



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

Acervo fotográfico de la Academia de San Carlos.
Un acercamiento a las Colecciones Limantour
y Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.

Tesis

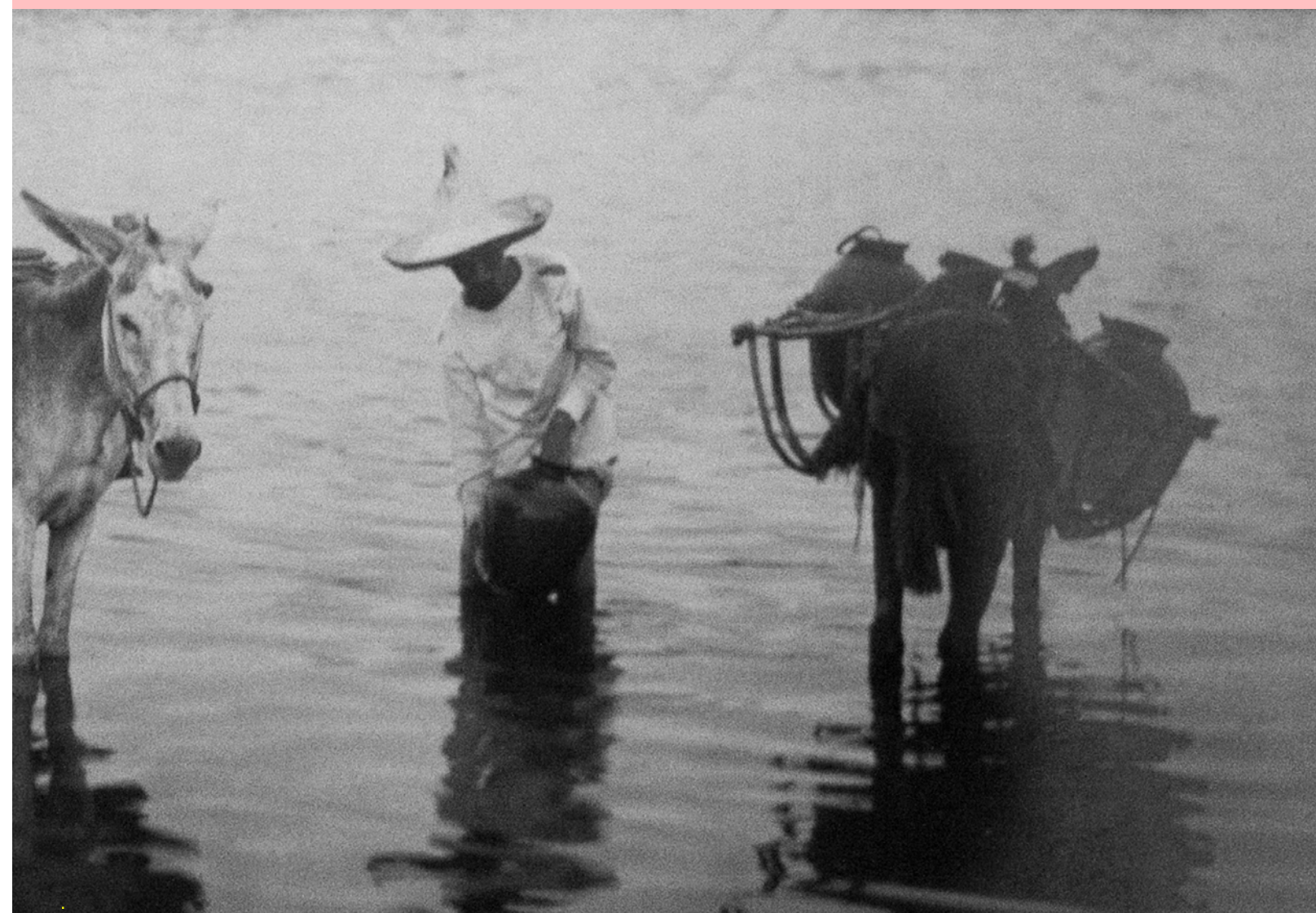
Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta:

Teresa Analí Zamora Guzmán

Director de Tesis: Dr. Oscar Ulises Verde Tapia

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX 2017





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.



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

**Acervo fotográfico de la Academia de San Carlos.
Un acercamiento a las Colecciones Limantour
y Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.**

Tesis

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta:
Teresa Analí Zamora Guzmán

Director de Tesis:
Dr. Oscar Ulises Verde Tapia

CDMX 2017

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM IN404814 "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

FOTOGRAFÍA Y DIGITALIZACIÓN

- 1.1 La fotografía en el mundo desde su invención
- 1.2 Antecedentes de la fotografía en México
- 1.3 La fotografía durante el Porfiriato
- 1.4 La fotografía posterior al Porfiriato
- 1.5 La fotografía en la actualidad (Digitalización)

CAPÍTULO II

CONTEXTO HISTÓRICO

- 2.1 Estructura Cultural y Política en el Porfiriato (General) 1900-1910
- 2.2 Estructura Cultural y Política posterior al Porfiriato
 - 2.2.1 Antecedentes 1910-1927
 - 2.2.2 Cultura y política en México 1927-1942

CAPÍTULO III

ACERVO FOTOGRÁFICO DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS. UN ACERCAMIENTO A LA COLECCIÓN LIMANTOUR Y LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS DE LA ESCUELA LIBRE DE ESCULTURA Y TALLA DIRECTA.

- 3.1 Descripción de la Colección Limantour
- 3.2 Fotógrafos del progreso: Paisaje, Tipos mexicanos, fotógrafos paralelos.
- 3.3 Análisis
- 3.4 Descripción de la Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa
- 3.5 Qué fue la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa
- 3.6 Agustín Jiménez
- 3.7 Análisis
- 3.8 Acervo de la Academia de San Carlos
- 3.9 Proceso de digitalización

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

REFERENCIAS DE IMÁGENES

INTRODUCCIÓN

México es un país con una magnífica cultura y un vasto acervo de obra artística que se ha generado a lo largo de su historia, sin embargo, las obras están expuestas a un sinnúmero de factores que pueden dañarlas paulatinamente, tales como la luz, la humedad e, incluso, la contaminación ambiental.

Conservar el patrimonio artístico de un país, y más aún, de la escuela de arte más importante de América latina es una labor primordial, pues nos aferramos a la memoria, que al mismo tiempo forma nuestra identidad. Nos negamos a que la historia desaparezca y así podemos seguir apreciándola y aprendiendo de ella.

Con el avance de las nuevas tecnologías, existen métodos de digitalización que permiten mantener una copia fiel que no se deteriore y pone las piezas a disposición de un público potencial mayor sin daños a los originales.

En respuesta a dichas necesidades, la Universidad Nacional Autónoma de México lo entiende y nace el proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos", del que la que suscribe fue partícipe, mismo del que deriva la presente tesis.

A continuación se presenta la tesis Acervo fotográfico de la Academia de San Carlos. Un acercamiento a la Colección Limantour y a la Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Que comparte los objetivos del proyecto, reúne la experiencia para darla a conocer y, además, al tratarse de piezas estrechamente ligadas a su contexto histórico respectivo, este trabajo de investigación se encargó de, precisamente, estudiarlo a fondo e investigar sobre él para colocarlo en la historia del país como el objeto valioso que es.

A pesar de reunir dos álbumes, a simple vista muy diferentes entre sí, que abarcan un periodo muy grande de la historia de la fotografía en México, se trató de extraer la información necesaria para tal propósito. Otro objetivo del presente es proponer la digitalización de las colecciones fotográficas como una solución a las inclemencias del tiempo y del medio ambiente hacia las obras.

En el primer capítulo, se abarca el tema de la fotografía a nivel global, intentando restringirse a los sucesos más relevantes desde su invención hasta aproximadamente mediados del siglo XX. También se trata el tema de la fotografía en México, en el mismo periodo de tiempo, para ofrecer un contexto apropiado con el fin de colocar estas colecciones en su tiempo y en su entorno social, político y económico. Para cerrar el primer capítulo se habla sobre la digitalización de archivo fotográfico: ¿Qué es? ¿Por qué es conveniente? ¿Cómo debe realizarse? ¿Cuáles son las posibles consecuencias de no realizarlo? Y de esta forma se construye un panorama muy amplio de la fotografía, desde sus inicios a la actualidad.

El capítulo dos es completamente sobre el marco histórico de nuestros sujetos de estudio y se divide en 3 periodos de tiempo, abarcando los aspectos políticos, económicos y culturales. El primero comprende el periodo de gobierno de Porfirio Díaz, el segundo se ocupa de una breve referencia al periodo entre la realización de ambos álbumes, mientras que el tercero da una visión sobre el periodo durante el cual funcionó la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.

Después de cubrir los aspectos generales, en el tercer capítulo se entra de lleno al estudio de cada uno de los álbumes con sus respectivas particularidades realizando una investigación y análisis a profundidad diseccionándolos tanto como fue posible. Teniendo como cierre el proceso que se siguió específicamente para digitalizar estas imágenes.

Con la profunda esperanza de que el lector se sienta tan fascinado como la autora de adentrarse en cada una de las colecciones, se presenta la siguiente investigación, deseando además servir de ejemplo para que se continúen estas prácticas tan benéficas para el arte, creando la necesidad en los ciudadanos de participar en este gran proyecto.



I

Fotografía y
digitalización

1.1 La fotografía en el mundo desde su invención

Hoy en día, la fotografía está en todos lados y al alcance de muchos, en este punto la mayor parte de la humanidad, casi en su totalidad ha sido fotografiada al menos una vez en sus vidas, sin mencionar el boom de imágenes tomadas por una cámara fotográfica a las que estamos expuestos las personas en las ciudades y con acceso a internet y a medios de comunicación masiva.

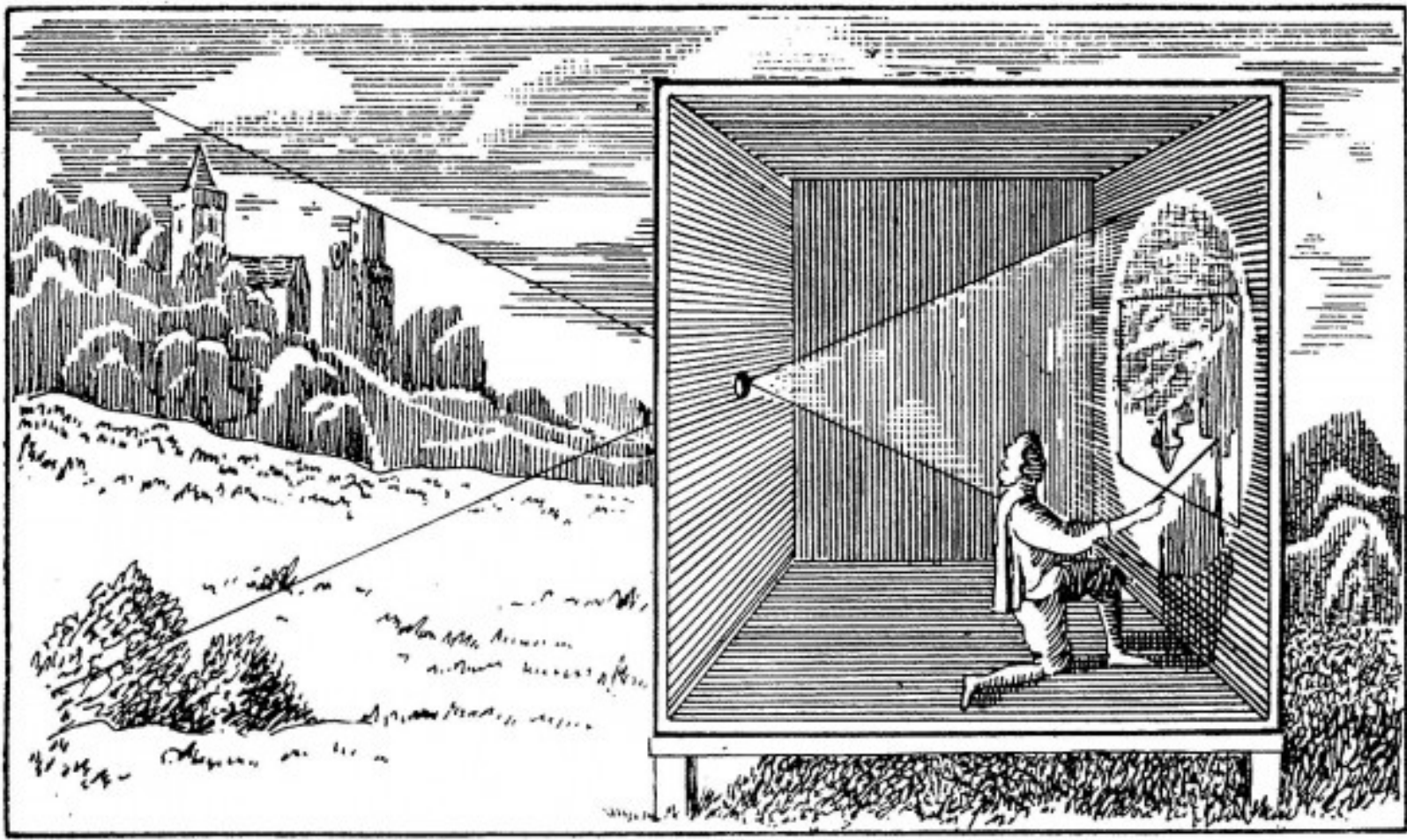
Desde la invención de la fotografía la forma en la que percibimos el mundo ha cambiado sustancialmente, incluso ha influido enormemente en cómo vemos, a pesar del relativamente poco tiempo que lleva existiendo, comparándola con otras disciplinas de arte.

