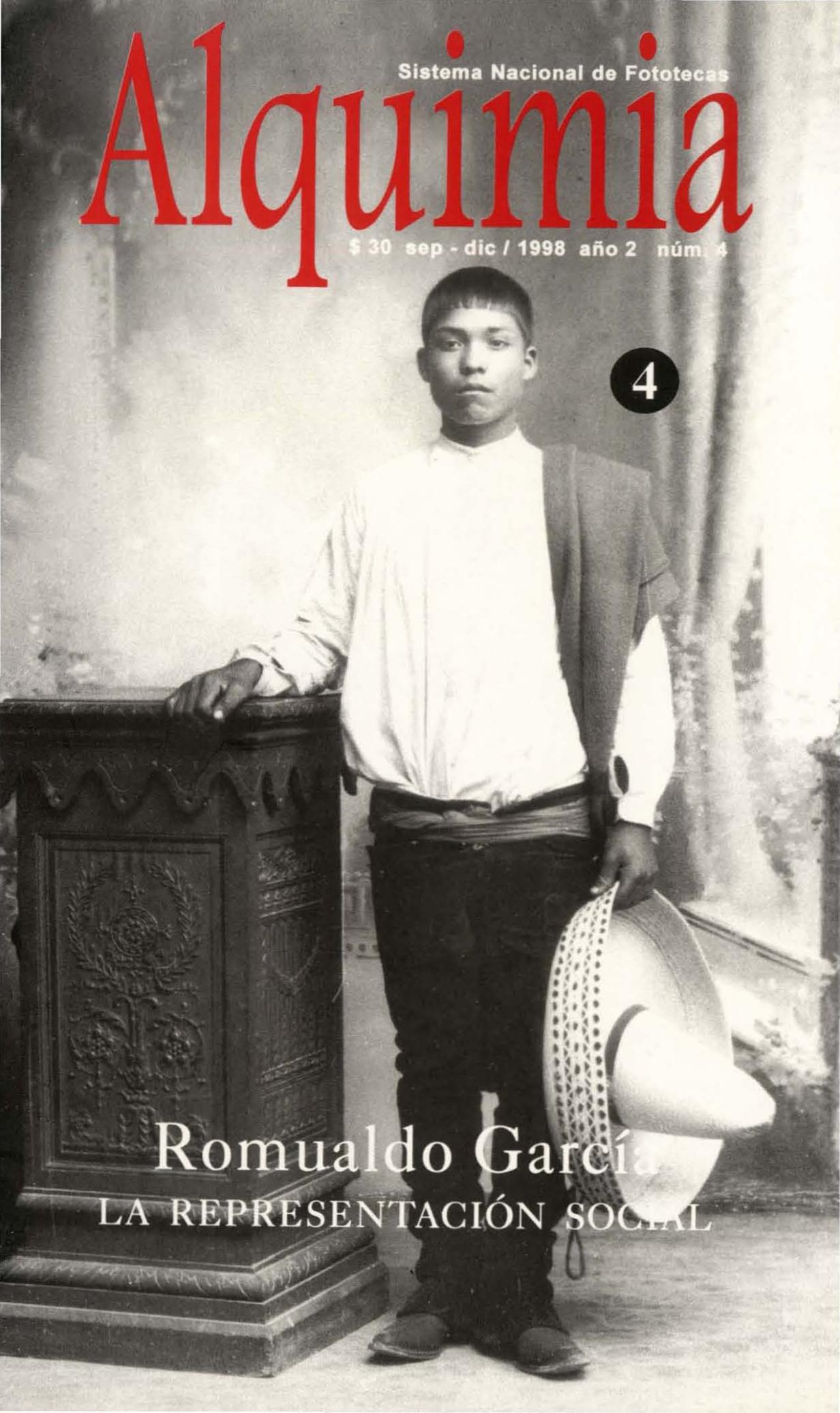


Sistema Nacional de Fototecas

Alquimia

\$ 30 sep - dic / 1998 año 2 núm. 4

4



Romualdo García
LA REPRESENTACIÓN SOCIAL

LOS Salmerón

un siglo de fotografía en Guerrero

Blanca Jiménez y Samuel Villela

VENTA EN:

Expendio del
Aeropuerto Internacional
de la Ciudad de México
Benito Juárez, Sala A, local 11
(llegadas nacionales),
tel. 571 02 67

Librería
Francisco Javier Clavijero
Córdoba 43,
col. Roma, c.p. 06700,
tels. 533 22 63 al 72

Proyecto Ferias
Dirección de Divulgación
Coordinación Nacional de Difusión
Liverpool 123, 2º piso
col. Juárez c.p. 06600
tels. 207 45 50 o 73 ext. 128

La obra de los Salmerón, hecha a la par de otros grandes fotógrafos en el país (los Casasola, en el centro de México; José María Lupercio, en Jalisco; los Guerra, en Yucatán; Romualdo García, en Guanajuato; Sotero C. Jiménez, en Juchitán, Oaxaca), sigue semejantes pautas técnicas y cánones estéticos, aportando —sin embargo— una capacidad de registro documental que permite afirmar que por las lentes de sus cámaras ha pasado una parte sustancial de la historia política, económica y social contemporánea de la entidad sureña (Guerrero).







En la portada: *Sin título*, ca. 1910
Página anterior: *Sin título*, ca. 1910

Rafael Tovar

PRESIDENTE DEL CNCA

Ma. Teresa Franco

DIRECTORA GENERAL DEL INAH

Sergio Raúl Arroyo

SECRETARIO TÉCNICO DEL INAH

Adriana Konzevik

COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN

Rosa Casanova

DIRECTORA DEL SINAFO

Mario Acevedo

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Alquimia

EDITOR: José Antonio Rodríguez

AUXILIAR DE EDICIÓN: Eric Morales

EDITOR INVITADO: Rogelio García Espinoza

DISEÑADOR: Euriel Hernández

FOTOGRAFÍA: Flaviano Chávez Rodríguez, María Antonieta Roldán

COMITÉ EDITORIAL

Mario Acevedo A., Sergio Raúl Arroyo, Rosa Casanova

Adriana Konzevik C., Georgina Rodríguez, José Antonio Rodríguez

Juan Carlos Valdez

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

D. R. © INAH Córdoba #45, col. Roma, c.p. 06700, México, D.F.

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. Toda correspondencia debe dirigirse a: Adriana Konzevik/ José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2º piso, col. Juárez, c.p. 06600, México, D.F. El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes. Impreso en Impresos Publicitarios, Sur 149 núm. 2203, col. Gabriel Ramos Millán, México, D. F. Hecho en México/ *Printed in Mexico*.

C. 1910



ÍNDICE

SEPTIEMBRE - DICIEMBRE 1998

4

LA REPRESENTACIÓN SOCIAL

7

ROMUALDO GARCÍA TORRES (O LA BÚSQUEDA DE LA MODERNIDAD
Y EL ENCUENTRO DE LA CIRCUNSTANCIA)

Rogelio García Espinoza

13

ORIGEN Y DESARROLLO DE LA FOTOTECA ROMUALDO GARCÍA

Margarita Godínez

25

DEL ESPLENDOR AL OCASO.
LAS VISTAS MEJICANAS DE VICENTE CONTRERAS

Pablo José Lizarraga Arizabalo

29

EL CRISTAL CON QUE SE MIRA:
ROMUALDO GARCÍA Y LO ESTEREOSCÓPICO

Carlos A. Córdova

37

TESTIMONIOS DEL ARCHIVO

EL FOTÓGRAFO RETRATISTA

C. Klary

41

SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS

Ian Hollingshead - Manuel García

44

SOPORTES E IMÁGENES

Juan Carlos Valdez

46

PUBLICACIONES - EXPOSICIONES





Familia Garcia: el fotógrafo y su esposa Maria Guadalupe Martinez, ca. 1894

La representación social

Por cerca de tres décadas (1887-1914) el estudio de Romualdo García, en la estrecha calle de Cantarranas 34, se volvería un espacio para la representación ideal; porque ahí se daría, a lo largo de ese tiempo, el acto suma del yo-representado: yo como es mi deseo de ser visto; yo y mi circunstancia; yo como quiero ser. Pero también yo en el taller del fotógrafo, yo como él me ve para ser visto por otros. Acto doble y complementario de lo representado en donde la construcción retratística parte, en principio, del deseo del cliente por su efigie y en ello mucho pondrá de su parte: la actitud (el juego, la seriedad, la solemnidad), la vestimenta (signo esencial de los deseos representados) o el aliño (o la falta de éste), interactuando con la estructura de la mirada fotográfica: el punto de vista elegido, los objetos, el ambiente; toda una puesta en escena que, en Ro-

mualdo, se volverá un poner en evidencia la circunstancia social. Un hecho sociohistórico con el que meticulosamente se fue elaborando un artefacto cultural, para una microhistoria singular, única, en el centro de la República.

Romualdo es ahora, por eso, un caso célebre dentro de la fotografía mexicana. Porque al contrario de retratar sólo a un cierto sector social, su visión fotográfica fue mucho más amplia. Quizás no deliberadamente, sino como un hecho natural de un espacio que estaba abierto a todo personaje social. Si se piensa que el fondo Romualdo García, en la fototeca del mismo nombre del museo de la Alhóndiga de Granaditas, cuenta con cerca de diez mil imágenes de los habitantes de la, para esos años, pequeña ciudad de Guanajuato



Estudio García, calle de Cantarranas 34, ca. 1915

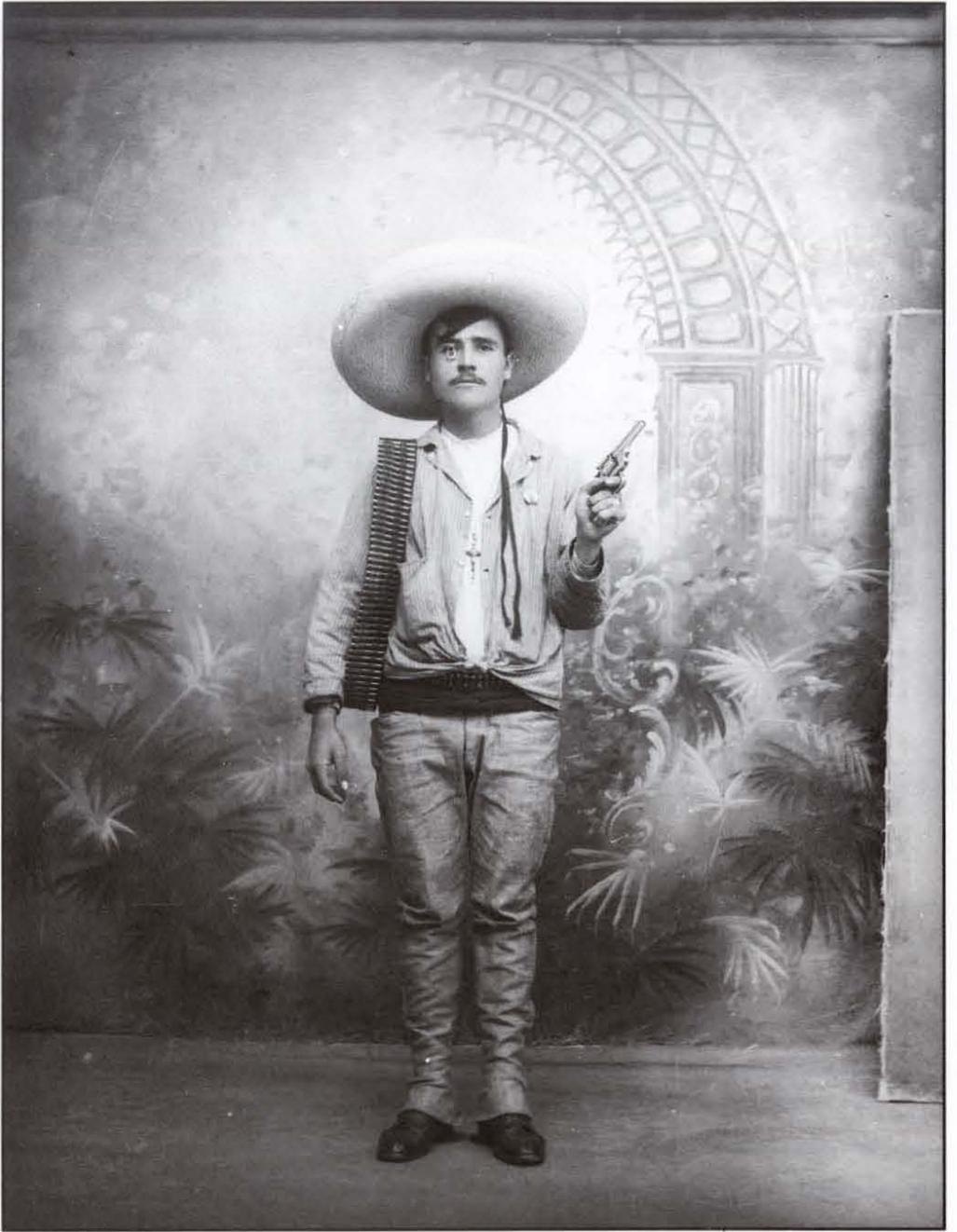
y de sus alrededores, entonces Romualdo retrató a una gran parte de sus paisanos; sino es que a todos.

Los actuales procesos de rescate que sobre la fotografía en México se han realizado, permiten detectar a otros fotógrafos que tuvieron una calidad a la par del guanajuatense. Pero en Romualdo se conjuntaron dos hechos esenciales para dar a conocer una obra personal: el volumen de sus negativos rescatados —lo cual se dio inicialmente gracias al maestro José Chávez Morado— y el indudable sello autoral que elaboró. Y no por nada a partir de su divulgación (cuatro libros y varias exposiciones nacionales e internacionales), Romualdo se erigió como un clásico de nuestra fotografía.

Para la elaboración de este número, **Alquimia** contó con el invaluable apoyo del Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas, sitio que resguarda el extenso acervo de Romualdo. Contamos con

la ayuda de Rogelio García Espinosa —director del museo y nuestro editor invitado—, así como del equipo que trabaja directamente en el cuidado de la obra del fotógrafo: Margarita Godínez, quien hace un recuento histórico del archivo como de los trabajos que se llevan a cabo en él; Pablo José Lizarraga regresa a un antecesor y contemporáneo de Romualdo, el fotógrafo Vicente Contreras quien, al contrario que García, elaboró un registro de la élite social guanajuatense. Mientras que el investigador Carlos A. Córdova, ilustra esa parte del trabajo de Romualdo nulamente difundida: la producción estereoscópica. Flaviano Chávez Rodríguez, por su lado, se esmeró en la producción de copias para la elaboración de este número. Así a veinte años de que iniciara el rescate de Romualdo García y el conocimiento de su obra, aquí los queremos continuar.

