



HISTORIA DE UN DISCURSO FOTOGRAFICO: MISCELÁNEA MEXICANA

Rebeca Monroy Nasr *

This paper introduces, in a general way, the form and expression of art criticism with respect to photography, to allow for an understanding of some points of view from the perspective of artistic tradition, to the esthetic, to innovative forms that have fed its transition, the abrupt changes and the artistic avant-garde at each moment of the development of Mexican photography. This collection is miscellaneous, but establishes some of the expressions of the fotofóbicas and fotofílicas that created the roots which allowed for the consolidation and growth of Mexican photography.

Es reciente el interés por desentrañar la historia de la fotografía en México; existen algunas fuentes básicas de consulta ya que se han profundizado algunos estudios monográficos importantes en torno a la vida y la obra de fotógrafos de diversas épocas de los siglos XIX y XX. En

1994 apareció un libro importante realizado por Olivier Debroise que establece de manera amplia y general el desarrollo de la fotografía en nuestro país, pero deja de lado aspectos fundamentales que aún faltan por desentrañar¹. Por ello, esta historia aún no está del todo resuelta ya que faltan por loca-

* Profesora investigadora con Doctorado en Historia del Arte en la UNAM, especializada en fotografía mexicana.

1 Debroise, O., *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, 223 págs. (Col. Cultura Contemporánea de México).

lizar y estudiar diversos materiales como los de las ciudades y poblados de diversas regiones del país que no sólo se centralicen los análisis en torno a la producción realizada en la ciudad de México, para lo cual es necesario localizar a los fotógrafos de provincia y catalogar sus acervos. Otra historia pendiente corresponde a la fotoproducción de las mujeres en nuestro país, la cual no ha sido escasa, pero sí infortunada en su estudio pues de ellas no se conocen bien a bien, ni su historia ni sus formas de representación. Faltan muchos materiales y acervos por revisar, pero día a día se van abriendo nuevas vetas que profundizan y abundan el conocimiento en este terreno tan importante y poco estudiado no sólo en México, sino también en nuestros países latinoamericanos.

Si bien el mundo de la investigación fotográfica está en ciernes más aún aquella que se dedique a revisar y analizar el discurso mismo de la crítica fotográfica². Este tema también merece una profunda y amplia investigación dada las características de quienes ejercieron esta profesión, ya que es notable que la mayoría de los escritores de crítica no fueron especialistas de la imagen, los había poetas, escritores, historiadores, pintores, escultores y los menos han sido los propios fotógrafos. De esta manera ha estado en manos de diletantes o expertos de otras áreas o disciplinas y es muy reciente la aparición en escena de aquellos dedicados a la crítica fotográfica como medio y sustento de vida, de quienes ven en ella una forma particular de desarrollo estético y que le confieren un carácter propio. Sin embargo, es necesario considerar esta manifestación del

arte como parte sustancial del proceso histórico de la fotografía, pues los críticos de arte han sido difusores o detractores de ella, la han apoyado, venerado o marginado y con ello han coadyuvado o no al desarrollo de cierto tipo de producción de imágenes, en sus diferentes momentos históricos y estéticos. Conocer esta forma de valoración da pie a profundizar en las formas de recepción en cada momento y contexto dado, además de observar el aplauso o el menosprecio que causó su aparición en el escenario de las artes para distinguir las formas en que ha discurrido entre el arte, la ciencia y la técnica forjando un discurso estético propio a partir de sus límites y alcances intrínsecos.

Ahora bien, en los primeros años de la fotografía mexicana encontramos pocos escritos sistemáticos publicados, muchos de ellos están dedicados más bien al punto de vista técnico, otros hacen referencia a las exposiciones y sus formas de representación con el claro parámetro de las artes de la tradición y, los menos, hacen referencia a su propio proceso creativo y el desarrollo de su discurso estético o gráfico. Dadas las características del material por su escasez y su heterogeneidad esta recopilación es una miscelánea, por ello no pretende abarcar todo el proceso ni evocar a todas las tendencias fotográficas. Pretende sí bocetar lo que pudo ser en términos generales esa forma y manifestación de la crítica de arte, para dar a conocer algunos puntos de vista desde las estancias de la tradición artística, al lado de las formas estéticas innovadoras que alimentaron las transiciones, los cambios abruptos y

2 En este caso utilizaremos el término crítica fotográfica o fotocritica indistintamente, entendiéndose por ello los textos encontrados que emiten un juicio de valor sobre la misma en este período de estudio.

las vanguardias artísticas en cada momento del desarrollo de la fotografía mexicana o por lo menos en sus hitos históricos. El trabajo no pretende abarcar todas las fuentes encontradas ni contemplar un período largo del desarrollo de esta técnica gráfica³, sino establecer algunas de las manifestaciones *fotofóbicas* y *fotofílicas*⁴ que se erigieron a raíz del surgimiento y primer período de consolidación de la fotografía en México.

Quisiera que fuese...

La fotografía se desarrolló desde sus inicios bajo el signo de las artes de la tradición, bajo este manto desarrolló sus temas, propuestas y anhelos decimonónicos, buscando convertirse en un medio expresivo dentro de las posibilidades discursivas del lenguaje visual y del prestigio ganado por el *Arte* (léase pintura, escultura, estampa). La intención de sus descubridores e inventores al crear una imagen "dibujada con luz" parecía provenir de esa necesidad de aprehender la realidad externa y concreta para tener una especie de doble idéntico: ¡un gemelo bidimensional!... utilizando los medios me-

cánicos y químicos, donde la mano del hombre intervenía en mínima parte, garantizando —aparentemente— la posibilidad de tener un reflejo como de espejo, con la ventaja de materializarse en forma documental y testimonial. Para ellos era "inobjetable" esa realidad y aunado a ello que se enmarcara dentro del signo contextual de "La belleza"⁵.

