



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Retrato fotográfico en México, siglo XIX (*Quiddecitos per favor*)”

Tesis que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta
Erika Lepe Romano

Director de Tesis: Lic. Victor Monroy de la Rosa

México D.F., 2004



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA INVESTIGACION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLÁSTICAS
MOCHIMILCO, D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Araceli y Enrique
Al Profesor Víctor Monroy, Director de Tesis
A mi hermano Abraham
A Alberto
A Cecilia y Tania Castañeda
A mis abuelitas Guadalupe y Berta
A Alonso Romano
A Gustavo Prado, Martha Miranda, Isabel Martorano, Mariana González,
Martha Velásquez, Eduardo Valdéz, Ulises Castañeda

gracias

Introducción	3
<i>Capítulo 1</i> "Características generales del retrato"	
Retrato pictórico en México. Orígenes: En el mundo,	6
En nuestro país.	7
1.1 La Academia de San Carlos. Importancia histórica	10
1.2 Características del retrato pictórico en México, como antecedente del retrato fotográfico.	16
<i>Capítulo 2</i> "El retrato fotográfico, importancia social"	
Fotografía en México. Orígenes y características.	24
2.1 El Retrato como signo de diferenciación dentro de la sociedad mexicana.	29
2.2 Análisis formal y conceptual del retrato fotográfico. Características.	33
2.3 Principales exponentes.	40
<i>Capítulo 3</i> Album fotográfico, "Quietecitos, por favor." Proyecto	48
Antecedentes, definición y tipos de álbum fotográfico.	
3.1 ¿Libro de artista, libro objeto o libro de arte?.	52
3.2 Autorretrato e imagen fotográfica.	57
3.3 "Quietecitos, por favor." Desarrollo del Proyecto.	64
3.4 Album.	68
<i>Conclusiones</i>	
<i>Notas</i>	
<i>Índice de Ilustraciones</i>	
<i>Bibliografía</i>	

Introducción

La idea de este proyecto, surgió a partir de una investigación acerca de los orígenes de la fotografía en nuestro país: la gran cantidad de imágenes realizadas durante la segunda mitad del siglo XIX.

Durante el desarrollo de la misma, lo que más llamó mi atención fue el género del retrato.

Ya que al parecer despertó gran interés entre la sociedad decimonónica. No sólo porque lo novedoso de la técnica causó gran revuelo, sino además porque provocó el deseo, la necesidad, la curiosidad de mirar la propia imagen, superando toda expectativa de la época.

A partir de entonces comenzó a gestarse en México una cultura en torno a la fotografía. Muchas personas la adoptaron como profesión, instalando grandes estudios fotográficos que gozaron de prestigio y renombre. Otras más se dedicaron a realizar retratos peregrinando por todo el país. E inclusive algunos optaron por registrar los paisajes naturales, así como las "nuevas" ruinas, resultado de los descubrimientos arqueológicos que por esas épocas se hacían.

Podemos darnos cuenta que fueron muchos los factores que determinaron la importancia del retrato fotográfico en el siglo XIX: un trasfondo, histórico, cultural que desembocó en una historia posterior. El desarrollo de este devenir fue mi interés primordial para el presente trabajo.

Así el propósito giró en torno a investigar acerca de los aspectos, antecedentes, características y algunos de los momentos más relevantes del fenómeno del retrato fotográfico durante la segunda mitad del siglo XIX en México.

Situar al retrato como género, pictórico y fotográfico, contrapunteándole a los factores sociales, psicológicos, culturales, que le caracterizaron; obteniendo un amplio marco de referencia que permita retomar en perspectiva los elementos tanto formales como conceptuales característicos del siglo XIX.

A la luz de esta investigación, el resultado final desembocará en la realización de un álbum fotográfico: compuesto por autorretratos llevados a cabo utilizando las características de los retratos de hace ya dos siglos.

Naturalmente en el trascurso surgieron cuestionamientos:

¿En qué radicaba realmente la importancia y trascendencia del retrato en México?

¿Cuáles fueron sus antecedentes y características más importantes?

¿Cómo se conformaban los álbumes fotográficos y cuál fue su función dentro de la sociedad?

¿Qué importancia pueden tener los álbumes fotográficos en la actualidad?

Tratando de responder estas preguntas, el desarrollo del presente trabajo se compone de tres capítulos.

El primero "Características generales del retrato" aborda los orígenes del retrato pictórico en México, desde la época prehispánica hasta el siglo XIX; la importancia histórica de la *Academia de San Carlos* como formadora de pintores retratistas que dan la pauta para el origen del retrato académico, antecedente para el retrato fotográfico. Este binomio: retrato pictórico- retrato fotográfico se analiza contrapesando similitudes y diferencias así como el terreno que marca el uno en el otro, por ejemplo en el uso y distribución de los elementos compositivos.

"El retrato fotográfico. Importancia social." Segundo capítulo en cuestión, revisa los orígenes y características de la fotografía en México; haciendo hincapié en la diferenciación social a través del retrato. Se hace un análisis formal y conceptual del retrato fotográfico, así como de sus principales características y por último se menciona a los principales exponentes del retrato fotográfico de 1850 a 1900.

Por su parte el capítulo 3, "Álbum fotográfico, Quietecitos, por favor. Proyecto", último de esta investigación, contiene los antecedentes, definición y tipos de álbumes fotográfico. Asimismo me pareció apropiado delimitar el terreno entre libro de artista, libro objeto y libro de arte, ya que las imágenes que integran la obra se reunirán en un álbum fotográfico.

A lo largo de la investigación surgió la pregunta acerca de si en la actualidad, el álbum fotográfico se consideraría dentro de alguno de éstos rubros, por lo que fue preciso tipificarlos.

También se definen los conceptos autorretrato e imagen fotográfica, ya que a pesar de que las imágenes que conforman el proyecto son autorretratos fotográficos, cada uno por su parte tiene características particulares. Ya en el desarrollo del proyecto "Quietecitos por favor", se da a conocer el desarrollo conceptual de la obra que formará parte del mencionado álbum. Resultado final del proyecto, éste, contiene las imágenes resultado de la investigación, a más de su propio sustento: autorretratos, desarrollados con base en las características y elementos formales y conceptuales del retrato fotográfico del diecinueve.

Para finalizar, se agregarán las conclusiones que se obtuvieron gracias al desarrollo de la tesis, así como la bibliografía correspondiente.

Capítulo 1

Características Generales del Retrato El retrato pictórico en México

Orígenes:
En el Mundo

A través de la historia de la humanidad, el hombre ha sentido la necesidad de traspasar el tiempo, de mostrar a los que lo sucederán, su manera de vivir, de ser, de pensar, de observarse y ser observado. Lo que lo ha llevado a buscar, y en la mayoría de los casos a encontrar, distintas maneras de dejar constancia de su existencia, de su paso por el mundo.

Podemos tomar como ejemplo, la pintura plasmada en las tumbas de las distintas culturas ancestrales, como una necesidad de prolongar la vida y de un rechazo a la nada, una negación del fin.

A pesar de que el hombre cambia de apariencia física y anímica durante el transcurso de su vida, nunca olvidó la necesidad que permanecieran no sólo sus ideas, sino incluso su apariencia. Encontró en los símbolos, en los signos y en las representaciones, una manera de comunicarse hacia los demás.

Gracias al desarrollo de las civilizaciones y la mezcla de todos estos factores, se tiene como resultado lo que hoy en día conocemos como imágenes.

Como un homenaje, un culto a los antecesores se perpetuaba su imagen: permitiendo su permanencia en el mundo terrenal, dando paso a la idolatría.

Ídolo viene de eidólón, que significa fantasma de los muertos, espectro y solo después imagen, retrato.¹

Así, se da una relación entre la imagen (lo que es visto) y quien mira dicha imagen (el espectador), consistiendo no sólo en el hecho de percibir, sino en la consecuencia: generar una acción y una reacción inmediatas.

En el caso del arte, el objetivo es que se fije nuestra atención y nuestra mirada en cosas que representan o tratan de representar sucesivamente a otras cosas. Su finalidad primordial es llegar al sujeto para quien fueron producidas, o sea, el espectador.

La imagen tiene innumerables actualizaciones potenciales, dirigidas algunas a nuestros sentidos, otras únicamente a nuestro intelecto.²

Ya sea esculpida o pintada, la imagen forma parte esencial de la humanidad,

convirtiéndose en la mediadora entre lo existente y lo inexistente, entre la vida y la muerte, entre los humanos y sus deidades.

Cada cultura encontró una manera de representarse, de crear sus imágenes, lo que dio como resultado lo que hoy conocemos como retrato.

Ya en civilizaciones tan antiguas como la Egipcia, la Mesopotámica, la Cretense, la Etrusca, la Helénica, así como la Romana y la Bizantina, encontramos ejemplos de cómo el hombre gustaba de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen.

Por lo cual el arte del retrato ha producido, con el paso del tiempo, testimonios no solo de la fisonomía y el espíritu de los individuos, sino que también ha hecho patentes las creencias, costumbres e inquietudes de sus particulares, diversas culturas.

Con base en la obra de autores como: E.H. Gombrich, Régis Debray, Jacques Aumont y Pedro Azara, entre otros, he llegado a la consideración siguiente:

El retrato es una representación real ó imaginaria, de un individuo, que a través de su apariencia física nos define sus rasgos característicos; es el límite de la relación con los demás, de dejar constancia de su existencia en el mundo. Es además la manera en que se pretende ser visto, ofreciendo la imagen propia a otro u otros. Enfrentarnos a los demás implica solemnidad, sinceridad y entre otras cosas revelación de la esencia del sujeto. (1)



En nuestro país

Es pertinente revisar la historia del retrato en México, que para ésta investigación se ubicará en el periodo prehispánico con las colosales cabezas Olmecas. Asunto polémico pues en la actualidad son consideradas como retratos, pero no se sabe a ciencia cierta si sus creadores las concibieron como tales.

La más antigua fue hecha aproximadamente entre los años 1250 a 900 a. de C. (descubierta en San Lorenzo, Tabasco) sin olvidar que dentro de la cultura Maya, particularmente durante el período clásico así como dentro de la Teotihuacana, también se encuentran numerosos ejemplos de retrato. Así como en los pocos códices prehispánicos y postcortesianos en donde observamos representaciones más abstractas y esquemáticas, en las que los personajes son diferenciados a través de sus atributos y accesorios. (2)





Al darse la conquista de México los colonizadores, como era de esperarse, trajeron consigo sus propios conceptos y tendencias de representación, de acuerdo a la tradición europea.

Se basaban principalmente en el realismo y el idealismo, teniendo como principal intención el lograr el mayor parecido físico. (3 y 4)

Es a partir del s. XVI, que la sociedad colonial, buscará representar a los individuos más sobresalientes ya sea vivos o muertos siempre enfatizando sus atributos.

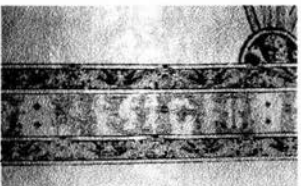


El retrato dentro de esta sociedad, alcanza la misma importancia que la pintura religiosa, ya que al igual que ésta, la producción fue copiosa y con gran variedad de soportes desde el muro, a lienzo, madera, lámina y papel hasta pergamino.

Estas obras se realizaban principalmente por encargo, y en ocasiones los mismos artistas no las consideraban trascendentales, tal cual sucedió con la pintura decorativa que se llevó a cabo para iglesias, palacios y edificios públicos. Pese a esto el retrato llegó a los más altos círculos políticos y aristocráticos. (5 y 6)



Los primeros modelos del retrato en México durante la segunda mitad del s. XVI hasta el s. XVII fueron principalmente: Virreyes, Capitanes, Encomenderos, Conquistadores, Hidalgos, Caciques. Posteriormente se dieron las representaciones de castas, siendo ciento por ciento alegóricas, en donde podemos observar la estratificación que como resultado del mestizaje componía la sociedad novohispana.



El hecho de que durante el s. XVII abunden los retratos de monjas y religiosos se debe a que el poder eclesiástico desempeñaba un papel preponderante dentro de la sociedad de aquella época.

Así por ejemplo, existían las llamadas cofradías eclesiásticas, que eran grupos de personas que elegían a una virgen o santo como patrono y debían recaudar fondos para la manutención de su respectiva capilla o iglesia, así como para la realización de sus festividades y que tenían a bien regirse bajo los conceptos y autoridad de la Iglesia. Al estar dentro de la cofradía no solo se cumplía con lo social y lo político sino que se colmaban los deberes de un buen ciudadano.

Al mismo tiempo para la iglesia, fue más fácil reunir a todos los ciudadanos bajo la religión cristiana y transformarse en la institución alrededor de la cual giraría la sociedad entera reafirmando como el organismo con mayor poderío económico y la mayor influencia moral durante la época colonial. (7 y 8)

De este modo la tradición pictórica de México, es una fusión de las ideas traídas del Viejo Mundo junto con la asimilación que tuvieron los indígenas de los nuevos modos europeos, teniendo como resultado una pintura con mano indígena y temas mestizos.



La pintura colonial comienza en el s. XVI, perdurando durante el s. XVII con la aparición de los primeros talleres y reforzándose en el s. XVIII con la fundación de la *Real Academia de San Carlos*, regida en un principio por el Barroco y posteriormente, ya para los primeros años del s. XIX, por el Neoclásico a la par de la Guerra de Independencia. (9)



1.1 La Academia de San Carlos Importancia histórica

A la par del desarrollo artístico logrado por el auge económico, la sociedad comienza a gestar y adoptar ideas del mundo occidental.

Mientras en Europa y sobre todo en España -principal influencia de la Ilustración para la Nueva España-, ya existían un sinnúmero de escuelas y academias, la sociedad novohispana carecía de una institución realmente consolidada.

En esa época, antes de la creación de la *Real y Pontificia Academia de San Carlos* de la Nueva España, los talleres artesanales con sus maestros y aprendices eran lo más cercano a una institución educativa.

Un ejemplo de dichos talleres fue el que encabezara Miguel Cabrera a mediados del s.XVIII.

*La creación de las academias tanto en el viejo como en el nuevo mundo fueron la respuesta no solo al interés de la humanidad por conocer más a fondo su propia naturaleza y su forma de pensamiento (humanidades y ciencias) sino también responde a las necesidades económicas que la sociedad se va creando como resultado de la industrialización y la mercantilización. Ya que muchas de las nuevas industrias o la creciente burguesía patrocinaron academias.*³



La fundación de la Academia de San Carlos comienza con la llegada México de Jerónimo Antonio Gil en 1778, enviado por el rey para encargarse de la Casa de Moneda de la Nueva España, recibe el cargo de maestro grabador. (10 y 11)

Con el paso del tiempo la reputación de Gil trascendió, poco a poco los talleres de la Casa de Moneda se fueron llenando de jóvenes deseosos de aprender el arte del grabado, pero sucedió que la demanda fue en aumento constante.



El éxito de la escuela de grabado fue lo que impulsó la creación de una institución que se dedicara enteramente a las bellas artes en general sin limitarse al terreno de la gráfica, dibujo y grabado.

*Así, redactado por el Señor Manguino, superintendente de la Casa de Moneda, es que nace el proyecto de Jerónimo Antonio Gil y en 1781 es presentado al virrey un proyecto para establecer en México una Academia de pintura escultura y arquitectura.*⁴

Durante ese mismo año el proyecto es aprobado, nombrando como era de esperarse al propio Jerónimo Antonio Gil como director.

Contando con el total apoyo del Rey y el Virrey, que hacen un llamado tanto a las instituciones como a la sociedad de la Nueva España a hacer las respectivas donaciones para la fundación de la que sería la *Real Academia de San Carlos*.

Para finales del s.XVIII la sociedad de la Nueva España adquiere poderío y tranquilidad económica merced a la agricultura, la ganadería, la industria y en especial la minería, que a pesar de las precarias condiciones en que se desarrollaban por falta de recursos tecnológicos, tienen un auge muy importante, y fueron las actividades económicas más importantes en las tres últimas décadas del s.XVII.

De este modo, la sociedad civil y la iglesia que poseían incontables recursos, se dieron a la tarea de invertir parte de sus riquezas en el arte, patrocinando las obras más relevantes de la época. (12 y 13)

A pesar de que la aprobación real y oficial de la fundación de la Academia fue en 1781, los estatutos que la regirían y el comunicado de su fundación llegarían a España hasta 1785.

Con su apertura, la Academia, se encamina hacia la necesaria modernidad oficializando el arte y consolidando el estilo neoclásico, que toma sus modelos del Renacimiento y del arte grecorromano. Se regresa a la simetría, la ornamentación es reducida al mínimo, sustituyendo al barroco y al churrigueresco -imperantes en los siglos XVII y XVIII- e introduciendo la educación artística a la manera europea, bajo el control y tutoría de la corona encarnada en la persona de Carlos III.

La creación de la Academia marcó importantes cambios tanto para la educación como para lo que más tarde sería el arte mexicano.

Se fortalecieron las bases para emitir un canon artístico, así como una normatividad sobre las profesiones artísticas. El hecho de contar con la aprobación Real, para el desempeño de sus actividades era suficiente para descollar y trascender por entre las demás oficinas públicas.

Es de todos conocido que en la Academia, la educación se impartía en base a la imitación de las obras de arte traídas de Europa.

*"Los artistas graduados de San Carlos eran técnicos más que inventores, imitadores más que creadores."*⁵(14)



12



13



14

La tranquila existencia de la Academia como institución colonial duró alrededor de treinta años, ya que para 1810, al estallar la lucha de Independencia comienza su decadencia al servicio de la corona de España.

Esta lucha por la independencia de la Nueva España se prolongó por más de una década debilitando y consumiendo las finanzas de la institución.

Las necesidades económicas de la guerra de Independencia absorbieron tanto la atención como la economía, y por ende el arte pasaría a un segundo término.

Aún con muy bajo presupuesto para su manutención, la Academia siguió trabajando con personal muy reducido, sin dejar de solicitar ayuda económica tanto a las instituciones como a los adinerados burgueses que tiempo atrás habían sido sus mecenas. Pero el panorama no fue muy alentador, ya que para 1812 la guerra de Independencia ya se había extendido hasta la capital causando estragos en la economía de la Academia.

Tanto el Virrey como las instituciones y la burguesía que antes habían contribuido a costear la Academia, no contaban con recursos para ayudarla ya que cualquier cantidad existente era utilizada para la lucha en contra de la rebelión independentista.

12 México comienza el siglo XIX, tratando de cambiar las antiguas formas de pensamiento, que hasta entonces habían regido el ámbito político e intelectual, caducando el antiguo régimen, dándose poco a poco el colapso del gobierno colonial.

*La revolución de 1810 poco tiene que ver con los intentos de reforma de los años anteriores. Por su composición social se trataba de una rebelión campesina, a la que se unen los trabajadores, la plebe de las ciudades y los obreros de las minas y que tratan de dirigir unos cuantos criollos de la clase media.*⁶

De 1812 hasta 1817, la situación de la Academia fue bastante crítica, durante mucho tiempo los sueldos de los profesores no habían sido pagados y a pesar de la reducción del personal ya no se había podido admitir más alumnos.

Durante 1818 se volvieron a destinar fondos muy deficientes en función de las necesidades de la Academia, pero les fue posible la admisión de nuevos estudiantes, manteniéndose en pie a pesar de la miseria financiera.

*El país iniciaba su vida nacional bajo los más negros augurios, si se consideran las condiciones económicas y por supuesto las sociales. Primero porque el capital que se tenía se mandaba a la ciudad, decomisado por la Iglesia y para las causas de España en contra de Napoleón; segundo, porque la revolución de Independencia redujo la producción agrícola a la mitad y la producción minera a la tercera parte, dañando además la industria y el comercio que comenzaban su auge.*⁷

Es en 1820 cuando se da el fin de la Academia como institución colonial, recibiendo el nuevo nombre de *Academia Nacional de San Carlos*.

No sería sino hasta 1821, que se proclamaría la Independencia, más los resultados no fueron los esperados, ya que el poder no se encontraba más en manos de los españoles, pero sí del alto clero y del ejército, que formarían a partir de entonces un nuevo grupo social, donde estarían representados los nobles criollos.

Diez años de destructora guerra, las penurias del erario del país nuevamente independiente y la muerte de la primera generación de artistas maestros como: Gerónimo Antonio Gil, Manuel Tolsá y Ximeno y Planes, la dejan muy mal [...a la Academia. (Sic). Una década después de la consumación de la independencia es un establecimiento decadente y raquítico.⁸

Para 1822, la Academia tuvo que cerrarse debido a la crisis económica, reabriendo sus puertas hasta 1824. Pero no fue sino hasta 1843, que por iniciativa de José Bernardo Couto y Manuel Echeverría y gracias a un decreto expedido por Don Antonio López de Santa Anna -entonces presidente de la República-, que se le otorga el beneficio de las rentas provenientes de la Lotería Nacional, con el nombre de *Lotería de la Academia de San Carlos*.

Con este estipendio la Academia puede otorgar a sus maestros y directores un mejor sueldo -llegando en ese entonces a los 3.000 pesos-, así como otorgar 6 pensiones a estudiantes sobresalientes para que estudiaran en Europa y premios anuales a los mas destacados.

En ésta época comienza la adquisición de cuadros y esculturas europeos, lo que llegó a formar las Galerías de la Academia y se compra, repara y decora el edificio en donde reside la Institución.

Para estas fechas el daguerrotipo ya es conocido entre la sociedad mexicana pero aún no alcanza el reconocimiento del que gozaban la pintura o la escultura: en el reglamento de la exposición convocada en la ciudad de México en 1854, se incluye a la fotografía en "productos de la industria, imprenta y música", de modo tal que ni siquiera era considerada dentro del rango del arte. Sin embargo los grabadores y escultores aprovecharán sus cualidades, ya que lo utilizan para sus estudios o como medio para difundir su obra.

Asi mismo la *Academia de San Carlos* adquiere daguerrotipos con imágenes de monumentos y edificios que sirvieran de modelo a sus alumnos.

Siendo José María Velasco, maestro titular de la clase de perspectiva, uno de los primeros en utilizar las imágenes de daguerrotipo como apoyo para sus clases, ya que era más práctico para los alumnos su uso, que el transportarse hasta las propios locaciones para tomar la clase.

Los artistas más destacados de éste periodo son: Pelegrín Clavé, Manuel Vilar, Juan Cordero y Santiago Rebull.

Los dos primeros, Clavé y Vilar, se encargan de la reorganización de la academia y se desarrollan como maestros de la misma, ejerciendo gran influencia en el arte mexicano durante la segunda mitad del s.XIX. (15, 16 y 17)



15



16



17

La pintura académica de este siglo se compondrá principalmente por pasajes históricos, escenas religiosas y retratos. (18, 19 y 20)



18



19



20



21

Para 1861, al triunfo de los liberales sobre los conservadores durante la guerra de Reforma, se suprime la Lotería, por lo tanto, la Academia pierde sus ingresos y regresa a sus antiguos problemas financieros. Para 1862 siendo presidente de la República Benito Juárez, los problemas políticos del país se agravan, pero no es sino hasta junio de 1863 cuando las tropas francesas entran a México y el presidente Juárez encabeza la lucha contra los franceses desde el norte del país. (21)

A pesar de la resistencia de las tropas Juaristas, se da la imposición de un segundo imperio, un imperio europeo. Y es para el mes de abril de 1864, que Fernando Maximiliano de Habsburgo es proclamado Emperador de México en el Castillo de Miramar ubicado en Trieste, Eslovenia, en la costa del Mar Adriático, arribando a nuestro país el 28 de mayo del mismo año.

