

CIENCIA Y CULTURA elementos

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

No. 78 Vol. 17 mayo-julio 2010 \$25.00



CITEM



7 8

7 52435 06402 6
EXHIBIR HAS TA EL 31- JUL-10

El arte y la fotografía de Thomas Cowperthwaite Eakins A. Ashwell Iconos de la
fotografía en Puebla L. Martínez Centenario de la fotografía P. Valéry Melquiades
y la fotografía inteligente P. Meyer Arquitectura y fotografía L. F. Acebedo
Vagabundeo artístico I. Ruiz Fotografías de Pedro Meyer



© **Pedro Meyer**, de la serie: *Los otros y nosotros*, *Correcaminos*, Yuma, Arizona, 1984.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

rector, Enrique Agüera Ibáñez
secretario general, José Ramón Eguibar Cuenca
vicepresidente de investigación y estudios de posgrado, Pedro Hugo Hernández Tejeda

ELEMENTOS

www.elementos.buap.mx

revista trimestral de ciencia y cultura
 número 78, volumen 17, mayo-julio de 2010

director, Enrique Soto Eguibar

subdirector, José Emilio Salceda

consejo editorial, Beatriz Eugenia Baca

María de la Paz Elizalde, Enrique González Vergara

Francisco Pellicer Graham, Leticia Quintero Cortés

José Emilio Salceda, Raúl Serrano Lizaola

Enrique Soto Eguibar, Gerardo Torres del Castillo

edición, Ileana G. Gómez Torres, José Emilio Salceda,

Enrique Soto Eguibar

diseño de portada, Liliana Gisela Arellano Aguilar

obra gráfica, Pedro Meyer

diseño y edición gráfica, Miguel A. Sánchez Vázquez

impresión, Xpress Gráfica S.A. de C.V.

redacción, 14 Sur 6301, Ciudad Universitaria

Apartado Postal 406, Puebla, Pue., C.P. 72570

email: esoto@siu.buap.mx

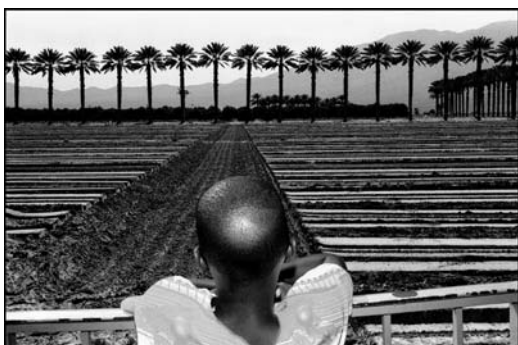
Revista registrada en Latindex (www.latindex.unam.mx)

catalogada en red alyc (<http://redalyc.uaemex.mx>) y miembro

de la Federación Iberoamericana de Revistas Culturales

Certificados de licitud de título y contenido 8148 y 5770

ISSN 0187-9073



© **Pedro Meyer**.

S U M A R I O

El arte y la fotografía de Thomas Cowperthwaite Eakins 3

Anamaria **Ashwell**

Iconos de la fotografía en Puebla 15

Grupos en el poder 1886 - 1956

Lilia **Martínez**

Centenario de la fotografía 27

Paul **Valéry**

Melquiades y la fotografía inteligente 35

Pedro **Meyer**

Arquitectura y fotografía: 43

miradas caleidoscópicas sobre la ciudad

Luis Fernando **Acebedo R.**

Vagabundeo artístico 49

Iván **Ruiz**

Pedro Meyer 53

Sobre la fotografía... 59

Libros 62

In Memoriam Björn Holmgren Nilson 64



© **Thomas Eakins**, *Eakins con mujer en brazos*, 1883-4.

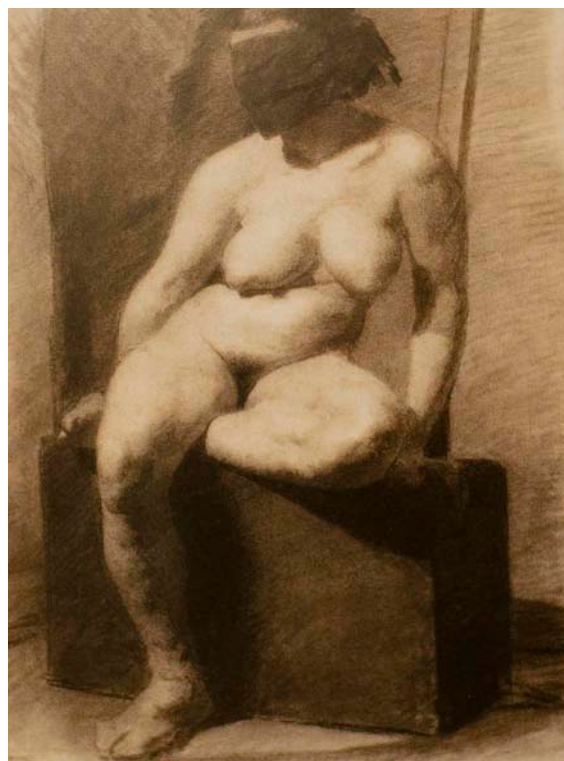
El arte y la fotografía de **Thomas Cowperthwaite Eakins**

Anamaría **Ashwell**

1. Thomas Eakins nació en Filadelfia el 25 de julio de 1844. Fue el primogénito entre cinco hermanos. Su padre Benjamín (la madre Carolina) repartió los nombres y apellidos de ambos entre todos: a dos hijos, como segundo nombre, le pusieron Cowperthwaite (el apellido materno le tocó a Thomas y Margaret) mientras que los otros tres (Francis, Benjamín que murió pronto después de nacer y Carolina) recibieron como segundo nombre Eakins, el apellido paterno. Así lo dejaron escrito, o quizás sentenciado, en la Biblia que la familia utilizaba para rezar. El 11 de Julio de 1857 el patriarca Benjamin Eakins compró una residencia en lo que entonces era Washington Court en Filadelfia que se transformó con el tiempo en 1729 Mount Vernon Street. Esta residencia será el centro de la vida de todos los hermanos Eakins Eakins y Cowperthwaite Eakins y del arte de Thomas; allí se decidió el destino trágico de Carolina Cowperthwaite, su madre, y también el de su sobrina, Ella Crowell Eakins. En el piso superior, convertido en estudio.

Thomas Cowperthwaite Eakins pintó y resguardó casi toda su gran obra incluyendo los varios retratos familiares que nunca abandonaron su estudio. Thomas Eakins es considerado el más destacado pintor que produjo el siglo XIX norteamericano (murió el 25 de junio de 1916);¹ también, quizás, es el último pintor con entrenamiento académico, con obra “realista”, en un tiempo en que los más importantes artistas, incluyendo norteamericanos, ya exploraban otros lenguajes pictóricos. Eakins fue un pintor de ambientaciones sombrías; de creaciones anatómicas extrañamente andróginas; un pintor de técnica pictórica equivocadamente descrita como “realista” y cuya obra tuvo la impronta de un trabajo fotográfico intenso, original e inquietante.²

La sensibilidad moderna largo tiempo ha relegado la obra de los pintores académicos, como decía Octavio Paz, a la “eternidad refrigerada del museo”.³ De aquellos grandes y poderosos árbitros del arte en Occidente, maestros de las academias de las “Bellas Artes”; de los más famosos (cotizados con enormes comisiones privadas y públicas hasta finales del siglo XIX) que reinaban y dispensaban su juicio desde la *Académie des Beux-Arts* en París (creada en 1795) ninguno sobrevivió al siglo XX, salvo como ejemplo de un arte que envejeció.⁴ Pero fue precisamente allí, a la *École des Beaux-Arts* de París buscando la tutela de uno de sus grandes y poderosos dinosaurios, Jean-Léon Gérôme (1824-1904), a donde Benjamin Eakins envió a su hijo Thomas en 1866 para perfeccionarse en el dibujo y la pintura. Eakins ya había estado fugazmente inscrito en la Academia de Bellas Artes de Filadelfia (entre 1862-63), donde realizó estudios de dibujo anatómico; pero la Academia de Filadelfia apenas se iniciaba emulando a la *École* parisina y contó con pocos maestros.⁵ Cuando Eakins se dirigió a Francia, o más bien a la *École de Beaux Arts* parisina, buscando el aval y el entrenamiento de sus poderosos maestros, la autoridad y autoritaria estética de esa anquilosada institución ya estaba terminalmente puesta en entredicho. Eakins no se percató (o no dejó constancia de ello), sin embargo, de la perturbadora conmoción artística que la obra de Gustave Courbet (1819-1877) y Édouard Manet (1832-1883) provocaron en París, desde salones alternativos, en el año que él fue aceptado en el *atelier* de Jean-Léon Gérôme el



© Thomas Eakins, *Study of Seated Woman Wearing a Mask* (Estudio de mujer sentada con máscara), 1863-66.

29 de octubre de 1866. Para entonces, el arte y la estética se transformaban en los márgenes de la *École* y de los *ateliers* de sus poderosos maestros.⁶ Eakins pareció, de todos modos, siempre inmune a cualquier influencia, incluyendo la de Gérôme. Su obra, incluso para su tiempo, tuvo la cualidad de una tradición pictórica de cien años atrás. Quizás influyó en ello su temprana aptitud y maestría para el dibujo.⁷ O quizás el hecho que la decisión de dedicarse a la pintura fue más bien de su padre Benjamín.⁸ Benjamín Eakins se había forjado una carrera propia y destacada como calígrafo, y de la caligrafía y de su padre Thomas recibiría la mayor y decisiva influencia artística. El Met de Nueva York alberga el retrato que Thomas Eakins hizo de él en 1882 y al cual le puso por título *The Writing Master*⁹ (Benjamín murió a los 83 años en 1899). Se trata de una obra cargada de honda y pausada reverencia, por el padre y por su arte. Eakins muestra a Benjamín absorto y en una pose corporal que solo un gran calígrafo adquiere: sus manos se mueven sueltas y libres mientras dos dedos sostienen suavemente una pluma con la que compone floreadas letras.¹⁰ Los dos cuadros en los cuales Eakins representa a su padre (aunque su parecido se repetirá en varias obras) están firmados en latín con la siguiente inscripción: *Benjamin Eakins filius pinxit* (el hijo

de Benjamín Eakins pintó esto). Del tiempo justo anterior a los cuatro años que Eakins pasó entrenándose en el *atelier* de Gérôme en París (volvió a Filadelfia en 1870 y nunca más regresó a Europa) bastaría admirar el dibujo en carboncillo *Study of Seated Nude Woman Wearing a Mask*,¹¹ para darse cuenta que el hábil trazo caligráfico guió desde un inicio su arte y también lo poco que sumó a esa habilidad el entrenamiento en el *atelier* del poderoso Gérôme. El padre y su arte de calígrafo serán la influencia duradera en su obra.

El siglo xx¹² fulminó con el descrédito todos los preceptos estéticos y el riguroso entrenamiento técnico de las tradiciones pictóricas que habían perdurado —y se habían perpetuado en las Academias de Bellas Artes— en Occidente desde el Renacimiento. El formalismo acartonado, el riguroso ajuste de tonos, colores y líneas que las enseñanzas académicas exigían al pintor en la realización de una pintura “realista”, así como la autoritaria supresión de cualquier desvío en la representación formal y tradicional de la figura y el paisaje, produjo crecientemente obra opaca, sin expresión ni imaginación. La mayoría de los alumnos de la *École* en los tiempos de Eakins se agotaron en el perfeccionamiento de la técnica pictórica abortando la exploración de un lenguaje artístico personal. Fueron, seguramente, muchos factores lo que llevaron a una ruptura final con la estética que impuso al arte las academias que emulaban las enseñanzas de la *École* pero, quizás, la primera y profunda fisura devino por la manera autoritaria como los consagrados maestros decidían sobre el valor, o no, de una obra en los salones oficiales. La valoración de una obra no tiene un principio de autoridad estética (a modo de ancla fuera de la obra misma, ningún punto de Arquímedes, como dice G. Steiner) desde el cual se verifica o descalfica su valor estético. El consenso estético que da valor a una obra es de por sí muy elusivo pero pareciera que solo el tiempo, es decir, la presencia de la obra a través del tiempo, conversando con otras obras, puede consagrarle importancia imperecedera. La ilusión del artista que su obra le trascienda, quizás, no solo apuntaría entonces a cierta vanidad por exhibir sus habilidades (o, como dice Cormac McCarthy, puede satisfacer solo “*man’s vanity (that) may well approach the infinite capacity*”¹³), sino que toda obra de arte, al margen de su autor, reclama tiempo, quizás siglos, para que el color, volumen, luz, su

“habitación del espacio” estético, se consagre intemporal y forme parte de lo que instruye y construye el canon estético occidental. Steiner, por eso, cree que el arte es una suerte de enunciación y significación más allá de sí misma, que invoca e instruye otras enunciaciones y significaciones: entraña, dice él, una ética.¹⁴ Sin embargo, los maestros de la Academia parisina, hasta finales del siglo XIX, fueron los árbitros absolutos de la estética en Occidente. Ningún artista que pretendía obtener alguna comisión o vivir de la venta de sus obras podía darse el lujo de no contar con su promoción. August Rodin (1840-1917) solicitó tres veces entrada a la *École* y tres veces fue rechazado.¹⁵

Quizás otra fisura provino de la búsqueda técnica de “realismo” que la instrucción académica valoró suprema. La habilidad del artista (no sé qué otra palabra describe mejor eso que es una suerte de danza sincopada entre la actividad de la mano y la mente) muestra sus resultados ejercitándola obsesivamente hasta alcanzar, a veces no, el virtuosismo. En el medioevo europeo el oficio de aprendiz de artista se decidía en los talleres de pintura de maestros consagrados con comisiones o mecenas y se seleccionaba o descartaba a aquellos aprendices cuyas habilidades especiales o maestría naturales y tempranas en las técnicas artísticas no maduraron en un lenguaje estético propio. En sociedades no occidentales en las cuales las tradiciones artísticas son colectivas —se manifiestan en danza, música o arte “manual”— destacan igual aquellos individuos con habilidades naturales y sobresalientes. Pero en la inmensa mayoría de las culturas artísticas, las personas que muestran habilidades sobresalientes y tempranas para el arte, cuando esas habilidades no se traducen en lenguajes propios, esos “artistas” desaparecen de la historia del arte. El quehacer artístico es un acto, como explica Steiner, de suprema libertad, de extrema gratuidad o in-útil; y además el compromiso y la rigurosidad que su oficio reclama ni siquiera garantiza la creación artística, menos la consagración artística de su autor. Los artistas serán, por eso mismo, y a lo largo de la historia del arte, pocos y contados.

Hay que considerar también el uso y abuso que la fotografía significó en la creación de la pintura académica y “realista” del siglo XIX. La relación entre fotografía y pin-

tura es muy antigua y anterior a la aparición de la cámara fotográfica y los daguerrotipos del siglo XIX;¹⁶ pero los pintores maestros de la Academia parisina, especialmente Jean-León Gérôme y Léon Bonnat (1883-1922) en cuyos *ateliers* se entrenó Eakins entre 1866 y 1870, recurrieron repetidamente a las imágenes fotográficas no solo para la creación de sus propias obras sino como parte integral de la enseñanza en sus *ateliers*.¹⁷ Al taller de Bonnat, Eakins se dirigió para entrenarse en el retrato. Eso implicó una perseverante observación del modelo (Bonnat exigió, a veces, más de ochenta sentadas al modelo) y adicionalmente muchas fotografías porque lo único que exigía Bonnat a sus alumnos era un “estricto realismo”. Es decir, que el lienzo pintado tuviera el “realismo” captado en la imagen fotográfica del modelo. Bonnat era, por otro lado, paradójicamente laxo en enseñar “cómo” se lograba ese “realismo”. “Si uno le interroga simplemente cómo llevar a cabo algo, (Bonnat) no dice nada. Simplemente contesta que lo hagamos como mejor nos parece... nunca encuentra errores excepto en la obra final...es demasiado joven... no tiene método”, explicó Eakins en una carta a su padre.¹⁸ Gérôme, sin embargo, fue más metódico, estricto y didáctico y exigió a Eakins la misma “realidad”, pero “pintada”, que las fotografías capturaban del objeto o modelo: le obligó primero a trabajar sólo en tonos fuertes, claroscuros evidentes y no le permitió avanzar a los medios tonos hasta que estuvo convencido que Eakins alcanzaba el “realismo” de la imagen fotográfica. La coloración se la exigía con la cualidad que adquieren las piedras pulidas y cuando graduó a Eakins el recurso del color fue solo para agregar dimensionalidad y volumen a sus ejercicios pictóricos; pero la observación cercana y el “naturalismo” anatómico, referenciado por modelos en vivo o por fotografías, eran el rasero con el cual Gérôme juzgaba el avance de todas las obras de sus alumnos. Gérôme obligó a Eakins, además, a realizar moldes escultóricos, maquetas en cera, de sus ejercicios pictóricos con el fin que obtuviera maestría en otorgar volumen y apariencia de tri-dimensionalidad a las figuras y paisajes. Era paradójico, además, que por toda su insistencia en el “naturalismo” fotográfico y en el “realismo anatómico”, Gérôme promovió entre todos sus alumnos y no solo con Eakins (quizás porque su propia

obra premiada era de esa temática) que pintaran cuadros con escenas idílicas de una imaginada Antigüedad. La correspondencia de Eakins muestra una reverencia formal pero ininterrumpida por las enseñanzas pictóricas de Gérôme, aunque también describió cómo le resultó imposible complacerlo. Es más, Eakins nunca logró realizar obras que sus maestros consideraron para exhibición en los salones y nunca pasó los exámenes de la *École* durante sus cuatro años de entrenamiento pictórico en el *atelier* de Gérôme.

El artista que no explora la relación de la fotografía con la pintura compone imágenes estériles. El resultado es una obra mimética que precipita cuestionamientos sobre originalidad y autenticidad;¹⁹ y es obra en la cual todos los elementos pintados adquieren el mismo peso. Es decir, la obra terminada resulta homogénea, carece de acentuaciones, nada destaca porque es más bien una “fotografía pintada” que congela un instante. Obras sin pausas, sin insinuaciones, aunque con maestría en el trazo, como promovía la Academia parisina en el entrenamiento de Eakins, se agotaron ante la primera mirada del siglo XX. Quizás también porque la fotografía que empezó siendo solo una herramienta en la creación se tornó en la asesina de su creatividad. Como en el cuadro premiado por la *Académie de Beaux Artes* en 1846, “Pelea de Gallos”, de Jean-León Gérôme.

2. Si solo se enlistan las temáticas que Eakins abordó en su pintura una vez que se instaló para siempre en la casa paterna, en Filadelfia, después de 1870, cualquiera, antes de abrir los ojos, bosteza: atletas y escenas deportivas; retratos de mujeres y hombres en interiores y obra histórica que realizó por comisiones; así como un auto retrato—dos veces retocado—casi al final de su vida. Pero la obra de Eakins deslumbra con extraña belleza. Es una obra inquietante, solo en apariencia inocua, quizás debido a que Eakins, un pintor técnicamente muy conservador, rinde su obra en un lenguaje pictórico academicista, solo en apariencia “realista”, que pareciera extemporáneo incluso para su tiempo.

La primera obra que Eakins emprende después de su regreso de Europa abandonó (exactamente como lo hizo G. Courbet antes) las escenas idealizadas de las composiciones tradicionales del “buen gusto” burgués o de las clases adineradas que el arte académico promovió.