Esta búsqueda de lo bello estético indudablemente motivó en tiempos de Maximiliano al súbdito francés Juan Bernardo Prevot, a intentar patentar en estas tierras imperiales su método para *lustrar* fotografías, es decir, para hacer más bellas y mejores las impresiones del colodión húmedo⁶. El inventor francés pretendía usufructuar la patente y privilegios exclusivos del invento durante 5 años, aunque no contaba con la astucia mexicana, ya que a su propósito opusieron con vehemencia el fotógrafo profesional Andrés Martínez y el aficionado profesional Carlos María de Ferriz⁷, y explicaban claramente que ese método ya era del dominio público y que se utilizaba para: "dar a las fotografías ese barniz que las hace más limpias, hermosas y brillantes..."⁸.

3 Este texto es parte del proyecto de investigación que desarrolló al seno del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

4 En este caso se habla de *fotofilia* y *fotofobia* como un elemento de análisis entre aquellos detractores de la fotografía (*fóbicos*) y aquellos que vieron en ella una valiosa fuente de información estética e histórica (*fílicos*).

5 Actualmente se tienen claras referencias de que esta apariencia de conocimiento objetivo y testimonial no lo es, pues detrás de cada cámara se sabe bien está un fotógrafo con una ideología determinada. Para información más detallada *Vid.* Kossoy, Boris, *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, Argentina, Biblioteca de la Mirada, 2001, 123 págs.; R. Monroy, *De luz y plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*, México, INAH, 1997, 184 págs.

6 *Diario del Imperio*, México, no 279, agosto de 1866, s.n.p.

7 El método para lustrar fotografías se había publicado en diferentes medios e idiomas, como el periódico francés *La Lumière* en su número 14 (del 30 de junio del año de 1866), en la revista *La fotografía en América*, (edición de 1864, pág. 213) y en el *British Journal of Photograph* traducción realizada por Teodosio González Robles, en México el 19 de noviembre de 1866. *Vid.*, expediente de A. Martínez. Agosto-noviembre 1866. Sección de Patentes y marcas en fotografía en el Archivo General de la Nación, Cd. de México.

8 Martínez, A., ídem.

También el supuesto diletante Carlos María de Ferriz no sólo practicaba el procedimiento de Prevot, sino que además decía conocer la manera de mejorarlo al:

“darle color a la miel con colores (sic)...sobre todo las tarjetas de visita hechas así, serán sin mucho trabajo y muy rápidamente transformadas en miniaturas sorprendentes que parecerán hechas en papel de porcelana o esmaltado”⁹.

Por ello se opuso rotundamente a que el francés gozase de la remuneración que significaba un invento del dominio público ya bien conocido.

Esta búsqueda de lo “bello” también implicaba —para los conocedores de la época— tomar en cuenta el tipo de papel sobre el cual se haría la reproducción toda vez que: “el papel francés y alemán responde bien produce pruebas de contraste, pero de menos delicadeza de tonos y *atmósfera* que obtenemos con el inglés”¹⁰, ya que después de todo no bastaba con la sencilla elaboración de los baños para lustrar. Era necesario tomar en cuenta otra serie de factores técnicos que intervenían en la posibilidad de obtener óptimos resultados estéticos, como los mismos mexicanos le subrayan con sus argumentos al ministro de Fomento del Imperio para mejorar las atmósferas y tener una presencia más bien pictórica en la imagen, y con ello, evitar los elementos meramente fotográficos de gran nitidez y tonos contrastados que presentaba el colodión húmedo,

que para la época se consideraba como claros defectos. Este hecho está estrechamente vinculado a las técnicas para intervenir las fotos practicadas durante el siglo XIX y principios del XX, donde se trabajaban con glicerina en las lentes para generar atmósferas e imágenes dulcesonas, o bien el colorear a mano y darle matices con carbón o lápiz a las llamadas “copias dulces”, con el afán de dar un acabado pictorialista a la imagen y con ello mitigar el exacerbado realismo de la imagen fotográfica.

Este interés porque la fotografía cobrara mejores tintes que los *propios* fue un tema constante y formó parte del discurso que durante varias décadas se entretejió para buscarle un mejor lugar entre las artes de la tradición, de donde había sido arrojada desde su nacimiento, por ello no era extraño escuchar la voz de los opositores a esta forma de realización, como las constantes críticas que recibió del pintor y también crítico de arte Felipe S. Gutiérrez quien narró en la revista *Universal* la exposición de bellas artes de 1876, realizada en la Academia de San Carlos:

Poco antes de concluir el corredor, nos gustaron también unos retratos fotográficos tomados con lápiz, que en verdad son muy bonitos: sería bueno que en México se propagara este gusto, siquiera para que el arte ayude un poco a la fotografía. En San Francisco y New York se emplean muchos artistas en este género, y algunas veces un busto así es mejor pagado que uno al óleo”¹¹.

9 de Ferriz, C.M. en A. Martínez, ídem.

10 Traducción del periódico *The British Journal of Photography* por Teodosio González Robles, en México el 19 de noviembre de 1866 y que se encuentra en el mismo expediente. Ídem.

11 F.S. Gutiérrez escribió esto el 18 de febrero de 1876, citado en I. Rodríguez Prampolín, *La crítica de arte en México*, México, Imprenta Universitaria, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, t. II, pág. 376.

