar por los procesos de deterioro, y gracias a la revaloración de la imagen fotográfica en nuestro tiempo, la conservación de los negativos ha adquirido una importancia significativa por resultar un elemento ineludible de análisis y disertaciones para un gran número de investigadores sociales, historiadores y estudiosos del arte. De ahí que exista una mayor conciencia por preservarlos.

En este ámbito, la Fototeca Nacional del INAH ha establecido en Pachuca, Hidalgo, un programa permanente de restauración óptica de aquellos negativos que resguarda y evidencian daño químico, desvanecimiento de la imagen o deformación de su soporte. El programa se denomina "Rescate de negativos con características de oxidación, sulfuración y desprendimiento de sustrato", y tiene como objetivo principal la elaboración de negativos copia a partir de los negativos originales dañados.

Si bien las condiciones medioambientales de resguardo en las que se encuentran actualmente los negativos en la Fototeca Nacional cumplen con las normas internacionales de almacenamiento,<sup>1</sup> un buen número de ellos evidencia diversos niveles y tipos de deterioro por una manipulación inadecuada, o bien derivado de un proceso químico de revelado poco o deficientemente controlado. Los efectos de un proceso inadecuado causados por un fijado rápido, un lavado ineficiente, así como el uso de reactivos agotados,

aunados a cambios drásticos en las variables ambientales, originan la presencia de manchas amarillentas, desvanecimiento de la imagen, o desprendimiento del sustrato.<sup>2</sup>

Es así que en este programa de rescate de negativos, uno de los objetivos primordiales es "recuperar la imagen" registrada en el negativo original, mediante diversas técnicas de copiado fotográfico empleado en materiales contemporáneos.

Para una mejor comprensión del proceso de trabajo, se detallan a continuación las actividades a desarrollar en el programa:

1) Diagnóstico de cada una de las piezas fotográficas que custodia la Fototeca Nacional, para determinar el grado de deterioro de cada placa negativa, además de realizar su lectura densitométrica.<sup>3</sup> Esta lectura se registra en una ficha técnica, para su cotejo en el monitoreo constante llevado a cabo en el área de resguardo.

Negativo original con base de nitrocelulosa con deformación de soporte y manchas en el sustrato. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 303099



Negativo original con base de vidrio, con desprendimiento y manchas de sulfuración. Col. SINAFO-FN-INAH

2) Una vez identificadas las piezas fotográficas que muestran deterioro, se procede a iniciar el proceso de copiado. Este mismo puede realizarse mediante diversos procedimientos, atendiendo al tipo de problema que presenta cada pieza. Los métodos más comunes son el registro directo, con película reversible y proyección por ampliación. De igual manera, se han utilizado diversos sistemas de iluminación, entre los que destacan la iluminación difusa, la semidifusa y la obtenida por condensador.<sup>4</sup>

El procedimiento que mejores resultados ha ofrecido es de la proyección de la imagen a través de una ampliadora de condensadores, mediante el cual se obtiene primero un positivo maestro que posteriormente se proyecta sobre una placa "virgen", para después obtener el negativo copia, ya con un registro mayor de información respecto al del original.

Dado que la mayoría de los negativos dañados son de formato 5 x 7", se ha privilegiado la utilización de placas modernas en ese formato, y de acuerdo con diferentes pruebas realizadas con películas que se comercializan en el mercado mexicano, la que ha aportado mejores resultados en la película Ilford FP4.

3) Una vez obtenidas las copias positiva y negativa, se realiza su lectura densitométrica para comparar la resolución y la densidad entre la pieza original y la copia, para finalmente llevar a cabo una impresión en papel que permita determinar la calidad de la imagen del negativo copia.

Este programa, sumado a otros de igual importancia desarrollados en la Fototeca Nacional, permite no sólo la salvaguarda del patrimonio fotográfico mexicano ahí depositado, sino también favorece el desarrollo técnico en nuestro país.

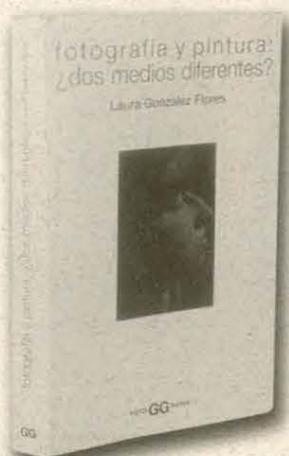
## Notas

<sup>1</sup> Temperatura de 18°C, 50 por ciento de humedad relativa y aire purificado.