Maximiliano, bajo su fama de amante de las artes se vió obligado a dar impulso a la cultura nacional, como correspondía a una corte imperial como la suya, -aunque efímera y débil-.

Impuso a la Academia el mote de Imperial. Pero lo único que hizo por ella, fue visitarla en varias ocasiones y asistir en 1864 a una distribución de premios, a pesar de sus grandes elogios y ofrecimientos de apoyo a la institución. (22 y 23)

22



23



Si bien, cabe reconocer que todos los artistas a los que les hizo encargos, pertenecían a la Academia. Tenemos como ejemplo a Santiago Rebull, el cual realizó los retratos de Maximiliano y Carlota, así como los tableros de "Las Bacantes" para las terrazas del Castillo de Chapultepec. (24)

La institución vivió todos esos años llena de vicisitudes, los maestros extranjeros eran presionados para que declararían su adhesión al gobierno en turno, como si se les hubiera hecho venir al país para hacer política.⁹

24



No fue sino hasta el año de 1867 cuando se da la caída del Imperio de Maximiliano y el posterior regreso de Juárez a la Ciudad de México. Ya de nuevo en el poder, el Benemérito expide la *Ley Orgánica de Instrucción Pública del Distrito Federal*, en diciembre de 1867, con la que se funda la *Escuela Nacional Preparatoria* y se restablece la Academia, pero ahora con el nombre de *Escuela Nacional de Bellas Artes*.

Los acontecimientos que forjaron y consumaron la Independencia de México, el Imperio de Iturbide, la invasión Norteamericana, La guerra de los pasteles, el Segundo Imperio (el de Maximiliano de Habsburgo) todo con sus irremediables consecuencias, fueron las principales causas que estancaron el desarrollo del arte durante la primera mitad del siglo XIX.¹⁰

Fue muy difícil para la fotografía integrarse como disciplina dentro de la Academia, ya que tanto los estudiantes como los maestros la utilizaban como un auxiliar para las otras materias, -pintura escultura, grabado- sobre todo cuando no se tenía oportunidad o recursos para salir a tomar apuntes fuera de las instalaciones de la Academia.

Al parecer la clase de fotografía se oficializa en La Academia alrededor de 1870, ya que en los registros de las exposiciones de los Salones Anuales, es a partir de ese año cuando comienza a aparecer en las listas como rubro.

No sólo en La Academia, la fotografía comenzó a impartirse y a tener importancia como materia, que también existen numerosos registros que para el año de 1879, en la *Escuela de Artes y Oficios* la fotografía se convertiría en objeto de estudios formales.

1.2 Antecedentes del retrato fotográfico en México: El retrato pictórico

El género pictórico del retrato alcanza su popularidad durante la primera etapa de consolidación de la Nueva España, ya que los conquistadores junto con sus familias habían creado una sociedad rica y opulenta que exigía de sus miembros una imagen aristocrática.

Una de las características más interesantes del retrato a lo largo de su existencia, es que de algún modo nos permite tener una visión del ambiente costumbres, manera de pensar y organización social en las distintas épocas.

Hubo tres tipos de retrato: el oficial, el social o civil y el monacal.

25-



Dentro de los retratos oficiales encontramos los de los: Reyes, Virreyes, Condes, Marqueses, los miembros del tribunal de justicia, del consulado, en fin, todos aquellos que tuvieran relevancia dentro de la vida social. (25 y 26)

El retrato social o civil, se compone por las imágenes de comerciantes, agricultores, mineros, caciques indios. Personas destacadas principalmente por ser dueños de extensas fortunas con las que ayudaron a construir y fundar colegios, hospitales, iglesias, conventos, etc.



Estos retratos que representan a la sociedad civil, se destinaron principalmente para adornar los salones de las mansiones criollas, dando un testimonio de sus prolíferas vidas a sus descendientes. (27)

Como es de suponerse, en el género del retrato monacal o religioso destacan las imágenes de clérigos y monjas en todos sus rangos.



La sociedad Novohispana se caracterizó principalmente por su arraigada tradición católica, por lo tanto, no podían faltar este tipo de retratos, en los que fueron representados los fundadores y evangelizadores de la religión católica en la Nueva España. (28)

Esta misma tradición católica, tuvo como consecuencia la fundación de un gran número de conventos. Dentro del convento, existieron tres etapas de gran importancia en la vida de las monjas: la fundación al entrar al convento; la profesión el momento de su matrimonio con Dios; y la muerte.

Para la familia de una monja era un hecho social muy importante su estancia en el convento, por lo general son los familiares los que mandan a hacer el retrato, sobre todo al momento de la profesión. (29)

Hincapé aquí, ya que algunas de éstas obras, contienen leyendas en las que se dedica el cuadro a los padres de la profesa.



28

No existen indicios de que fueran los conventos los que cubrieran los honorarios del pintor, más que en los casos en los que se retrató a las fundadoras del convento.

Engalanar la sala familiar con el retrato de una hija ataviada con las espléndidas galas de su desposorio místico, debió ser para aquella sociedad católica un motivo de orgullo y profunda satisfacción.

Otra manera muy representativa de los retratos de monjas era al momento de su muerte. Se colocaba a la vista de todos, coronada con flores y por supuesto el atuendo de acuerdo a su orden.



29

Por lo general estos no fueron retratos hechos al natural, sino fueron hechos en base a descripciones, o retratos anteriores a la profesión de éstas, ya que el pintor no podía ingresar a las celdas en donde las monjas se encontraban. (30 y 31)



30

Los retratos de profesión de los que se tiene conocimiento, fueron hechos principalmente durante el siglo XVIII, en pleno auge del Barroco mexicano, lo cual nos lo denota la exuberante decoración en la mayoría de ellos.



31

La figura siempre se colocaba en un fondo oscuro, en el que destaca la figura de la monja, ataviada con mantos decorados con perlas e hilos de oro y plata, con enormes ramos y coronas de flores, la figura del santo de su devoción así como velas igualmente decoradas.

Se tiene conocimiento de algunos retratos de monjas en los que sólo se coloca a la monja sin ningún adorno o atavío en especial, tal vez tuvieron como fin dar a conocer el sentido que tenía para ellas la vida religiosa.



32

Todos los cuadros tienen en uno de los ángulos, ya sea en la parte superior o inferior una leyenda que explica quién es la monja retratada. (32)

Por su parte fuera de los conventos, en el ámbito civil, la característica general en la mayoría de los retratos es que los modelos posan de frente, ya que al parecer, era la forma más tradicional de retratarse; aunque también existen algunos ejemplos de retratos de tres cuartos, cuerpo completo o medio cuerpo, de pie, sentado, arrodillado -en el caso de los donantes u orantes, en los que se representaba a la familia ante alguna imagen de su devoción-, o inclusive a caballo. En estos retratos la fisonomía, los vestidos y el ambiente subrayaban el rango social del modelo.

Los elementos que se agregaban a la imagen, son también de gran importancia por su contenido simbólico. Los personajes solían colocarse sobre un piso liso de color oscuro, difícil de distinguir; algunos de los muebles que se colocaban eran: sillas o sillones de brazos, con asientos de cuero o terciopelo, mesas cubiertas con paños, así como cortinajes con pliegues sostenidos por broches de metal. (33, 34, 35, 36, 37 y 38)



33



34



35



36



37



38

Por lo general los accesorios que se agregaban tenían un significado específico, que hacían énfasis en los atributos del retratado. Si el retrato era póstumo a estos elementos se les denominaba *vanitas*, término latino que significa vanidad-, las cosas vanales, lo que tuvo importancia, pero que ya no la tendrán más.

Por ejemplo, se dice que en el caso de un reloj, se hace alusión al paso del tiempo; de un espejo, a la pureza; el bastón: si se trataba de un Virrey; un báculo en el caso de un personaje eclesiástico; el tintero y las plumas: si era funcionario o escritor; el birrete: si se poseía un grado universitario, etc. (39)



Gran importancia adquiere dentro del retrato pictórico, la vestimenta que en el caso de las mujeres se componía de hermosas sedas, brocados, terciopelos, sombreros, lazos, cintas, encajes, abanicos, zapatos decorados con pedrería, joyas -entre las que destacaban las perlas y diamantes-, pelucas y los característicos chiqueadores, que originalmente eran rodajas de papel encebado que se pegaban en las sienes para curar el dolor de cabeza o la migraña, pero también se utilizaron de otros materiales como el terciopelo o el carey.

En el caso de la vestimenta masculina eran muy comunes, los cuellos, puños, medias, calzado con hebillas, casacas.

Elemento importante e imprescindible de éstas obras, son las llamadas *cartelas*.

Estas podían estar colocadas en la parte inferior del cuadro en forma de una ancha banda, o bien a un lado de la figura en forma de medallón. En estas cartelas se escribía la biografía del personaje junto con las fechas de nacimiento, matrimonio, cargos desempeñados, títulos y por último fecha de muerte en caso de ser póstumo y en caso de no ser así, se dejaba un espacio en blanco para anotar el día y año de su muerte, en su oportunidad. (40)



Cuando el retrato surge como género pictórico, su función fue netamente protocolaria, o sea que difundió la importancia de los personajes más destacados en la sociedad novohispana. Obviamente éste -el retrato- no pudo disminuir la importancia que la temática religiosa tenía dentro de ésta sociedad, nada podía sobreponerse al poder que la fe detentaba hasta ese momento.

Por lo tanto los orígenes del retrato dentro de toda esta temática religiosa puede considerarse secundaria; pero al transcurrir el siglo XVIII, el retrato se irá consolidando hasta constituir un tema fundamental dentro de la historia pictórica y artística de México.



El arte que se desarrolló en México durante esa época fue neo-clasicista. La influencia en todos los aspectos era netamente europea, la sociedad en general aspiraba al modelo del viejo mundo, se buscaba un idealismo exagerado y no la veracidad del modelo, el realismo. (41 y 42)

Como ejemplos de pintores destacados tenemos a Pelegrín Clavé, que influenciado principalmente por el Giotto y Fray Angélico, sobresalió como retratista. Se caracterizó por la delicadeza al trazar los rostros y manos, así como la minuciosidad en el parecido de sus modelos, sin dejar de lado la idealización de los mismos. Manejaba un tratamiento perfecto en las texturas de ropajes, sedas, joyas y accesorios.



Entre sus principales obras encontramos su Autorretrato y el Retrato de Andrés Quintana Roo. (43 y 44)



Otro buen ejemplo lo encontramos en Juan Cordero. Originario de Teziutlán Puebla, estudia en Roma bajo la supervisión de Natal de Carta.

En el ámbito pictórico, se puede decir que fue el rival más señalado de Clavé. Sus obras más reconocidas son: el Retrato de los escultores Pérez y Valero, el Retrato de Dolores Tosta de Santa Anna y su Autorretrato. (45 y 46)



Y como ya se había mencionado antes, Santiago Rebull, alumno de Pelegrín Clavé, que realizó no solo las Bacantes para la decoración de las terrazas del Castillo de Chapultepec, sino además los retratos de Maximiliano y Carlota. (47)



La costumbre retratística en la pintura colonial se consolidará durante los siglos XVII y XVIII. Cabe resaltar que la transición entre el estilo de uno y otro siglo radica en la manera en que esta sociedad va adquiriendo características propias, aceptando su condición criolla, mestiza y en ocasiones hasta indígena.

(48)



48

Ya durante el siglo XIX, la adquisición de un retrato al óleo fue haciéndose más difícil, ya que su precio era muy elevado y el tiempo de elaboración era demasiado largo.

La aparición del daguerrotipo en un principio y posteriormente los ambrotipos, ferrotipos, colodiones y las populares tarjetas de visita, llenan las necesidades más inmediatas de la sociedad. La imagen fotográfica fue el mejor medio para divulgar la imagen, ya que a diferencia de los retratos al óleo, resultaba más barata, más rápida de realizar y se convirtió en la técnica más empleada durante la segunda mitad del siglo XIX.

Capítulo 2

El Retrato Fotográfico. Importancia Social

Fotografía en México. Orígenes y características

La invención de la fotografía confirmó el modelo de la pintura.

A decir de algunos, el nuevo proceso cuestionaba incluso los propios preceptos sobre la representación, como el de precisión o verdad, que había contribuido a establecer la importancia de la pintura.

La fotografía fue concebida en parte como consecuencia de las ideas colectivas de perspectiva-espacio, y su perfeccionamiento a lo largo de los siglos. Así como de las aspiraciones científicas, ópticas y artísticas ataviadas por las necesidades sociales y culturales, así como por las crecientes demandas de conocimiento.¹¹

Al momento de su aparición, la fotografía impactó a la sociedad no sólo por lo novedoso de su técnica, sino por la manera en la que materializaba lo que hasta entonces sólo la memoria podía guardar, además de perpetuarlo en lo que parecía un simple acto de alquimia, venciendo no sólo al tiempo, sino también al olvido.

Así para fines de la década de 1830 comienza a circular la noticia en los periódicos y revistas de la existencia de una máquina que permite que las cosas que se veían a simple vista fueran capturadas en una superficie con una excesiva naturalidad.

La finalidad de sus creadores radicó principalmente en el hecho de obtener imágenes con una calidad, comparable a las imágenes que hasta entonces se habían obtenido a través de la pintura.



La fotografía forma parte de una lista de descubrimientos e inventos que cambiaron y revolucionaron la vida cotidiana durante el siglo XIX, entre ellos: la máquina de vapor, la luz eléctrica, el teléfono y el fonógrafo.

Así, en la fotografía, la imagen resultante y el modelo eran totalmente idénticos. En ella el hombre logró unir la ciencia y el arte a su favor, satisfaciendo en gran medida las expectativas científico tecnológicas de la época- la revolución industrial-, siendo además portadora de gran parte de la información visual que tenemos de la segunda mitad del siglo XIX en México.



Nuestro país se integró así a una fuerza productiva de imágenes que comenzó principalmente en Francia e Inglaterra y posteriormente se extiende y se industrializa en Alemania y Estados Unidos. imagen 1 y 2

Si bien la presencia de la fotografía no acabaría con las manifestaciones artísticas tradicionalmente aceptadas, si fue capaz de introducir una presión recurrente sobre los patrones perceptivos de la sociedad y sobre las estructuras de valoración estética.¹²

Para diciembre de 1840, Louis Prélief, grabador francés establecido en México desde 1837, trae consigo, proveniente de su viaje a Francia, dos máquinas para daguerrotipo, llevando a cabo una demostración en el Puerto de Veracruz y otra la ciudad de México. imagen 3

En México, la fotografía es al principio, mero recuerdo, actividad sin otra pretensión que la de proporcionar datos fundamentales: como son los objetos y los seres.¹³

Comienza en nuestro país un auge en torno a la fotografía. Los primeros que tuvieron acceso fueron expedicionarios provenientes principalmente de Europa que se dan a la tarea de tomar placas de los descubrimientos arqueológicos en el sureste del país.

La fotografía adquirió un valor de significación capaz de mostrar no solo los hechos, sino también sus aspectos cualitativos.¹⁴ (4 y 5)

La atención que antes se había puesto exclusivamente en los daguerrotipos acerca de vistas de paisajes, ruinas arqueológicas y monumentos, recae luego en el retrato, haciendo de la fotografía un negocio y dándole al fotógrafo un oficio remunerable.

La primera y limitada técnica utilizada en México fue la daguerrotipia que consistía en un positivo directo, constituido por una placa de cobre sensibilizada con yoduro de plata, éste último compuesto es el que formaba la imagen, requiriendo de una larga exposición.

Esto hizo que lo más recurrido en un principio fueran los paisajes y las vistas de ciudades y monumentos, ya que en el caso del retrato, los modelos debían aguantar que se les sostuviera la cabeza con un soporte de metal que hacía posible que no perdieran la postura y echaran a perder el trabajo, aunque paradójicamente al final, la mayoría de las piezas que conocemos en la actualidad pertenecen al género del retrato.

La imagen era generalmente de tonos fríos, pero podía presentar tonos cálidos si eran entonadas con cloruro de oro; incluso, algunas imágenes aparecen coloreadas o presentan variedad tonal, debido a la aplicación de mercurio en distintas densidades y a la luz refractada, o también por la aplicación de colorante, tales como sales minerales con goma arábiga.¹⁵



En un principio al retrato realizado en daguerrotipia no se le dio la importancia que alguna vez tuvo la pintura, pero se le atribuyó la característica de plasmar la realidad con gran exactitud y veracidad.

Hacia el año de 1843 y hasta 1847 comienzan a circular los daguerrotipos coloreados que alcanzan su mayor auge al final de la guerra contra Estados Unidos, convirtiéndose en uno de los más importantes testimonios dentro del campo de batalla, además de que el precio que se tenía que pagar por este tipo de trabajos era muy alto, lo que impidió su venta masiva.



El daguerrotipo se conserva en lujosos estuches, (...) de piel o de gutapercha, relicarios, guardapelos, fistoles, pendientes, anillos, cigarrereras, relojes; (...) todos aquellos objetos suntuarios en uso y de moda en la sociedad mexicana decimonónica. En su marco forrado de seda o terciopelo, el daguerrotipo se presenta como un bibelot preciado, único.¹⁶ (6)

Poco tiempo después, ya para la segunda mitad del siglo XIX, comienzan a hacerse populares los ambrotipos, que consistían en una impresión sobre un soporte de vidrio lo que la hacía mucho más barata.



Éstos podían ser utilizados como negativos para obtener nuevas copias, pero se tenía la costumbre de bloquear las figuras y el fondo con un terciopelo oscuro para que fueran únicas. (7)

Otra técnica muy en boga en su momento fue el ferrotipo, variación del ambrotypo, que tenía como soporte una placa de fierro en lugar de una placa de cristal.



La placa de fierro se cubría con laca negra o betún de judea para recibir el colodión y se sensibilizaba con nitrato de plata.¹⁷

El formato más común en los ferrotipos era el de tarjeta de visita, aunque también existen de 20 x 25 cm., y miniaturas que miden 2 x 2.5 cm. (8)

Poco a poco fueron dándose las innovaciones técnicas con lo que se redujo el tiempo de exposición y pose, lo que hizo que bajaran los precios y comenzarán a surgir los estudios fotográficos, sobre todo en la ciudad, proliferando con ésta técnica los retratos de familia.

Desde ese momento la atención que el daguerrotipo había puesto en las vistas de paisajes, ruinas arqueológicas y monumentos, recae en el retrato haciendo de la fotografía un negocio y dándole al fotógrafo un oficio remunerable.

Para el año de 1841 llega a Yucatán un hombre conocido como el Barón Emmanuel Von Friedrichsthal, Secretario de la Legación de Austria en México, interesado sobre todo en estudiar las ruinas que hoy se atribuyen a la cultura Maya. Pero por un motivo aún no determinado -se piensa que para reponer algunos de los gastos que el viaje le causó-, comienza a hacerse publicidad y realiza retratos de medio cuerpo y de cuerpo entero.

Es el primer anuncio de un estudio fotográfico en México y contiene ya todos los elementos que se repetirán con mayor o menor sofisticación en los años siguientes: precios, horario, recomendaciones sobre la vestimenta y el arreglo apropiado para la pose, el ofrecimiento a las señoras de acudir a sus casas ¹⁸

Desde mediados de 1839 fueron publicados varios artículos periodísticos que tuvieron la finalidad de dar a conocer públicamente no sólo el daguerrotipo y lo que éste realizaba, sino también las personas que comenzaban a adoptar ésta técnica, tal cual fue el caso de Von Friedrichsthal.

Entre 1864 y 1867 ocurre lo que podríamos llamar el primer boom de la fotografía en México: se inauguraron en la ciudad de México más de veinte estudios dedicados a la producción de tarjetas de visita. ¹⁹

Los fotógrafos de estudio, pregonaban la calidad de sus respectivos trabajos, con maneras originales de atraer al público, además de ofrecer rebajas a sus clientes y obsequiar desde billetes de lotería, relojes de sala, floreros, candiles, hasta retratos de los mismos clientes enmarcados o insertados en un relicario, en caso de que solicitaran sus servicios.

Los estudios más importantes, (...) Tienen salas de exposición donde se representan vistas y retratos de gente famosa, además de pinturas al óleo; cómodos recibidores amueblados con buen gusto en los que se atiende al cliente, dónde se les enseñan catálogos de poses, decorados y mobiliario. También tocadores para cambiarse y arreglarse antes de penetrar en el sacrosanto estudio situado preferentemente en la azotea. ²⁰

El hecho de que los estudios fotográficos se instalarán en las azoteas se debe a que en esta parte de los edificios o casas, la luz era mucho más propicia para llevar a cabo su trabajo, ya que además de ser luz natural, la mayor parte del día el estudio permanecía fuertemente iluminado. (9)

La fotografía se establece rápidamente en el país a pesar de la inestabilidad política y social reinante durante los años de su llegada.

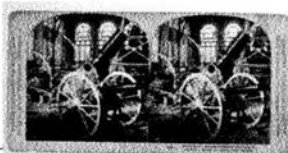
Es probable que la fotografía popular sea la que más fielmente conserve el espíritu de la tradición retratística de la centuria pasada. Al resguardo de plazas y jardines, (...) los fotógrafos populares establecieron estudios al aire libre. En ellos instalaron caballitos rodantes





para niños; telones de vivos colores, ajenos a las decoraciones anémicas del salón de postín y su cámara trípode, que cubierta por un paño negro, permitía realizar los procesos de revelado. A pocos minutos (...), el cliente obtenía el retrato familiar.²¹ (10)

Para 1858 surgen las tarjetas de visita patentadas en Francia por Disdéri desde 1848, consistían originalmente en retratos de pequeño formato (9 x 6.5 cm) pegados sobre un soporte de cartón y que además podían ser multiplicadas, por lo cual llegaron a tener un costo muy bajo.



Fueron un medio bastante innovador y mucho más práctico, no sólo para el fotógrafo, sino también para la clientela, mostrándose el cuerpo como un espectáculo.

Las tarjetas de visita se convirtieron en el primer producto de gran impacto en la cultura visual del siglo XIX, dándose además la masificación de la imagen y fueron el primer testimonio y expresión de la cultura visual moderna de una sociedad que hasta entonces no había podido tener un fácil acceso a una imagen de su propio rostro y de su propio cuerpo.²² (11)



Con la adquisición de la tan populares tarjetas de visita, las personas comienzan a utilizar álbumes para conservar sus imágenes, los que también adquirieron gran importancia.

Así como las vistas estereoscópicas donde las imágenes llamadas gemelas eran vistas a través de un visor de doble lente que producían la ilusión de volumen. (12)

Desde sus inicios la fotografía gozó de una amplia difusión, se le vinculó con la idea de modernidad proveniente de la Ilustración, así como al desarrollo de un gusto y estética burgueses que se extendió por todo el país. Sirvió además como instrumento inseparable para los expedicionarios, los geógrafos y los ejércitos.