Continúa su columna el pintor decimonónico el 24 de febrero, sobre la misma exposición en la academia, Gutiérrez enfatiza:

Diremos en primer lugar, que hay retratos al óleo, en miniatura, en fotografías, iluminados y ampliaciones o fotografía aumentadas... Los retratos fotográficos tienen la ventaja de la baratura; pero éstos ni son clásicos ni son artísticos, aunque muchos son bastante parecidos y otros no, por los mil accidentes de la luz, y más o menos fuerza de los ingredientes químicos, el foco de la cámara, bien o mal puesto y la inteligencia artística del fotógrafo.¹²

Pero el cuestionamiento hacia la fotografía y sus posibilidades de mejorar estéticamente fue algo común en la época, (incluso no podemos asegurar que haya terminado), pero además el pintor Gutiérrez cuestiona fuertemente la posibilidad documental de la imagen, pues ni siquiera le confería la posibilidad que otros vieron en ella, a saber:

Los retratos fotográficos son buenos para ponerlos en los álbumes y reglarlos a los amigos; pero los de pintura son clásicos y más a propósito para adornar un salón y para ser conservados por las familias, porque guardan la representación fiel de los seres queridos, en las proporciones y en el color.¹³

Qué lejos estaba esta percepción del emplazamiento de la imagen fotográfica en la vida cotidiana del siglo XX, la fuerza testimonial discursiva que la llevó a inusitadas e históricas presencias, así como la importancia que cobró al convertirnos en turistas

de nuestra propia realidad¹⁴, de donde no logramos escapar a la tentación de capturar los más importantes acontecimientos de la foto del recuerdo de los seres y los lugares queridos.

Quiero que se parezca a...

Al despuntar el siglo podemos observar la introducción novedosa de la fotografía en la Escuela de Bellas Artes, aunque sólo sea como técnica auxiliar y al servicio del arte. Corría el año de 1903, la Academia de Bellas Artes —mejor conocida como San Carlos—, tenía como director al arquitecto Rivas Mercado y como subdirector en el área al reconocido pintor Antonio Fabrés quien “fue él el inventor e implantador del sistema de enseñanza de dibujo con ayuda de la fotografía”¹⁵. El caso que nos atiende es una serie de pequeñas pero constantes desavenencias que se presentaron entre Fabrés en constante reclamo al director Rivas Mercado por la escasa calidad de las fotografías tomadas *ex profeso* para sus clases de figura del desnudo, de telas y de mármoles grecorromanos. Estas imágenes fueron tomadas por el italiano pintor y acuarelista el italiano Efisio Carboni, contratado desde 1896 por la escuela y que era entonces el encargado del servicio fotográfico de la academia, las fotos no satisfacían del todo las necesidades de profesor pues:

12 Ibid., págs. 381-382.

13 Ídem.

14 Vid. Sontag, Susan, *Sobre fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, 217 págs.

15 Archivo de la Academia de Bellas Artes, dcto. 9841. Cartas de Antonio Fabrés al C. Director de la Escuela. 18 sept. 1903. Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México. Cd. de México.

...necesita ser mucho mejor diafragmado el objetivo al último o penúltimo de los diafragmas al impresionar la imagen deseada en la placa, pues la parte iluminada de ésta en dicho clichés, carecen de matices que expliquen con claridad al alumno como se construyen los planos y además en sus partes oscuras carecen algunas pruebas de la transparencia que debe darse a la imagen por medio de reflectores blancos, pues que al darle esta transparencia por medio de barniz de retoque como se ha hecho de esto resulta el defecto expresado en las partes claras¹⁶.

Así, la exigencia de lograr que las impresiones fueran al tamaño natural, que no perdieran contraste, que tuvieran una amplia gama de matices, que sobresalieran de los fondos y a que: "hacer siempre uso del fondo fotográfico y tanto más negro, pues tal como lo dé el local en que esté o se ponga el objeto es mejor, no son lo que se fotografía para la venta sino para la enseñanza..."¹⁷ Fabrés insistía que las imágenes de Carboni eran buenas pero "comerciales", tampoco le concedía la capacidad artística ni permitía que se elaboraran propuestas gráficas, pues debía responder a las necesidades del dibujo academicista, y mucho menos deberían las fotos de intervenir en el ámbito de la creación pues sólo eran "copias de la realidad". Este es un caso claro, donde la imagen tiene que responder a necesidades establecidas ya creadas, y no puede proponer más allá del ámbito meramente representativo, así su significativo queda de lado para responder en la inmediatez y sin embargo, con todas sus características técnicas tampoco satisfacen a su representatividad. Aquí el hecho de estar al servicio de otras artes también le restaba credibilidad y dominio territorial.

Este hecho inusitado causó gran malestar entre el fotógrafo y el director Fabrés lo cual concluyó en una serie de malentendidos entre estos personajes al interior de la Academia de San Carlos. Es importante mencionar como muestra un botón: a la vuelta de cien años del hecho la materia de fotografía aún no está incluida en el programa de la licenciatura en artes visuales, su heredera directa con sede en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Artes Plásticas, lejos muy lejos aún más de tener su propia carrera o especialidad.

Ese malestar causado por la fotografía como copia de la realidad, se dejó sentir entre otros intelectuales y artistas de la época, tal es el caso del poeta Rubén Darío quien ya en pleno estallido de la revolución mexicana escribió:

"Hay que saber que Ramos Martínez no copia, sino interpreta, es decir que no sigue a los fotógrafos, patentando a quienes oficialmente se conceden medallas en los 'Salones'"¹⁸.

En este caso se percibe como se consideraba a la fotografía como una técnica al servicio del arte ajena a toda propuesta estética, y por ende las imágenes provenientes de "su ojo mecánico y frío" eran el producto no esperado de la imitación, que para algunos dejaba insatisfechas las necesidades y características deseadas por sus creadores y para otros no lograba hacer propuestas estéticas que validaran su existencia dentro de las artes plásticas.

16 Ídem.

17 Ídem.

