

De augurios y promesas: un acercamiento al análisis fotohistoriográfico

ENVIADO POR EL EDITOR EL LUN, 12/08/2014 – 17:35

Rebeca Monroy Nasr*

Hablemos primero de los pioneros. *Imagen histórica de la fotografía en México* fue el libro que abrió la plaza para que los estudiosos de las ciencias sociales —como la historia y la sociología—, de las ciencias humanas —como la filosofía y la estética—, y también de quienes estábamos dedicados a la producción plástica o al arte, encontráramos en la fotografía una nueva manera de historiar con las imágenes.^[1] Es el primer libro que dio la pauta para abrirnos los ojos en términos historiográficos, aunque existió un importante precedente.^[2]

A finales de los años setenta el libro *Imagen histórica de la fotografía en México* inauguró justamente lo que hacía falta en este país: ocuparse de la historia de la fotografía desde diferentes ángulos, ya fuese desde la misma historia y sus imágenes creadas en México: en ese momento se planteó que tal historia arrancaba desde enero de 1840 —ahora sabemos que fue desde diciembre de 1839—, o bien desde el ángulo de la ideología en imágenes, también de las formas y estilos de fotografiar, de la estética de la imagen o de las versiones sociales y políticas de las imágenes. Sin embargo, en ese libro no hubo un solo especialista en fotografía, eran historiadores como la coordinadora del mismo, Eugenia Meyer —entonces esposa del fotógrafo documentalista Pedro Meyer—, la historiadora del arte Rita Eder, el antropólogo Néstor García Canclini, y René Verdugo, fotógrafo y curador; detrás de cada investigación, la historiadora Claudia Canales aportó una gran parte de los materiales gráficos y hemerográficos para el trabajo, y que poco después haría el libro paradigmático: *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, donde por primera vez podríamos ver una biografía laboral contextualizada y con el análisis de los materiales visuales. Este libro abrió otra veta de trabajo, la de los estudios monográficos de sustancia historicista.^[3]

Esos investigadores nos enseñaron que se podía leer desde diversos ángulos la imagen, pero sobre todo revelaron el punto más interesante: la fotografía podía develar la ideología del fotógrafo a partir de sus imágenes y sus formas y

estilos de fotografiar. Ya fuesen en el estudio o gabinete, ya fuese retratista, fotoperiodista o un simple aficionado, en todos ellos podíamos abundar en una historia detrás de la imagen. En ese libro, producto de una magna exposición, fue factible conocer a la primera fotografía de guerra de la historia, con el daguerrotipo del médico que amputó la pierna del enfermo que posa con él y con los soldados que lo cargan semidormido; pero lo más atractivo de la imagen es que fue montada para tal efecto, aparece el sujeto más importante o el *punctum* como señala Roland Barthes: la pierna cercenada.



Charles J. Betts. Primer daguerrotipo de guerra de la historia de la fotografía, cuando el doctor Pedro van der Linden amputó la pierna del sargento Bustos, Cerro Gordo Veracruz, México, 1847, © (no. inv. 839971). Conaculta, INAH, Sinafo. FN. México.

De esta fotografía años después se sabría —gracias a otro libro sustancial realizado por Rosa Casanova y Olivier Debrouse que lleva por nombre *Sobre la superficie bruñida de un espejo*— que el médico dejó datos en una carta que escribió desde algún lugar en Cerro Gordo, Veracruz, y que la imagen no era de Saltillo, aunque sí de 1847, por ello aún es considerada la primera fotografía de guerra conocida hasta ahora en el mundo, aunado a una serie de informaciones más profundas de los fotógrafos y las imágenes realizadas en los gabinetes decimonónicos.^[4]

Además de ese libro–exposición, en palabras del editor de la revista *Alquimia* podemos referirnos a otros elementos que impregnaron el ambiente:

Tres grandes eventos complementarios, que permiten fijar la atención de un amplio público, se suceden en 1978: la Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea y el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, promovidos por el Consejo Mexicano de Fotografía; así como la primera gran exposición de corte histórico, *Imagen histórica de la fotografía en México*, resultado de una investigación desarrollada en el INAH con imágenes provenientes en gran parte de sus colecciones y que afirmó su papel rector en el resguardo e investigación del medio.[5]

De Pachuca hacia el mundo

Es importante subrayar que a partir de ello que se inicia un fuerte interés por la fotografía como fuente documental, histórica y estética, y la creación, en 1976, de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en la airosa Pachuca, en Hidalgo, garantizaría el resguardo como patrimonio cultural sustancial de las imágenes hechas con luz.[6] La difusión de los materiales quedaría en manos de los fototecarios y fotógrafos del lugar, quienes dieron origen a estudios importantes como el rescate de la figura del mismo Agustín Víctor Casasola, por Flora Lara Klahr, quien desmitificó al personaje de manera tajante al revisar su desarrollo laboral en un ensayo publicado en la revista *Siempre!*, donde mostró las virtudes de la investigación con los materiales gráficos y el estudio de los personajes en cuestión. También su libro–catálogo *Jefes, héroes y caudillos*[7] fue pieza sustancial de la obra de Casasola, pues ahí se mostraron los retratos de los revolucionarios y sus líderes de manera muy atractiva.

Para dar a conocer el fondo que resguardaban también publicaron el libro *Los niños (1905–1940)*, realizado a partir de una exposición a manera de catálogo,[8] el cual mostraba otra imagen de la Revolución y, sobre todo, dio visos de aquello que no se conocía del acervo que era sobre la posrevolución mexicana, donde los Casasola, ya como familia, registraron con sus cámaras las consecuencias sociales, políticas, culturales y económicas de ese periodo. El registro tuvo lugar en los orfanatos, en las cárceles, en los nosocomios, en las dependencias del gobierno del Distrito Federal, que procuraban atenuar los estragos de la orfandad, del hambre, de la falta de higiene, como la

presencia de los piojos, o bien de los personajes que pisaban las cárceles, ya fuese por robar un pan o por ser criminales seriales.