Como podremos ver a lo largo de este capítulo la fotografía ha sido tanto un medio de representación, como de información, de documentación, de expresión, entre muchos otros usos más que se le pueden dar. Sin embargo, para que la fotografía llegara hasta este punto y de tales maneras, ha tenido que recorrer un camino largo y complejo.

Los orígenes de la fotografía se remontan a antes de Cristo, con el filósofo chino Mozi (470-390 a.C.), quien hablara ya de la mirada de un lugar oscuro a través de un orificio, idea que veríamos reflejada más tarde en lo que sería la camera obscura. De la misma forma, Platón (427-347 a. C.) ya usaba el conocimiento de dicho fenómeno en la analogía de la caverna, y el científico chino Shen Kuo (1031-1095) en sus Dream Pool Essays quien realizó estudios con la cámara obscura sin poder llegar comprobar sus teorías a falta de los químicos adecuados como el nitrato de plata. No hay un solo inventor de la fotografía. Podemos hablar de que en 1545 ya el holandés Reiner Gemma Frisius crea la cámara oscura, a partir de un tratado de Giovanni Battista Della Porta, seduciendo a artistas gráficos, pintores, químicos y ópticos, escritores y poetas.(Debroise, 2005) Camera obscura [Proviene del italiano, significa “cuarto oscuro”] que consistía en un cuarto completamente oscuro con un pequeño agujero que permitía que la luz entrara y gracias a esto la luz se proyectaba en la cara contraria a donde se encontrara el orificio formando imágenes invertidas. Inicialmente era usada como una herramienta para dibujar para los artistas, siendo puesta en práctica por Leonardo DaVinci entre 1490 y 1492 así como por muchos más artistas y científicos, como Giovanni Batista della Porta y Johannes Kepler en los siglos XVI y XVII, entre otros.

Por otra parte “la experimentación con los principios ópticos, se remonta al siglo IV a. C. y a los escritos de Aristóteles.”(Johnson et al., 2012, 36), la óptica ha sido también muy importante en el desarrollo de la fotografía como veremos más adelante.

Las proyecciones de la camera obscura daban otras cualidades ópticas a la imagen, como cambios en la luz, la falta de enfoque en algunas zonas, el ángulo de visión, etc. Que influyeron mucho en pintores como Jan Vermeer y Caravaggio, tal como lo describe el pintor David Hockney en su documental Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old



Camera obscura (diagrama)

Still de The Secret Knowledge, de David Hockney



Masters (2006), en donde propone que algunos grandes pintores y dibujantes de la antigüedad usaban éste método para realizar sus obras.

Más tarde, en el siglo XVII, pasó de ser un cuarto a cajas pequeñas con lentes que proyectaban la imagen invertida en el interior sobre una placa de vidrio y así el artista podía dibujar a partir de la imagen en la placa.

“A finales del siglo XVIII, la pujante clase media empezó a pedir a gritos un método más asequible y fácil de reproducir que el retrato, de ahí que (...) Étienne de Silhouette aplicara otro principio básico relacionado con la sombra y la forma para crear las siluetas, llamadas así en su honor.(...) Se iluminaba un modelo con una fuente lumínica y se dibujaba su perfil en un papel colocado tras él” (Johnson et al., 2012, 38)

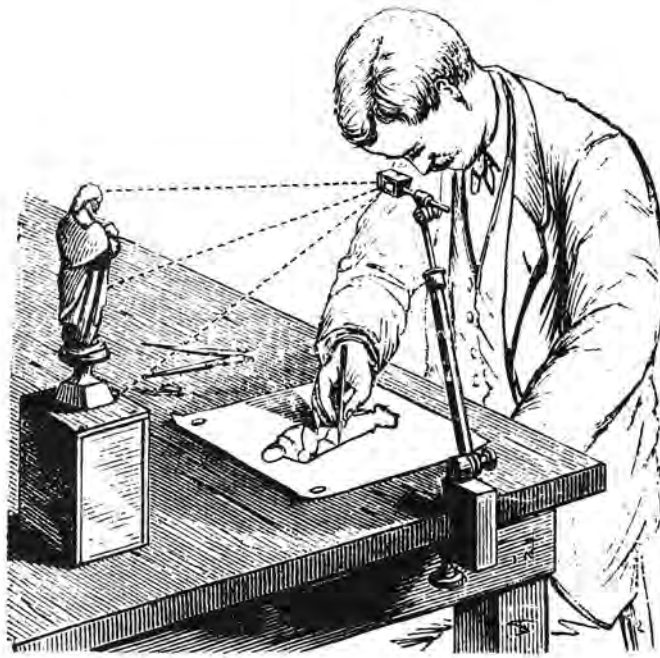


Ilustración del método de Étienne de Silhouette usado para dibujar siluetas

A partir de la silueta , Gilles-Louis Chrétien inventa en 1786 el fisionotrazo con el que la imagen podía ser grabada. Para el siglo XIX hubo muchos avances en el campo de la óptica, lo que permitió tener mejores lentes. Ayudando al desarrollo de diversos aparatos como la linterna mágica que era un aparato en el que con la luz de una vela se proyectaban imágenes transparentes, y servía para el entretenimiento de las personas. También existió la cámara lúcida que ayudaba enormemente a obtener un dibujo más preciso. Estas herramientas

surgen a partir de la demanda de imágenes por parte de la clase media creciente, abarataban los costos y además permitían a personas que no tuvieran la habilidad de dibujar conseguir un dibujo realista y preciso.

A principios del siglo XIX muchas personas en distintas partes del mundo comienzan a hacer investigaciones, pues el gran interés general era el de poder atrapar esas imágenes y fijarlas en una superficie, muchos experimentos tenían lugar, buscando encontrar sustancias fotosensibles y medios para fijar las imágenes. En 1614, el físico personal del Duque de Mecklenburg, A. Sala, notó: “Cuándo uno expone la sal de plata al sol, se vuelve negra como la tinta.”



Camera lucida (uso)

Más tarde, en 1727, el alemán Johann Heinrich Schulze, probó científicamente la sensibilidad de las sales de plata. Mientras que en 1799, el químico inglés Thomas Wedgwood, quien ya había inventado el "photogram", que era un método con el cual era posible obtener copias por contacto de objetos sin necesidad de una cámara, investigaba el uso de sustancias sensibles a la luz para fijar las imágenes de la cámara oscura. Hasta ese momento

"todos estos métodos eran manuales y, como tales, requerían ciertas habilidades artísticas. La fotografía permitió aunar los principios de la química y la óptica, al ser la propia luz la que plasmaba la imagen en el papel, además de inaugurar una nueva manifestación artística." (Johnson et al., 2012, 38)

La fotografía -del griego φῶς (raíz φωτ-, phōs, «luz»), y γράφω (raíz γράφ-, graf, «rayar, dibujar, escribir» siendo su significado "Escribir/dibujar con luz"- nace cuando este fenómeno se logra al fin, en 1827, que se tenga conocimiento, año en que

"Joseph Nicéphore Niépce logró lo que desde 1816 perseguían sir John Herschel y William Henry Fox Talbot en Inglaterra, Hyppolite Bayard en París, Hercules Florence en la villa de Campinas, cerca de São Paulo, en Brasil y Enrique Martínez en Ciudad Real (ahora San Cristóbal de las casas, Chiapas), José Manuel Herrera en el Colegio de Minería en la ciudad de México y otros más desconocidos y olvidados. Porque descubrir la fotografía no solo era encontrar la forma de reproducir imágenes sino de fijarlas, retenerlas y mantenerlas perennes." (Debroise, 2005, -)

Niepce, que buscaba fijar imágenes de la naturaleza para compensar, según Baatz, 1999, "lo que él consideraba su insuficiente habilidad artística". Primero intentó diferentes procesos relacionados con la litografía, sin éxito, aunque inventó la heliografía, hasta

que en 1826 o 1827 produjo la primera imagen que puede ser considerada una fotografía. Adquirió una cámara oscura construida profesionalmente y placas de zinc, que revestía con bitumen, y colocó la cámara dirigida a la ventana de su casa de campo, exponiéndola por 8 horas aproximadamente obteniendo una fotografía del patio de su finca familiar "Le Gras" en Chalon-sur-Saône. Mismo que curiosamente, por el gran lapso de tiempo es difusa por los cambios de la luz.

Por otro lado, el francés Louis-Jacques-Mandé Daguerre, después de ser recaudador de impuestos trabajó un tiempo como escenógrafo teatral y pintor, gestionando los dioramas de París y Londres, pero guiado por sus experiencias con las ilusiones ópticas comienza a experimentar con la fotografía. Él ya había intentado desde 1824 usar la cámara oscura para crear imágenes con sustancias fotosensibles, pero no había tenido éxito hasta antes de su asociación con Niépce.



A través de un conocido en común, Niépce se entera de que Daguerre también está investigando sobre lo mismo, y se asocian en 1829. Lamentablemente en 1833 fallece Niépce, prácticamente desconocido y Daguerre es el que disfrutara la fama, aunque posiblemente sin la ayuda de Niépce nunca hubiese podido perfeccionar su invento. Mismo que presenta en 1839 a la Academia de Ciencias Francesa, bautizándolo daguerrotipo. Francia entiende la importancia del invento y decide donarlo al mundo.



Vista desde la ventana de Niépce

El daguerrotipo era una lámina de cobre, bañada con una delgada capa de plata. El grano de plata es uniforme y sin grano, de una calidad que no ha podido ser superada hasta ahora (Debroise, 2005). Cada daguerrotipo era una pieza única y no era posible reproducirla, cada toma debía ser enmarcada en vidrio. Y así, pronto “la daguerrotipomanía se adueñó de toda Europa y el daguerrotipo se convirtió en el procedimiento fotográfico por excelencia en todo el mundo.” (Johnson et al., 2012, 40). En gran parte esto fue posible gracias a que fue una patente sin regalía. Al principio los daguerrotipos requerían un tiempo de exposición a pleno sol, pero para 1843 el tiempo se había reducido a unos segundos. Aunque en su mayoría el daguerrotipo era usado para retratos, con la reducción del tiempo de exposición, otros géneros se sumaron: bodegones, desnudos, fotografía etnográfica, documentación, el entorno familiar, etc. “No

menos seductor que explorar el cuerpo humano era la habilidad de inmortalizar un paisaje urbano que hasta entonces solo había sido plasmado por el pincel de un pintor o el lápiz de un dibujante” (Johnson et al., 2012, 48)

La noticia del daguerrotipo le llegó al principal rival de Daguerre, el inglés William Henry Talbot, quien había estado realizando experimentos desde 1834, exponiendo papel sensible a la luz, obteniendo buenos resultados pero teniendo que dejar de lado sus experimentos por



Anónimo, Retrato de pareja, c. 1850

Daguerrotipo de placa coloreado cuarto de placa. Arte Moderno, CONACULTA, INBA. México. Donación de Manuel Álvarez Bravo.

otros trabajos. Él fue un “científico, matemático, lingüista botánico, erudito clásico, terrateniente adinerado y miembro de la Royal Society, era uno de los más exitosos estudiosos del siglo XIX, pero su descubrimiento de un nuevo proceso fotográfico fue casi accidental.” (Batz, 1999, 20) “Fue precisamente su falta de talento lo que lo dirigió en el camino correcto.” (Batz, 1999, 20) Talbot estaba frustrado de no poder realizar impresiones de la naturaleza con el dibujo tradicional.

Él por su parte había estado intercambiando correspondencia con su amigo John Herschel sobre sus experimentos. Utilizó un método en el que ponía objetos sobre papel tratado con nitrato de plata y una solución salina y los ponía al sol. En las partes en donde no estaba el objeto, el papel se volvía café oscuro gradualmente produciendo imágenes. Fijó estas imágenes con una solución de sal de mesa. A éstas les llamó “dibujos fotogénicos” Pero su interés en realidad era capturar imágenes producidas por la cámara obscura. Mandó a hacer cámaras pequeñas, de tres pulgadas, y él mismo les colocaba lentes, dentro colocaba el papel húmedo y esperaba de una a dos horas hasta que las imágenes empezaban a aparecer. Las imágenes negativas obtenidas en estos aparatos apodados “mouse trap” (ratonera), constituyen el origen de toda la fotografía negativa-positiva y, como consecuencia, de la reproductibilidad

de las imágenes fotográficas.