<sup>2</sup> Por oxidación se considera a complejos compuestos de plata retenidos en el negativo que tienden a degradar áreas del mismo, volviéndolas amarillas-cafés para posteriormente oscurecerse al paso del tiempo. La sulfuración se origina cuando los negativos conservan en el sustrato restos de fijador, que daña la plata formadora de la imagen, transformándola en compuestos químicamente estables (sulfato de plata), volviéndola de tonos sepías en un inicio, para posteriormente desvanecerla hasta volverla totalmente transparente. Por su parte, el desprendimiento de sustrato se origina por variaciones drásticas de temperatura y humedad, siendo un problema frecuente en los negativos de base de vidrio.

<sup>3</sup> La lectura densitométrica se refiere a la utilización del densitómetro con el cual obtenemos los datos que permiten determinar las características del contraste de negativos. Son lecturas de la cantidad de plata (revelada) que hay en una porción del negativo, siendo ésta la capacidad de esta porción para detener la luz. Para esto se realizan dos lecturas del negativo, determinadas por las partes más densas (oscuras) que corresponden a las altas luces del negativo y las partes menos densas (claras), que son la densidad del negativo, determinado así en términos numéricos la escala de densidades del material.

<sup>4</sup> En el sistema de iluminación por condensador, el negativo se dispone debajo del condensador, donde la luz de la lámpara es proyectada uniformemente y de una forma ordenada o direccional. En este sistema la posición del condensador hace que toda la luz de la lámpara converja sobre el centro del objetivo, proporcionando además una alta acutancia (nitidez de imagen); el contraste es relativamente elevado.



Laura González Flores, *Fotografía y Pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Tal vez la aparición de este libro no pudo ser en un mejor momento, ya que con él ampliaremos nuestro conocimiento y entendimiento de cada una de las disciplinas tratadas. La relación simbiótica entre fotografía y pintura ha permeado y cimentado nuestro imaginario visual, y es esta simbiosis la que permite que autores contemporáneos anclen aún más su relación con ambos medios. La alta pintura y la alta fotografía son aquellas que se alejan de lo utilitario para convertirse en expresiones de carácter interpretativo. Estrategias de producción como la apropiación, la paráfrasis, la representación, el homenaje, la autorrepresentación y otras más son utilizadas por diversos artistas, y esto nos deja claro que el binomio pintura-fotografía / fotografía-pintura dista de ser una relación parasitaria. Sin embargo, aún prevalece una confusión de planteamientos, concepto y definición en este binomio.

No nos es ajeno escuchar en museos, galerías o librerías expresiones como: "¡Hasta parece fotografía!", cuando la destreza del pintor alude al realismo, nitidez y atmósfera del medio fotográfico, así como su contraparte "¡Hasta parece pintura!", cuando la habilidad del fotógrafo alude a la iluminación, elementos, composición y atmósfera de la pintura. ¿Estas expresiones son de aprobación, halago, rechazo, ignorancia, asombro o confusión? Porque ya estamos lejos de las creencias populares que nos aleccionaban que la pintura la *crean* los artistas, y la fotografía la *toma* una cámara, de que si la pintura *nace* y la fotografía se *hace*. Es evidente que en los circuitos de la cultura visual en México esta reflexión autónoma o compartida de la fotografía y la pintura sigue siendo un asunto sumamente confuso y no existen las bases teóricas que aseguren o nieguen categóricamente esta relación. Esto en gran medida se debe a que pocos han tenido el deseo de investigar, cotejar y confrontar los aportes de quienes han abordado el tema.