Eakins siempre expresó rechazo, resentimiento y hasta desprecio por las clases sociales altas de Filadelfia y buscó pintar temáticas que más bien retrataran el entorno americano medio, de clases sociales subalternas, introduciendo en sus cuadros elementos que específicamente aludieran a ello. La obra que retrató a su entorno familiar es intimista, oscuramente inquietante y permaneció, casi toda, a lo largo de su vida, en su casa y estudio. Esta obra es quizás la más autobiográfica y más compleja de toda su carrera. Por ejemplo, Eakins retrató en 1876 a su sobrina Ella Crowell cuando Ella tenía menos de un año: el cuadro la muestra en el suelo y manipulando juguetes con letras. El entorno es oscuro; a la niña no se le distingue el sexo y específicamente Eakins la pinta desdibñando juguetes y practicando —imposible por su edad— una suerte de escritura con bloques de madera con letras. Detrás de Ella, Eakins pinta un claustrofóbico jardín en verdes oscuros. Ella fue hija de su hermana Francés y de su amigo de la infancia William Crowell; hermano a su vez de su prometida Kathryn.²⁰ Todas estas relaciones exhiben la extrema endogamia filial, que se repite con otras hermanas, amigos y familiares en el círculo íntimo de Eakins en la casa paterna de Mount Vernon Street. Ella fue a vivir a esa casa cuando Eakins tenía 46 años y al poco tiempo exhibió severos trastornos mentales que las partes médicas diagnosticaron como bipolares. Intentó también matar a Eakins. A los 26 años Ella se suicidó: quedaron sus testimonios, de sus hermanos y padres, que Eakins abusó sexualmente de ella. El suicidio de Ella no fue, sin embargo, el único atribuido a una relación insana que varias mujeres y hombres, incluyendo su esposa y su hermana Margaret, mantuvieron con Eakins. Todas esas personas del círculo íntimo de Eakins fueron los temas de la mayor obra que produjo Eakins; todos fueron retratados al óleo o fotografiados al desnudo por él.²¹

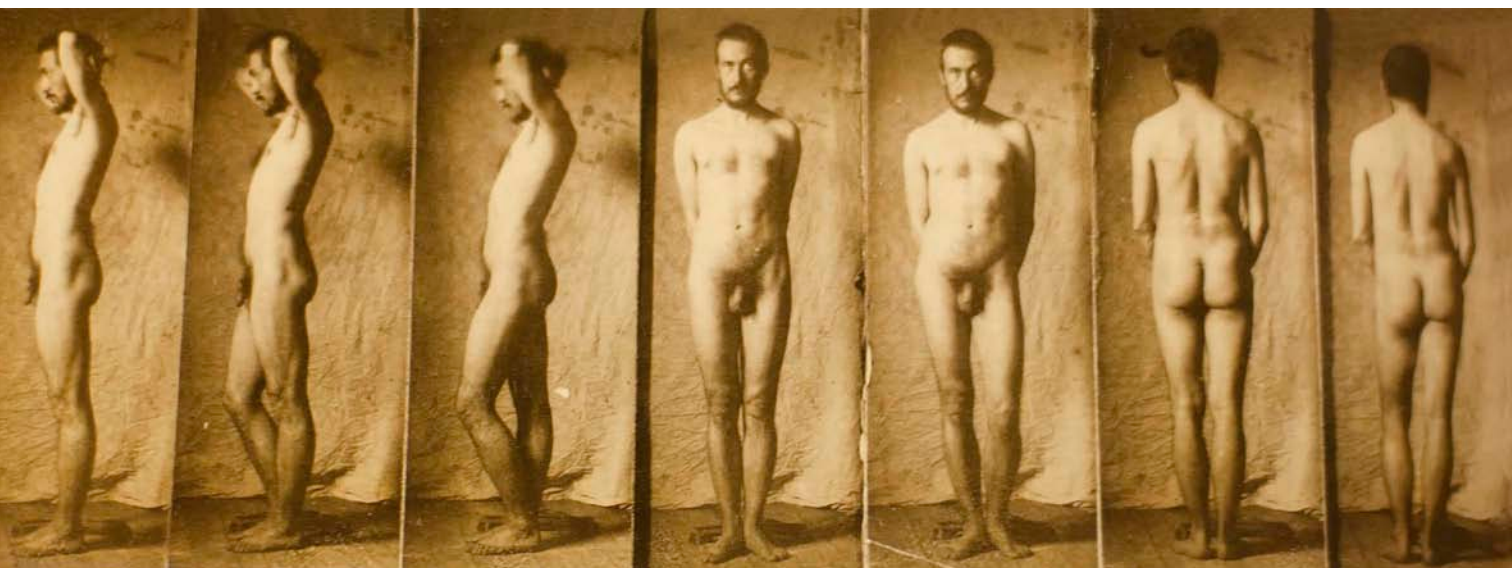
Al mismo tiempo que Eakins emprendió estos retratos familiares y de amigos inició una serie que se ambientó en exteriores. Estos son cuadros hermosos y fascinantes y la crítica considera uno de ellos —*The Champion Single Scull* de 1871— entre las obras maestras de Eakins. Pero también son cuadros difíciles de apreciar porque en medio de tanta apariencia de realismo y normalidad se muestra una ambientación pictórica que resulta extraña.

Filadelfia, su ciudad, se construyó sobre una cuadrícula estricta y entre dos ríos: el Schuylkill y el Delaware.



© Thomas Eakins, *The Writing Master* (El maestro calígrafo), 1882.

En tiempos de Eakins era la más antigua y más importante en los EEUU.²² Entre 1871 y 74 Eakins pintó 5 cuadros escenificando carreras de remos y veleros en esos ríos.²³ Para realizar esta obra Eakins trazó bocetos precisos, dibujos matemáticos minuciosos previos que determinaron la perspectiva (el ojo casi a ras del agua en algunos de ellos) de las escenas sobre los ríos que transmitieron el esfuerzo, o los vientos, o la quietud de las figuras y el paisaje. Estos cuadros no improvisan ni una sombra pero no son “reales”. Eakins decidió cada figura aparte: el puente, el ángulo de los árboles, la luz que determina el momento exacto del día; todo escenificado, sobrepuesto y acomodado, más bien coreografiado sobre el lienzo. Las escenas que Eakins pintó de los remeros en el río fueron novedosas en su tiempo y como composiciones pictóricas exhiben una engañosa apariencia de fidelidad a lo real; pero sobre todo resultan engañosamente sencillas como pinturas; cuando en realidad hubo meses de un laborioso trabajo para definir la perspectiva así como observaciones directas, bocetos y dibujos previos. En algunos de los cuadros (como será su costumbre con casi todos sus cuadros) Eakins se introdujo en la escena al estilo de un *voyeur*. Eakins decidió también una ambientación y una vestimenta enteramente improbable para los remeros así como una geografía de tierra, manglares y agua, trazados con maestría pausada y habilidad, que parecen calcados de una observación directa pero que

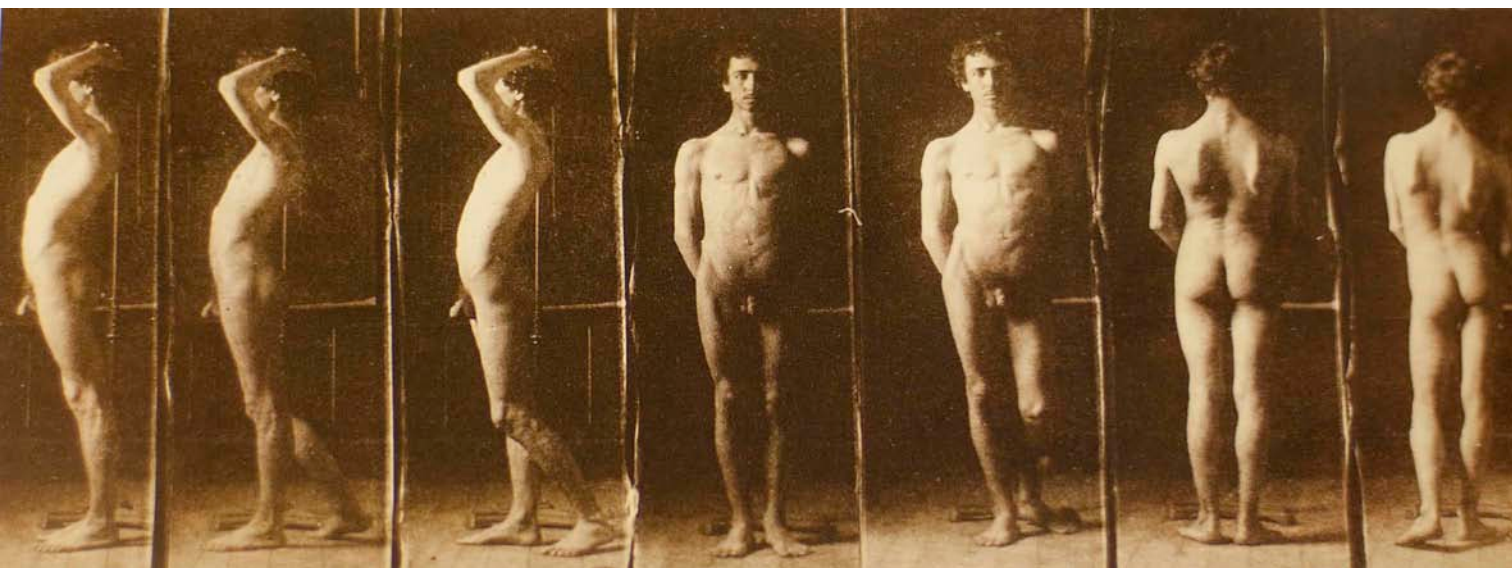


©Thomas Eakins desnudo: *Naked Series*. 1883.

son más bien construcciones pictóricas que Eakins acomodó, incluso forzosamente, en el paisaje. Los remeros en el río Schuylkill resultaron cuadros de hondas soledades. Pesa el color sucio del río que arrastra corrientes de tierra y lodo y pesa el desmedido espacio —que la crítica en su tiempo juzgó como error en la composición— de un cielo azulado, casi sin modulaciones cromáticas, pero pintado con una gruesa capa de óleo, que afronta al ojo como si ese cielo fuera la composición central. Eakins pintó estos cuadros mientras cuidaba, día y noche, con sentimientos ambivalentes, a su madre Carolina, hundida en una depresión psicótica aguda que la llevó a la muerte por inanición (la parte médica rindió el diagnóstico de muerte por “manía”) el 4 de junio de 1872 a los 52 años.

En 1875 Eakins pintó *The Gross Clinic*, un cuadro en gran formato que horrorizó a sus contemporáneos porque por toda su prestancia majestuosa es un cuadro simplemente inquietante: se trata de una escenificación sombría del doctor Samuel Gross en una lección de medicina durante un procedimiento quirúrgico.²⁴ Es muy difícil recurrir a un tema y a una tradición en la que Rembrandt (1606-1669) pareciera que largo tiempo había agotado las técnicas del claro-oscuro y el dibujo para ambientar con dramatismo una lección de anatomía. Pero Eakins, que había asistido en 1864 al *Jefferson Medical College* para prac-

ticar disecciones y estudios anatómicos, le dio un giro dramático a su composición: colocó el glúteo y el muslo sangrante del paciente en el centro de la perspectiva de la composición. Al doctor Gross le tiñó las manos de sangre y dejó casi a la adivinanza la anatomía y el género del paciente. Eakins montó así otra escenografía coreografiada, con 29 personajes en total, todos en movimiento alrededor de la mesa quirúrgica, que solo en apariencia es “real”. Quizás pensando en Velázquez, se pintó también a sí mismo, con un cuaderno y lápiz en la mano, inclinado hacia adelante, oscuro y desde la oscuridad, atento a toda la escena como un *voyeur*. Es una escena histriónica, teatral: ninguno de los personajes centrales, salvo el doctor Gross, le quita la mirada al cuerpo intervenido. Los personajes de Rembrandt en sus lecciones de anatomía²⁵ tienen la mirada en otro lugar y no se dirigen directamente al cuerpo que estudian, “no sea que sientan fascinación por lo que hacen” supuso W.G. Sebald; pero Eakins quiere a todos sus personajes comprometidos, absortos o trastornados; los quiere fascinados con la disección del cuerpo. *The Gross Clinic* es una obra que incomoda pero hechiza la mirada y que ha sido analizada desde todos los ángulos psicológicos. En 1889 Eakins volvió sobre el mismo tema; esta vez “*The Agnew Clinic*” es la creación pictórica de una intervención quirúrgica por cáncer de mama del doctor D. Hayes Agnew. Eakins se vuelve a incluir como un *voyeur* en el anfiteatro; 31 personajes



©Thomas Eakins desnudo: *Naked Series*. 1883.

figuran en la escena; cada uno es un retrato preciso de conocidos, alumnos o asistentes médicos en la clínica. Le llevó tres meses febriles terminar la obra, tiempo en el cual Eakins incluso durmió en el suelo frente al cuadro. *The Agnew Clinic*, aunque considerado artísticamente inferior a *The Gross Clinic*, también incomoda y fascina a la mirada: el doctor Hayes se encuentra exageradamente alumbrado en un extremo del cuadro, en una mano un bisturí y la otra en forma de copa, como en espera de recibir la mama amputada. La obsesión que Eakins demostró a lo largo de su vida por el desnudo; la disección anatómica; repetidamente desnudándose y desnudando a alumnos y modelos, así como los sentimientos agresivos y de hostilidad hacia su madre perturbada contribuyeron a su sexualidad misógina (andrógina y quizás impotente también) que en estos cuadros magistrales él explora sin ocultamientos. Basta mirar estas dos obras, sin conocer un solo dato biográfico, para darse cuenta que Eakins (en toda su obra para ser justos) se explora sólo a sí mismo. Estamos ante un pintor profunda y mentalmente perturbado cuya obra es algo así como una demostración de su inagotablemente, creativa y enferma vanidad.²⁹

Cuando Eakins decidió recurrir a la fotografía (igual que G. Courbet antes) como medio para pintar, creó una extensa obra fotográfica que no siempre tuvo una relación directa ni con las clases de pintura que impartía ni con los cuadros que pintó. Su obra fotográfica (que él

insistió subordinada a su oficio de pintor y maestro de pintura) será casi en su totalidad de desnudos, en interiores y exteriores, de sus alumnos, alumnas y modelos (incluyéndose a él mismo y a su esposa Susan). Pero también de niños y niñas. En sus clases, primero en el *Pennsylvania Academy of Fine Arts* y después en el *Arts Students League*, Eakins paulatinamente concentró el currículo en el estudio anatómico: más de 60 horas a la semana se dedicaba exclusivamente a trabajar con una modelo desnuda (casi siempre un alumno o alumna del salón). Ninguna otra escuela de arte, en el mundo, tenía esta concentración en el estudio de la anatomía que Eakins exigió a sus alumnos. En clase no solo se desnudó él mismo sino exigió a sus alumnos que posaran desnudos y en 1883 inició lo que se llamaría *The Naked Series*: la tarea consistió en que cada jueves, en el salón de clases, todos debían asumir siete poses desnudas para fotografiarse mutuamente.

En el año 1889, a los 36 años de edad, Eakins adquirió su primera cámara. La fotografía no sustituyó, sin embargo, los dibujos matemáticos de perspectiva; los cuadernos de apuntes y bocetos preliminares ni las observaciones directas, por ejemplo de modelos en vivo, en su taller.³⁰ La cámara se incorporó más bien como un instrumento adicional para la elaboración de sus cuadros.



© Thomas Eakins, *Swimming* (fotografía), 1884-85.

Investigaciones con luz infrarroja muestran que Eakins utilizó la cámara de muchas maneras: para realizar perspectivas lineales sin los cálculos o los aparatos ideados y derivados de A. Dürer (1471-1528); proyectó sombras para definir claroscuros como antes J. Van Eyck (1390-1441) y otros pintores utilizaron espejos cóncavos o epidiascopios; utilizó fotos proyectadas para realizar *foreshortenings* (escorzos) como G. van Honthorst (1590-1656) o H. Holbein (1497-1543) y para cuadrar figuras y ambientaciones de muchos elementos y detalles como lo hizo Caravaggio (1571-1675). Eakins también trazó completas las proyecciones de figuras y eso le permitió quitarlas o colocarlas alejadas o acercadas, pintarlas fuera de foco, recurrir a inquietantes y diversas proporciones, como lo había hecho J. Vermeer (1390-1441) con una cámara obscura siglos antes. El recurso de la cámara para pintar cuadros —tema que Eakins prefirió no discutir en público— no significó que se le facilitara la elaboración de una obra; ni siquiera implicó una disminución del tiempo para terminar un cuadro. Todo lo contrario. Mientras otros pintores contemporáneos (John Sargent Singer, por ejemplo) podían iniciar y terminar una obra en una tarde o en unos días, Eakins necesitó cien veces

más tiempo para concluir una obra: varios meses de trabajo le dedicó sólo a definir la espuma sobre el agua en el río de uno de los cuadros de remeros en el Schuylkill.³¹ El recurso fotográfico en la pintura, desde el momento en que los grandes maestros del Renacimiento recurrieron a la cámara lúcida y obscura, exigió una habilidad excepcional para el dibujo y largos tiempos de concentración y adiestramiento en el trazado. La figura proyectada, el trazado logrado, además, no garantiza que la obra final sea sino una copia muerta de una imagen fotográfica congelada. Si algo muestra la obra de Eakins es que la cámara fotográfica solo complicó aún más sus complicadas técnicas pictóricas en la realización de su obra. Basadas en fotografías Eakins realizó entre 1881 y 1885 dos obras maestras: “Shad Fishing at Gloucesterc on the Delaware River” de 1881 y “Swimming” de 1883-1885. Y creó a su vez un gran acervo fotográfico, más bien un extraño acervo fotográfico (en el cual participaron todos los de su círculo íntimo incluyendo familiares y alumnos) que es difícil de clasificar y evaluar porque no se parece a ninguna obra fotográfica realizada por otros artistas (incluyendo Courbet) en el siglo XIX.

3. En la oscuridad y desarreglo de su estudio, Eakins guardó el grueso de su obra pictórica y fotográfica.



© Thomas Eakins, *Swimming* (cuadro), 1884-85.

Algunos de los retratos comisionados fueron destruidos por sus dueños (casi unánimemente, con excepción de Walt Whitman, los que posaron para él se horrorizaron con el retrato que él realizó de sus cuerpos y rostros). En algunos casos Eakins prefirió exhibir los cuadros sólo en su casa (por ejemplo, “Elizabeth at the Piano” de 1875) y (mientras amontonó obra maestra sin ningún cuidado en su estudio y otras partes de la casa) colocó a la entrada el que la crítica (acertadamente) describe como el único mal cuadro que pintó: “La Crucifixión” de 1880. Cuando Eakins murió en 1916, su viuda Susan Hannah MacDowell, y la amiga que vivía con ellos, Addie Williams, heredaron todo. Para entonces Eakins ya había destruido alguna correspondencia, documentos y fotografías. Susan, cuidando de la reputación de su marido, sobre todo por los escándalos que marcaron su vida profesional, destruyó también alguna parte de la correspondencia y quizás parte de la obra fotográfica. Cuando Susan murió en 1938, a los 87 años de edad, 22 años después de Eakins, su hermana Elizabeth Kenton y Addie Williams heredaron la obra que Susan no vendió o regaló a instituciones. Las dos beneficiarias, como lo cuenta Henry Adams, se pelearon acremente por los muebles y otros objetos, pero ninguna quiso saber nada de la obra de Eakins. Algunos cuadros fueron vendidos a galeristas, pero el grueso de las pertenencias

de Eakins, incluyendo cámaras, cuadernos de apuntes, bocetos y fotos, quedó arrumbado en la casa abandonada. Un alumno de Eakins y amigo de Addie y Susan, Charles Bregler, se dio a la tarea de rescatar indiscriminadamente todo lo que encontró en el estudio revuelto de Eakins. Con el tiempo Bregler vendió algunas cosas—unas cartas y el traje de cowboy de Eakins—, pero escondió todo el resto y nunca dejó que nadie accediera a los cuadros ni a las fotos ni a los documentos. Bregler murió a los 93 años en 1958 y su viuda Mary Picozzi, durante 27 años, a su vez, mantuvo escondido el acervo que Bregler rescató de la casa y el estudio de Eakins. En 1976, veinte fotos de Eakins (o de su círculo) aparecieron a la venta e incluían algunos de los desnudos frontales que más bien llamaron la atención por escandalosos o incluso pornográficos. En 1980 otro paquete de fotografías atribuidas a Eakins fue descubierto en la caja fuerte de Edward Horner Gates, el que fuera presidente del Pennsylvania Academy of Arts: presumiblemente son las fotos confiscadas a Eakins cuando fue expulsado de la Academia en 1886. La viuda de Bregler finalmente accedió, en 1984, a vender todo el acervo al Pennsylvania Academy of Fine Arts que, en 1989, lo dio a conocer en un catálogo comentado.

Es necesario insistir: las fotos de Eakins y su círculo no se parecen a ninguna obra fotográfica de ningún artista del siglo XIX. La expresa exploración fotográfica que Eakins promovió de una anatomía andrógina así como de ángulos que resaltarán los glúteos, más bien resta y no añade erotismo a las fotos. Eakins insistió también en poses deprimidas, incómodas y vergonzantes para las mujeres. Existe en el acervo, además, una gran cantidad de desnudos masculinos e inquietantes desnudos frontales de niños y niñas. Para fotos que le servirían como escenografías y modelos de sus cuadros, Eakins prefirió vestimenta roída y/o antigua y expresamente provocó incomodidad y vergüenza en sus modelos para capturarlos en ese momento desequilibrante emocionalmente. Las fotos con clara orientación homoerótica son las más directas; por ejemplo, la foto que Eakins tomó al amante de Walt Whitman, Bill Duckett, a quien hizo posar acostado, desnudo y con un sugerente objeto sexual en la mano. También las fotos que son escenografías y soportes de una obra al óleo. Pero el grueso de la obra fotográfica tiene una impronta sexual ambigua, especialmente los desnudos masculinos, afeminados, en poses que imitan esculturas clásicas. Eakins fotografió a sus familiares, alumnos y alumnas (en algunos casos desnudó con violencia a sus modelos) y se desnudó para que ellos también le retrataran. Eakins acostumbraba pintar desnudo en su estudio y deambulaba enfrente de sus hermanas y familiares, en la casa, desnudo o con poca ropa. Pero en los salones de la academia donde dio clases existen registros que Eakins también se desnudó sin previo aviso, enfrente de alumnos y alumnas, y posó para varias fotos desnudo frontalmente. La foto en la cual él sostiene en brazos a una alumna o modelo, ambos desnudos (la mujer límpida pareciera envolverlo como una toga), mientras él mira desafiante a la cámara, claramente quiso incomodar o provocar. Lo que es difícil definir es ¿exactamente qué sentimientos o interpretación nos pide Eakins con estas poses y fotos? Otras imágenes buscan expresamente una estética corporal andrógina o ambigua en los desnudos: los hombres asumen poses femeninas y las mujeres poses masculinas. La obra fotográfica de Eakins y su círculo, en su conjunto, pareciera divertirse

mostrando el desnudo, pero esquivando cualquier atribución erótica o de género.

5. Eakins fue un hombre oscuro y perturbado que despertó unas pocas lealtades intensas y muchos rechazos violentos. Fue también un pintor que realizó obra en un lenguaje y técnicas, incluso para su tiempo, anticuadas. Su obra maestra, de aparente realismo, más bien inventó lo real, y aunque muchos quisieron ser engañados, no todos pudieron asumir el retrato que esa obra reflejaba de él y su entorno; y nadie supo decir exactamente qué era lo que en su obra incomodaba. Quizás porque su obra remite a esas melodías, como decía William Butler Keats, que nadie oye; o más bien, remiten a melodías que nadie quiere oír.

REFERENCIAS

¹ La obra de Eakins, en su tiempo no fue valorada. Su vida está marcada por escándalos y su obra sufrió rechazos. En el siglo XX y XXI una bibliografía historiográfica de su obra engulló u ocultó sucesos en su tormentosa vida bajo la noción que la vida y la obra de un pintor no están separados.