Flora Lara y Marco Antonio Hernández realizaron trabajos de investigación e historia gráfica,^[9] que mostró la obra desde Casasola hasta los jóvenes ochenteros que trabajaban la fotografía de prensa y documental, con una amplia visión de la presencia documental de la fotografía en nuestro país bajo el régimen priísta. Aquí es importante señalar que la presencia de Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández dieron a la fotografía una salida intelectual y de análisis de las imágenes que no había tenido antes en la institución. A ello se unió el interés de Eleazar López Zamora por producir y presentar a nivel editorial las exposiciones y dotar a la museística de importancia con la creación de un Museo de Fotografía en México. Desde las celdas de ese ex convento de San Francisco, fotógrafos de gran calidad mostraron las virtudes de impresiones de gran calidad formal y técnica, no sólo para los solicitantes de imágenes que deseaban “ilustrar sus libros”, sino también quienes veían en esas fotografías un documento digno de ser analizado y cotejado con otras fuentes. Así, con grandes esfuerzos, mucho trabajo y una diversidad fotográfica... desde Pachuca, salimos al mundo.

Otros caminos

Para que se posicionara la fotografía en el último tercio del siglo XX en mucho coadyuvó la creación de periódicos no alineados al régimen, como *Unomásuno* y *La Jornada*. *Unomásuno* nació el 14 de noviembre de 1977, con periodistas que renunciaron a *Excélsior* el 8 de julio de 1976, tras el golpe del gobierno echeverrista contra el diario y contra Julio Scherer. *Unomásuno* fue la segunda alternativa de su fundador, Manuel Becerra Acosta, exsubdirector de *Excélsior*. *La Jornada* tuvo sus orígenes en un grupo de periodistas que por diferencias de distinto orden dejaron de colaborar con *Unomásuno* y promovieron la creación de ese nuevo diario, que vio la luz el 19 de septiembre de 1984.^[10]



Foto Archivo *La Jornada* Nació un nuevo diario con nuevos derroteros político, sociales, culturales y fotográficos. La Jornada, 19 septiembre de 1984, México.

Aparte de las discusiones y problemas internos, ambos diarios dieron un salto cualitativo, tanto en lo que a sus colaboradores se refiere como a reporteros, ensayistas, visiones editoriales atentas a la crítica y distantes de los medios oficialistas del régimen. Asimismo se abrieron a la formación de fotógrafos con un matiz distinto al de otros medios; la fotografía tendría una presencia mayúscula y sustancial en el medio editorial. De esa manera se rompieron cánones implícitos de la fotografía, se alejaron del *chayote y el embute*,^[11] fueron parte sustancial de proyectos editoriales donde los fotógrafos tenían una injerencia directa en la formación de las planas, la inserción de las notas gráficas, de los fotoensayos y fotorreportajes, así como de los pies de foto y los *balazos* que acompañaban a las imágenes.

Ya en el diario *Unomásuno* se creó la posibilidad, por primera vez en la historia del país —al menos hasta donde se sabe—, de que una mujer fuese la jefa del departamento de fotografía.^[12]

En *La Jornada* también encontraron lugar muchos jóvenes fotoperiodistas que hicieron de la imagen una nueva veta de trabajo. Este diario tampoco podría quedarse atrás en las innovaciones editoriales, por lo que también se nombró

a una mujer como jefa del departamento de fotografía.[13] Christa Cowrie y Frida Hartz tuvieron que trabajar arduamente frente a los compañeros para ganarse un respeto. Pero todo ello era parte de la nueva faz que el periodismo mexicano de izquierda empezaba a plantear. Por ejemplo, el mismo Pedro Valtierra, al hacerse cargo del departamento de fotografía de *La Jornada* en el año de 1986, propuso a su director Carlos Payán Verver una serie de puntos, entre los cuales destacan:

Mi propuesta es darle a la foto más utilidad; después de que se publicó en las páginas del periódico o, incluso, aunque no se haya publicado, puede cobrar vida en suplementos, libros, galerías, museos y otros espacios, así como todas aquellas formas que convengan al fotógrafo y al periódico para publicarlas [...] La imagen es para verse, no está limitada al periódico únicamente, tiene vida propia. Con esta política gana el periódico, gana la fotografía, ganan los lectores y gana el fotógrafo, porque deja de ser anónimo.[14]

Es decir, para fines de los años setenta y ochenta se rompió el cerco gestado por la política de Miguel Alemán que cercenó cualquier intención de crítica al régimen o al PRI en el poder, pero además la fotografía cobró de nuevo el poder de la imagen, que perdió en los años cuarenta. Aún más aguda, con una visión preclara de que era un aparato ideológico, que era propaganda clara o encubierta, se trabajaron las imágenes con el deseo de mostrar una determinada realidad, un registro social, un espacio oculto por años a la vista de las grandes masas de lectores de diarios y revistas nacionales.

Dichos eventos propiciaron la sucesiva realización de coloquios, exposiciones, investigaciones y libros que culminaron con las celebraciones para conmemorar los 150 años de la fotografía, en 1989. Con ellas se inició una nueva etapa que pronto arrojó sus frutos: una conciencia de la necesidad de ahondar en la historia de la fotografía en todo el país, la promoción a ultranza de la fotografía contemporánea y el incremento de los archivos fotográficos, así como de estudios y publicaciones especializadas.[15]

Si bien 1989 es un año de impulsos historiográficos, ya la cosecha se daba desde 1982, cuando —junto con el Taller de Producción Plástica— buscamos implementar una serie de conceptos alrededor de la imagen, desde la

producción plástica, rechazando el concepto de ser “artistas”, mucho menos “genios” e impulsando sobre todo el término de trabajadores de la cultura.