Talbot tuvo los primeros resultados exitosos en 1835 pero fue hasta 1839 que, alentado por el anuncio del invento de Daguerre, expuso sus primeros experimentos de la Royal Institution de Londres, y publicó las instrucciones completas del procedimiento. Sin embargo, “debido a que él nunca publicó su descubrimiento y a que Daguerre había asegurado la patente inglesa, los intentos de Talbot de registrar la propiedad fueron inútiles.” (Batz, 1999, 21) En 1840 Talbot logró reducir el tiempo de exposición y rebautizó al proceso <<calotipo>> (“del griego Kalos, que significa ‘bello’, y tipos, ‘esbozo’” (Johnson et al., 2012, 90)) por el que obtuvo la patente en 1841. Pero su insistencia en mantener un control estricto sobre la distribución y aplicación de su proceso no permitió su uso extendido. (Batz, 1999, 22)



William Henry Fox Talbot, Puerta Abierta, 1844, calotipo

W. Henry Talbot, también hizo descubrimientos en los principios de la fototipografía, la fotografía flash-lamp y la invención de una cámara portable de viaje. Su libro: *The Pencil of Nature* fue la primera publicación en incorporar fotografías, demostrando la reproductibilidad en masa de la calotipia. Así que una de sus mayores aportaciones fue la de la impresión en papel de un positivo a partir de un negativo, obteniendo así reproductibilidad de imágenes sin límites, sentando las bases de la fotografía moderna. El método de Talbot puso las bases para el futuro de la fotografía como un medio de masas.

Publishers' Scrap-book.

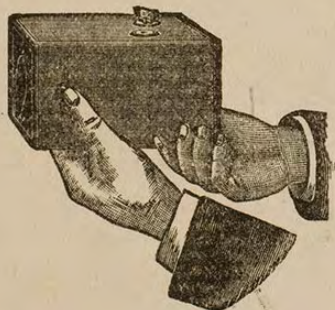
THE KODAK CAMERA.

"Dost thou love pictures? we will fetch them straight
As lively painted as the deed was done."

SHAKESPEARE—"Taming of the Shrew."

"You press the button, we do the rest."

OR YOU CAN DO IT YOURSELF.



The only camera that anybody can use without instructions. As convenient to carry as an ordinary field glass. World-wide success.

The Kodak is for sale by all Photo. Stock-dealers.
Send for the Primer, free.

Mention POET-LORE when you write.

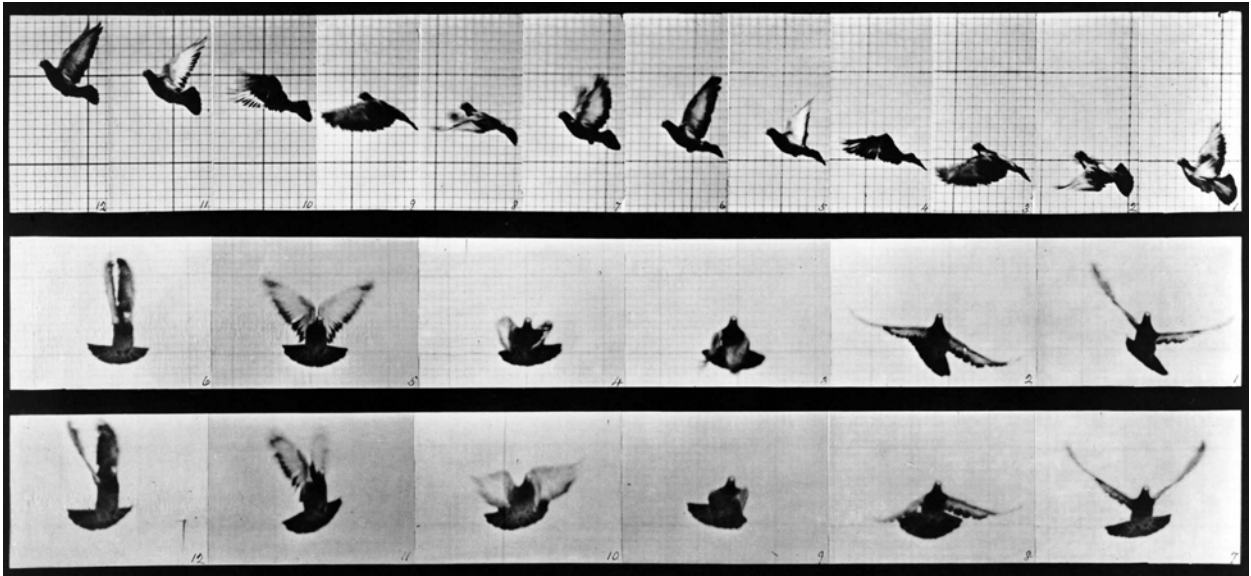
Anuncio Kodak

Estéticamente, los daguerrotipos plateados seguían impresionando más al público, por lo que las posibilidades de las fotografías impresas en papel fueron abandonadas por otros 10 años. Después de la invención de la fotografía fue cuestión de meses para que el método de Daguerre tuviera 30 ediciones publicadas, y la gente estuviera muy entusiasmada, en parte gracias a la descripción de la fotografía por parte de la prensa, aunque el alto costo era un obstáculo para muchos. El costo y el tiempo de exposición disminuyeron con la creación de los llamados lentes Petzval, en 1841. Pronto se volvió moda entre los adinerados europeos, y quien pudo compró incluso su "caja daguerriana". Se crearon clubes de personas aficionadas a la daguerrotipia, y se temía por los dibujantes, grabadores, etc. pues se creía que perderían su trabajo. El primer estudio profesional fue fundado por John William Draper y Samuel F.B. Morse en Nueva York en 1839, seguidos por otros estudios similares en Filadelfia, Londres, París, Berlín, Hamburgo y Viena. A menudo los daguerrotipos eran firmados por los fotógrafos y, como pequeñas obras de arte, dados como regalos. Entre los daguerrotipistas más activos están: Jean-Baptiste Sabtier-Blot en Francia, Richard Beard y Antoine Jean François Claudet en Inglaterra, y Hermann Biow, Carl Ferdinand Stelzner, y H. Krone en Alemania. Sin embargo, la mayoría de los daguerrotipos que sobreviven son anónimos por lo que muchos de los primeros daguerrotipistas permanecen desconocidos. (Batz, 1999, 24)

La fotografía siempre fue objeto de debate y controversia sobre todo entre el círculo de los artistas y críticos, pero pronto la fotografía se impuso rápidamente en el territorio de los retratos, paisajes, desnudos, y reproducciones de arte. Muchos artistas se sentían amenazados. (Batz, 1999, 25)

"En Estados Unidos, una joven democracia deseosa de verse reflejada en la placa de espejo, el daguerrotipo vivió su máximo esplendor a mediados de la década de 1850." (Johnson, et al., 2012, 56)

Para 1850, el método más común en papel era la calotipia, aunque tenía algunas fallas como



Edward Muybridge. Estudios sobre movimiento

granulado, o falta de brillo, pero las ventajas no podían seguir siendo negadas o ignoradas. Este proceso, estaba dirigido desde su invención hacia resultados artísticos. Siendo los primeros de este tipo obtenidos por el pintor escocés David Octavius Hill y el fotógrafo Robert Adamson, gracias a que en Escocia no afectaba la patente inglesa de Talbot.

“La inagotable creencia en la <<verdad>> fotográfica fue una herramienta poderosa que los fotógrafos sabían explotar bien. De vez en cuando, se realizaban <<documentos>> de ficción para documentar o ilustrar algún hecho.” (Johnson, et al., 2012, 56)

Richard Leach Maddox, físico inglés, descubrió cómo depositar y fijar una capa de gelatina de bromuro de plata -el mismo principio que se sigue utilizando en los materiales fotográficos hoy en día - marcando el futuro de la fotografía por que el tener una placa seca liberó al fotógrafo de contar forzosamente con un cuarto oscuro con él, en donde quiera que estuviera y en el momento que quisiera tomar la fotografía. Ahora era posible hacer las tomas en una fracción de segundo. En América y Europa se empezaron a fabricar las placas pero seguía siendo problemático el peso y la fragilidad de las mismas. En 1887 H. Goodwin inventó un rollo de película de celuloide que permitía varias tomas sucesivas. Y aunque los diversos materiales que se producían tenían problemas en la recepción e interpretación de algunos colores, la fotografía iba tomando terreno. Con el tiempo se fueron creando cámaras capaces de tomar varias fotografías en serie, así como los fueles también iban ampliando su gama de ajustes y enfoque más preciso alrededor de 1880. Al ser tan cortos los tiempos de exposición ya no podían ser ejecutadas las aperturas a mano por el fotógrafo, se crearon obturadores que podían realizar estas tareas. En cuanto a los lentes se buscaba eliminar aberraciones, y hubo muchos avances en el campo de la óptica fotográfica. (Batz, 1999, 58-61)

Y fue entonces cuando alrededor del año 1890, se transforma el curso de la fotografía por completo al llegar George Eastman creando una cámara ligera, fácil de usar con la idea de que la fotografía pudiera ser para todos y que cualquiera, no sólo los fotógrafos profesionales, pudiera tomar una fotografía con solo presionar un botón, concepto que fue enormemente

popular y exitoso. La cámara fue la Kodak No. 1 y fue puesta a la venta en 1888. Tenía un lente de enfoque fijo y 100 negativos redondos de un poco más de 2.5 pulgadas cada uno. El precio de la cámara incluía revelar el rollo y hacer las impresiones. Bajo el slogan: "Usted Presiona el Botón, Nosotros Hacemos el Resto", las personas solo tenían que llevar la cámara con el rollo expuesto a la Compañía Eastman en Rochester, Nueva York y por 10 dólares recibían su cámara cargada con un nuevo rollo fotográfico. Lo que ocurrió después fue un gran éxito, con muchísimos novatos capturando todo lo que consideraban que valía la pena. Muchos artistas y escritores las usaron para grabar su vida y ser de ayuda para la memoria, como Emile Zola, Edgar Degas, Pierre Bonnard, August Strindberg y George Bernard Shaw. (Batz, 1999, 58, 65-67)

Con la fotografía, el tiempo adquirió un nuevo significado, así como la posibilidad de capturar el movimiento. (Batz, 1999, 62) En 1869, el inglés Eadweard Muybridge fue contratado por un terrateniente de un gran rancho de caballos para fotografiar los movimientos del galope de los caballos para probar que las cuatro patas están en algún punto suspendidas todas al mismo tiempo en el aire al galopar. Muybridge aceptó y en 1877 publicó sus resultados en dos volúmenes con un total de 781 calotipos titulados "Animal Locomotion and The Human Figure in Motion". Inspirando a personas como el científico y artista Étienne- Jules Marey para realizar sus propios estudios sobre movimiento y creando su propia cámara que podía hacer una serie de fotografías en una misma placa, resultando en un diagrama de movimiento. Más tarde diseñó una cámara que hacía las exposiciones por cada fase del movimiento.

Ottomar Anschütz, un fotógrafo alemán, creó un disparador con extremadamente pequeños tiempos de exposición, con el que capturó caballos corriendo, cigüeñas, y otros animales en movimiento.

Muchas personas fueron influidas por la cronofotografía, y más tarde esto se vería reflejado también en vanguardias como los futuristas, los expresionistas, y los cubistas. Culminando con la invención del cine de los hermanos Lumière, previamente imaginado por Jules Champfleury desde 1845. (Batz, 1999, 67) Que se convirtió en toda una corriente que tomó su propio camino como podemos ver hoy en día.





Desde su invención existía el pensamiento de que era una lástima que las fotografías solo capturaran a la naturaleza en blanco, negro y gris. (Baatz, 1999, 67) Por lo que se empezaron a llevar a cabo experimentos tratando de tomar fotografías a color. La primera fotografía con color fue producida por James Clerk Maxwell, en 1861, buscando demostrar la teoría aditiva del color. En donde tomó la fotografía a través de tres diferentes filtros en rojo, verde y azul, que al sobreponerlos con un proyector el resultado era una foto que se veía casi real. Pero el proceso era inútil para efectos prácticos por su complejidad. (Baatz, 1999, 67)

“Cómo reproducir colores en una sola capa de negativo o impresión, en lugar de tres negativos, intrigó a muchos investigadores en Europa y Norteamérica al principio del siglo XX. El primer método realmente usable fue el método de la placa autocromática presentada por los hermanos Lumière en 1904” (Baatz, 1999, 69)

teniendo ya varios antecedentes de avances en este campo.

“Su método producía una imagen con un color que parecía natural en una sola exposición [...] Las placas autocromáticas fueron producidas comercialmente por los hermanos Lumière en Lyon, Francia, a partir de 1907, y después también por la firma alemana, Agfa. [...] Sin embargo, tomó otros 30 años para que la fotografía a color realmente fuera exitosa con el desarrollo de la película a color de tres capas hecha por Kodak y Agfa en 1935/36.” (Baatz, 1999, 69)

Al empezar el siglo XX se comienza el debate sobre si la fotografía es arte, y en dado caso en donde era que se posicionaba en relación con las artes, y en general del arte. Siendo un tema de discusión enfrentaba la fotografía “realista” “directa” contra la fotografía pictórica. Emerson clamaba que en la visión natural del hombre “nada tiene un borde definido”, y que ciertos campos de visión suelen estar fuera de foco, aunque algunos se oponían a estas afirmaciones. Surgió una escuela de fotografía artística llamada pictorialismo, alrededor de 1890 en Viena, Paris, Hamburgo, e Inglaterra.