José Antonio Rodríguez



Ca. 1914

Romualdo García Torres

(o la búsqueda de la modernidad y el encuentro de la circunstancia)

Rogelio García Espinoza

Hablar de la fotografía y de los fotógrafos decimonónicos, es un tema por demás apasionante, ya que tiene de suyo una gran carga de misterio y experimentación. Es por demás evidente el cambio que la fotografía provoca entre 1850 y 1880; los procesos fotográficos sufren también una vertiginosa transformación: daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos y principalmente las tarjetas de visita, ampliamente y con rapidez, se conocen y comercializan en una gran parte del territorio nacional.

En la tranquilidad provinciana del Guanajuato porfirista, destaca notablemente en esta singular actividad, la figura y el profesional trabajo de Romualdo García Torres (1852–1930); pero ¿quién fue Romualdo y por qué decimos que destaca? ¿Sería la sensibilidad y la experimentación permanente, en busca de la modernidad, y serían las circunstancias, que durante toda su vida tuvo que enfrentar, las que provocarían el reconocimiento y la aceptación que Romualdo García tuvo?

Bastante se ha dicho que Romualdo García nace en Silao, y que desde muy temprana edad es llevado por su madre a la ciudad de Guanajuato y con aparente tranquilidad goza su adolescencia y juventud. Se ha comentado también que en este periodo realiza estudios de pintura y música y que con el apoyo y la orientación de Vicente Fernández y Vicente Contreras decide dedicarse de tiempo completo a la fotografía.

Me parece necesario mencionar que en ese momento, a finales de 1870, Guanajuato era la capital de un estado que había destacado por su producción agrícola y por su intensa actividad minera. Claudia Canales nos dice que los largos años de guerra civil e invasiones extranjeras que había vivido el país, dejaron sentir



Ca. 1915



C. 1905

con fuerza sus efectos en la región.¹ Pero Guanajuato seguía poseyendo su peculiar señorío y una tradición ilustrada mantenida a pesar de muchas adversidades.

Con la participación de capitales extranjeros la industria minera vuelve a repuntar y con el tendido de la vía y la llegada del ferrocarril, poco a poco, Guanajuato recupera su prosperidad y la capital del estado su bullicio. A finales de la década de 1880 la ciudad de Guanajuato crecía; empiezan a brotar una buena cantidad de establecimientos comerciales y como resultado del nuevo auge minero la población se ufana de su próspera ciudad; nuevamente las tradiciones y costumbres populares guanajuatenses vuelven a brillar: la apertura de la Presa de la Olla y las veladas literario musicales retomaron su continuidad; y diferentes compañías de ópera y teatro dejaron sentir su presencia, en esta nueva y cosmopolita sociedad.

Todo esto provocó que la élite guanajuatense, imitando en mucho a la de la Ciudad de México, quisiera retratarse y reflejar en la fotografía la bonanza y prosperidad que el momento y las circunstancias les

ofrecían. Esta situación, necesariamente tuvo que haber sido analizada con seriedad por Romualdo y, sin lugar a dudas, fue uno de los elementos de peso que le obligaron a cambiar el rumbo de su actividad; ya que, dándose cuenta de la necesidad del retrato, y de la posición social y el beneficio económico que podría obtener del mismo, abandona definitivamente sus estudios de pintura y música para dedicarse de tiempo completo a la fotografía. Actividad que llenaba más sus exigencias y aspiraciones, que le permitía desarrollar más su sensibilidad y entrar de lleno en el espíritu de la modernidad del momento. A partir de 1887 Romualdo abre públicamente su gabinete y desde su estudio, ubicado en la calle de Cantarranas, retrata a la alta sociedad e invita también a fotografiarse a todos los sectores de la población: hombres, mujeres y niños, convirtiéndose así en el fotógrafo por excelencia de los guanajuatenses.

Antes y después de Romualdo hubo otros fotógrafos, y es muy probable que esta circunstancia sea la que le haya permitido crecer. Como fotógrafo nunca estuvo solo, por el contrario hubo colegas que posibilitaron que el trabajo de García se desarrollara y con ello superara en mucho a los fotógrafos de la época. Antes de que el estudio de Romualdo adquiriera la fama y el reconocimiento, el fotógrafo más conocido era don Vicente Contreras que, como ya se dijo, fue uno de los que le inculcaron el gusto por la fotografía. Contreras produjo y comercializó casi todas las tarjetas de visita que circularon en Guanajuato y sus alrededores, convirtiéndose así en el primer fotógrafo comercial en la ciudad de Guanajuato. Otro fotógrafo destacado es el ingeniero de Minas Y.C. Rocha del cual son verdaderamente interesantes las vistas en albúmina que, fechadas en 1892, tiene del jardín Florencio Antillón. No podemos dejar de mencionar a don Jesús Rodríguez que para 1880–1890 se hacía llamar el pintor–fotógrafo; y, para 1900, los retratos de los hermanos Ávila y las vistas estereoscópicas en albúmina de don Enrique Rodríguez. Otro estudio importante fue el de don Alfonso Cue de la Fuente ubicado en la Plaza Mayor número 8 del cual son muy importantes las postales que hizo de

la inundación, del Jardín el Cantador y de la Presa de la Olla, todas ellas en 1905; y para la década de 1910 las fotografías que sobre la minería trabajó don Jesús Garibay.

Todo este grupo de fotógrafos guanajuatenses que participaron con Romualdo, antes y durante el tiempo que trabajó profesionalmente la fotografía, le permitieron compartir inquietudes, perfeccionar el trabajo, e incrustarse de lleno en el camino de la modernidad.

Además de esta pléyade de guanajuatense, Romualdo conoce también el trabajo que en el campo de la fotografía se realizaba en otras partes del país. Patricia Massé señala que en la capital del México porfirista destacaron Cruces y Campa, Andrés Martínez y compañía, Manuel Rizo, Luis Veraza y los hermanos Valletto. Fuera de la Ciudad de México podemos mencionar el trabajo que, principalmente a través de la tarjeta de visita, realizaba Octaviano de la Mora en Guadalajara; don Pedro González en San Luis Potosí y el prestigiado estudio fotográfico Rembrandt del Puerto de Veracruz. Dentro de este grupo y en esta época Romualdo encuentra a sus maestros, quienes le enseñaron el oficio; y por qué no, también se encuentra con sus discípulos, a todos aquellos que él formó.

Fue sin lugar a dudas el retrato de estudio el tema que más trabajó, utilizando inicialmente la técnica del colodión húmedo y posteriormente la placa seca; y en ello desarrolló un trabajo profesional y permanente a lo largo de poco más de treinta años. Rebeca Monroy menciona que a su estudio acudieron una gran cantidad y diversidad de tipos y clases sociales, los que presenciaron la época porfirista, los que la gozaron, los que la padecieron; fueron todos sujetos de los retratos de Romualdo y también aquellos sectores de la población que promovieron y participaron en el movimiento revolucionario de 1910.² Como resultado de estos treinta años de trabajo, y la gran cantidad y variedad de sus retratos, la obra de Romualdo adquiere, atendiendo a la semiología, un considerable valor como documento histórico.



Cx. 1905

Fueron sujetos de los retratos de Romualdo, los niños, en los que encontramos algunas particularidades; en opinión de Elena Poniatowska,³ Romualdo García nos escudriña desde la infancia, ama a los niños porque es padre de siete hijos y los retrata como si fueran señores chiquitos con sombrero, chaleco, corbata de moño. Los niños muertos lo conmueven. Con los niños, y en todos sus retratos, es innegable que Romualdo no pudo dejar en su totalidad la influencia que su formación como pintor le provocó. Junto a la probable influencia de ser también contemporáneo del extraordinario pintor guanajuatense Hermenegildo Bustos (1832–1907).

“Ante sus obras se tiene la impresión que cada trabajo era para él nuevo e importante; de que nunca se atenía a método rutinario, sino que en cada caso procuraba copiar intensamente la auténtica e intransferible originalidad del rostro delante de él, de la vivencia de su alma; nunca se repite... nunca deja de ser creador. Es lo que da a sus cuadros el valor permanente... posee el talento muy poco común de distinguir

entre lo secundario y lo esencial, a lo esencial se concreta."⁴ Esta cita de Westheim, que Raquel Tibol utiliza para describir el trabajo de Hermenegildo Bustos, me parece que en mucho define también el trabajo de Romualdo; juntándose nuevamente la búsqueda de la modernidad y el vivir y aprovechar las circunstancias.

Como se menciona en párrafos anteriores, Romualdo experimenta con casi todos los procesos fotográficos: el colodion húmedo, la placa seca, imprime en albúmina una considerable cantidad de tarjetas de visita; y resultan particularmente interesantes también las vistas estereoscópicas que García trabajó. Con ello definitivamente se queda con el retrato, del cual produce una impresionante cantidad. En la actualidad existen, en la fototeca del Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas miles de negativos en vidrio en formatos de 4X5 y 5X10. Del análisis de los pocos positivos que de Romualdo aún quedan, podemos destacar un retrato que le hace a don Jaime Nunó y por el cual, dada la alta calidad del mismo, resulta fácil entender la sensibilidad del fotógrafo y la disciplina y rigor con que realizaba sus trabajos.

En toda su vida como fotógrafo Romualdo utilizó siempre los mejores materiales, lo que el mercado



Ca. 1914

de la época le ofrecía; nunca pretendió buscar un menor costo sacrificando la calidad de los materiales y equipo, que por lo general eran adquiridos en los grandes establecimientos comerciales ubicados en la Ciudad de México, o bien en pedidos que directamente hacía a los fabricantes extranjeros. Es significativa la correspondencia que García tenía con la casa Lumière, en la cual se señala el tipo de material que Romualdo solicitaba, y los costos que representaba el que los materiales llegaran a Guanajuato.

Además de materiales y equipo, Romualdo tenía la costumbre de leer y documentarse para estar al día en todo lo que con el tema de la fotografía se publicaba; en su biblioteca se encuentra el *Tratado práctico de la fotografía* traducido por Benito de Cereceda y editado en Madrid en 1864 o *Las maravillas de la fotografía*, París, 1874. Uno de los trabajos de gran utilidad para Romualdo, sin lugar a dudas, fue el *Manual de fotografía y elementos de química* editado en París en 1873 y *El fotógrafo, tratado práctico de fotografía y fotograbado* editado en Rambla de Cataluña, España, en 1892. Lo anterior es sólo por mencionar algunas de las obras que leía, y es importante señalar



Ca. 1905



La familia García en pleno, ca. 1915

también la relación que para 1908 tenía con talleres de fotograbado en la Ciudad de México y Guanajuato.

Romualdo logra también sacudir a la sociedad guanajuatense. En la fachada de su estudio, en la irregular pero no por eso menos bella callejuela de Cantarranas, aparece la leyenda “Fotografía instantánea”; en aquella rancia y tranquila sociedad guanajuatense aparece el término que haría cambiar en mucho la concepción de la vida: lo contrario a la lentitud y quietud imperante, lo instantáneo era el signo del cambio y, en pocas palabras, el símbolo de la modernidad. Romualdo lo supo y desde un principio lo adoptó para distinguir su estudio, todos querían una foto instantánea de Romualdo.

Con el arribo a Guanajuato del movimiento revolucionario de 1910 y las circunstancias que trajo consigo, Romualdo poco a poco deja su gabinete; los materiales escaseaban y los modelos también. A partir de 1914 deja en manos de sus hijos, Manuel y Salvador, su estudio. Al término de la Revolución, Guanajuato poco a poco recupera la tranquilidad y la calma también; los clientes del estudio empiezan a regresar y la actividad fotográfica de los García se restablece. Es evidente que nunca se volvió a tener el esplendor de antes. Después de 1914, Romualdo García, en muy

pocas ocasiones, volvió a tomar una cámara o hacer profesionalmente otra fotografía.

Contento con su quehacer, con lo que había realizado durante los 30 años en que se desarrolló como fotógrafo, se refugia en aquello que había sido una de sus pasiones primeras: la pintura. Ve que se adelantan en su camino su hija y posteriormente su esposa y, desde su caballete, espera con paciencia el momento en que había de ir en busca de esos seres queridos: muere en la tranquilidad de su hogar el 17 de julio de 1930. Es evidente pues que Romualdo García no vivió ni murió solo, vivió y murió acompañado de sus hijos, nietos y una gran cantidad de amigos; con sus materiales y equipo, y acompañado principalmente de sus recuerdos; memorias que se generaron a través de toda una vida de trabajo, en busca de la modernidad y a través de esa gran cantidad de circunstancias que durante toda su vida tuvo que enfrentar.

¹ Claudia Canales, *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, Guanajuato, Gobierno del Estado, 1980.

² Rebeca Monroy, *Romualdo García. Un fotógrafo de transición*, México, editorial G. T., 1990.

³ Elena Poniatowska, *Romualdo García*, México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1993.

⁴ Raquel Tibol, *Hermenegildo Bustos, pintor del pueblo*, Guanajuato, Gobierno del Estado, 1983.



Origen y desarrollo de la fototeca

Romualdo García

Margarita Godínez

La fototeca del Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas tiene como acervo esencial la extensa obra del autor Romualdo García, nacido en la ciudad de Silao en 1852. De su actividad profesional, comprendida entre 1887 y 1914, se conservan varios miles de negativos en soporte de cristal; verdaderas reliquias de una época trascendente no sólo para el pueblo guanajuatense, sino para México: el porfiriato. Sea dicho también que la producción de otros autores, anteriores, contemporáneos a él y posteriores, integran de manera más vasta el panorama histórico que hace de nuestro archivo una fuente de primer rango para los estudiosos de múltiples disciplinas.

La historia de este archivo, como la de muchos otros que se conservan en nuestro país, tiene sus avatares: una fase de olvido, riesgos y desventura, así como de recuperación, hallazgo y memoria. Comenzaremos, como los arqueólogos, por el hallazgo.

Fue en 1975 que el entonces director del museo, el pintor y muralista José Chávez Morado, tuvo la primera noticia de la existencia del acervo; las dos hijas menores del fotógrafo intentaban vender los negativos, guardados desde hacía décadas en la casa familiar. Los negativos de Romualdo, así como los de Manuel y Salvador García Martínez, junto con algunos libros y cuadernos, una ampliadora, un estereoscopio y utilería del estudio Romualdo García e hijos, formaban una confusión de objetos hacinados en cajas de cartón cubiertas por el polvo. Quizá debamos agradecer al peculiar clima de Guanajuato el que las piezas



Ca. 1910
Página anterior ca. 1910

originales llegaron hasta nosotros en notables condiciones de conservación. Más daño hizo en su momento la inundación de junio de 1905: una cantidad no cuantificable de negativos se perdió en ese entonces a causa del Iodo. A partir de esa fecha, renovado el estudio y vuelta a comenzar la labor, el acervo pasó las pruebas del ambiente.¹

La adquisición se hizo, según consta por recibos rescatados providencialmente del archivo muerto del propio museo, en dos partes: una compra en 1975 a la señorita Adriana García Martínez, compuesta por 3 421 negativos; y la recepción de un segundo lote cuya fecha de llegada es imprecisa. Ya en 1982, la primera encargada del archivo fotográfico reportaba la existencia de otras 19 367 piezas, que junto con el primer lote y la compra de la colección

Morales Rivera componían un gran total de 22 950. En este número se contaban transparencias, daguerrotipos, litografías y algunos álbumes, propiedad del museo por donativo o compra.