En mi caso, el esfuerzo metodológico de realizar una tesis de licenciatura se llevó cuatro años para recabar la escasa información que había en revistas (era fundamental la del Museo de Arte Moderno, el número 12), las notas de los periódicos en que publicaba Nacho López, por ejemplo el *Unomásuno*, y una mujer de extraordinarias letras y conceptos, la joven Adriana Malvido. Tuve que reunir los pocos libros a la vista como el ahora clásico e inconseguible de Carlos Jurado *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*,^[16] que profundizó conceptos, abundó y generó mitos, engendró fórmulas y redundó en clases de tecnología alternativa que impartí a lo largo de un año en Ciudad Netzahualcóyotl, con alumnos desde ocho años hasta adultos mayores. Eran lugares con poco acceso a la fotografía tradicional, pero los logros y trabajos fueron realmente estupendos y pudieron entender la formación química y física de la fotografía, así como una visualidad diferente por el uso de cámaras de cartón sin lente, es decir cámaras estenopeicas.

Nombrar la experiencia propia

Por otro lado, se inició la búsqueda para implementar una metodología propia, conceptual y de análisis de la imagen, lejos de las llamadas “bellas artes”, pues el funcionamiento de la fotografía desde un principio ha sido muy diferente a éstas. Así, el generar una visualidad y una manera de analizar y comprender el curso de esa historia de la mirada de la fotografía en México era un requisito sustancial, pues hasta ese momento no contábamos con ninguna fotohistoria sistemática que recogiera nombres, géneros, periodos, personajes, usos sociales, clasificaciones. Todo lo que consumíamos venía del exterior; eran las historias de la fotografía europeas y estadounidenses con las metodologías o intentos de análisis propuestas básicamente por la escuela del estructuralismo francés, cuando no eran meramente cronologías del desarrollo de la fotografía desde una visión técnica y formal. Pero de suyo distaba mucho de lo que en este país se había hecho con la fotografía no sólo en el siglo XIX, sino con mayor razón a partir de nuestra Revolución y el cambio profundo en las estructuras de poder y las ideológicas.

La fotografía no se quedó atrás, era por ello indispensable elaborar nuestra propia historia, nuestros cambios, estilos y formas de atrapar la imagen. Simplemente los sujetos sociales y los fotógrafos estaban hechos de un bagaje cultural y social diferente, era necesario volver la mirada hacia nuestro ombligo de fotoproducción nacional, en interacción con lo que llegaba también de fuera e impregnaba el ambiente.

Una parte de ese trabajo en los años ochenta fue analizar el fotodocumentalismo y el fotoperiodismo que emergía por doquier, en el marco de los movimientos sociales que surgían y se concretaban en esos años. Era una parte sustancial de las tareas a realizar. El trabajo dio sus frutos y empezamos a buscar elementos conceptuales como “lo técnico-formal, temático ideológico”, para iniciar los análisis de las imágenes, con el Taller de Producción Plástica (TPP), donde surgieron este tipo de conceptos importantes, definiciones y trazos que después decantarían en otros análisis histórico-fotográficos, que se realizarían desde la mirada documental.

Desde ese esquema el profesor Armando Torres Michúa promovía, junto al análisis de la imagen, la lectura de diversos textos clásicos, desde Adolfo Sánchez Vázquez hasta la lectura del *Manifiesto del Partido Comunista*, o *El capital*, junto con Nicos Hadjinicolaou y la imagen ideológicamente positiva o negativa; o de Arnold Hauser, quien a partir de la *Historia social del arte* exponía una metodología contextualizada en el marco histórico, social, geográfico. No podía faltar el libro de Rudolph Arnheim y la percepción del arte, además del uso de herramientas que la *iconología* y la *iconografía* nos prestaba para el análisis de las imágenes y que podrían derivar en nuevas vertientes de apreciación.[17]

Sin embargo, sólo a partir del estructuralismo empezamos a hacer explícito que la fotografía era un lenguaje con elementos propios, pues se le connota y se le denota desde su propia esfera lingüística. Aunque esa corriente llegó demasiado tarde a nuestras vidas, y pocos decidieron avanzar por ese camino para el análisis fotográfico, Roland Barthes nos dio grandes frutos mediante sus ensayos y haciendo valiosas anotaciones en torno al *punctum*, entre otros temas.[18] Phillipe Duboise[19] señaló claramente el índice y la huella, y de ahí se derivaron importantes teóricos entre los que hemos deambulado en la búsqueda de soluciones, creando nuevas preguntas y armando nuevos modelos de análisis para evitar los cartabones y, más bien, enriquecer las vertientes de apreciación de la imagen.

Para fortuna nuestra, Boris Kossoy, también fotógrafo documental, empezó a elaborar una teoría y metodología de análisis que tenía mayor cercanía con nuestros intereses en tanto latinoamericanos, y por ello Kossoy ha sido desde hace años un pilar para el trabajo de la fotohistoria.^[20]

Por mi parte, creo que en la Dirección de Estudios Históricos se ha trabajado sobre todo con la metodología aprendida con el doctor Aurelio de los Reyes, historiador de fondo que busca en las fuentes las respuestas, interactúa con la historia y decanta la imagen sin analizarla, pero respeta la frecuencia de cada uno de sus alumnos. Por ello se ha llegado al trabajo de un fotorreportero estrella de los años treinta, contextualizando su obra con la hemerografía, analizando sus imágenes a partir de sus coetáneos y contemporáneos, además de realizar conceptualizaciones claras y anotar sus aportaciones fotográficas a México y al mundo.