18 R. Darío, "Un gran pintor mexicano. Ramos Martínez", en *Revista Moderna de México*, México, noviembre de 1910, págs. 186-187, citado en X. Moyssén, *La crítica del arte en México, 1896-1921*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, t. II, págs. 246-247.

Verte crecer es un placer...

En el territorio del retrato como género heredado de la pintura, la fotografía tuvo suficientes descalabros entre los críticos, teóricos y productores del arte, no obstante fue ganando la predilección del público por sus costos baratos y su capacidad de retratar a los personajes en los estudios, congelando una imagen que patentaba la presencia física y para otros moral de los retratados. Por otro lado y a pesar de sus detractores, también fue ganando terreno por sus características testimoniales, y se le consideró como —el documento confiable y más fidedigno de la realidad tangible— lo cual le permitió ahondar en el género del periodismo gráfico ganando presencia e importancia durante el porfirismo, aunque evidentemente su uso se extendió y tuvo mayor importancia en la revuelta armada que surge en 1910 en nuestro país, y tal fue el interés y su fuerza discursiva que se creó el espacio exclusivo para la realización de la “Primera exposición de arte fotográfico en México” realizada en diciembre de 1911 y de la cual la revista *Arte y Letras* comentó:

Ha sido un notable y simpático acontecimiento artístico la Exposición de Fotografías que ha tenido efecto en México en estos días, y decimos notable por las magníficas fotografías que allí hemos visto, y decimos simpático, por tratarse de compañeros nuestros en su mayoría, de fotógrafos, que día a día y noche a noche van por doquiera en busca de la información gráfica, para ilustrar las páginas de la prensa¹⁹.

Es evidente que la fotocrítica aún carece de elementos para poder analizar la ima-

gen en su propio contexto, y que los adjetivos son ligeros y poco explícitos, fomentando esa condición aún confusa y difusa de la lectura fotográfica. Los decanos del fotoperiodismo mexicano tuvieron su primera exposición entre ellos estaban Eduardo Melhado, Antonio Garduño, Samuel Tinoco, Ezequiel Álvarez Tostado, Abraham Lupercio y Ezequiel Carrasco, entre otros, quienes incluyeron una diversidad amplia de obras ya que se menciona:

“No señalaremos cuáles han sido las mejores fotografías expuestas. Todas merecieron elogios, todas revelan el adelanto que en este ramo se ha logrado en México, y desde recuerdos de la revolución, hasta paisajes, figuras, fantasías, etc., etc., todo ha constituido un alarde de buen gusto, de arte y belleza²⁰.”

Y aunque por un lado omiten hacer explícito el discurso de la crítica fotográfica y mencionar sus aciertos y logros, por otro, se desprende un aire de desdén pues a pesar de que participaron en la exhibición un buen número de los reporteros gráficos de las principales publicaciones de la época, la mayor parte de ellas no reseñaron la exhibición. Ausencia sospechosa, pues que relata la escasa importancia dada por algunos al singular acontecimiento, sin embargo, es evidente la transición enmarcada por la ruptura de los límites señalados en su primer momento creativo y su transcurrir por otros andares que la llevaría a una situación más bien mítica, por su legendaria capacidad de ser “absolutamente objetiva”. Tal es el caso cuando en ocasión de la creación de la Primera Asociación de Fotógrafos de Prensa en México en octubre de 1911 Agustín

19 Sin autor, “La primera exposición de arte fotográfico en México”, en *Artes y letras*, México, año VIII, no 247, 17 de diciembre de 1911, s.n.p.

20 Ídem.

Víctor Casasola le aseguró al presidente León de la Barra, que ellos cumplían con su deber de ser "impresionadores del instante, esclavos del momento..." también añadió:

*"Crea usted que nuestra gratitud no es efímera como las placas que tomamos para ilustrar nuestros periódicos; ella será eterna, porque está grabada en una placa que resiste al tiempo y al olvido: nuestro corazón"*²¹.

Es evidente que ni ellos podían comprender el valor testimonial, parcial sí pero documental que se imprimieron en sus placas, que sus imágenes rebasaron con mucho sus propias expectativas y la trascendencia de su labor no sólo fue a través de la efímera presencia en las páginas de algún diario, sino como bien sabemos trastocaron las formas de realización fotográfica decimonónicas y han dado luz sobre momentos históricos culminantes, así como de la vida cotidiana entre los rieles, de las Adelitas y sus Juanes. La realidad se impuso y los *reporters*²² se permitieron ver más allá de la técnica, realizando la documentación gráfica con una carga estética de la noticia, así desarrollaron en la posrevolución nuevas formas y estilos, y vieron crecer su esfuerzo creativo e innovador.

Quiero y puedo...

Es innegable que el episodio fotográfico de la revolución no transformó de inmediato la percepción de la fotografía, incluso se llevaría varios años para arribar a un lugar diferente, pero sí dio un paso firme para la diferenciación en el ámbito de la creación y de la crítica gráfica, así como en el de su realización²³. Y si bien algunos elementos de transición se dibujan en la producción de los fotógrafos, también en los críticos empiezan a perfilarse como es el caso de José G. Zuno, quien en 1919 reconoció la importancia del cine mudo en la fotografía aunque al hablar del fotógrafo de las bellas tapatías Librado García, conocido en el mundo de la fotografía como *Smart* comenta:

*Hemos podido examinar las diferentes fases de la interesante producción de Smart, comenzada en 1911 ó 1912, y ya en los primeros retratos notamos la fuerte y dominante preocupación por hacer algo que olvidara definitivamente el carácter mecánico que deja la fotografía y adquiriera las facultades inherentes a toda verdadera obra de arte... Los retratos son idealizados, escuetos en una niebla luminosa que les presta el máximo de expresión, que los hace bellos no ya fotográficamente, porque el vocablo parece denigrante, sino pictóricamente, porque cada uno de ellos tiene la importancia de un cuadro...*²⁴.