² El Museo de Arte de Filadelfia editó en 2002, con más de 200 reproducciones en blanco y negro y 243 placas a color, la obra pictórica y fotográfica de Thomas Eakins por motivo de una retrospectiva. Esa muestra se trasladó al Metropolitan Museum of Art (Met) de Nueva York y al Musée d'Orsay de París en el año 2002. Este ensayo —y el hechizo que la obra de Eakins provocó en mi mirada— se inició cuando tuve la oportunidad de ver en el Met de Nueva York —en ese año 2002— la enorme retrospectiva que incluía dibujos, maquetas, fotos y sus más majestuosos óleos. Me trasladé posteriormente a Filadelfia para tener acceso a su ciudad, a su casa (por fuera) y a los museos donde se resguardan otras obras. Cuando este ensayo estaba concluido, en la revista, *Art News*, de octubre de 2009, leí un artículo de Kate Taylor, "Hidden in Plain Sight". El artículo de Taylor no es sobre Eakins, sino una reseña de un nuevo libro de Henry Adams, profesor de arte en Case Western Reserve University y reconocido especialista en arte norteamericano. El nuevo libro de Adams argumenta que Jackson Pollock pintó en sus lienzos imágenes ocultas de su firma. Entrevistado por Taylor Adams comenta: "me parece que tengo un don para encontrar temas controversiales" e hizo referencias a un libro que escribió en 2005 sobre Eakins. Ese libro, *Eakins Revealed: The Secret Life of an American Artist*, Oxford University Press 2005, que yo acabo de leer para entregar este ensayo, me obligó a ampliar más que a reconsiderar lo que ya había escrito sobre Eakins: me permitió aterrizar y enriquecer con sucesos de su vida lo que se ve en su obra. El libro de Adams es indispensable para los interesados en la obra de Eakins.

³ Octavio Paz, "El Uso y la Contemplación". *Obras Completas*. FCE. 1991, p. 73.

⁴ Quizás solo la obra de B. Constant —1845-1902— o quizás G. Moreau —1826-1898— dejó enseñanzas. Ver Millar, John, *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. Yale University Press. 1988.

⁵ Su principal y fundamental entrenamiento formal en el dibujo duró cuatro años, tres veces a la semana, una hora diaria, en la escuela preparatoria Central High School, de Filadelfia. Existe un registro de sus dibujos. Eakins allí se entrenó en el dibujo industrial, arquitectónico y en la grafía ornamental.

Aprendió además a hacer uso de cálculos matemáticos precisos para suplir lo que el ojo y la mente deformaba en los objetos observados.

⁶ Eakins se incorporó al *atelier* de Jean-León Gérôme y eso le permitía asistir a las clases de anatomía, perspectiva, matemáticas, ciencia, estética, arqueología, historia y filosofía del arte en la *École* aunque no estuviera propiamente matriculado en la *École de Beaux Arts*. Una vez al año se abría el concurso para ocupar lugares en la *École*. En 1887 Eakins se presentó a concurso y no fue admitido. Las visitas al Louvre y un viaje a España serán parte de su entrenamiento europeo. De su estadía (seis meses) en España existe una escena callejera (1870), el primer cuadro que pinta, que muestra influencia no de Gérôme, sino de otro alumno del *atelier*: Mariano Fortuny.

⁷ Correspondencia reproducida y traducida en K. Brown, *Eakins Chronology*. Philadelphia Museum of Art. 2002.

⁸ Eakins se inclinó por la medicina y renuenteemente accedió a los deseos de su padre de dejar Filadelfia para estudiar en el *École* parisina. Ver Adams, *op. cit.*, p. 140.

⁹ La traducción sería: El Maestro de la Escritura o la Caligrafía. La palabra *master*, en inglés, tiene una connotación de sabio.

¹⁰ Werbel Amy, Eakin's Early Years. Philadelphia Museum of Art. 2002.

¹¹ "Estudio de una Mujer desnuda y sentada con máscara" realizado entre 1963-1866 y actualmente en exhibición en el Museo de Arte de Filadelfia.

¹² La historia de ruptura en el arte y la estética atribuida al siglo XX, estrictamente, se inicia en la segunda mitad del siglo XIX. El más moderno y revolucionario de los pintores, Gustav Courbet, desafiaba entonces no solo artísticamente a la Academia, sino al Estado.

¹³ (La vanidad del hombre que muy pronto alcanza su capacidad infinita) McCarthy, Cormac, *Blood Meridian or the Evening Rendness in the West*. Vintage. 1992, p. 250.

¹⁴ Steiner, George, *Real Presences*. U.Chicago Press. 1989. Existe edición en español.

¹⁵ John Milner, *The Studios of Paris: The Capital of Art in the late XIX Century*. Yale University Press. 1988.

¹⁶ Hockney, David, *Secret Knowledge: rediscovering the techniques of the Old Masters*. Thames and Hudson. 2001. Existe edición en español.

¹⁷ Las *photogravure* de Jean León Gérôme han sido extensamente estudiadas.

¹⁸ Weinberg, Barbara. *Eakins studies in Paris and Spain*. Philadelphia Museum of Art. 2002.

¹⁹ W. Benjamin, "The work of art in the Age of Mechanical Reproduction" de 1936. Citado en Mullins, Charlotte, *Painting People: Figure Painting Today*. Thames and Hudson. 2006. Existe edición en español de los ensayos de Benjamin. Este texto y otros pertinentes al tema están publicados en Walter Benjamin, *Sobre la Fotografía*, Pre-Textos, España. 2008.

²⁰ Eakins a los treinta años, a instancias de su padre, se comprometió con Kathryn Crowell. Se dedica, sin embargo, a retratar magistralmente a su hermana menor, Elizabeth, probablemente objeto de su verdadero interés amoroso. El único retrato de Kathryn la muestra en una pose desacostumbrada en tiempos victorianos (con las piernas abiertas). Elizabeth murió de meningitis cinco años después sin que se consumara el matrimonio. En 1876 Eakins conoció a Susan Hannah MacDowell, alumna del Pennsylvania Arts Academy, con quien se compromete en 1882 y se casa dos años después, cuando Eakins tiene 40 años. Nunca tuvieron hijos. Eakins retrató avejentada, casi encorvada, a Susan en un óleo de 1884-89 cuando ella tenía menos de 33 años.

²¹ Eakins fue acusado de incesto, por otros familiares, en su relación con Margaret, quien Margaret murió en 1882 de fiebre tifoidea a los 29 años, igual que Carolina a los 24 años, la hermana menor que nunca se reconcilió con su hermano. "En sus relaciones con mujeres el meollo de la confusión psicológica de Eakins consistió en que su relación con ellas fue parecida y distinta a un matrimonio Por lo cual se instauró en su vida cierto patrón de comportamiento en el cual Eakins compulsivamente construía relaciones de tipo matrimonial con mujeres inapropiadas, comenzando con su madre, después con su hermana Margaret, su sobrina Ella Crowell, su alumna Lillian Hammit, [...]

Addie Williams y en mayor o menor grado con casi todas sus alumnas o modelos"; Henry Adams, *op.cit.* p. 438.

²² "Philadelphia is a handsome city, but distractingly regular. After walking about it for an hour or two, I felt that I would have given the world for a crooked street" ("Filadelfia es una ciudad bonita pero inquietantemente regular. Después de caminar sus calles sentí que daría cualquier cosa por una calle chueca". Charles Dickens citado por Peter Ackroyd en Poe: *A Life Cut Short*. Doubleday; 2008.

²³ "The Champion Single Sculls (Max Schmidt in a Single Scull)", 1871; Met, NY; "John Biglin in a Single Skull", 1873-74; Philadelphia Museum of Art; "The Pair-Oared Shell", 1872 y "Sailboat Racing on the Delaware", 1874; Cleveland Museum of Art; "The Biglin Brothers turning the Stake-Boats"; 1873; Yale University Art Gallery; "John Biglin in a Singles Skull", 1873-74 y "Starting Out after Rail"; 1874; Museum of Fine Arts, Boston.

²⁴ El doctor Samuel Gross fue un cirujano destacado y conservador. A los 51 años fue nombrado director del Jefferson Medical College de Filadelfia donde se desempeñó como maestro durante 26 años. Eakins le retrató practicando una cirugía para corregir una osteomielitis o infección bacteriana del hueso.

²⁵ No me refiero tanto a "La Lección de Anatomía del Dr. Tulp" (1632, Maruithuis, La Haya) como a "La Lección de Anatomía del Dr. Joan Deyman" (1656, Rijksmuseum, Ámsterdam).

²⁶ "The Gross Clinic" es propiedad de Jefferson Medical College, Thomas Jefferson University de Filadelfia. Uno de los bocetos previos, al óleo pertenece hoy al Philadelphia Museum of Art. Eakins vendió en 200 dólares el cuadro a la escuela de medicina después que fuera rechazado para ser exhibido en el salón de la celebración del centenario en mayo de 1876. Un crítico en el *New York Daily Tribune* en ese año escribió: "... (es) uno de los (cuadros) más fuertes, horribles y sin embargo fascinantes que haya sido pintado en este siglo a la par —o más que par— de "La Muerte de Marat" de David o "El Naufragio del Medusa" de Géricault. Cuanto más alaba uno este cuadro mayor resulta la necesidad de rechazar que sea incorporado a alguna galería de arte donde hombres y mujeres con debilidad nerviosa se vieran obligados a presenciarlo. Porque no mirar el cuadro es imposible". En Simpson, Marc; Eakins in the 1870's. Philadelphia Museum of Art, 2002.

²⁷ W.G. Sebald, "The Remorse of the Heart: On memory and Cruelty in the Work of Peter Weiss" en *On the Natural History of Destruction*. New York. 2004, p.178. Sebald trata también el tema, de manera novelada, en *The Rings of Saturn*. The Harvill Press. 1998.

²⁸ Ver Henry. Adams, *op.cit.* 215-241.

²⁹ Henry Adams (*op. cit.*) reúne información que demuestra que en la familia de Eakins el trastorno bipolar es recurrente. Existen registros de tratamientos a los cuales Eakins fue sometido por dos colapsos mentales: uno cuando su madre muere y otro cuando fue expulsado como maestro del Pennsylvania Art Academy, en 1886, con 42 años, por comportamiento inapropiado (relacionado con su obsesión por los desnudos en clases). Henry Adams llega a la conclusión, plausible, que Eakins fue un *voyeur*-exhibicionista.

³⁰ En una carta contó: "Tengo un aparato fotográfico. Una cámara 4 por 5, American Optical Co., un tubo Ross para retratos con la marca no. 2 C d V # 23193; un mirador de paisajes o tubo de enfoque largo marcado 8 por 5 S.A. doublet 17375, también de Ross de Londres y 14 respaldos para placas secas; una pequeña valija para transportar todo, tripié y accesorios. También una cámara solar, accesorios y químicos". En Paschall, Douglas, *The Camera Artist*, Philadelphia Museum of Art, p. 244.

³¹ Adams, Henry. *Ibid.* 215.

³² Hockney David, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost Techniques of the Old Masters*. London. 2001.

Anamaría Ashwell.
email: aashwell@gmail.com



Lorenzo Becerril, *Sombreros y bastones*. Numeroso grupo de personajes vestidos de gala, ca. 1886, 2007-2008.

ICONOS de la fotografía en Puebla

Grupos en el poder 1886-1956

Lilia **Martínez**

LA FOTOTECA LORENZO BECERRIL A. C.

Desde su invención, la fotografía pronto se convirtió en un medio de comunicación, de desarrollo social, en un reflejo del desarrollo tecnológico y en una muestra de valores artísticos, todo un universo concentrado en la fotografía. La Fototeca Lorenzo Becerril se formó en 1995 para la preservación, divulgación y valoración de la fotografía mexicana, parte importante del lenguaje y la memoria de nuestro país, contribuyendo con esto a la conservación del patrimonio fotográfico. El acervo comprende el periodo de 1845 a 1975, lo que permite hacer un recuento de fotógrafos y estudios, de soportes y emulsiones, de estilos y tendencias, así como de las contribuciones de la fotografía a la ciencia y tecnología. En 2007 se constituye a la fototeca como Asociación Civil (FLBAC). En 2009, el INAH reconoce a la Fototeca Lorenzo Becerril A.C. como su órgano auxiliar en la divulgación y difusión de la memoria fotográfica patrimonial de México. Y para efectuar además una labor educativa entre los miembros de la comunidad sobre la importancia del cuidado, conservación y preservación del Patrimonio Fotográfico de la Nación.



Manuel Marín, *El Presente Grupo a Nombre de los Obreros de la Casa Felicitan a su Digno Principal el Sr. Leopoldo Gavito en su Onomástico día Noble. 15 de 1892* Recuerdo, 1892.



Gabriel Benítez, *Grupo de trabajadores de la industria textil*, 1894.

LOS TEMAS DE LA FOTOGRAFÍA, EL RETRATO DE GRUPO

Esta obra es una invitación a examinar y descubrir algunos signos de la historia de la fotografía en Puebla, plasmados estos en las obras de escogidos fotógrafos y en un tema concreto: el retrato de grupos urbanos, ya sea fotografiados en el estudio del fotógrafo o “a domicilio”, esto es, en escuelas, fábricas, empresas, talleres, salones, etcétera. El periodo de las imágenes presentadas está restringido y centrado de 1886 a 1956. La elección del retrato de grupo urbano como tema para esta publicación, se debe a que las grandes formaciones sociales, como los conjuntos de personas o corporaciones con su influencia económica, social, religiosa o política, definieron la imagen de la ciudad de Puebla desde los últimos años del XIX hasta la primera mitad del XX. Es posible ver en setenta años cómo los fotógrafos en todo tipo de formatos y presentaciones, destacaron y contrastaron a las personas que configuraron esta forma social de presentarse en un grupo, que en sí mismo cuenta con sus propios valores e intereses; sus normas sociales comunes; en interacciones sociales duraderas; con conciencia o sentimiento colectivo de pertenencia y en una acción cooperativa en un mismo espacio y tiempo.

LOS PRIMEROS RETRATOS DE GRUPO (1886-1899)

Becerril, Benítez y Marín, fotógrafos del siglo XIX, con sus conocimientos técnicos y estilo propio, marcaron

las pautas que había que seguir para el logro de un buen retrato de grupo. Ellos, como excelentes fotógrafos, definieron la manera de retratar a los grupos, ya que contaban con la destreza para adaptarse a cualquier ámbito, ya sea en interior o exterior, y también con la habilidad necesaria para mantener el interés de los personajes retratados. Las fotografías de este periodo están impresas en albúmina.

· LORENZO BECERRIL en la Fotografía Mexicana, es considerado el fotógrafo más importante del siglo XIX, la fototeca ha tomado su nombre por la importancia de su trayectoria y para el conocimiento de su obra. Becerril era fotógrafo de gabinete especializado en retrato, en particular de niños. La imagen presentada lo muestra como uno de los primeros fotógrafos en sacar las cámaras del gabinete para realizar trabajos “a domicilio”, particularidad que le permitió realizar series de vistas de diversos lugares del país, un registro que Becerril describía como una

extensa colección de 3,000 vistas de monumentos históricos, edificios notables, panoramas, ferrocarriles, paisajes, cascadas, y tipos de habitantes de los más importantes Estados para el Álbum Mexicano.

También realizó un *Álbum fotográfico de 74 vistas sobre Puebla*. Podría considerársele como uno de los primeros fotodocumentalistas, ya que sus imágenes sobre sucesos acaecidos en la capital poblana se publicaron en *El Mundo*, *Semanario Ilustrado*, un importante medio de promoción para la fotografía y, en especial, para Becerril.

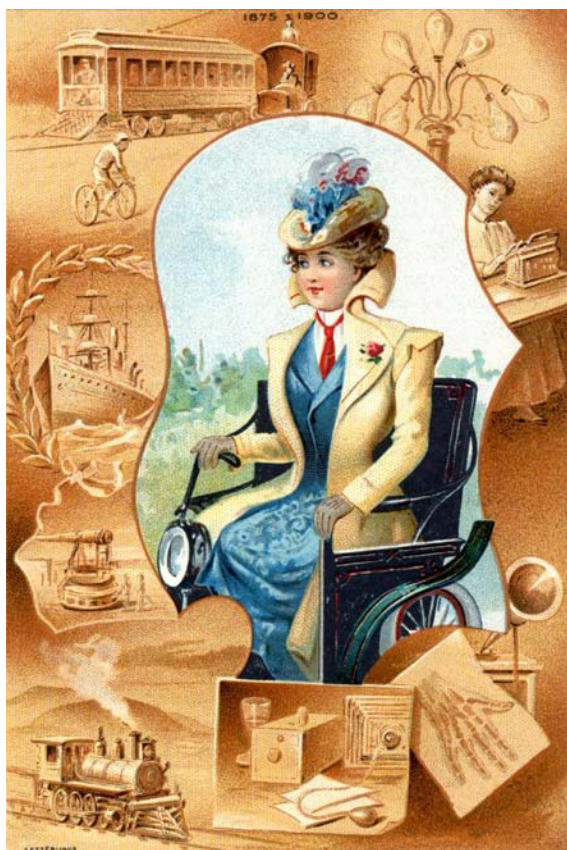
· MANUEL MARÍN, El trabajo de Marín muestra cómo los fotógrafos ya tenían una manera propia de tratar los temas tales como el retrato de grupo. Este retrato es una vista general de los trabajadores del industrial Leopoldo Gavito que muestra cómo técnicamente, Marín explotó las posibilidades que le ofreció el momento: sobre la impresión en albúmina, ejecutó una combinación de técnicas mixtas tales como el dibujo y la tipografía. La temporalidad está manifestada en las fotografías que componen el fondo de Marín, ya que sus impresiones van desde la albúmina hasta la plata gelatina; se caracteriza también por el uso de sellos y soportes variados, acordes a los que existieron en el mercado en su periodo de producción.

· GABRIEL BENÍTEZ, en su Galería Fotográfica, retrató a personajes de todo tipo y a grupos numerosos en exteriores. El retrato de los trabajadores de la industria textil, más de cien personajes, da cuenta de cómo los fotógrafos, con la colocación de los sujetos según su importancia, van conformando las formas de representación del grupo. Además, realizó un inventario fotográfico de imágenes religiosas cuyos 45 negativos en placa de vidrio se

permanecen en la FLBAC, sin poderse identificar la pertenencia de tal conjunto.

LOS DESCUBRIMIENTOS DEL SIGLO XIX

· NETT ERLINUS, 1875-1900, Cromolitografía. En esta tarjeta, la cuarta de la serie, comprendiendo los años 1875 a 1900, se despide el siglo con representaciones de los adelantos más notables. Los tranvías eléctricos, la bicicleta, los automóviles; invenciones todas que reemplazan al caballo y aceleran el paso; el alumbrado eléctrico, la máquina de escribir, las grandes locomotoras, el fonógrafo, la aplicación general de la fotografía, las revelaciones de los rayos X, los poderosos acorazados y cañones de grande alcance y destrucción; estos son los descubrimientos de la ciencia mecánica que coronan al siglo de la invención, y que asombran a los que reflexionan acerca de cuánto representan estas producciones de la inteligencia humana y cuánto prometen para el porvenir. Este texto aparece al respaldo de la imagen; se reprodujo íntegramente.



Nett Erlinus, Postal con los inventos más notables del siglo XIX, la fotografía, el automóvil y el teléfono, entre otros, 1900.

EL MUNDO DEL COMERCIO Y LOS ACONTECIMIENTOS SOCIALES: (1900-1902)

La ciudad empieza a cambiar su fisonomía del siglo XIX al XX; esto se refleja en la remodelación de los edificios para la expansión de los comercios, el fotógrafo deja constancia de ello. Además, se volvió necesario tener una fotografía de los esponsales, como un importante recuerdo del acontecimiento, fotografía que tendrá varias impresiones para compartir con el grupo familiar. Las fotografías de este grupo están impresas en colodión de autorrevelado.

· FRANCISCO BUSTAMANTE y su Gran Fotografía Americana. Produjo una gran cantidad de retratos individuales y de grupo. Sin embargo, el conjunto más significativo de su trabajo lo forman las fotografías de arquitectura que hizo en Puebla, Tlaxcala y Oaxaca. Bustamante era llamado para fotografiar los edificios y sus instalaciones o remodelaciones. Una de estas fotografías es de La Alhóndiga, cuyos espacios arquitectónicos fueron aprovechados por Bustamante para la colocación de los personajes que componen el grupo. La fotografía



© **Francisco Bustamante**, El edificio de La Alhóndiga reconstruyéndose para la nueva ferretería Sommer Herrmann, 1900.

fue publicada en el libro *Las Calles de Puebla*, de Hugo Leicht. Bustamante, en su publicidad, mencionaba ser “la casa más ameritada por el esmero y la limpieza de sus trabajos”, además de “sus precios cómodos”.

· **AURELIO M. CAMPOS** con la fotografía *Unión Artística*. Campos fue un fotógrafo de cierta movilidad: en un periodo de cinco años se le localizó en tres direcciones. En los retratos de grupo, para destacar a los personajes importantes, realizaba una cuidadosa composición. En el retrato de los esponsales, los novios están al centro y rodeados del grupo familiar. Los aspectos de clase también están denotados en esta imagen, los personajes del servicio aparecen en la fotografía, solo que separados del grupo. La fotografía denota, además, ciertas características de la arquitectura poblana.