Otras vertientes que han abonado de manera importante el trabajo histórico en torno a la fotografía son los avances de investigación publicados en revistas que poco a poco cobraron un importante papel de difusión del conocimiento fotohistórico. Las revistas especializadas han ayudado de manera importante también a generar presencia en América Latina e incluso fuera de nuestras regiones, allende el mar, y dentro de los estudios de nuestros vecinos del norte.

Entre éstas destacan la ya legendaria revista *Foto Zoom*, donde Eleazar López Zamora jugó un papel importante junto a Alejandro Castellanos, quienes por años buscaron mostrar otra cara de la fotografía en México. A su vez, la revista *Cuartoscuro* se ha mantenido en el mercado editorial con gran vigencia y de manera independiente. Tanto su fundador, Pedro Valtierra, como sus coordinadoras editoriales —Anasella Acosta y Ana Luisa Anza—, han sido sustanciales para conservar su vigencia entre lo que puede ser el aspecto histórico y lo que es la fotografía contemporánea, y ha abierto sus páginas tanto a nóveles fotógrafos como a expertos en la materia desde 1994.

Por otro lado, dos revistas que tienen su fundamento en la parte institucional han sido fuente importante de divulgación de los avances científicos, tecnológicos, históricos y estéticos de las imágenes creadas con luz. *Luna*

Córnea se publica desde 1992, y si en un principio funcionó gracias al interés de Pablo Ortiz Monasterio, con los años quedó en manos de Patricia Gola y Alfonso Morales, quienes fueron haciendo números monográficos, temáticos, que en verdad han abundado y dado una gran información en temas poco tratados y conocidos, sobre autores, épocas y tipos de imágenes. Cada día más parecida a un libro, es uno de los pilares de la fotografía mexicana, y hasta ahora han publicado 34 números de gran calidad. De igual modo, la revista *Alquimia* del INAH — cuyo editor en jefe es José Antonio Rodríguez y en cada número tiene un editor invitado— ha creado importantes acercamientos para estudiar desde los primeros momentos y técnicas fotográficas, hasta las más innovadoras y poco conocidas fotografías que aparecen en acervos inusitados. Es ejemplar por su frecuente manera de presentar trabajos inéditos de diversos estudiosos nacionales de la fotografía mexicana, publicada también desde 1998, cada día con gran interés en la producción editorial; se trata de un trabajo que en el INAH, junto con los directivos del Sinafo, Juan Carlos Valdés y Mayra Mendoza, buscan mejorar cada día.

A partir de investigaciones personales me he preocupado por el relato de la historia con la fotografía, como en el libro de *Entre los nitratos de plata y las balas de bronce. Ezequiel Carrasco*, o sobre la Decena Trágica, confeccionado con casi 20 autores, y coordinado con Samuel Villela, uno de los más destacados estudiosos de la fotografía en México, pero sobre todo de la fotografía regional, de mujeres haciendo una historia *matria* sobre su objeto de estudio.[21] También he trabajado la recuperación de un personaje muy importante para la fotocrítica en México, Antonio Rodríguez, emigrante portugués con identidad española en el refugio del 39, cuyo nombre verdadero era Francisco Paula Oliveira, y de quien ahora se rescata y trabaja su intensa vida militante, entre al anarquismo y el comunismo en Europa. Al llegar a nuestro país, transformó su militancia en un trabajo intelectual de gran altura para la vida cultural mexicana.[22]

También he usado la fotografía como herramienta para la historia gráfica, es decir hacer historia con la imagen, y al mismo tiempo hacer historia de la fotografía. En mi caso ambos géneros se complementan, y me es casi imposible hacer historia gráfica sin hacer fotohistoria, pues todo periodo arroja nuevos haces de luz, de autores, obras, sus conexiones, intereses, formas y estilos de trabajar; editores, revistas, diarios; en fin, una serie de elementos que es necesario analizar desde el autor y su contexto sociocultural. Los temas trabajados han dado diferentes frutos.

Actualmente se trabaja uno sobre los estudios de género, en una reconstrucción de un episodio muy sonado sobre una de las primeras Señorita México, María Teresa de Landa, quien ganó el concurso en 1928 para representar a nuestro país en Estados Unidos, donde ocupó el puesto número nueve. Al regresar se casó con el general Moisés Vidal, rechazando las ofertas de actuación en Hollywood y un salario bastante honorable en dólares. Viajó con su marido por el país, y después de casi un año de matrimonio se enteró que su marido estaba casado con otra mujer también llamada María Teresa, con quien había procreado dos hijas. Ambos estaban demandados por bigamia, ella descargó sobre su marido las seis balas de la pistola del propio general. El resultado fue un juicio muy sonado a fines de los años veinte, el último de los juicios populares, que terminó con la liberación de una mujer engañada que defendió su honor.[23]

Al lado del doctor Alberto del Castillo hemos construido una serie de andamios para llevar a los alumnos a recrear sus temas, confeccionar sus tesis y darle una vuelta de tuerca a la historia y sus fuentes convencionales. Desde 2000 se creó una línea de investigación sobre historia social e imagen, para apoyar el posgrado de Historia y Ethnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Se han presentado varias tesis con temas sobre la imagen no sólo en fotografía, sino caricatura y grabado. Esta línea de investigación es única en América Latina, hasta donde sabemos.[24]

Por otro lado, es importante dar seguimiento a trabajos de tesis, lo cual requiere de asesorías mensuales y de realizar un seminario que se llama “El sabor de la imagen”, impartido en la DEH pero no es exclusivo para alumnos de la ENAH, sino que provienen de diferentes instituciones. El trabajo colegiado entre los alumnos les ayuda a acotar sus trabajos, establecer límites, aclarar sus hipótesis y objetivos de trabajo, a la par de realizar lecturas concernientes a sus temas. La discusión entre los alumnos les ayuda también a aclarar sus propias miradas y estructuras metodológicas.