21 Vid. A. de Los Reyes "El cine la fotografía y los magazines ilustrados", en *Historia del arte mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvat, 1982, t. IX, págs. 182-200. El documento "Los fotógrafos de los periódicos ante el señor presidente", *El Imparcial*, 27 de octubre de 1911, pág. 8, se reproduce en *Revista Alquimia Órgano de difusión del Sistema Nacional de Fototecas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, año 1, no 1, septiembre-diciembre, 1997, pág. 41.

22 *Reporter* es un término muy utilizado en México en la época para designar a los fotoperiodistas.

23 Ídem. Resulta sintomático que en 22 publicaciones revisadas por Xavier Moyssén y prologadas por Julieta Ortiz, a lo largo de 25 años de producción y crítica artística no hay más que someras menciones a la fotografía y 3 artículos más de fondo sobre su quehacer.

24 Zuno, J.G., "El fotógrafo de las Bellas tapatías", en *El Universal Ilustrado*, no 98, México, 21 de marzo de 1919, pág. 3, citado en X. Moyssén, *La crítica del arte en México, 1896-1921*, op. cit., págs. 246-247.

Estas estructuras discursivas heredadas del entorno pictórico permanecerán por varios años en la crítica de arte, la fotografía no logra acaba separarse de la herencia primigenia, se esgrimen algunas formas diferentes e incluso el desafío también implica criterios de transición y también habrá fotógrafos en la misma situación. Es el caso de María Santibáñez, que estableció su estudio desde 1919 el cual funcionó en los años veinte y de quien el pintor Carlos Mérida comentó algunas dificultades de la época: "La artista nos dice que arte está por encima de la vida y ella lo sabe ya que ha conocido dolorosos comienzos llenos de egoísmo y envidia". Y añadió con sus ojos críticos:

La fotografía no podía retardarse de las otras artes plásticas en la ruta de la evolución que han seguido... la fotografía moderna nos muestra estados del alma, caracteres, aspectos anímicos, cosas que estaban muy lejos de la posibilidad de un retratista del año 80 [del siglo XIX] en que sólo podían reflejar al sujeto en su puro aspecto exterior... Los retratos de la señorita Santibáñez están grandemente influenciados por el arte fotográfico americano, tienen las dos cualidades esenciales: la gracia y la sencillez²⁵.

Aquí destacan los signos de modernidad que palpaba Carlos Mérida, por un lado la sobriedad y sencillez de la imagen y la capacidad de la percepción de los estados de ánimo en la foto, lo cual refiere las mejoras en uso del recurso técnico, estilístico y for-

mal de la fotógrafa, y por otro lado también boceta la gran influencia que empezaron a ejercer los extranjeros en México, como es el caso específico de Hugo Stieglitz en María Santibáñez. Este antecedente muestra una de las brechas que se allanan para la llegada y el buen acogimiento de Edward Weston y Tina Modotti quienes traían además de sus cámaras de gran formato con toda una carga iconográfica a desarrollar a partir de su encuentro mexicano.

Justino Fernández señaló acertadamente en su momento: "Otros fotógrafos, como Silva y Ocón, produjeron trabajos con intención de acercar la fotografía a la pintura, desvirtuando la técnica aquélla al hacer imitaciones pseudoartísticas de pinturas antiguas"²⁶.

Además es innegable la aparición de estos artistas de la lente, transformó el proceso fotográfico en una importante ruptura que gestó un árbol genealógico que tuvo parte de su entronque en los mismos Manuel Álvarez Bravo y Lola Álvarez Bravo, donde Tina Modotti reconoció el ramal floreciente en otros jóvenes de la época como Agustín Jiménez y algunos de sus discípulos de la Academia de San Carlos como Aurora Eugenia Latapi, entre otros²⁷.

Es durante este período posrevolucionario cuando empezó a transformarse el discurso de la fotocrítica mexicana, y de nuevo fueron los

-
- 25 Mérida, C., "Retratistas mexicanos", en *El Universal Ilustrado*, México, 15 de octubre de 1920, págs. 14-15, reprod. en R. Monroy, *Revista Alquimia Órgano de Difusión del Sistema Nacional de Fototecas* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, no 8, enero-abril 2000, pág. 39.
- 26 Fernández, J., "Las artes menores" en *Historia del arte siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1950, págs. 391-392.
- 27 Vid. La carta enviada a Manuel Álvarez Bravo por Tina Modotti, en *Revista Alquimia Órgano de difusión del Sistema Nacional de Fototecas*, México, no 3, pág. 39.

pintores, ahora muralistas y artistas de vanguardia quienes ejercen su pluma con elementos propiamente fotográficos. Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros la analizan desde otra perspectiva ideológica, política y estética y de esta manera la difusa imagen que se había creado de fotografía cobra más nitidez, es bien conocido de Alfaro Siqueiros el siguiente texto:

...lo propio de la fotografía lo que la convierte en una 'manifestación gráfica autónoma', reside en la perfección orgánica de los detalles. La belleza fotográfica se logra al mostrar la calidad material de las cosas, su proporción y su peso justos. La fotografía debe imponer al espectador una sensación de realidad y perseguir a través de ella el efecto estético²⁸.

Y del tintero de Diego Rivera surgieron otros conceptos que tardaron en aplicarse:

Hace ya mucho tiempo que es un hecho aceptado por todos el que la fotografía libertó a la pintura, deslindando el campo entre la IMAGEN, copia del aspecto del mundo físico, y la CREACIÓN PLÁSTICA dentro de la que cabe el arte de la pintura, para cuya realidad particular PARALELA A LA NATURALEZA es indiferente el emplear o no emplear la imagen del mundo exterior, pero es indispensable para existir, ESTABLECER UN ORDEN PROPIO²⁹.