“Los salones internacionales que habían sido establecidos en muchas ciudades Europeas desde principios de los 1890s generaron interés público y dieron un gran impulso al movimiento de la fotografía artística. ” Muchos centros de arte Europeos siguieron el ejemplo. Por ejemplo, en el Kunsthalle en Hamburgo, tuvo lugar la Primer Exhibición Internacional de Fotografías Amateur en 1893, en la que se exhibieron 6000 fotografías. (Baatz, 1999, 72)

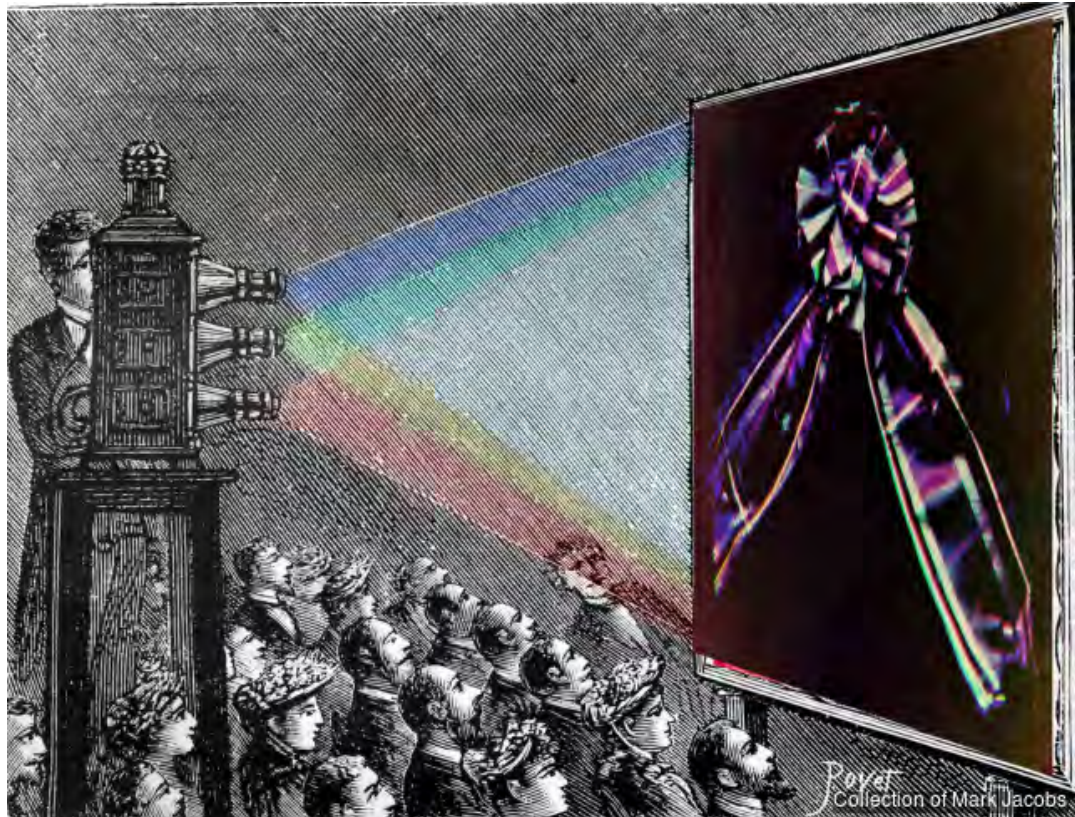
En este momento muchas formas de fotografía instantánea proliferaron. La fotografía afecto a la pintura, ahora ya no era necesario representar la realidad con ella, y surge un giro por completo en el mundo del arte que son las vanguardias artísticas. Éstas, a su vez, afectan a la fotografía que también las adopta: El cubismo, el futurismo, pictorialismo, photo-secession, etc. Muchísimas vanguardias se dieron a partir de este momento y las vanguardias en Europa y Estados Unidos afectaban a México.

En el apartado dedicado a Agustín Jiménez se especifica algunas de las vanguardias que estaban en boga en esos momentos que se relacionan con el momento histórico y su obra. Pero a grandes rasgos ese era el panorama de la fotografía la primera mitad del siglo XX en el mundo.

< Hermanos Lumière

L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895

still



Proyección de una fotografía en color

1.2 Antecedentes de la fotografía en México

Debroise (2005, 33) Señala la similitud de la impresión de las imágenes en los daguerrotipos con la aparición de la Virgen de Guadalupe en el ayate de San Juan Diego, que sin duda forma parte importante de la cultura mexicana. Milagro que trató de ser explicado “científicamente” por el padre Luis Becerra Tanco, curiosamente este hecho parece asemejarse mucho a las fotografías que no existirían sino hasta un poco más de dos siglos más tarde.

La fotografía en México comenzó prácticamente al mismo tiempo que en el resto del mundo, y es en 1839 cuando su historia en nuestro país se empieza a escribir. México no tardó en “participar en la fiebre” de la daguerrotipomanía. Según distintas fuentes se sabe que el 3 de diciembre de 1839, el grabador francés Jean François Pr el er Duboille, instalado desde 1837 en la calle de Plateros número 9 de la ciudad de México, regresa de Francia despu es de haber comprado en París dos aparatos para daguerrotipo. Apenas desembarca en Veracruz organiza – así como lo había hecho Daguerre unos meses antes- una demostración pública en el puerto, capturando “el Palacio de la Plaza de Armas, los edificios principales de ésta con sus portales, parte de la calle real, el Convento de San Francisco, la bahía, el Castillo de Ulúa, los médanos al oeste de la Ciudad”. Hecho que no pasó desapercibido por la prensa del estado. (Debroise, 2005, 36) Según Fuentes (2008, 32): “El éxito y el asombro que causó a la población lo estimuló a trasladarse al año siguiente a la ciudad de México y organizar en la plaza de armas una exhibición de vistas de la catedral metropolitana”. All  plasmó a la perfección la catedral. También existe la posibilidad de que la fotografía llegara paralelamente por



A dos años de la llegada de las cámaras a México empiezan a existir los “profesionales”, que en su mayoría eran practicantes de las artes plásticas en busca de ganar dinero fácil aunque enfrentaron varios problemas técnicos. Al parecer es sorprendente “la abundancia de daguerrotipos que en 1846 ascendía a noventa locales, los establecimientos de fotógrafos de treinta y cuatro, y los estudios a cinco (Rosa Casanova citado por Fuentes, 2008, 32) El primer daguerrotipista mexicano que se ha localizado con certeza, por Olivier Debroise, se llamaba Joaquín María Díaz González, estudiante de pintura en la Academia de San Carlos, alumno de Primitivo Miranda, y abrió en 1844 un efímero estudio en la calle de Santo Domingo, en donde

realizaba miniaturas al óleo y daguerrotipos. García Krinsky (2005, 7) dice que quizá el primero fue Jaquín Díaz González en 1844, seguido por Antonio L. Cosmes de Cossío en 1847. Al principio en la situación económica de México los fotógrafos no podían instalarse de forma permanente por lo que eran trashumantes hasta mediados de la década de los cincuenta. En gran parte del elevado precio, que hace que la clientela sea escasa, y el daguerrotipista tiene que buscarla en otras regiones (Debroise, 2005, 51) Los daguerrotipos eran muy costosos, fuera de las posibilidades de más del 95% de la población.

“En la década de 1840 un daguerrotipo podía costar entre dos y dieciséis pesos, de acuerdo con el tamaño, mientras que el salario mensual de un ama de llaves era aproximadamente de ocho a diez pesos y el de una recamarera de cuatro a cinco pesos” (Mraz, 2014, 45)



Atribuido a Louis Prelier
Puerto de Veracruz, México. Diciembre de 1839. Daguerrotipo, 16,5 x 21,5 cm. Eastman Kodak Company; excolección Gabriel Corner. George Eastman House

A pesar de todo, la fotografía se vuelve, rápidamente, parte de las costumbres del mexicano y la primera forma popular de fotografiar. Las familias tenían su propio fotógrafo a modo de su médico de cabecera, a menos de dos décadas de la invención de la fotografía. Es un arte al servicio de las clases en ascenso, debido a su alto costo.

México se convertiría pronto en uno de los lugares favoritos de los extranjeros para fotografiar vistas. Además muchos de los primeros fotógrafos en México eran extranjeros.

Las primeras fotografías de guerra del mundo fueron las de la invasión y ocupación estadounidense en México. (Imagen 13) En México, aún más que en Europa o Estados Unidos, los retratos dominan la profesión hasta los años 1870-1880, y esto se debe a la demanda de parte del público, a los altos costos y a la falta de una clase media de fotógrafos aficionados que les interesara experimentar, pues las clases sociales en México eran decididamente contrastantes.

En un principio no había interés alguno por la creación de un arte nacional.

Muchos daguerrotipos permanecen anónimos debido a que en México no se acostumbraba firmarlos.

Alain Corbin, en ese entonces: “El acceso a la representación y a la posesión de la imagen de sí mismo exagera el sentido de la propia importancia, democratiza el deseo de aprobación social.” (Debroise, 2005, 38) Existe una gran fascinación

por el retrato en la sociedad decimonónica. El “hombre del siglo XIX, afirma su personalidad mediante la representación de sí mismo y la puesta en escena fotográfica” (Debroise, 2005) El fotógrafo lo sabe y en el estudio-teatro “lleno de accesorios, columnas, de telones, de mesitas, lo que ponen de ahora en adelante en escena es la estatura. Exageran el énfasis, estimulan



Atribuida a Charles J. Betts
Amputación de la pierna del Sargento Busto por el Doctor Pedro Van der Linden
Cerro Gordo, Veracruz,
18 de abril de 1847
INAH



Anónimo
Daguerrotipo sexto de placa coloreada
Ca. 1840
INAH

el crecimiento del ego del sujeto" (Debroise, 2005, 38)

A su paso por las ciudades, el daguerrotipista va tomando vistas de los paisajes y de las ciudades. Tal como el francés Philogone Daviette quien estuvo brevemente en México en 1842. "El daguerrotipo y, un poco más tarde el ambrotipo son considerados como objetos personales, verdaderas joyas." (Debroise, 2005, 39) Hacia 1843 se empiezan a colorear y tienen mucho éxito en la sociedad mexicana. El acabado a color, imitación de pinturas al óleo parece ser característica muy mexicana o latinoamericana.

De la daguerrotipia se pasó al colodión húmedo y al papel albuminado. La aparición de nuevas técnicas desencadena una guerra de precios y atrae sectores más altos de la población al derrumbarse los precios. A partir de este momento se le llamará fotografía. No obstante, aunque los precios bajan, siguen siendo inalcanzables para los indígenas y las "clases menesterosas" Los fotógrafos, tanto mexicanos como extranjeros, empiezan a abrir estudios en las calles céntricas de la ciudad en vez de andar recorriendo distancias con sus frágiles equipos. El fotógrafo comienza a usar otras tácticas y valerse de estudios decorados y suntuosos (decorados con telones, alfombras, muebles elegantes, etc.) para atraer a una clientela que se volvía periódicamente más exigente. "La imagen perdió parte de su sencillez, así como también nitidez" "Ya lo había notado Walter Benjamin en 1931:

El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir, no fuera, sino dentro del instante. Durante la larga duración de estas tomas crecían, por así decirlo, dentro de la imagen" (Debroise, 2005, 52)

La tarjeta de visita combinaba la credibilidad del daguerrotipo con la producción y circulación masivas. Éstas se imprimían en albúmina y se popularizaron rápidamente, fueron muy bien recibidas por la sociedad, gozaron de una enorme popularidad. Las cámaras con que eran realizadas hacían posible la obtención de varias copias. Permitieron la construcción de la autoimagen moderna y se crearon las celebridades. Eran básicamente tarjetas personales que se intercambiaban y las personas las coleccionaban en álbumes en las que poco a poco se fueron mezclando con celebridades y a veces con "tipos nacionales". Así se propicia el "primer auge masivo" de la fotografía en México. El alemán Teodor Gottfried Dimmers era especialista en tarjetas de visita y fue posiblemente el introductor en México de este género de retratos. Permitían que cada uno diera la imagen que quería dar de sí mismo.