Entre 1979 y 1982 los fotógrafos Víctor Lara y Oweena Camille Fogarty reprodujeron la mayor parte de los negativos y en ese mismo tiempo hubo un primer intento de clasificar y ordenar las fotografías. Aunque entonces los procedimientos usados no fueron convencionales, se tomaban algunas medidas de seguridad como el uso de guantes y tapabocas. De hecho, el ordenamiento por rubros, muy útil para los retratos, sigue siendo vigente y ha facilitado los actuales trabajos de catalogación.²

A partir de entonces la obra de Romualdo García y las otras colecciones del archivo han sido ob-

jeto de consulta, de exposición y de publicación. Tan sólo en 1985 se formaron tres exposiciones itinerantes,³ y ya en 1979 se había publicado el primero de los libros sobre el fotógrafo guanajuatense,⁴ quien da nombre, también, a una sala de exposición permanente en el museo.



C. 1910

Distribución de los fondos

Desde las primeras técnicas fotográficas, hasta la actual película de seguridad, el acervo cubre un periodo de más de cien años. Puede hacerse un recorrido por la historia de los diferentes procesos, a partir de la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, gracias a los fondos integrados con posterioridad.

Se estima que entre los seis fondos hasta el momento constituidos se hallan reunidas cerca de

60 mil piezas, que en bóveda han sido separadas por materiales, fondo de origen, formatos y grandes rubros, de acuerdo a las tendencias internas de la fototeca. Uno de nuestros motivos de orgullo es contar con una pequeña serie de ambrotipos y daguerrotipos, entre ellos dos raros ejemplares de vistas urbanas, lamentablemente afectados por la oxidación, daño que se espera pueda aún repararse. Hay también una excelente colección de impresiones a la albúmina en diversos formatos, vistas estereoscópicas de fotógrafos viajeros y de otros más de la región. Aunque la cantidad y la variedad del conjunto hacen de la ordenación una labor inacabable —al menos para tan reducido personal, compuesto por tres elementos—, presentamos la distribución por fondos que rige actualmente, con la expectativa de depurarla y ampliarla en el avance de nuestro proyecto.

Fondo Romualdo García

La colección que dio origen a la fototeca está formada por la obra de este autor, compuesta mayoritariamente de retratos, tradiciones y costumbres, y en menor proporción vistas urbanas. Aproximadamente 10 mil piezas: negativos con soporte de vidrio en los formatos 5x7, 4x5 y 3x2, aunque los hay también mayores, y transparencias sobre cristal. Fotografías de otros autores quedan incluidos, aunque se pretende separarlos más adelante en fondos particulares, dada su relevancia y por tratarse de procesos diferentes; tal es el caso de Vicente Contreras, verdadero maestro en la producción de tarjetas de visita en las décadas finales del siglo pasado.



Ca. 1910

La catalogación de este fondo es un objetivo prioritario de nuestro proyecto rector; hasta la fecha el avance es de 1 500 piezas clasificadas, de los dos primeros rubros: retratos de mujeres, cuerpo entero y medio cuerpo. Es importante destacar el buen estado de conservación que priva, por fortuna, en el conjunto. Este fondo en particular, indicador confiable pues reúne todos los cristales, los objetos más frágiles junto con el papel albuminado, presenta relativamente pocos deterioros; el más común, la sulfuración de los compuestos de plata que no ha logrado atacar las emulsiones hasta el extremo del desvanecimiento de la imagen, aún puede ser visto como un proceso natural susceptible de estabilización. El retiro de polvo y manchas, deyecciones de insectos y algunas fintas sobre el soporte se efectúa bajo el criterio de intervenir lo menos posible en la composición química de las piezas. Cada una es provista de una guarda de papel neutro, que reduce en gran medida

daños causados por el polvo y la fricción. Los casos de roturas son infrecuentes, y este hecho aún nos asombra pues sabemos que por un tiempo fueron inclusive objeto de préstamo externo, pues no se habían formalizado los procedimientos de consulta y de reproducción. Si damos fe a las proporciones estadísticas, los cristales rotos son

un subconjunto menor. Un dato: en un recibo de salida de negativos al laboratorio fotográfico, para hacer la reproducción, la encargada del archivo reportaba, en 1982, de 204 negativos, cinco rotos.

Fondo hermanos García

Compuesto por una gran cantidad de fotopostales en negativo de nitrato y en película de seguridad; número que se acerca a

los 4 mil ejemplares, y alrededor de 35 mil impresiones de la época, correspondientes en cantidades muy variables a esos negativos, todos ellos vistas de ciudades de la república mexicana. Además un lote aún no cuantificado de retratos, en los mismos soportes, que podría acercarse a los cinco millares. Este fondo integra la producción de Salvador y Manuel García Martínez, entre 1930—la obra más temprana—y hasta los años sesenta.

Fondo concurso de fotografía

Una de las experiencias más ricas de nuestro trabajo ha sido colaborar en el concurso fotográfico, que cumplió este año su edición número seis. A éste convocan el Museo de la Alhóndiga, el Instituto Guanajuatense de la Cultura y el periódico *El Nacional*, quienes se encargan de hacer la difusión en todos los municipios.

Los participantes ceden derechos de reproducción sobre sus originales, y los negativos así obtenidos pasan a formar parte del acervo. Con el afán de corresponder de manera simbólica a la cortesía de tanta gente entusiasta, formamos este fondo especial, próximo a los 3 mil ejemplares. Además, en cada edición, se monta una exposición temporal en la sala Romualdo García, con las fotografías premiadas más una selección de las mejores imágenes.⁵

Esta colección aporta información valiosa para la catalogación en general, pues además de documentar los usos y costumbres de la región, desde la segunda mitad del XIX y hasta los años cuarenta, es un muestrario de autores, procesos y estilos fotográficos en la zona. El estudio de este fondo abrirá sin duda vetas para la investigación multidisciplinaria.

Fondo Museo de la Alhóndiga

Las más de 2 300 fotografías de este fondo documentan las actividades realizadas en el museo, desde 1985. Esta colección es utilizada con frecuencia por los departamentos del museo, y se halla en crecimiento constante.

Fondo Esteban Vega

Cuenta con 173 impresiones en blanco y negro que documentan la aportación de los inmigrantes republicanos en México en los campos de las letras, la música, el teatro, el cine y los derechos humanos. Donación de la señora Clotilde Martín de Cotidiano, miembro activo de la Sociedad de Amigos del Museo.

Excepto los dos últimos fondos, que por el número y las características de sus documentos han podido clasificarse de manera sencilla, para el resto hemos utilizado un medio auxiliar de clasificación, que es la organización en grandes rubros temáticos. Estos son particularmente útiles para un acervo mayoritariamente formado por retratos y los mismos son:

- 01 Mujeres solas cuerpo entero
- 02 Mujeres solas medio cuerpo
- 03 Mujeres con niño vivo o muerto

- 04 Hombres solos cuerpo entero
- 05 Hombres solos medio cuerpo
- 06 Hombres con niño vivo o muerto
- 07 Niños vivos
- 08 Niños muertos
- 09 Parejas hombre-mujer
- 10 Grupos y parejas de hombres
- 11 Grupos y parejas de mujeres
- 12 Grupos mixtos sin relación identificable
- 13 Familias
- 14 Familia de Romualdo García
- 15 Grupos identificados: oficios, escuela, deporte, artes, comercio, cárcel, festividades, etcétera.
- 16 Ciudad. Paisaje urbano.
- 17 Paisaje y vida rural.
- 18 Otros (copias de pinturas, grabados, objetos de arte, modelos de almanaque, documentos, etcétera).

Esta clasificación, junto con las del proceso fotográfico, fondo—que se identifica con dos letras mayúsculas: RG, HG, CF, MA, EV, LV— y formato, constituyen nuestra clave topográfica, seguida por un número consecutivo.



C. 1905.

Etapa actual.

Formalización de la fototeca

El primer paso hacia la formalización de la fototeca fue la adecuación de las áreas de resguardo y catálogo. Dos antiguos galerones abovedados del edificio, situados en el ala adyacente a la explanada de la Alhóndiga, que en su momento fungieron como simples bodegas de las fotografías, fueron acondicionados para la conservación de los materiales. Hoy esos espacios cumplen con normas de seguridad básicas para cualquier archivo: recubiertos con loseta cerámica, provistos de instalación eléctrica de tipo industrial y de sendos detectores de humo y de presencia electrónicos, además de extintores, estantería de metal horneado e iluminación adecuada, hacen del lugar, si bien modesto, un recinto propicio para la labor.



C. 1910

A esta adecuación espacial debía corresponder una estandarización del proceso de trabajo y el seguimiento de normas convencionales para la catalogación y conservación; en congruencia con ellas, el acervo se resguarda en una bóveda de seguridad con cerrado hermético; mientras que la producción del catálogo se efectúa en la sala adjunta, donde un equipo capacitado y auxiliares universitarios conviven cotidianamente con las imágenes del antiguo Guanajuato.

La fototeca fue inaugurada en 1993 por la directora general del INAH, Teresa Franco, acompañada por la señora Elena García de Sierra, hija de Salvador García, el autor de los retratos y fotopostales de entre 1940 y 1960, que forman parte también del acervo. Con la inauguración se hizo formal el lazo de unión con la sociedad, mismo que a la vuelta de los años se ha fortalecido.

Entremos a la descripción del trabajo en el archivo. Las funciones de la fototeca —como las de otros depósitos de documentos antiguos, que tienen que contemplar factores tan diversos como el efecto del tiempo

y del ambiente sobre los materiales, la necesidad de organizarlos con el objeto de conocer y explotar de la manera adecuada tal fuente de información y por otra parte, la difusión y actualización constantes— son: la conservación, la catalogación y la reproducción fotográficas. Articular estas funciones es un trabajo complejo que requiere la elaboración de un proyecto; un plan rector que tenga como base el presupuesto de que se resguardan testimonios fundamentales para el conocimiento de los modos de vida, las ideologías, los movimientos históricos de un pueblo. Atendiendo a esto, y en consideración al valor y la fragilidad de los materiales, hemos separado por áreas a la fototeca, cada una con un responsable. El responsable de conservación se hace cargo del resguardo y la integridad física de las piezas, detecta deterioros y restringe el acceso a la bóveda de seguridad. A su vez, el responsable del área de reproducción tiene a su cargo el laboratorio fotográfico; mientras que el de catalogación supervisa el proceso de inventario y catalogación de las fotografías,



C. 1905

hace cumplir el reglamento de consulta y orienta al usuario en la búsqueda de información. Sus acciones, como las de conservación, se rigen por la normatividad vigente, tomada del modelo de la Fototeca de Pachuca.

Llegados a este punto podemos comentar lo que, durante cinco años, ha sido para este equipo de trabajo la experiencia de estar en contacto con las imágenes.

Cuando tratamos de ubicar a la fotografía en un espacio-tiempo determinado por la historia humana y por su cultura, y de entenderla justamente como un producto cultural, fuente de información y a la vez objeto físico presente en nuestro mundo, es inevitable remitirnos a la teoría hermenéutica. Y aunque nuestro contacto con las modernas teorías de la interpretación proviene ciertamente de la lingüística, eso no impide trasladar nuestra posición al campo de la imagen.

En efecto, la fotografía es un objeto creado por el hombre, y como creación está motivada por intencionalidades de origen y destino, cuyo influjo es la vida de la época. La catalogación implica pues una interpretación, es decir, que entre el catalogador y la pieza se establece un campo interpretativo en el que no hay más objeto-sujeto sino una relación con dos polos, dos marcas en los horizontes históricos que buscan encontrarse. Por esto resulta inválido asignar una interpretación totalmente subjetiva o totalmente objetiva; la

comprensión se halla imbricada en ese juego en el que el catalogador, haciendo uso efectivo de sus conocimientos anteriores, pone a funcionar lo que la teoría hermenéutica llama precomprensión o prejuicios: sabemos algo, intuimos algo, tenemos nociones que pueden o no ser equivocadas; el encuentro frente a frente con ese producto de la vida —que es la nuestra—, de una época pasada de la historia —que es la propia, aunque se trate de otro país—, tiende un lazo cuya finalidad es reducir paulatinamente la distancia entre los horizontes. Sin un sentido de la historia, no creemos que se

pueda efectuar la comprensión; en este caso, esa comprensión preparatoria que es la catalogación.

Los catalogadores no somos los únicos que interpretamos la fotografía; nuestra labor es conocer de manera suficiente ese horizonte de vida representado por el documento, para poder presentárselo a alguien. El pequeño conjunto de conocimientos que es posible asentar en la ficha catalográfica juega acaso el papel de la precomprensión para otro observador-intérprete. Nuestro trabajo termina cuando inicia el del otro, que habrá de establecer nuevamente ese campo de tensión, en su encuentro personal con la imagen, pues se trata de situaciones interpretativas diferentes (incluso divergentes); lo más que podemos hacer es enriquecer el conocimiento previo del nuevo observador y dejarlo que haga lo propio.

¿Cómo interpreta un mexicano de nuestros días a un daguerrotipo de una mujer con pantalones y pistola al cinto y cómo un norteamericano de los años posteriores a la toma? ¿Qué intención tuvo la mujer, cuál el fotógrafo, y cómo las recibo yo-intérprete? ¿Qué posición toma una feminista y cuál un psicólogo? Como se puede ver, la fotografía dice todo lo que en su espacio de realidad física cabe, más lo que aporta su observador. Sin embargo, la interpretación dista de ser una simple suma de datos; si así fuera, el positivismo plantaría su bandera en nuestra disciplina.



Ci. 1910

Fecha de toma, época y formato aportan mucho más que información técnica; y los encabezamientos de materia son apenas caminos que el primer intérprete se ha dado el trabajo de explorar.

A manera de resumen, que no como conclusión, es posible decir que efectivamente el trabajo que

¹ Una primera nota de interés para quienes trabajan con archivos: en ocasiones el ambiente puede ser menos dañino que la negligencia; los más indeseables vestigios de épocas pasadas, como las etiquetas, marcas de tinta y sellos, que constituyen —como se sabe— factores de riesgo para la conservación de los originales, pueden evitarse en el futuro si se toma conciencia del delicado manejo que requieren estos documentos.

² Hay que hacer justicia a la labor de la señora Celia Márquez de García quien, si bien no contaba con la mejor capacitación para el caso, sí tuvo el cuidado de registrar todos los movimientos del archivo y de tratar de establecer por lo menos cierto orden y medidas básicas de seguridad.