ALGUNOS ASPECTOS DEL LA EDUCACIÓN EN PUEBLA (1903-1920)

Estos retratos de inicio del siglo XX, son la constancia de algunos aspectos del panorama educativo local. El perfeccionamiento de las lentes y las emulsiones le abrió a los fotógrafos infinitas posibilidades ya que permitió retratar a grupos de escolares no solo en el estudio, sino también en las diferentes escuelas de la ciudad, tanto particulares como municipales. Las fotografías de este periodo y hasta el año de 1962, están impresas en plata gelatina, exceptuando la de Aurelio Campos aquí mostrada.

· **AURELIO M. CAMPOS**. Grupo de escolares retratados con su profesora.



© **Aurelio M. Campos**, “*Unión Artística*”, Casamiento de Roberto Cordero y Soledad C. de Cordero, 1902.



Aurelio M. Campos, “*Unión Artística*”, Las niñas y los niños posando muy atentos con su profesora, ca. 1903.

· **PEDRO GUILLOUZ** “Desempeña trabajos fuera de la ciudad. Hace retratos de todos tamaños y estilos a domicilio”, lo mencionado por Guillouz en su publicidad, lo corroboran sus fotografías. Los escolares presentados por Guillouz posan de manera muy atenta junto a su profesora Isabel García, mujer que en el desempeño de su profesión y por varios años, aparece retratada ya sea con sus educandos o con los compañeros de práctica profesional. García, en el reverso de cada una de las imágenes registraba el año de la toma, el nombre la escuela o colegio y por el frente colocaba una cruz arriba de los personajes ya fallecidos.

· **CARLOS RIVERO ORTEGA** con la fotografía *Rembrandt*. Es de Rivero y después de Juan Crisóstomo Méndez, de quien se tiene el mayor número de fotografías en el fondo de fotógrafos poblanos. Por cinco décadas retrató a todas las clases sociales de Puebla y de lugares circunvecinos. Estudió dibujo en la Academia de San Carlos para así conocer la anatomía de los rostros y realizar un retoque adecuado, dotando al sujeto de una expresión

natural. En el retrato del Colegio Margía, se observan las diferentes alfombras y cicloramas, así como la columna entre el grupo, denotando todo esto que el estudio no era apto para un grupo tan numeroso.

· ANTONIO MARTÍNEZ C. en Art Nouveau. El estudio de Martínez estaba ubicado a dos calles del zócalo, lugar estratégico donde acudían diversos personajes para realizarse un retrato ya sea en pareja, de manera individual o en grupo. En el retrato que Martínez hace de las graduadas, resuelve la reducida área del estudio, acomodándolas de tal manera que, ya sea sentadas o paradas, todas tengan su propio espacio; también las remarca con la luz, así cada una de ellas tiene la debida importancia. En el año de 1928, Martínez se trasladó a la ciudad de Atlixco en donde estableció un estudio llamado Foto Lux.

LA CIUDAD SIGUE SU CURSO (1921-1929)

En este periodo se denota la consolidación de los grupos ante la cámara: gremios de trabajadores y grupos de políticos, de sacerdotes y de familias. Destacadas formaciones sociales que día a día configuraron a la ciudad de Puebla.

· JOSAPHAT MARTÍNEZ, como Josaphat M. & Co. En el año de 1907 Josaphat inició su trabajo fotográfico en los Estados Unidos, país donde rápidamente fue reconocido como un excelente fotógrafo por la calidad de sus retratos. Regresó a Puebla en 1910 e instaló el Gran Estudio Fotográfico; para 1916 coloca uno más: el Josaphat Studio. En 1918 le hizo a Francisco Villa un retrato, fotografía que ha circulado sin otorgársele la debida autoría. También retrató a Carmen Serdán y a Venustiano Carranza. En 1923 regresa a Estados Unidos, donde es contratado por una empresa especializada en retrato. Dos años más tarde vuelve a Puebla ya para quedarse, instalando Photo Josaphat. Rápidamente es reconocido por la calidad de su técnica: la iluminación manejada con maestría, la excelente composición de los sujetos y de la pose y el discreto retoque en los rostros. La imagen de la familia presentada muestra todos estos pormenores.

· EDUARDO SALAT, fotógrafo de estudio y “a domicilio”, muestra cómo los fotógrafos, como una manera de aumentar sus ingresos aceptaban realizar trabajos en exteriores. En sus retratos de grupo, diseñaba com-



Pedro Guillouz, *Los niños posan con su profesora Isabel García, 1920.*



Josaphat Martínez, *Retrato de familia, ca. 1921.*



Carlos Rivero, *Un grupo de alumnos del “Colegio Margía” (Casa Particular de Educación Primaria para Niños del Profesor Adelaido G. Martínez). Al frente el director y sus colaboradores. 11 Poniente 715, Puebla. 1920.*



Antonio Martínez C., *Grupo de graduadas de Corte y Confección Sistema ACME. 1920.*



Eduardo Salat, *Un recuerdo del día de mi Santo*, Franco López Pozo, María Luz González y Miguel Miyar. 4 de octubre, ca. 1922.



Honorato Hernández, *Grupo de Primera Comunión con las catequistas y el sacerdote*, ca. 1924.

posiciones de tal forma que los personajes aparecieran de manera no convencional; usaba los elementos arquitectónicos existentes para darle a los sujetos un aspecto más natural. También montaba las fotografías en recortes y sobre diversos soportes, esto, probablemente para ampliar su oferta y con ello, atraer a un mayor número de clientes.

· **HONORATO HERNÁNDEZ**, de la llamada Fotografía Hernández, retrató a diversos personajes en su estudio:

hombres, mujeres, niños y especialmente a grupos religiosos y militares. En la fotografía de un grupo de primera Comunión, realizada “a domicilio”, el emplazamiento de la cámara está ejecutado de tal manera que cada uno de los personajes está bien representado. También se notan los elementos arquitectónicos del lugar: la puerta con su marco pintado y la fuente; igualmente destacan elementos decorativos como la planta y la jaula. Los hijos de Hernández: Joaquín y Roberto también se hicieron fotógrafos.

· **ISAAC HIDALGO**, con la Fotografía Hidalgo. Los conjuntos de imágenes de los fotógrafos en su mayoría son parecidos: ciertas clases sociales con características semejantes. De los fotógrafos de la ciudad, este es el fondo en donde todavía aparecen sujetos descalzos. En la historia de la fotografía local, Hidalgo fue de los primeros fotógrafos que realizó retratos de personajes de escasos recursos, ya no presentándolos como “de los tipos populares”, sino que presentó a los retratados con gran dignidad, estuvieran o no descalzos. La fotografía del Rastro Municipal es una de las imágenes que realizó “a domicilio”; en ella aparecen los capitanes con sus cuadrillas, teniendo como fondo la arquitectura del lugar. El grupo con la mandolina se retrató en diferentes años, por lo que se tienen más imágenes del mismo, probablemente se retrataban para dar constancia de su amistad perdurable. Su hijo continuó con el estudio ya como Isaac Hidalgo Jr.

· **CARLOS BIANCHINI**, en Bianchini Foto, retrató especialmente a niños, sacerdotes y ferrocarrileros. Los sacerdotes como los de la foto que se presenta, y desde el siglo XIX, fueron clientela frecuente de los fotógrafos,



Isaac Hidalgo, *Capitanes y sus cuadrillas del Rastro de la Ciudad con su administrador*, ca. 1924.

ya sea para retratarse de manera individual o en grupo; su poder económico y social se los permitía. Es interesante observar el estilo y la técnica de Bianchini: manejo del claroscuro y su excelente composición, el fondo podría orientarse en la llamada “fotografía artística”. La fotografía que se presenta tiene por el frente el sello en gofrado con la nomenclatura anterior: Victoria 4; al reverso y en entintado, Bianchini Estudio 3 Poniente 304.

· FOTO ESTUDIO CABRERA fotografió la asamblea de políticos del Partido Nacional Revolucionario. En los años siguientes, las peticiones de fotografiar a políticos en asambleas, campañas, plebiscitos y desfiles se volvieron una constante en el trabajo de los fotógrafos, una fuente de ingresos permanente. Cabrera también realizó retratos en su estudio anunciándose como Foto Estudio “Cabrera” 16 de septiembre No. 315 frente a Catedral Puebla.

DÉCADA DE EFERVESCENCIA POLÍTICA Y MOVILIZACIONES OBRERAS (1930-1939)

Década en que se observa un marcado interés por registrar las actividades políticas y los movimientos de los obreros sindicalizados. También destaca la incorporación de los modos de vida y trabajos locales, a las actividades industriales.

· JOSAPHAT MARTÍNEZ, en Josaphat Studio. Fotografía de Primer Orden. Un grupo de empresarios.

· FOTOGRAFÍA ÁLVAREZ. Conjunto ubicado en la azotea del mercado La Victoria en el centro de la ciudad. Un escenario al aire libre que congrega a personajes para una campaña a favor de Lázaro Cárdenas para la presidencia de la República. Los retratos de los políticos atrás de los retratados, formalizan la composición.

· JOSÉ AGUILUZ, fotógrafo que retrató a los personajes de la compañía “Luz y Fuerza de Puebla” en una cancha de tenis. Los protagonistas, vestidos con prendas deportivas, manifiestan su pertenencia con el banderín. Todas las fotografías de Aguiluz son en medida 5 x 7” y están selladas al reverso.

· CARLOS BIANCHINI, en Bianchini Foto. Extraordinaria fotografía por la composición: los operarios según su jerarquía, están colocados en las diferentes zonas de la maquina; esta se encuentra en la Casa Redonda del ferrocarril. El gremio de los ferrocarrileros fue un grupo que siempre estuvo en demanda de retratos, diversidad

de fotógrafos fueron llamados para registrarlos, ya sea en los edificios, en las instalaciones de los talleres o en sus asambleas.



José Aguiluz, Grupo de tenis de Luz y Fuerza de Puebla, ca. 1935.



Isaac Hidalgo, Mar 2 1952, Grupo con mandolina, 1925.



Carlos Bianchini, Los sacerdotes, clientes asiduos de los fotógrafos, 1928.



Estudio Cabrera. Los diputados Rafael Ávila Camacho y Álvaro Lechuga en una asamblea del Partido Nacional Revolucionario, 1928.



Josaphat Martínez. Ing. Rodríguez Román, Rafael M. Acevedo, J. M. Contreras, Manuel Ibáñez, M. Águila B., A. Pliego, Gómez, Joaquín Mena, 1930.



Fotografía Álvarez. Grupo en los altos del mercado La Victoria en la campaña a favor del general Lázaro Cárdenas, 1934.

· J. JOSAPHAT MARTÍNEZ, con Josaphat Studio Fotografía de Primer Orden. Grupo de políticos fotografiados en el Salón de Cabildos del Palacio Municipal.

· M. MANUEL COSÍO tomó la fotografía de los huelguistas de la fábrica Cementos Atoyac. La huelga fue uno de los conflictos laborales que paralizó parte de la ciudad; la presencia de fotógrafo fue necesaria para dar constancia del suceso. El gobierno estatal recibió el apoyo

de las instancias federales para solucionarla. Este movimiento sindical fue uno más de los acontecimientos que acaecieron en la década.

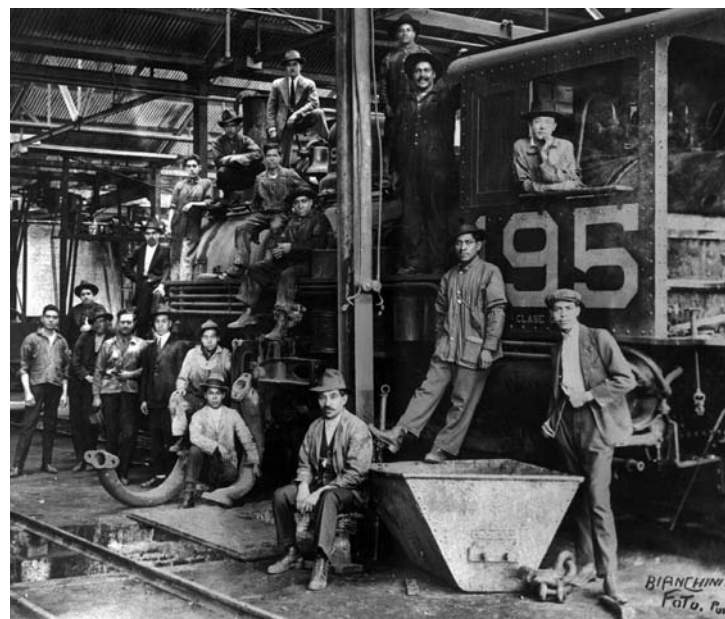
CRECIMIENTO INDUSTRIAL Y PODER POLÍTICO (1940-1950)

Años en que la ciudad estaba regida por las actividades políticas, destacando la formación del cacicazgo avilacamachista. Por otro lado, en el estudio se seguía retratando a las familias y a las mujeres en sus logros profesionales. Así fue la diversidad de sucesos y personajes que desfilaron frente a las cámaras.

· ISAAC HIDALGO JR., desde Foto México, fotografió al equipo de esgrima de la escuela Santos Degollado; un militar funge como su instructor. La imagen después de impresa fue coloreada de manera selectiva, solo remarcaron ciertos puntos de interés, como los rostros y el escudo en forma de corazón.

· J. JOSAPHAT MARTÍNEZ, como Josaphat. Enfermeras fotografiadas en marzo 7 de 1941. La maestría de Josaphat está demostrada en la excelente composición e iluminación de las integrantes del grupo.

· L. LIRA HNOS. los Fotógrafos Comerciales. Políticos y confeti, compañeros inseparables en los actos políticos. En esta imagen aparecen Maximino Ávila Camacho, Gonzalo Bautista, Gustavo Díaz Ordaz y Álvaro Lechuga. Al reverso tiene la fecha Feb. 1942. La fotografía de los



Carlos Bianchini. Grupo posando para la cámara en la Casa Redonda del ferrocarril, ca. 1937.



Josaphat Martínez, Grupo de políticos en el Salón de Cabildos del Palacio Municipal, 1938.

Lira quedó como argumento para escribir la historia de la ciudad.

· **SALVADOR GORDOA A.** 1942, año de la formación del Comité Regional de la Liga de las Comunidades Agrarias y Sindicatos y Campesinos de Puebla. Organización popular que en los años cuarenta organizó a los obreros y campesinos de la ciudad.

· **RODRIGO ZEPEDA.** Fotografía y Ferrocarril. Una imagen de los trabajadores del ferrocarril. La vestimenta que portan hace ver que estos personajes desempeñaban un rudo trabajo en los talleres. De este fotógrafo, es la única imagen que se tiene en el acervo de los fotógrafos poblanos; probablemente se deba a que en su sello se anuncia como “Rodrigo Zepeda Fotografías y Amplificaciones”, lo que significaría que pudo haberse dedicado más a la impresión que a la producción.

· **ABELARDO ZAFRA.** con Foto Zafra. El grupo familiar ante el fotógrafo para tomarse el retrato del recuerdo. Los personajes llegaban al estudio con sus mejores galas; era importante mostrarse como alguien estable. La composición de los sujetos que hace Zafra para el retrato es según su edad: colocó a los grandes atrás, los medianos a los lados y a los chiquitos con los papás. El lucimiento de la vestimenta y los peinados lo logró al colocarlos con un ciclorama neutro y con la iluminación principalmente frontal.

· **MANUEL COSÍO** Los niños Haro en su primera Comunión, una importante celebración familiar y el retrato es parte imprescindible del ritual.

· **GRÁFICAS PRENSA.** El gobernador Carlos I. Betancourt con un grupo de empresarios. Atrás del grupo retratado se observa a otro fotógrafo, lo que indica que un mismo evento era cubierto por varios fotógrafos. Al reverso de la imagen aparece el sello de Gráficas Prensa, una cámara Graflex con flash. Desde este periodo, los fotógrafos empiezan ya a presentarse como “de prensa”, lo que más adelante dio paso a los fotoperiodistas.

SALVADOR GORDOA Y SU GRAN ÉPOCA (1934-1962)

A pesar de que cada una de las décadas mostradas es en sí misma, un microcosmos de acontecimientos, es en la obra de Gordoa donde se aprecia un condensamiento de sucesos. Ningún otro fotógrafo en tres décadas registró a tantos grupos y en tan diversos ámbitos y circunstancias. Del acervo de fotografías poblanas, su fondo contiene tal cantidad de fotografías que lo coloca sólo después de Méndez, Rivero y Becerril, por lo tanto, su archivo es el de mayor número de imágenes de los fotógrafos “a domicilio”. Gordoa no databa sus fotografías, por lo que su periodo de producción se ha obtenido a través de los registros que al reverso de la imagen hacían los propios retratados; así, se ha podido obtener un aproximado de su periodo de trabajo: de 1934 a 1962. Para esta publicación, y por la diversidad de los eventos que acontecían en la Angelópolis, se han elegido los siguientes: el



Lira Hermanos, Maximino Ávila Camacho, Gonzalo Bautista, Gustavo Díaz Ordaz y Álvaro Lechuga, 1942.



Manuel Cosío, Recuento de huelguistas de la fábrica de cemento Atoyac. S. A. Puebla, Pue. 20-mayo 1939.



Salvador Gordo A, Asamblea de la Liga de Comunidades Agrarias S.C del EDO. 1942.



Isaac Hidalgo Jr., Equipo de esgrima de la escuela Santos Degollado, 1940.



Rodrigo Zepeda, Trabajadores de los talleres del ferrocarril. Septiembre 18 - 1947.



Josaphat Martínez, Enfermeras portando con orgullo su uniforme, 1941.



Salvador Gordo A, Academia de música en su concierto de fin de año. 1950.



Abelardo Zafra, Familia en estudio, ca. 1947.



Gráficas Prensa, José Pérez Salazar: - Alfonso Duran Ing. Carlos I. Betancourt (Gob. del Edo). José Ambris - Miguel Gordillo Enrique Galicia - Lic. Enrique Molina Johnson, 1949.



Manuel Cosío, Los comulgantes con su familia, 1948.



Salvador Gordo, Los novios con el grupo familiar, ca. 1950.



Salvador Gordo, Las meriendas Nescafé congregaban a numerosos grupos de mujeres para promover el consumo del café instantáneo, ca. 1956.

concierto de fin de año de la academia de música. De esta academia se tiene un registro anual que va desde 1949 hasta 1956, todos, registrados por Gordo. De los espasales, el grupo familiar con los novios. Gordo llegó a ser el principal realizador de los álbumes de boda. La reunión de amigos quienes aparecen acomodados en la escalera. Por último, un numeroso grupo de mujeres reunidas en un restaurant para la promoción del café soluble. Los números de inventario de las fotografías de Gordo van



Salvador Gordo A., Grupo de amigos reunidos en la escalera para la fotografía, ca. 1955.

desde el 01302 hasta el 18839, esto es, han sido adquiridas por la fototeca en diversos periodos. Su obra es tan amplia que podría publicarse un libro sólo con sus fotografías, ya que los diversos grupos en sus interacciones sociales están representados en su obra.

B I B L I O G R A F Í A

Cordero y Torres, E. *Cronología de Gobernantes del Territorio Poblano y Presidentes Municipales de la Heroica Puebla de Zaragoza*. Publicaciones del Centro de Estudios de Puebla (1970).

Huerta Jaramillo, AMD. *Políticas Educativas en Puebla 1877-1910. La Escuela Elemental*. Gobierno del Estado de Puebla. Secretaría de Cultura Comisión Puebla V Centenario. México (1992).

Lara Klahr F. *Jefes, Héroes y Caudillos*. Fondo de Cultura Económica. México (1986).

Leicht H. *Las Calles de Puebla*. Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla. Puebla (1986).

Lomelí Vanegas L. *Breve Historia de Puebla*. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica. México (2001).

Martínez y Torres L. *Puebla de los Ángeles 1858-1993*. Universidad de las Américas Puebla -Fototeca Lorenzo Becerril A.C. (2005).

Southworth J.R. *Oaxaca y Puebla Ilustrado*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 1ª ed. (1901).

Tecuanhúey Sandoval A. *Cronología Política del Estado de Puebla 1910-1991*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla (1994).

Lilia Martínez

email: fototecalorenzobecerril@hotmail.com

© **De las fotografías de la Fototeca Lorenzo Becerril A.C.**



© **Pedro Meyer**, *Vermeer en la Habana*, La Habana, Cuba, 1979.

CENTENARIO ^{d e l a} **fotografía**

Paul **Valéry**

Enero 7 de 1939
Discurso de Paul Valéry
Delegado de la Academia Francesa

Señor Presidente de la República,
Señor ministro,
Señoras y señores,

Invitada para comparecer en este acto solemne, instituido para celebrar una invención absolutamente nacional, y una de las más admirables que se hayan producido en el transcurso del siglo XIX, la Academia Francesa no podía dejar de dar a conocer su homenaje a los notables franceses que tuvieron la idea de la fotografía, y los primeros que supieron fijar la semejanza de las cosas visibles por la propia acción de luz que emana de ellas.

Sin embargo las Letras, a cuyo culto nuestra Compañía es particularmente devota, no parecen a primera vista ofrecer relaciones muy evidentes con esta bella invención, ni haber sido modificadas de manera significativa por ella, ni en su espíritu ni en sus prácticas, tal como tampoco lo han sido por tantas otras creaciones modernas del género humano.



© **Pedro Meyer**, *Romeo y Julieta*, Habana, Cuba, 1979.

Sabemos bien que el dibujo, la pintura y todas las artes de imitación han sabido sacar provecho de la inmediata captura de las formas por medio de la placa sensible. A partir de que, por medio de esta fijación resultó posible de considerar con tranquilidad la figura de los seres en movimiento, muchos errores de observación pudieron ser constatados: nos percatamos de todo aquello que había de imaginario en el galope de los caballos y en el vuelo de los pájaros que hasta entonces los artistas habían creído captar. La fotografía acostumbró a los ojos a esperar aquello que debían ver, y en consecuencia a verlo; y los instruyó a no ver lo que no existe, y que veían claramente antes de ella.