Frances Toor contribuyó a la creación y difusión de esta novedosa fotocritica a través de su conocida revista *Mexican Folkways*. Tina Modotti también aportó con claridad

y contundencia su punto de vista que es el de una vanguardia revolucionaria:

Tampoco importa saber si la fotografía es o no arte; lo que sí importa es distinguir entre buena y mala fotografía. ...mientras que por mala fotografía se debe entender aquella que está hecha, se podría decir, con una especie de complejo de inferioridad, no apreciando lo que la fotografía tiene de suyo, de propio... dando estas obras la impresión de que el que las hace casi tiene vergüenza de hacer fotografías y trata de esconder todo lo que hay de fotográfico en su obra, sobreponiendo trucos y falsificaciones que sólo pueden agradar a los que tienen un gusto pervertido³⁰.

También en la crítica no especializada se denota ese nuevo modo de ver, el autor anónimo de "Las obras de Tina Modotti" en el *Universal Ilustrado* señala: "El arte de Tina Modotti ha sido siempre a las cosas humildes; a todas aquellas que pasan inadvertidas para el ojo demasiado completo de los fotógrafos standard..."³¹

De esta manera las propuestas de la fotoproducción se modificaron porque existían las condiciones objetivas y subjetivas para hacerlo, el medio artístico era diverso más abierto a los cambios, con un público más sensible gracias a la cultura visual del cine, de la creación de los murales y del fomento de las artes posrevolucionarias que se consolidaron en otras formas de recepción de la obra gráfica. Había espacio para

28 García Canclini, N., "Uso social y significación ideológica de la fotografía en México", en *Imagen Histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Fomento Nacional para las Artesanías, 1978, pág. 20.

29 Rivera, D., "Edward Weston y Tina Modotti", en *Mexican Folkways*, México, no 6, abril-mayo de 1926, pág. 27.

30 Modotti, T. "Sobre fotografía", en *Mexican Folkways*, México, vol. 5, no 4, octubre-diciembre de 1929, págs. 196-197.

31 Sin autor, "Las obras de Tina Modotti", en *El Universal Ilustrado*, México, no 611, enero 24 de 1929. El artículo alude a Tina Modotti por su relación amorosa con Julio Antonio Mella y a su reciente asesinato.

crearse una presencia diferenciada y la fotografía lo hizo, aprovechó la necesidad de multirreproducir los mensajes a la nación, de fomentar un México diferente, de llamar a la productividad, a la unidad y al reencuentro del pasado lejano, el prehispánico. Así se aprovechó la fotografía como una propaganda clara y encubierta, y como cuartel testimonial de los cambios sufridos en los años posrevolucionarios del México contemporáneo.

Soy lo que soy y no me parezco a nadie

Es innegable que hay hitos fotográficos que definen con claridad la ruptura entre las artes de la tradición y la fotografía. El costo fue alto, gritos, ataques públicos, sombrerozcos, señalaron su transformación. Definiciones entre arte de la tradición y vanguardia artística, política y social. Su definición fue más allá de lo meramente casero y familiar, lo cual se deslindó con energía contundente en el ámbito político y social del país.

En el artículo "La interesante" del *Universal Ilustrado*, de agosto de 1928, se reseña la Primera Exposición de Arte Fotográfico Nacional considerada un éxito, por el anónimo autor. La muestra presentó tanto trabajos de paisajes bucólicos, interiores arquitectónicos y paisajes marinos realizados por el organizador del evento Antonio Garduño, decano de la fotografía y defensor *per se* de la fotografía pictorialista. Garduño salió de la Academia de San Carlos y su estudio lo puso en 1872. Su trabajo lo hizo bajo signos estetizantes ligados a la producción tradicio-

nal de las artes plásticas, era entonces parte importante de los opositores al cambio. En esa exposición el aficionado M. Estampa, mandó un encuadre a la cabeza de su perro que intituló *Rin-Tin-Tin*. Roberto Turnbull envió retratos populares y de indígenas del país tomados con un fuerte acercamiento al rostro y dejando de lado las intenciones antropométricas de otros autores. Se presentaron en un amplio universo los trabajos que se realizaban en el momento, todas las representaciones fotográficas tuvieron espacio, pues a pesar de estar organizada por Antonio Garduño bajo la mirada de la tradición, se premiaron a Tina Modotti y a Álvarez Bravo. Y eso que ser el crítico consideraba que:

...el aficionado Manuel Álvarez Bravo al fotografiar un plumero' quien... "gusta de lo original. Él retrata con facilidad un plumero, unas pajaritas de papel, una rama... Y lo hace muy bien. Indudablemente su mejor fotografía es la que hiciera de una pequeña janla. Puso todo su empeño en realizar una cosa buena en este retrato y lo logró sin hacer alardes de arte"³².

Indudablemente que sí estamos presenciando el cambio de concepto y de producción fotográfica, transición del arte de la tradición, por lo que esta exposición fue parte importante de la transformación de las imágenes que después recibirían el nombre de fotos de autor. Es a través de la crítica de arte de la época, que se hace evidente que las expectativas de los pictorialistas se vieron rebasadas por la presencia de una vanguardia artística. Garduño y sus compañeros tampoco han de haber estado muy complacidos, con los ácidos comentario de Ramón Alva de la Canal en la revista *30-30!* donde afirmó:

32 Sin autor, "La interesante" en *El Universal Ilustrado*, México, 23 de agosto de 1928.

*Los trabajos de Tina, Trumbul (sic), Brehme y uno que otro más se destacaban entre un amontonamiento de cursilerías comerciales. La decisión del jurado calificador fue completamente imbécil. No me explico por qué les entusiasmo a sus miembros la obra del premiado tal vez les conmovió la cantidad de fotografías nupciales de un marcado gusto burgués... Los demás expositores no hicieron sino trasladar su material del escaparate de su fotografía barata, para llevarlo a exhibir a la avenida Francisco I. Madero*³³.