El género de retrato de los muertos, también tuvo mucho auge en México

"La aprehensión de la última imagen de un ser querido era una posibilidad tan particular de la técnica, con un gran potencial de aceptación entre las familias que deseaban poder perpetuar y conservar una memoria fiel de los rostros que pasaban 'al más allá.'" (Fuentes, 2008)

Los fotógrafos pronto comienzan a tomar un lugar importante en la sociedad. La fascinación por la imagen propia maravilla a la aristocracia y nueva burguesía, pero también a las poblaciones rurales. Se vuelven las imágenes de los héroes personales de estos pueblos, objetos de culto. "En estos casos, las imágenes-pinturas, grabados y fotografías- investidas de valores míticos se confunden con diversas otras 'reliquias' y adquieren un estatus de 'emanación' de lo ausente, de presencia (...). (Debroise, 2005, 47)

En los álbumes fotográficos se intercalaban a veces, no solo retratos de la familia, también figuras públicas que eran parte de la ideología familiar y acababan formando parte de esta de alguna forma. Se vendían fotografías de gobernantes de México y de todo tipo de “héroes”, iniciado por Cruces y Campa. (Debroise, 2005) “Muy pronto, la fotografía se inserta en el altar doméstico, entre veladoras, ramos de flores, yerbas de olor, estampas con representaciones de santos. Desde 1842 el daguerrotipista francés Philogone Daviette comercializa reproducciones de la Virgen de Guadalupe.” (Debroise, 2005, 49) (Imagen 15)

Otro uso que se le dio a las tarjetas de visita fue que en 1864, Maximiliano ordenó el registro para la identificación de las trabajadoras sexuales. En estos las mujeres no contaban con la misma libertad de expresar su identidad pero aun así hay rasgos curiosos que aparecen como que algunas intentaran parecer “muje-



Benito Juárez
Tarjeta de visita

res decentes” o imitaban las poses de celebridades y otras si dejaban ver características que hacían evidente su oficio. (Imagen 16)

Juárez, Díaz y Lerdo de Tejada, en su momento vieron el uso propagandístico que las tarjetas de visita podían ofrecer y lo quisieron aprovechar. Cruces y Campa en algún momento llegó a vender 20 mil copias de la imagen de Benito Juárez. Las

Las celebridades no sólo eran mexicanas sino que también aparecían extranjeras como la realeza políticos, científicos, clérigos, etc. Así como gobernantes estadounidenses ya que varias de las empresas importantes aquí eran estadounidenses.

Las tarjetas de visita ofrecían una maravillosa oportunidad de expresar la individualidad pero paradójicamente esto resultaba en una uniformidad de cómo debían verse las personas exitosas y modernas, se había creado una especie de “código de bienestar material y social” que junto con el lenguaje corporal, la vestimenta y el escenario, las personas adoptaban para expresar esa elegancia que se aspiraba en todas las clases sociales. (Imágenes 13, 14, 15) Las clases bajas se hacían fotografiar como burgueses.

Para reforzar la identidad de los burgueses, existían las tarjetas de visita de los llamados “tipos mexicanos”. Cruces y Campa también eran de los que tenían este género entre su producción. Servían de alguna forma para “reforzar la identidad de los burgueses” al representar simples “masas anónimas encargadas del trabajo manual”, aunque esto no era cierto. Sin embargo en estos retratos eran tan solo individuos definidos por su oficio. La mayoría de las veces los retratados no eran ni siquiera trabajadores reales sino que eran modelos, y las fotografías eran realizadas en estudios con utilería y accesorios. Entre los oficios estaban muchos vendedores, “pulqueros”, “panaderos”, “cesteros”, aguadores, vendedores de verdura, etc. Asimismo también había imágenes de mujeres en un espacio hogareño, moliendo maíz, cocinando, planchando, o realizando cualquier otro tipo de actividad relacionada.

La realidad es que con esa facilidad que se podían tomar retratos construidos en el estudio,

también la fotografía servía para documentar la miseria del mexicano y que ésta fuera dada a conocer en México y en el extranjero. Hecho que aterrorizaba a los gobernantes quienes querían ocultarla para no ahuyentar a posibles inversionistas, al punto de que se llegaron a crear leyes que prohibieran esas imágenes tachándolas de “obscenas e indecentes”. Imágenes como las de Cruces y Campa en donde los personajes aparecían con ropas limpias solo reforzaban la idea, según Mraz (2014, 55) de una clase de “pobre digno” y un “pobre indigno que era el pobre real, pero culpándolo de cierta forma de su propia pobreza. Además “las tarjetas también deshumanizaban a los de abajo; los clasificaba de acuerdo con las teorías sociales pseudocientíficas positivistas contemporáneas, que naturalizaban las diferencias de clase.” (Mraz, 2014, 56) Y dejaban de lado a los trabajadores urbanos que eran mayoría, dejando solo los oficios pintorescos con el propósito de “atraer el voyeurismo de la clase acomodada. Apa-

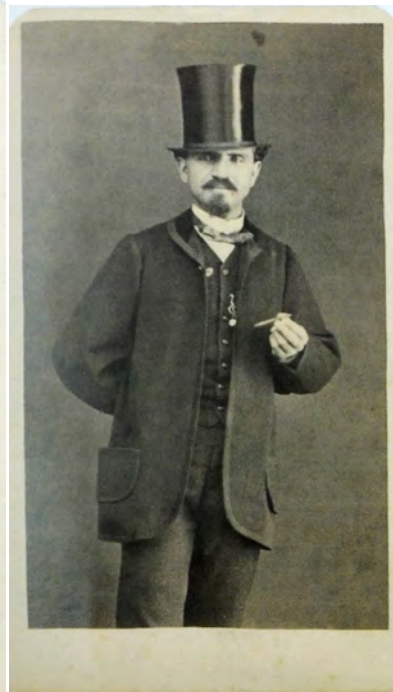


Anónimo
Matilde García
Del álbum Colección de prostitutas
Del c. Gobernador Juan José Baz.
Ciudad de México, 1868.
Albúmina.

Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada,
Secretaría de Hacienda y Crédito Público



Montes de Oca
Retrato de señora con niño
Ciudad de México, c1866
Albúmina, tarjeta de visita
SINAFO- Fototeca Nacional INAH, 452225



Añorbe
Señor J. Campos
Puebla, 1867
Albúmina, tarjeta de visita.
SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º
451924

recían muy pocos indígenas, probablemente porque representaban un lastre para el gobierno y un impedimento para el progreso.

La daguerrotipia solo sacaba una copia. Al crearse la calotipia por Talbot, aunado al desarrollo de la óptica moderna “(que tendría una importancia fundamental en la historia del arte al ofrecer nuevas maneras de ver)” “hacia 1860 la fotografía se convirtió en algo más que un simple mecanismo de representación: en un medio en sentido moderno, en instrumento de la comunicación y el conocimiento.” (Debroise, 2005, 51)

Hasta la difusión de técnicas de reproducción masiva y de los visores estereoscópicos (Imagen 20) es que las personas se comienzan a interesar en las vistas y paisajes, que en los inicios no tenían tanta importancia en México. Los ejemplares que existen en los inicios son muy interesantes, aunque parecen responder al hecho de que era difícil hacer retratos debido a los largos tiempos de exposición. Un fotógrafo de vistas de México utilizando daguerrotipo fue Théodore Tiffereau.

Debroise (2005, 53) nos dice que desde mediados de la década de los sesenta del siglo XIX los fotógrafos se fueron convirtiendo en pequeños industriales, En algunos lugares de provincia eran considerados “sabios”, y que estaban a la vanguardia del conocimiento científico, pues

poseían conocimientos de óptica, física y química. Eran vistos incluso a la par del médico o del boticario. También declara que el fotógrafo mexicano del siglo XIX pertenecía a la clase acomodada, pues solo teniendo recursos es que podían adquirir las herramientas del extranjero o suscribirse a las revistas francesas, inglesas o españolas. Algunos tienen la oportunidad de viajar a Estados Unidos o a Francia, incluso, para estudiar.



Cruces y Campa
Vendedores de fruta



Anónimo,
Danza en San Francisco,
Querétaro, c. 1870.
Albúmina, estereoscópica.
SINAFO- Fototeca Nacional
INAH, n.º 427003

México fue un país muy fotografiado por extranjeros. Según Debroise (2005, 53), entre 1864 y 1867 se podría llamar el primer boom de la fotografía en México. En estos años fueron inaugurados en la ciudad de México más de veinte estudios cuya especialidad sería la producción de tarjetas de visita y de

tarjetas 'imperiales'. El establecimiento de estudios fotográficos, seguía creciendo. "En la ciudad de México existían siete estudios en 1856, cinco de los cuales estaban debidamente registrados y pagaban sus impuestos. En 1860 ya eran más de veinte, y el 1870 contamos setenta y cuatro estudios de fotografías, desde las grandes y lujosas galerías del centro de la capital, instaladas en las avenidas comerciales, Plateros y San Francisco, Escalerillas y Monterilla, hasta las más pobres en barrios excéntricos como San Cosme o Santa María la Ribera. Como elemento comparativo, en esta última fecha, existían veintiséis estudios en Colombia, y treinta y uno en la región de La Plata en Argentina." (Debroise, 2005) Algunos fotógrafos mexicanos que trabajaron aquí son Francisco Montes de Oca, Lauro Limón, Andrés Martínez, Luis Campa,



Antíocho Cruces, Agustín Velasco, Joaquín y Maximino Polo, Luis Veraza, Manuel Rizo y Julio Valletto. (Debroise, 2005, 53)

Mientras tanto, en la esfera académica, se fue insertando la fotografía poco a poco. Fotografías se fueron agregando al acervo de la Academia y, por otro lado, había un enorme interés de parte de algunos docentes en incorporar esta técnica para la enseñanza (Fuentes, 2008, 35). Cuando el arquitecto Javier Cavallari ocupa el puesto del ramo de arquitectura en 1857, es el primer caso del que se tiene noticia fotografías que llegan al país de construcciones



Pedro Guerra Jordán. Estudio de la Fotografía Artística Guerra. Mérida, Yucatán, c. 1900

Placa seca de gelatina. Colección Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán.

europas para mostrar a sus alumnos. Con el tiempo esta práctica se hizo frecuente. De esta forma, también es probable que la institución financiara económicamente expediciones de fotógrafos a cambio de quedarse con el material fotográfico (Fuentes, 2008)

Solo era cuestión de tiempo para que el vínculo con la fotografía no fuera solo una relación pasiva y los artistas empezaran a querer producir las propias. Es así como comienza el “fotógrafo artístico”. Entre las funciones que tenían los artistas además era el retoque de fotografías. El público se vio atraído hacia estas imágenes y a la habilidad de los artistas. Los fotógrafos recurren a pintores para retocar e iluminar retratos. Fue así que muchos pintores empezaron a practicar esta técnica, como el grabador Luis Campa y los pintores Lorenzo Aduna, María González y Ramón Sagredo. Sus servicios eran bien remunerados, sin embargo, en la esfera del arte estaba mal visto el que se “comercializaran” de esa manera.

Otra forma en que la fotografía entró en estrecho contacto con los artistas, fue cuando muchos de ellos comenzaron a utilizarla para “eternizar al modelo” y poder realizar retratos o paisajes al óleo. Recurso que fuera ampliamente utilizado por pintores como Hermenegildo Bustos, José María Velasco (quien también utilizó la fotografía para la enseñanza de perspectiva) (Fuentes, 2008)

Muchos artistas donaban a la Academia lotes de fotografías, como es el caso de Antíoco Cruces y Luis Campa, tratándose una serie de retratos de personajes que ejercieron el poder en



Anónimo, Retrato de hombre con niña. c. 1855. Ambrotipo coloreado, cuarto de placa. Colección Museo de Arte Moderno, CONACULTA, INBA, México. Donación de Manuel Álvarez Bravo.

en México.

En 1870, las fotografías entran por primera vez y se exhiben en los salones anuales organizados por la Academia, y 8 años más tarde se establece el curso en la misma escuela. Aunque probablemente en los primeros años no fueran muy regulares según Fuentes (2008, 37).

Varios fotógrafos se permitieron anunciarse como “fotógrafos artísticos” al haber estudiado en la Academia de San Carlos. Eran marginados, porque como ya se mencionó antes, en la esfera del arte eran considerados como “vendidos”. Sin embargo su relación con la Academia perduraba de distintas formas: por ejemplo, Jesús Corral, profesor de dibujo, trabajó como pintor en el estudio de Agustín Barroso. Luis Campa, socio de Antíoco Cruces, ganó varios premios en los salones anuales de la escuela, fue jurado en diversas ocasiones y llegó a ser director de la carrera de dibujo. Además trajo de Italia una importante colección de reproducciones fotográficas de esculturas griegas y romanas, de pinturas y grabados, que permanecieron en la Academia para que a partir de éstas los alumnos aprendieran a dibujar copiándolas. Antes de la llegada de la fotografía a la Academia en las exposiciones municipales de la Escuela de Artes y Oficios ya aparece obra de algunas mujeres. Entre ellas, Margarita Henry Galdina, quien era alumna y presentó ampliaciones de fotografías.