Para coadyuvar al desarrollo de estos alumnos, y de otros que trabajan la imagen fija o móvil como fuente documental, se creó el “Seminario de la Mirada Documental”, al que fui invitada a coordinarlo por y con el doctor Alberto del Castillo, ya en su sexto año de vida. Este seminario ha sido una fuente para profundizar sus investigaciones, dotarlos de diversas metodologías de trabajo, profundizar conceptos, al llevar diferentes invitados a

exponer sus investigaciones. Han asistido especialistas de la imagen, fotógrafos, fototecarios, artistas, directores de cine de arte, entre otros, que nos han favorecido con la presentación de sus trabajos de investigación. Con ello consideramos que les damos un importante apoyo a los jóvenes que realizan sus tesis de licenciatura y posgrado en diferentes escuelas y universidades, sin ser necesariamente nuestros asesorados. El cálculo es de unos 30 asistentes al seminario, con población fluctuante según el tema, por supuesto.

Es importante señalar que en los últimos años calculamos una cifra de cuando menos 100–150 tesis de alumnos, tanto por parte de la UNAM —en el posgrado de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Facultad de Artes y Diseño— como de la Universidad Autónoma Metropolitana (Xochimilco y Azcapotzalco), la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Casa Lamm, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, la Escuela Nacional de Antropología e Historia (tanto licenciatura como posgrado), entre otras. Las tesis no son sólo de alumnos nuestros, sino de los otros profesores que asesoran y dirigen las investigaciones sobre cine y fotografía, pero que llegan a nosotros porque somos parte del Comité Tutorial, conformamos el sínodo, o simplemente se acercan para obtener información.

Los límites se han extendido e incluso hemos traído profesores a impartir cátedra o cursos. Nos han visitado el doctor Boris Kossoy y la doctora Ana Maria Mauad, de Brasil; el doctor Gonzalo Leyva, de Chile, y próximamente recibiremos la visita de la doctora Cora Gamarnick, de Argentina. Además, dos de nuestros alumnos han obtenido el Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía promovido por el Centro de la Imagen.^[25]

El Seminario también ha promovido dos coloquios de alumnos en la Dirección de Estudios Históricos del INAH, coordinados con el Instituto Mora, y está en la mira un tercer coloquio para realizarse seguramente el año entrante. El objetivo particular es que los alumnos muestren sus avances sustanciales de trabajo, pero también aprendan a sintetizar su tema al acotarse a cierto tiempo preestablecido y puedan ir profesionalizando su quehacer.

La idea actual es extender el seminario más allá de las fronteras, encontrar más interlocutores en Latinoamérica, porque hay países que han avanzado sustancialmente en el análisis, conceptualización y teoría sobre la fotografía,

como es el caso de Brasil, Chile y Argentina. También allende el mar, sería importante contactar a los estudiosos, y buscar presupuestos para que vengan al seminario, que sería lo mejor.

Ese trabajo ha impresionado en muchos lugares, porque los invitados van desde profesores de historia, de historia gráfica, analistas de imagen, fotógrafos, fotoperiodistas, fototecarios, fotoartistas y hemos incluido el rubro de la imagen móvil, para aquellos que están trabajando actualmente el cine —recientemente con la presencia de directores de arte en el cine—, entre muchas otras figuras que dan luz a los alumnos con sus trabajos. El proyecto tiene como finalidad que cada uno descubra las posibilidades del discurso visual e histórico y lo aplique a sus propios materiales de investigación.

Ese seminario fue producto de uno anterior en el que participaron dos colegas del Instituto de Investigaciones Estéticas, llamado Seminario de Fotografía, Cultura y Tecnología, con la doctora Laura González y la doctora Deborah Dorotinsky. Ahí se analizaron desde textos bíblicos, para comprender la cultura judeo-cristiana que nos conforma y la iconoclasia alrededor de la misma, hasta las propuestas de Vilhem Flusser y sus determinantes técnicas en la fotografía; todos ellos han nutrido los anales y los estudios de la fotografía actual. Dichas investigadoras también han realizado importantes aportaciones a la fotohistoria, desde diferentes aspectos y tendencias de análisis. El trayecto es largo y amplio, por lo que toda aportación es muy importante; en particular, cada una en su forma y estilo han desarrollado trabajos de investigación, realizado curadurías, apoyado alumnos. De manera específica, la doctora Dorotinsky ha realizado una importante labor desde su trabajo como coordinadora del posgrado en Historia del Arte de la UNAM, donde apura a los alumnos y tutores a obtener su grado en tiempo y forma.

La doctora González, por su lado, se ha dedicado más a la fotografía contemporánea y su análisis; publica textos y realiza curadurías internacionales de suyo importantes. El fotógrafo e historiador Ernesto Peñaloza ha decantado en la maestría en Historia del Arte, trabaja sobre la fotografía de Leo Matiz y de diversos autores sudamericanos, en una revisión que hacía falta realizar.

Por otro lado, la que suscribe, junto con Alberto del Castillo, desde 2013 hicimos la propuesta de un Seminario de Investigación de la Fotografía, con la intención de discutir textos entre pares, es decir, entre quienes trabajan el tema desde diferentes perspectivas. Dicho seminario lleva más de un año de funcionamiento; hemos tenido momentos espléndidos de discusión y otros más dolorosos, pero se ha avanzado en términos generales en la creación de un grupo arduo de discusión, sin miramientos. Actualmente Rosa Casanova es parte sustancial de la coordinación del seminario, al lado del doctor Alberto del Castillo, quien coordina los trabajos ahora desde la parte sur del continente. Hay 20 investigadores que vienen de diferentes instituciones y lugares del país (el maestro Daniel Escorza desde Pachuca, Hidalgo; la doctora Claudia Negrete desde Xalapa, Veracruz; Andrea Noble, en una estadía en México desde la Gran Bretaña, acude con nosotros a las discusiones de textos).