³ *Tiempo de luz*, 43 fotografías de diversos autores, con préstamos de colecciones de autor (1985). *París 1900*, 46 impresiones originales (1985). *Romualdo García*, 40 retratos (1985). Una más itinerante para la Casa del Lago de la UNAM, de 104 fotos (1986). En 1991 se formaron tres: una para el Centro de Arte Español y Latinoamericano del Queens College (Cuny) de la Universidad de Nueva York, con 50 fotos; *La minería en Guanajuato*

hemos emprendido en la fototeca Romualdo García, un archivo a la vez joven y añejo, es arduo y delicado, y que pone en juego, para usar otra vez la expresión, todo lo que queremos saber y lo que suponemos que sabemos. Vivificar un acervo fotográfico nos parece una tarea inscrita en el plan de un mundo ilustrado; y aquí, por fortuna, cabe un juego más con las palabras: que nuestro afán por ilustrar el mundo, el que se nos presenta y el imaginario, nos ilustre.



Flaviano Chávez, *Bóveda de seguridad y ampliadora*. Fototeca Romualdo García, 1998

to para la sala de exposiciones de la Lotería Nacional, y *Quinientos años de la minería en México*, para el Palacio de Minería. A partir de entonces las exposiciones se han multiplicado.

⁴ María Luisa Mendoza, *Retrato de mi gentedad*, México, SEP, INAH, 1979; Claudia Canales, *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, Guanajuato, Gobierno del Estado, SEP, INAH, Museo Regional de la Alhóndiga de Granaditas, 1990; *Romualdo García, retratos*, México, INAH, 1993; *Romualdo García*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1995; *Romualdo García*, México, *Estudio fotográfico*, catálogo de la exposición, CNCA, Centro de la Imagen, 1995. Otras fotografías ilustraron además los textos *El niño y la familia en Guanajuato*, de la Universidad de Carolina, EUA, 1991, entre otros.

⁵ Especialmente significativo fue el montaje muscográfico *El arte de la luz*, inscrito en el Festival Internacional Cervantino de 1996, con una muestra de la obra de don Romualdo y de varias ediciones del concurso.



Ca 1910

Muchos fotógrafos afirman frecuentemente a su clientela, que la semejanza de sus retratos es correcta porque la cámara no puede mentir; y no hay que afirmarlo con tanta seguridad, es cierto que la cámara no puede mentir; pero también lo es que la fotografía, con mucha frecuencia, es toda ella una mentira. C. Klary, El fotógrafo retratista, 1892.



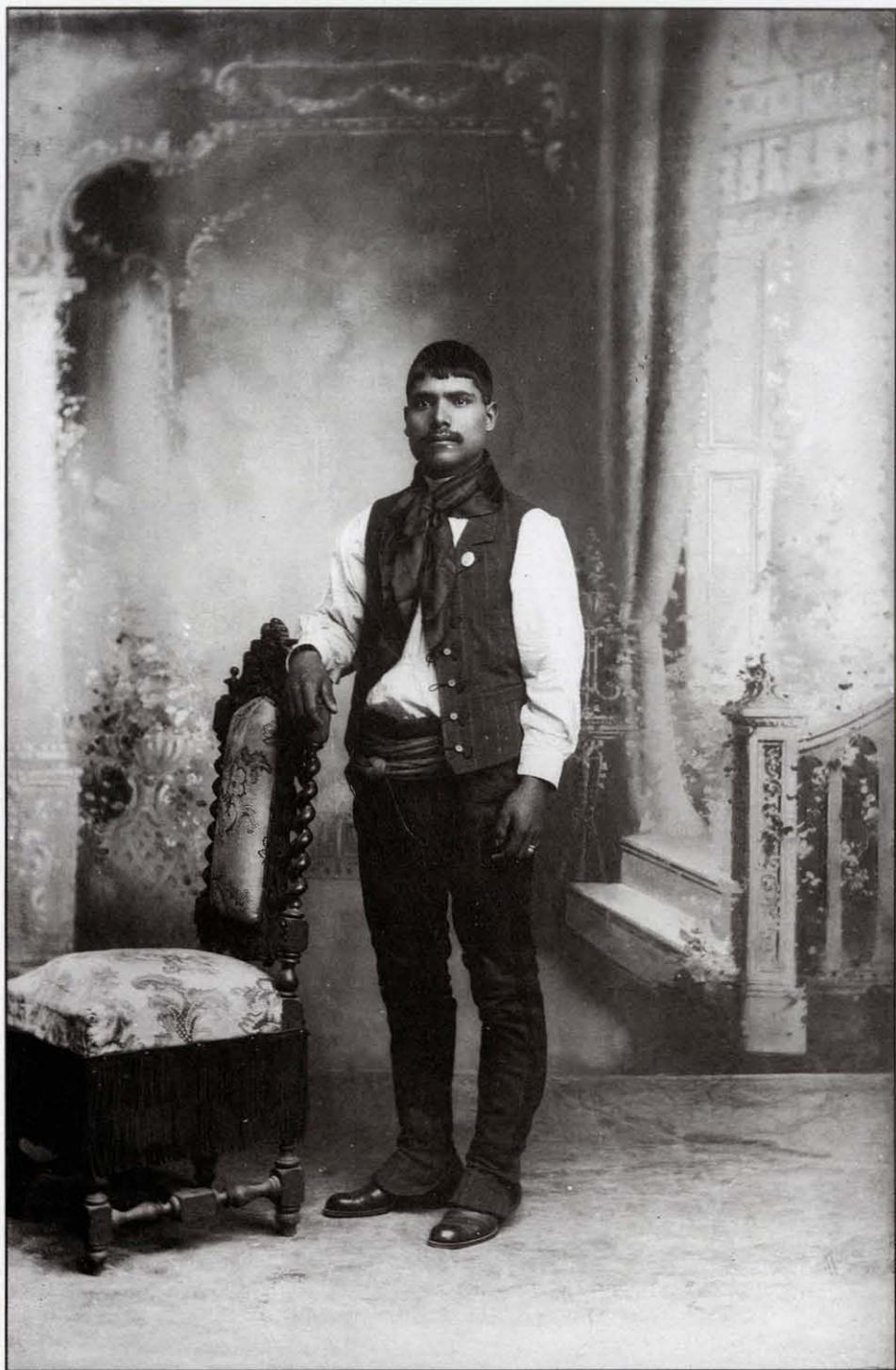
Ca. 1910

El fotógrafo no ha de vacilar en servirse de todos los artificios que puedan ayudarle a representar la verdad de la naturaleza. C. Klary, El fotógrafo retratista, 1892.



C. 1905

El fotógrafo a quien falte el sentimiento artístico o mejor dicho el alma de artista, nunca llegará a hacer más que esqueletos sin vida; pues la copia servil de la naturaleza no exige más habilidad que una modesta capacidad. C. Klary, El fotógrafo retratista, 1892.



C. 1910

No pretendemos que el fotógrafo sea un fisionomista; pero, a nuestro modo de ver, debe ser capaz de juzgar el carácter de su modelo estudiando sus facciones, ya esté en reposo o en movimiento. Se puede ciertamente adivinar el carácter de una persona estudiando las facciones de su cara; pero las distinciones más exactas del temperamento de un individuo pueden observarse en la expresión que con frecuencia contradice los asertos del fisionomista. C. Klary, El fotógrafo retratista, 1892.



Del esplendor al ocaso.

Las *Vistas mejicanas* de Vicente Contreras

Pablo José Lizarraga Arizabalo

Vicente Contreras nació en Guanajuato en 1841. La apertura de su estudio en la calle de Alonso número 13, alrededor del año 1872, marca el nacimiento de toda una tradición en el terreno de la fotografía en Guanajuato.

Tras dos años de trabajo en esa dirección, cambiaría su estudio y vivienda a Plaza Mayor número 5 y callejón de los Zapateros. Y éste sería estratégico por encontrarse en el primer cuadro de la ciudad.

Hablar de Vicente Contreras es conocer a uno de los grandes pioneros de la fotografía en Guanajuato. Para ese tiempo tenemos conocimiento de otros fotógrafos, pero ninguno de la magnitud que Contreras tuvo. El único que compitió con él, y con el paso del tiempo superó a Vicente, fue Romualdo García, que comenzó en 1887. Para entonces nuestro fotógrafo ya tiene quince años en el medio fotográfico; lo que nos indicaría que, en los últimos años de su actividad profesional en Guanajuato, se daría una amistosa rivalidad entre los dos como trabajadores de la lente.

Indudablemente Vicente Contreras marcó toda una época durante los años de 1872 a 1892. La obra que se conserva de este autor en la fototeca Romualdo García se halla impresa sobre papel albuminado, quizá para muchos una de las técnicas más distinguibles por esos tonos sepia, de una calidez incomparable.



Vicente Contreras, *Calle de Alonso, Guanajuato, ca. 1874*
Página anterior ca.1910



Vicente Contreras, ca. 1885

En el año de 1882, Contreras, recibió un premio al mérito en la Exposición Industrial de Querétaro; reconocimiento que figura al reverso de sus retratos, como es el caso de otros fotógrafos contemporáneos. Los formatos que este fotógrafo manejaba eran: tarjeta de visita, el 13x10; vistas estereoscópicas, 18x14 y 19x12.5 centímetros. Hacia 1888 el precio de una tarjeta de visita era de un peso, las copias a 50 centavos; seis retratos en este formato ascendían a cuatro pesos, mientras que doce eran realizados por siete pesos.

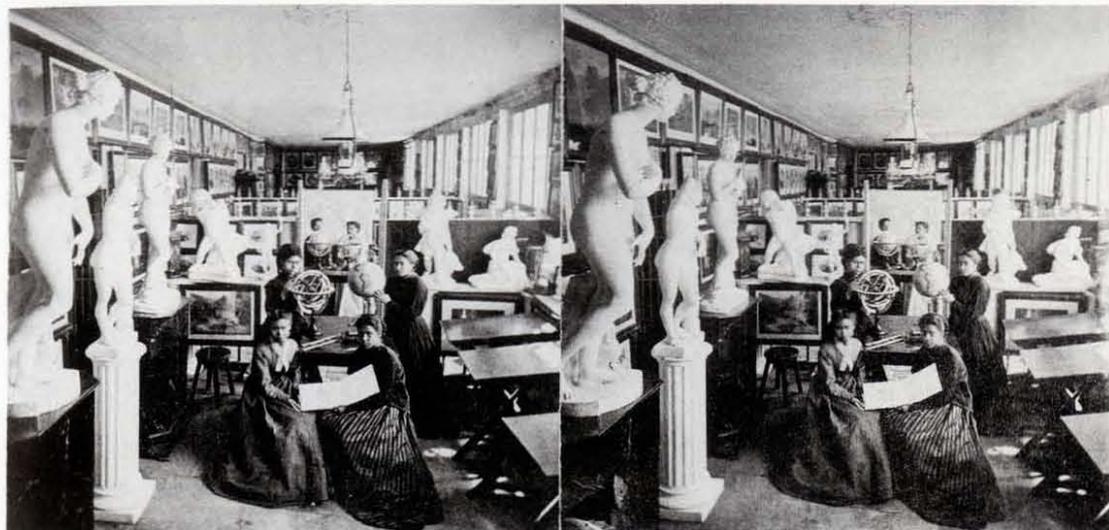
Todo lo anterior se ha podido comprobar en el Concurso Estatal de Fotografía Antigua, que se celebra en el Museo Regional Alhóndiga de Granaditas. Por esta vía se han recibido, año con año, una cantidad considerable de imágenes de dicho fotógrafo. Tales imágenes proporcionan diversa información de valor, ya que era una costumbre escribir al reverso de cada retrato alguna dedicatoria, de las que se extraen sobre todo nombres y fechas; datos que después se han podido cotejar con documentos del Archivo Histórico de la Universidad de Guanajuato. Se da así una estrecha relación entre el personaje fotografiado y lo que el fotógrafo quería representar por medio de la ropa, el escenario, la pose y la disposición de los objetos. Eso dependía de quien fuera el retratado, ya sea un abogado, un comerciante, un minero o un intelectual.

La gran mayoría, sino es que todos los retratados por Vicente Contreras, representan a la clase pudiente del Guanajuato de finales del siglo XIX. De esta manera se puede comprender ampliamente, el contexto en el que se desarrolló nuestro personaje. Es posible afirmar que Vicente Contreras fue, en su momento, el fotógrafo consentido de la élite guanajuatense. Sólo basta observar o, mejor dicho, hacer una lectura de la imagen y captar el mensaje formulado por el fotógrafo y en

su caso por el cliente. Así encontramos a una clientela, con la suntuosidad de sus vestidos o trajes, de diversa manera. Por lo demás Contreras tenía todo preparado para que cualquier personaje afirmara frente a la cámara su status social, por medio de la ambientación, ya sea utilizando diferentes telones o fondos, pedestales, floreros, libros. De tal suerte que se fue forjando un estilo muy personal en el medio de los fotógrafos de renombre.

Un dato interesante es que en la obra de otros fotógrafos podemos encontrar series de niños muertos, tradición que se adopta, entre muchas otras, de la pintura; pero al parecer Vicente Contreras no hizo este tipo de retrato, posiblemente porque esta fue una tradición más arraigada en las clases populares, como lo demuestra Romualdo García con su amplia producción sobre el tema; y donde por lo general se observa a personas de extracto más bajo. Otro caso sería el de Rutilo Patiño en Jaral del Progreso, Guanajuato, quien también las realizó.

El retrato no fue el único fuerte del fotógrafo guanajuatense, también incursionó en el campo de la estereoscopia. Sus vistas incluyen el paisaje urbano y el paisaje rural, siendo éstas dignas de un estudio histórico-social, por la amplia gama de escenas cotidianas que ofrecen. Todo un mural social: un descanso en



Vicente Contreras, *Escuela de Artes del Colegio del Estado, Guanajuato, ca. 1880*

el jardín principal, mujeres tomando clase de artes, mineros a un lado del tiro de la mina; junto a las tomas de la ciudad de Guanajuato. La inscripción que aparece al reverso de cada una de éstas es *Vistas mejicanas por V. Contreras. Plaza Mayor, Guanajuato*; y a veces también llevaba otra inscripción de su puño y letra, especificando el lugar o la actividad representada en la imagen.