Perduró en México el gusto por las imágenes iluminadas y retratos coloreados hasta al menos la llegada y masificación del Kodacolor entre los años 1950 y 1960. Pero tuvo su época de oro en los 50's. Fue muy acostumbrada en México. Cuando los fotógrafos tenían algún tipo de educación artística le brindaban prestigio al trabajo. (Imagen 22)

Según una nota periodística de 1862 se señala que “[Ramón Sagredo y otros artistas] han sacrificado sus mejores años y sus recursos a un arte tan hermoso y desgraciadamente poco apreciado (...) contribuyen con sus talentos y rinden el fruto de tantas vigiliass a la especulación de los fotógrafos que se aprovechan de estos alumnos de la Academia” pagándoles si acaso un tercio del valor real de las intervenciones, debido en gran parte al “poco gusto y la preocupación del público[...] que[...] se deja alucinar con facilidad, suponiendo que porque los retratos vienen de la fotografía son más parecidos aun después de la entrada de la iluminación.(...) Sepan los señores que esto creen que del retrato o imagen fotográfica sólo se aprovecha el contorno, y, aun a veces se pierde(..)” (Fuentes, 2008)

Paralelamente al mercado de los retratos se inició uno de vistas.

En 1866, la publicación El Mundo convoca al Primer Concurso Nacional de fotografía. (Treviño, 2004, 21)

Hubo muchos pintores que utilizaron ambos medios así como también usaban las fotografías para realizar sus obras. “Al respecto, Velasco hacía suyas las ideas comunes de sus contemporáneos: si la fotografía reproducía “mecánicamente” la realidad, no había inconveniente en copiarlas como si fueran la naturaleza misma.” (Debroise, 2005)

Entonces, al instalarse los fotógrafos en sus estudios, adopta el estatus y modo de vida de sus clientes. Entre los estudios más importantes encontramos La Fama de los Retratos, de Rodolfo Jacobi, o la Fotografía Artística, de Antíoco Cruces y Luis Campa. Ocupan edificios completos, cuentan con sala de exposición, recibidores amueblados con “buen gusto”, catálogos

de poses, tocadores para cambiarse y arreglarse antes de entrar en el "sacrosanto estudio" (como dice Debroise)

El fotógrafo es como el maestro de obras que supervisa todos los movimientos que se realizan. En los laboratorios trabajan técnicos, laboratoristas, escenógrafos y ayudantes, además de artistas, ocupados de retocar. Se ofrecen en los estudios diversas formas de utilizar o portar consigo los retratos, o retratos impresos en varios soportes.

Cuando aún no existían escuelas de fotografía todo se aprendía en el estudio, frecuentemente el saber se transmite a familiares cercanos como la esposa o los hijos, quienes en ocasiones llegaron incluso a superar al maestro. Escuelas existen hasta las dos primeras décadas del siglo XX, aunque el aprendizaje se seguía dando en el estudio también. A menudo, la fotografía es un negocio familiar. Al ceder el establecimiento a la esposa o la hija, paulatinamente la profesión se va convirtiendo en oficio femenino.

1.3 La fotografía durante el Porfiriato

Al estar tan próximos en el tiempo el año en que la fotografía llegó a México y el año cuando Díaz comienza a gobernar el largo tiempo que duró su dictadura, el periodo del Porfiriato abarca una gran porción de tiempo en el que en el campo de la fotografía se presentaron muchos cambios. Aunado a esto, mucho de lo ya antes mencionado ocurría al mismo tiempo que otros usos o tendencias de la fotografía empezaron a surgir.

Por ejemplo, una situación muy importante fue que en las décadas finales del siglo XIX, al incrementar la competencia el fotógrafo busca maneras de distinguirse y orilla a cada fotógrafo a buscar un estilo que lo caracterice. “Los temas, las poses son los mismos, pero la mirada del fotógrafo ha cambiado.” (Debroise, 2005, 80) Muchos se inspiran en pintores como los claroscuros de Caravaggio, o hacían poses sofisticadas como de pinturas al óleo.

“Las imágenes históricas (...), así como aquellas que difundían vistas de edificios notables y de paisajes (...), parecen haber cumplido un papel importante en la definición de una identidad histórica nacional. El retrato, (...) determinó en sobremanera los modos de ser del mexicano moderno de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.” (Debroise, 2005)

Surge en 1900-1901 la revista El Fotógrafo Mexicano, enfocada a presentar el trabajo de fotó-

Atribuido a José Muñoz, Retratos de Marcos Castillo y Justa Varela, Acusados de robo. Ciudad de México, 1854. Albúmina. Archivo de Guerra, v. 777, exp. 334, p. 533. 1854. Archivo neral de la Nación.





grafos de estudio. Y en 1902 la publicación Foto, dirigida a aficionados de la fotografía. (Treviño, 2004, 21)

También se utilizó como medio para la identificación de los reos,

“Los sucesivos intentos de buscar mayor precisión en los retratos-por ende, mayor control sobre los individuos-coincide con las crisis políticas y los periodos electorales, por lo general acompañados de levantamientos en los estados” “años antes de que existiera lo que llamamos la ‘prensa amarillista’, imágenes de este tipo alimentaban el morbo colectivo.” “La mayoría de los reclusos provenían de las clases bajas, y este era su primer enfrentamiento con las cámaras”

Ellos intentaban no parecerse para no poder ser identificados fácilmente, y por eso se crean “reglas estrictas, códigos que definen de una vez por todas la manera de comportarse ante una cámara” (Debroise, 2005, -) “Por ello la fotografía sirvió, muy pronto, para clasificar, situar, definir y controlar a otros sectores de la sociedad.” (Debroise, 2005, -)

Igual se intentó controlar el ejercicio de la prostitución, los vagos, sirvientes, cocheros, y, para finales del Porfiriato, fue extendido a maestras normalistas, enfermos mentales y periodistas (en vísperas de las Fiestas del Centenario de 1910). (Debroise, 2005, -)

“En las ciudades de provincia y en ciertos barrios periféricos de la capital (...) se instalan estudios improvisados y cada vez son más numerosos los fotógrafos ambulantes en busca de clientela de modestos recursos”, de esta forma, la costumbre de retratar frente a un telón y con la mirada fija hacia la lente, a manera del siglo XIX, se prolonga por largo tiempo, hasta muy entrado el siglo XX. No todos los fotógrafos de provincia, dice Debrois (2005) permanecieron aislados de las nuevas técnicas y modas.

De 1904-1908 a petición de José Yves Limantour, Guillermo Kahlo viaja por todo el país retratando edificios y monumentos virreinales, para la celebración del Centenario de la Independencia. Guillermo Kahlo es famoso por la maestría y gran calidad técnica de sus fotografías. El capturó edificios coloniales y modernos también. José Yves Limantour lo contrató para fotografiar los lotes de las iglesias que había adquirido el gobierno desde las leyes de reforma y para documentar las nuevas construcciones. Su capacidad técnica es muy buena y su aproximación es casi científica acorde de cierta forma con el positivismo. No se interesaba en absoluto el pintoresquismo.

“La revaloración de estos monumentos representaba un cambio de mentalidad: (...) la lucha por la independencia produjo necesariamente un rechazo generalizado de todo lo relacionado con la Nueva España durante los primeros cincuenta años de la nueva nación.” (Mraz, 2014, 74)

Desiré Charnay fue el primer extranjero en fotografiar ampliamente México. Napoleón II le hizo el encargo de fotografiar las ruinas de Yucatán.

Esta investigación “científica” fue un pilar muy importante en los movimientos de expansión Europea. De este encargo, nació el libro Álbum fotográfico mexicano en 1858. Fue muy importante pues con este se incorporó el pasado prehispánico como parte de la identidad del mexicano que, como nos hace reflexionar Mraz (2014, 60) es un primer paso que después repre-



De Désiré Charnay

Gove and North. San Francisquito, Ferrocarril Nacional. Estado de México, c. 1885. Impresión de albúmina, 6x8", Fondo Culhuacan. SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º 465660



sentará un elemento muy importante en la construcción de la identidad nacional.

Aubert era prácticamente el fotógrafo de Maximiliano y Carlota.

Las tarjetas postales también tuvieron su auge en México y siguiendo la moda que existía en Europa y Estados Unidos también tuvieron mucho éxito y eran un objeto de colección en álbumes. Al parecer los temas nacionalistas eran recurrentes, y también las imágenes de grupos marginales que eran presentados como estereotipos de la mexicanidad. Hasta después del año 1910 aproximadamente, éstas comenzaron a ser realizadas por fotógrafos profesionales como Guillermo Kahlo, Hugo Brehme, C.B. Waite, Eduardo Melhado, y H. J. Gutiérrez.

El Ferrocarril Central Mexicano contrató a William Henry Jackson para fotografiar la obra, símbolo de la modernidad y el progreso. México quería demostrar a posibles inversionistas que era un país a punto de convertirse en potencia.

“Las postales de ruinas precolombinas y de la arquitectura colonial atraían visitantes contribuían al desarrollo de una identidad nacional basada tanto en el pasado indígena como en el español. Al mismo tiempo, estos creadores de imágenes también participaron en la construcción de la nueva mexicanidad que fomentaba el Porfiriato al fotografiar las obras públicas y las

AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, Charles B. Waite, Oficios, foto 14.



Winfield Scott,
Niña recogiendo agua en
el lago.
Riviera del lago de Chapala,
Jalisco, 1909.
Positivo, Plata/gelatina.
Archivo General de la
Nación.
Fondo: Propiedad Artística
y Literaria.

Charles B. Lang,
Mujer huave de San Mateo
del Mar.
San Mateo del Mar, Oaxaca,
1899.
Impresión de fotograbado,
5 x 7".
Fondo: Étnico
SINAFO-Fototeca Nacional
INAH, n.º 430878-430879

1786. Pulque gatherer near City of Mexico. Waite. Photo.

fábricas que transformaban cada vez más al país.” (Mraz, 2014, 66)

Las escenas que representaban a trabajadores produciendo artículos artesanales, participaron también en este proceso de tomar el arte popular, que no era apreciado e incluirlo de igual forma como parte de la construcción de la identidad mexicana

Waite también captó la pobreza y la miseria. Y muchas de las fotos que tomó fueron de “tipos mexicanos”.

Porfirio no quería esa imagen de miseria pobreza para México (al menos no que se conociera). Otros fotógrafos que captaron también estas imágenes aunque al régimen no le gustó fueron Jackson y Scott.

John Kenneth Turner, dedicó un libro entero México Bárbaro a este tema con imágenes que había tomado él mismo sobre estas condiciones de vida deplorables en que vivían los mexicanos. Este libro causó mucho impacto y una de las cosas que, quizás, fue más importante fue el haber influido a Francisco I. Madero a generar sus ideas que detonarían finalmente en el movimiento revolucionario.



A finales del siglo XIX, comienza a participar en el periodismo mexicano Agustín Víctor Casasola. Tomando los preceptos del positivismo, la fotografía de Casasola buscaba el objetivismo y buscaba la verdad. Y empieza a trabajar en el periódico El Imparcial de Reyes Espíndola. La prensa empieza crear lectores pasivos que solo recibían la información recogida por reporteros. Privilegiaba a la nota roja como un medio de control, y fue la primera publicación de México en usar el medio tono. Daba mucha importancia a las fotografías.

Posteriormente, Agustín Víctor forma el Archivo Casasola en el que pretendía reunir la historia visual de México, una idea novedosa para ese entonces. En este participaba su hermano y gran parte de su familia, de esta forma podían cubrir diversos eventos o desde distintos lugares al mismo tiempo. El Archivo carece de los nombres de los autores de las fotos que no son de su autoría y eso provoca muchas veces la atribución errónea a Agustín Víctor Casasola. Él es muy famoso por su vasta colección de fotografías de la revolución mexicana.

En 1890 se crea Sociedad Fotográfica Mexicana y convoca un concurso donde solo pueden participar los miembros.

Por artículos en publicaciones se puede ver que en estos años, ya las cámaras tenían instrucciones para aficionados y que las personas empezaban a instalar sus estudios en casa, mucho de ese público eran mujeres. La invención de cámaras más ligeras permitió tomar fotos sin avisar a las personas.

En cuanto a estilo, se seguían las modas de Europa como el naturalismo o el pictorialismo.

El Museo Nacional fomentó los estudios antropológicos y se hizo una especie de inventario de grupos étnicos. México parecía ser un excelente campo de investigación por personas de otros países también en cuanto al estudio de las nuevas teorías raciales que estaban en boga en ese momento. Los grupos indígenas eran cosificados y reducidos a sus medidas corporales por la mirada antropométrica de estos estudiosos. Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XX esto había cambiado y la integración de las comunidades indígenas al país nacionalista fue parte de la ideología.

En estos momentos es cuando surge el fotógrafo reportero.

Las revistas ilustradas contribuyeron a formar la idea de la fotografía como documento.

En el cambio de siglo, con las construcciones se quería anunciar la llegada de una época de prosperidad que ya se había esperado desde hace mucho tiempo y la foto se encargó de documentar esto.

Mraz (2014, 70) Hace un recuento de una generación de fotógrafos que se incorporaron al periodismo: José María Lupercio, Agustín Víctor Casasola, Armando Salcedo, Guillermo Kahlo, Hugo Brehme, Manuel Ramos y los hermanos Felipe, Victoria, y Manuel Torres.