Y entre una infinidad de adjetivos como “fotografía barata, rebuscamiento que debilita la obra (A. Bravo), influencias literarias, criterio porfiriano, visión pobre y retrasada, premio de cursilería, imita dibujos, parecen dibujos al carbón o aguas fuertes, pintoresco”. Sólo la Modotti se salvó al ser calificada con una: “gran sensibilidad artística indiscutible”. De Antonio Garduño el artista 30-30! dice: “Único gran premio con una cantidad de formidable de novias en la misma postura todas ellas, así es que daba la impresión de que era la misma fotografía reproducida un millón de veces”³⁴.

¿Quién dice que el arte no es reflejo de una sociedad, donde las contradicciones se muestran palpables y se hacen presentes en los discursos gráficos y textuales de su época? Parece que esta lucha se inicia en su nacimiento en el año de 1839 y prosigue así... aunque con sus matices y diferencias en las fuerzas vivas que los mueven, crean, gestionan y reproducen.

Señales de transición

Otro hito importante en la definición de la fotografía será la exposición de la cementera La Tolteca en 1931, un parteraguas definitivo, para la creación de un discurso fotográfico diferente, estrechamente vinculado con una fotoproducción innovadora. Es la revista *Helios*, de la Asociación de Fotógrafos de México, al frente de ella estaba Antonio Garduño, donde ahora son los fotógrafos pictorialistas los que atacan aquello que pareciera modernidad, lo que para ellos era desconcertante. La guerra *ardiente* entre iconografía tradicional o de vanguardia se observa en los comentarios de *Helios*:

*Desgraciadamente el fallo del jurado defraudó todas las esperanzas... Álvarez Bravo [quien sacó el primer premio] es un muchacho aficionado que tiene pocos o ningunos conocimientos de la técnica fotográfica como lo ha demostrado en todo lo que ha exhibido, su obra es del primer imitador de Tina Modotti y de las fotografías raras que vienen en los magazines... El segundo premio se lo otorgó a su antiguo amigo y subalterno Jiménez... este señor es otro imitador de la Modotti...*³⁵.

El tercer premio fue dado a Lola Álvarez Bravo y con ligereza afirma *Helios*:

Quien seguramente sabe distinguir una cámara fotográfica de otros objetos porque la ha visto en manos de su marido... Helios no podía quedar callado ante sucesos tan desagradable para todos los artistas de verdad. El

33 R.A.C. “La última exposición fotográfica” en *El Universal Ilustrado*, México, 23 agosto de 1928, págs. 34-35. Para mayor información del tema *Vid.* A. Saborit, *Tina Modotti, una mujer sin país. Las cartas de Edward Weston y otros papeles personales*, 2ª ed., México, Cal y Arena, 2001, 287 págs.

34 Ídem.

35 Para mayor información al respecto *Vid.* J. A. Rodríguez, “Algo sobre la exposición de La Tolteca”, en *Revista Alquimia Órgano de difusión del Sistema Nacional de Fototecas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, no 7, octubre-diciembre 1999, pág. 39.

*arte siempre será Arte, Miguel Ángel y Beethoven perdurarán por los siglos, pese a la pléyade de ridículos locos que fatalmente creen hacer Arte con monos asquerosos y ruido de negros*³⁶.

Comentarios que son una verdadera joya de la fotocrítica de la época, es indiscutible aunque se cambió el orden de los párrafos de *Helios*, —para acentuar los ejemplos—, que muestran claramente el origen y el deseo de perpetuar una forma de ser y de existir que se visualiza en imágenes de una época, eran ellos quienes detectaban y no aceptaban los cambios y transformaciones evidentes en la vida cultural y en la sociedad. Es entonces cuando se reconoce mejor su carácter, de manera más amplia, capaz, distintiva, y ejercerá con autonomía a partir de fines de los treinta y la cimiento para los años cuarenta, cuando tiene una amplia posibilidad con las revistas ilustradas y su época de oro, cuando el periodismo gráfico se convierte en el género por excelencia de la fotografía en el siglo XX.

RECUENTO

En este brevísimo recuento de nuestro pasado visual notamos las dificultades y esfuerzos realizados en 100 años de creación, se observa el deseo claro y encubierto, de sus creadores, inventores y productores, las expectativas generadas en torno a su descubrimiento, su faz y las posibilidades de desarrollo, aceptadas hasta que las condicio-

nes sociales, políticas y culturales se dieron el lujo de ejercerla con fuerza y vigor, con conocimiento y destreza técnica, formal y temática, aunque esa otra historia... no es breve y también aguarda a ser escuchada.

La capacidad discursiva de la fotografía se ha articulado por propios y extraños. Su inmersión en el mundo del arte, al que *per se* corresponde ha sido un nodo en su quehacer estético, además de ser innegable su pertenencia a una gran diversidad de universos en los que participa la fotografía como documento estético, científico, histórico, humanístico y de vida cotidiana. Estas filia- ciones le han valido la descalificación de pertenencia a un sector particular, ya es momento de reconocer que esa multifuncionalidad es lo que le da la riqueza y singularidad ante otros medios visuales³⁷. Es el momento de continuar en la vigilia del sueño, dando rienda suelta a los caminos de la realidad tangible y ahora de la virtual, que está por comenzar otro momento de vida la fotográfica creando nuevos discursos visuales y textuales que aún nos deparan grandes sorpresas que están por verse, pues como Mariana Yampolsky aseguraba:

*Hoy en día interesa más el cine que la pintura. Tiene que ver con el momento en que vives y en ese sentido me siento muy contemporánea del 2000. La fotografía no es del pasado. Reconocida en todas partes, está colgada en los museos; estamos hablando de una expresión artística que empezó en el siglo [ante]pasado y parece no tener fin.*³⁸

36 Ídem.