Por el contrario, la posesión de ese medio para reproducir las apariencias de la naturaleza y de la vida a partir de un simple relevo de energía física, no parece tener una consecuencia cierta y una ventaja significativa para las Letras.

Incluso, inicialmente parecería que la maravillosa invención pudo tender a disminuir la importancia del arte de escribir y a sustituirlo en más de una ocasión, más

que a procurarle nuevos recursos o enseñanzas de gran valor. El grado de precisión que puede pretender el lenguaje, cuando se desea emplearlo para dar idea de cualquier objeto de la visión, es casi ilusorio. Por más hábiles que seamos en nuestro oficio de escritores ¿cómo describir un sitio o un rostro de manera que lo que hayamos escrito no sugiera tantas visiones diferentes como lectores tengamos?.

Abrid un pasaporte y la situación se encuentra inmediatamente clara: la descripción que garabateamos en él no soporta la comparación con la fotografía fijada a su lado.

De esta manera, la existencia de la fotografía nos comprometería más bien a dejar de querer describir aquello que puede, en sí mismo, registrarse; y es necesario reconocer que, en realidad, el desarrollo de este procedimiento y de sus funciones tiene por consecuencia un tipo de exclusión progresiva de la palabra por parte de la imagen. Se diría incluso que en las publicaciones, la imagen está tan celosa de suplantar a la palabra que le hurta algunos de sus más enojosos vicios: facilidad y prolijidad. Me atrevería a agregar que, ocasionalmente, la fotografía se atreve incluso a prac-

ticar la mentira, grande y siempre floreciente especialidad de la palabra.

Es necesario convenir entonces que el bromuro predomina sobre la tinta en todos los casos en los que la presencia misma de las cosas visibles basta, habla por sí misma, sin la intermediación de una mente interpuesta, — es decir, sin la necesidad de las transmisiones absolutamente convencionales de un lenguaje.

Pero por lo que a mí toca, no veo en esto ningún mal; y estoy cerca de encontrar en ello ciertas ventajas para la literatura. Considero que esta proliferación de imágenes fotográficas de la que hablaba, podría indirectamente cambiar en beneficio de las letras —entiendo por ello las Bellas Letras—, o más bien las Letras verdaderamente bellas... Si la fotografía y sus conquistas del movimiento y del color, sin hablar de aquella del relieve, nos desaniman para describir lo real, es porque nos recuerda los límites del lenguaje articulado, y nos aconseja, a nosotros, los escritores, un uso absolutamente adecuado a la propia naturaleza de nuestros medios. Una literatura pura sería aquella que abandonara el empleo de otros modos de expresión o de producción y se consagrara a lo que por sí misma puede alcanzar. Estaría alerta y a la vez se desarrollaría por sus verdaderas vías, de entre las cuales, una, se dirige hacia la perfección del discurso que construye el pensamiento abstracto, la otra, se aventura libremente en el interior de la variedad de combinaciones y resonancias poéticas.

Destacaría aquí, que en el momento en que apareció la fotografía, el género descriptivo comenzaba a invadir las Letras. Tanto en verso como en prosa, el ambiente y los aspectos exteriores de la vida habían tomado un lugar excesivo en las obras. Entre 1820 y 1840, ese ambiente es generalmente imaginario. Existía todo un romanticismo de sitios y de formas, que disponía, con una libertad y una soberanía completamente fantasiosas, de las personas y de las cosas, inventaba Orientes y una edad media casi totalmente engendradas por la sensibilidad de la época, asistida de cierta erudición.

Finalmente vino Daguerre. La visión fotográfica se obtiene y se expande en el mundo con una extraña rapidez. Se asiste a una revisión de todos los valores del conocimiento visual. La manera de ver se modifica y se precisa, mientras que las costumbres mismas resienten la novedad que, del laboratorio, pasa inmediatamente a la

práctica e introduce necesidades y costumbres inéditas en la vida. Todo el mundo tendrá su retrato, gracia anteriormente excepcional. El fotógrafo ambulante recorre las zonas rurales. Cada suceso de la existencia queda marcado con un cliché. No hay matrimonio que no se constate a partir de entonces por la imagen de una pareja en trajes de boda; no hay nacimiento en que el niño de días no sea llevado frente al objetivo; en algunas decenas de años, el hombre que llegará a ser podrá sorprenderse y enternecerse frente a la imagen de ese bebé del cual ha partido su futuro. En cada familia se conserva un álbum, uno de esos álbumes que nos ponen entre las manos los retratos que llegan a ser emotivos, las vestimentas devenidas ridículas, los instantes que han llegado a ser lo que son, y todo un conjunto de parientes, de amigos y también de desconocidos, que han tenido una parte esencial o accidental en nuestra vida. La fotografía, en suma, ha instituido una verdadera ilustración del estado civil. Si Balzac, quien buscaba sobre las tumbas y estandartes nombres singulares que hablaran por sus innumerables



© Pedro Meyer, *Santera*, Habana, Cuba, 1979.



© **Pedro Meyer**, *Comandante Sacco*, Nicaragua, 1978.

criaturas, hubiera vivido un poco después, no habría dejado de ojear esas colecciones de fisonomías conservadas, para con ellas excitar su genio.

Pero, con la fotografía, y sobre las huellas de Balzac, el realismo se pronuncia en nuestras letras. La visión romántica de los seres y de las cosas pierde poco a poco su magia. El decorado muestra su tela o su cartón. Se impone una nueva exigencia que pretende que la ficción poética se separe claramente de la narración que pretende representar lo real. No deseo decir que el sistema literario de Flaubert, de Zola o de Maupassant, deba su fórmula a la llegada de la fotografía, porque temo la investigación de las causas. En estos temas, no falta quien las encuentre.

Me limito a fotografiar una coincidencia. No está del todo claro que los objetos que se encuentran cercanos en la placa, tengan alguna otra relación entre ellos salvo la de la cercanía. Mientras más esté uno tentado de encontrar vínculos profundos entre el fenómeno Realismo y el fenómeno Fotografía, es más necesario cuidarse de explotar aquello que no puede ser sino un encuentro.

Sin embargo, el imperio de las letras no se limita solamente a las provincias de la poesía y la novela. Se extiende a los inmensos dominios de la historia y de la filosofía, cuyas indecisas fronteras se pierden en ocasiones del

lado de los organizados territorios de la ciencia y de los bosques de la leyenda

Es aquí, en esas regiones inciertas del conocimiento, que la intervención de la fotografía —e incluso, la sola noción de fotografía—, toman una importancia notable y precisa, pues introduce en esas venerables disciplinas una condición nueva —probablemente una naciente inquietud, un tipo de inédito reactivo del cual no se han considerado, sin lugar a dudas, suficientemente los efectos.

La historia es una narración a la cual debemos de aportar algo para distinguirla de un cuento. Le prestamos nuestra energía actual y todos nuestros registros de imágenes, necesariamente tomados del presente. Le adaptamos nuestras simpatías y nuestras antipatías; construimos igualmente sistemas de sucesos, y le damos según nuestro corazón y la potencia de nuestro pensamiento, una manera de existencia y sustancia a personajes, a instituciones, a asuntos o a dramas, de los cuales los documentos no nos proponen sino un argumento verbal, en ocasiones de lo más somero.

Para unos, la historia se reduce, entonces, a álbumes de imágenes, a escenarios de ópera, espectáculos y a situaciones generalmente críticas. Entre esos panoramas que componen y experimenta nuestro espíritu, los hay que nos ofrecen prodigios, encantamientos, efectos de teatro sumamente bellos o demasiado increíbles, que interpretamos en ocasiones como símbolos, transposi-



© Pedro Meyer, *Celos*, Habana, Cuba, 1979.

ciones poéticas, sucesos reales. Para algunos otros, más abstractamente interesados por la historia, ésta es un tal registro de experiencias humanas que es necesario consultar como se hace con los anales de la meteorología, y con la misma preocupación de descubrir en el pasado algo del porvenir.

Ahora bien, la única noción de fotografía, si la introducimos en nuestra reflexión sobre la génesis del conocimiento histórico, y de su verdadero valor, sugiere inmediatamente esta inocente pregunta: ¿tal hecho que me ha sido contado, podría haber sido fotografiado?

Ya que la historia no puede conocer sino cosas sensibles, puesto que el testimonio verbal es su base, todo aquello que constituye su afirmación positiva debe poder descomponerse en cosas vistas, en momentos de “toma directa”, correspondiendo cada uno al acto de un operador posible, de un demonio reportero fotógrafo.

Todo el resto es literatura. Todo lo que queda se compone de ingredientes de la narración o de la tesis, que son productos de la mente y, por consiguiente, imaginaciones, interpretaciones, o construcciones, cosas sin cuerpo, imperceptibles al ojo fotográfico o al oído fonográfico, y que entonces no han podido ser observadas y puramente transmitidas. De ahí resulta que todas las discusiones que se pueden producir sobre el valor causal de los hechos, su importancia o su significación, no se ejercen sino sobre factores no históricos —son el acto de nuestras facultades críticas o inventivas—, más o menos temperados por los textos.

No hablo de ninguna manera de problemas de autenticidad. Sobre este punto, sin embargo, la fotografía aporta nuevas razones de prudencia. Se consideraba, hasta su aparición, que un hecho atestado por un gran número de espectadores que lo hubieran presenciado con sus ojos, era un hecho indiscutible. Ningún tribunal, ningún historiador, habría dejado de admitirlo, incluso de mala gana. Pero, desde hace algunos años, bastó un cliché para reducir a la nada el testimonio formal de un ciento de personas que juraban haber visto, con sus ojos, a un fakir elevarse en la cuerda que acababa de lanzar al aire en el que permanecía maravillosamente firme.

Sin embargo todo esto nos conduce naturalmente a no sé qué filosofía, la cual nos induciría rápidamente a acercarnos a la filosofía a secas, si este desbordamiento no me condujera al riesgo de rebasar mi competencia, mi presente misión, y a la vez todos los límites que el objeto y la solemnidad que esta reunión requiere que observe.

Me limitaré entonces a examinar ligeramente, en algunas palabras, qué osaríamos pensar de nuestra invención, si se pensara en ella como filósofo.

Respecto a la fotografía se podría, por ejemplo, reanimar, si no es que rejuvenecer, el antiguo y difícil problema de la objetividad. La pequeña historia del fakir viene a mostrarnos que la poco elegante y un tanto desesperada solución, que consiste en invocar el testimonio de muchos



© Pedro Meyer, Cuba, 2009.

para establecer frente a todos la existencia objetiva de una cosa, sería fácilmente arruinada por una simple placa sensible. Ciertamente hay que confesar que no podemos abrir los ojos si no estamos inconscientemente dispuestos a no percibir una parte de los objetos que están frente a nosotros, y a ver otras cosas que no están ahí. El cliché viene a reparar tanto nuestro error por carencia como nuestro error por exceso: nos muestra totalmente todo aquello que veríamos si fuéramos igualmente sensibles a todo lo que nos imprime la luz, y sólo a lo que ella nos imprime. No sería en consecuencia imposible, no digamos abolir, sino hacer retroceder un tanto la clásica dificultad de la que hablaba, atribuyéndole un valor objetivo a toda impresión de la cual podemos conseguir una réplica, una imagen semejante, sin otro intermediario entre el modelo y su representación, que la luz imparcial.

Pero, entre la fotografía y la filosofía, existen otras relaciones muy íntimas, y de lo más antiguas. Los filósofos de todos los tiempos, los teóricos del conocimiento, como los autores místicos, han mostrado una inclinación muy notable por lo fenómenos más conocidos de la óptica, a los que han explotado con frecuencia —en ocasiones de la manera más sutil—, para imaginarse las relaciones de la conciencia y sus objetos, o para describir las ilusiones o las iluminaciones de nuestras

mentes. Permanece en el lenguaje más de un término que lo atestigua. Hablamos figurativamente de claridad, de reflexión, de especulación, de lucidez, y de ideas; y disponemos de toda una retórica visual para uso del pensamiento abstracto. ¿Qué hay de más natural que comparar aquello que tomamos por simplicidad de la conciencia, recíproca a la variedad de nuestro conocimiento, y como opuesto a ella, —con la fuente de la luz que nos revela la infinita multiplicidad de las cosas visibles, formadas todas únicamente por miríadas de reflejos del Sol? Innumerables espejos de una conocida pequeñez componen el azul del cielo. Más aún, las vicisitudes de la luz entre los cuerpos nos presentan numerosos efectos, de los cuales no hemos podido impedir el vincular nuestra íntima sensación de conocer. Pero, lo que los pensadores han estado más seducidos a utilizar, y sobre lo que han ejecutado las más brillantes variaciones, son las decepcionantes propiedades de ciertos fenómenos luminosos. ¿Qué llegaría a ser la filosofía sin el recurso de discutir apariencias? Los espejismos, los lápices que se rompen apenas tocan el agua y que se componen maravillosamente al salir de ella, todos las atracciones que el ojo acepta han tenido su parte en esta memorable e inagotable argumentación.

Ustedes piensan correctamente si piensan que yo no me abstendría de mencionar aquí la más célebre de las alegorías de esta especie. Qué otra cosa es la famosa

caverna de Platón, si no una cámara negra, –la más grande, pienso, que jamás se haya realizado. Si él hubiera reducido a un muy pequeño hoyo la abertura de su gruta, y revestido con una capa sensible la pared que le serviría de pantalla, Platón, desarrollando su fondo de caverna, habría obtenido un filme gigantesco; y Dios sabe qué sorprendentes conclusiones nos habría dejado sobre la naturaleza de nuestro conocimiento y sobre la esencia de nuestras ideas...

Pero qué emoción más filosófica que aquella que se puede experimentar bajo esa luz roja tan diabólica, que hace del fuego de un cigarro un diamante verde, mientras que esperamos con ansiedad la llegada del estado visible de esta misteriosa imagen latente sobre la naturaleza sobre la cual la ciencia no se ha puesto definitivamente de acuerdo.

Poco a poco, aquí y allá, algunas manchas aparecen, semejantes a un balbuceo del ser que se despierta. Esos fragmentos se multiplican, se sueldan, se completan; y no se puede dejar de soñar frente a esta formación, de entrada discontinua, que se manifiesta por saltos y por elementos insignificantes, pero que converge hacia una composición reconocible, formada por numerosas precipitaciones que se observan en el espíritu: recuerdos que se precisan; certidumbres que de un golpe se cristalizan; la producción de ciertos versos privilegiados que se establecen desprendiéndose bruscamente del lenguaje interior.

En fin, qué sujeto más digno de meditación para la filosofía, que la historia de ese prodigioso incremento del número de estrellas, como del número de radiaciones y energías cósmicas, que le debemos a la fotografía.

La consideración de ese progreso verdaderamente fulminante me lleva a sugerir una consecuencia muy extraña. ¿No sería necesario, a partir de ahora, definir el Universo como un simple producto de los medios de los cuales el hombre dispone, en semejante época, para volverse sensibles a sucesos indefinidamente, variables o lejanos? Si el número de estrellas se vuelve una noción inseparable de los procedimientos que lo fijan en un instante dado y que a la vez permiten censarlo, y si se toma en cuenta los perfeccionamientos adquiridos, se podría prácticamente decir que ese número del Universo es una función del tiempo.

Esos inmensos resultados nos deben de hacer pensar con una particular emoción en las tentativas repetidas, en las experiencias multiplicadas, en la abnegación y en la constancia de los inventores. Pienso en sus investigaciones, en las austeras condiciones, en lo azaroso de su trabajo que hacían con sus propias manos, en el aislamiento de sus reflexiones; y pienso, con más respeto aún, en el desinterés que mostraron y que expresa la perfección de su gloria, que es la de la nación.

Tomado de: *Discurso sulla fotografia de Paul Valéry, Filema Edizioni, Nápoles, 2005.*

Traducción: Ricardo Téllez Girón López

Revisión y corrección: Nuria Castells

© **Pedro Meyer**, *Otra fotografía en la casa de Somoza...*, Nicaragua, 1979.





© **Pedro Meyer**, Cuba, 2009.

MELQUIADES ^Y_a FOTOGRAFÍA inteligente

Pedro **Meyer**

“En el mundo están ocurriendo cosas increíbles”, –le decía José Arcadio Buendía a Úrsula, su esposa–; sorprendido todo el tiempo por las noticias sobre los avances de la ciencia que Melquiades el gitano, traía consigo a Macondo. “Ahí mismo, al otro lado del río, hay toda clase de aparatos mágicos, mientras nosotros seguimos viviendo como los burros”, concluía José Arcadio Buendía, en *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez.

Lo notable de estas reflexiones pensadas en ese Macondo de hace siglos, es que son aplicables a nuestro tiempo.

Las sorprendentes noticias de Melquiades de lo acontecido en ese mundo del otro lado del río, no son tan distintas de lo que viene ocurriendo en nuestra era digital. ¿Acaso, la reacción de José Arcadio Buendía frente al descubrimiento del hielo, cuando dice: “Este es el gran invento de nuestro tiempo”, es tan diferente de lo que cualquiera de nosotros diría de cara a tantas innovaciones tecnológicas, como hoy nos rodean?

A lo largo de estos últimos cincuenta años se ha venido dando una transformación silenciosa de la profesión del fotógrafo, y yo diría que resulta hasta sigilosa. Hemos recorrido sin darnos cuenta un camino que no estaba previsto. Sencillamente nos ocurrió, como el adolescente que se transforma en adulto, sin percibir de claramente todos los cambios y transformaciones que le ocurren a diario.



Cuando me inicié en la fotografía, los mismos alquimistas en el imaginario de José Arcadio Buendía, rondaban también en el mío. La magia de ver cómo emergía una imagen en la charola del revelador, ha sido, —creo yo—, una experiencia compartida por múltiples generaciones a lo ancho y largo del planeta. No es de sorprenderse entonces, que se consideraba fotógrafo profesional todo aquel que sabía transformar nuestra percepción de la realidad, en una hojita de papel que recogería esa experiencia, misma que terminaba siendo convertida en un recuerdo permanente. El alquimista dentro de nosotros cambiaba una percepción determinada en una imagen latente mediante los mismos instrumentos básicos de químicos, papel y lentes que desde siglos atrás se venían empleando por otros tantos alquimistas.

A diferencia de Harry Potter, que estudió para ser mago, y en ausencia de alguna academia o maestros que en mi juventud me llevaran de la mano, me tuve que enseñar a mí mismo, a base de prueba y error. Con el énfasis en el error. Así aprendí de fotografía. El maestro de fotografía más importante que tuve fue el señor que hacía la limpieza en el laboratorio del Club Fotográfico de México. Este humilde trabajador compartía conmigo los secretos que escuchaba a diario en voz de los “fotógrafos” que escondían lo “que sabían de los otros”, para que no se supiera cómo es que lograban hacer sus fotografías. La competencia por medallas era más intensa que el deseo de compartir. Ese “maestro” me llevaba a un lado y le decía al jovencito empeñado en aprender de fotografía, alguna receta que había escuchado aquí y allá, alguna recomendación que pudiera servirle para revelar sus rollos, o cómo lograr que una ampliación quedara bien y, finalmente, cómo montarlas sobre cartulinas, lo que era todo un arte, para que quedaran sin arrugas.

Al México de aquellos días eran muy pocos los libros que llegaban sobre fotografía. Si ya de por sí eran pocos los libros que sobre el tema se publicaban en cualquier parte, de esos pocos eran aún menos los que llegaron a circular por estas latitudes. Es verdaderamente difícil para un joven fotógrafo(a) hoy en día, imaginarse la ausencia de toda esa información como la que hoy tiene disponible cualquier joven con solo mirar en la red, en donde sea que se encuentre.

Con cada nuevo día en que sale el Sol, también aparecen los desarrollos tecnológicos digitales más novedosos. Es más, también aparecen noticias sobre ellas a lo largo del día, y estas nos llegan de todas partes del mundo. Sería impensable la dinámica actual en torno a los cambios tecnológicos sin su plataforma de difusión: el internet. La velocidad que trae hoy consigo ese acceso a toda la información nos define de alguna manera.

Veo cualquier nuevo producto o servicio, y de inmediato cuento de igual manera con comentarios de usuarios de todas partes del planeta. Gente que nos comparte sus opiniones y experiencias, o las dudas que puedan tener, incluso con productos que aún no salen a la venta. Puedo buscar en la red cuáles son los precios a los que se venden. Todo esto antes era un misterioso secreto para los iniciados. A menos que llegara Melquiades con sus últimas novedades, nada sabíamos de lo que pasaba allá, del otro lado del río.

La fotografía ya poco tiene que ver con aquella que aprendí de joven. Por supuesto, seguimos pendientes de la luz, aun cuando ya no tanto, con la aparición de cámaras que pueden tomar fotos en la oscuridad en base a rayos infrarrojos. Un invento del ejército holandés permite que la imagen sea a todo color, tal y como si fuera de día.¹

El mayor fabricante de cámaras fotográficas en el mundo ya no es ninguna de las consabidas y tradicionales marcas relacionadas con la fotografía. Es



nada menos que Nokia, el fabricante de teléfonos celulares con cámaras. Y si hablamos de cantidad, qué tal que se ha fabricado una cámara capaz de tomar seis millones de fotografías por segundo;² pero entre la gente que opina sobre este artículo, como ya antes lo había anotado, hay que quienes nos informan que ya existen cámaras capaces de tomar fotografías a un ritmo de 100 millones de cuadros por segundo. En fin, solo tiene que aparecer alguien informando que se ha logrado un desarrollo excepcional, cuando antes de que se termine de leer la noticia ya la misma se ha superado. Así de rápido va el desarrollo.