Al hacer investigación de archivo, encontramos documentos que abren un espacio para la especulación. Indican que en el año de 1888, Vicente Contreras tenía una deuda de 2 040 pesos por concepto de rentas vencidas correspondientes a dos años; adeudos de renta de la casa que ocupaba también como su estudio fotográfico, aunque según el acta del escribano público él siguió cubriendo las rentas que vencieron después. Como forma de pago, Contreras proponía al casero cederle varios bienes muebles, tanto de su uso doméstico como laboral. De éstos últimos se especifican varios objetos de la sala de la fotografía, entre los más representativos un estereoscopio fino con vistas de cristal valuado en 100 pesos. El total de la suma de los bienes cedidos es de 752 pesos y todavía le quedaba una deuda de 1 288 pesos. En el trato también se aclara que el fotógrafo le entregará la tercera parte de lo que pueda producirle su profesión. Por lo tanto Contreras no gozó, por un buen tiempo, de una situación económica es-

table. Con todos estos datos, es evidente que Vicente Contreras estaba muy cerca del ocaso. Cuatro años después decide cerrar su estudio, después de veinte años de trabajo. Lo que demuestra que no pudo recuperarse en todo ese tiempo. Otra hipótesis es la siguiente: aunado a esta situación, la competencia comenzó a ganarle terreno. Los cambios de técnica fotográfica, siempre implican tener los medios necesarios para avanzar o para quedar de lado, y al no poder invertir debidamente en el negocio, el estudio fotográfico se vino abajo. Para esos años Romualdo García ya tiene toda una reputación bien ganada, la que sería avalada por los premios obtenidos en la Exposición de París. Que indudablemente lo harían más famoso y al mismo tiempo por lo que obtendría más clientela, dejando a Contreras fuera de la jugada. Lo que repercutiría directamente en el cierre de "La Antigua Fotografía", de don Vicente Contreras, como la llamara el historiador Lucio Marmolejo en sus efemérides; para que muera así la tradición de la fotografía elitista guanajuatense y para dar paso a la democratización de la imagen con Romualdo García.

Vicente Contreras abriría posteriormente un estudio en Querétaro, lugar donde decide probar suerte, pero esa sería otra historia.

El autor agradece la colaboración de Rosa Alicia Pérez Luque, del Archivo Histórico de la Universidad de Guanajuato.



C. 1910



C. 1910

El cristal con que se mira: Romualdo García y lo estereoscópico

Carlos A. Córdova

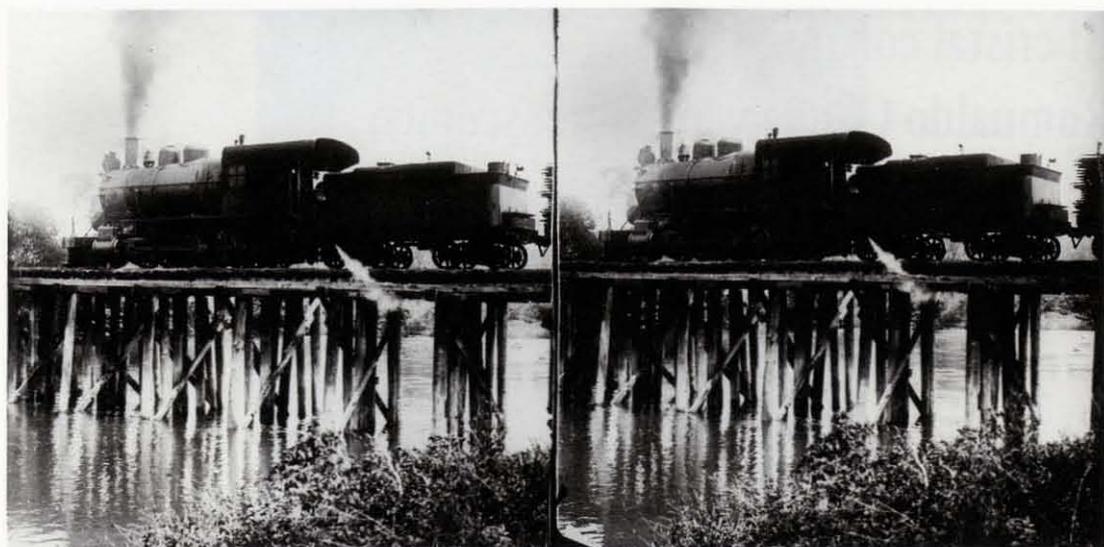
Romualdo García es quizá uno de los iconos centrales de la fotografía mexicana. Mucho se ha escrito del de Silao desde el trabajo pionero de Claudia Canales. En estas dos décadas, sus imágenes han merecido su publicación repetidas veces y han sido exhibidas en diversos museos mexicanos y extranjeros.

Pareciera que todo ha sido dicho. Sin embargo, su obra sigue deparando sorpresas. Una de ellas son las fotografías estereoscópicas de don Romualdo. Concentrado en sus retratos de estudio, el análisis revisa la distancia entre el telón pintado a mano y la cámara de madera. Pero hasta ahora no ha detenido su atención en estas imágenes, ciertamente una fracción de los miles de negativos sobre vidrio. Esto nos impide ver otras facetas de su obra, quizá menores en número, pero muy reveladora de una intuición plástica inédita.

Sobre esta forma de la fotografía se ha escrito poco. Considerada un “género menor” frecuentemente se le desdeña, lo que explica la lamentable ausencia de estudios sobre la materia. Al extremo que la estereoscopia es mencionada en diversas publicaciones sólo como curiosidad o anécdota. Aún cuando los críticos ingleses del siglo pasado hablaban del “stereoscopic trash”, señalando su generalizada falta de calidad, en tanto “proof of a vitiated art taste”,¹ sospecho que esta crítica admite



En el monumento a Carlos IV, México, ca. 1910



Ca. 1910

maticos. Ciertamente, la composición y el enfoque en este tipo de obra pueden parecer comunes y repetidas. De autor en autor, de fecha en fecha, las tomas se reiteran.

No obstante, y pese a su gastada iconografía, creo en las vistas estereoscópicas como un espléndido mirador de la circulación social de las imágenes, de la dinámica de los mercados alrededor del acto fotográfico y de las apropiaciones de la estética por el consumo. Esta ruta quizá pueda iluminar los pares de imágenes logradas por don Romualdo, más allá de la estrechez de lo biográfico, que parece estrangula los estudios sobre lo fotográfico.

Algo de historia

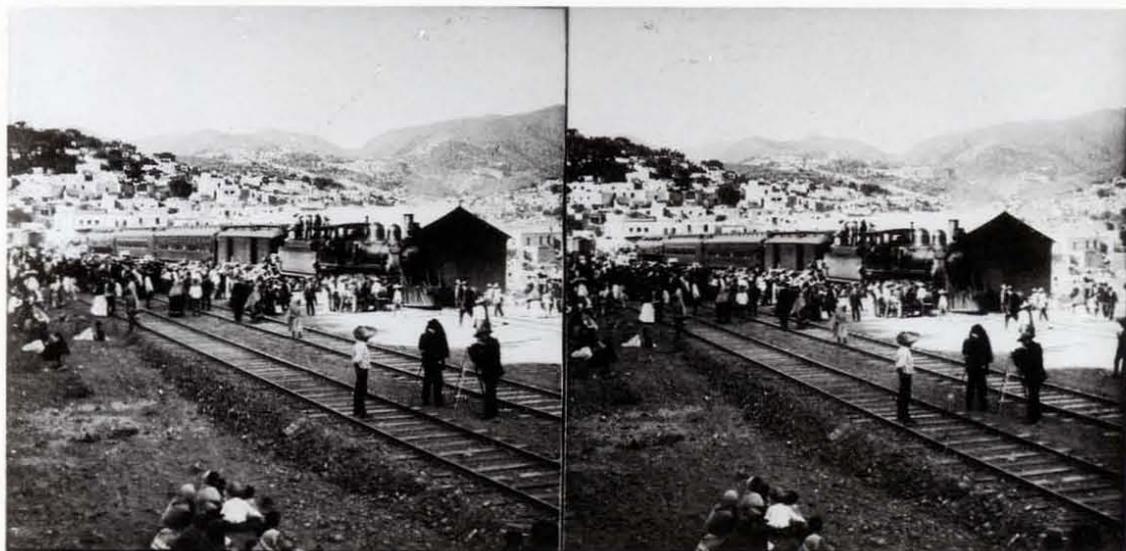
1853 fue un buen año para la fotografía. Dos eventos marcaron significativamente la arqueología de la imagen. El primero, fue la multiplicación lograda por André Adolphe-Eugène Disderi. Quien revolucionó el medio inventando una cámara que permitía diez retratos sobre una sola placa de colodión. En su formato clásico de 5.7x9 centímetros, la *carte de visite* se volvió popular y barata. Todos podían posar y obsequiar su imagen por unos centavos. La tentación del retrato se convierte, entonces, en voluntad social al decir del crítico Pedro Frade.² El segundo suceso, la materialización de un prototipo de cámara estereoscópica con dos lentes por el

óptico británico John Benjamin Dancer, reducía considerablemente el tiempo de exposición, convirtiéndolas prácticamente en “instantáneas”. La sucesión de invenciones alrededor de lo fotográfico parecía no terminar. Ese mismo año el daguerrotipista londinense Antoine Claudet patentaría una cámara estereoscópica plegable y de bolsillo.

Ciertamente, los rudimentos de la estereoscopia eran conocidos de antiguo. Euclides ya había realizado una teoría de la visión binocular. En un manuscrito de 1584, Leonardo Da Vinci resaltaba la diferencia entre las imágenes de los objetos entre ambos ojos. En 1677 Chérubin D’Orleans publicó un tratado titulado *La vision parfaite* en que abordaba nuevamente el problema de la visión binocular.

Pero la idea de que la percepción en relieve resultaba de reunir dos imágenes fue capitalizada en 1832 por el físico inglés Charles Wheatstone. Wheatstone diseñó para los ópticos londinenses Murray & Heath un aparato de espejos que permitía la ilusión de relieve resultante de fusionar imágenes divergentes. Otros de sus descubrimientos retrasaron la presentación de su invento. Sólo aparecieron algunas breves menciones en el libro de su colega Herbert Mayo, *Outlines of Human Physiology* (1833).

Los trabajos de Wheatstone serían presentados públicamente hasta junio de 1838 cuando informa



Estación del ferrocarril, Guanajuato, 1908

sus resultados a la Royal Society of London. Su escrito se llamaba *Contribución a la fisiología de la visión*, acompañado por un curioso subtítulo “Sur quelques phenomenes remarquables qui n’avaient pas encore été observés”. En ese reporte científico se acuña la expresión *stereoscopique*, misma que se mantendrá hasta la actualidad. Pero los experimentos respectivos se realizaron hasta 1840. A solicitud de Wheatstone, los ingleses Richard Beard y Henry Collen realizan los primeros daguerrotipos y calotipos estereoscópicos.

Si bien se reconoce a Wheatstone como el fundador conceptual de la estereoscopia, otra generación será responsable de su perfeccionamiento y masificación. Cuatro años más tarde de estos primeros experimentos con daguerrotipos estereoscópicos, el físico escocés David Brewster propone un visor estereoscópico prismático, mucho más práctico que el de reflexión imaginado por Wheatstone. Pero sería hasta 1849 en que Brewster construye el primer prototipo de una cámara estereoscópica prismática.

Ciegos, tuertos y bizcos

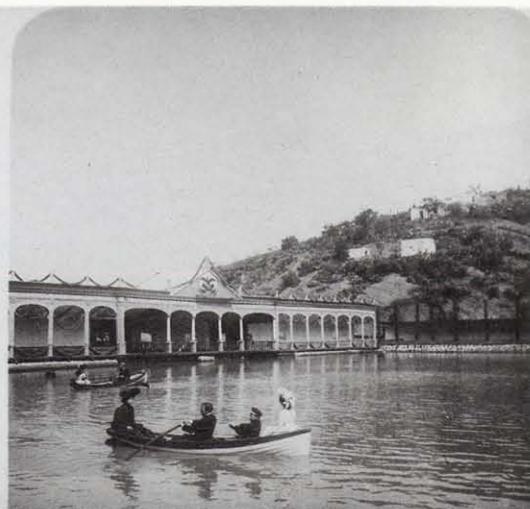
Desesperado de promover inútilmente sus ideas y aparatos en Inglaterra, Brewster llegó a París en 1851. Tuvo contacto con los ópticos Soleil y Duboscq, así como con el abad Moigno, quienes lo apoya-

ron para la fabricación de sus instrumentos en Francia.

En la ruta abierta por el daguerrotipo pocos años antes, la estereoscopia fue entendida como novedad científica. El abad Moigno, después de escribir un breve ensayo titulado “Stèreoscope, ses effets merveilleux; pseudoscope, ses effets étranges” se dio a la tarea de presentarlo a diversos miembros de la Academia de Ciencias de Francia.

Según la versión de Louis Figuier en *Les merveilles de la science* (1869), Moigno se acercó inicialmente a Francois Dominique Jean Arago, Secretario perpetuo de la Academia y el principal promotor del descubrimiento del daguerrotipo. Arago lo recibió con frialdad, e incluso le propuso un horrendo neologismo para explicar el fenómeno, *diplopia*, que afortunadamente no prosperó. No sedujo el efecto a Arago quien, desconsoladoramente, le comentó “no veo nada”.

Moigno buscó entonces el apoyo de Becquerel, inventor de varios principios eléctricos. Lamentablemente Becquerel era tuerto, lo que le impidió apoyar un instrumento que requiere el uso de ambos ojos. La historia no termina así. El abad, desesperado por no encontrar apoyo, se dirigió a Pouillet del prestigiado Conservatorio de Artes y Medidas. Pero monsieur Pouillet era estrábico, lo que le impedía fijar adecuadamente la imagen, por lo que también rehusó declarar su



La Presa de la Olla en la apertura para la visita de Porfirio Díaz a Guanajuato, ca, 1905

apoyo. Probablemente la versión de Figuiet esté más cargada de ironía que de realidad. Pero por encima de historias de bizcos, tuertos y ciegos, el ingenioso sistema y sus efectos se volvieron moda.

Entre el comercio y el arte

Con el otro pie en Francia, Brewster presentó su aparato estereoscópico en la Exposición Universal de Londres de 1851, a medio camino entre la ciencia y el entretenimiento. En la visita de la Reina al Palacio de Cristal fue ofrecido a su mirada, disfrutando largo tiempo de este nuevo espectáculo. Brewster aprovechó la publicidad y le obsequió a la Reina un aparato construido en París. La moda se impuso y los pedidos se concentraron en los estereoscopios Brewster; 250 mil estereoscopios producidos en Inglaterra y Francia fueron vendidos en tres meses.

La estereoscopia se convirtió en una experiencia extremadamente popular para la segunda mitad del siglo. Ya desde 1856 el lema de la London Stereoscopic Company es “No home without a stereoscope”, ofreciendo un catálogo de diez mil imágenes con los temas más diversos. Dos años más tarde, su oferta ya había crecido a 100 mil, con una importante reducción en el precio. El negocio prosperaba y sólo durante la Exposición Universal en Londres durante 1862 se

vendieron 300 mil vistas estereoscópicas en seis meses.³ Pronto surgieron nuevos competidores y mercados. Una sociedad tempranamente masificada como los Estados Unidos fue gran consumidora de imágenes estereoscópicas. Incluso, en 1861, el médico norteamericano Oliver Wendell Holmes desarrolló un visor manual y económico, modelo extremadamente popular que se venderá por millones a escala planetaria.⁴

Alrededor de la idea, en tanto reproducción de lo real, se reunieron científicos, humanistas, exploradores, empresarios y artistas. La ciencia, los negocios y el arte estaban reunidos. La representación se prestó a todo tipo de escenas: fantasías, paisajes naturales, noticias, vistas de monumentos, escenarios históricos e incluso, la producción de imágenes eróticas.⁵ Se visitaba un mundo casi real, una suerte de ilusión sobre la nariz del observador. Su ejercicio visual simulaba para el ojo la construcción de volúmenes, siempre apoyado en la tridimensionalidad que ofrecen dos imágenes ligeramente desfasadas.⁶ La fascinación de instruir, espectacularizar y comercializar aprovechó la profundidad, el diseño de planos visuales, secreto de la fotografía estereoscópica. Certezas tan frágiles como el vidrio que las sostenía.