Todos sabemos que la historia es de quien la escribe, o dicho en otras palabras, quien escribe es quien hace historia. Existen textos que indagan sobre el binomio pintura-fotografía, de pensadores como Barthes, Baqué, Batchen, Benjamin, Berger, Buchloh, Burgin, Chevrier, Coke,

Coleman, Cray, Crimp, Flusser, Hall, Lemagny, Köhler, Snyder, Sontag, Steimberg y Wells, entre otros. Algunos autores alemanes, franceses, australianos, ingleses y estadounidenses han sido traducidos al español, pero los lectores de habla hispana solo teníamos de fuente directa los excelentes textos/bastiones del español Fontcuberta y del cubano/venezolano Navarrete en cuanto a este tema en específico. Así que la pulsión de Laura González Flores por disertar acerca del ambiguo binomio pintura-fotografía/fotografía-pintura, no sólo era complicado sino que además había que competir —en el buen sentido de la palabra— con los descomunales y monstruosos pensadores antes citados. ¿Para qué aventurar por un camino muchas veces transitado y atajado si no se va a proponer nada nuevo? La doctora González logra un finísimo tejido que no deja nada al azar; cada idea que vierte es específica, concreta y aleccionadora, al estar apoyada con información detallada, con referencias cruzadas, citas y ejemplos.

Si bien sabemos que la fotografía es un recurso tecnológico con diversos usos, aportes y alcances de la misma importancia para nuestra sociedad que la aparición de la máquina de vapor —como lo asevera Patrick Maynard—. La doctora González se toma el tiempo para no dejar duda alguna de lo que es la alta fotografía y la alta pintura, así como sus contrapartes utilitarias como son la baja fotografía y la baja pintura. En un momento histórico en el que aparecen libros fotográficos estériles, sin sentido y repetitivos, surge *Fotografía y Pintura* con gran rigor académico, como amerita una obra de estas dimensiones filosóficas, estéticas, intelectuales y formativas.

Laura González incursionó en la fotografía autoral al realizar representaciones de corte autobiográfico/narrativo/psicológico, donde la acción, el texto, el corazón sangrante o la lluvia —que todo lo lava y purifica— eran parte de sus múltiples iconos. Al lado de otros fotógrafos, pintores, instaladores, performancers, músicos y dramaturgos construyó un importante movimiento en el México de los años ochenta. La intervención de materia pictórica sobre sus ya de por sí piezas únicas en *polaroid*, sus impresiones experimentales con técnicas alternativas en papeles de algodón, seguramente le hicieron reflexionar acerca de los medios aparentemente diferentes con los que trabajaba la fotografía como soporte, con los pigmentos y sustratos como recurso intertextual, posiblemente buscando con ello la parte artística o el aura benjamiana a la que se nos negó por utilizar un aparato que registra el mundo tal y como es, y no tal y como yo quiero que el mundo sea a través de mi cámara.

La fotografía como creación o como lo define en el libro el poema de Bayard: "esto ha sido porque lo he inventado". Bayard sin duda fue el primero que entendió el alcance de la alta fotografía, lejos de la pictorialidad del medio en la que se sedimentó el pictorialismo. Desde luego que *Fotografía y Pintura ¿dos medios diferentes?* penetra en los temas clave para entender la relación del binomio-simbiosis expuesto: veracidad, sintaxis, autonomía de medios, imagen y realidad, mutabilidad de los medios, modernismo, vanguardias, posmodernismo, pospintura y posfotografía, principios que fortalecerán el camino de nuevos conocimientos.

Gerardo Montiel Klint

*160 años de fotografía en México*, México, Conaculta-Cenart /Centro de la Imagen/Océano/Televisa, 2004.

La edición de antologías o compilaciones de cualquier índole siempre tiene como riesgo el soslayar a autores y procesos, ya sea voluntaria o involuntariamente. En la historia de la fotografía mexicana este riesgo está latente, como lo señala Alejandro Castellanos en el texto que acompaña al libro: "toda lista de fotógrafos que distinga a unos cuantos de ellos será siempre incompleta" (p. 9).

De acuerdo con quienes concibieron la idea, el libro —que es una edición conmemorativa por el X Aniversario del Centro de la Imagen— pretende ser un recorrido de la fotografía en México, desde mediados del siglo XIX hasta el año 2001. Según su compiladora, Estela Treviño, se trata de una investigación que es un "compendio de fotógrafos que va desde la llegada de la fotografía a nuestro país hasta nuestros días", y el propósito es que "sirva de guía práctica para los interesados en la fotografía".