Es evidente que ninguna de estas cámaras es para nosotros, los usuarios comunes, pero sí dan cuenta de cómo los límites de lo que es posible fotografiar se han expandido, o de la velocidad con que los adelantos se suceden unos a los otros. La empresa Sony recién ha anunciado la cámara más veloz para usuarios comunes; este modelo capta imágenes a diez cuadros por segundo. Pero no solo toma las fotos rápidamente, sino que además toma seis imágenes por cuadro para juntarlas en una sola y así enriquecer el rango tonal de la misma.

Comentaré sobre tres modelos de cámaras que hicieron su aparición hace poco, o están por hacerlo. Estos modelos tienen en común que representan innovaciones en direcciones completamente nuevas en relación a lo que históricamente se podía pensar que es la forma de un aparato fotográfico de imágenes fijas.

El primer modelo al que haré referencia es una cámara que está por salir al mercado, presentada por Samsung, la *DualView*, que no solo cuenta con el tradicional visor digital que se conoce por la parte posterior de la cámara, sino que además lo incorpora en la parte frontal de la cámara, para hacer así más fácil la toma de autorretratos, algo común hoy en día para los usuarios de las redes sociales. Además, ha dispensado de todos los botones

que igualmente conocemos en las cámaras. En el visor posterior, los controles están todos incorporados en la pantalla, y solo se manejan tocando una pantalla sensible al tacto.

La siguiente cámara a la que haremos referencia es un modelo de la Nikon que tiene incorporado un proyector... Sí, leyeron correctamente: un proyector cuya imagen alcanza el metro veinte de ancho proyectada sobre cualquier superficie.

Finalmente, en esta serie de tres, presento la Canon EOS 5D Mark II, que es una de las primeras cámaras que no solo toma fotos fijas a 21 millones de píxeles, sino que, además, puede tomar video de alta definición [HDTV] a 30 cuadros por segundo. Sé de tres películas de largo metraje que se están filmando con esta cámara.

Sirvan entonces estos pocos ejemplos para ilustrar la manera en que aquello que en el pasado se entendía como el aparato para tomar fotografía hoy adquiere nuevas modalidades con las que se puede registrar la imagen. Los cambios tecnológicos no solo abren la barrera para hacer cosas nunca soñadas en la era analógica, sino que estos mismos cambios introducen a su vez transformaciones en los contenidos.

Me preguntaban unos fotógrafos acerca de la profesión del fotoperiodismo hoy en día. A lo que les respondí que ni la foto ni el periodismo tienen mucho que ver con lo que tan solo hace una década se entendía bajo esa descripción. Las agencias tradicionales de fotoperiodistas han tenido que cerrar sus puertas ante las fuertes pérdidas ocasionadas por los cambios en los mercados de la fotografía.³ Por una parte, están cerrando los diarios impresos, siendo reemplazados por el internet. Por otra, los grandes reportajes sobre eventos noticiosos se han visto desplazados por fotografía de celebridades.



La muerte de Michael Jackson no fue parte de las noticias de ese momento, se transformó en La Noticia, lo demás ya no tenía cabida en los medios.

No nos detengamos en lo anterior en cuanto a los cambios para el fotoperiodismo; pensemos por un momento que hoy las noticias se cubren no solo por los profesionales, sino también por los aficionados. Todos los diarios en el mundo y los canales de televisión tienen abiertas sus puertas para recibir las imágenes que pudieran haber sido tomadas por los aficionados, tanto en foto fija como en video. Tragedias como las bombas detonadas en el metro de Londres o en la estación de Atocha en Madrid, tuvieron sus primeras fotos por este conducto. Pero no hay que ir tan lejos. Las fotos más emblemáticas de toda la guerra de Estados Unidos en Irak, fueron tomadas por aficionados. Me refiero a las imágenes dentro de la cárcel de Abu Grahb captadas por los soldados para enviarlas a sus familiares como si estuvieran pescando truchas en una excursión. Esa foto del hombre encapuchado ha marcado toda una era. ¿Quién recuerda alguna de las fotos tomadas por los cientos de profesionales?⁴

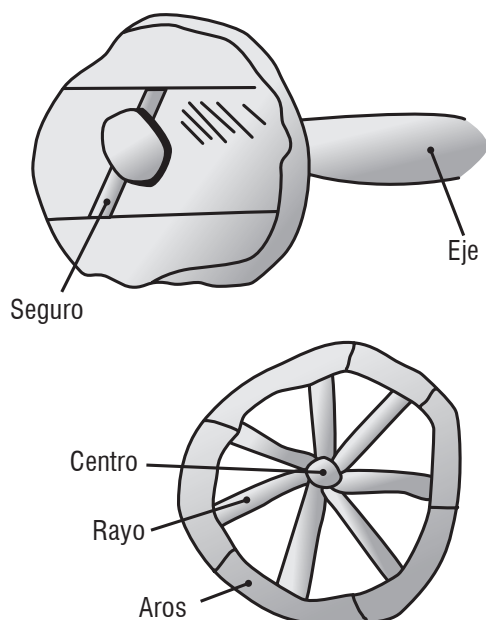
La industria editorial en el mundo entero está siendo transformada en estos momentos. Ya no se puede obviar que las opciones digitales están provocando cambios sísmicos en la manera que se publican libros; por ejemplo, en California, para dentro de cinco años ya no habrá libros de texto impresos para las escuelas, todos tendrán que ser digitales.⁵

Y sobre los tradicionales libros de fotografía, con los cuales inicié estas reflexiones, sólo puedo decir que si alguien desea hacer un libro en formato impreso hoy en día, esto lo puede lograr desde ediciones de un solo ejemplar. Nunca ha sido más sencillo hacerse de un libro de fotografía con la obra de uno mismo. Estos ejemplares son apreciados por coleccionistas, así como por los museos a los que aspira llegar el artista de hoy.

Me siento como una gallina nerviosa tratando de cruzar una avenida en el entronque de varias arterias, con sus correspondientes semáforos, y el tráfico viniendo de todas las direcciones. Son tantas las cosas de las que podemos comentar en este espacio y todas ellas importantes y simultáneas, más no será posible cubrir sino una mínima parte. Veamos toda la revolución que ahora mismo se está dando con el iPhone, después de una década de teléfonos celulares que ya tenían lo suyo en cuanto a innovación tecnológica, pero que ahora, frente a este nuevo aparato, no tienen mucho que ofrecer. No creo que mi iPhone lo use más allá del 10% del tiempo en hacer llamadas telefónicas; todo lo demás que hago en este celular está vinculado con otras actividades. A saber: ver y hacer búsquedas en el internet, correo electrónico, escuchar música, ver y tomar videos, escribir, jugar juegos diversos—desde póker hasta solitario—, leer libros de una colección que se acerca al millón de volúmenes, tomar fotos y procesarlas creativamente, subir fotos a la red, leer mis periódicos preferidos cuando estoy viajando, repasar revistas de todo tipo; me permite ver mapas para ubicarme y saber en dónde me encuentro, relojes, cro-

nómetros y calculadoras sofisticados, un compás para saber dónde ando (y no me ocurra lo de la gallina), grabadora de voz, calendario de actividades, en fin... y luego, ya más para mi uso particular, es poder contar con el acceso a mi base de datos desde cualquier parte del mundo en donde puedo encontrar y ver cualquiera de las fotos que he tomado a lo largo de mi vida. Esto último se dice rápido, pero representa un largo camino para organizar todo el material con la finalidad de que ahora un archivo muerto se haya transformado en uno vivo, mismo que es visitado a diario por un gran número de personas interesadas en mi obra. Piensen por un momento en lo que significa la posibilidad de traer en la bolsa de mi pantalón todas las fotos que he tomado a lo largo de mi vida, en mi caso, más de 320,000 imágenes.

Para apreciar mejor el camino que hemos recorrido en estos últimos treinta y cinco años de la era digital, desde que aparecieron las primeras computadoras personales, quiero hacer una comparación con otro invento del hombre, de hace más de cinco mil años. La rueda fue inventada en Mesopotamia cerca del año 5000 aC, pero se ha encontrado que solo hasta el año 3500 aC fue empleada en vehículos, tirados por bueyes, que transportaban personas. Esas ruedas eran de madera maciza y estaban formadas por dos o tres segmentos. El primer cambio radical ocurrió después, cuando la necesidad de carros de guerra menos pesados llevaría al invento de la rueda con radios, para que fueran más maniobrables; este desarrollo tardó quinientos años en gestarse.



Podemos así ir contrastando el tema de los tiempos en que se demoró que estos inventos vieran aplicaciones prácticas en su proceso de evolución, desde ese primer vehículo tirado por bueyes, hasta los actuales automóviles eléctricos o híbridos. Lo que todo esto significa es que los modelos económicos se han visto transformados en muy poco tiempo. La inmensa mayoría de las empresas tradicionales del ramo fotográfico no lograron superar y adaptarse a los cambios. Solo sobrevivieron: Nikon y Canon, que también eran importantes en la era analógica. Pero, del gran poder hegemónico que tuvo Kodak, hoy solo queda un pálido recuerdo; su famosa película *Kodachrome* terminó siendo sepultada por los costos de producción y revelado, y por las cifras cada vez más reducidas de venta en la era digital.

Es digno de comentar la cantidad de marcas que hoy ofrecen excelentes cámaras, y que no tenían que ver con la fotografía hace un par de décadas. Pienso en Sony, Nokia, Samsung, Panasonic, Epson, Casio, Sanyo, Toshiba, HP, y en muchas de las marcas que han vuelto a aparecer, como Leica, Hasselblad, Contax y Pentax, entre muchas otras. En realidad son nuevas organizaciones con nuevos dueños, que compraron los activos de las empresas quebradas, para quedarse así con las marcas y algunas patentes.

Podemos afirmar que la era digital ha sacudido al mundo de una manera mucho más profunda y rápida que cualquier evento que haya ocurrido en la revolución industrial. Si bien las locomotoras (máquinas de vapor)



abrieron territorios nuevos y hubo muchas consecuencias con todas esas transformaciones, como las fábricas textiles y los motores de combustión interna, mismas que dieron paso a la industria automotriz, nada se compara con lo ocurrido en la era digital.

Estamos entrando en la era de la “fotografía inteligente”, pero antes: ¿qué significa este término? Decía alguien que el primer paso para entender las cosas, es poderlas nombrar. Hoy en día, la imagen, desde su archivo electrónico, viene acompañada de una cantidad impresionante de información que, me atrevo a decir, muy pocos en el mundo se han detenido a pensar de qué manera le pueden sacar provecho a todo ese caudal de datos llamado metadata.

Haré un breve recorrido de la primera foto que encontré en una carpeta en mi computadora, o sea, no es una preparada en particular para este artículo.

En cámaras, como las iPhone, Nikon, Canon, y muchas otras, que vienen con GPS (*Global Positioning System*) ya sea incorporado o como accesorio, se le adjunta a la imagen, de manera automática, el punto exacto en el mundo desde donde fue tomada esa foto.

Todos los debates que se están dando en torno a la famosa foto de Robert Capa del Miliciano Caído que,

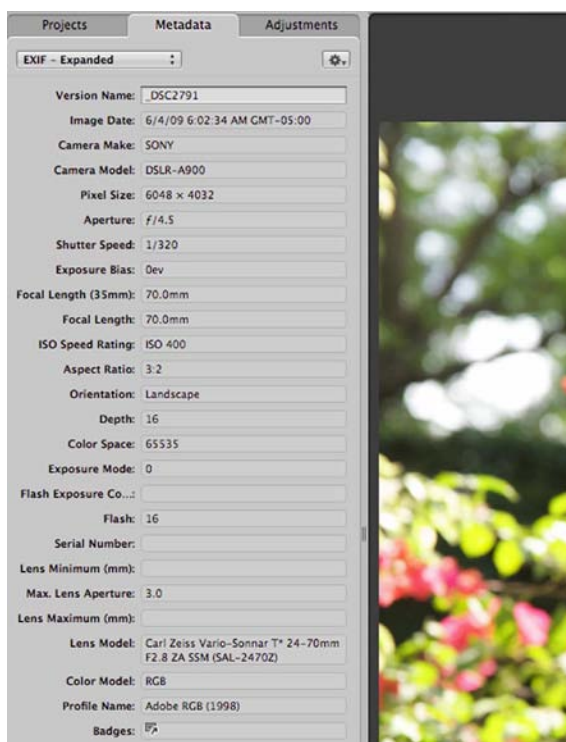
se suponía, fue tomada en Cerro Muriano, España, y sobre la cual ahora se alega que realmente fue tomada en Espejo, también en España. El que haya sido tomada en uno u otro sitio es fundamental, porque de ser cierto este último hallazgo, por esas fechas no había un frente militar en esa región, lo cual haría sospechar que la imagen fue posada.⁶

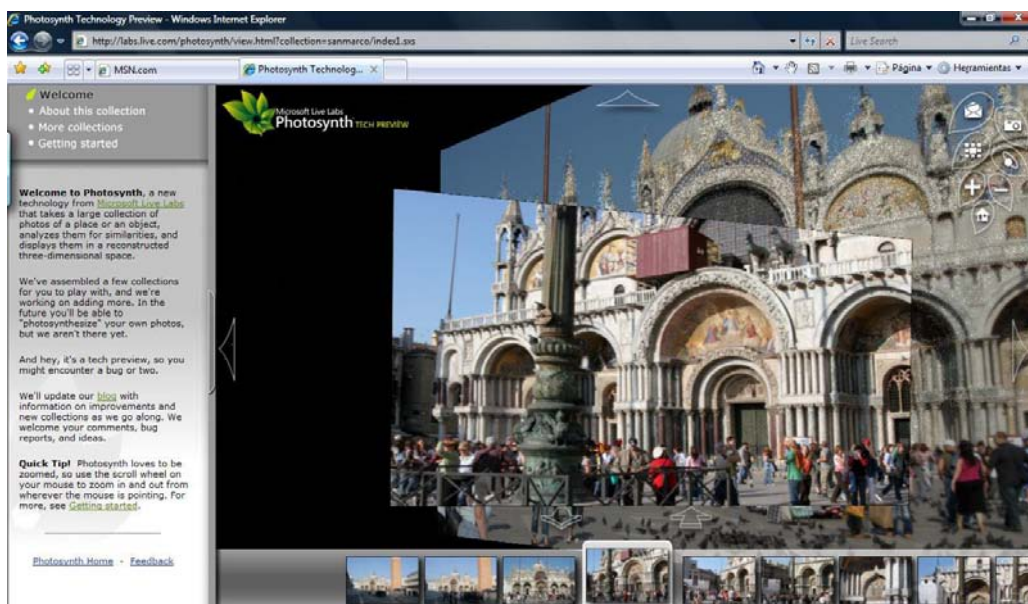
Ya hemos dicho en muchos foros que las fotos con este tipo de información permiten hacer una referencia cruzada perfecta, para así dar testimonio de la veracidad de una toma fotográfica. Pero no solo eso, permiten localizar en el internet a todos los que han tomado una foto en cierto horario, día, y localización, dependiendo de lo que se está buscando. Con eso obviamos el tener que saber cómo, cada quien, nombró en su archivo tal o cual imagen ya que son datos duros, que no están sujetos a interpretaciones.

Les recomiendo mucho que vean el video de la conferencia en TED, el foro más importante en el mundo sobre nuevas tecnologías, en donde Blaise Agüera y Arcas hace una presentación de un programa que inventó para tomar una cantidad enorme de imágenes tomadas por un universo muy extenso de fotógrafos, con cualquier cámara que tuvieran a la mano, y desde puntos de vista muy diversos, y cómo los amalgama todos para dar una versión de síntesis de todos esos puntos de vista. En este ejemplo él fue a buscar en Flickr todas las fotos sobre la Catedral de Notre Dame, de París, tomadas por miles y miles de turistas.⁷

Pienso que ya se están dando cuenta que el asunto del metadata en un archivo fotográfico va cobrando una importancia enorme en la medida que se entienda que esos negativos de ayer, equivalentes al cine mudo, cuentan hoy con esa riqueza de datos que aún no tenemos definido cómo van a ser aprovechados. Pero puedo imaginar que en el contexto educativo es tremendamente importante saber cuáles eran las características de ciertas tomas que nos resultaron bien, así como de aquellas que nos fallaron.

Las cámaras que se han estado ofreciendo en el mercado son ahora igualmente inteligentes, a grado tal que hay cámaras que solo disparan si en el visor se ve que las personas están sonriendo. Una cámara que puede detectar las sonrisas también podrá detectar muchas otras cosas, dependiendo de cómo esté programada. Igual pueden





hacer un análisis de la luz, o del tipo de tema, lo mismo para un paisaje que para un retrato. Todo aquello que incorpora toma de decisiones en estas nuevas cámaras digitales le ofrecen la opción al usuario para que las decisiones sean tomadas ya por el fotógrafo, ya por el aparato mismo.

Regresamos a lo dicho por mí antes:

era considerado fotógrafo profesional todo aquel que sabía transformar nuestra percepción de la realidad en una hojita de papel que recogería esa experiencia, misma que terminaba siendo transformada en un recuerdo permanente.

Hoy, los aparatos han sustituido en gran medida aquello que en el pasado era aportado por la experiencia en el manejo de la fotografía. Cualquiera puede hoy captar una imagen razonablemente bien expuesta. El enfoque estará resuelto, la optimización entre apertura del lente y velocidad, la sensibilidad del sensor para el tipo de iluminación, todo eso está atendido.

Queda entonces ahora para los fotógrafos lo más importante: usar todas estas herramientas para contar una historia. Eso que es, al fin de cuentas, lo más trascendente, el que se sepa contar historias nuevas, interesantes, sensibles y enfocadas a ir mejorando cada día la sensibilidad hacia el mundo que nos rodea.

Sólo espero que ante este alud de nuevas posibilidades creativas no perdamos nunca la capacidad de sorpresa, o que dejemos de maravillarnos ante la presencia

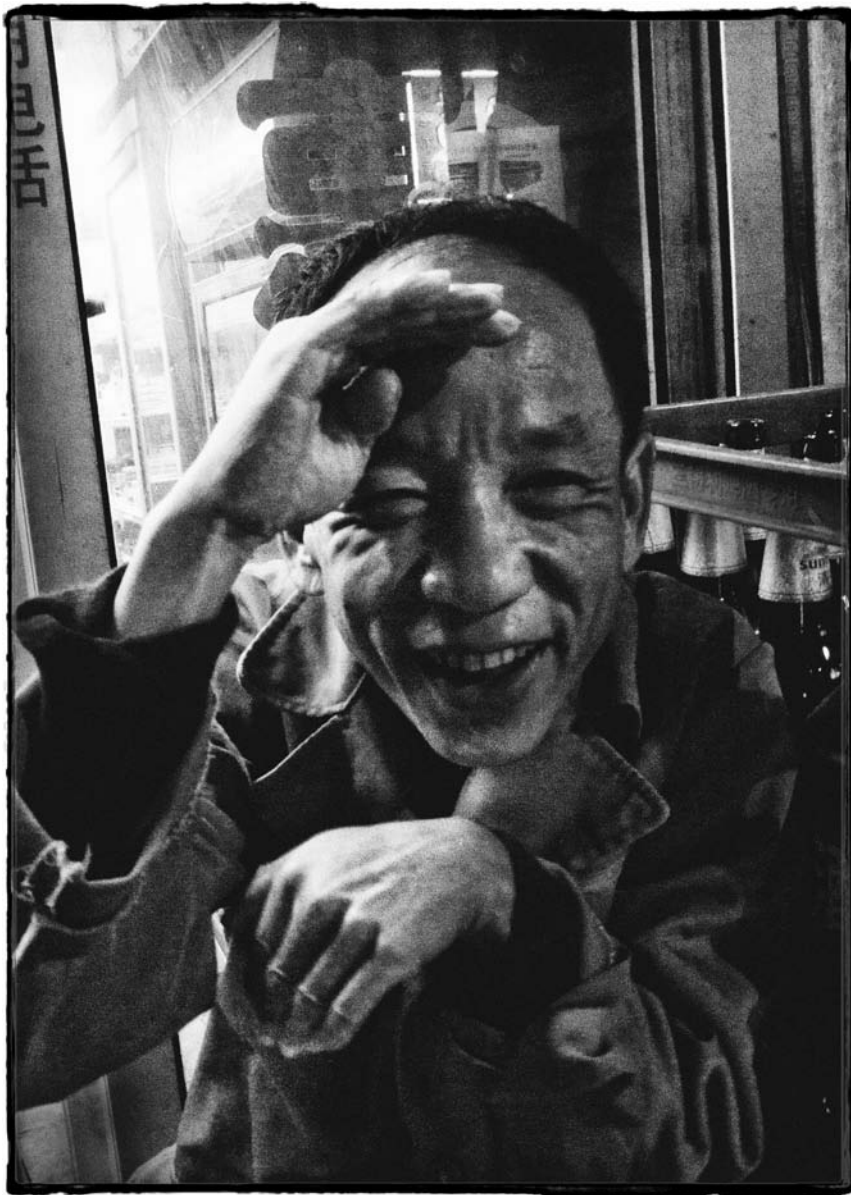
de un bloque de hielo, por ejemplo. En ese sentido, todos los avances de la tecnología son irrelevantes si no contamos al final del día con ese sentido de sorpresa que requiere que uno se identifique con el aspecto humano en cada uno de nosotros.

Estamos todos luchando para salir de Macondo con el propósito de ir al encuentro de esos nuevos descubrimientos. No hay que dejar el alma en el camino, porque de otra suerte lo único que nos va a quedar es, eventualmente, regresar por ella. José Arcadio Buendía nunca logró captar el daguerrotipo de Dios... pero, con las herramientas actuales, no estaría tan seguro de que no lo lograría.