Pero en todo caso, la estereoscopia es una realidad reconstruida, efecto de distancias, ilustración de mundos de ficción. Aún cuando así se creyera, el visor



Calle de San Francisco, Guanajuato, ca, 1905

no era una ventana del mundo. Frecuentemente se manipulaba la escena: la selectividad de las vistas urbanas, el dramatismo de las escenas, lo incommensurable del paisaje. Instantáneas fáciles a los ojos. Se animaban sus volúmenes, proveyendo la seducción del “estar ahí”. Mas habría que anotar que estas producciones tuvieron una gran significación: encadenaron lo fotográfico a un complejo visual y a la accesibilidad popular, al aprovechar un enorme mercado de imágenes curiosas.

Guanajuato

Los caminos de esta rutina iconográfica resultan simples. En el *boom* de la estereomanía, empresas estadounidenses como Underwood & Underwood, Globe Stereograph Company o Kilburn Brothers enviaron sus fotógrafos a México para documentar vistas sobre el país. Ello también atrajo a una buena cantidad de fotógrafos mexicanos: la sociedad de Cruces y Campa, Julio Michaud y Lorenzo Becerril, entre otros.

Pero mirando socialmente los contenidos visuales, la invasión estereoscópica norteamericana resultó, evidentemente, una interpretación.⁷ Nociones como lo exótico, lo pintoresco o lo típico se consolidan en esta época. Modelos que contienen una carga ideológica nada despreciable, inventora de charros, gau-

chos, indios y negros, al documentar culturas extranjeras reflejaba y construía su propia identidad. Este poderoso esquema tendrá larga vida, y se proyectará un siglo más tarde en la influyente exposición que Edward Steichen organizó en 1955 para el Museum of Modern Art.⁸

La historia de la estereoscopia en Guanajuato apenas cuenta con noticias y ejemplos aislados. Desconocemos la forma en que llega a Guanajuato, pero sin lugar a dudas respondió a esta efervescencia mundial. Al decir de Oliver Debroise, fue Vicente Contreras quien la introdujo, significativamente en asociación con un empresario alemán.⁹ Lo cual debió ocurrir antes de 1870, ya que las “Vistas mejicanas por V. Contreras” aparecen rubricadas bajo la dirección de Calle Alonso 13, emplazamiento del primer estudio de Contreras. A fines de siglo comerciar imágenes estereoscópicas en Guanajuato era buen negocio, por lo que pronto otros estudios producían y reproducían sus cartones.

En don Romualdo confluyen dos fuerzas sociales que se entremezclan a fines del siglo XIX: la imagen fotográfica y el ferrocarril. Este llegó a Guanajuato después de varias aproximaciones. Desde 1877 se expidió un decreto que facultaba al Gobierno para construir un “camino de hierro” de Celaya a León, con un ramal hacia Guanajuato. En noviembre de 1882 llegó el ferrocarril a la Estación Marfil en las afueras

de Guanajuato, para finalmente arribar a la ciudad en la Estación Tepetapa hasta 1908.¹⁰

La cercanía con Celaya, eje que articula las rutas ferroviarias le abrió un abanico de recorridos. Romualdo García no permaneció insensible a esta atracción y sus imágenes del tren son más que un esfuerzo documental. La asociación entre fotógrafos y ferrocarriles es más compleja que compartir la temporalidad. Foto y trenes son expresiones de cierta modernidad. Islas de visualidad innovadora frente a la agreste ruralidad. El estudio fotográfico y la estación de tren son eslabones de una cadena en una manera de hacer y de entender lo moderno.¹¹ Incluso nos permite un fechamiento preliminar: las imágenes estereoscópicas de don Romualdo fueron tomadas entre 1905 y 1910.

Las imágenes en archivo muestran un viajero que hace tomas estereoscópicas desde Tampico hasta



Romualdo García y sus hijos, Manuel y Salvador, ca. 1928

Colima en la primera década de este siglo. Si sabemos cómo viajaba, desconocemos la manera en que adquiere sus conocimientos sobre la estereoscopia. Posiblemente, como muchos otros, tuvo contacto con cámaras y la técnica con los mismos proveedores de Ciudad de México a quienes compraba materiales para el estudio. Cabe destacar que en ese momento, esta tecnología ya había pasado sus mejores días y se encontraba en franca decadencia. Si Romualdo García se retira del estudio hacia 1914, nos encontramos ante la última parte de su obra fotográfica.¹² Habría que advertir la belleza de la fórmula: un viejo artista armado con una cámara anticuada, explorando nuevas rutas.

La producción de García, tanto en albúmina como en vidrio, insiste en una hábil exploración de la espacialidad requerida por este tipo de imagen. Las más tempranas son las albúminas sobre cartón, dedicadas a exhibir los desastres provocados por las infaltables inundaciones o terremotos alrededor de Guanajuato, tomadas todas hacia 1905. Su carácter de registro, de documento sobre la tragedia, pesa en exceso sobre la obra.

Sus posteriores imágenes estereoscópicas sobre vidrio son mucho más libres. Sus vistas modernistas del mercado Hidalgo o del túnel Porfirio Díaz en la ciudad de Guanajuato, logradas hacia 1909, asombran por su capacidad de búsqueda estética a partir de la fragmentación y el contraluz. Por su parte *Puesta de sol en Chapala* o en *Rompeolas, Tampico* tomadas un año después, conmueven por su eficiencia visual, sostenidas en recursos como el contrapicado y la abstracción.

La atracción del fotógrafo por el ferrocarril se expresará en sus ensayos por capturar la fuerza de la locomotora. *Máquina* (1908), donde una de ellas atraviesa un puente de madera, es una cátedra de composición. En cambio *Fotógrafos* (1908), donde ilustra la inauguración de una estación, juega con su sentido del humor, al instalarse detrás de los fotógrafos que aparecen entonces en primer plano.

Sin embargo, el cliché ensombrece la mayoría de las estereoscópicas conservadas, resumiendo un encuadre bastante tradicional: paseos en lancha, carreras

de caballos, procesiones políticas, inauguraciones de monumentos y otros temas similares. En el mismo horizonte estaba su competencia. Las imágenes contemporáneas del “Ingeniero de Minas Luis Goerne” muestran edificios y plazas guanajuatenses sin mayores preocupaciones estéticas. Sus impecables impresiones en plata sobre gelatina montada sobre cartón resultan bastante previsibles.

Salvo algunos ejemplares repetidos, no existen indicios de que la obra estereoscópica de Romualdo García fuera destinada al mercado, sello que caracteriza a su retratística. Más parecen divertimentos que mercancía, por lo que estamos frente a una obra mucho más relajada y personal. Sus tomas en exteriores nos muestran a un fotógrafo completamente desconocido, buscando con ingenio en su vieja cámara y generando puntos focales a veces sorprendentes.

¹ Ian Jeffrey, *Photography, a Concise History*, Londres, Thames & Hudson, 1981, p. 37.

² Pedro Miguel Frade, *Figuras do espanto, a fotografia antes da sua cultura*, Lisboa, Edicoes Asa, 1992, p. 189.

³ Michael Koestzle, *Naughty Paris*, Munich, Taschen, 1994, p. 94.

⁴ Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs, Images as History*, Nueva York, Hill & Wang, 1990, pp. 16-20.

⁵ Ava Vargas y Carlos Monsiváis, *La casa de citas en el barrio galante*, México, Grijalbo, 1991, pp. xv-xx.

⁶ Denis Pellerin, *La photographie stereoscopique sous le Second Empire*, París, Bibliothèque Nationale de France, 1995, p. 17.

⁷ María Eugenia Haya, “Fotografía en Latinoamérica” en *Primer coloquio nacional de fotografía*, México, INBA, Gobierno del Estado, CMF, 1984, p. 66.

⁸ Edward Steichen, *The family of Man*, Nueva York, MOMA, 1955.

⁹ Olivier Debroise, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, México, CNCA, 1994, p. 75.

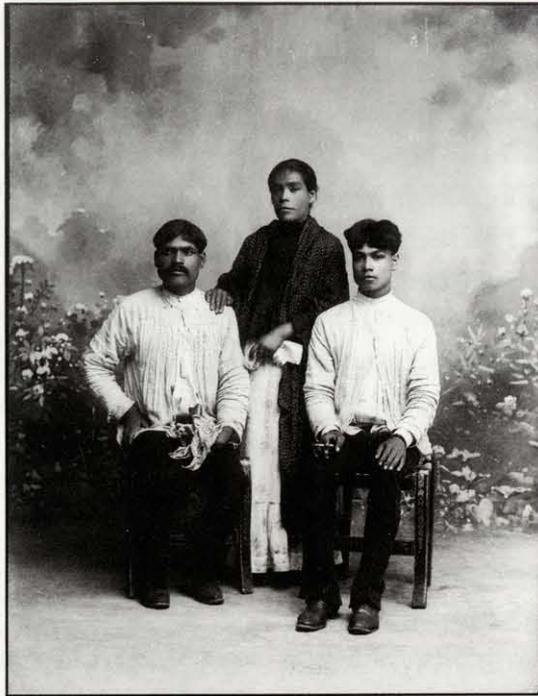
¹⁰ Isauro Rionda, “La ciudad de Guanajuato durante el Porfiriato” en Claudia Herbert *et al. El Porfiriato en Guanajuato, ideas, sociedad, cultura*, Guanajuato, CIH, Universidad de Guanajuato, 1994, p. 66

¹¹ Carlos Córdova, “De las estaciones: el arte de la luz” en *La locomotora*, México, Museo Nacional de los Ferrocarriles, 1997, p. 5

¹² Claudia Canales, *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad, una época*, Guanajuato, Gobierno del Estado, INAH, 1980, p. 42



Ca. 1905



Ca. 1910



Ca. 1910

EL FOTÓGRAFO RETRATISTA

C. Klary



Ca. 1910

□ La mejor fuente para aprender reside ciertamente en el estudio de las obras ajenas; nunca se debe creer que las obras propias son siempre buenas, y que de nadie tenemos algo que aprender: los mejores fotógrafos son los que estudian seriamente las obras de los demás, y que están dispuestos a reconocer sus propios defectos; ¿por qué? porque con el estudio quedamos en aptitud de percibir ideas nuevas y aligeramos el trabajo: al estudiar las obras ajenas se deben estudiar también los principios en que están basadas esas obras.

□ La representación fotográfica supera... a la pintura; pues la expresión de un retrato puede ser insípida, triste, estúpida, bestia, cándida, morosa o feroz, pero siempre concuerda en todas sus proporciones: un retrato verdadero es un reflejo interior del hombre, y su mejor y más verdadera representación, se obtiene por la fotografía

El fotógrafo retratista es un pequeño libro de apenas 64 páginas que se encuentra en la otra tanto breve, pero excelente, biblioteca de Romualdo García que se resguarda en el Museo de la Alhóndiga. El libro cuya autoría es de C. Klary fue traducido en 1892 por Mariano Leal y Zavaleta quien era, hacia finales del siglo XIX, un reconocido físico y meteorólogo guanajuatense aunque también él mismo fotógrafo. En la presentación el traductor escribirá: “Nos ocupábamos en escribir algo sobre el arte en la fotografía, cuando llegó a nuestras manos el excelente librito de C. Klary... y tanto bueno hemos encontrado en él que hicimos a un lado nuestros pobres escritos y tradujimos la obra...”

Una breve dedicatoria manuscrita aparece en la segunda página: “Al señor Romualdo García [con] aprecio del traductor. León, enero 1/93”. Más adelante Klary señalaba que el pequeño volumen buscaba “inculcar a los fotógrafos... algunas reglas y principios artísticos.” Y en mucho lo lograba, porque exaltaba diversos razonamientos sobre el proceso creador que conllevaba la fotografía (precisamente en el siglo XIX en que tanto se discutió esto); por eso la aparición del libro en español es un raro caso de divulgación del pensamiento fotográfico no sólo en Guanajuato sino a nivel nacional. Razonamiento muchos de ellos actuales, a la vuelta del siglo. Lo que aquí se publica es apenas una breve selección de sus contenidos.

[N. del ed.]

C. Klary, *El fotógrafo retratista*, traducción de M. Leal para La Prensa, León, Guanajuato, Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria, 1892.

instantánea. El fotógrafo debe ser un hombre inteligente, un hombre de gusto, y debe hacer que su modelo olvide que ha venido al taller a retratarse.

□ Estúdiense los buenos grabados, los retratos de maestros o las fotografías ejecutadas por los buenos artistas e imítense (sin que esto quiera decir *cópiense*) y háganse mejores hasta donde sea posible.

□ Un ojo educado ve cuadros completamente separados de las cosas extrañas que lo rodean... Esa facultad de ver los cuadros precede inmediatamente al poder de producirlos; en efecto, se concibe primero, antes de hacerse visible sobre la tela o por la fotografía, la verdadera representación artística de la naturaleza, y por consiguiente nunca puede obtenerse sin idea preconcebida e ideal, ninguna representación conveniente y adecuada.

□ Personas interesadas pretenden hacer creer que todo el mundo puede aprender a hacer fotografías en muy poco tiempo y sin esfuerzo alguno... Nos parece, al menos caritativo, advertir a estos entusiastas... que están todavía muy lejos de su objeto si no han adquirido la educación tan absolutamente necesaria del ojo, para emplearla en la práctica y obtener resultados de algún mérito.

□ En verdad, el fotógrafo con su cámara y sus productos, puede compararse, por algunas personas, con el viejo recortador de siluetas, con un pantógrafo o con el fabricante de estatuas con sus moldes y su yeso. La fotografía puede producir cuanto se quiera y ser excesivamente útil, a pesar de lo que declaran sus encarnizados enemigos que allí no hay arte y que sólo es el resultado del mecanismo más vulgar.



Cz. 1910



Ca. 1910



Gertrude Duby, *Santa Marta*, s/f.

Fototeca *Na Bolom*

Ian Hollingshead Roome

Na Bolom, que significa la Casa del Jaguar en lengua tzotzil, es una asociación civil heredada a Chiapas y a México por Frans Blom, arqueólogo danés y por Gertrude Duby, fotógrafa suiza. La Asociación Cultural *Na Bolom* está ubicada en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y fue fundada como centro de investigaciones en 1951. Desde la llegada de Blom y Duby se han formado diversas colecciones que actualmente se encuentran distribuidas en la casa, conformando un museo, una biblioteca y un archivo fotográfico.