... la fotografía no era tan solo una representación de la realidad, sino que era un objeto que tenía facultades para expresar sentimientos y afectos, era una prueba irrefutable de las cualidades de las personas y objetos fotografiados.²³



Este modo de representar la realidad, existió y subsistió gracias a que de alguna manera, no sabemos si consciente o inconsciente, el fotógrafo participó activamente en su momento histórico, dejándonos un testimonio de su tiempo, así como de los sujetos y acontecimientos de la época y hasta una idea de las conductas sociales que eran aprobadas. La fotografía siempre fue más que un producto mecánico. (13)

2 / El Retrato como signo de diferenciación dentro de la sociedad mexicana

El retrato fotográfico se establece en México entre los años de 1840 y 1860. La sociedad imita los modelos de estampas traídas de Europa, adquiriendo un gusto especial por él.

En un principio, como era de esperarse, a la fotografía se le comparó con los medios tradicionales de reproducción utilizados para el retrato como lo fueron la pintura y el grabado; el problema fue que al igual que a estos, a la fotografía se le impusieron cánones y reglas, que por una parte la limitaron, pero por otra permitieron que fuese aceptada más rápidamente.

*Los daguerrotipistas y fotógrafos que se establecen en México entre 1844 y 1860 lo hacen con fines lucrativos; no descuidan la calidad, por el contrario, la incrementada competencia obliga a una notable búsqueda de perfección y originalidad que facilitará la introducción de nuevas técnicas.*²⁴

La industria de la fotografía, en particular el retrato, se presenta desde el principio estrechamente ligada al ascenso social impulsado por el capitalismo y las expectativas de consumo de todas las clases sociales que ampliaron el mercado pero dejando al descubierto las necesidades económicas reales de las clases subalternas.

Mandarse a hacer un retrato se convirtió en un acto simbólico, con el que los individuos de la clase en ascenso demostraban su posición ante sí mismos y ante los demás, adquiriendo aceptación social.

El retrato fotográfico puso al descubierto, no lo que se era, si no lo que las personas querían que la persona fuera. Ésta idea se mantuvo durante todo el siglo XIX.

La originalidad de los retratos fotográficos decimonónicos, radicaba en que fueron hechos para exhibirse públicamente, podríamos decir que en ese momento comenzó la cultura visual del cuerpo, que de acuerdo al pensamiento y costumbres de la época inmediata anterior, sólo se permitía a los santos y a los héroes. Así estos retratos se convirtieron en una especie de vitrina, en la que se exhibía a las personas.

El retrato en nuestro país no sólo es un testimonio de los avances tecnológicos, además fue testigo de la penetración y dependencia económica e ideológica de Francia e Inglaterra.

*Los retratos suscitaron especial atracción a partir de la época de Maximiliano, quien trajo de Europa su propio fotógrafo.*²⁵

Este gusto por los retratos, se debió sobre todo a la situación política del país, ya que se establece un estricto protocolo imperial que hizo que se reafirmaran las actitudes sociales y los actos de representación en los que la fotografía desempeñaría una función determinante al inmortalizarlos.

No se pretendía únicamente que las clases altas se interesarán por éste fenómeno, sino que también tuviesen acceso a él, sectores en ascenso o con aspiraciones, entre ellos los que no podían darse el lujo de viajar, los cuales gracias a la fotografía podían estar en cualquier lugar, merced a los dioramas y escenografías con las que contaba el fotógrafo para ambientar e intentar hacer más reales aquellas imágenes.

El fotógrafo de estudio compartió con su clientela el gusto por las imágenes, a la vez que la idea de un mejor modo de vida, y asimismo la posibilidad de adquirir un lugar privilegiado dentro de la sociedad.

Al retrato se le adjudica el hecho de otorgar a las comunidades, la apariencia social que tanto añoraba en su momento; con ella podían mostrar lo que habían logrado, el progreso alcanzado ya fuera por la familia en sí o por alguno de sus miembros en particular.

Las personas y sus objetos ennoblecidos por el encuadre, delimitan el espacio y las connotaciones que les corresponden, señalan mediante un recargo de sus signos de diferenciación, la distancia con los otros.²⁶

Así comienza de algún modo la diferenciación social, ya que la pequeña burguesía le otorgó a la fotografía un valor artístico, mientras que los obreros y campesinos la tomaron sólo como un atesoramiento de los recuerdos familiares.

Esta importancia que la familia le otorgó al retrato ha hecho que exista a pesar del tiempo, ya que plasmó momentos íntimos integrando a las familias como grupos ante la sociedad.

Con el retrato -en grupo o de manera individual-, la familia pretendió dejar una representación fiel y precisa que permitiera el reconocimiento de los sujetos que la componían. (14, 15, 16, 17 y 18)



14



15



16



17



18

En el caso de las clases dominantes en nuestro país, sobre durante el porfiriato, encontramos un gusto especial por la ostentación y por la imitación del comportamiento y las características estéticas de las grandes ciudades. Lo mismo ocurre para la pequeña burguesía y las clases más bajas imitando a su vez a las clases altas que gozan directa y exclusivamente de los privilegios.

*Estar presentable equivalía a estar retratable. El buen vestir era el signo más evidente del despliegue de superficialidad en los retratos...*²⁷

Casi todos los retratos funcionaban sobre el principio fundamental del *teté a teté* -frente a frente-, entre el fotógrafo y el modelo.

El objeto de los retratos en un hogar burgués del s.XVIII, representado entonces por la pintura, y uno del s.XIX, representado por la fotografía, era confirmar el ideal del modelo, su importancia social y apariencia personal.

Se tiene un testimonio contundente de la evolución de la sociedad de la época, se retrataron: terratenientes, sacerdotes, damas de sociedad, comerciantes, empresarios, profesionistas, personajes de la política, etc.

Comienza a adquirir forma la sociedad burguesa, como una clase con necesidades urbanas, con nuevos requerimientos y aspiraciones para el futuro. (19, 20, 21, 22, 23, 24 y 25)



19



20



21



22

31



23



24



25

A partir de entonces y a todo lo largo del S. XIX, el sujeto principal de la fotografía será la inmovilidad, ya no por las limitaciones técnicas sino por la permanencia de valores morales y preferencias estéticas de una burguesía en ascenso, interesada en proyectar un velo de conservadora estabilidad sobre su propia imagen y la de sus subalternos.²⁸

Para poder acceder a la fotografía se requería de un cierto poder económico, sumándole las poses, la escenografía que servía de fondo, los objetos que conformaban el contexto. Que a su vez construían un sistema de diferenciaciones simbólicas.

22 Con el paso del tiempo, la proliferación del retrato y el uso de estuches o marcos escrupulosamente trabajados, modifican la manera de ser retratado.

Así como el exterior del retrato comienza a llenarse de adornos y detalles, la composición de la imagen se transforma. Los retratos comienzan a tener retoques, algunos elementos como cortinas a la manera del teatro, muebles, columnas truncadas, mesas con relojes, libros, barandales, bustos, estatuillas, chimeneas o bibliotecas falsas, las reproducciones de salas de estar, un palco de teatro, un salón de fiestas, etc.

La aparición de la fotografía en México, no sólo llevó a la consolidación de una élite que rayó en el narcisismo, observándose y admirándose complacientemente; también las poses y la manera en que los clientes se presentaban ante la cámara, los diferenciaba socialmente, ya que los que decían provenir de buenas familias se retratan con diversas poses corporales: ya sea leyendo, fumando, de pie o a manera de pensadores; en cambio las personas menos pudientes se exponían tal como eran: simplemente instalándose frente al aparato y esperando el tiempo que fuese necesario posar para obtener la imagen.

Con ello pudieron ser reconocidos y sacados a la luz todos los que aspiraban a formar parte de aquella sociedad burguesa, afrancesada y elitista, entre ellos sirvientes, prostitutas, trabajadores, obreros y niños muertos.

La fotografía adquiere así, una importancia enorme y fundamental, ya que comenzó a satisfacer las necesidades de una naciente cultura de masas.

2.2 Análisis formal y conceptual del retrato fotográfico en México. Características

Para Pedro Azara, (arquitecto, profesor de estética en la Universidad de Barcelona y autor del libro *"El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente"*.) el retrato es, una imagen pintada, de cara o de busto, de frente, en las que los ojos son los protagonistas, y que, casi siempre observan fijamente al espectador²⁹ dice en relación a la pintura, y para el caso de la fotografía comenta: la imagen fotográfica, que no depende del ojo y de la mano del artista, es más precisa, sin duda, pero es más irreal, justamente porque no deforma o lo hace siempre de la misma manera, inintencionada y mecánica, sin atender a las peculiaridades del rostro.

En el año de 1862 Andre Adolphe-Eugene Disdéri, -quién patentó las tarjetas de vista a finales de 1854 en Francia y se convierte posteriormente en fotógrafo oficial de las cortes de Inglaterra, Francia, Rusia y España- define al retrato como: *la representación exacta y bella del verdadero carácter del retratado*³⁰. Además comenta que el fotógrafo debe cuidar de sus habilidades artísticas y técnicas para que el retrato muestre verdaderamente la esencia del sujeto y lo muestre como un ser vivo.

Por mi parte considero: el retrato, es una representación real o imaginaria, de un individuo, que a través de su apariencia física nos define sus rasgos característicos; es el límite de la relación con los demás, de dejar constancia de su existencia en el mundo. Es además la manera en que se pretende ser visto, ofreciendo la imagen propia a otro u otros, enfrentamos a los demás implica solemnidad, sinceridad y entre otras cosas revelación de la esencia del sujeto. Hablando tanto de retrato pictórico como de retrato fotográfico. (26 y 27)



Así, el retrato fotográfico en México durante la segunda mitad del siglo XIX se cobijó bajo los mismos cánones que el retrato pictórico académico. De hecho los primeros retratos fotográficos siguieron las mismas tendencias compositivas que ya antes había utilizado la pintura académica. Para la pintura solo existió como referente la realidad, en cambio para la fotografía existieron como referentes tanto la realidad como la pintura.



Se convirtió en algo de suma importancia el hecho de tener un retrato para pertenecer a la ascendiente burguesía, ya que *ninguna sociedad se había preocupado tanto por su imagen, y por la imagen del otro, como la del siglo XIX.*³¹

Los primeros retratos en daguerrotipo se observan con una composición sencilla, austera: muestran al retratado sentado, con un fondo liso y neutro, recargado del respaldo del

sillón para mantener su postura mirando fijamente a la cámara, como ya se mencionó antes. Esto se debía a la utilización de un soporte metálico que mantenía inmóvil la cabeza del retratado, además de que las emulsiones que cubrían las placas reaccionaban muy lentamente a la luz a pesar de que se utilizaba luz natural, requiriéndose un mayor tiempo de exposición, por lo cual las tomas no se podían hacer ni muy temprano ni ya entrada la tarde, ya que la posición de los rayos del sol influían también en el resultado de la placa. Por lo tanto, de una manera simple, sin adornos, sin un sólo mueble o cortina, se llevaba a cabo la toma fotográfica. (28, 29, 30 y 31)



*El ambrotipo popularizó la moda del retrato, (...) éste al igual que el daguerrotipo se caracterizó por la serenidad y compostura con que reprodujo a sus modelos, rodeándolos de una densa atmósfera de luces, que les hace adquirir un carácter escultórico, atemporal.*³²

En el caso de los retratos en ferrotipo, la variedad de fondos para poder elegir en donde se deseaba ser retratado es muy extensa, podía ser desde un paisaje, la vista de un jardín, un monumento, un salón, un edificio. Este tipo de fondos fueron antecesores de los telones que posteriormente se pintarían en serie con imágenes del Valle de México, una lujosa mansión, un mar tormentoso, el Castillo de Chapultepec, o la Basílica de Guadalupe.

En cambio a través de las tarjetas de visita podemos observar los vestidos, la utilería y las poses, la diversidad de actitudes que se adquieren frente a la cámara, así como la tipología de las distintas clases sociales.

Las tarjetas de visita, fueron utilizadas también en las reproducciones de los llamados *tipos mexicanos*, que fueron empleadas a modo de ilustraciones; así como imágenes de niños muertos, también conocidos como *la muerte niña* una costumbre que tuvo gran auge sobre todo en provincia. Podemos encontrar al niño representado solo, o con sus padres y familiares, se tenía la idea de que así se mantendría vivo el recuerdo del difunto.

Las imágenes sobre la muerte infantil también proliferaron en la fotografía como ya antes había pasado en la pintura. Se emplearon igualmente los cánones utilizados en el arte pictórico. El retrato fotográfico incluyó en su composición la presencia de los padres y familiares, convirtiéndose en parte importante del ritual.

Lo que más llama la atención en las fotografías del ritual funerario es como se percibía a la vida como algo transitorio y a la muerte como algo necesario, el tránsito para renacer a una vida más plena, que era la vida después de la muerte -lo que se llama la gloria eterna-, a la que ascienden de manera inmediata los niños que inclusive eran denominados como *angelitos*.

Inocencia y pureza, eran sus cualidades, se hacían presentes en los atributos iconográficos con los que acompañaba al niño muerto, por ejemplo: una palma, llamada del paraíso, que significaba el triunfo sobre la muerte y que sólo podía ser portada por los seres puros, virginales y la corona de flores que se tomaba como un anticipo de su vida en la gloria. (32, 33 y 34)



32



33



34

La fotografía de niños muertos no fue, sino el registro de la victoria sobre la muerte reservada a los justos.

Estas imágenes fueron conservadas como una constancia del ingreso de estos niños a la vida eterna, ya que a partir de entonces, el niño era considerado como santo y tenía un lugar especial dentro de la familia. (35 y 36)



35



36

Uno de los puntos más importantes dentro del retrato fotográfico fue la pose que siguió la estética de las tendencias pictóricas de la época, demostrando así que los inicios de la fotografía tuvieron una influencia pictórica evidente, tal cual podemos ver en las primeras imágenes fotográficas que muestran un marcado interés no solo por el retrato sino también por la composición.

De este modo, los primeros fotógrafos no se basaron en la realidad ni en lo que los rodeaba sino que tomaron como modelo las imágenes pictóricas, por lo cual a pesar de la fidelidad a la realidad que permitía el nuevo medio, se obtuvieron como resultado tan sólo reinterpretaciones del arte clásico.

Las poses y actitudes que las personas adoptaban para la realización de éstas imágenes, se apegan a los estilos pictóricos dominantes en la pintura durante el s.XIX: el romanticismo y el neoclasicismo. (37 y 38)



37



38

Para el **Neoclasicismo**, lo más trascendental era captar las cualidades morales de la persona, por lo cual la mayoría de las imágenes con esta tendencia representan al modelo en un encuadre simétrico y totalmente rígido; pareciera que el sujeto está recortado y colocado frente a un fondo de paisaje el cual siempre será estático. (39)



39

En cambio para el **Romanticismo**, lo más importante fue el lado sentimental del modelo, el cual es ubicado en una naturaleza desordenada, apoyado por lo regular en una roca o columna. (40)



40

En el caso de las mujeres, la mayoría presentan vestidos muy elegantes, acompañados de rebozos o mantones. Los hombres visten trajes de charro, uniformes de la época del general Santa Ana o en su defecto el típico traje negro a la manera de Benito Juárez. (41)



41

Se podía llegar al estudio ataviado para tomarse la foto o esperar a que el fotógrafo tuviera en uso un extenso guardarropa teatral, del cual se podía escoger, para caracterizar hasta las fantasías más disparatadas.

Dependiendo del cliente y según sus pretensiones, el fotógrafo sugería el uso de columnatas, balaustradas, cortinas, libreros, flores artificiales o aves disecadas; en

ocasiones se le pedía al cliente que sostuviera un rifle, espada, escopeta o inclusive un cigarrillo en además de gran fumador.

El estudio ofrecía colorear los retratos con un aumento en el precio del trabajo, contratando los servicios de varios empleados que auxiliaban en distintas tareas al fotógrafo, entre ellos se encontraban un pintor o miniaturista, un técnico, un laboratorista, un escenógrafo y varias personas que se dedicaban a la manufactura de los estuches, dándole mayor prestigio a los establecimientos.

Para el coloreado de los daguerrotipos se empleaban pigmentos perfectamente molidos, cubriendo la superficie con goma arábiga, se utilizaba una capa de ésta muy delgada, casi imperceptible, que pudiera mezclarse con la textura de la imagen. (42)

En cambio, los ambrotipos se podían colorear con acuarela u óleo.



—42

Ambos se protegían con un vidrio, se sellaban con goma, para colocarlos posteriormente en el estuche.

*Contrastan con la sobriedad de las imágenes, los marcos aterciopelados con sus filigranas de latón bruñido cuyos bordes sinuosos acogen suavemente a las figuras, introduciéndolas en suntuosas arquitecturas.*³³ 37

Estas imágenes tuvieron gran importancia para los clientes; así se comienzan a fabricar lujosos estuches para su conservación. Se hicieron desde cajas y marcos forrados de piel, seda o terciopelo. También existieron las cajas o estuches de *gutta-percha*, (material plástico muy utilizado alrededor de 1840, conocido actualmente como bakelita y que sintetizaba a partir de las enzimas de la leche). Y además curiosos objetos tales como: relicarios, fistles, guardapelos, pendientes, anillos, cigarreras, relojes, etc. De hecho cualquier objeto que estuviera de moda, era susceptible de ser el portador de una imagen. (43)



—43

*El acceso a la representación y a la posesión de la imagen de sí mismo exacerba el sentimiento de la propia importancia, democratiza el deseo de aprobación social. Los fotógrafos lo perciben claramente. En el interior del estudio-teatro lleno de accesorios, de columnas, de telones, de mesitas, lo que ponen de ahora en adelante en escena es la estatura. Exageran el énfasis, estimulan el crecimiento del ego del sujeto. Esta teatralización de las actitudes, de los gestos y de las expresiones del rostro, la pose pues, de la que Sartre subrayó acertadamente la importancia histórica, llena poco a poco la vida cotidiana.*³⁴

Otra característica importante que vale la pena resaltar fue como la sociedad se resistía modificar sus costumbres, ya que las jerarquías permanecían intactas inclusive en el



territorio imaginario del retrato. Así podemos ver, cómo los hombres tenían mayor relevancia en la sociedad por encima de las mujeres y de los niños: encontramos varios ejemplos de retratos en donde se observa al hombre sentado y a la mujer de pie siempre a su lado, en el caso de un matrimonio; o en el caso de un retrato familiar al padre sentado y la esposa y los hijos de pie a su alrededor. Con estos ejemplos podemos darnos cuenta de la actitud que las mujeres y los niños tomaban con respecto al hombre, el cual tenía un lugar preponderante en la sociedad. (44 y 45)



La fotografía del siglo XIX no sólo nos revela la manera en que la sociedad se manejaba, cuales eran sus costumbres, la manera en que las personas se desenvolvían y lo que querían mostrar a los demás, también nos muestra como se llevaban a cabo las relaciones humanas, las demostraciones de afecto, amistad, amor, respeto, cariño, etc.

Las fotografías en muchas ocasiones llevaban consigo una dedicatoria al padre, a la madre, al hermano, al amigo, al novio. A través de estas dedicatorias se descubre una

comunicación más íntima, sobre todo porque incluían una imagen personal, acompañada de un mínimo mensaje cuasi epistolar.

Así también las grandes ocasiones de la vida familiar y social se realizaban con el obsequio de fotografías tomadas en esas grandes ocasiones, tal fue el caso de bodas, bautizos, aniversarios, graduaciones, etc



Todos estos acontecimientos también adquirieron sus propias características, ya que en el caso de las bodas se hacía un retrato en grandes proporciones pero con un decorado sencillo que no se excediera en adornos. El retrato que se regalaba a los amigos, se hacía de busto y en tamaño de tarjeta de visita para que se pudieran apreciar las facciones del rostro. Los retratos

de padres e hijos o de abuelos y nietos se hacían con los rostros de los retratados cercanos entre sí para poder apreciar el parecido entre ellos. (46)

En estas fotografías en donde apreciamos personas o grupos de personas, causaron un fuerte impacto en la conciencia colectiva del cuerpo y de la identidad. Fueron imágenes que generaron un código para la representación del individuo, sobre todo de su cuerpo y de su apariencia, mostrando la identidad del fotografiado.

De esta manera fotografiar, a las personas se convirtió hasta cierto punto en una manera de criticarlas, pues se les vió y a la vez se percibieron, como jamás se les había visto; se les conoció y se conocieron: se les transformó en objetos que podían ser

poseídos, aunque sólo fuese simbólicamente.

*Estos documentos en otros tiempos tan valiosos y preciados para los protagonistas y poseedores, son para nosotros el reflejo de un momento. Fieles testigos de un pasado que nos muestra expresiones sentimentales, formas de ser y de pensar de nuestros antecesores, y nos permiten desentrañar algunos de los usos y conceptos que de la fotografía tenían.*³⁵

Roland Barthes –crítico literario y sociólogo estructuralista nacido en Francia- dice que en todas las épocas, las sociedades crean circunstancias en las que el cuerpo se da como espectáculo frente a un público; y por su parte en las sociedades tradicionales, como la del México novecentista, eran muy limitados los momentos en que el cuerpo podía ofrecerse como tal, por ejemplo ceremonias y fiestas, en las cuales los asistentes vestían de una mera particular y especial, inmortalizando así el momento, que los apartaba de la vida cotidiana.

Por lo tanto estas manifestaciones que ahora llamamos retratos fotográficos, tuvieron como centro de atención al cuerpo -no como desnudo, sino siempre con un atavío especial-, fabricado por medio de la cámara fotográfica.

La práctica de la fotografía en México —que al principio fue sólo la daguerrotipia—, tuvo numerosos y muy importantes exponentes, cada uno de ellos fue adoptando un estilo característico, algunos intentaron imitar los claroscuros a la manera de Rembrandt, otros enfatizaron el color de la piel a manera de encarnaciones como en su momento lo hizo Rubens, otros tantos introdujeron en los retratos difuminados alrededor del rostro.

Vale la pena destacarlos, tanto por su trabajo como por las aportaciones técnicas y las innovaciones que dieron a la fotografía durante el siglo XIX.



El primer daguerrotipista del que se tiene información más acertada fue **Joaquín María Díaz González**, se sabe que estudió pintura en la *Academia de San Carlos*, que fue alumno de Primitivo Miranda y que en el año de 1844 abrió un estudio fotográfico en la calle de Santo Domingo -hoy República de Brasil-. En febrero de 1861 fue nombrado como fotógrafo de cárceles, en la prisión de Belén (actualmente se encuentra en la calle Dr. Río de la Loza y Luis Moya, detrás de la Iglesia de Arcos de Belén), cargo que ocuparía hasta 1880. (47 y 48)



Los fotógrafos de la segunda mitad del siglo XIX realizaron retratos de todas las medidas y tamaños, grandes y pequeños, elegantes y corrientes, caros y baratos, un claro ejemplo de esto es **Romualdo García**, nacido en Silao, Guanajuato en 1852.

En 1878 abre su primer estudio, convirtiéndose en el fotógrafo preferido de la sociedad guanajuatense: desde los más humildes hasta los más ricos terratenientes porfiristas pasan por su lente.³⁶

Las personas podían llegar al estudio ataviadas con sus mejores galas y si ese no era el caso, eran retratadas con indumentaria de utilería que el mismo fotógrafo les facilitaba como por ejemplo: herramientas de trabajo, animales, libros, flores :... sorprendente retratista, (...) captura sin violencia a sus sujetos, los cuales devuelven a la lente una expresión confiada, de intensos matices psicológicos.³⁷

Destaca dentro de su obra el retrato de una mujer que sostiene orgullosamente su carabina 30-30 con su respectiva etiqueta del inventario de la utilería.