REFERENCIAS

- ¹ <http://www.newscientist.com/article/mg18524865.900-nightvision-camera-turnsnight-into-day.html>
- ² <http://blogs.discovermagazine.com/80beats/2009/04/29/worldsfas-testcamera-snaps-6-million-pictures-in-a-single-second/>
- ³ <http://www.bjponline.com/public/showPage.html?page=867377>
- ⁴ <http://www.antiwar.com/news/?articleid=8560>
- ⁵ http://hometownstation.com/index.php?option=com_content&view=article&id=17428:schwarzenegger-digitaltextbooks-2009-08-15-13-00&catid=26:local-news&Itemid=97
- ⁶ http://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html?_

Pedro Meyer
<http://www.zonezero.com>



© Pedro Meyer, China, 2008.

Arquitectura y Fotografía: Miradas caleidoscópicas sobre la ciudad

Luis Fernando **Acebedo R.**

Todas las ciudades tienen un color dado por el juego de luces y sombras que se encuentran en el tiempo y el espacio. Le Corbusier decía: “la arquitectura es el encuentro de la luz con la forma”. Precisamente, la fotografía en sus inicios encontró un gran apoyo en la arquitectura cuando sus inventores buscaron demostrar cómo ésta facilitaba la apertura de nuevas posibilidades pictóricas y paisajísticas al capturar en un abrir y cerrar de la luz, las perspectivas geométricas del espacio citadino que el Renacimiento había logrado expresar a través del dibujo.

La velocidad de la vida urbana casi siempre obnubila la percepción de los cambios cromáticos en las fachadas de los edificios o en los objetos que abren o cierran las perspectivas urbanas. Con la fotografía logramos detener el espacio y neutralizar el tiempo para revelar un caleidoscopio de tonalidades y texturas que re-crean la ciudad o sus fragmentos, como una escenografía cambiante, fugaz, efímera. Cuando esto sucede, la fotografía encuentra su razón de ser porque nos deja impávidos y deslumbrados con la captura perenne de un instante vivido. Y cuando la arquitectura nos sorprende con sus formas, materiales, texturas, tonos o juego de volúmenes en contraste con la luz, entonces podemos afirmar que se ha vuelto lugar, apropiación, cultura, porque contiene un lenguaje, sugiere un acontecimiento o una acción, conjugados en clave de pasado, presente o futuro.



© Pedro Meyer, China, 2008.

LAS FUERZAS MOTORAS DE LA ARQUITECTURA Y LA FOTOGRAFÍA URBANA

Tiempo, espacio, luz, movimiento y técnicas parecen ser las fuerzas motoras que dinamizan la arquitectura y también la fotografía urbana en nuestra época. Aquí está el nuevo espacio, ya no sólo tridimensional sino cuatridimensional, porque articula el espacio físico con el virtual y lo transforma en un espacio altamente interconectado con los flujos y las redes de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC).

Luces y sombras, fragmentos y tonos cromáticos hacen parte de las miradas o giros caleidoscópicos que hacemos cotidianamente para fijar el espacio en nuestra retina. Pero no siempre lo logramos, a veces, debemos acudir a la fotografía para re-tener y transformar aquellas imágenes que el espacio-tiempo cada vez más efímero y fugaz no nos permite disfrutar. Quizás ésta sea una de las diferencias más notorias entre arquitectura y fotografía, el carácter efímero de esta última, aunque algunas expresiones contemporáneas de la arquitectura ya han relativizado esta idea al incursionar en las espacialidades de algunas artes como el teatro de la presentación, o en las grandes ferias y exposiciones internacionales o en los

parques temáticos, entre otros, en donde el espacio arquitectónico deviene fragmento, escenografía, símbolo, abstracción, construcción y deconstrucción.

Decía Alex Maclean cuando apenas despuntaba el siglo XXI en su texto “La fotografía del territorio”:

La imagen en perspectiva de la ciudad sería como la inscripción utópica, es decir, del no lugar en espacios reales, los de los álbumes de mapas y su circulación entre los hombres, pero esta inscripción se efectuaría bajo la forma de la virtualidad o, mejor dicho, de un lugar virtual, que los hombres ocuparán muy pronto.

¿Qué nos anunciaba Maclean? Qué en muy poco tiempo conquistaríamos la virtualidad de la geografía y cambiaríamos la línea del horizonte por la vista de pájaro para elaborar nuevas construcciones geométricas y pictóricas. De hecho, ya estamos ahí; las tecnologías GPS nos muestran nuevas representaciones espaciales de carácter virtual con las cuales tendremos que interactuar cada vez más. O qué decir de las llamadas fotografías cúbicas que permiten tener una panorámica interactiva de 360° en sentido horizontal y vertical con sólo mover el mouse.

Todas estas experiencias transforman significativamente el sentido de límite que hasta ahora teníamos en nuestros imaginarios, pensando que había un principio

y un fin. Tal vez, ahora debemos hablar de un *continuum*, de un conocimiento dado por los ires y venires de una incesante búsqueda de verdades relativas.

LA METÁFORA DEL CALEIDOSCOPIO COMO POSIBILIDAD DE INTERPRETACIÓN DE LOS NUEVOS CAMBIOS

Los avances científico-tecnológicos y su impacto en las artes nos están acercando más a la metáfora del caleidoscopio para entender los cambios que las nuevas tecnologías le demandan a las artes y sus diferentes maneras de representación, y menos a la del *collage* y del fragmento que se generalizó en los últimos años como expresión del caos y la sin salida.

En efecto, como dos metáforas que fueron penetrando las diferentes manifestaciones artísticas, el *collage* y el fragmento resultaron útiles para justificar el arte en sí y para sí. O como diría Mariátegui:¹ “el arte como sentimiento y no como pensamiento”, el triunfo del azar, la casuística; tal vez el agnosticismo y la ausencia de referentes. Una de las máximas de los dadaístas a mediados del siglo XX era “asesinemos la inteligencia si queremos comprender la belleza”. Hoy, esta consigna resulta metafísica, nihilista y probablemente retrógrada.

Por el contrario, el caleidoscopio como expresión metafórica se mueve entre lo particular y lo general, entre los fragmentos y la totalidad, no solo desde el punto de vista de la imagen, sino también de su significado. Pese al instante reservado a una unidad de tiempo-espacio, la fotografía nos da la posibilidad de trascender en la complejidad de un fenómeno o en la futilidad de un objeto inanimado, pero siempre contenidos en determinados límites, llamémoslos culturales, éticos o estéticos. Desde la arquitectura, Zaida Muxi² sostiene que la ciudad de la globalización no puede ser entendida sino a través de su constante fragmentación entre la pobreza excluida y la riqueza excluyente, y las posibilidades de reconstruirse se dan a través del montaje de los fragmentos y realidades yuxtapuestas. En este sentido, ella sostiene que el *collage* deja de ser un mecanismo poético y deviene como el “resultado último del *laissez faire* de la economía liberal y del libre mercado que redundo en todos los ámbitos culturales y expresivos”.

En ambos casos, sigue presente la contradicción como elemento liberalizador. Para Steve Yates³, por

ejemplo, el asunto trascendental está en identificar el contrapunto visual, ese elemento que marca la diferencia entre la fotografía y la realidad. Al respecto, dice:

Resulta evidente que el contrapunto visual, al igual que el contrapunto musical, se basa en dos condiciones: el contraste entre contrarios que se complementan mutuamente, como los polos de una escala, y una similitud o un paralelismo que lleva al espectador a conectar estos contrarios para así descubrir el antagonismo existente en la unidad de la composición.

La luz o contraluz, la lejanía o cercanía, el color y la sombra negra, la superposición de planos o el cambio de texturas, pueden ser algunos de esos contrapuntos que se emplean en la fotografía o la arquitectura para generar contrastes, marcar espacialidades, establecer jerarquías o rupturas en medio de unos planos homogéneos, rutinarios, armoniosos y uniformes.

Parodiando a Rudolf Arnheim⁴, yo diría que mientras el arquitecto inventa, el fotógrafo descubre, pero ambos



© Pedro Meyer, México, 2008.



© Pedro Meyer, China. 2008.

encuentran entre las innumerables vistas de la realidad múltiples alternativas, infinitas formas de aproximación, trazos llenos de significados y significantes en medio de la unidad de la composición. Margarita Monsalve⁵ afirma que la fotografía conjuga dos realidades: el signo y el significado. “Es signo de una realidad distante y, a la vez, espejo que la contiene en miniatura, significándole”, un signo ambiguo que contiene la posibilidad infinita de fragmentación y montaje. Para Juan Carlos Pérgolis,⁶ desde la arquitectura, los contrapuntos permanentes de la ciudad nos plantean que para entenderla haya que mirarla como un *corpus* heterogéneo de objetos culturales, de fragmentos arbitrarios y de inestabilidades. Al respecto dice:

[...] la ciudad tiene dos identidades, como las dos caras de un mismo billete, una está dada por las estabildades, la seguridad y los movimientos recurrentes, la otra es la ciudad del desarraigo, de las tribus, de los otros, esa temida contraparte de lo establecido, de lo arraigado.

Desde la perspectiva tecnológica, este debate se observa entre los promotores de la e-topía, para quienes las nuevas TIC han inaugurado un nuevo espacio de carácter electrónico llamado la ciberciudad y los defen-

sos de la distopía, que critican la tecnología en cuanto supone la destrucción de la noción de lugar. Ambos conceptos se plantean como una búsqueda desesperada al supuesto óbito de la utopía. García⁷ explica esta paradoja cuando advierte que:

[...] si para los primeros la ciberciudad es un espacio de libertad, democracia, conexión, igualdad e individualismo que puede acabar con los males de la ciudad tradicional, para los segundos es un espacio de control, segregación, fragmentación, polarización y aislamiento que puede acabar con la propia ciudad tradicional.

En este juego de contrastes, de sincronías y diacronías, de nodos y redes, el uso de las tecnologías ya no se plantea como una opción, sino como una condición, una parte del acto creativo. Se incorpora como recurso, más que como instrumento. Hay quienes cuestionan el concepto de la “originalidad” bajo esta premisa, sin embargo, ¿qué puede ser hoy en día totalmente “original”? Se trata de un proceso adaptativo en el que estamos haciendo tránsito del lápiz de grafito al óptico, de la cámara análoga a la digital, de la maqueta de cartón a la imagen 3D, del papel a la pantalla interactiva. En fin, de la materialidad a la virtualidad. Imaginemos, por ejemplo, que la próxima muestra fotográfica ya no se haga en papel fotográfico,



© Pedro Meyer, China. 2008.

sino en pantallas de plasma; ya no en un museo o biblioteca sino dentro de una geodesia que nos permita mostrar la fotografía cuatridimensional, con visión cubista tal y como la imaginó el arquitecto y escritor neoyorquino John Beckmann⁸, con la posibilidad de interacción de las personas con su espacio a través de ligeros movimientos de la palma de la mano conectada a micro sensores electrónicos. En un ciberespacio.

William Gibson, identificaba el ciberespacio con una metrópolis compuesta por datos tridimensionales codificados en formas arquitectónicas, una red global de información por la que se podía navegar. Una sola generación ha sido testigo de semejantes transformaciones. Por eso es tan difícil aprehender sus impactos. Sólo sabemos que la velocidad con que se están dando nos obliga a tener una mente abierta hacia nuevas exploraciones y divagaciones. Pero también tenemos evidencias de las respuestas emergentes y alternantes a la homogenización dominante. Estamos volviendo a refrendar la importancia del espacio como valor diferenciador. A esa globalización sin sujetos que hoy en día parece imponerse, algunos le superponen la llamada "glocalización", en donde el territorio, la cultura y las innovaciones adquieren sentido de lugar, se ambientalizan, comienzan a tener un nuevo significado y un signo diferenciador, una memoria, un nuevo contrapunto que la arquitectura y la fotografía deben continuar explorando para su propio engrandecimiento.

NOTAS

- ¹ Arnheim, R. "Estudio sobre el contrapunto espacial". En: Steve Yates. *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona (2002).
- ² Beckmann J. *The virtual dimensión. Architecture, representation and crash culture*. Princeton Architectural Press, Nueva York (1998).
- ³ García Vázquez C. *Ciudad hojaldré. Visiones urbanas del siglo XXI*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona (2004).
- ⁴ Mariátegui JC. *El artista y la época*. Empresa Editora Amauta. Lima, Perú (1964).
- ⁵ Monsalve M. "La difícil imagen". En: Franky, Jaime. *Especialización en fotografía, primera promoción 2007-2008*. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (2008).
- ⁶ Muxi Z. *La arquitectura de la ciudad global*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona (2004).
- ⁷ Pérgolis JC. Estética del desarraigo en la ciudad nómada. *Revista de estudios sociales* 5 (2000) 108-114.
- ⁸ Yates S. *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona (2002).
- ⁹ Franky J. *Especialización en fotografía, primera promoción 2007-2008*. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (2008).

BIBLIOGRAFÍA

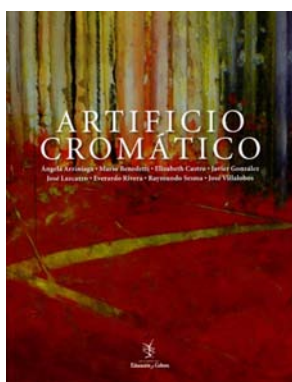
- ¹⁰ <http://caleidoscopiosurbanos.blogspot.com>
- ¹¹ <http://agenda.universia.net.co/ucaldas/2009/11/10/i-muestra-fotografia-manizales>
- ¹² http://www.ucaldas.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=2490:en-manizales-se-realizara-la-i-muestra-fotografia-manizales&catid=419:universidad-al-dia&Itemid=1039

Luis Fernando Acebedo R. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia. Manizales, Colombia.
email: lfacebedor@unal.edu.co



© **Pedro Meyer**, China. 2008.

VAGABUNDEO artístico



ARTIFICIO CROMÁTICO
Ediciones de Educación y Cultura, BUAP, UNARTE.
México, 2009.

Iván **Ruiz**

De manera simbólica, la lectura de *Artificio cromático* me hizo pensar en una expresión que definió un momento específico en el desarrollo del arte contemporáneo: “sobre las ruinas del museo”. Con esta frase de Douglas Crimp la cual se popularizó en los debates artísticos de los noventa a partir de la publicación de su libro homónimo, el autor trató de dar forma a una idea que si bien ya había sido insinuada en una novela de Flaubert (*Bouvard y Pécuchet*), no había alcanzado una manifestación plena hasta la década de 1960; me refiero a la concepción del museo como una institución rígida, homogénea y hasta cierto punto asfixiante. De acuerdo con Crimp, esta idea cobró relevancia a partir de la fabricación de determinadas piezas de artistas como Robert Rauschenberg, las cuales pusieron en crisis las nociones de pureza y de originalidad, características del arte moderno y por lo tanto los sistemas de clasificación y ordenamiento de la práctica museográfica. En palabras de Crimp:

el museo fue una institución desacreditada desde sus mismos comienzos. Y la historia de la museología es una historia de todos los diversos intentos para negar la heterogeneidad del museo, para reducirlo a un sistema o serie homogéneos.



© Pedro Meyer, China. 2008.

Queda claro que las piezas “híbridas” a las que hacía referencia este crítico —mezcla de pintura, escultura, serigrafía, grabado, etc.— son el resultado de una fuerte interrogación en torno al hecho artístico la cual, en su momento, fue cobijada por el pensamiento posmoderno. Ahora bien, más que ahondar en esta última asociación, mi interés se dirige, en específico, hacia la riqueza simbólica que contiene en sí la frase de Crimp, pues desde mi perspectiva, las ruinas del museo constituyen la plataforma conceptual y el punto de arranque del programa de trabajo que Ángela Arziniaga, Mario Benedetti, Elizabeth Castro, Javier González, José Lazcarro, Everardo Rivera, Raymundo Sesma y José Villalobos desarrollaron en la ciudad de Puebla y que se concretó en el libro titulado *Artificio cromático*.

Por principio, quiero destacar el espíritu que animó el proyecto, pues si bien éste ya fue explicado a través de un relato el cual tiene como figura-eje al artista extranjero que queda seducido con el espectáculo de luz y color de una ciudad como Puebla (tal y como lo formula Gianni Contessi en la introducción del libro), también lo podemos pensar desde otro punto de vista, pues el acto de camaradería entre un grupo de artistas que produce y se desplaza entre México e Italia, se concretó en las calles, en los muros, en los portones de una ciudad colonial cuyo cromatismo revela síntomas tanto de vitalidad como de decadencia. Independientemente de que esta decadencia pueda ser explicada

como un efecto natural del devenir histórico de una ciudad que se expande día tras día, es a través de ella que advierto la fuerza estética de las imágenes que contiene este libro. Tanto en las fotografías como en las pinturas contenidas en este libro, el esplendor cromático es el resultado de una fuerte tensión plástica que concentra la mirada de quien las observa en detalles inquietantes, perturbadores, en donde se insinúa una especie de derrumbamiento o de descuido progresivo: paredes agrietadas, grafiteadas, capas de color desprendidas o yuxtapuestas, tubos oxidados...; en suma, un conjunto de detalles de elementos urbanos anónimos en donde lo táctil cobra relevancia sobre lo visible pero sólo para acentuar, a través del primer plano, superficies lastimadas que dinamizan las relaciones cromáticas que ahí se perciben; incluso cuando éstas se encuentran en función de la mirada estetizante del pintor o del fotógrafo. En este sentido, el artificio de estas imágenes consiste en desvincular la percepción cotidiana que tenemos de las calles de Puebla —la cual debido al ritmo frenético de vida difícilmente registra la dinámica de luz y color— y en fabricar un discurso visual sobre una ciudad colorida que agoniza y se conflictúa en sus propias formas cromáticas; una ciudad, entonces, que sólo existe en la percepción de quien penetra en sus calles, en sus muros y que hasta cierto punto establece una relación íntima con el color. Así, desde mi punto de vista, el discurso que da forma a este libro es muy distinto al que ha hecho del color un elemento simbólico de identidad

nacional y con esto me refiero, específicamente, a casos como el “rosa Tamayo” —color que si bien surgió del imaginario de Rufino Tamayo se ha instalado como un referente de identificación nacional— o a la asociación directa entre color, identidad y arquitectura en el caso de Luis Barragán. Ahora bien, este discurso que resignifica la percepción del color en una ciudad tan cargada de valores positivos como Puebla (pensemos no sólo en la arquitectura barroca, también en su relevancia histórica en los procesos de independencia) no sería posible sin una práctica artística que opera precisamente sobre las ruinas del museo y, en este caso en particular, sobre las ruinas simbólicas de una ciudad. Me refiero al callejeo o al vagabundeo que han llevado a cabo, de una u otra forma, los artistas que han sido convocados en este libro; práctica que además constituye la condición de posibilidad de este grupo de imágenes que captura y fabrica vistas insólitas del tejido urbano.

En la tradición literaria, el callejeo está asociado con el transeúnte burgués o con el poeta modernista. En su ensayo sobre Baudelaire, Walter Benjamin dedicó un capítulo entero a la figura del *flâneur*, ese hombre que vagabundea sin rumbo fijo en el esplendor urbano de París a mediados del siglo XIX. Benjamin lo describe así:

El bulevar es la vivienda del *flâneur*, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio.

Si bien la figura del *flâneur* no puede trasponerse directamente a la del artista contemporáneo, sí persiste en este último algo del primero: la voluntad por apropiarse de las calles de la ciudad y por hacer de éstas el lugar de reflexión y de producción artística; es en este sentido que podemos afirmar que una de las genealogías del arte contemporáneo se localiza en la práctica de callejeo, aunque ahora con propósitos muy distintos a los que predominaron en el París decimonónico. Así, desde los *happenings* de Allan Kaprow en los años sesenta, pasando por las intervenciones arquitectónicas de Gordon Matta-

Clark, hasta las acciones recientes de artistas como Santiago Sierra y Francis Alÿs, el artista trashumante ha producido acciones críticas en y desde las calles de la ciudad; acciones que no tienen cabida en una institución rígida como el museo y que han sido el resultado de un callejeo que ha hecho de la ciudad lo que Malraux pensó como un “museo sin paredes”, en el cual lo híbrido, lo heterogéneo y lo contradictorio reflejan la dinámica y la complejidad tanto de la ciudad como del tejido urbano.

Si bien de los artistas reunidos en este libro es Raymundo Sesma quien ha desarrollado de manera formal este programa de trabajo a través de su noción de *campo expandido* (piezas o intervenciones efímeras sobre edificios urbanos de distintas ciudades del mundo en las cuales es difícil definir las fronteras entre pintura, escultura, arquitectura y diseño), la obra que presenta este grupo de artistas puede ser vista como el resultado de una mirada que compensa un propósito estetizante con uno crítico en torno al estado actual de una ciudad que, vista como museo imaginario, desborda y pone en cuestión el folclor cromático al que ha sido circunscrita. Las pinceladas densas y las composiciones saturadas de Benedetti, Lazcarro y Villalobos; las capturas microscópicas de los muros y objetos fotografiados por Arziniaga, Castro, Rivera y González; la transformación pictórica-virtual de Raymundo Sesma, todo ello converge hacia una experiencia inédita sobre el color en una ciudad visualmente mutante, a la que sólo se la puede aprehender a través del vagabundeo artístico.

Iván Ruiz
Programa de Semiótica y Estudios de la
Significación, BUAP.
email: soldadero@gmail.com



© Pedro Meyer, de la serie *Viajando en la era digital, Cuidando a su señor*, Shanghai, China. 2006.