Sin duda el esfuerzo es loable y grandioso, ya que se alude a poco más de 600 fotógrafos, y concurren instituciones como el Centro de la Imagen y Conaculta. Los textos de Alejandro Castellanos y de José Antonio Rodríguez, cada uno por su lado, nos acercan a distintas problemáticas alrededor de la imagen, de sus autores y de sus intenciones. Por su parte, María Fernanda Valverde alude a las técnicas fotográficas y a sus soportes, sin mencionar sin embargo nada sobre los procesos digitales, lo que hubiera enriquecido esta parte.

Pese a estos aciertos, se asoman algunos detalles que, vistos más de cerca, no son tan triviales. La mayor parte del libro lo constituye el bloque de fotografías con su correspondiente índice de autores. La metodología para la selección y ordenamiento de las mismas se basó en un criterio de orden alfabético por autor, con lo cual se hace evidente la ausencia de una reflexión o razonamiento al respecto. En un índice biográfico como el que se inserta al final de la publicación, este criterio es orientador y muy útil, pero en el *corpus* fotográfico produce un efecto de adversidad visual. La ortodoxia en la edición de imágenes vería con suspicacia semejante sucesión de láminas, como la impresión en color de Minerva Cuevas, junto a una placa de Désiré Charnay, en una amalgama poco afortunada (pp. 196-197).

Cabría preguntar si la selección fotográfica es lo más representativa de cada fotógrafo. El lector no especializado encontrará a la *Mujer Angel*, de Graciela Iturbide, o a *La Gorda* de Antonio Reynoso, pero ¿por qué se eligió una foto de Edward Weston, que ni siquiera se sabe con certeza si es de él, ya que es "atribuida"? ¿De Manuel Álvarez Bravo, por qué no se eligieron las clásicas como la *Buena fama durmiendo*, la *Parábola óptica*, o las del concurso de La Toltéca? Misterios que el libro no explica.

La investigación hubiera dado para más, pero hay ausencias inexplicables, por ejemplo, ¿dónde están fotógrafos del siglo XIX como los daguerrotipistas Emilio Mangel de Mesnil, A.S. Allis, Joaquín Díaz González o César von Duben? ¿Por qué se ignoró a María Ignacia Vidal, Raúl Estrada Discua, Miguel Casasola, Ismael Casasola, Osuna, Lauro Limón, Jesús Magaña, o a las sociedades Gove y North, Maya y Sciandra, sólo por mencionar algunos? Ejemplos más recientes: algunos ganadores de bienales en la década de los años noventa, como Hildegart Moreno



Oloarte, José H. Mateos y Efrén Mota Cabrera, no se incluyeron en los 610 notables de la fotografía en México.

La escasa pericia en la investigación se hace palmaria con otro ejemplo: ¿quién es el misterioso fotógrafo "N. Fuentes", al que se alude en la página 245? No lo encontramos porque se trata de la referencia al *Álbum Fuentes*, de la colección Teixidor. La foto con número de inventario 453269 de la Fototeca Nacional, es un retrato de un militar, pero al reverso se indica el citado álbum, y tiene como dirección la calle de Alcaicería número 17, lo cual corresponde a la fotografía de Maya y Sciandra.

La pretensión de confundir el estudio o la agencia con el fotógrafo y viceversa sólo indica ingenuidad, o deficiencia metodológica. Por ejemplo, se coloca la foto de Emiliano Zapata tomada por Amando Salmerón, acreditándola al colectivo de "Hermanos Salmerón". En cambio, no se siguió el mismo criterio para Casasola: se menciona como autor a "Agustín Víctor Casasola", olvidando el concepto de Agencia. Lo relevante es que estos yerros no son excepciones sino una constante en toda la publicación.

Un libro cuyo título remite a 160 años de fotografía en México conlleva pifias e inexactitudes, pero si la imprecisión informativa es más notable que los aciertos —que los tiene y no hay porque escatimarlos—, entonces su condición de *Summa fotográfica* queda disminuida. En todo caso, esta publicación es un catálogo inconcluso y parcial de algunos fotógrafos, de una parte de la historia de la fotografía en nuestro país. Funciona como un *coffee table book*, cuyo propósito ostensible será engrosar los anaqueles de adocenados simpatizantes y de interesados en la fotografía mexicana.