La Fototeca *Na Bolom* alberga más de 50 mil imágenes, y principalmente contiene el trabajo antropológico y ecológico realizado por Gertrude Duby con documentación de las diferentes etnias que habitan el estado de Chiapas. Cabe resaltar que el trabajo de Gertrude Duby, más que artístico, es un buen récord antropológico, ya que registra diferentes ceremonias y actividades que reflejan la relación que Duby tenía con algunas comunidades indígenas. Por otro lado, su preocupación por la destrucción de la selva y del medio ambiente en el estado de Chiapas la llevó a formar un registro fotográfico de la deforestación y el tráfico ilegal de maderas preciosas.

Otra parte importante de la fototeca es el material fotográfico tomado por Frans Blom durante sus expediciones arqueológicas. Muchos de los sitios arqueológicos registrados, y de piezas, ofrecen al investigador material gráfico para realizar trabajos que pueden ser de gran importancia para la arqueología actual.

Otros investigadores y fotógrafos han legado a *Na Bolom* material fotográfico, con lo cual se ha conformado en los últimos años un archivo más completo sobre la cultura de Chiapas. Entre otros, la fototeca contiene material del mayista Ian Graham, y de fotógrafos como Marcey Jacobson, Antonio Turok, Mara Catalán, Spike Mafford y Barry Norris.

Después de la muerte de Gertrude Duby, en diciembre de 1993, el material fotográfico ha comenzado a ser ordenado y catalogado, para poder ofrecer a los investigadores, estudiosos y público en general, un material de fácil consulta. Se habilitó un espacio para albergar todo el material fotográfico en *Na Bolom*, bajo condiciones climáticas y de conservación especiales, requeridas en un medio ambiente de cambios drásticos en temperatura y de humedad como el de San Cristóbal de Las Casas. Actualmente, la fototeca cuenta con una pequeña bóveda, un laboratorio y un área de consulta.

El trabajo de conservación es una labor difícil, debido a los escasos recursos que se tienen, sin embargo, se está trabajando con varias instituciones como el Sistema Nacional de Fototecas y el Instituto Getty. Con éstos y otros apoyos estamos trabajando para crear una fototeca histórica regional que pueda servir a Chiapas para la conservación del patrimonio fotográfico del estado. Uno de los objetivos de este trabajo es la contribución al fortalecimiento de recursos disponibles en provincia.

Durante 1997-1998 se ha llevado a cabo el inventario y la catalogación parcial del archivo fotográfico de Frans Blom, gracias a un aportación financiera de la National Geographic Society. Con este trabajo se ha abierto otra puerta para los investigadores que deseen consultar sobre sitios



Frans Blom, *Yaxchilán, estela número 11*, 1960

arqueológicos en el estado de Chiapas, así como de piezas arqueológicas provenientes de los mismos.

En los últimos años hemos realizado exposiciones itinerantes a nivel nacional e internacional, como *Imágenes lacandonas* y *Gente del bosque: los mayas de Chiapas*. En cuanto a las exposiciones que se realizan en el Museo *Na Bolom*, programamos un promedio de ocho exposiciones fotográficas al año, exponiendo tanto material de la misma fototeca como de fotografías nacionales y extranjeras, en intercambio con diversas instituciones culturales de la región.

La fototeca ha sido consultada en los últimos cuatro años por distintos miembros de comunidades indígenas de las Tierras Altas y de la Selva, para la creación de pequeñas exposiciones en casas de la cultura de diferentes comunidades, que tienen como fin fortalecer la identidad de las mismas. Con estas iniciativas, se intenta abrir la fototeca a las comunidades de las que procede el material; para regresarles, en imágenes fotográficas, un patrimonio que es parte de su historia.

La fototeca *Na Bolom* contiene material de interés para diversos investigadores y estudiantes de antropología, arqueología, historia, ecología, historia del arte y geografía de la zona maya y de Chiapas en general.

El acceso a la fototeca, por el momento, es limitado por no encontrarse debidamente catalogada y por su débil estado de conservación. Pero como institución cultural (museo, biblioteca, videoteca, audioteca y fototeca), *Na Bolom* recibe aproximadamente 20 mil visitantes al año.

Nuestro objetivo es difundir y contribuir al fortalecimiento de los pueblos mayas; y a la conservación y concientización del medio ambiente, a través del material existente en las distintas colecciones y archivos de este centro.

Asociación Cultural *Na Bolom* A.C., Fototeca
Av. Vicente Guerrero No. 33, San Cristóbal de Las Casas,
Chiapas, C.P. 29220, tel. (967) 81418, fax. (967) 85586.
e-mail: nabolom sclc.ecosur.mx
<http://www.ecosur.mx/nabolom/>

El archivo de la Fundación Josep Renau

Manuel García

En 1978 y por voluntad del pintor, cartelista y fotomontador Josep Renau (Valencia, 1907- Berlín, 1982) se creó en Valencia, España, la Fundación Josep Renau. Presidida por el escritor de lengua catalana Joan Fuster, el patronato estuvo integrado, entre otras personalidades, por el lingüista M. Sanchis Guarner, el pintor Doro Balaguer, el editor Eliseu Climent y los pintores del equipo Crónica Rafael Solbes y Manuel Valdés.

El legado artístico de Josep Renau incluía, inicialmente, 126 obras, entre pinturas, bocetos murales, dibujos, carteles y fotomontajes que, procedentes de Berlín —antigua República Democrática Alemana— se habían expuesto en la exposición histórica *España: vanguardia artística y realidad social (1936 - 76)*, que se exhibió en la Biental de Vene-



El hombre sin rostro, 1950

cia (1976); comisariada por los historiadores del arte Valeriano Bozal y Tomás Liorens y coordinada por el autor de este artículo.

Ese patrimonio de Josep Renau donado al "pueblo Valenciano" —Renau nació en Valencia pero vivió en el exilio en México (1939-1958) y en Berlín (R.D.A., 1958-1982)—, incluía una selección significativa de la producción artística de este autor durante su etapa española (1907-1939), mexicana (1939-1958) y alemana (1958-1982), que se explayó en carteles de cine español y mexicano y algunas obras emblemáticas del cartelismo político de la guerra civil española; algunos bocetos de su obra muralística en la República Democrática Alemana (Berlín, Erfurt, etcétera); pinturas mexicanas (Renau vivió en México, D.F., Cuernavaca, Veracruz) y sobre todo su trabajo como fotomontador, que incluía series tan importantes como *The American Way of Life* (1949-1966); *Über Deutschland* (1958-82), y otras.

Ese fondo inicial de Renau se ampliaría tras su muerte con la donación que, a la Fundación Josep Renau hizo su mujer la pintora Manuela Ballester (Valencia, 1908-Berlín, 1994), de 116 carteles de cine hechos en México en el taller que Renau montó con su familia y donde diseñó más de 300 carteles cinematográficos de este país; además del archivo, biblioteca y hemeroteca del artista, que comprendía unos 2 000 volúmenes y una serie de obras (fotomontajes, dibujos, pinturas, etcé-

etcétera) que se conservan en el estudio berlinés del artista.

A ese archivo, de excepcional importancia fotográfica, por la significativa aportación de Renau al fotomontaje, tanto en España como en México, se sumaría, en 1992, la adquisición de una serie de libros originales de poemas, manuscritos y más de 250 negativos de sus obras, adquiridas a su hijo Ruy Renau (Puebla).

Toda esta producción artística de Josep Renau se conserva desde 1989 en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, bajo la tutela de la Generalitat Valenciana; siendo propiedad todo el legado artístico, fotográfico y literario, de la asociación civil Fundación Josep Renau que ahora preside el músico y compositor Carles Santos.

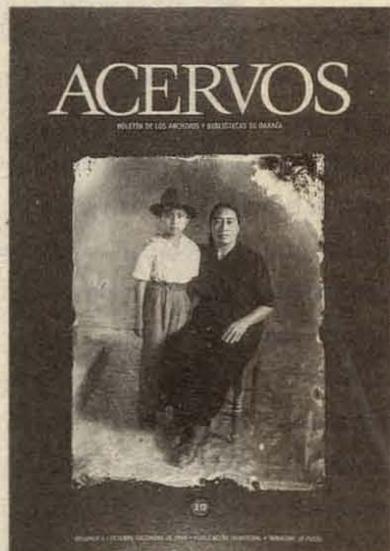
Josep Renau, es autor de varios libros de teoría e historia del arte: *Fata Morgana USA* (Dresden, 1966); *La batalla per una nova cultura* (Introducción de M. García), Valencia, 1978, etcétera. Hay un par de ensayos publicados sobre su vida y obra: *Renau Fotomontador* (Introducción de Joan Fontcuberta), Río de Luz, México, D.F., 1981 y *Josep Renau* de Albert Forment, Valencia, 1997.

Archivo de la Fundación Josep Renau, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Calle Guillen de Castro 118, Valencia, España, 46003. Tel.(34-96) 3863000; fax:(34-96) 3921047

En su edición número 10, último número editado hasta hoy de la revista *Acervos, boletín de los archivos y bibliotecas de Oaxaca* (octubre-diciembre de 1998) se da a conocer el archivo del fotógrafo oaxaqueño Ignacio Zanabria. El acervo que contiene 4 456 negativos y casi dos mil fotografías originales, tomadas entre 1938 y 1980, se encuentra ahora resguardado por la fototeca del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo de la ciudad de Oaxaca. La directora de éste, Cecilia Salcedo, escribe que "la colección

Zanabria fue una de las primeras que pasó a formar parte del acervo histórico del Centro Álvarez Bravo", hacia finales de 1996. Este es, entonces, un primer paso para dar a conocer a quien por cuatro décadas fue el más renombrado fotógrafo de la Mixteca.

El número sobre Zanabria puede adquirirse en la dirección de dicho centro: Murguía 302; tel. 951 4 19 33, o al teléfono de la revista 951 669 80, en la ciudad de Oaxaca.



Ambrotipos

Juan Carlos Valdez

Patentado por James Ambrose Cutting en 1854, el ambrotipo es un proceso realizado con colodión húmedo el cual produce una imagen positiva directa sobre una placa de vidrio. Conocido también como positivo al colodión, o daguerrotipo de los pobres, el ambrotipo fue empleado principalmente para la elaboración de retrato.

El ambrotipo es un negativo de colodión en vidrio, blanqueado con ácido cítrico y al presentar una imagen con tonos invertidos, se le tenía que colocar un respaldo de color oscuro para dar la apariencia de positivo.

Al igual que los daguerrotipos, estas piezas se presentaban en lujosas cajitas o estuches de madera o baquelita, por lo que en ocasiones es posible confundir ambos procesos. Para evitar lo anterior hay que considerar los siguientes puntos:

- Un ambrotipo, a diferencia de un daguerrotipo, no depende de las condiciones lumínicas y ángulos de vista especiales para que se observe la imagen positiva.
- Con luz reflejada, se observa una veladura característica. Esa apariencia blanquecina se debe a que las partículas de plata de la imagen son regulares y se configuran para esparcir algo de luz que regresa al ojo.
- La imagen sólo se manifiesta cuando la pieza presenta en su soporte un recubrimiento oscuro, sin reflejos.

Son escasos los estudios que tratan el origen de la fotografía en México, por lo que no existe un dato

exacto de la introducción del ambrotipo a nuestro país.¹ Casanova y Debroise anotan que a mediados de los años cincuenta “el ambrotipo tuvo un éxito inaudito en

América... puesto que las placas de vidrio, de igual formato que las láminas del daguerrotipo, podían insertarse en los mismos estuches de los marcos”.²

Se infiere que un buen número de daguerrotipistas de la época, decidieron acceder a esta técnica fotográfica por cuestión de costos y por la posibilidad de contar con un mayor público ansioso por poseer su imagen plasmada en una fotografía. De hecho, entre 1855 y 1859 se “desencadena una guerra de precios” entre los fotó-

grafos de la Ciudad de México, en una abierta competencia comercial.³

Técnicamente, el proceso de elaboración de los ambrotipos consiste en una placa de vidrio recubierta con una solución de colodión preparada con iodo y bromo. Antes de que el colodión seque, se sensibiliza en un baño con sales de plata. Se expone en la cámara, mientras se encuentra húmeda la placa, e inmediatamente después de la exposición se revela en una solución de sulfato ferroso. Posteriormente, la placa se fija con tiosulfato de sodio y se somete a un baño de lavado con agua, obteniéndose una imagen de tonos invertidos.

Como se mencionó anteriormente, el ambrotipo es un negativo deliberadamente subexpuesto, por lo que a la pieza se le debe colocar —en contacto al reverso del



Anónimo, ca. 1850. Sinafo-INAH, núm de inv. 10-214941

vidrio— pana, terciopelo, papel negro, o bien laca, betún de judea o barniz negro, produciendo con esto un efecto visual de imagen positiva.

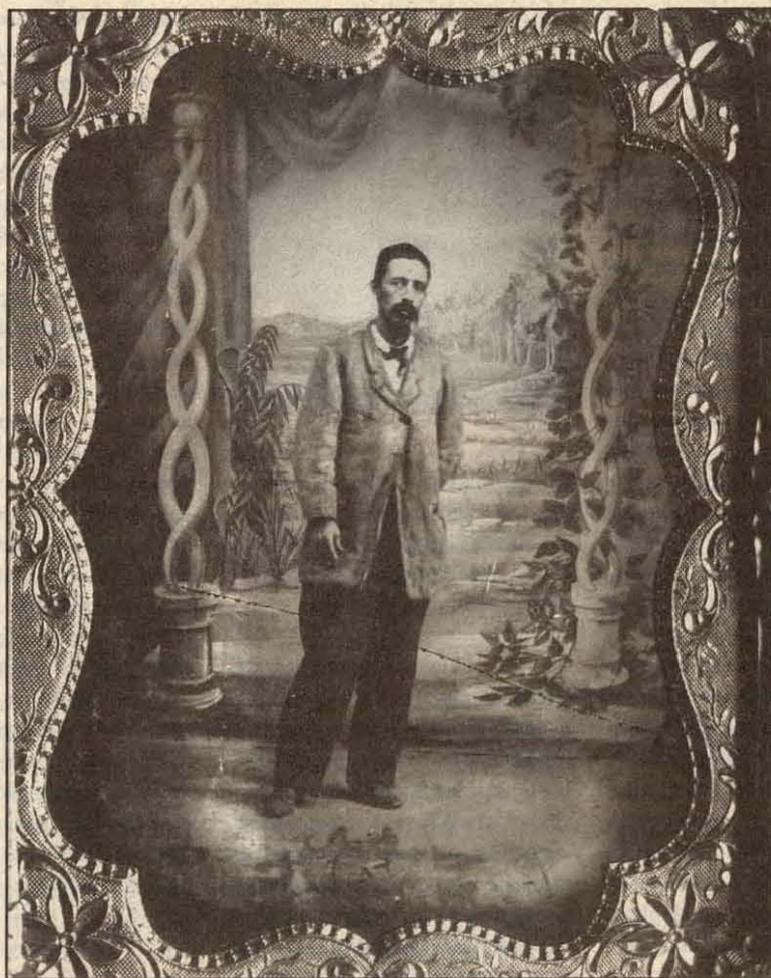
Los ambrotipos fueron elaborados en una gran variedad de presentaciones —dependiendo del método del fabricante—, sobre todo en una amplia gama de respaldos que van del negro, al café oscuro, púrpura azul, rojos, en papel, barniz, vidrio o tela, y con imágenes coloreadas o sin colorear.⁴ Existen ejemplares que dan la apariencia de tridimensionalidad, resultante del uso de dos cristales con imagen. Estos se unían con goma arábica lo que provoca, en ocasiones, por cambios bruscos de humedad y temperatura, el amarillamiento de la imagen o el desprendimiento de las capas de colodión.