Sólo resta decir que en los estudios sobre la imagen fotográfica se han dado grandes avances. Hay quien, como Carlos Córdova, implementa su propia metodología y estructura de manera magistral, de tal forma que su erudición deja en claro que el trabajo por realizar aún es enorme.[26]

En este momento los seminarios, las clases, las conferencias surgen para nutrir a los nuevos jóvenes que están empezando en este camino del análisis de fuentes visuales. Decantar la experiencia que se ha obtenido en el camino, después de haber realizado una serie de trabajos alrededor de la imagen fija y móvil, en intertextualidad con los diarios, la hemerografía, el género epistolar, la gráfica, la historia oral y todo aquel vestigio del pasado que puede nutrir nuestra investigación en cada archivo, colección, fotógrafo, creador, permite que cada investigador desarrolle su trabajo a partir de un particular método de trabajo. No hay un método, no hay una receta, depende del material en estudio, pero cada vez nos acercamos más a dejar de lado el análisis desde la subjetividad, y abreviar en un sistema ordenado, con coordenadas claras para abordar el estudio de las imágenes con las certezas necesarias, como señala Claudia Canales.

Las aportaciones del INAH

El INAH ha contado con los trabajos de Daniel Escorza, que estudia el Archivo Casasola de la Revolución, terminando su proyecto doctoral de la ENAH. Patricia Massé concluyó su tesis doctoral sobre el Archivo Azurmendi, con novedades importantes —desde lo social y lo cultural— sobre los empresarios del siglo XIX. Samuel Villela, de la

Dirección de Etnografía y Antropología Social, tiene actualmente varios proyectos en curso sobre fotografía regional en Guerrero. Por su parte, Rosa Casanova, ahora en la Dirección de Estudios Históricos, ha contribuido enormemente a enriquecer la fotohistoria del siglo XIX, con un libro de gran novedad sobre Guillermo Kahlo. A su vez, la labor que realizó Adriana Konzevik en el INAH, con un catálogo razonado que trabajó con Casanova, en el cual se dan a conocer los archivos que contiene el Sistema Nacional de Fototecas del INAH.[27]

Hemos interactuado con personajes sumamente importantes de la historia de la fotografía, en un gremio arduo pero congregado, de buen talante, con el impulso que en el Instituto Mora se da a partir de la labor de Alberto del Castillo, y antes de Lourdes Roca y Fernando Aguayo, quienes han realizado una destacada labor tanto con seminarios como con libros colectivos publicados.[28]

La labor de Carlos Valdez y Mayra Mendoza ha sido fundamental en la apertura para el trabajo con imágenes fotográficas desde el Sistema Nacional de Fototecas. El impulso a series como la de Testimonios del Archivo ha permitido la publicación de estudios monotemáticos poco trabajados en las historias de larga duración. A su vez, han mantenido los encuentros anuales en los congresos nacionales de fotografía para fototecarios, fotógrafos y estudiosos de la misma. Desde la Fototeca Nacional, del Sistema Nacional de Fototecas del INAH, promueven exposiciones, libros, publicaciones, encuentros, todo tipo de instrumentos que documenten a la imagen. También han creado un premio para otorgarlo a un fotógrafo destacado en México, elemento importantísimo en este momento para revalorizar la labor de estos trabajadores de la lente.

Me parece que es un todo colegiado. Sin la aportación de unos no sería factible la labor de los otros, así que, por ejemplo, el más reciente libro trabajado por el etnólogo Sergio Raúl Arroyo, junto con Gina Rodríguez e Isaura Oseguera, *La historia de México a través de la fotografía*, hace un recuento de los temas, estilos, formas de realización desde 1839 hasta el año 2000. Este libro-catálogo pareciera cerrar este círculo virtuoso de manera clara. En el texto de presentación se acota lo siguiente, que me parece de suyo importante:

Marcar las diferencias entre memoria y fotografía; desmarcarse de las biografías; no centrarse en lo meramente estilístico: evitar los *clichés* y no ejercer un estudio cerrado. Entender el carácter polifuncional de la fotografía y quitarse la camisa de fuerza de las convenciones historicistas. Considerar a la fotografía como un fenómeno dinámico y dialéctico. No generar monografías autorales ni falsos análisis teóricos; no buscar puertas falsas ni salidas fáciles. Ejercicio de interconexión entre temas y obras. Buscar incorporar géneros y temas poco integrados a la historia de la fotografía mexicana; incorporar a las agencias y estudios fotográficos del país. Incorporar tanto a creadores de gran relevancia, como a otros. Procurar imágenes conductoras de la narrativa histórica. Reconocer intersecciones de los materiales fotográficos con la memoria y el carácter de objetividad que se le dio a la fotografía para los temas fundamentales de la historia.[29]

Así, a la vuelta de casi cuarenta años el trabajo desarrollado es muy amplio, las publicaciones que se han realizado han dado nuevas formas a viejos temas. Hay una gran cantidad de libros publicados anualmente, y se ha dado un fuerte impulso a la fotohistoria, la historia gráfica, la historia visual, la historia de la mirada y la estética fotográfica, en contexto y sin él.[30]

También se han sumado especialistas de otras áreas al esfuerzo colegiado de la investigación con imágenes, lo cual enriquece enormemente nuestra disciplina. Estudios de género, sociales, culturales, sociológicos, de la historia de las mentalidades, de historia oral, de otras vetas han incluido en sus temas o sus fuentes a la fotografía ya no como un mero instrumento de ilustración, sino con el interés por hacer una lectura de imagen, o acercar a sus alumnos a otro mundo y otra forma de historiar.