Daniel Escorza Rodríguez





MÓDULO DE CONSULTA  
DEL SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS  
EN LA CIUDAD DE MÉXICO

USTED PUEDE CONSULTAR EN LA CIUDAD DE MÉXICO  
EL CATÁLOGO DE LA FOTOTECA NACIONAL DEL INAH

El módulo brinda servicio de lunes a viernes de 9:30 a 17:30 horas.

Previa cita: Gabriela Núñez, teléfono 55 14 32 51.

Dirección: Liverpool No. 123, planta baja, col. Juárez.

CONACULTA • INAH

Fotografía: Cannon Bernáldez

JESUS DE ANDA C.

# Defender

Con sus

## 20 años

de experiencia en el  
ramo Fotográfico.

**Servicio para Aficionados**

- Revelado
- Impresión
- Amplificación
- Color

- Películas
- Papeles
- Productos Químicos

*Están a sus órdenes en*

# Foto Mexicana

**APROVECHE**

Película 8x10  
caja de 24 — \$34.00

PASAJE ITURBIDE,  
MEXICO, D. F.

Foto, t. III, núm. 2, México, 15 de abril de 1949. Col. biblioteca particular

*Nuestros colaboradores en este número:*

**Jorge Acevedo.** Ex director de la Fototeca de Veracruz-IVEC. Coordinador del proyecto Caja de zapatos.

**Daniel Escorza Rodríguez.** Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, con estudios de maestría en Historia de México. Docente, melómano y aspirante a escritor. Desde 2001 es investigador de tiempo completo en la Fototeca Nacional del INAH.

**Oralía García Cárdenas.** Pasante de la licenciatura en Historia por la ENAH. Desde hace cuatro años y medio labora en el Archivo Histórico de la UNAM-CESU. Ha colaborado en diversas actividades como organización, descripción, catalogación y digitalización de imágenes de fondos y colecciones gráficas, entre los que destacan el proyecto de Conacyt-AHUNAM "Ezequiel A. Chávez, un Archivo Automatizado".

**Rosa Casanova.** Historiadora del arte especialista en la historia de la fotografía. Autora de numerosos textos, ha impartido conferencias, cursos y seminarios en México y en el exterior. Ha sido curadora y es miembro de varios consejos académicos. Desde 1998 es directora del Sistema Nacional de Fototecas del INAH.

**Patricia Massé.** Maestra en Historia del arte por la UNAM. Autora de los libros: *Simulacro y elegancia en tarjeta de visita, fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998 y *Cruces y Campa, una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita*, México, Conaculta, Círculo de Arte, 2000. Es investigadora en la Fototeca Nacional del INAH.

**Gerardo Montiel.** Ha obtenido diversas distinciones, entre ellas el premio de adquisición en la XI Bienal de Fotografía, 2004, y es miembro del Sistema Nacional de Creadores. Actualmente se desempeña en investigación y recuperación iconográfica con base en estudios de arte contemporáneo para K Inteligencia. Co-director de K Fotografía.

**Juan R. Monroy de la Rosa.** Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Técnico académico del Centro de Estudios sobre la Universidad (CESU), especializado en el trabajo de digitalización del área de reprografía del Archivo Histórico de la UNAM.

**Claudia Negrete.** Historiadora. Ha escrito artículos sobre fotografía y cinefotografía en *Luna Córnea, Revista de la Universidad y Alquimia*. Su libro *Valleto hermanos: fotógrafos mexicanos de entresiglos* se encuentra en prensa.

**Lorena Noyola Piña.** Maestra en Ciencias y Artes para el Diseño, UAM-X. Catedrática de multimedia en la UAEM. Jefe de Departamento de Artes Visuales de la misma universidad desde 2003. Cuenta con amplia experiencia en el manejo de fotografías para impresión offset por medios digitales.

**María Antonieta Roldán Arellano.** Licenciada en Docencia Tecnológica por el Centro de Actualización del Magisterio. Desde 1977 trabaja en la Fototeca Nacional del INAH, en donde se desempeña como fotógrafa de bienes culturales. Ha investigado y realizado el duplicado de negativos con deterioro crítico empleando recursos alternativos.

**Rogelio Villarreal.** Escritor y editor. Su libro más reciente es *El dilema de Bukowski* (Ediciones Sin Nombre, 2005). Es director editorial de la revista *Replicante*.



**CONACULTA • INAH** 