Por supuesto, no podían faltar los llamados *angelitos* o niños muertos que eran inmortalizados por la imagen dentro de las tradiciones populares.

A lo largo de los últimos años del Porfiriato, el estudio de Romualdo García e hijos se mantuvo activo. Pero a partir del derrocamiento de Madero y el desencadenamiento de la lucha armada, el trabajo comenzó a mermar. Obligado por las dificultades, Romualdo abandona poco a poco la fotografía para dedicarse a la pintura. Muere el 17 de julio de 1930.³⁸ (49)



Los fotógrafos, ofrecían sus productos al cliente dentro y fuera del estudio. Realizaban lo que se les solicitaba, adaptándolo a los escenarios con los que contaban, tal fue el caso del fotógrafo jalisciense **José María Lupercio**. Sus escenas más conocidas son las de las labores del campo, los talleres artesanales, los tipos populares, algunos paisajes y retratos de indios.

Los temas, las poses fueron casi siempre las mismas, lo que cambió fue la mirada y percepción del fotógrafo, además de los efectos de luz, la estética complaciente, la sensación de irrealidad que contenían la mayoría de las imágenes fotográficas en el siglo XIX. (50)



En el estado de Jalisco se desempeñaron destacados fotógrafos, como acabamos de ver, sin dejar de mencionar a **Juan de Dios Machain** y a **Octaviano de la Mora**.

Se sabe por los registros que Machain destacó principalmente en el retrato de niños muertos, ya que fue precursor de incluir a los padres y familiares en la composición de las imágenes. En sus imágenes se sintetiza como se vivía la muerte de un niño y los símbolos con los que ésta se representaba.



Al margen de que sus fotografías posean individualmente diferentes valores expresivos particulares, el conjunto puede considerarse símbolo de la aspiración a la vida trascendente y de la importancia de la necesidad psicológica que ésta tiene dentro del grupo social. Las fotografías constituyen verdaderas imágenes escatológicas pues su motivación principal, no es la de individualizar los sujetos que se encuentran en ellas, sino la de captarlos en un gesto que retiene la tésitura ante la muerte, como un acto que renueva la vida. (51)

En el caso de Octaviano de la Mora cuando instala su estudio en dicho estado, declara que: después de haber visitado los principales establecimientos fotográficos del mundo y haber practicado al lado de los más distinguidos artistas cree necesaria la creación de un *salón de posiciones* (estudio fotográfico).

En este *salón de posiciones* disponía de una colección de escenografías, trajes, objetos



entre los que se incluían: muebles, figuras de porcelana, plantas, animales disecados y un repertorio de poses y contextos, criterios aprendidos en Europa para que sus clientes soñaran en las fotos lo, que no habían vivido. Sus decorados teatrales incluían fondos desvanecidos con montañas, bosques, jardines, fuentes, cascadas o lejanías donde campeaban castillos, palacios o templos³⁹ (52)

52—

El fotógrafo del siglo XIX, a la par de encontrar nuevas técnicas para mejorar sus imágenes, también le dió publicidad a su trabajo, teniendo así la oportunidad de incrementar en ocasiones el precio de sus productos, sin dejar de lado la búsqueda de otras fuentes de financiamiento. Se reproducían para su venta, escenas de batallas y personajes que mas tarde se comercializaban y difundían a gran escala.

53—



SOCIEDAD FOTOGRAFIA-ARTISTICA
CRUCES Y CAMPA
Calle S^a Francisco, N^o 4
MEXICO

La sociedad más importante en este ramo fue la que formaron **Antíoco Cruces** y **Luis G. Campa** en su estudio *La fotografía artística* ubicado en el centro de la capital, cerca del Zócalo, en la calle de Plateros o San Francisco, hoy Madero. En donde realizaron una brillante carrera como fotógrafos de sociedad entre 1862 y 1877. El 28 de mayo de 1862 se anuncia *El gabinete de retratos fotográficos de Cruces y Campa*. Con su trabajo contribuyeron a la difusión del tipo social que la modernidad adoptó como ejemplar. (53 y 54)

CRUCES Y CAMPA.—Esta compañía fotográfica, que tan notable se ha hecho en México, está para llegar á esta Ciudad. Se espera con ansiedad á los hábiles fotógrafos.

54—



55—

La sociedad *Cruces y Campa* refinó el manejo de los escenarios para los retratos, dejando atrás las pantallas de fondo y montando escenarios para integrar a cada persona en un contexto particular.



56—

Otra características de estos fotógrafos fue el hecho de copiar poses de retratos académicos que se hacían en México; las poses que alguna vez habían ayudado en la génesis de lo pictórico garantizaban la excelencia en el trabajo del fotógrafo.

*Cruces y Campa son parte de esos miles de fotógrafos que contribuyeron a ensanchar el nuevo panorama visual de la sociedad moderna de la segunda mitad del siglo XIX.*⁴⁰ (55 y 56)

En 1870 la fotografía entra en los salones anuales que organizaba la Academia. En

estos eventos algunas mujeres aparecen como expositoras, entre ellas:

Margarita Henry, alumna de la *Escuela de Artes y oficios para Mujeres*, en el año de 1873 y **Vicenta Salazar** que expone para el año de 1874. Ambas alumnas de **José Siliceo**, quién fue director de la clase de fotografía en la mencionada institución de 1871 a 1879. (57 y 58)



José María Velasco también incursiona en el oficio de la fotografía al instalar en 1872 un estudio fotográfico en el cuál no tuvo mucho éxito. Sin embargo, al ser maestro de la clase de perspectiva en la *Academia de San Carlos* en el año de 1878, permite que sus alumnos copien las imágenes en vez de copiar directo del natural. (59)



Gracias a las *Escuelas de Artes y Oficios para Mujeres*, se tienen varios registros que dan testimonio de la importancia que la fotografía adquirió entre el género femenino durante el siglo XIX. Una de ellas fue **Concepción Muñoz**, su obra es memorable por la buena calidad de las imágenes y gran estado de conservación en que se encuentran. Dedicada principalmente a las *estereoscopías*, se establece en Taxco, Guerrero entre 1879 y 1900, siendo una de las primeras fotógrafas en trabajar con el colodión húmedo. (60)



En la ciudad de Puebla destacó la fotógrafa **María M. Alatraste** hija de un reconocido fotógrafo de aquella ciudad, Rafael A. Alatraste, quien establece su negocio independiente del de su padre. Suponemos con esto que fue en estos momentos cuando a las mujeres se les permitió ejercer algunas profesiones que eran exclusivas de los hombres. (61)



Los retratos de cuerpo entero, medio cuerpo, busto, en grupo o los acercamientos requerían de diferentes decorados que variaban según las exigencias del cliente y las posibilidades del estudio. Todas estas posibilidades de retratarse eran anunciadas en periódicos y revistas que circulaban en la Ciudad de México, por ejemplo la revista *El fotógrafo mexicano*, anuncia los nuevos estudios de **Los hermanos Valleto**.

Ricardo y Guillermo Valleto y Herrera, fueron hijos de un destacado actor y director teatral español, así que el mundo de los escenarios les era muy familiar.



62—

En sus fotografías es evidente la utilización de vestidos de moda, tal vez traídos desde París, que se asociaron inmediatamente con las clases altas. Los Valletto llegaron a ser unos de los fotógrafos predilectos de la alta sociedad durante el apogeo del Segundo Imperio, ya que en su estudio y con ayuda de telones, muebles de madera con finas tallas y objetos lujosos, crearon hermosos salones elegantes, aunque sólo fueran simulados. (62)

63—



En su estudio se retrataron desde compañías teatrales, hasta señoras de sociedad que por lo regular aparecen con vestidos confeccionados en tul y encaje, sentadas en sillones forrados de terciopelo rodeadas por cortinas, carpetas y cojines.

Su estilo compositivo fue básicamente académico. Los hermanos Valletto pertenecían a un sector privilegiado de la sociedad, por lo que sus imágenes se vuelven particularmente interesantes, ya que era la élite mirándose y representándose a ella misma. (63 y 64)

El fotógrafo que se hacía con cada nuevo invento o mejoramiento de la técnica le daba mejor prestigio a su establecimiento, tal fue el caso de **Los Hermanos Torres**, Manuel, Victoria y Felipe, radicados en la ciudad de Toluca en el estado de México. Felipe Torres impartió una clase de fotografía en el *Colegio Civil* del Estado de México alrededor de 1880 y en el año de 1890 instalan su estudio en la calle de La Profesa No.2 en la Ciudad de México.



64—

Para 1899 Los hermanos Torres declaran para el semanario *El mundo Ilustrado*, que si hay ocupación propia para la mujer, es la fotografía. Consideraban que el hecho de que sus hermanas trabajaran en el estudio les era de gran utilidad para ayudar en el arreglo de los retratados, pero no para la realización de imágenes. Aunque al parecer tenían amplio conocimiento de las cámaras, se cree que sí desempeñaron el oficio muy a pesar de la opinión de sus hermanos. (65)



65—

Ya para finales del siglo XIX, cuando las mujeres han adquirido ya un cierto reconocimiento dentro de la sociedad ejerciendo algunos oficios, **Natalia Baquedano**, originaria de Querétaro, rebaso las expectativas morales y laborales de la época por su intrepidez y valor, pues desde muy joven se independizó de su familia para venir a radicar a la ciudad de México. Alrededor de 1890 establece

su estudio fotográfico, *La fotografía Nacional*, localizado en la calle de Alcaicería #6 hoy calle de Palma, dedicándose principalmente al retrato.

Se anunciaba de la siguiente manera: *fotografía sobre papel platino, albúmina, seda, porcelana, metal y a todo lo que se pueda aplicar fotografías*⁴¹ (66 y 67)



Los retratistas que se van adaptando a su clientela, tienen que estar al tanto de las novedades de la técnica pero también de la moda para poder aportar nuevos elementos en el desarrollo de su oficio, aún los que van de población en población llevando lo último de la urbanización hasta los lugares más apartados, así **Sotero Constantino Jiménez**, al igual que Agustín Víctor Casasola, son dos de los mejores representantes -si no es que los mejores- de la fotografía mexicana de entre siglos.

En el caso de Constantino Jiménez con su estudio establecido en Juchitán Oaxaca, ejerció la fotografía durante los últimos años del siglo XIX hasta la década de 1940. Su principal característica fue que nunca modificó su estilo, logrando representativos contrastes entre las poses y las vestimentas, los adornos y la modernidad.^(68 y 69)



Por su parte **Agustín Víctor Casasola**, quién ejerce principalmente en la Ciudad de México, en 1890 ingresa a trabajar en el semanario de el periódico *El Imparcial*, llamado *El Mundo Ilustrado*. Por lo que no establece un estudio fotográfico, pero establece una agencia de información gráfica en la Ciudad de México, comenzando así lo que actualmente se define como fotorreportaje.^(70, 71 y 72)



Los fotógrafos del siglo XIX, fueron más allá de lo que requería el negocio de fotógrafo profesional. No sólo se les reconoció social sino también históricamente, a pesar de haber sido condicionados por un público lleno de manías, estereotipos y prejuicios.

El comienzo del siglo XX, marca probablemente el final de la época de los grandes estudios fotográficos. Entre ellos el de Cruces y Campa y el de los Hermanos Valletto, por nombrar dos de los más representativos.

A pesar de haber sido considerados como palacios para el retrato, su desaparición comienza con la difusión de las cámaras caseras, la revolución tecnológica y la ampliación del público fotográfico, enemigos que a la larga se mostraron invencibles, aún cuando los estudios habían podido remontar con suerte el inicio de la Revolución Mexicana.

Al abrir un álbum fotográfico, se nos abre una ventana al pasado, recuerdos por los que parece que el tiempo no pasa, instantes congelados en el tiempo, que en su momento fueron reflejo de la manera de ser y de pensar de toda una generación que presenció no solo la aparición y desarrollo de la imagen, sino que además la adoptó como una manera diferente de percibirse a sí mismos y a lo que los rodeaba.

46

Capítulo 3

Definición y características del álbum fotográfico

El álbum se componía generalmente por un conjunto de imágenes que atestiguaban la historia ya sea de una persona, de una familia o de un grupo social (amigos, servidores públicos, miembros de un gremio o de una generación, etc.).



Los álbumes –amplificaciones del estuche del daguerrotipo al rango de la biblioteca- se leían entre amigos, se hojeaban en el círculo familiar, permitían constatar y confrontar la propia existencia, los propios logros, la manera de ser individual.⁴² (1)

Los más representativos fueron los álbumes del tipo familiar, ya que reafirmaban la solidez de los lazos familiares y con frecuencia era lo único que los sobrevivía, en ellos se atesoraba la herencia familiar mediante fotografías, y así, cada familia construyó una crónica de sí misma.



El álbum familiar era un objeto para presumir, colocado en el salón de la casa para curiosidad del visitante. De ésta forma era posible mostrar a terceros lo que había hecho la familia: el hijo en el regimiento, la hija en el pensionado o bien casada, los emigrantes en la nueva casa o delante del propio negocio ataviados con sus mejores trajes.⁴³ (2)

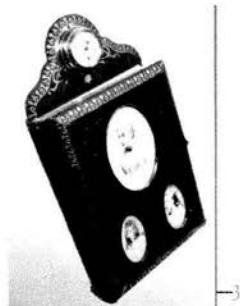
Así, la fotografía dentro del grupo familiar se convirtió en un rito, en función a que reafirmaba la integración e importancia de la familia como parte de la sociedad;

El álbum familiar expresa la verdad del recuerdo social. Nada se asemeja más a la búsqueda artística del tiempo perdido que esas representaciones comentadas de las fotografías de familia, ritos de integración por los que la familia obliga a pasar a sus nuevos miembros. Las imágenes del pasado, guardadas de acuerdo a un orden cronológico, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado las confirmaciones de su unidad presente; es por eso que nada es más decoroso, más tranquilizante y edificante que un álbum de familia.⁴⁴

Conservar las fotografías dentro de un álbum fue tal vez una manera de sobrellevar el paso del tiempo, de protegerse de sus estragos; ya que las imágenes proporcionaban un sustituto de lo que el tiempo iba dejando atrás, trayendo recuerdos. Permitted establecer una comunicación con los demás ya que se revivían en común los momentos pasados, como testimonio de satisfacciones personales, profesionales y hasta de prestigio social; o simplemente como una manera de distracción o evasión. Por lo que al querer recordar el pasado se recurre a ellos

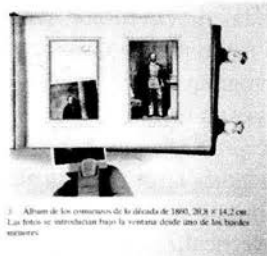
junto con sus fotografías, las cuales recuerdan los momentos tal y como fueron por lo que han llegado a convertirse en el principal instrumento de la memoria social.(3)

La técnica de las tarjetas de visita -que fueron utilizadas a manera de tarjetas de presentación y para recordarle a los parientes y amigos la presencia de aquellos que estaban lejos, de los ausentes-, redujo considerablemente los costos de producción, lo que hizo que el envío de retratos entre amigos y familiares se volviera muy popular, esto condujo a varios intentos por desarrollar álbumes que permitieran guardar las fotografías montadas sobre cartón sin tener que pegarlas definitivamente y así poder separarlas cuando se necesitara.



Posteriormente el mismo Disdéri pone de moda la utilización de retratos fotográficos en lugar de tarjetas de visita para 1860, dando lugar a una industria especializada del álbum fotográfico.

El primer tipo de álbum que fue fabricado llevó por nombre **LEPORELLO**; éste era encuadernado en doce partes mediante bisagras de cuero, llevando dos imágenes en cada parte, las cuáles eran introducidas por una ranura que se encontraba cerca de cada una de las ventanas que servían de marco a las fotos. (4 y 5)



3. Álbum de los comienzos de la década de 1860, 20,8 x 14,2 cm. Las fotos se introducían bajo la ventana desde uno de los lados interiores.



4. Tarjeta de instrucciones que acompañaba a un álbum de comienzos de la década de 1860, con instrucciones para la colocación de las fotos. El álbum de la tarjeta tenía como tamaño para recibir las tarjetas de tarjetas impresas.

En otros casos había que colocar las fotos por el lado inferior o superior de la hoja del álbum.

Se intentó también montar las fotografías a través de la ventana, lo cual resultó muy complicado por lo que no tuvo gran demanda a pesar de que con este álbum se anexaba una hoja de instrucciones.

El álbum clásico tuvo sus orígenes en la encuadernación de libros aunque posteriormente adoptó sus propias características. Este álbum constaba de dos partes hechas por separado; la parte interior o **libro**, se pegaba al final de la **tapa** o parte exterior. Por lo tanto solo estaba sujeto a la guarda, lo que dio pie al rápido desgaste de estos ejemplares. (6)



Cuando el proceso de armado fue mejorando, las páginas de cartón fueron adheridas con tiras de algodón, lo que permitía mayor flexibilidad al momento de apertura,

así como la posibilidad de abrir las páginas en su totalidad y que fueran más resistentes. (7)



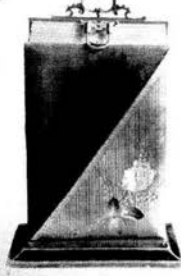
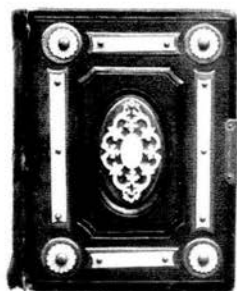
Otro tipo de álbum, fue en el que se pegaban las ventanas de cartón sobre las hojas ya encuadradas, dejando una abertura en la parte superior para poder introducir la foto. Se utilizó principalmente en Alemania hacia 1860.

Como se ha podido observar, las hojas que conformaban los álbumes están formadas por ventanas rectangulares, a veces ligeramente redondeadas en las esquinas. Lo más utilizado fueron los estampados en seco con motivos ornamentales o simplemente con un delineado en color dorado.

Otra de las partes esenciales en la manufactura de un álbum fotográfico fueron las tapas, ya que en éstas existía una infinita variedad. Así se tiene registro de tapas de álbumes elaboradas con bordados sobre terciopelo; talladas en madera; con relieves en metal; forradas de cuero con gofrados, impresiones e incrustaciones; con aplicaciones de madreperla, marfil o ágata (1860-1870); con placas de porcelana pintada; con fotogramas sobre vidrio o cuero; con litografías a color (1880); de cuero con relieves en metal, etc.

Existieron además otros tipos de álbumes como fueron:

- 1) el álbum puesto de pie;
- 2) el álbum vertical;
- 3) el álbum de atril. (8, 9, 10, 11 y 12)



El álbum fotográfico ha conservado información importante acerca de la memoria y el recuerdo. Los ha mantenido consigo a pesar del tiempo y ha permitido que lleguen hasta nuestros días.

Al abrir un álbum fotográfico, se nos abre una ventana al pasado, recuerdos por los que parece que el tiempo no pasa, instantes congelados en el tiempo, que en su momento fueron reflejo de la manera de ser y de pensar de toda una generación que presenció no solo la aparición y desarrollo de la imagen, sino que además la adoptó como una manera diferente de percibirse a sí mismos y a lo que los rodeaba.

Al libro se le considera transmisor de ideas y pensamientos, a través de él se ha distribuido el legado intelectual de la humanidad; desde sus inicios se ha enriquecido artísticamente, según la época y la región que lo produce. Por medio del libro se pueden conocer lugares, gustos y hasta modas.

Lo más semejante a la existencia del libro en México, se remonta hasta el período precolombino, las únicas culturas que poseían un sistema de escritura y libros en el Nuevo Mundo, fueron algunos de los pueblos conquistados por los españoles en lo que posteriormente sería la Nueva España.

Estos sistemas de escritura estaban contenidos en los llamados códices, en ellos encontramos una integración casi perfecta entre la idea y la forma, los pocos que se conservan hasta nuestros días, son los testimonios documentales de las culturas más avanzadas del México antiguo.

52 Su escritura y su sistema de representación fue principalmente pictográfico, utilizaron imágenes estilizadas de los dioses, gobernantes, personajes, incluso de las plantas, animales, edificios y objetos. Fueron además ideográficos por tener representaciones de ideas, y fonéticos por expresar sonidos. Contenían también, indicaciones de números y fechas calendáricas, jeroglíficos para designar nombres de personas y lugares, y una precisa significación de los colores.

Sirvieron principalmente para registrar hechos históricos y las fechas de los ritos religiosos, por lo que estaban reservados para los gobernantes y los sacerdotes.

Los españoles los llamaron *libros pintados* y los consideraron meras curiosidades sin entender del todo su contenido y significado.

Con la evangelización de los indígenas, los frailes se obsesionaron en destruir todo lo que consideraron un recordatorio de la idolatría, por lo que se dio la destrucción de una gran cantidad de estos manuscritos.



Algunos de los misioneros se interesaron por la producción y utilización de estas ideas indígenas, por lo que realizaron escritos en español pero con ilustraciones hechas por el *tlacuilo* que era, entre los indígenas, el dibujante-pintor. Como ejemplo tenemos a Fray Diego Durán, que en su relación utilizó imágenes realizadas por *tlacuilos* anónimos, al igual que Fray Bernardino de Sahagún que en la manufactura del Códice Florentino utiliza ilustraciones realizadas también por *tlacuilos*.

Después de la conquista y ya establecido el gobierno de la Nueva España, es traída la imprenta, distribuida por los Cromberg, alemanes radicados en Sevilla.

Con la introducción de la imprenta se utilizaron grabados en madera a manera de placas que se desgastaban rápidamente por el uso, pero los primeros impresores establecidos en la Nueva España contaban con los servicios de talladores indígenas que se daban a la tarea de grabar placas nuevas para sustituir las que se deterioraban.

Estas placas se realizaban con imágenes religiosas, letras, cenefas y otros elementos utilizados en las primeras impresiones.

En un principio solo se permitió la impresión de libros religiosos, ya que existían también libros que eran llamados de *historias profanas*, pero la Corona Española no estaba de acuerdo con estas lecturas, ya que consideraba que si llegaban a manos de los indígenas, éstos podían distraerse de su evangelización.

Fue así que durante este periodo 1538 año en que llega la imprenta a la Nueva España hasta 1610 aproximadamente, existió una amplia producción editorial que regía la vida espiritual, religiosa, política y jurídica de la sociedad. Esta literatura ya dejaba ver el alto nivel intelectual al que aspiraba la sociedad en la Nueva España.

Para el siglo XVII los recursos técnicos con los que cuentan los talleres han aumentado, lo que facilita el aumento en la producción de libros. Además de libros religiosos, de evangelización y vocabularios de las lenguas indígenas, comienzan a imprimirse obras de ciencia natural y astrología. Como era de esperarse, ya para el siglo XVIII, la producción llegó a triplicarse, siguen predominando las obras religiosas, los vocabularios de las lenguas indígenas, pero aparecen obras literarias, históricas y filosóficas.

En cambio durante el siglo XIX, las prohibiciones que hasta entonces habían tenido los libros, parecían haber terminado junto con la dominación española gracias a la Guerra de Independencia.

La aparición de la imprenta y la producción de libros, no sólo en México sino a nivel mundial, trae consigo el surgimiento de una sociedad de masas, así como una uniformidad en la cultura.

Para el siglo XX, el libro forma parte no sólo de la educación, sino que ha ingresado en ámbitos como el arte, experimentando cambios y tomando nuevos rumbos. (14 y 15)



En la década de los sesenta, comienza el auge de libros ilustrados por artistas, precedida por las acciones que en su

momento llevaron a cabo los suprematistas, futuristas y dadaístas, en las cuales el libro será parte esencial.