37 Sobre el sesgo de la discusión entre el arte y la historia *Vid.* "La fotografía la Dalia Negra del arte y la historia", en memoria del ciclo: *Una mirada al fondo de la historia*, México, Dirección de Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, abril 2001, en prensa.

38 Poniatowska, E., *Mariana Yampolsky y la buganvillia*. México, Plaza & Janés, 2001, pág. 52.

ARCHIVOS

- Archivo de la Academia de Bellas Artes. Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Archivo General de la Nación, sección Patentes y marcas en fotografía. Ciudad de México.
- Archivo General de la Nación. Fondo Fotográfico Díaz, Delgado y García. Ciudad de México.
- Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia perteneciente al Sistema Nacional de Fototecas. Pachuca, Hidalgo, México,

BIBLIOGRAFÍA

- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, España, Editorial Crítica, 2001, 285 págs. (Col. Letras de la Humanidad).
- DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 1994, 223 págs. (Col. Cultura Contemporánea de México).
- DE LOS REYES, Aurelio, "El cine la fotografía y los magazines ilustrados", en *Historia del arte mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvat, 1982, t. IX, págs. 182-200.
- FERNÁNDEZ, Justino, "Las artes menores" en *Historia del arte siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1950, págs. 391-392.
- GARCÍA Canclini, Néstor, "Uso social y significación ideológica de la fotografía en México", en *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Fomento Nacional para las Artesanías, 1978, págs. 12-22.
- KOSSOY, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Argentina, Biblioteca de la Mirada, 2001, 123 págs.
- KOSSOY, Boris, *Realidades e ficciones en trama fotográfica*, 2ª ed., Brasil, Ateliê Editorial, 2000, 149 págs.
- MONROY NASR, Rebeca, *De luz y plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, 184 págs.
- MONROY NASR, Rebeca, "La fotografía la Dalia Negra del arte y la historia", en *Memoria del ciclo: Una mirada al fondo de la historia*, México, Dirección de Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, abril del 2001, en prensa.
- MONROY NASR, Rebeca, "Siluetas sobre la lectura fotográfica", en *Los andamios del historiador*, Mario Camarena y Lourdes Villafuerte coords., México, Archivo general de la Nación, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001, págs. 317-333.
- MOYSSÉN, Xavier, *La crítica del arte en México, 1896-1921*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, t. II, págs. 246-247.
- PONIATOWSKA, Elena, *Mariana Yampolsky y la buganvillia*. México, Plaza & Janés, 2001, pág. 52.
- RODRÍGUEZ Prampolín, Ida, *La crítica de arte en México*, México, Imprenta Universitaria, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, t. II, pág. 376.
- SABORIT, Antonio, *Tina Modotti, una mujer sin país. Las cartas de Edward Weston y otros papeles personales*, 2ª ed., México, Cal y Arena, 2001, 287 págs.
- SONTAG, Susan, *Sobre fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, 217 págs.

HEMEROGRAFÍA

- ALVA DE LA CANAL, Ramón, "La última exposición fotográfica" en *El Universal Ilustrado*, semanal, México, 23 agosto de 1928, págs. 34-35.
- MÉRIDA, Carlos, "Retratistas mexicanos", en *El Universal Ilustrado*, México, semanal, 15 de octubre de 1920.
- MONROY NASR, Rebeca, "Testimonios del archivo", *Revista Alquimia Organó de difusión del Sistema Nacional de Fototecas* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, n° 8, enero-abril 2000, pág. 39.
- MODOTTI, Tina, carta enviada a Manuel Álvarez Bravo reprod. en *Revista Alquimia Organó de difusión del Sistema Nacional de Fototecas*, México, cuatrimestral, n° 3, mayo-agosto 1998, pág. 39.
- MODOTTI, Tina, "Sobre fotografía", en *Mexican Folkways*, México, vol. 5, n° 4, octubre-diciembre de 1929, págs. 196-197.
- RIVERA, Diego, "Edward Weston y Tina Modotti", en *Mexican Folkways*, México, n° 6, abril-mayo de 1926, pág. 27.
- RODRÍGUEZ, José Antonio, "Algo sobre la exposición de La Tolteca", en *Revista Alquimia Organó de difusión del Sistema Nacional de Fototecas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, n° 7, octubre-diciembre 1999, pág. 39.
- Sin autor, "La primera exposición de arte fotográfico en México", en *Artes y letras*, año VIII, n° 247, México, 17 de diciembre de 1911.
- Sin autor, "Los fotógrafos de los periódicos ante el señor presidente", *El Imparcial*, 27 de octubre de 1911, pág. 8, se reproduce en *Revista Alquimia Organó de difusión del Sistema Nacional de Fototecas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, año 1, n° 1, cuatrimestral, septiembre-diciembre, 1997, pág. 41.
- Sin autor, "Las obras de Tina Modotti", en *El Universal Ilustrado*, México, semanal, n° 611, enero 24 de 1929.
- Sin autor, "La interesante", en *El Universal Ilustrado*, México, diario, 23 de agosto de 1928.
- ZUNO, J.G., "El fotógrafo de las Bellas tapatías", en *El Universal Ilustrado*, México, semanal, n° 98, 21 de marzo de 1919, pág. 3.