¹ Como ejemplo están los trabajos publicados por Manuel de Jesús Hernández, *Los inicios de la fotografía en México*, de 1989; el de Casanova y Debroise en 1989 y las investigaciones realizadas por José Antonio Rodríguez, por mencionar algunos.

² Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, F.C.E., (colección Río de Luz), 1989, p. 38.

³ Rosa Casanova y Olivier Debroise, "...los retratos de daguerrotipos caen asombrosamente de 7 pesos a 3.50 por un cuarto de placa; la placa entera de 12 pesos sólo cuesta 6.50. Los ambrotipos y los melanotipos valen 6,4 o aun 2 reales..." *op.cit.* p. 39.

⁴ Juan Carlos Valdez Marín, *Manual de conservación fotográfica*, México, INAH, (colección Alquimia), 1997, pp. 28-29.



Anónimo, ca. 1855. Sinafo-INAH, núm de inv. 10-214949

MEXICANA

FOTOGRAFÍA MODERNA EN MÉXICO, 1923-1940



Salvador Albiñana y Horacio Fernández, comisarios, *Mexicana, fotografía moderna en México, 1923-1940*, IVAM Centro Julio González, Valencia, España, 1988.

Paradojas de nuestro tiempo. La globalización permite realizar ambiciosas exposiciones que refieren procesos culturales lejos de donde éstos tienen lugar, circulando obras que por su calidad trascienden el ámbito local, contexto en donde, sin embargo, resulta difícil observar estos trabajos reunidos.

Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940 constituye una muestra emblemática de este problema, puesto que hasta donde sabemos, no se exhibirá en nuestro país. Realizada con el apoyo del Instituto Valenciano de Arte Moderno —uno de los museos españoles de arte contemporáneo más importantes—, la exposición es un valioso aporte al conocimiento de una de las etapas más ricas del medio, ya que conjunta las imágenes de algunos de los mejores fotógrafos —y un cincuenta— activos dicho periodo.

El catálogo editado por el IVAM da cuenta de las intenciones y los logros de este proyecto, realizado bajo la curaduría de Salvador Albiñana y Horacio Fernández, quienes lo plantearon, identificando la modernidad con un estilo, la nueva visión, y articulando este concepto con la obra de los autores seleccionados: Manuel Álvarez Bravo, Emilio Amero, Anton Bruehl, Henri Cartier Bresson, Agustín Jiménez, Tina Modotti, Sergei Eisenstein, Paul Strand y Edward Weston.

Desde esta perspectiva, la minuciosa descripción del trabajo de Emilio Amero y Agustín Jiménez, autores escasamente reconocidos en México —a diferencia de los demás que se presentan—, resulta la mayor aportación de la propuesta, ya que identifica con claridad la visión vanguardista que ambos introdujeron a la fotografía producida en México.

En otro sentido, un texto de James Oles, "La nueva fotografía y cementos Tolteca: un alianza utópica", destaca por ubicar la problemática de la modernidad en una coyuntura específica, la de la publicidad de una empresa, que por un breve momento socializó la visión vanguardista. Sin duda, una forma de abordar el periodo que abre una nueva vía frente a la consabida sacralización de los autores como únicos protagonistas del discurso historiográfico.

Alejandro Castellanos



Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Colección Alquimia), 1998.

El tercer volumen de la Colección Alquimia, saca a la luz un trabajo de investigación entre algunos ya conocido. El estudio monográfico sobre la sociedad fotográfica de Antíoco Cruces y Luis Campa presentado originalmente como tesis de maestría en el año de 1993, ya antes había tenido cierta circulación en medios académicos. El texto, hasta ahora publicado, sería una versión modificada a partir de aquel

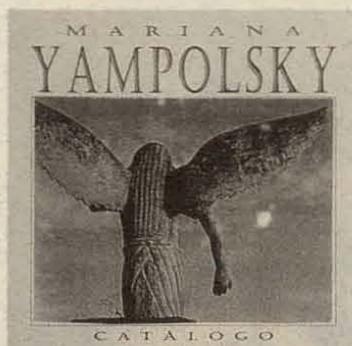
trabajo originario.

La publicación vendría a sumarse y a enriquecer los estudios sobre historia de la fotografía mexicana, en el tan vasto y tan poco estudiado quehacer fotográfico decimonónico. Se trataría del segundo estudio monográfico —necesarios como un primer paso para la conformación de una historia crítica de nuestro pasado fotográfico— publicado en el área mencionada, después del trabajo de Francisco Montellano, *C.B. Waite, fotógrafo* (Grijalbo, 1994).

El estudio aborda el tema desde tres ejes fundamentales. La reconstrucción histórico-biográfica de los fotógrafos y de la trayectoria de la sociedad comercial por ellos formada, la contextualización de su producción y el análisis formal de sus imágenes. Sería en estos dos últimos puntos en donde este segundo estudio monográfico rebasa al primero anteriormente mencionado, abrevando en las más dificultosas cuestiones de contextualización y análisis de la imagen. El primer apartado habla sobre la procedencia y formación de los fotógrafos, quienes habiendo estudiado en la Academia de San Carlos, constituyen un ejemplo de uno de los tipos de formación de los fotógrafos retratistas: el de los tránsfugas de las artes con mayúscula. El segundo, habla de la contextualización de la obra fotográfica a partir de su formato —la tarjeta de visita— y los usos sociales de intercambio y coleccionismo que éste implicaba. El análisis formal de las imágenes es abordado en la última parte; análisis que parte acertadamente más de los propios elementos del medio fotográfico mismo, que de los nexos icónicos de la fotografía con la pintura de la época, como lo hiciera la autora en aquella primera versión.

Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa constituye una invitación hacia los tan necesarios estudios monográficos, como primer paso hacia la construcción de una historia crítica de nuestro pasado fotográfico.

Claudia Negrete



Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, proyecto y catálogo, Mario Patiño S., instrumentación y sistema, *Mariana Yampolsky, catálogo* (CD ROM), México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

Mariana Yampolsky, pertenece a una singular constelación de mujeres que en su juventud apostó por un país y su pueblo, México, contribuyendo, a lo largo de su vida en éste, a la construcción de ese lugar imaginario que es su memoria colectiva. A la distancia, su trabajo fotográfico es muestra de la identificación y compenetración con esta cultura, a un grado tal, que el uno se pierde en el otro, en su dolor o alegría, en la belleza o fealdad, en la riqueza o ancestral pobreza. Representa el caso de un artesano del tiempo y la luz que en su momento se ha servido de diversas herramientas, como el pincel, la punta de acero, y por supuesto la cámara fotográfica, con las cuales nos brinda un discurso visual extraordinario del instante fotográfico.

Con la llegada de las nuevas tecnologías de la información, y por tanto de nuevas herramientas —cámaras digitales, scanners de reproducción, bases de almacenamiento de datos e imágenes, nuevos soportes (CD ROM y DVC), entre otras—, la fotografía está en el umbral de una verdadera revolución experimentando una transformación de las formas de representación, trabajo y relación con la imagen. De tal suerte, la obra de Mariana Yampolsky no ha sido la excepción.

A través de 1 200 imágenes emblemáticas, laboriosamente construidas en instantes decisivos, Mariana nos brinda en un CD ROM el producto de varias décadas de mirar y sentir. Corres-

ponden a todo un universo de representaciones simbólicas e imaginarias de generaciones coexistentes: la indígena, la campesina y la burguesa, la mayor de las veces anónimas, que ella ha traído a la memoria individual y colectiva; las formas de vida cotidiana, los rituales, las ceremonias, las fiestas, los retratos individuales y colectivos; las huellas arqueológicas y arquitectónicas de un pasado mitológico prehispánico, colonial o industrial —la ex-haciendas de Guanajuato, Hidalgo, Morelos, Tlaxcala, Estado de México y Puebla—, o la diversidad de espacios urbanos y rurales sorprendentemente bellos representados en "La casa", mostrando una infinidad de elementos y formas que la constituyen física, cultural y socialmente en diversas regiones del país.

Las imágenes que integran este catálogo corresponden a momentos y componentes significativos de la Otra historia. Esa historia visual singular del México de grandes contradicciones y rupturas que la autora ha ido creando y que la mayor de aquellas han sido publicadas en distintas obras como *La casa en la tierra*, *La casa que canta*, *La ratz y el camino*, *Tlacotalpan*, *Estancias del olvido*, *Mazahua*, *Nachdenken über Mexiko*, y la de *Barragán. Obra completa*.

Al presente podemos acceder por este medio a más de un millar de imágenes clave, cruciales, creadas originalmente en un cuarto oscuro, las cuales han devenido iconos de la fotografía mexicana. Éstas han sido dispuestas en un entorno multimedia sobre un soporte digital, un CD ROM, utilizando para ello el programa Adobe Photoshop 3.05, y una potente base relacional de datos e imágenes, 4 th. Dimensión, 3.5, para ejecutarse en computadora Macintosh.

El CD ROM cuenta con una pantalla de presentación que muestra el título y la fotografía *El ángel exterminador* (1978), y un menú con botones activadores de interfases que permiten en una pantalla de presentación la consulta de las imágenes por: 1) entidad federativa y títulos de libros publicados y de serie; 2) temas conceptuales, preferenciales y personajes; y 3) búsqueda

referencial, hoja de contacto, lugar, tema conceptual y comparación de imágenes/negativos.

Desde mi punto de vista, el catálogo Mariana Yampolsky es más que una base de imágenes, representa una gran aportación en la fotografía mexicana y el mundo multimedia. Sin embargo, hay que destacar que al presente esta tecnología nos permite disponer de diversos recursos que desafortunadamente no fueron aprovechados en este desarrollo, como lo respresentan el texto, el sonido y el video. Bien podrían haberse incluido algunos textos significativos y entrevistas, sea de la propia autora, sea acerca de ella, por ejemplo. Haber explotado mucho más las posibilidades estéticas en el diseño del menú principal, de ventanas y votones del interfaz; esto es, realizar un diseño menos técnico y más artístico. Lograr un flujo de la aplicación que fuera más simple, no permitiendo así que se caiga en zonas muertas o puntos sin retorno; y ampliar la cobertura de los usuarios del catálogo a una plataforma PC, extendiendo así el desarrollo realizado en Macintosh.

Ahora bien, el catálogo citado ha pasado a formar parte de esta nueva cultura de la informática. Ver la obra a través de una ventana, representa una nueva forma de relacionarse con la imagen fotográfica como objeto virtual, por tanto la noción de mirar y acercamiento a la imagen fotográfica cambian. No obstante la textura está presente en la imagen, no podemos más que admirarla; sin embargo, si lo deseamos, podemos disponer de cualquier imagen en cuestión de segundos vía directa o remota, realizar múltiples copias de una calidad asombrosa y poder manipularlas.

Jesús Nieto Sotelo

Extra **CAMARA**



DIRECCIÓN G.S. DE CINE FOTOGRAFÍA Y VIDEO,
TORRE NORTE, PISO 15, CENTRO SIMÓN BOLÍVAR,
EL SILENCIO, CARACAS-VENEZUELA.
FAX: (582) 482.96.93



Ca. 1910

ANÚNCIESE EN
Alquimia

UNA REVISTA SOBRE HISTORIA Y CONSERVACIÓN
DE LA FOTOGRAFÍA MEXICANA

Sistema Nacional de Fototecas
Dirección de Publicaciones del INAH: Mario Acevedo
Liverpool 123 - 2° piso col. Juárez, México, D.F.
tel. 207 4629 - 207 4599 - 207 4573, fax: 207 4633

QUINTO ANIVERSARIO CUARTOSCURO



revista de fotógrafos / director: pedro valtierra
número 33, noviembre-diciembre de 1998

ARCHIVO ANTONIO REYNOSO

■ A la venta en las más de 50 sucursales de Librerías de Cristal, todos los Sanborns del país y locales cerrados ■ Traducción de textos al inglés. Distribución en Nueva York, California y Colorado ■ Frontera, 102; colonia Roma; 06700 México, D.F. Tel. 525 03 08 y 207 86 07 ■ Correo electrónico: cuarto@planet.com.mx ■ Visite nuestra página electrónica: www.cuartoscuro.com.mx

Nuestros colaboradores en este número:

FLAVIANO CHÁVEZ RODRÍGUEZ. Fotógrafo. Ha realizado estudios sobre conservación fotográfica, así como tiene estudios en artes plásticas en la Universidad de Guanajuato. Actualmente es responsable de reproducción en la fototeca Romualdo García.

ROGELIO GARCÍA ESPINOZA. Museógrafo e Historiador. Es desde 1991 director del Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas. Con el apoyo de la Fototeca Nacional del INAH en Pachuca, Hidalgo., a partir de 1993, diseña e impulsa el proyecto para la creación de la Fototeca Guanajuatense Romualdo García.

MARGARITA GODÍNEZ LÓPEZ. Tiene estudios en letras españolas por la Universidad de Guanajuato, así como se ha especializado en conservación y manejo de colecciones fotográficas. Actualmente es coordinadora de catalogación de la fototeca Romualdo García.

PABLO JOSÉ LIZARRAGA ARIZABALO. Historiador por la Universidad de Guanajuato. Ha realizado estudios de interpretación semiótica aplicada a imágenes históricas. Asimismo ha realizado estudios sobre conservación y catalogación fotográficas actualmente es responsable de conservación en la fototeca Romualdo García, en Guanajuato.

Fototeca Romualdo García del Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas: Margarita Godínez, coordinadora. Consultas de lunes a viernes de 9:00 a 15:00 horas. Mendizábal núm. 6, Guanajuato, Gto., teléfono y fax: (473) 211 12 y 211 80.

Un espacio abierto para observar

Alquimia

el incesante movimiento

de



Historia de la fotografía mexicana

Textos sobre conservación y catalogación

Reseñas sobre publicaciones especializadas

Notas sobre exposiciones

Información sobre las actividades del Sistema Nacional de Fototecas del

Números monográficos

VENTA EN:

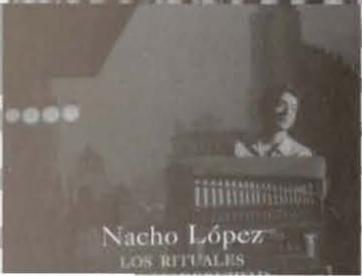
Alquimia



el incesante



el universo fotográfico





▲ CONACULTA • INAH 🌸