Conforme se va desarrollando esta manera de utilización del libro ya fuera como soporte, tema, idea, obra, se dan varias definiciones o tipos de libros. A continuación se explorará la definición de algunos de ellos.

El **libro de artista**, que a pesar de que en él está implícito el concepto estético, es más considerado un medio que una forma de producción artística. Lo ideal es que sea concebido y reproducido en su totalidad bajo el control del artista, en quien recae la responsabilidad de la idea y de que ésta sea llevada a cabo aunque este proceso tenga que desarrollarse de manera mecánica.

Podemos ver que el libro hecho, ya antes de la imprenta, conserva un lazo estrecho con el arte ya que los creadores de libros desde esas épocas debían tener una formación más visual que literaria; todo el proceso debía ser muy cuidadoso, hasta en el más mínimo detalle, todo realizado a mano, con materiales específicos.

En ocasiones puede ser un escritor quién provea el texto, o el mismo artista puede llevarlo a cabo así como la pasta y/o envoltura para el libro. Se recurre a diversos materiales como la fotografía, el video, la fotocopia, el acrílico, el aluminio, el papel hecho a mano, etc.

04 Puede ser presentado en diversas formas y tamaños. Como ejemplos podemos tomar los catálogos de las exposiciones, las retrospectivas, recopilaciones, en las que los propios artistas intervienen en la realización, edición, armado, etc. Se consideran libros hechos por artistas

En el caso del **libro-objeto** (algunos lo llaman también **alternativo**) se podría decir que es principalmente de carácter visual aunque en ocasiones puede ser necesario la interacción con alguno de los otros sentidos que posee el espectador.

Según los expertos, éstos libros deben ser de edición limitada o en ocasiones única, en dónde el discurso narrativo es el libro en sí, el cual deja un poco su función de comunicar adquiriendo más una función del tipo escultórico o pictórico; es su imagen exterior lo que la define como objeto más que como libro ya que puede ser de diferentes y variadas formas y tamaños. Al utilizarlo como soporte, el artista lo interviene ya sea total o parcialmente puede ser por medio de la palabra, la imagen, la pintura, el tacto, el dibujo, objetos e instalaciones.

En el año de 1961 sus exponentes fueron: **Dieter Rot** (artista alemán neo-dadaísta) su trabajo consistió en numerar, firmar y encuadernar algunas hojas sacadas de viñetas, álbumes para colorear y de periódicos, que representaban los medios masivos de comunicación. Para 1962 **Edward Ruscha** (artista estadounidense conceptual) publica *Twenty-six Gasoline Stations*, que fue una secuencia de 26

fotografías de gasolineras en blanco y negro las cuales no fueron firmadas.

Existía un género aparte al álbum, en inglés se le conocía como *album de recortes*, y lo hacían las señoritas decimonónicas y en él no sólo juntaban fotos, ponían poesías, flores secas, figuras caladas –que incluso se compraban en las tiendas- y eran una mezcla entre el libro objeto, el diario y el álbum.

A lo largo de la historia se han utilizado una cantidad enorme de materiales como soporte para la escritura, el mismo Raúl Renán –escritor, editor, colaborador del periódico *La Jornada* y *Uno más uno*, autor del libro *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*.- enlista entre ellos, los omóplatos de carnero que sirvieron a Mahoma para escribir el Corán; las hojas de palmera utilizadas por los babilonios; la arcilla, utilizada por los asirios; el papiro, utilizado en forma de tiras por los egipcios; la cera y la piedra en las cuales dejaron labrados sus mensajes en latín y griego los romanos; pieles de animales, utilizadas por tribus nómadas; papel hecho por los chinos con fibras, bambú, hierbas y trozos de tela.

Gracias a estos antecedentes, es que los artistas contemporáneos pueden utilizar como soporte para la realización de sus obras, no solo los derivados de, o la propia madera, sino también telas, pieles, fibras -ya sean naturales o sintéticas- así como cualquier superficie que posea una naturaleza plástica o imprimible.

Así, el libro se convertirá en una reliquia, en el registro de una acción, representará un momento determinado en el cual algo ocurrió, dejando huella física en él, esto no quiere decir que sea un trabajo defectuoso, mal hecho, sucio e implica autenticidad, puede acercarse a los elementos distintivos de cada cultura pero sin caer en la repetición o en el trabajo artesanal.

Uno de los primeros artistas que realizó lo que hoy llamamos libro objeto fue **Marcel Duchamp**.

En 1934 utiliza una caja a manera de contenedor de una obra literaria, llamada *La caja verde*, la cual contiene 93 documentos y de la cual se hizo un tiraje de 300 ejemplares.

En esta caja podemos encontrar: reproducciones de varios de los estudios para su obra *El gran vidrio*, así como de su proceso de creación; facsímiles, alrededor de cincuenta papeles de diversos colores y formas que no tenían un orden específico pero podían colocarse de cualquier manera.

*La caja verde es como un depósito de ideas y sugerencias aparentemente incompletas y/o contradictorias, pero confiere -en clara simonía con el universo de André Breton- y sus amigós- algunos significados inequívocos del Gran Vidrio.*⁴⁵

Nunca dejó de considerar, las reflexiones que le inspiraba la elaboración de sus

obras antes durante y después de su ejecución. Todas éstas observaciones fueron escritas casi siempre en cuadernos o pedazos de papel, la mayoría escritas a manera de garabatos.

El **libro de arte** o lo que Graciela Kartofel –Historiadora, crítica y curadora de arte. Catedrática de la UNAM durante 18 años.- llama: **ediciones gráficas en Artes Plásticas** consiste en que son realizadas bajo una producción muy cara y realmente sólo se llevan a cabo en el caso de manifestaciones artísticas y artistas ya probados o reconocidos, en donde es seguro que no existirán pérdidas económicas para la casa editorial ya que tiene un valor definido en el mercado por los costos de producción y obviamente por la ley de la oferta y la demanda.

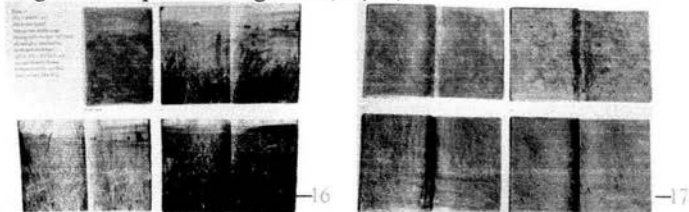
Este trabajo no llega a tener características de objeto o de obra. En su realización intervienen desde el escritor, hasta un fotógrafo e incluso un grabador.

Los otros libros no son algo nuevo, siempre han estado cerca de la creatividad del hombre: prepararon la aparición del libro formal, contribuyeron a la transmisión de la mitología, la sabiduría y el arte literario de nuestros pueblos primitivos, usando materiales primarios; han sido a lo largo de la historia de casi todos los pueblos, la expresión independiente de escritores contrarios a todo convencionalismo sistemático⁴⁶

Se han reunido a lo largo del presente capítulo, las diferentes maneras en que se ha relacionado al libro con respecto al arte, con la finalidad de saber si el álbum fotográfico podría entrar en alguna de éstas definiciones.

A mi parecer, el álbum es un libro alternativo, ya que la finalidad y características entre ambos concuerdan.

La función principal del libro alternativo es esencialmente visual, al igual que el álbum fotográfico, en la mayoría de las ocasiones los libros alternativos son ejemplares únicos y la obra en sí es considerada ya un discurso, en el caso del álbum, podría considerarse también como un ejemplar único ya que sería muy difícil que un álbum fuese idéntico a otro aún perteneciendo a familiares o personas muy cercanas y cuando se utiliza al libro alternativo como soporte, puede ser intervenido por el artista ya sea de manera total o parcial y lo puede hacer por medio de palabras, imágenes, pinturas, dibujos u objetos; así mismo, el álbum fotográfico fue diseñado para ser intervenido, ya que las personas que lo adquirían, iban colocando en él imágenes utilizándolo como soporte para conservar y resguardar aquellas imágenes. (16 y 17)



3.2 Autoretrato e imagen fotográfica

Autorretrato

Jean Francois Chevrier y Jean Sagne, -franceses, historiadores de la fotografía- escriben en 1984:

el "autor" del autorretrato intenta hacerse pasar por otro; es decir, se pone a sí mismo en estado de representación exagera o disfraza su (verdadera) personalidad.

Se muestra tal y como no es.

La contemplación de la imagen propia, deja de constituir un privilegio. La fotografía autoriza la democratización del retrato. Por primera vez la fijación, la posesión y la comunicación se vuelven posibles (...).⁴⁷

El fotógrafo necesita materializar en un modelo, aquello que va a fotografiar; pero si lo que quiere fotografiar no existe en la realidad, lo fabrica y manipula físicamente, ya sean objetos o al modelo en sí.

Utiliza la foto para representar el mundo visual tal como él lo percibe y no como la realidad se lo presenta; o para expresar lo que él piensa y la realidad no expresa; tiene poder sobre aquellos que miran sus fotos y programa la conducta de sus observadores, se mueve dentro de una categoría de espacio -tiempo.

Cuando se observa una fotografía, lo que se percibe es la estructura de ese espacio-tiempo.

El retrato detuvo al sujeto en su cronología personal y en la de sus antepasados y parientes.⁴⁸

A lo largo de la historia del arte, grandes artistas han dejado huella de su obra utilizando como recurso el autorretrato. Dentro de los ejemplos en el arte mundial podemos mencionar muchos que han incluido su imagen dentro de su obra, pero no como un autorretrato en sí.

Son pocos los que realmente han hecho del autorretrato una manera de expresión, entre ellos podemos mencionar a nivel mundial a: Rembrandt, Van Gogh, Velásquez y Goya. (18, 19 y 20)



—18



—19



—20

*El individuo se inventó nuevos rostros, trastornó su anatomía, anticipó su propia muerte. El autorretrato puesto en escena introdujo el exceso de las fantasías en el mundo cómodo de las identidades y los datos objetivos.*⁴⁹

En el caso de México, los artistas que han sobresalido en el empleo del autorretrato son: Frida Kahlo, José Luis Cuevas, Julio Galán y Nahum B. Zenil. Mónica Castillo y Alfredo Castañeda. (21, 22 y 23)



Cabe mencionar el caso que Olivier Debroise menciona en *Fuga Mexicana*, el caso del poeta mexicano Andrés Calcáneo Díaz, que pese a génesis distintas a los anteriores artistas, acabó como autorretratista. Ya que después de haber sido exiliado del país por diferencias políticas, se retrataba para mandar las fotografías a su madre y a su esposa. Afirmaba su personalidad a través de su imagen fotográfica, se disfrazaba realizando parodias de él mismo, jugando con su propia apariencia.

En el caso del pintor José Luis Cuevas, en 1972 realiza *Autorretrato con desnudo femenino*, obra con la que inició su incesante producción de autorretratos, que hasta nuestros días se considera importante. Cuevas comentó en alguna ocasión con respecto al autorretrato: *el hecho de autorretratarse, expresa el horror ante la muerte, ante la desaparición total de la materia y la forma.*



No sólo realiza autorretratos por medio del dibujo y la pintura, sino que también desde hace ya varios años, Cuevas se toma un retrato fotográfico a diario, con lo que tiene un registro de los cambios físicos que sufre con el paso de los días, según sus propias palabras. (24 y 25)

Por otro lado en la obra de Julio Galán, al ser el mismo su personaje protagónico, se representa la mayoría de las veces enmascarado, transvestido, oculto ya sea con manchas, borrones, inscripciones, hendiduras. Su rostro se vuelve un *Xipe-totec prehispánico, el cual podía estar recubierto con la piel de otra persona.*⁵⁰

De esta manera esa piel sobrepuesta que **Julio Galán** se coloca en la mayoría de sus autorretratos, se mueve, se desprende, goza de ponerse en el lugar de otras personas o cosas, se aloja en la piel de otros, intenta ser algo que no es o que tal vez es, pero que la gente no sabe, mostrándonos así que las máscaras y el rostro que se esconde tras ellas, es lo mismo: su rostro.

Al disfrazarse, el pintor juega a fascinar con otra imagen de sí mismo. En ella se busca como Narciso en el estanque.⁵¹ (26, 27 y 28)



Cuando Narciso murió su estanque de placeres se transformó de un espejo de aguas dulces, a uno de lágrimas saladas, los espíritus del bosque, los animales, los árboles y los objetos, salieron llorando de la espesura para cantarle al lago y así reconfortarlo.

Y cuando se dieron cuenta de cómo el estanque tomó de dulce a amargo, se quitaron las coronas de olivo, lloraron sobre el agua y dijeron: "No nos sorprende que te duelas de esta manera por Narciso, ya que tan hermoso era..."

- Pero...¿Es que era hermoso? dijo el estanque

"¡Quién puede saberlo mejor que tú!" -contestaron todos a un tiempo. "Por nosotros nada más pasaba de largo, pero suspiraba por tí, y podía yacer en tus riberas y mirarte, y en el espejo de tus aguas podía contemplar su propia belleza"

Y el estanque contestó:

-Nunca me di cuenta, pero amé a Narciso porque, mientras yacía en mis riberas y se miraba en mí,
veía mi reflejo en sus ojos..."

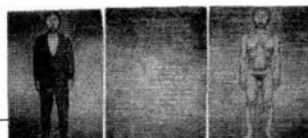
Oscar Wilde tal como se lo contó a Andre Gide

Por su parte **Nahum B. Zenil**, le confiere significado a su yo por medio de su propio rostro, desde donde observa la vida y realiza una obsesiva autocrítica.

El autorretrato de Zenil no es la imagen de su interior sino su intimidad corporeizada. El Zenil bidimensional es cada vez con mayor fuerza una idealización del Zenil real.⁵²

Al igual que Cuevas y Galán, Nahum B. Zenil es el personaje de su obra. En ella se convierte en hijo y madre, entidad y masa, maestro y alumno, pintor y modelo, pareja y amante, se vuelve uno y muchos.

El hecho de mostrarse y exhibirse en su obra, tiene como trasfondo el mostrar y exhibir a través de su cuerpo, sentimientos, creencias, deseos, que forman parte de un proceso constante de identidad personal.



En una situación de gran diferencia de poder y de prestigio simbólico entre quien mira y quien es mirado, la mirada del otro puede transformarse en la mirada de Medusa. Por lo que Zenil nos petrifica cuando sus ojos nos tocan desde sus cuadros.⁵³ (29)

Ahora bien, como un ejemplo foráneo, tenemos el trabajo de la estadounidense **Cindy Sherman**. Su trabajo comienza a finales de los setentas y principios de los ochentas. Ella reinterpreta estereotipos, mitos e identidades establecidos por el cine y la televisión estadounidenses. Entre ellos, personajes de melodramas, de novelas románticas y de la publicidad que encontramos en revistas de lujo. No considera a su trabajo como autorretrato, sino que considera su propia imagen sólo como un elemento del que se sirve para adquirir diferentes personalidades, ya que dentro de su obra Sherman se ha convertido en bailarina, estudiante, ama de casa, profesionista, mujer fatal; en ocasiones se ha representado sofisticada y en ocasiones decadente.

En sus fotografías sobresale el uso de pelucas, maquillaje y vestuarios, para interpretar a estos personajes, que pueden ser en parte imaginados y en parte recordados por ella misma.

Sus actitudes reflejan una amplia gama de posibilidades narrativas y de autenticidad, que animan al espectador a ir más allá, al parecer intenta a través de su obra negar la existencia de cualquier identidad estable.

De forma constante, nos hallamos frente a soluciones formales producto de recetas estandarizadas: la fotografía de película, cuya sugestión no es más que anécdota, o la fotografía publicitaria, con su iluminación forzada y su formato impuesto por las



necesidades del diseño de página. Es importante (...), que Cindy Sherman sea a la vez sujeto y objeto, ya que el juego de los estereotipos es en su obra una revelación de la propia artista en tanto que estereotipo. Este juego funciona como un rechazo a la idea del artista como fuente de originalidad y reacción subjetiva, o garante de una

*distancia crítica en relación con un mundo que se halla frente a él pero al que no pertenece.*⁵⁴

El autorretrato ha dado al individuo la posibilidad de sobrevivir al tiempo aunque sea como imagen sobre un papel, venciendo a la desintegración, al olvido y al tiempo. (30 y 31 pág 60)

Imagen fotográfica

Varios autores que han escrito acerca de la fotografía han dado su definición de imagen fotográfica, por ejemplo en *"Imagen histórica de la fotografía en México"* escrito por Eugenia Meyer, et. Al., se le define como:

patrimonio sociocultural que unifica, delata o contraviene los conceptos históricos de un pueblo, la preocupación de su persistencia y el interés en salvaguardar y conservar ese tipo de testimonios históricos.

Por su parte Carlos Monsiváis, escritor, culturólogo y uno de los principales coleccionistas fotográficos de México, escribe:

*la fotografía es, en distintos niveles, un deslumbramiento entrañable; el acto testimonial al que no se le exigen hazañas estéticas sino la mayor fidelidad reproductiva. Ni arte ni revelación social, sólo una máquina de alcances milagrosos a la que van democratizando sus resultados, esas fotos que transfieren el aura de la técnica a las impresiones hogareñas.*⁵⁵

Y en el caso de Henri Cartier-Bresson, -francés, uno de los principales fotógrafos del mundo-, dice *...de todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija un instante preciso. Jugamos con lo que desaparece y que es imposible revivir. Fotografar es reconocer en un mismo instante y en una fracción de segundo un hecho y la organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan y significan ese hecho. Es poner en la misma línea de mira, la cabeza, el ojo y el corazón.*

Al analizar estas definiciones encontramos que la finalidad de la imagen fotográfica no sólo consiste en el hecho de reproducir y registrar lo aparentemente real cumple además, y dependiendo del caso, como documento social y psicológico: registra personas, objetos, fenómenos naturales y sociales.

Desde su invención hasta nuestra época, se ha convertido en un instrumento con el que se pueden ver y percibir las cosas de una manera diferente. Se asume ante ella una actitud de imaginación, de abstracción y de experimentación con un fin creativo y reproductivo.

Las imágenes fotográficas son por lo tanto reproducciones con las que se pretende crear un placer visual, porque conservan una relación de percepción con aquello que representan, ya que si no existiese la realidad y el original, tampoco existiría la reproducción y la representación.

En la actualidad nuestra cultura esta basada en imágenes, una de las principales actividades es producir y consumir imágenes, que a la larga se han vuelto indispensables.

Lo que ha llevado a la sociedad pensar que la imagen, en este caso la fotografía, es un registro perfecto de la realidad, incluso de la vida. Ya que se vive en función de las imágenes que la misma sociedad ha producido. Estamos inmersos en una iconosfera.

Así, la sociedad ya no descifra sus propias imágenes, vive en función de ellas, todo llega a ser imagen.

*Sin embargo, la fotografía no es más que la última consecuencia de la pintura renacentista. Es la formulación mecánica de las teorías perspectivas del renacimiento, de la invención del punto de fuga en la Italia del siglo XV, para muchos, uno de los principales inventos de todos los tiempos.*⁵⁶

Las fotografías nos enseñan un nuevo código visual, dándonos una noción del valor de la mirada y del derecho a observar. Sirven para establecer con el mundo una relación de conocimiento, de abstracción y de percepción diferentes.

02 A lo largo de la historia, algunas personas se han opuesto a esta idea de la fotografía, de la imagen fotográfica como medio de expresión. Para Baudelaire escritor y poeta del siglo XIX: *la fotografía es una simple industria, el peor enemigo de la pintura, que si es considerado como un auténtico arte. Es un simple instrumento de una memoria documental de lo real, su papel debería concretarse a conservar las huellas del pasado o ayudar a las ciencias en su esfuerzo por aprender mejor la realidad del mundo.* (1859)

A pesar de ello, gran parte de la sociedad del siglo XIX no solo en Europa, sino también en México, fueron aceptando sus características y posibilidades como medio de expresión.

Por lo tanto fotografiar se convirtió en un acontecimiento en sí mismo. Toda imagen fotográfica nos muestra por principio, el pasado, y es esa separación temporal lo que la hace una representación siempre retrasada, diferida. La acción, el instante, el gesto desaparecen en el momento en que se saca la fotografía.

Cuando se está ante la imagen fotográfica es como si se paralizara la conciencia de estar vivo, de lo que está vivo, pero nos presenta una continuidad de lo que ya no está.

Ha sido tal la influencia y la expectativa que la imagen fotográfica creó desde su aparición que incluso gente como Baudelaire que varias veces declaró que la fotografía no era de su agrado y que nunca se compararía con la pintura, también se retrató.

Lo cual justificó diciendo: *la práctica social del retrato, indica una imperiosa y casi*

desesperada búsqueda de inmortalidad, producto de una angustia existencial. Por lo tanto no surge a partir de una actitud en relación con los otros, sino como manera de verse a sí mismo en el tiempo y a través del tiempo. Además la autocomplacencia expresa una crisis de personalidad, vinculada indudablemente a la toma de conciencia de la propia muerte, el hecho de retratarse es una expresión de pueril narcisismo de una sociedad en éxtasis que se entrega ante los poderes que la fotografía presenta.

Por lo tanto, quiero concluir diciendo que a mi parecer, la verdadera importancia de la imagen fotográfica radica en lo que puede transmitir, lo que puede hacer sentir y sobre todo la veracidad del contexto que la respalda.

A fin de cuentas, la cámara y la imagen fotográfica solo son un medio que ayuda al artista a transmitir ideas, a compartir su experiencia, su modo de ver la vida con los demás. Al igual que ocurre con el lienzo, los colores, la madera, el metal, el cuerpo: que en manos del artista son sólo medios de los que se vale para compartir su modo de ver el mundo.

Desarrollo del proyecto

La idea de utilizar el lenguaje de la fotografía como medio para el desarrollo del presente proyecto nace a partir de mi encuentro con las primeras imágenes fotográficas realizadas en México y el interés que despertó la noticia de la existencia de la fotografía en la sociedad mexicana del S. XIX.

Me interesan sobre todo los primeros retratos producidos durante la segunda mitad de este siglo y la manera en que la gente adopta este medio para su propio beneficio, enalteciéndolo de tal manera que pasa de ser un lujo para convertirse en una costumbre; retratándose no solo para conservar su imagen sino también para sobresalir en sociedad, transformándose, a mi parecer, en una de las manifestaciones sociales más importantes durante el siglo XIX en nuestro país.

Al leer la presentación que Carlos Monsiváis hace del libro *Foto estudio Jiménez. Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitán.*, encontré un párrafo que me parece adecuado utilizar para hacer referencia a mi trabajo :

¿Para qué tomarse una foto?

Para pregonar quién se es, cuánto se tiene, como se vive, como se espera el halago social. Hay que mostrar el lujo de la ropa, la magnificencia de los brazos, la serenidad del alma, el dandismo impecable, el señorío desde la niñez. Es cuestión de criterios y de patrocínios.

Esa manera en que la sociedad decimonónica acepta y asimila el hecho de fotografiarse, ese trasfondo, la idea fundamental, es lo que realmente me interesa como punto de partida para la realización de las imágenes que complementaran este proyecto: la importancia, el culto que se le rindió a la fotografía, ese deseo de observarse, de observar a los otros; el deseo de que los demás te observaran, el mostrarte a los demás, esa impresión que se quería transmitir a la sociedad al momento al ser vistos.