Contamos con nuevos momentos historiográficos al manejar y adentrarse en lo que se llama historia reciente o historia presente, que sabemos dará grandes novedades y un nuevo impulso a los estudios sobre la imagen y la fotografía mexicana de ayer y hoy.

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

- [1] Rita Eder *et al.*, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH-SEP/ Fondo Nacional para las Artes Populares, 1978.
- [2] *La gracia de los retratos antiguos*, libro de Fernández Ledesma, llegó a incidir sobre los interesados para generar una nueva faceta en los estudios de la fotografía mexicana. Si bien fue un libro que inauguró una nueva mirada hacia los retratos decimonónicos, la exposición realizada en 1933 dotó a esas fotos de un interés que desbordaba el ámbito familiar, para convertirse en material de exhibición y reconocimiento de un pasado inmediato, en el ámbito público. No era el momento de plantearse su estudio, sino su recuperación con otra mirada desde ese presente que parecía enaltecer un pasado inmediato. Una de sus importantes aportaciones fue además de los textos evocativos, el catálogo de fotógrafos del siglo XIX que se presenta al final con direcciones de estudios y lugares de residencia. Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos* (pról. de Marte R. Gómez), México, Ediciones Mexicanas, 1950.
- [3] Claudia Canales, *Romualdo García: un fotógrafo, una ciudad, una época*, Guanajuato, INAH-SEP/Gobierno del Estado de Guanajuato, 1980.
- [4] Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX*, México, FCE, 1989.
- [5] Sitio web del Sistema Nacional de Fototecas del INAH [<http://sinafo.inah.gob.mx/pagina-ejemplo/antecedentes/>], consultado el 27 abril del 2014.
- [6] Fundamentalmente se estructuró con el Archivo Casasola adquirido por el INAH a una parte de la familia de Agustín Víctor y Miguel Casasola, con esos materiales que llegan al medio millón de negativos, se dio un importante paso para el resguardo, conservación, restauración y difusión de la fotografía en México. Lo cual también implicó iniciar labores de investigación sobre los materiales y sus creadores.
- [7] Flora Lara Klahr, *Jefes, héroes y caudillos*, México, FCE, 1986.
- [8] México, Sinafo-INAH, 22 piezas exhibidas, catálogo en línea [<http://sinafo.inah.gob.mx/exposiciones/itinerantes/>], consultado 5 mayo 2014.
- [9] *El poder de la imagen y la imagen del poder: fotografías de prensa a la época actual*, México, Universidad Autónoma Chapingo, 1985.

[10] Interesantes resultan los testimonios de los fotógrafos que estuvieron en ambos medios, y sus planteamientos en torno a la salida de unos para irse a *La Jornada*, pero también cómo las mujeres fotógrafas se sumaron al esfuerzo e incluso llegaron a ser jefes de fotógrafos en ese mundo masculinizado. Para mayor información véase Luis Jorge Gallegos, *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios* (pról. de Carlos Monsiváis), México, FCE, 2011.

[11] Término que se le daba a las prebendas o dinero para que los fotoperiodistas y los periodistas no mostraran la verdadera cara del régimen en turno, convirtiéndose en cómplices por la vía escrita o visual. Julio Scherer, *Estos años*, México, Océano, 1995.

[12] Christa Cowrie recuerda que ese medio era sumamente masculinizado, por sus orígenes laborales: “El *Unomásuno* se fundó el 14 de noviembre de 1977. Cuando se creó, Manuel Becerra Acosta me designó jefa del departamento de fotografía [...] Cada uno traía su sello personal, porque no salimos de una misma escuela, unos éramos de *Excélsior* y otros salimos como caídos del cielo [...] Cuando entré fui jefa del departamento de fotografía durante año y medio, estuve hasta mayo de 1979. Y sinceramente lo dejé por incapacidad, porque entre tantos hombres y tantos lobos de mar, me hacían la vida de cuadros [...] Los demás años fui como una soldada. Sí ¡cómo una soldada! ¡Trabajaba como una burra! Y nunca decía no y nunca me enfermaba, ¡qué manera de cumplir!, era un acto heroico soportar ese ritmo de trabajo y lo logré”. Luis Jorge Gallegos, *op. cit.*

[13] Frida Hartz estuvo en el puesto desde 1984 hasta 2001, y al respecto comenta: “Cuando empezamos en *La Jornada*, varios de mis compañeros no sabían ni siquiera meter sus rollos en los carretes metálicos, eso era maravilloso [...] Lo que deseo resaltar es que me generaba dudas el tipo de trato que se me daba por el hecho de ser mujer, en un grupo predominantemente de hombres. Por otra parte, les redituaba que hubiera una mujer, porque de esa manera se podían llamar ‘plurales’”. Entrevista realizada a Frida Hartz por Jorge Luis Gallegos, *ibidem*, p. 425.

[14] Jorge Luis Gallegos, *ibidem*.

[15] Sitio web del Sistema Nacional de Fototecas del INAH [<http://sinafo.inah.gob.mx/pagina-ejemplo/antecedentes/>], consultado el 27 abril del 2014.

[16] Carlos Jurado, *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, México, UNAM, 1974. Un libro inasequible, una joya que deambula entre la magia, la técnica, la ciencia y el arte. Fundacional para muchos fotógrafos y estudiosos de la época.