Fotógrafo desconocido
Revolucionarios en Tampico, Tamaulipas
c. 1914



1.4 La fotografía posterior al Porfiriato

Cuando comenzó la revolución “de repente la gente común aparecía en las fotografías, periódicos, revistas ilustradas y películas documentales, con una fuerza tal que reemplazó al tipo popular.” (Mraz, 2014, 107)

Muchas personas de la frontera norte venían a fotografiar la lucha revolucionaria con sus cámaras Kodak. Fue muy documentada por el resto del mundo, siendo E. U. el país que tuvo más acceso. Eventualmente realizaron incluso películas de ficción en las que trataban de justificar que los estadounidenses debían intervenir. Los mexicanos eran retratados como bárbaros y salvajes en un país sin ley y en su mayoría contenían mucho racismo y eran misóginas con el macho estadounidense conquistando sexualmente a las mexicanas.

“Rodeados de creadores de imágenes de todo el mundo, los mexicanos construyeron representaciones de su nacionalidad, diferentes a las que producían los extranjeros, así como de las que habían heredado del Porfiriato: Las imágenes cinematográficas contribuyeron, junto con la fotografía, la pintura y las diversas expresiones literarias, a fijar una nueva visión de lo mexicano en la conciencia colectiva” (Mraz, 2014, 110)

Esto es muy curioso porque fueron los mismos extranjeros los que ayudaron a los mexicanos a formar su propia nacionalidad.

La fotografía también fue usada por los caudillos para hacerse propaganda, pues ellos pronto





Anónimo
Retrato de Cruz Sánchez expresidente municipal de Yauhtepec y fotógrafo zapatista, Yauhtepec, Morelos
c. 1914
Positivo, Plata/gelatina,
Archivo histórico de la UNAM-Centro de estudios sobre la universidad
Fondo: Gildardo Magaña Cerda

AGN, Colección Fotográfica de la Presidencia de la República, Lázaro Cárdenas, expediente 120/3, foto 23/1.

AGN, Propiedad Artística y Literaria, caja284, registro 258.

AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, Autores varios, Revolución, caja 165, foto 24.

Hugo Brehme,
Emiliano Zapata,
Cuernavaca, Morelos,
Mayo de 1911.
INAH

Antonio Garduño.
Pancho Villa en la silla presidencial, junto a Emiliano Zapata y Tomás Urbina, Palacio Nacional, ciudad de México, 6 de diciembre de 1914.
INAH

Agustín Víctor Casasola,
Mujeres en un vagón durante el movimiento de tropas federales en la estación ferroviaria de la ciudad de México.
Ciudad de México, c. 1945.
Placa seca de gelatina, 5 x 7".
SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º 5670

Agustín Víctor Casasola,
Escena capturada durante el movimiento de las tropas federales en una estación ferroviaria de la ciudad de México.
Una versión editada de la misma en la que se destaca el personaje que aparece en la extrema derecha se ha convertido en ícono de la <<soldadera revolucionaria>>.
Ciudad de México, c. 1915.
Película de nitrocelulosa, 5 x 7",
Fondo: Casasola.
SINAFO- Fototeca Nacional INAH, n.º 197986.

vieron que podía ser algo muy útil. Cada división contrató a su propio fotógrafo. Las fotos se difundían en el país y eran muy populares.

El fotógrafo de Zapata fue Armando Salmerón. Villa hizo un contrato por 25 mil dólares (Mraz, 2014, 112) en el que cedía los derechos para filmar sus batallas y ejecuciones, y llegó al punto de participar en una película que se hizo sobre él. Se había creado una clase de personaje que era gustado y que de cierta forma era como un Robin Hood, pero eventualmente, con sus pérdidas de las batallas, y el hecho de que el país del norte comenzara a reconocer a Carranza como presidente legítimo, los lazos con Estados Unidos se fueron rompiendo. También se sabe que, como parte de su estrategia, planeaba los horarios de sus batallas de forma que la iluminación fuera correcta para tomar las fotografías.

Según Agustín Aragón Leiva, en 1933:

“La fotografía en México ha sido siempre algo más que un producto mecánico. (...) Los fotógrafos profesionales han sobrepasado lo marcado por la necesidad del negocio, el mal gusto del público amanerado a las modas de frivolidad realmente condicionaba el ambiente para que la fotografía no pudiera existir como arte. (Debroise, 2005)

En los años veinte la profesión de fotógrafo retratista fue decayendo, Debroise (2005) dice que probablemente esto se debe a la difusión tan exitosa de las cámaras Kodak.

“La boga por el snapshot (...) llegó a México en 1901, por medio de la American Photo Supply, y motivó que progresivamente un amplio sector dejara de asistir al estudio del fotógrafo, a no ser en algunas circunstancias excepcionales (...). Los fotógrafos de estudio empezaron a trabajar en otras actividades o a enfocar su práctica a los sectores menos favorecidos” que no podían darse el lujo de tener su propia cámara. De igual forma, algunos requerimientos oficiales como fotografías para credenciales les permitieron sobrevivir. Así, se reconvirtió la profesión. (Debroise, 2005, -)

Una publicación muy importante de fotografía que fue hecha en México es la revista Helios, que se creó el 1º de enero de 1929. En su directorio figuraron varios de los más prominentes fotógrafos de estudio de la época, algunos técnicos, un especialista de cine, traductores de alemán (Rolf Rüdiger





y Hugo Brehme), Antonio Garduño hace las traducciones del italiano. La revista reproduce muchos artículos de revistas extranjeras. Después se anuncia la creación de una Asociación de Fotógrafos de México y de un concurso mensual en que pueden participar los lectores. Algunos nombres de los personajes que conformaron el jurado son: Alfredo Ramos Martínez, Germán Gedovius, los fotógrafos Antonio Gómez, Enrique Solís y Montero de Collado, que eran figuras importantes de la Academia de San Carlos en ese tiempo.

Después el tono de la revista se vuelve más polémico, desaparecen muchos anuncios (por lo que se supone que no se va tan bien económicamente) y muchas reproducciones fotográficas. Y el tono va subiendo y subiendo al seguir las publicaciones, atacando muchísimo a la competencia extranjera, acusándola de dejar sin empleo a muchos mexicanos. Cuando Antonio Garduño entra en la dirección de la revista, el tono baja de intensidad. Helios se publicó hasta 1936, el antisemitismo se fue calmando sin desaparecer. Siguen atacando a los consorcios americanos como Kodak Mexicana y American Supply Company, apoyando en sobremanera a la empresa alemana Agfa y papeles ingleses. La publicación organiza la creación del Sindicato Patronal de Fotógrafos del Distrito Federal en 1935.

Surge la revista Foto, sustituyendo a Helios, en donde se prefería el virtuosismo técnico, y se descuidaba el motivo.



En esta época el ambiente “revela un profundo malestar en el campo de la industria fotográfica, y marca probablemente el final de la época de los grandes estudios fotográficos (...) que habían resistido el golpe de la Revolución Mexicana, [pero] no soportaron la ampliación del público, el crecimiento de la competencia, la caída de los precios y, en especial, la difusión de las cámaras caseras, la revolución técnica del siglo XX. (...) La fotografía había cambiado de rumbo.” (Debroise, 2005)

Entre los años 40s y 50s había una idea de glamour como las fotografías de las estrellas de Hollywood, derivado del apogeo del cine y también al “modernismo” fotográfico. Auge de Semo, “el fotógrafo de las estrellas”, con quien incluso se fotografiaban extranjeros que venían a México. Al cierre de su estudio se “extingue la tradición de grandes estudios fotográficos.” (Debroise, 2005, -) En el periodo post- revolucionario hubo mucha producción de fotógrafos de vanguardia, de artistas tanto mexicanos como extranjeros.

“En una corriente que se relaciona temática y estilísticamente tanto con el modernismo fotográfico como con la llamada ‘escuela mexicana de pintura’. Comparte [Lola Álvarez Bravo] con Diego Rivera, María Izquierdo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos y Antonio Ruiz, cierta manera de ver a México.” “Observa al país como los demás lo pintan o lo describen, desde el



Dolores del Río y Pedro Armendáriz

Foto album de Emilio Fernández (1943)



Lola Álvarez Bravo
Diego Rivera, 1945

Edward Weston
Cabbage leaf,
1931

Tina Modotti
Manos,
1926

Tina Modotti
Mujer con olla,
1926

Manuel Álvarez Bravo
La hija de los danzantes,
1933

Dolores del Río y Pedro Ar-
mendáriz
En la película Flor Silvestre de
Gabriel "el indio" Fernández

Still de la película ¡Que viva
México! De Sergei Eisenstein

punto de vista de una ética: el humanismo criollo surgido con la Revolución de 1910, definido y reglamentado por José Vasconcelos y los participantes de la revolución cultural mexicana de los años veinte. El mundo indígena, que antes se trataba de ocultar – por ‘denigrante’- hasta el punto de que el propio gobierno evitaba que los turistas fotografiasen, emerge en el primer plano de la pintura mural y en las fotografías de Edward Weston, Tina Modotti, José María Lupercio, Antonio Reynoso, Manuel Álvarez Bravo y Lola Álvarez Bravo.” (Debroise, 2005)

Tina Modotti y Edward Weston llegan México en 1923.

Ya para 1940 El nacionalismo había cambiado mucho, ya solo era como algo teatralizado y un mecanismo de poder, muy alejado de los ideales iniciales. Se usaba para ocultar las diferencias de clase.

En estos años fue cuando comenzó la época del cine de Oro en México. Con dos de sus principales exponentes que trabajaban juntos: Emilio “el indio” Fernández y Gabriel Figueroa.

Fernández descubrió estando en Hollywood que se podía hacer un cine mexicano y se dedicó a realizar películas nacionalistas. El país era retratado de forma idealizada. Supuestamente su intención fue retratar al mexicano “no desde la perspectiva de hombre blanco” y que su mayor influencia eran los muralistas, sin embargo, como lo dio a entender en una entrevista Julio Bracho, su cine era la continuación de esas imágenes pintorescas.

Con la creación de este cine también se crearon las celebridades y sus personajes que se mezclaban con la persona real.

Fernández abusaba de lo pintoresco y son producciones que aunque mencionan aspectos de la revolución, son incorrectas históricamente y no tienen interés de ser fieles al pasado.

Él pretendía “mexicanizar a los mexicanos” supuestamente para evitar que se americanicen, y lo logró a base de folclor y machismo. “México estaba pasando por una profunda transición de una sociedad rural a una urbana e industrial y las estrellas sirvieron para re-definir una identidad nacional en esa transición.” (Mraz, 2014, 198)

Otra producción muy importante de ese entonces fue la película de Sergei Eisenstein ¡Qué viva México! Que vino a realizar al país aunque no pudo terminarla pero las tomas y los escuadros fueron de mucha influencia.

Paul Strand y John Ford realizan la película Redes.

1.5 La fotografía en la actualidad (Digitalización)

Casi desde sus inicios la fotografía fue usada para reproducir obras de arte. La imagen era considerada como

“<<un ojo enciclopédico>> al que el artista podía recurrir para ver y aprender. Sin duda, uno de los mejores servicios que la fotografía pudo brindar en aquellos momentos fue <<abrir>> y acercar al público los fondos de los museos y de las colecciones de arte, hasta entonces solo conocidos a través de reproducciones, no siempre fiables, de grabados.” (Sougez, 2007, 169)

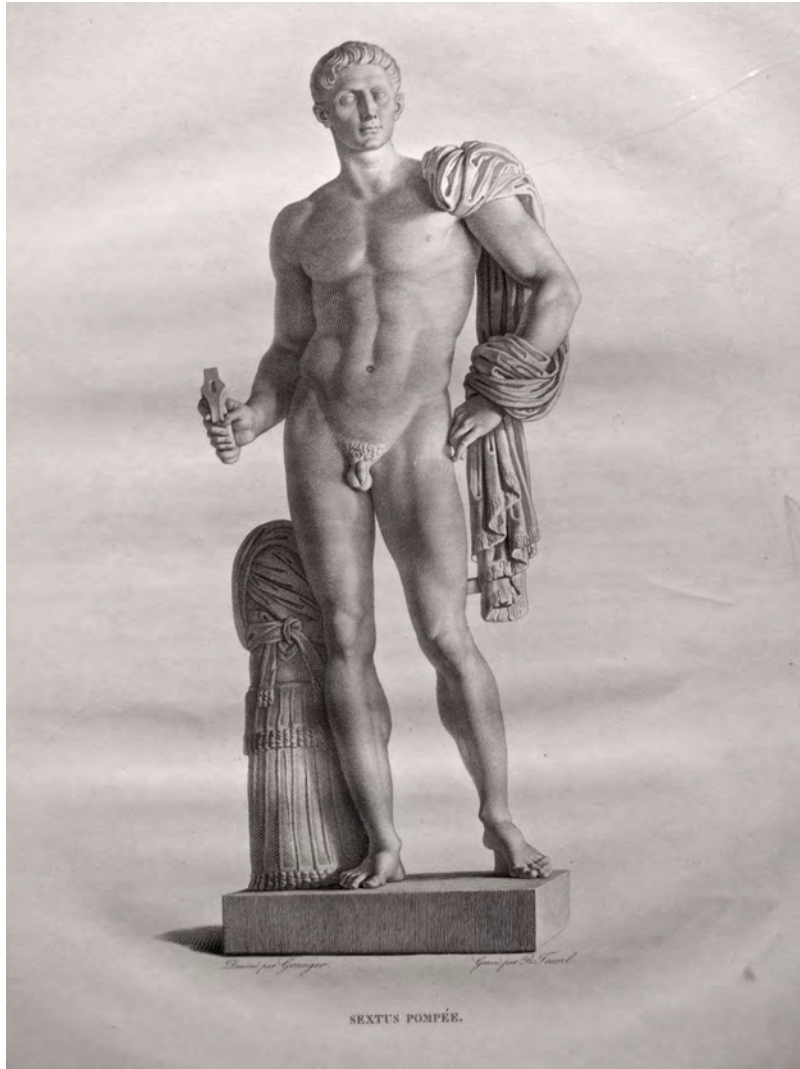
Dice Sougez (2007, 168) que “la fotografía, con su nuevo y enorme potencial como documento...” sirvió para “educar los ojos” de los artistas, así como para “la popularización y democratización –de la contemplación- del arte”. Permitted divulgar colecciones de arte que solo eran hasta ese momento privilegio de algunos cuantos. “Las obras de arte se popularizaron, el museo salió a la calle y entró en los hogares burgueses.” Por muy poco dinero se podía tener la reproducción de todo un museo.