En la búsqueda de cómo plantear la idea de la realización de autorretratos, me viene a la mente la frase de Nietzsche:

El artista elige sus sujetos, es su forma de alabar.

Esta frase me ayudó para tener una idea más clara acerca del autorretrato.

El hecho de que el fotógrafo –en este caso mi persona- sea a la vez el propio modelo, de que me convierta en la obra en sí, de exponerme ante los demás, para ser vista, criticada, aceptada, así como a la vez la manera de verme a mi misma, criticarme y aceptarme, fue tal vez inconscientemente, parafraseando a Nietzsche, dice mi manera de elegir lo que deseo fotografiar: mi sujeto, mi propia imagen.

En otro orden de ideas habría que retomar lo que Freud plantea en el esquema del psicoanálisis.

- Dice que la psique se integra por el yo, el ello y el superYo.
- Define el ello, como el comportamiento que heredamos congenitamente, lo que llamamos los instintos.
- Por su parte el yo, es el que percibe los estímulos del mundo exterior los cuales acumula y enfrenta para adaptarse a ellos según su conveniencia, aquí se deposita la libido, y el narcisismo.
- Y finalmente el super yo, se compone por las influencias recibidas de otras personas, es lo que llamamos conciencia moral.

Comparando las imágenes del proyecto con éstas ideas expuestas por Freud, podría decir que entrarían en la categoría del YO. Ya que en él se encuentra depositada la libido, que es la energía y los impulsos inconscientes más intensos del ser humano; y además el narcisismo, que según la definición Freudiana, es el amor excesivo de sí mismo.

Al iniciar mi investigación para este proyecto y plantearme la idea de realizar autorretratos, nunca pensé que si lo analizaba basándome en ideas como las de Freud, haría que mis fotografías cayeran tal vez en el narcisismo y la egolatría.

Realmente cuando me planteé la idea de ser el modelo de mis propias imágenes, -autorretratos- no fue el hecho de enaltecer mi persona, ni de que los demás me alabaran para convertirme en un sujeto autoreferente, enamorada de mi misma. La idea principal al ser fotógrafo y modelo, era observarme y criticarme a través del lente en mi papel de fotógrafo, enfrentándome a mi misma; y sentirme observada y criticada al fungir como modelo, enfrentándome a los demás, al espectador.

Otros ejemplos que me parece importante tomar en cuenta para mostrar que la idea de vernos a nosotros mismos siempre a tenido importancia y trascendencia a través del tiempo, son los mitos de Narciso y de Medusa.

La historia de Narciso comienza cuando éste se sorprende al mirar su reflejo en el agua; cree ver a otro, lo intenta una y otra vez pero siempre es su imagen la que aparece. Su papel de espectador lo lleva siempre a esa imagen, la imagen de sí mismo. Termina por aceptar que es el mismo, incluso llega a aceptar y amar su propio reflejo.

Por su parte, el mito de Medusa ejemplifica, el asombro que se presenta siempre al enfrentar nuestra mirada. Medusa solo podía ser vencida si miraba su reflejo, se convertiría en piedra, así mismo el que la mirara directamente a los ojos correría la misma suerte. Como en el caso de Medusa, el hecho de mirar nuestra imagen, como cuando nos miramos al espejo, creo yo puede provocarnos la necesidad de conocer, reconocer y enfrentar nuestra propia imagen. Esa fascinación que provoca

la mirada, lo que puede develar y como puede seducir a quién la contempla puede llevar a la petrificación metafórica del individuo.

El enfrentamiento a nuestra propia mirada nos cuestiona, pero a la vez al estar convertida en piedra por medio del ensalmo fotográfico de ser una misma a través del reacomodo de las moléculas de nitrato de plata, sensibilizadas, recompuestas en el patrón de mi propio ser, pero a la vez imagen y sal mineral, lleva al mismo peligroso cuestionamiento. Némesis de la medusa, y a la vez impronta del salvaje, el ver nuestra imagen mimética es enfrentarnos al dopelgganyer imagen mítica de un ser igual a nosotros, nuestra imagen es un espejo, es asistir a la posibilidad que ese enfrentamiento nos robe nuestra alma; o en un giro inesperado nos permita vernos desde afuera por un segundo y en esa experiencia extracorpórea volvamos a nuestro ser fenomenológico con nuevos datos. Nuestra propia percepción está ahora ampliada, somos más por habernos acercado a la luz y regresado. El encuentro de mis ojos en mis ojos, es la entrada al otro lado del espejo.

Después de citar algunas de las ideas de Nietzsche, Freud, así como los mitos de Narciso y Medusa, encontré en el hecho de observarme y dejar que los demás me observen a través de los autorretratos puede tener varios trasfondos:

- En primer lugar como lo mencioné al principio de este capítulo, lo que me llevó a desarrollar el tema del retrato fotográfico durante el s. XIX, fue la importancia social que adquiere;
- en segundo lugar el hecho de hacer autorretratos, puede interpretarse con la necesidad de que me conozcan y me reconozcan no solo los demás sino también yo misma
- en tercer lugar implica también el temor de ser vista, criticada, tanto por los demás como por mi misma y el hecho de enfrentar y aceptar esa crítica; y por último está el narcisismo, el cual no había tomado en cuenta, sino hasta transcurrir el proceso de investigación, en el cual al revisar varios textos y varios autores, caí en cuenta de que mi trabajo, entraba de alguna manera dentro del narcisismo, simplemente por el hecho de ser yo el modelo, parte de la obra.

Las imágenes que realizaré para complementar éste proyecto, serán autorretratos en los cuales retomaré las características tanto formales como conceptuales del retrato durante el s. XIX.

Ya que los que acudían al estudio fotográfico, al llegar a esos salones, podían ser lo que quisieran, verse como quisieran e incluso tener el don de la ubicuidad: situarse a voluntad en cualquier lugar del mundo. Además de sus actitudes, sus poses, su vestimenta, destacó el aspecto fantasioso, se exageró el gusto por el disfraz y la teatralidad, lo que delataba las ambiciones y deseos del retratado, cambiando totalmente su manera de ver la realidad.

Para llevar a cabo las imágenes, haré recreaciones de los escenarios y las ambientaciones utilizadas durante la segunda mitad del siglo XIX, en estudios

como el de Cruces y Campa y los Hermanos Valletto, principalmente, -ambos, los estudios fotográficos más famosos de la ciudad de México en el siglo XIX.

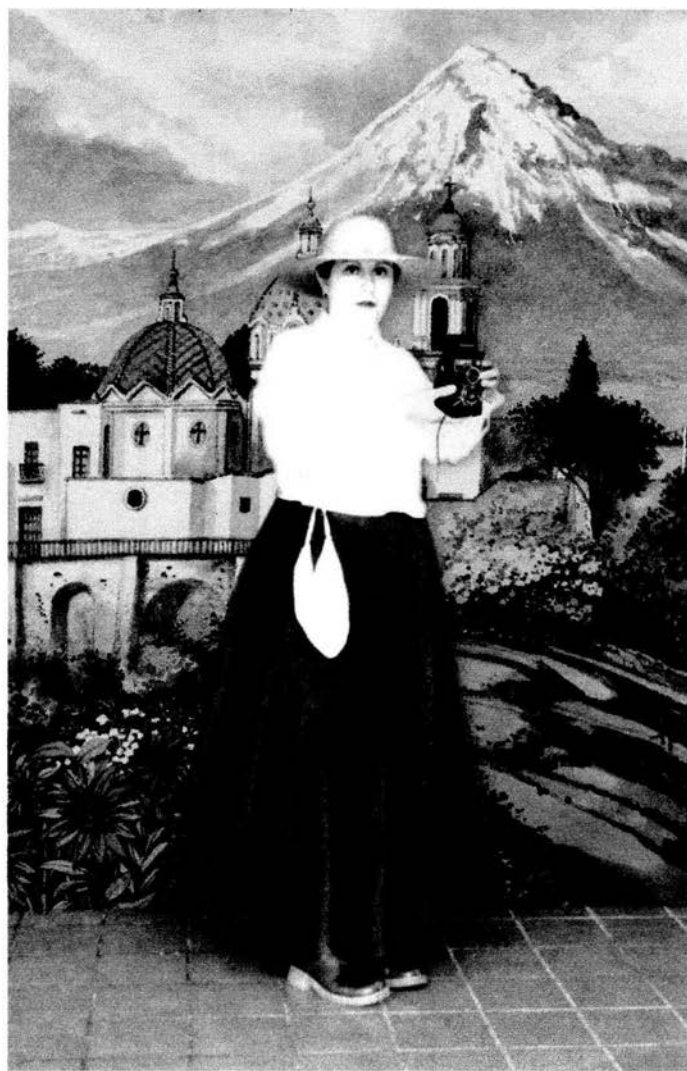
Utilizando materiales y elementos que den una referencia lo más cercana posible a los utilizados en aquellas imágenes. La idea es desde pintar los escenarios, colocar muebles o en su defecto también pintarlos, confeccionar ropa o armar vestuario con tela, papel, etc.

Espero que al tener el trabajo final, haber cumplido con los objetivos y expectativas que me he planteado durante el desarrollo de este proyecto.

A fin de cuentas lo que me interesa al autorretratarme es poder verme de muchas maneras, estar en distintos lugares, cambiar mi manera de ver la realidad al igual que la sociedad del siglo XIX, si es posible cambiar la manera en que los demás me perciben y se perciben pero sobre todo y creo que para mí es lo más importante, encontrar ese deseo, esa necesidad y ese gusto que se tenía en aquella época por retratarse.

3.4 Album

68



Viajera



La muerte niña



La primera dama



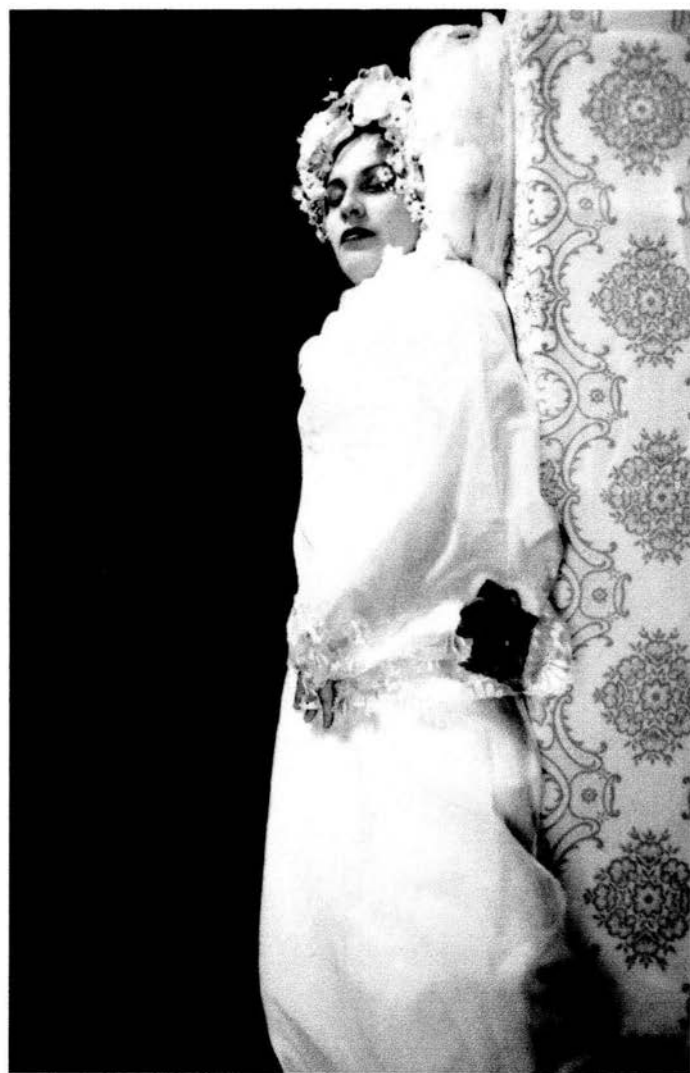
Infancia



Maestra



La catrina



Angelito



Adela



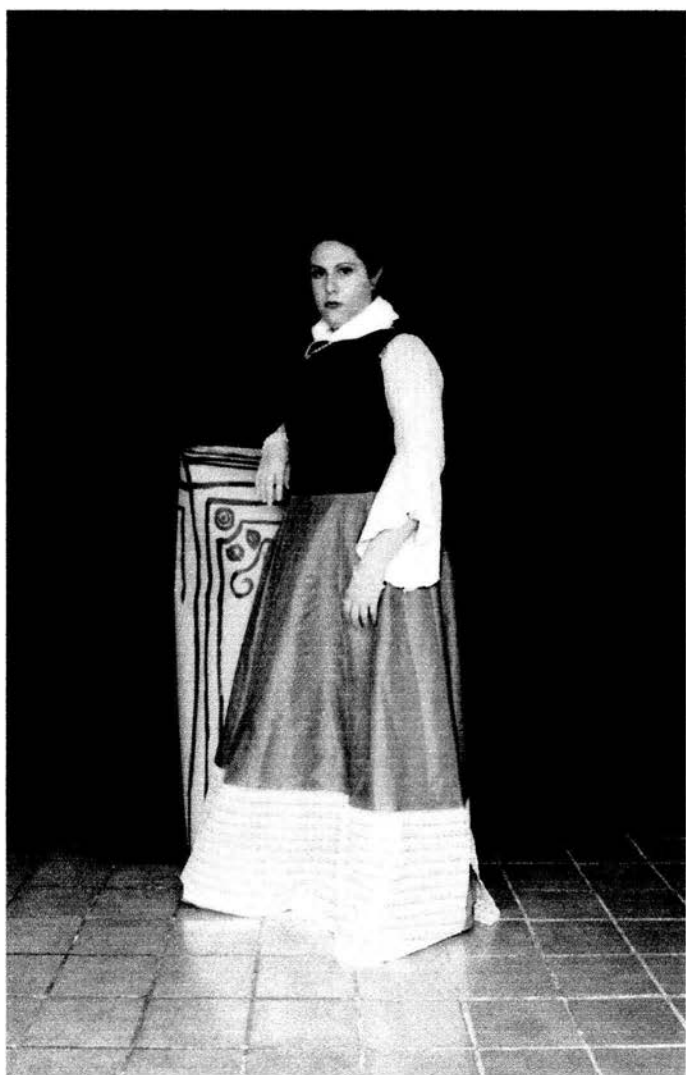
Erika Limantour



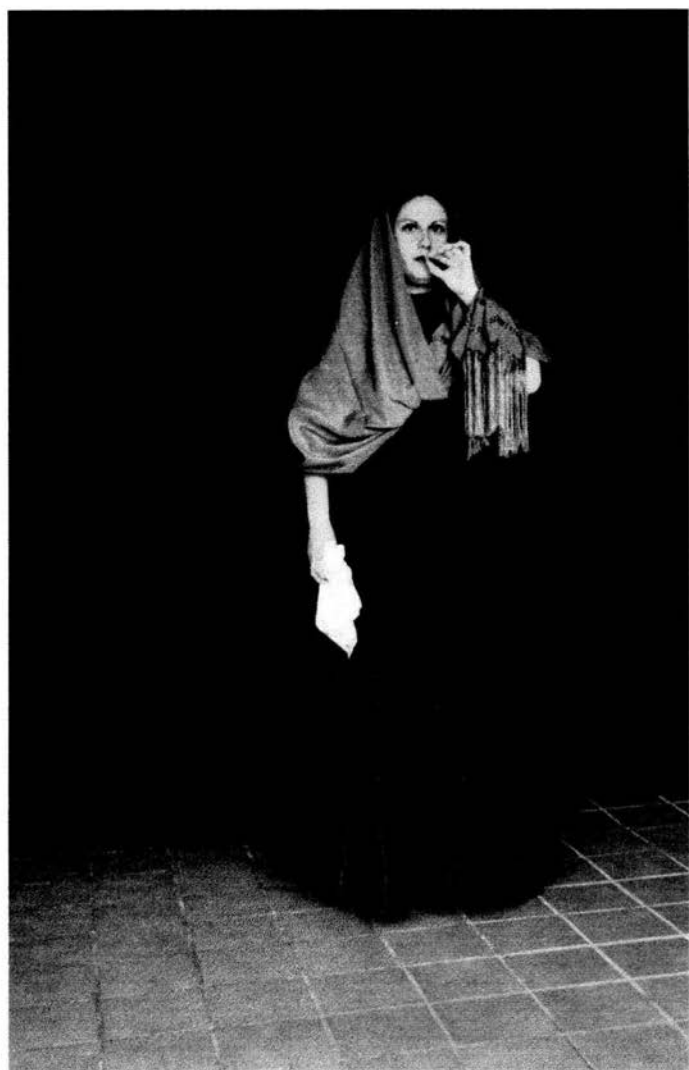
La viuda



La prometida



Saliendo del colegio



La poquiachis



Señora Lepe

Conclusiones

El principal objetivo de este trabajo es dar respuesta a las preguntas planteadas al principio del mismo. Por lo tanto la importancia del retrato fotográfico radicó en que la gente lo adopta como símbolo de estatus, como una manera de hacerse presente.

La sociedad de la segunda mitad del siglo XIX basa ese deseo de aceptación social en el retrato, dándole la trascendencia que tiene hasta nuestros días; con la salvedad de que cada época le ha impuesto sus características y le ha dado diferentes niveles de importancia.

Sus principales antecedentes fueron la tradición pictórica mexicana desde la época prehispánica y posteriormente la pintura de retrato que comienza a partir de la época colonial en el siglo XVI, fortaleciéndose a lo largo de los siglos XVII y XVIII hasta que a mediados del siglo XIX se da la transición del retrato pictórico al retrato fotográfico con la llegada de dicha tecnología a México.

El retrato fotográfico se caracterizó por adoptar los elementos formales y compositivos del retrato pictórico. El primero desplazó rápidamente al segundo por ser un medio mucho más rápido y barato de reproducción. Por lo que con el tiempo se volvió accesible a todas las clases sociales. Y no fue hasta principios del siglo XX que el retrato fotográfico comienza a tener características propias, dejando atrás, aunque no en su totalidad los elementos que la caracterizaron durante la segunda mitad del siglo XIX.

Así, ya establecida la fotografía en México, comienza el auge de los retratos fotográficos y la aparición de infinidad de estudios en los que estos se realizaban, dándose la necesidad de conservar las imágenes. Surgen entonces los álbumes fotográficos que estaban constituidos por hojas con ventanas en las que se distribuían las imágenes. Fueron fabricados en muy diversas formas y tamaños y con pastas decoradas con madera, piel, baquelita, terciopelo, con incrustaciones etc. Siendo considerados como un tesoro ya que contenía las imágenes de familiares y amigos.

Actualmente el álbum ha adquirido presencia ya que contiene elementos que nos sirven para conocer acerca de la historia gráfica de una época, de un lugar, de una o varias personas. Podemos encontrar elementos sociales, culturales, históricos, que nos pueden ayudar en determinado momento.

Esta investigación me llevo a darme cuenta de la magnitud y alcance de los fenómenos sociales y culturales y de cómo éstos se vuelven en determinado momento, manifestaciones artísticas.

Al inicio parecía que todo iba enfocado al tema de los retratos y su realización, pero el tema tuvo siempre un trasfondo que no se podía omitir. Si no se hubieran tomado en cuenta los antecedentes, artísticos, psicológicos, sociales, económicos y culturales de la fotografía, no se podría haber llevado la investigación hasta este punto. Gracias al conocimiento y análisis de todos esos factores pude llegar a la conclusión

de que aquellas manifestaciones que en la actualidad se consideran artísticas, pero que en su momento solo respondieron a necesidades inmediatas de la sociedad, necesitaron de años de aceptación, de desarrollo, ya que los fenómenos no se dan de la noche a la mañana, se requiere de un proceso de gestación.

Toda esa necesidad que yo tenía de saber el proceso, la composición, los detalles que influían en la realización de los retratos fotográficos en el siglo XIX, la puedo ahora comparar con la necesidad de la sociedad de aquella época por retratarse.

Por lo que si consideramos al retrato como una obsesión debe considerársele como algo inherente a la humanidad, ya que a lo largo de la historia de la humanidad se encuentran notables ejemplos de esta necesidad de que la imagen de uno mismo trascienda en el tiempo. El ejemplo más antiguo y más conocido son por supuesto, las pinturas rupestres, en las cuales el hombre trato de dejar la huella de su propia imagen, la manera en la que se veía sí mismo y cómo miraba a otros.

El retratarse ha sido la manera más recurrida de dejar huella de la propia existencia. Encontramos en el arte universal muestras trascendentales de artistas que han dejado huella de su imagen a través de autorretratos: Rembrandt, Goya, Van Gogh, Velásquez, Picasso, por mencionar algunos.

En el caso del arte en México, encontramos artistas como Juan Cordero, Hermenegildo Bustos, el Dr. Atl, Saturnino Herrán, Frida Kahlo, Juan O' Gorman, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Remedios Varo, Rufino Tamayo. Y entre los contemporáneos, encontraremos a José Luis Cuevas, Julio Galán, Francisco Toledo y Nahom B. Zenil. Con estas referencias podemos reafirmar la importancia y trascendencia que el retrato y el autorretrato han tenido en el arte. Todos ellos intentaron con sus obras formar parte de la sociedad, integrarse a ella constituirse en un referente englobador, tanto de los conceptos y definiciones de una sociedad en específico, como de sus propias peculiaridades, perspectivas interiores, puntos de partida, ejes de circulación.

Como dice Oscar Morriña en *Fundamentos de la forma*: "Cada creación es un universo de diferentes valores para cada sociedad, para cada espectador." Y agrega: "En una forma simultánea cada artista refleja en su creación, no solo las características de su época y la sociedad en la que vive, sino que además en su obra se reflejará también, en una forma consciente o inconsciente, su actitud personal, individual, su carácter y su personalidad." (pág. 14,21)

Estas perspectivas exigían un enfoque multidisciplinario: adentrarme en otras materias, consultar textos de economía, religión, historia, antropología, en fin temas que al parecer no tenían una relación obvia con el tema, pero que en realidad, esas conexiones inusitadas son las que hacen interesante el hecho de investigar. Uno quisiera encontrar siempre en los libros de arte o de fotografía, todas las respuestas, todas las soluciones, sin pensar que toda esa información está respaldada e imbricada por y en otras áreas del conocimiento.

La mayoría de las veces cuando se estudian artes visuales, se piensa que con el simple hecho de pintar o grabar o fotografiar, se es artista, pero no es cierto.

Gracias a este trabajo, me percaté de que lo realmente importante en el hecho de ser o de tratar de ser un artista visual, un artista plástico, es que con la obra se quiera transmitir algo, que la obra tenga siempre un fundamento, una información que los demás perciban, la obra entendida como un fenómeno comunicativo.

Partiendo de que esa información debe ser clara primero para el artista y ya que se está seguro de la claridad del mensaje, es cuando debe transmitirse hacia fuera.

Además de lo fundamental que es el hecho de reflexionar, de discutir en torno a la obra, de plantearse preguntas, respuestas. Tratar de expresar todo lo que se pueda de la obra, del su fundamento, del mensaje, de las ideas, de la reacción de los espectadores.