- [17] Un libro que fue producto directo de las enseñanzas del maestro Armando Torres Michúa es Rebeca Monroy Nasr, *El sabor de la imagen*, México, UAM–Xochimilco, 2003.
- [18] Roland Barthes, *Camera lucida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- [19] *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.
- [20] De sus libros más sobresalientes están *A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*, São Paulo, Museo de Industria, Comercio y Tecnología de São Paulo (Museo y Técnicas, 4), 1980; *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La Marca (Biblioteca de la Mirada), 2001; y *Hercule Florence. El descubrimiento de la fotografía en Brasil*, México, INAH (Alquimia), 2004.
- [21] Entre sus obras destaca la publicada en coautoría con Blanca Jiménez, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH, 1998, que aborda la trayectoria de la familia Salmerón a través de cuatro generaciones de fotógrafos. También su libro *Sara Castrejón. Fotógrafa de la Revolución*, México, INAH, 2010.
- [22] Rebeca Monroy Nasr, *Ases de la cámara. Textos sobre fotografía mexicana*, México, INAH, 2010.
- [23] “María Teresa de Landa. Una Miss que no vio el Universo”, México, INAH, en prensa.
- [24] Al respecto es pieza clave tener alumnas de la Sorbonne III, como Marion Gautreau, cuya tesis está por traducirse y publicarse en español por parte del INAH. Desde Valencia, España, se co-dirige la tesis de Eunice Miranda. Adriana Ramírez realiza su doctorado en Barcelona, con una tesis donde compara a dos fotógrafos regionalistas de México y España. Otra alumna realiza su segundo año de estancia posdoctoral con importantes resultados en su año de trabajo, un libro sobre la obra de Diego Rivera en el Rockefeller Center, que contó con el apoyo de dicha institución y varias nacionales para publicar un material de gran formato y calidad sobre ese mural destruido en el país vecino. Véase Susana Pliego Quijano, *El hombre en la encrucijada. El mural de Diego Rivera en el Centro Rockefeller*, México, Museo Diego Rivera Anahuacalli/ Trilce, 2013, con excelentes reproducciones fotográficas.
- [25] Raquel Navarro Castillo, “Leer fotografías: un estudio de caso Héctor García en *Ojo! una revista que ve* (1958)”, tesis de licenciatura en Historia, FFyL–UNAM 2009, dirigida por Alberto del Castillo. Publicada como *Héctor García en Ojo! Una revista que ve*, México, Conaculta–Centro de la Imagen/Cenart, 2012. Karla A. Hernández Lara, *El cuerpo, la vida y la fotografía. Un vistazo a Álbum de Ana Casas*, México, Conaculta–Centro de la Imagen/Cenart,

2013, que obtuvo el primer lugar en el premio de investigadores en formación tesis de maestría en Historia del Arte, ahora Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía 2012, dirigida por Rebeca Monroy Nasr.

Esto sin mencionar que el co-coordinador, Alberto del Castillo Troncoso, ha obtenido el Premio Fotoensayo 2013 con su texto sobre *Las mujeres de X'Oyep. La historia detrás de la imagen*, México, Conaculta-Centro de la Imagen, 2013. También obtuvo el Premio Azuela 2004, por su tesis doctoral *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en México, 1880-1920*, México, El Colegio de México/Instituto Mora, 2006. El premio a la mejor edición de libro se le otorgó por *Rodrigo Moya. Una mirada documental*, México, IIE-UNAM/ El Milagro/ La Jornada, 2011, otorgado en 2013. Mención Honorífica Premios INAH 2013, con su libro *La fotografía y la construcción de un imaginario: ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968*, México, Instituto Mora/ IISUE-UNAM, 2012 reconocido recientemente con un segundo lugar en el Foro de *Latin American Studies Association* (LASA) entre otros muy merecidos reconocimientos.

[26] Carlos Córdova, *Tríptico de sombras*, México, Conaculta-Centro de la Imagen/Cenart, 2012.

[27] Rosa Casanova y Adriana Konzevik, *Luces sobre México. Catálogo selectivo de la Fototeca Nacional del INAH*, México, Conaculta-INAH/ RM, 2006.

[28] El esfuerzo colegiado de John Mraz, Miguel Ángel Berumen —ahora director del Museo de la Revolución, después de varios libros de talante inusitado sobre ese tema—, Claudia Canales, Andrea Noble, Ariel Arnal, Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, Álvaro Vázquez, Ernesto Peñaloza, Elisa Lozano, Paulina Michel, Claudia Negrete, Gina Rodríguez, Leticia Medina y Ricardo Pérez Montfort, que desde la historia cultural trabajan la imagen para enriquecer sus notables estudios, entre otros, que ahora se me escapan sus nombres, sin afanes de olvido. Lourdes Roca y Fernando Aguayo (coords.), *Imágenes e investigación social*, México, Conacyt/ Instituto Mora, 2005.

[29] Sergio Raúl Arroyo, Gina Rodríguez, Isaura Oseguera *et al.*, *México a través de la fotografía 1839-2010* (catálogo), México, Conaculta-INBA/Munal, 2013, pp. 18-26.

[30] Sin contar los que se producen sobre un fotógrafo, como es el caso de Francisco Mata, Eniac Martínez, Mariana Yampolsky, Gilberto Chen, Gerardo Suter, Marco Antonio Cruz, Yolanda Andrade, Patricia Aridjis, Antonio Turok, Pedro Valtierra, Flor Garduño, Graciela Iturbide, Manuel Álvarez Bravo, entre muchos... muchos otros, que se circunscriben a mostrar una parte de la obra de un autor y que es posible contar por decenas cada año.

Tags:

Del oficio

historia de la fotografía mexicana

fotoperiodismo contemporáneo

especialistas de la imagen.