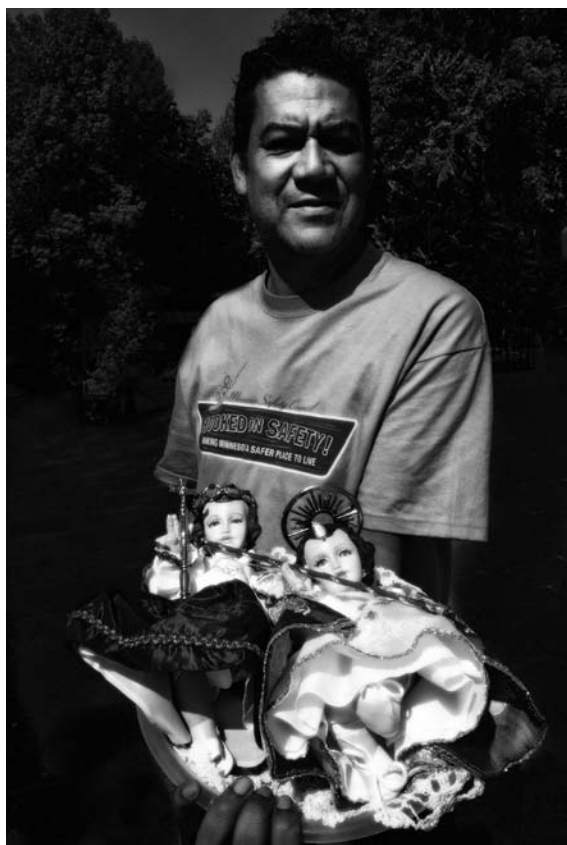
© **Pedro Meyer**, *Sintemoral/Diablo*, Las Vegas. 2009.



© **Pedro Meyer**, *Autorretrato*, México. 2009.

Pedro Meyer

Indudablemente uno de los fotógrafos más relevantes de nuestro tiempo es Pedro Meyer; él ha desarrollado en alrededor de cincuenta años una obra fotográfica original a la que Raquel Tibol ha calificado como realismo crítico y satírico. Pedro Meyer ha sido un importante animador de la actividad fotográfica en México. Fue fundador del Consejo Mexicano de Fotografía y organizador de los tres primeros Coloquios Latinoamericanos de Fotografía (en 1978 y 1981, en México; en 1984, en Cuba). A lo largo de su vida ha sido un hombre con un espíritu profundamente crítico; quienes lo conocemos sabemos de su agudeza intelectual, cualidad que le ha llevado a plantear discusiones importantes sobre la fotografía y su sentido, tal como la ponencia “¿Para quién y para qué se fotografía?”, que presentara allá, en la década de 1980 en el 3er Coloquio Latinoamericano de Fotografía en la Habana, Cuba.



© Pedro Meyer, México. 2009.



© Pedro Meyer, México. 2009.

Como ha comentado Pedro Meyer,

Las fotografías bonitas no despiertan en mí mayor interés. En mi trabajo descarto el pictorialismo y el esteticismo. [...] Toda fotografía que yo escojo para darle un tratamiento definitivo debe remitir a quien la observa a algo más que a lo obvio de la imagen misma, tiene que invitar a la reflexión respecto de algo que no está a la vista.¹

Se conjuga en Pedro Meyer el fotógrafo maduro con amplia experiencia, con una enorme curiosidad por los acontecimientos del mundo y, particularmente, por los desarrollos más modernos en fotografía. Experiencia e innovación dan a su obra más reciente un carácter y una fuerza que no habíamos conocido en ninguno de los grandes maestros de la fotografía. Su obra, según Raquel Tibol, se ubica en la veta del realismo crítico y satírico. En Pedro Meyer es especialmente cierto el que

para nada predomina en su obra lo accidental o lo intuitivo. Es claro que la fotografía es "vista" de antemano. Como decía Ansel Adams, "Una fotografía no es un accidente, es un concepto".

Esto, por otra parte, no quiere decir que no haya instantes decisivos, pero esos en gran parte se buscan, en cierta forma los crea el ojo y la mente del fotógrafo que persigue y prefigura los acontecimientos. De alguna manera también la fotografía de Pedro Meyer nos lleva a mirar situaciones familiares de una forma en que nunca antes las habíamos visto; no es solo capturar un instante sino, en cierto modo, recomponer la "realidad", que por cierto en fotografía es una entidad bastante discutible.

Como es dable imaginar, su obra se ha presentado en más de 260 exposiciones en museos y galerías de todo el mundo, y forma parte de colecciones permanentes de importantes museos. Pedro Meyer ha impartido más de una centena de conferencias sobre la fotografía y su muy peculiar interés en las nuevas tecnologías, participando en diversos festivales, museos e instituciones académicas de diversos países.



© **Pedro Meyer**, México. 2009.



© **Pedro Meyer**, México. 2009.



© Pedro Meyer.



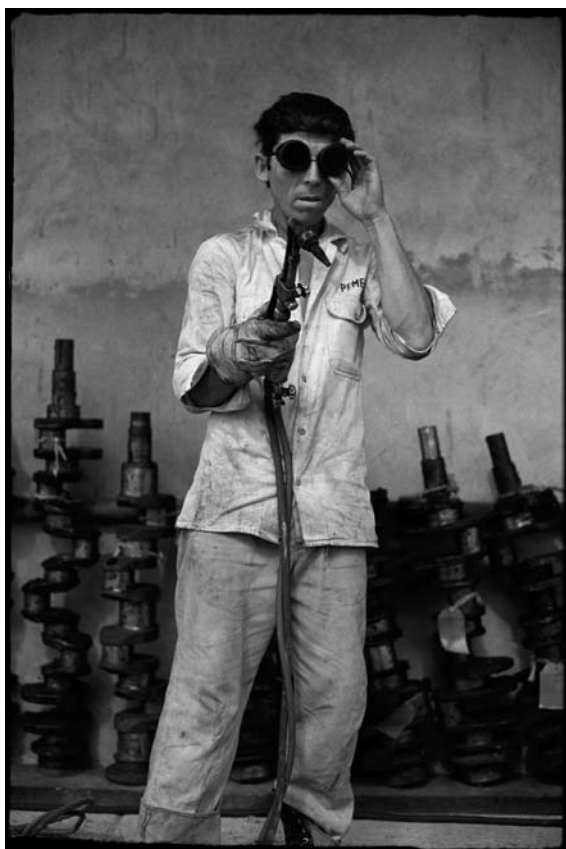
© Pedro Meyer.



© Pedro Meyer, México, 2009.



© Pedro Meyer, Coyoacán, México, 2009.



© Pedro Meyer, *El soldador*, Reforma, Chiapas. 1987.



© Pedro Meyer, *El vendedor de lotería*, Coyoacán, México D.F., 1985.

En 1991 él publicó el primer CD ROM en el mundo en el que se combinan imágenes y sonido, y lo tituló "Fotografía para recordar" (a los interesados los remitimos al portal www.pedromer.com, donde está disponible de forma gratuita). Ha sido autor de diversos libros, entre otros *Tiempos de América*, *Espejo de espinas*, *Los cohetes duraron todo el día*, *Verdades y ficciones*. Un viaje de la fotografía documental a la digital.

En 1996, Pedro Meyer publicó el primer número de *ZoneZero* en la Internet. Según Mark Haworth-Booth, "Él pensó que dirigiendo una revista en línea, permitiría por un lado ofrecer un puente entre la fotografía analógica y digital, y por otra parte, le permitiría mantenerse al día debido al constante flujo de innovaciones técnicas en la era digital". Cual sea la motivación original, *ZoneZero* se ha constituido en un referente ineludible en la fotografía contemporánea. A los interesados los invitamos a visitarla en www.zonezero.com.

En el año 2004, según se lee en su biografía, se propuso un objetivo imposible: tener una exposición retrospectiva de su obra a nivel mundial. Este proyecto titulado *Herejías*, comprendió 60 exposiciones en 17 países y

se basa en una base de datos de toda su obra (más de 300,000 imágenes y documentos). Esta retrospectiva tuvo lugar durante el mes de octubre de 2008 y dio origen a su más reciente libro, que lleva el mismo título.

Por estos logros Pedro Meyer ha sido recompensado con diversos premios, incluyendo la prestigiosa beca *Guggenheim* en 1987, el Premio Internacional de Cultura de la Ciudad de Anghiari en 1985; en 1993 recibió el Fondo Patrimonial Nacional para Las Artes en conjunto con Jonathan Green y el Museo de California de Fotografía, en Riverside, entre muchos otros reconocimientos.

En 2006 creó la Fundación Pedro Meyer para la promoción de la educación en fotografía y servir como alternativa a las instituciones oficiales en México.

Enrique Soto

BIBLIOGRAFÍA

- ¹ "Pedro Meyer", en *Episodios fotográficos. Libros de Proceso*, México, D.F. 273-294.



© **Pedro Meyer**, Coyoacán, México, 2009.

Sobre la Fotografía...



© Pedro Meyer.

Una fotografía no se toma, se hace.

ANSEL ADAMS

La única “mala luz” es la ausencia total de luz.

ANÓNIMO

La interpretación es la revancha del intelecto sobre el arte.

SUSAN SONTAG

Tomo fotografías como Jimmy Page, y toco la guitarra como Ansel Adams.

ANÓNIMO

La imagen fotográfica... es un mensaje sin código.

ROLAND BARTHES

El fotógrafo es el ser contemporáneo por excelencia; a través de sus ojos el ahora se convierte en pasado.

BERENICE ABBOTT

Una verdadera fotografía no necesita ser explicada.

ANSEL ADAMS



© Pedro Meyer.

Una fotografía es un secreto acerca de un secreto. Entre más te dice, menos sabes.

DIANE ARBUS

Lo que la fotografía reproduce hasta el infinito ha ocurrido sólo una vez. La fotografía repite mecánicamente lo que no puede repetirse existencialmente.

ROLAND BARTHES

Un verdadero fotógrafo es tan raro como un verdadero poeta o un verdadero pintor.

JEAN COCTEAU

No puedes reproducir la naturaleza con una fotografía o una pintura. Lo único que puedes hacer es honrarla.

ANDY GREAVES



© Pedro Meyer.

Las imágenes existen no para creer en ellas, sino para ser interrogadas.

ANDY GRUNDBERG

Eres tú y tu cámara. Las limitaciones en tu fotografía están en tí mismo, porque lo que vemos es lo que somos.

ERNST HAAS

Una fotografía es una colisión entre una persona con una cámara y la realidad.

CHARLES HARBUTT

Hasta donde sé, él nunca antes había tomado una fotografía, y la cumbre del Everest difícilmente era el lugar para mostrarle cómo hacerlo.

EDMUND HILLARY



© Pedro Meyer, *Silla monumental*, Washington, D.C. 1989.

Para mí, la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la importancia de un acontecimiento así como una precisa organización de las formas que da a ese acontecimiento su expresión apropiada.

HENRI CARTIER-BRESSON

La palabra arte es muy resbaladiza. Realmente no tiene importancia en relación con el trabajo de alguien. Yo trabajo por placer, por el placer del trabajo, y todo lo demás es asunto de los críticos.

MANUEL ÁLVAREZ BRAVO

Desde luego, siempre habrá quienes miran sólo la técnica, quienes preguntan “cómo”, en tanto que otros, de naturaleza más curiosa, preguntarán “por qué”. Personalmente, yo siempre he preferido la inspiración a la información.

MAN RAY

Lo más difícil en fotografía es crear una imagen simple.

ANNE GEDDES

El componente más importante de una cámara son los treinta centímetros tras ella.

ANSEL ADAMS

No puedes depender de tus ojos si tu imaginación está fuera de foco.

MARK TWAIN

Puede ser un engaño para el fotógrafo pensar que sus mejores fotos son las que más le costó conseguir.

TIMOTHY ALLEN

Siempre he pensado que una buena foto es como un buen chiste. Si tienes que explicarla, no es tan buena.

ANÓNIMO

Si veía a través de mi visor algo que me resultaba familiar, hacía lo necesario para cambiarlo.

GARRY WINOGRAND

¿Que cuál de mis fotos es mi preferida?

La que haré mañana.

IMOGEN CUNNINGHAM

Los artistas no le deben nada al mundo, menos aún explicaciones.

SAM HASKINS

La fotografía puede iluminar la obscuridad y exponer la ignorancia.

LEWIS WICKES HINE

Tus primeras diez mil fotografías son tus peores fotos.

HENRI CARTIER-BRESSON



© Pedro Meyer, *La conversación en la playa*, Nueva York, 1987.

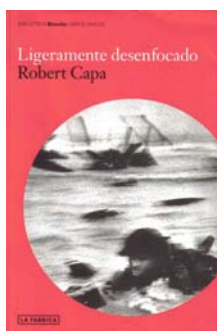


© Pedro Meyer, México, 2009.



© Pedro Meyer.

Libros



LIGERAMENTE DESEFOCADO

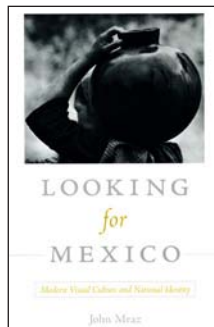
ROBERT CAPA

La fábrica, Madrid, 2009

Ligeramente desenfocado (1947) reúne los textos y fotografías de Robert Capa sobre la Segunda Guerra Mundial. En 1942, Capa parte de Nueva York rumbo al Reino Unido para cubrir la guerra como enviado de la revista Collier's. Su objetivo no es ser un simple testigo de los hechos que relata y fotografía. él no es un espectador de la guerra, sino que vive la guerra. es reportero, paracaidista, desembarca con los aliados en las playas normandas y se convierte en uno más de los hombres a los que acompaña.

A través de sus palabras y de sus imágenes, Capa nos sumerge en un periplo trepidante por la Europa en guerra: de Londres al norte de África, de Italia al desembarco de Normandía, del París liberado a Alemania y a los últimos días del conflicto. el resultado es un relato apasionante en el que conviven la violencia y el horror con el humor y la elocuencia de Capa, que retrata la sangre y la destrucción, pero también vive una relación amorosa con la seductora Pinky y una estrecha amistad con Ernest Hemingway.

Ligeramente desenfocado nos revela otra cara de Capa, permitiéndonos adquirir una mirada más amplia sobre su trabajo fotográfico. Sus imágenes y sus palabras muestran que no era un hombre en busca de certezas absolutas, sino de verdades relativas, relacionadas con la realidad de las personas, sus vidas y su sufrimiento.



LOOKING FOR MEXICO:

Modern visual culture and national identity

JOHN MRAZ

Duke University Press, Durham and London, 2009.

Este libro proporciona un panorama de la cultura visual moderna de México desde la invasión norteamericana de 1847 hasta el año 2007, desde el daguerrotipo hasta la digitalización. Ilumina el poderoso papel que han tenido la fotografía, el cine, las revistas ilustradas y las historias gráficas en la construcción de la identidad nacional, mostrando cómo los sujetos se han hecho a sí mismos y han sido formados por los tejidos de significación de los medios modernos. El meollo del libro es la fotografía, que ha sido distribuida masivamente en tarjetas de visita, postales, historias gráficas y revistas ilustradas. El libro analiza una amplia gama de fotógrafos y fotógrafas que incluye a Guillermo Kahlo, William Henry Jackson, C.B. Waite, Winfield Scott, Hugo Brehme, Agustín Víctor Casasola, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, Luis Márquez, Enrique Díaz, los Hermanos Mayo, Héctor García, Graciela Iturbide, Flor Garduño, Pedro Meyer y los Nuevos Fotoperiodistas. Además, estudia las representaciones del pasado de México en las importantes historias gráficas.

En relación con el cine, el libro compara la representación de la Revolución Mexicana por Fernando de Fuentes con las películas de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa. Las mayores estrellas de la Edad de Oro son consideradas como arquetipos de género para la mexicanidad: los charros encarnados por Pedro Infante, Pedro Armendáriz y Jorge Negrete son analizados en yuxtaposición con las mujeres abnegadas: la madre, la indita y la fierecilla domada representadas (respectivamente) por Sara García, Dolores del Río y María Félix. Los cómicos sobresalientes del cine mexicano también son comparados: el peladito de Cantinflas y el pachuco de Tin Tan. La representación del movimiento estudiantil de 1968 es analizada en términos de documentales contemporáneos y películas de ficción dirigidas por Felipe Cazals y Jorge Fons. Además, se comparan las maneras de reconstruir la vida y la obra de Frida Kahlo en las películas realizadas por Paul Leduc y Julie Taymor. Con más de cincuenta imágenes, este libro es una inmersión exuberante en la identidad nacional, su cultura visual, y las conexiones entre ambas.

Humanismo **socialista** contra TOTALITARISMO



HUMANISMO SOCIALISTA CONTRA TOTALITARISMO
LUDMILA BIKIUKOVA | BERNARDO MAYORGA
A.V. Gúsev, 2001

Novelista, historiador, traductor, periodista y poeta, Víctor Serge (Bruselas, 1890-México, 1947) destaca entre los testigos de las grandes tragedias que marcaron la primera mitad del siglo xx. Autor de unos veinte libros, su vida se desenvolvió en la frontera de dos mundos: la Europa optimista e hipócrita de entreguerra y los sombríos imperios totalitarios de los años treinta. Luchó con pasión contra ambos: militante a los quince años, presidiario a los 22, participó en tres revoluciones: la española, la rusa y la alemana. Fue activo en cuatro países más: Austria, Bélgica, Francia, y México. Conservó en esas andanzas una adhesión heroica al espíritu humano y una marcada sensibilidad libertaria formulando críticas certeras y demoledoras al socialismo soviético.

La presente recopilación incluye materiales de la Conferencia Internacional "Víctor Serge y el socialismo antitotalitario", que tuvo lugar en Moscú entre el 29 y 30 de septiembre de 2001 con la participación de destacados especialistas de varios países. En el centro de la atención están diferentes aspectos de la multifacética herencia sergiana: el análisis y la crítica del totalitarismo, la interpretación de los movimientos revolucionarios, la búsqueda de una alternativa libertaria y socialista al capitalismo y comunismo. Completan el libro cuatro textos del propio Serge que nos ayudan a percibir la incuestionable actualidad de su pensamiento.

CLAUDIO ALBERTANI

IN MEMORIAM

BJÖRN HOLMGREN NILSON

El pasado 22 de marzo falleció el doctor Björn Holmgren Nilson, destacado fisiólogo, profesor en el Instituto de Fisiología de la BUAP, y entusiasta colaborador de la revista *Elementos*.

Björn Holmgren nació en Santiago de Chile el 5 de enero de 1922. Estudió medicina en la Universidad de Chile. En 1952 se traslada a Inglaterra y, en la Universidad de Cambridge, labora bajo la tutela de Sir Bryan Matthews. Poco tiempo después, se traslada a Suecia. En el Instituto Nobel de Neurofisiología, del Instituto Karolinska, en Estocolmo, trabaja bajo la dirección de los profesores Ragnar Granit y Curt von Euler. Con Granit, Holmgren aborda el problema de la concepción del receptor neuromuscular como sede de un mecanismo de control de la actividad muscular a través del sistema eferente gamma. Por otra parte, sus estudios con Von Euler proporcionaron sólido apoyo experimental a la idea de la existencia de factores humorales que controlan la secreción hipofisiaria a través de mecanismos de retroalimentación.

A su retorno a Chile se reintegra al Instituto de Fisiología de la Facultad de Medicina, en Santiago; instala un laboratorio y se incorpora a la formación de posgraduados en la especialidad de neurología. Realiza entonces una nueva y breve estadía en Suecia. En su segunda vuelta a Chile se relaciona con el fisiólogo mexicano Raúl Hernández Peón y conoce a quien, a partir de entonces, se convertirá en la compañera de su vida y de su actividad científica: Ruth Urbá. En ese tiempo publica un artículo elegante y provocador en que se sugiere la existencia, en el nivel neuronal, de un mecanismo inhibitorio que representaría el substrato fisiológico de un proceso análogo a la habituación conductual.

En 1961, Björn Holmgren y Ruth Urbá se trasladan a Cuba, participando en la creación del Instituto de Ciencias Básicas "Victoria de Girón" y en la etapa fundacional del Instituto Nacional de Investigaciones Científicas. En esta época publican varios artículos en que abordan problemas relacionados con el aprendizaje y la conducta

En 1967 vuelven a su país, integrándose al Instituto de Fisiología del Departamento de Ciencias de la Universidad de Chile en Valparaíso. El profesor Holmgren es elegido miembro del Consejo Normativo Superior de la Universidad de Chile. Sin embargo, en 1973, la intervención de las universidades tras el golpe militar de septiembre los obliga al exilio. Inician así un nuevo periodo en Cuba. En esta etapa los intereses científicos de la pareja Holmgren-Urbá se orientan hacia la exploración del papel de los sistemas noradrenérgico y dopaminérgico en el cabeceo rotatorio de la rata infantil. Más adelante utilizan esta misma conducta para modelar el síndrome de abstinencia a la morfina. Investigan también la participación de las vías colinérgicas centrales en la generación del bostezo y su modulación por monoaminas.

En 1980, Björn Holmgren y Ruth Urbá llegan a Puebla. Es el año en que se integra formalmente el grupo de investigación en fisiología como parte del Departamento de Investigaciones Biomédicas del Instituto de Ciencias. Sus antecedentes académicos, su experiencia y su trabajo fueron factores determinantes en la consolidación del grupo y en el reconocimiento del mismo por parte de la comunidad académica del país. En esta época caracterizan una mutación espontánea que afecta al sistema nervioso central de la rata produciendo un severo cuadro neurológico.

A finales de 1984, el Honorable Consejo Universitario de nuestra casa de estudios aprobó la creación de la Maestría en Ciencias Fisiológicas. Entre 1985 y 1988, el profesor Björn Holmgren se desempeñó como coordinador de la misma. En 1994, el Departamento de Ciencias Fisiológicas se convierte en Instituto de Fisiología. En 1998, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla concede el Doctorado Honoris Causa a los profesores Ruth Urbá y Björn Holmgren.

En el número 31 (1998) de la revista *Elementos*, publicamos una amplia entrevista con el profesor Björn Holmgren. La invitación a su lectura es el mejor homenaje que podemos hacer desde este espacio.