Ojalá éste trabajo ayude a todas aquellas personas que se interesen en investigar acerca de la historia de la fotografía y que encuentren en él al menos, una buena referencia bibliográfica, ya que son muy pocos los documentos que contienen información específica acerca de la historia y los orígenes de la fotografía en México, pero existe aún mucho menos información del retrato como tal, queda mucho camino por recorrer.

Notas

- ¹ Debray Regis, "*Vida y muerte de la imagen*", Barcelona, Ed. Paidós, 1994, p. 21
- ² Aumont Jacques, "*La imagen*", Barcelona, España- México, Ed. Paidós, 1992, p. 13.
- ³ Fernández Justino, "*Historia del arte en México*", México, IIE-UNAM, 1967, p.111
- ⁴ Vargas Lugo Elisa, et. Al., "*Historia de México*", México, SALVAT, 1978, Vol.7 p.1614
- ⁵ Brown Thomas A., "*La Academia de San Carlos de la Nueva España.*", México, SEP, 1978, Tomo II, p.46
- ⁶ Vázquez Josefina Zoraida, et. Al., "*Historia general de México.*", México, El Colegio de México, 1987, Tomo II, p.10
- ⁷ Ibid. p.615
- ⁸ Manrique Jorge Alberto, et. Al., "*La colección pictórica del Banco Nacional de México.*", México, Fomento cultural Banamex, 1992, p.15
- ⁹ Garibay S. Roberto, "*Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*", México, División de estudios de posgrado. ENAP-UNAM, 1990 p.38
- ¹⁰ Pérez de Salazar y Solana Javier, "*José Ma. Velasco y sus contemporáneos.*", México, Ed. Perpal, 1982, p.38
- ¹¹ Yates Steve, "*Poéticas del espacio.*", España, Ed. Gustavo Gili, 2002, p.294
- ¹² Reyes Palma Francisco, "*Memoria del tiempo. 150 años de la fotografía en México.*", México, CONACULTA -Bellas Artes, 1989, p. 6
- ¹³ Monsiváis Carlos, "*Foto estudio Jiménez. Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitán.*", México, Ediciones ERA/H. Ayuntamiento popular de Juchitán, 1984, p. 10
- ¹⁴ Matabuena Pelaéz Ma. Teresa, "*Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato.*", México, Universidad iberoamericana, 1991, p. 7
- ¹⁵ Valdés Juan Carlos, et. Al., "*Alquimia #1. Agustín Víctor Casasola. El archivo. El fotógrafo.*" México, SINAFO-INAH-CONACULTA, septiembre-diciembre 1997, p.43

¹⁶ Casanova Rosa; Debroise Olivier, “*Sobre la superficie bruñida de un espejo.*”, México, FCE, 1989, p. 47

¹⁷ Martínez Lilia, et. Al., *Alquimia #6 “De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX”*, México, SINAFO-INAH-CONACULTA, mayo-agosto1999, p. 31

¹⁸ “*El Museo Yucateco*”, Mérida, Yuc., Gobierno del estado de Yucatán, 1841,p.160

¹⁹ Debroise Olivier, “*Fuga Mexicana*”, México, CONACULTA, 1994, p.30

²⁰ Ibid. p. 34

²¹ Reyes Palma Francisco, Op. Cit. p.12

²² Massé Zendejas Patricia, “*Simulacro y elegancia en tarjetas de visita.*”, México, INAH. Colección Alquimia, 1998, p. 15

²³ Matabuena Pelaéz Ma. Teresa, Op. Cit. p.8

²⁴ Casanova Rosa; Debroise Olivier, Op. Cit. p.42

²⁵ Meyer Eugenia, et. Al., “*Imagen histórica de la fotografía en México.*”, México, MNH-MNAH-INAH, 1978, p. 13

²⁶ Ibid. p.19

²⁷ Massé Zendejas Patricia, “*Cruces y Campa*”, México, CONACULTA, 2000, p.20

²⁸ Reyes palma Francisco, Op. Cit. p. 7

²⁹ Azara Pedro. “*El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*”, Barcelona España, Ed. Gustavo Gili, 2002, p. 11

³⁰ Hernández Manuel de Jesús, “*Los inicios de la fotografía en México 1839-1850.*”, México, Ed. Hersa, 1989, p. 45

³¹ Casanova Rosa; Debroise Olivier, Op. Cit. p. 53

³² Fernández Ledesma Enrique, “*La gracia de los retratos antiguos.*”, México, Ediciones Mexicanas, 1950, p. 21

³³ Ibid. p. 21

- ³⁴ Corbain Alain, et. al., "*Le secret de l' Individu. Histoire de la Vie Privée*", París Francia, Le Sevil, 1987, p. 424
- ³⁵ Matabuena Pelaéz Teresa, Op. Cit., p.106
- ³⁶ Gola Patricia, "*Romualdo García. Estudio fotográfico.*", México, CONACULTA-Centro de la imagen, 1995, p. 3
- ³⁷ Reyes palma Francisco, Op. Cit. p. 10
- ³⁸ Gola Patricia, Op. Cit. p.3
- ³⁹ Orendáin Leopoldo, et al., "*Fotografía*" en *Enciclopedia de México*. México, Ediciones Mexicanas, 1965, p. 776
- ⁴⁰ Massé Zendejas Patricia, "*Cruces y Campa.*", p. 32
- ⁴¹ Ramírez Priego Patricia; Rodríguez José Antonio, "*La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro: 1840-1930*", México, Gobierno del estado de Querétaro 1989, p. 193
- ⁴² Casanova Rosa; Debroise Olivier, Op. Cit. p. 53
- ⁴³ Maas Ellen, "*Foto álbum. Sus años dorados: 1858-1920*", Barcelona España, Ed. Gustavo Gili, 1982, p. 144
- ⁴⁴ Bordieu Pierre, "*La fotografía. Un arte intermedio.*", México, Ed. Nueva Imagen, 1979, p. 52
- ⁴⁵ Ramírez Juan Antonio, "*Duchamp, el amor y la muerte incluso.*", España, Ediciones Siruela, 2000, p.186
- ⁴⁶ Renan Raúl, "*Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial.*", México, Colección Biblioteca del editor. Dirección General de Fomento editorial. UNAM. 1988, p. 49
- ⁴⁷ Courbain Alain, Op. Cit., p. 423
- ⁴⁸ Casanova Rosa; Debroise Olivier, Op. Cit. p. 53
- ⁴⁹ Debroise Olivier, p. 37
- ⁵⁰ Reyes Palma Francisco, et. al., "*Julio Galán. Exposición retrospectiva.*", México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey-MAM, 1993-1994, p. 22

⁵¹ Ibid. p. 93

⁵² Del Conde Teresa, et., al., "El gran circo del mundo. Naum B. Zenil Catálogo de la exposición.", México, MAM-CONACULTA-INBA, 1999, p. 28

⁵³ Krauss Rosalind, "Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos.", España, Ed. Gustavo Gili, 1990, p. 224

⁵⁴ Monsiváis Carlos, Op. Cit. p. 8

⁵⁵ Hockney David, "Así lo veo yo.", Madrid, Ediciones Siruela. La biblioteca azul. 1994, p. 116

Índice de Ilustraciones

Capítulo 1

- (1) Autorretrato 1934, Käthe Kollwitz. Litografía. *El ojo y la sombra*. Pedro Azara Gustavo Gili Barcelona España 2002.
- (2) Cabeza monumental (monumento1).Procedente de la Venta. Parque de La Venta, Villahermosa, Tabasco. Cultura Olmeca Talla en piedra. Biblioteca Central UNAM Historia general del arte en México Raúl Flores Guerrero Hermes. S.A. México 1962.
- (3) El Virrey Güemes y Orcasitas. Miguel Cabrera. Óleo sobre tela, S. XVII Biblioteca Central, UNAM “Cuarenta siglos de Plástica Mexicana” Francisco de la Maza, et. Al. Herrero México 1970.
- (4) Arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Butrón. Miguel Cabrera Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM, “La colección pictórica de Banamex”. Fomento Cultural Banamex A.C. México 1992.
- (5) Pintura al fresco, S.XVI. Hospital de Jesús, México DF. Biblioteca Central UNAM Arte Colonial en México Manuel Toussaint. Imprenta Universitaria México 1962.
- (6) Caligrafía de hojas y flores. Inscripción en el friso del convento de San Agustín de Actopan. Pintura mural S. XVI Biblioteca Central, UNAM. “Miscelánea de Arte Colonial”. Miguel Romero de Terreros Ed. Espejo de Obsidiana. México 1990.
- (7) Fray Martín de Valencia, primer apóstol de Indias. Anónimo S.XVIII Óleo sobre tela Biblioteca Central, UNAM.La colección pictórica de Banamex Fomento Cultural Banamex A.C. México 1992.
- (8) “Don Miguel de Berrio Zaldívar, Marqués del Jaral de Berrio y Conde de San Mateo de Valparaíso.” Anónimo S.XVIII Óleo sobre tela Biblioteca Central UNAM La colección pictórica de Banamex. Fomento Cultural Banamex A.C. México 1992.
- (9) Pinturas murales de la Iglesia Agustiniana S.XVI. Ixmiquilpan Hidalgo. Pintura mural Biblioteca Central UNAM Cuarenta siglos de Plástica Mexicana Francisco de la Maza, et. Al. Herrero México 1970.
- (10) Fachada de La Academia de San Carlos, México D.F. Javier Cavallari Biblioteca Central UNAM “Historia general del arte Mexicano Pedro Rojas.Hermes. S.A. México 1963.
- (11) Retrato de Jerónimo Antonio Gil Rafael Ximeno y Planes Óleo sobre tela Biblioteca Central UNAM Historia general del arte Mexicano Raquel Tibol Hermes. S.A. México 1964.

(12) Capilla de Indios, Tlalmanalco. Biblioteca Central UNAM Historia general del arte Mexicano Pedro Rojas Hermes. S.A. México 1963.

(13) Actopan, capilla abierta y contrafuertes del convento. Biblioteca Central UNAM Miscelánea de Arte Colonial. Miguel Romero de Terreros Ed. Espejo de Obsidiana. México 1990.

(14) El rey Wamba rehusa la corona y es amenazado por uno de sus electores. Pedro Patiño Ixtolinque. Barro blanco Biblioteca del IAGO. "Arte de las Academias S. XVII-XIX" Colegio de San Ildefonso UNAM México 522.

(15) San Carlos Borromeo. Manuel Villar. Vaciado en yeso. Fototeca ENAP Museo de San Carlos México DF. 1859.

(16) Valle de México. José Ma. Velasco. Óleo sobre tela 1877. Biblioteca Central, UNAM. Historia general del arte Mexicano Raquel Tibol Colección INBA Hermes. S.A. México 1964.

(17) Los hermanos Agea Juan Cordero. Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM "La colección pictórica de Banamex". Fomento Cultural Banamex A.C. México 1992.

(18) Entrada triunfal de Iturbide a la capital. Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM "México, Arte e Historia." Bradley Smith Editora Cultural y Educativa México 1968.

(19) La Purísima. Baltazar de Echave Ibia Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM "Tesoros de la Pinacoteca Virreinal". Fomento Cultural Banamex A.C. México 1993.

(20) Retrato de dama. Felipe Santiago Gutierrez. Óleo sobre tela Biblioteca Central UNAM. "La colección pictórica de Banamex". Fomento Cultural Banamex A.C. México 1992.

(21) El Benemérito Benito Juárez. Óleo sobre tela Biblioteca Central UNAM "México, Arte e Historia." Bradley Smith Editora Cultural y Educativa México 1968.

(22) Carlota Amalia Musée Royal de l'Armée, Bruselas, Bélgica. Françoise Aubert "La fotografía durante el Imperio de Maximiliano". Arturo Aguilar Ochoa UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas México 2001.

(23) Maximiliano de Habsburgo. Musée Royal de l'Armée, Bruselas, Bélgica. Françoise Aubert. "La fotografía durante el Imperio de Maximiliano". Arturo Aguilar Ochoa UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas México 2001.

(24) Santiago Rebull. Oleo sobre tela Biblioteca del IAGO Arte de las Academias S.XVII-XIX Colegio de San Ildefonso UNAM México.

(25) El Virrey Matías de Gálvez. Fundó la Escuela de Bellas Artes en donde Indígenas y Mestizo aprendían a pintar. Óleo sobre tela Biblioteca Central UNAM "México, Arte e Historia." Bradley Smith Editora Cultural y Educativa México 1968.

(26) Miguel Velázquez Loera ca. 1779. José de Paéz. Oleo sobre tela Biblioteca IIE/ UNAM El retrato Novohispano en el siglo XVII. Museo Poblano de Arte Virreinal. Secretaría de Cultura de Puebla. México 1999-2000.

(27) Ana Cristina Pablo Fernández Arteaga y Mendizabal. Ca. 1760 José Ma. De Alcívar. Oleo sobre tela Biblioteca IIE/UNAM. "El retrato Novo hispano en el siglo XVII". Museo Poblano de Arte Virreinal. Secretaría de Cultura de Puebla. México 1999-2000.

(28) Fray Martín de Acevedo con los caciques Don Juan Inica Actopa y Don Pedro Ixcaincatlapilco. Ultima rampa de la escalera principal, Convento Agustino de Actopan. Pintura mural S. XVI Biblioteca Central UNAM. Miscelánea de Arte Colonial. Miguel Romero de Terreros Ed. Espejo de Obsidiana. México 1990.

(29) Sor María Engracia Josefa del Santísimo Rosario. Museo Nacional del Virreinato. Óleo sobre tela Monjas Coronadas Alma Montero CONACULTA México 1999.

(30) Magdalena de Cristo. Museo de Santa Mónica, Puebla. Óleo sobre tela Monjas Coronadas Alma Montero CONACULTA México 1999.

(31) Sor Josefa de Jesús. Col. Fundación Amparo / Museo. Amparo Óleo sobre tela Monjas Coronadas Alma Montero CONACULTA México 1999.

(32) Monja coronada. Sor María de Guadalupe de los cinco señores, religiosa del convento de la Purísima Concepción. Anónimo S.XVIII. Óleo sobre tela Biblioteca Central UNAM. "La colección pictórica de Banamex". Fomento Cultural Banamex A.C. México 1992.

(33) Retrato de una dama. Colección de la Pinacoteca Virreinal de San Diego. Baltazar de Echave Ibia. Óleo sobre tela S. XVII. Biblioteca Central UNAM Miscelánea de Arte Colonial. Miguel Romero de Terreros Ed. Espejo de Obsidiana. México 1990.

(34) Don Joaquín Martínez de Santa Cruz a la edad de 4 años. Nicolás Rodríguez Juárez Óleo sobre tela Biblioteca Central UNAM Historia general del arte Mexicano (Biblioteca y pinacoteca del Virreinato) Pedro Rojas Hermes. S.A. México 1963.

(35) Doña María Micaela Ximénez del Arenal y Elizalde. Anónimo S.XVIII Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM. La colección pictórica de Banamex. Fomento Cultural Banamex A.C. México 1992.

(36) Autorretrato Juan Rodríguez Juárez. Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM. Tesoros de la Pinacoteca Virreinal. Fomento Cultural Banamex A.C. México 1993.

(37) Retrato de Jerónimo Antonio Gil. Rafael Ximeno y Planes. Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM. Tesoros de la Pinacoteca Virreinal. Fomento Cultural Banamex A.C. México 1993.

(38) Juana Leandra Gómez de Parada, ca. 1780. Anónimo. Óleo sobre tela. Biblioteca IIE/UNAM. El retrato Novohispano en el siglo XVII. Museo Poblano de Arte Virreinal. Secretaría de Cultura de Puebla. México 1999-2000.

(39) José Ma. De Ovando, 1786. Francisco del Castillo. Óleo sobre tela. Biblioteca IIE/UNAM. El retrato Novo hispano en el siglo XVII. Museo Poblano de Arte Virreinal. Secretaría de Cultura de Puebla. México 1999-2000.

(40) Retrato de Don Manuel Carcanio. José Joaquín de la Vega. Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM. Tesoros de la Pinacoteca Virreinal. Fomento Cultural Banamex A.C. México 1993.

41 Anacleto de Polidura y sus hijos. Edouard Pingret Óleo sobre tela Biblioteca Central UNAM La colección pictórica de Banamex. Fomento Cultural Banamex A.C. México 1992 269 107.

(42) Josefina Eguía y Gil de Polidura con su madre e hija. Edouard Pingret Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM. La colección pictórica de Banamex. Fomento Cultural Banamex A.C. México 1992.

(43) Rafael Cancino ca. 1850, Pelegrín Clavé. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Oleo sobre tela. Simulacro y elegancia en tarjetas de visita Patricia Massé INAH Colección Alquimia México 1998.

(44) Lorenzo de la Hidalga ca. 1850, Pelegrín Clavé. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Oleo sobre tela. Simulacro y elegancia en tarjetas de visita Patricia Massé INAH Colección Alquimia México 1998.

(45) Doña Dolores Tosta de Santa Anna. Juan Cordero. Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM. "México, Arte e Historia." Bradley Smith Editora Cultural y Educativa México 1968.

(46) Colón ante los Reyes Católicos. Juan Cordero. Óleo sobre tela. Fototeca ENAP.

47 Bacante Santiago Rebull. Mural al temple. Biblioteca del IAGO. "Arte de las Academias S.XVII-XIX". Colegio de San Ildefonso, UNAM México.

(48) De mulato y china sale albarrazada. Anónimo S.XVIII Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM. La colección pictórica de Banamex. Fomento Cultural Banamex A.C. México 1992.

De mestizo y española, castizo. Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM. "México, Arte e Historia." Bradley Smith Editora Cultural y Educativa México 1968.

De lobo e india Zambaigo. Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM. "México, Arte e Historia." Bradley Smith Editora Cultural y Educativa México 1968.

De castiza y Español sale Español. Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM "México, Arte e Historia." Bradley Smith Editora Cultural y Educativa México 1968.

De indio y tornatras, lobo. Anónimo. Biblioteca Central UNAM. Pinceles mexicanos Salvador Rueda Smithers. JGH Editores México 1998.

Capítulo 2

(1) Señorita Olavarrieta. Edouard Pingret. Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM. La colección pictórica de Banamex. Fomento Cultural Banamex A.C. México 1992.

(2) Señorita de Durango 4o. De placa. 1845. Col. Luis Gómez y Ricardo Flores. Anónimo. Daguerrotipo. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. "Sobre la superficie bruñida de un espejo". Rosa Casanova y Olivier Debroise. Fondo de Cultura Económica. México 1989.

(3) Puerto de Veracruz 1883. Col. Cabinet des estampes Biblioteqhe Nationale París. Abel Briquet. Plata gelatina. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Fuga Mexicana, Olivier Debroise CONACULTA México 1994.

(4) "Panorama de la ciudad de México 1857. Col. Musee del' Homme, París." Claudé Desirée Charnay. Copia a partir de la placa de colodión Húmedo. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Fuga Mexicana Olivier, Debroise CONACULTA México 1994.

(5) Aduana del Puerto de Veracruz. 1885 Col. Jorge Carretero. A. Briquet. Ojos franceses en México. IFAL Centro de la Imagen CONACULTA México 1996.

(6) Daguerrotipo Col. Salvador Tió. Biblioteca de la ENAP. Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.

(7) Sin Título. Colección Toni Catani. Ambrotipo coloreado. Biblioteca de la ENAP. Fotoálbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.

(8) Sin Título. 1857 Colección Familia Valdéz Romero. Anónimo Ferrotipo. Alquimia #6 De plata Vidrio y fierro. Imágenes de cámara del S.XIX Sistema Nacional de Fototecas INAH México 2000.

(9) Anuncio de fotografía. Periódico "El Mundo" 17 de enero de 1897. Biblioteca Central UNAM. Imagen Histórica de la fotografía en México. "MNH, MNAH, INAH." México 1978.

(10) Una familia en el campo, toma al aire libre. Ca. 1900" Biblioteca de la ENAP. Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.

(11) Estereoscópica. Pabellon Krupp. Exposición Universal de Viena 1873. Biblioteca de la ENAP. Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.

(12) Carté de visite. ca. 1880 Valletto y Cía. Albúmina. Colección Felipe Teixidor Biblioteca Central UNAM. Imagen Histórica de la fotografía en México. MNH, MNAH, INAH. México 1978.

(13) Dama Romualdo García. "Romualdo García. Estudio Fotográfico". Centro de la Imagen. CONACULTA México 1995.

(14) Carté de visite. ca. 1880 J. Ibarra Albúmina. Colección Felipe Teixidor Biblioteca Central UNAM Imagen Histórica de la fotografía en México. MNH, MNAH, INAH. México 1978.

(15) Daguerrotipo ca. 1850. Biblioteca de la ENAP. Fotoálbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.

(16) 1/2 placa. Anónimo. Daguerrotipo. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. "Sobre la superficie bruñida de un espejo". Rosa Casanova y Olivier Debrouse. Fondo de Cultura Económica. México 1989.

(17) Familia Maya, 1892. Pedro Guerra. Alquimia #5 "El viaje ilustrado". Fotógrafos extranjeros en México. Sistema Nacional de Fototecas INAH México 2000.

(18) Comandante Rodolfo Güner, teniente de la guardia palatina. Atribuida a Cruces y Campa. La fotografía durante el Imperio de Maximiliano. Arturo Aguilar

Ochoa UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas. México 2001.

(19) Luise Margueriete de Prusia. Marco 1879 cabinet. Biblioteca de la ENAP Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili. Barcelona España 1982.

(20) Retrato de Pedro SantaCilia 1890. Fondo Felipe Teixidor, Fototeca del INAH. Pachuca Hidalgo. Emilio Lange. Tarjeta Budoir. Albúmina Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM Fuga Mexicana Olivier Debroise CONACULTA México 1994.

(21) Cochero de Maximiliano. Museo Nacional de Historia. Anónimo. La fotografía durante el Imperio de Maximiliano. Arturo Aguilar Ochoa. UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas México 2001.

(22) Juana García, 3a. Clase #153. Anónimo. La fotografía durante el Imperio de Maximiliano. Arturo Aguilar Ochoa. UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas México 2001.

(23) Retrato de mujer. Ca.1866 MAM Cruces y Campa. Tarjeta de visita. Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Patricia Massé INAH Colección Alquimia México 1998.

(24) Familia de Hermosillo Sonora. 6o. De placa Col. Vladimir Téllez. Anónimo. Ambrotipo coloreado sobre la superficie bruñida de un espejo. Rosa Casanova y Olivier Debroise. Fondo de Cultura Económica. México 1989.

(25) Sin Título. 4o. De placa MAM/INBA Anónimo Ambrotipo coloreado Sobre la superficie bruñida de un espejo. Rosa Casanova y Olivier Debroise. Fondo de Cultura Económica. México 1989 63 87.

(26) Hendrickje Stoffels 1514-1515 Musee de Louvre, París. Rembrandt Óleo sobre madera. El ojo y la sombra. Pedro Azara Gustavo, Gili Barcelona. España 2002.

(27) Baltazar Castiglione 1514-1515 Musée de Louvre París. Rafael Óleo sobre madera. El ojo y la sombra. Pedro Azara Gustavo, Gili Barcelona. España 2002.

(28) Retrato y salón de recepción del señor Ignacio Gómez Gallardo, Guad. Jal. 1901 Ignacio Gómez Gallardo. Revista, El fotógrafo Mexicano II Núm.11 mayo 1901. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Fuga Mexicana Olivier Debroise CONACULTA México 1994.

(29) Interior del estudio fotográfico de Oreste Cilento, Sao Paulo, Brasil. Ca. 1906 Biblioteca de la ENAP Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili. Barcelona España 1982.

(30) Estudio de la fotografía artística Guerra, ca.1900 Col. Facultad de ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán. Alquimia #13 "Fotografía artística Guerra Escenarios". Sistema Nacional de Fototecas INAH México 2001 48 pág. Portada y contra portada.

(31) Último establecimiento en la calle 62, Mérida ca.1920 Col.FCA/UA de Y Pedro Guerra Alquimia #13 "Fotografía artística Guerra" Escenarios. Sistema Nacional de Fototecas INAH México 2001.

(32) Elena Madrigal (detalle)1875. Anónimo. Óleo sobre tela. La muerte niña. SHCP México 1998-1999.

(33) Mariano José del Río y Gallo, 1802. Anónimo. Óleo sobre tela. La muerte niña. SHCP México 1998-1999 40 22.

(34) Don José Manuel Cervantes y Velasco, 1805. Anónimo. Óleo sobre tela. La muerte niña. SHCP México 1998-1999 40 23.

(35) Madre con angelito. La muerte niña. SHCP México 1998-1999 40 contra portada.

(36) Madre con hijo muerto. Juan de Dios Machain. La muerte niña. SHCP México 1998-1999.

(37) Retrato de una dama ca.1865, Cruces y Campa. Tarjeta de visita. Albúmina. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Fuga Mexicana, Olivier Debrouse CONACULTA México 1994.

Ana María de la Campa Cos, Condesa de San Mateo de Valparaiso y marquesa del Jaral de Berrio. Andrés de Islas. segunda mitad del S. XVIII. Óleo sobre tela. Biblioteca Central UNAM. La colección pictórica de Banamex. Fomento Cultural Banamex A.C. México 1992.

(38) Bastidor de álbum con penseés (madrastrita) ca. 1890 Biblioteca de la ENAP Fotoálbum sus años dorados: 1858-1920 Ellen Mass Gustavo Gili Barcelona España 1982 196 23

Niños Iglesias Calderón. Juan Cordero Óleo sobre tela Biblioteca Central UNAM Pinceles mexicanos Salvador Rueda Smithers. JGH Editores México 1998.

(39) Sin título. Romualdo García. 1915 Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas INAH. Alquimia #9 Figuraciones y signos. Sistema Nacional de Fototecas México 2000.

(40) Retrato. Patronato de la casa de la cultura del Istmo, Juchitán. Sotero Constantino Jiménez. Foto estudio Jiménez. Sotero Constantino, fotógrafo de

Juchitán. Presentación Carlos Monsivaís. H. Ayuntamiento popular de Juchitán. Ed.Hera México 1984.

(41) Sin Título. 4o. De placa Col. Álvarez Bravo. MAM/INBA. Anónimo. Daguerrotipo coloreado Sobre la superficie bruñida de un espejo. Rosa Casanova y Olivier Debroise. Fondo de Cultura Económica. México 1989.

(42) Sin Título. 6o. De placa MAM/INBA. Anónimo. Daguerrotipo coloreado Sobre la superficie bruñida de un espejo. Rosa Casanova y Olivier Debroise. Fondo de Cultura Económica. México 1989.

(43) Ambrotipo 6o. De placa Colección Eloísa Uribe. Anónimo. Ambrotipo. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Sobre la superficie bruñida de un espejo. Rosa Casanova y Olivier Debroise. Fondo de Cultura Económica. México 1989.

(44) Sin Título. 4o. De placa Col.Alvarez Bravo MAM/INBA Anónimo Ambrotipo coloreado Sobre la superficie bruñida de un espejo. Rosa Casanova y Olivier Debroise. Fondo de Cultura Económica. México 1989 63.

(45) Sin título ca.1895 Anónimo Aristotipia. Carta fotográfica. La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro 1840-1930. Gobierno del estado de Querétaro. México 1989.

(46) Señores Francisco y Guadalupe Bandera. 1909. Anónimo. La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro 1840-1930. Gobierno del estado de Querétaro. México 1989.

(47) Álbum de ferrotipos tamaño relicario. ca.1860 Col. Álvarez Bravo MAM/INBA Joaquín Díaz González. Ferrotipo Sobre la superficie bruñida de un espejo. Rosa Casanova y Olivier Debroise. Fondo de Cultura Económica. México 1989.

(48) Antonio Vallejo, robo. ca.1880 Fototeca del INAH Pachuca, Hidalgo. Joaquín Díaz González. Albúmina. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM Fuga Mexicana Olivier Debroise CONACULTA México 1994.

(49) Obrero Romualdo García Romualdo García. Estudio Fotográfico. Centro de la Imagen. CONACULTA México 1995.

(50) Lago de Chapala ca.1905. Archivo General de la Nación, Centro de documentación Gráfica. José Ma. Lupercio Copia moderna a partir del negativo al colodión. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM Fuga Mexicana Olivier Debroise CONACULTA México 1994.

(51) Madre con niño muerto. Sin fecha. Juan de Dios Machain. La muerte niña. SHCP México 1998-1999.

(52) Retrato del Reverendo Rafael Calderón ca.1890 Fondo Felipe Teixidor Fototeca del INAH, Pachuca Hidalgo. Octaviano de la Mora. Albúmina. Tarjeta budoir. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Fuga Mexicana Olivier Debroise CONACULTA México 1994.

(53) Sello de Cruces y Campa. La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro 1840-1930. Gobierno del estado de Querétaro. México 1989.

(54) Anuncio de estudios Cruces y Campa ca.1868. La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro 1840-1930. Gobierno del estado de Querétaro. México 1989.

(55) Entrada de las fábricas de Hércules. Querétaro ca.1890 Fondo Felipe Teixidor Fototeca del INAH, Pachuca Hidalgo. Cruces y Campa. Albúmina. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM Fuga Mexicana Olivier Debroise CONACULTA México 1994.

(56) Mujer no identificada ca.1862 BNAH Cruces y Campa. Tarjeta de visita. Simulacro y elegancia en tarjetas de visita, Patricia Massé INAH Colección Alquimia México 1998.

(57) Retrato hecho por las señoritas de la clase de foto. Escuela de Artes y oficios de Puebla 1900. Fototeca Lorenzo Becerril Centro Integral de Fotografía. Alquimia #8 Fotografías en México 1880-1955 Sistema Nacional de Fototecas México 2000.

(58) Sin título Margarita Henry y Galdina Melgosa. Escuela de Artes y oficios de Puebla 1872. Fototeca Lorenzo Becerril CIF Alquimia #8. Fotografías en México 1880-1955 Sistema Nacional de Fototecas México 2000.

(59) Fábrica La Hormiga. José Ma. Velasco. Óleo sobre tela. Fototeca ENAP Museo de Arte Moderno. México D.f. 1863.

(60) Sin Título Contraportada Alquimia. Alquimia #8 Fotografías en México 1880-1955 Sistema Nacional de Fototecas México 2000.

(61) Vista estereoscópica. Puebla ca.1915 Col. Fototeca Antica Ma. M. Alatraste. Alquimia #8 Fotografías en México 1880-1955 Sistema Nacional de Fototecas México 2000.

(62) Sello de los hermanos Valletto. Hoja de sala de la exposición "Valletto, fotografos de entre siglos" Centro de la Imagen. CONACULTA.

(63) Retrato. Ca.1900 Fondo Felipe Teixidor Fototeca del INAH, Pachuca Hidalgo."Julio Vallete Albúmina. Tarjeta budoir Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM Fuga Mexicana Olivier Debroise CONACULTA México 1994.

(64) Lago de Chapala ca.1905. Archivo General de la Nación, Centro de documentación Gráfica. José Ma. Lupercio. Copia moderna a partir del negativo al colodión. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Fuga Mexicana Olivier Debroise CONACULTA México 1994.

(65) Taller de fotografía de los hermanos Torres. Periódico "El mundo ilustrado" 1899 Hemeroteca Nacional UNAM. Alquimia #8 Fotografías en México 1880-1955 Sistema Nacional de Fototecas México 2000.

(66) El santo niño de la suerte. Col. Fototeca Antica. Ca.1909 Natalia Baquedano. Alquimia #8 Fotografías en México 1880-1955 Sistema Nacional de Fototecas México 2000.

(67) Iniciaba el siglo. Ca.1900 Natalia Baquedano. Plata gelatina. La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro 1840-1930. Gobierno del estado de Querétaro. México 1989.

(68) Jugador de baseball de Juchitán ca.1930 Col.Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Sotero Constantino Jiménez. Albúmina. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Fuga Mexicana, Olivier Debroise CONACULTA México 1994.

(69) Sin título. Patronato de la casa de la cultura del Istmo, Juchitán. Sotero Constantino Jiménez. "Fotoestudio Jiménez". Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitán. Presentación Carlos Monsivaís. H. Ayuntamiento popular de Juchitán. Ed.Hera México 1984.

(70) Fiesta en el hipódromo de Peralvillo para celebrar el natalicio del Kaiser, México, D.F. Ca.1904 Fototeca del INAH, Pachuca Hidalgo. Agustín Víctor Casasola. Copia moderna. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Fuga Mexicana, Olivier Debroise CONACULTA México 1994.

(71) Vista de la Ciudad de México. Ca.1900 SINAFO/INAH Fondo Casasola. Alquimia #9 Figuraciones y signos Sistema Nacional de Fototecas México 2000.

(72) Villa en la silla presidencial 1914. SINAFO-INAH Fondo Casasola. Alquimia #9 Figuraciones y signos Sistema Nacional de Fototecas México 2000.

- (1) El tipo más antiguo de álbum en acordeón. Ca.1860, Retratos de Disderi, París Biblioteca de la ENAP. Fotoálbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.
- (2) Álbum desencuadernado utilizado como accesorio en un estudio fotográfico Biblioteca de la ENAP. Fotoálbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.
- (3) Álbum vertical con reloj, forro de cuero rojo y fotografías bajo vidrio. 1890 Biblioteca de la ENAP. Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.
- (4) Álbum de comienzos de la década de 1860. Las fotografías se introducían bajo la ventana desde uno de los bordes. Biblioteca de la ENAP. Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.
- (5) Tarjeta de instrucciones de álbum fotográfico comienzos 1860. Biblioteca de la ENAP. Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.
- (6) Álbum de cuero marrón con hojas. 1860 Biblioteca de la ENAP. Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.
- (7) Marco de foto con decoración de escaramujos y pájaros. 1892 Biblioteca de la ENAP. Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.
- (8) Álbum de cuero negro con adornos de metal y nácar. 1860-1865 Biblioteca de la ENAP. Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.
- (9) Álbum Cachet con medalla de porcelana pintada. 1860 Biblioteca de la ENAP. Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.
- (10) Álbum de cuero rojo para el negocio de souvenirs. Biblioteca de la ENAP. Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.
- (11) Álbum de material sintético quebradizo y fondo de terciopelo rojo. 1860 Biblioteca de la ENAP. Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.
- (12) Álbum vertical con terciopelo y cuero con estampado coloreado 1890. Biblioteca

de la ENAP. Foto álbum sus años dorados: 1858-1920, Ellen Mass, Gustavo Gili Barcelona España 1982.

(13) Fragmento de códice Florentino. Biblioteca de la ENAP. "El libro en Hispanoamérica". Origen y desarrollo. Col. Biblioteca del libro. José Luis Martínez. Ed. Pirámide. Fundación Germán Sánchez. México 1987.

(14) Juan Pablos mostrando al Virrey Mendoza el primer libro. "Breve y provechosa doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana".

(15) Portada "Breve y provechosa doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana". casa de Cronenberg. Juan Pablos 1543-1544.

(16) Plate 16. Mark Sana V. "25 double pages photographic inages with sand, oil and glue monte". Biblioteca IIE/UNAM Anselm Kiefer. Private Collection Mark Rosenthal 1987.

(17) Plate 16. Back cover. Mark Sana V. "25 double pages photographic inages with sand, oil and glue monte." Biblioteca IIE/UNAM Anselm Kiefer. Private Collection Mark Rosenthal 1987.

(18) Autorretrato Vincent Van Gogh Óleo sobre tela Fototeca ENAP. Museo de Louvre París, Francia. 1889.

(19) Selfportrait Rembrandt Oleo sobre tela Biblioteca IIE/UNAM The ibeag bequest kenwood. London.

(20) Autorretrato Francisco de Goya. Óleo sobre tela. Fototeca de la ENAP. Museo del Prado Madrid, España 1815.

(21) Autorretrato con fondo café Frida Kahlo. Óleo sobre tela. Fototeca de la ENAP. Colección Jacques y Natasha Gelman 1941 .

(22) Autorretrato caminando. José Luis Cuevas. Tinta sobre papel. Fototeca ENAP. México.

(23) Autorretrato. Julio Galán. Impresión cromógena. Biblioteca IIE/UNAM Julio Galán. Retrospectiva 98.

(24) Selfportrait with woman. José Luis Cuevas "José Luis Cuevas, selfportrait with model." 36.

(25) Autorretrato, 1990. José Luis Cuevas. Tinta y aguada de tinta sobre papel. Biblioteca IIE/UNAM 42.

(26) Retrato de golondrina con ataúd. 1982 Julio Galán. Oleo sobre tela. Julio

Galán. El juego de las profanaciones. Francisco Reyes Palma Teoría y práctica del arte. Punto de fuga. CONACULTA México 1998.

(27) Mis amigos secretos. Julio Galán. Acrílico sobre tela. Julio Galán. El juego de las profanaciones. Francisco Reyes Palma Teoría y práctica del arte. Punto de fuga. CONACULTA México 1998 62 55.

(28) Autorretrato. Julio Galán. Impresión cromógena. Biblioteca IIE/UNAM Julio Galán. Retrospectiva 92.

(29) Páginas sueltas. Autorretrato, 1995. Nahum B. Zenil. Mixta sobre papel. Biblioteca IIE/UNAM Autorretrato en México años 90, 96.

(30) Foto fija de film, sin título num.16. 1978. Cindy Sherman. Plata gelatina. El tiro de gracia. Ma. Inés García Canal y Humberto Chávez Mayol. Teoría y práctica del arte. Punto de fuga. CONACULTA México 1998.

(31) Foto fija de film, sin título num.225. 1990. Cindy Sherman. Impresión cromógena. El tiro de gracia. Ma. Inés García Canal y Humberto Chávez Mayol. Teoría y práctica del arte. Punto de fuga. CONACULTA México 1998.

Bibliografia

A

AUMONT Jacques. La imagen. Ed. Paidós, Barcelona – México 1992, 336 p.

AZARA Pedro. El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente. Ed. Gustavo Gili, Barcelona- España 2002, 160 p.

B

BAUDRILLARD Jean. De la seducción. Ed. Rei, México 1990, 1170 p.

BAZARTE MARTÍNEZ Alicia. Las cofradías de españoles en la Ciudad de México. UAM-Azcapotzalco, Colegio de Ciencias y Humanidades, México 1989, 270 p.

BORDIEU Pierre. La fotografía, un arte intermedio. Ed. Nueva Imagen, México 1979, 381 p.

BROWN Thomas A. La Academia de San Carlos de la Nueva España. Tomos 1-2, SEP México 1978, 54p.

C

CARRILLO Y GARIEL Abelardo. Las Galerías de San Carlos. Enciclopedia Mexicana de Arte Vol. 6, Ediciones mexicanas S.A. México 1950, 80 p.

_____. Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. Imprenta Universitaria. México 1954, 82 p.

CASANOVA Rosa y DEBROISE Olivier. Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fondo de Cultura Económica. México 1989, 63 p.

CORBIN Alain, PHILIPPE Ariés et. al. Le secret de l'Individu. Historie de la Vie Privée. París, Le Sevil 1987, Tomo 4.

COSTA Joan. La fotografía, entre sumisión y subversión. Ed. Trillas, México 1991, 171 p.

CUEVAS José Luis. Self-portrait with model. Rizzoli, New York 1983, 162 p.

D

DE LA FUENTE Beatriz. Las cabezas colosales Olmecas. El Colegio Nacional, México 1992, 161 p.

DEBRAY Regis. Vida y muerte de la imagen. Ed. Paidós, Barcelona 1994, 320 p.

DEBROISE Olivier. Fuga Mexicana. CONACULTA, México 1994, 223 p.

DEL CONDE Teresa, et.al. El gran circo del mundo. Naum B. Zenil. Catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno, CONACULTA, INBA, México, Abril-Agosto. Sala Carlos Pellicer, 1999, 48 p.

DUBOIS Philippe. El acto fotográfico. Paidós Comunicación. España 1983, 191 p.

DUCHAMP Marcel. Escritos Duchamp Du Signe. Ed. Gustavo Gili, Col. Comunicación Visual, Barcelona-España 1978, 256 p.

E

El retrato civil en la Nueva España. Museo de San Carlos, México 1991-1992, 78 p.

El retrato novo hispano en el siglo XVIII. Museo Poblano de Arte Virreinal, Secretaría de Cultura de Puebla, México 1999-2000, 195p.

Escenas mexicanas del siglo XIX. EDAMEX, México 1987, 75p.

F

F. DAVIS Keith. An american century of photography. The Hallmark Photographic Collection, New York 1995, 423 p.

FEBVRE Lucien y MARTÍN Henry-Jean. Trad. MILLARES Carlo Agustín. La aparición del libro. Editorial Hispanoamericana, Unión tipográfica, México 1962, 441 p.

FERNÁNDEZ Justino. Historia del Arte en México. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM México 1967, 465 p.

FLUSSER Vilem. Hacia una filosofía de la fotografía. Ed. Trillas, México 1991, 78 p.

FREUD Sigmund. Esquema del psicoanálisis. Ed. Paidós. México, Buenos Aires, Barcelona 1999, 105 p.

G

GARCÍA CANAL Ma. Inés y CHÁVEZ MAYOL Humberto. El tiro de gracia. CONACULTA. Punto de fuga, México 1998, 57 p.

GARIBAY S. Roberto. Breve historia de la Academia de San carlos y de la ENAP.

División de estudios de postgrado. ENAP/UNAM. México 1990, 56 p.

GOMBRICH E.H. La imagen y el ojo. Ed. Alianza Forma, Madrid 1982, 302 p.

GÓMEZ Nerea. Freud y la perversión de las masas. Ed. Tor. Buenos Aires 1968, 189 p.

H

HOCKNEY David. Así lo veo yo. Ediciones Siruela, La Biblioteca Azul, Madrid-España 1994, 248 p.

K

KARTOFEL Graciela y MARÍN Manuel. Lo formal y lo alternativo. Ediciones DE y EN artes visuales, col. Biblioteca del editor, Dirección General de Fomento Editorial, Coordinación de Humanidades. UNAM, México 1992, 102 p.

KRAUSS Rosalind. Lo fotográfico. Ed. Gustavo Gili. Barcelona-España 1990, 237 p.
La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro: 1840-1930. Gobierno del estado de Querétaro, México 1989, 225 p.

KRAUSS Rosalind y BRYSON Norman. Cindy Sherman 1975-1993. Rizzoli, New York 1993, 240 p.

M

MAAS Ellen. Foto álbum. Sus años dorados: 1858-1920. Gustavo Gili. Col. Fotografía. Barcelona 1982, 196 p.

MANRIQUE Alberto. La colección pictórica del Banco Nacional de México. Fomento Cultural Banamex A. C. México 1992, 269 p.

MARTÍNEZ José Luis. El libro en Hispanoamérica. Origen y desarrollo. Col. Biblioteca del libro. De. Pirámide-Fundación Germán Sánchez, México 1987, 103 p.

MARTÍNEZ Lilia, et. al. De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX. En "Alquimia". No.6, Sistema Nacional de Fototecas. Mayo-Agosto, México 1999, 48 p.

MASSÉ ZENDEJAS Patricia. Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. INAH, Col. Alquimia. México 1998, 137 p.

_____ .Cruces y Campa. CONACULTA, México 2000, 64 p.

MATABUENA PELAÉZ Ma. Teresa. Algunos usos y conceptos de la fotografía durante

el Porfiriato. Universidad Iberoamericana, México 1991, 167 p.

MAWAAD David. Sol de plata. Universidad Veracruzana, FONCA, TAMSA, Gobierno del Estado de Veracruz, México 1998, 155 p.

MEYER Bárbara y CIANCAS Ma. Esther. La pintura de retrato colonial (s. XVI-XVIII). Instituto Nacional de Antropología e Historia. Museo Nacional de Historia. México 1994, 243 p.

MEYER Eugenia, et. Al. Imagen histórica de la fotografía en México. Museo Nacional de Historia, Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH. México 1978, 160 p.

MONROY Rebeca, et. Al. Fotografías en México 1880-1955. En "Alquimia" No.8, Sistema Nacional de Fototecas, CONACULTA, INAH, México, Enero-Abril 2000, 48 p.

MONSIVÁIS Carlos. Foto Estudio Jiménez. Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitán. H. Ayuntamiento Popular de Juchitán. Ediciones ERA, México 1984, 96 p.

MORRIÑA Oscar. Fundamentos de la forma. Ed. Pueblo y educación. La Habana-Cuba 1989, 81 p.

MURIEL Josefina y ROMERO DE TERREROS Manuel. Retratos de monjas. Ed. Jus, México 1952, 227 p.

O

Ojos franceses en México. Centro de la imagen, CONACULTA, IFAL, México 1996, 63 p.

P

PÉREZ DE SALAZAR Y SOLANA Javier. José Ma. Velasco y sus contemporáneos. Una muestra de la pintura académica mexicana de la segunda mitad del S. XIX y principios del XX (1840-1912). Ed. Perpal. México 1982, 197p.

R

RAMÍREZ Juan Antonio. DUCHAMP el amor y la muerte, incluso. Ediciones Siruela, España 2000, 311p.

RENÁN Raúl. Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial. Colección Biblioteca del editor. Dirección General de Fomento Editorial, UNAM, México 1988, 55 p.

REYES PALMA Francisco. Memoria del tiempo. 150 años de la fotografía en México. CONACULTA-INBA, México 1989, 97 p.

REYES PALMA Francisco, et.al. Julio Galán. Exposición Retrospectiva. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Museo de Arte Moderno, México 1993-1994, 275 p.

_____. Julio Galán. El juego de las profanaciones. Teoría y Práctica del arte. Punto de fuga, CONACULTA, México 1998, 62 p.

Romualdo García. Estudio Fotográfico. Centro de la imagen, CONACULTA, México 1995, 16 p.

S

SONTAG Susan. Sobre la fotografía. Ed. Edhasa, Buenos Aires 1977, 217 p.

STELZER Otto. Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1981, 257 p.

T

TREVIÑO CANTÚ Javier, et. Al. La muerte niña. SHCP, Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, Instituto Cultural Cabañas, México, Noviembre 1998-Enero 1999, 40p.

V

VALDÉS Juan Carlos, et. Al. Agustín Víctor Casasola. El archivo. El fotógrafo. En "Alquimia" No.1, Sistema Nacional de Fototecas, CONACULTA, INAH, México, Septiembre-Diciembre 1997, 48p.

VARGAS LUGO Elisa. Historia de México. SALVAT, México 1978, Tomo 7,8 y 9.

VÁZQUEZ Josefina Zoraida et. al. Historia general de México. El Colegio de México. Ed. Harla. 2a. Reimpresión, México 1987, Vol. 1 y 2, 1130 p.

Y

YATES Steve. Poéticas del espacio. Ed. Gustavo Gili. Barcelona-España 2002, 312 p.