Los artistas por su parte, eran enormemente beneficiados por la fotografía, la usaban para aprender directamente de las obras maestras de arte, “mostrándole nuevas formas de ver, percibir y analizar objetos.” “En general, se pensaba que la fotografía podía contribuir a educar la mirada del artista, y que podía cumplir su función como medio de estudio y como fuente de materiales y sugerencias para su trabajo.” (Sougez, 2007,169) Permitía, como sustituto de la memoria, “perpetuar la imagen efímera” de las poses de los modelos, sus posiciones, las luces y sombras, las formas de objetos, etc.

Este uso se le dio a nivel mundial, y en la misma Academia de San Carlos así se utilizó a la fotografía por un tiempo prolongado, se buscaba aprender por medio de las fotografías de obras, era la única forma en la que muchos estudiantes podían tener acceso a conocer las obras de arte.

“La posibilidad de obtener múltiples copias, casi idénticas y poco costosas, influyó, no obstante, en la constitución de un fetichismo del original. Asimismo, proporcionó las herramientas pedagógicas para la conformación, por ejemplo, de una moderna historia del arte que se apoya más en las reproducciones fotográficas que en la experiencia de primera mano que ofrece el original.” (Debroise, 2005, -)

Aunque muchos se oponían y la criticaban, llevando inevitablemente al debate entre grabado y fotografía en cuanto a su uso para reproducir obras, a raíz de que la fotografía se convirtiera en un medio de reproducción masiva, incluso en sus fases tempranas. Pues hasta el siglo XIX



Grabado de una escultura clásica del siglo XIX

el grabado había sido el único medio de reproducción, y de información, de difusión. Al llegar la fotografía

“vino a modificar una estructura estable de valores y funciones del arte, propiciando, de paso, un cambio radical en el gusto del público respecto a las imágenes artísticas y documentales, que desembocó en una demanda de verdad y exactitud en las representaciones.” (Sougez)

Se valoraron mucho la rapidez, economía, facilidad y veracidad, con lo que la fotografía se impuso sobre el grabado. Era popular que se criticara la subjetividad del grabado, debido a que podía modificar el objeto original el punto de vista y la impronta del artista. Hasta que eventualmente la fotografía reemplazó al grabado así como a otros medios de reproducción (litografía, miniatura, pintura de arquitectura, etc.) Aunque los defensores trataron de evitarlo hasta el fin. Después, muchos artistas que se dedicaban a estas técnicas, se trasladaron a la fotografía.

La gran ventaja de la fotografía era la credibilidad ante el espectador que por esto confiaba en la imagen. Sin embargo pensadores como Van Bastelaer, como lo recuerda Sougez (2007) analizaba este punto partiendo de la idea de que ninguna obra podía ser representada con una fidelidad al 100%, pues esto significaría “volver a producir” la obra, dejando claro que cualquier reproducción, grabado, fotografía, etc., es una interpretación.

“Un buen número de profesionales dedicaron parte de su actividad fotográfica a la reproducción de obras de arte de todo tipo, trabajando, bien para museos o bien para instituciones artísticas y culturales, o completando el catálogo de sus propios archivos fotográficos para luego vender directamente al público esas imágenes. Muchos de ellos acabarían especializándose en este campo, hasta el punto de tener un reconocimiento diferenciado en el seno de las grandes exposiciones de fotografía o de Bellas Artes de la época.” (Sougez)

Los hermanos Bisson, son ejemplo del interés de los fotógrafos del siglo XIX en cuanto a la reproducción de obras de arte, y también conocidos por sus fotografías de viajes y paisajes. También se podían encontrar en la época, fotografías de arquitectura gracias a los negativos de gran formato. (Sougez)

Albert Londe, en su texto *La photographie moderne* de 1896 (citado por Sougez, 2007) dice que “La fotografía puede ser, por una parte, un medio para reproducir un motivo que nos interesa desde un punto de vista documental; en este caso debe darnos la copia del original con todos sus detalles y la mayor nitidez al ser nuestra meta sobre todo el obtener una imagen sincera y fiel (...)”

Entonces, entendemos ahora que este uso se le ha dado desde su invención para conocer as obras de arte, como artistas para aprender de ellas, para que llevar el arte a todas partes y a todos rincones y es entonces cuando nos encontramos con que, por otro lado, otro uso

muy valioso que se le ha dado a la fotografía, como ya se menciona anteriormente, es su potencial como documento histórico.

“La grandeza de un pueblo se funda en su memoria, en saberse parte de un devenir de muchos siglos sin el cual el presente carece de sentido y sustento. La recreación de ese pasado, su revisión y estudio constantes tienen mucho de ritual fundador que enlaza al individuo con su entorno social y con el pasado de la comunidad a la que pertenece. (...) Nadie ignora que la memoria de un pueblo es el principio de su soberanía. Nadie que no recuerde, que no tenga acceso a su pasado, puede sentirse parte de su comunidad (...) Quiénes somos y de dónde partimos y hacia dónde nos dirigimos” (Galeana, 1999, 9)

Lo que quiero decir es que ahora, las fotografías mismas se han vuelto el objeto artístico que conservar y con la invención de la fotografía digital tenemos acceso a todo un mundo nuevo y a una herramienta perfecta para conservar difundir y preservar el objeto artístico y también la memoria de un pueblo

Aunque no está exenta de peligros a los que se expone nos garantiza la preservación de la imagen más allá de los deterioros que pueda presentar el original impreso.

“Adquirir un archivo no lo es todo; son necesarios su cuidado, mantenimiento y conservación; de otra manera estamos expuestos a la pérdida de nuestra memoria visual y, sobre todo, de nuestra identidad. También es necesario continuar la concentración, ordenación, clasificación y elaboración de instrumentos de consulta de imágenes por personal calificado (...)” (Galeana, 1999, 31)

“La implementación tecnológica ha adaptado los procesos de creación, producción y consumo cultural la nueva realidad, alterando los esquemas de relaciones preexistentes.” (Carreras, 2009, 36)

“(Veltman (2005, 50): Los nuevos medios(...) están transformando e modo en que almacenamos nuestra memoria colectiva, el modo que accedemos a esta memoria, e incluso nuestras definiciones de conocimiento. Potencialmente pueden transformar nuestras actividades de aprendizaje, trabajo y ocio.” (Carreras, 2009, -)

“Principalmente, existen cuatro ámbitos de la innovación tecnológica en el ámbito cultural (Mediacult, 1999)

- Documentación, gestión de la información y colecciones: hasta ahora es el principal ámbito de la aplicación. Se trata de la digitalización de colecciones sin tener muy claro su objetivo final.
- Restauración y conservación: sobre todo en el ámbito de la archivística y la biblioteconomía se han realizado aplicaciones para la preservación de originales, que también se van extendiendo al ámbito de los museos.
- Didáctica y difusión: un aspecto que cada vez se desarrolla más a través de las aplicaciones interactivas en museos y también en internet. Gran potencial en el marco de la educación formal.
- Creación artística: actualmente existe todo un campo de creación relacionado con las tecnologías de internet que recibe el nombre de NetArt.” (Carreras, 2009)



Fotografía de los Hermanos Bisson

Ahora bien, entendiendo que las fotografías tomadas e impresas análogamente están expuestas a diversos tipos de daños que ponen en riesgo su conservación. Señala Valdez (1997, 13) que

“tanto a nivel nacional como internacional, la producción fotográfica realizada desde los inicios de la fotografía hasta nuestros días ha sufrido grandes pérdidas, y actualmente se puede afirmar que importantes colecciones y archivos fotográficos han desaparecido tanto por la ignorancia en el comportamiento y manejo de estas piezas, como por negligencia de quienes tienen bajo su custodia este tipo de materiales.”

La permanencia de una fotografía depende de la estabilidad de los materiales procesados, un correcto proceso de archivo, el efecto de tratamientos a los que la pieza pudo haber sido sometida posteriormente, el tiempo que esté exhibida y la iluminación utilizada, el almacenaje que incluye los materiales de guarda y las variables ambientales así como el control de agentes biológicos, los materiales y el tipo de montaje y los efectos colaterales de un proceso inadecuado de restauración. (Valdez, 1997, 21)

El “deterioro fotográfico es cualquier cambio físico, químico o cromático en la condición o apariencia original de una pieza fotográfica” (Valdez, 1997, 65) Los deterioros que puede sufrir una fotografía son de distintos tipos, puede ser por alteraciones en las condiciones del medio ambiente o por acción humana de negligencia o ignorancia, pero también pueden ser incontrolables o parcialmente controlables en el mejor de los casos cuando tienen que ver con la fotografía misma y el proceso fotográfico. Por lo que lo mejor es tomar las medidas preventivas necesarias para evitar que esto suceda.

El deterioro químico puede ocurrir cuando los mismos componentes químicos de la fotografía cambian al tener interacciones con materiales del proceso de revelado, u otros con los que tengan íntimo contacto o con las condiciones medioambientales. Así, el deterioro físico deriva de tales efectos del deterioro químico.

En el caso de los álbumes de los que se ocupa la presente tesis, las fotografías son impresiones hechas en papel de plata sobre gelatina. En las impresiones en papeles de fibra de plata sobre gelatina los deterioros más comunes, tal como lo enlista Váldez (1997) son:

- La tonalidad fría de la imagen cambia a café-amarillento por presencia de la alta humedad y gases oxidantes, además de presentar pérdida de detalle en las altas luces. Este cambio paulatino de color se debe a un proceso continuo de sulfatación de la plata, causado por una mayor retención de residuos de tiosulfato del proceso de fijado de la pieza, y que puede traer como consecuencia desvanecimiento de la imagen.
- Los cambios en la humedad relativa del medio producen expansión y contracción de la gelatina, que a su vez provocan el curvamiento hacia el exterior o el interior del soporte.
- Deformación de la pieza debido a un mal montaje
- Sustrato adherido al material empleado como empaque o guarda. Este deterioro es causado por un alto nivel de humedad relativa del lugar de almacenaje, que a su vez propicia el desarrollo e colonias de microorganismos sobre el sustrato.
- Daños en la superficie de la impresión causados por abrasión

Para impresiones en papeles resinados de plata sobre gelatina, además de los puntos 2, 3 y 6, otros deterioros comunes son:

- Daños en la superficie de la impresión causados por abrasión.
- Cambio tonal de la imagen o aparición de manchas ocre por sulfuración de la plata
- Presencia de manchas azules sobre la imagen, producidas por la alteración de los tintes existentes en las capas del soporte por la acción de las variables ambientales.

(Valdez, 2000, 18 y 19))

Como estos, hay muchos otros deterioros que se pueden presentar, como es el caso de los “espejos de plata” o “plata coloidal superficial” que bien señala Laura Castañeda, al menos desde el año 1998 en que los estudia, ya están presentes en el álbum de la Colección Limantour. (Imagen 50) Este deterioro

“es el resultado de la migración de la plata formadora de la imagen a la superficie de la pieza por acción de la humedad y la temperatura del lugar de almacenaje; comienza por los márgenes de la pieza y es fase previa para el desarrollo de la sulfuración de la pieza.” (Valdez, 1997, 128)

Incluso podría atreverme a decir que probablemente la sulfuración ya también está presente en este momento ya que la sulfuración son “Manchas ocre que aparecen en la emulsión fotográfica de negativos y positivos como resultado de la reacción de la plata formadora de la imagen y residuos de fijador por un deficiente lavado y la acción del azufre medioambiental”. (Valdez, 1997, 129)

“Entre los daños más comunes que encontramos en los negativos cuando se emplean gurdas con características ácidas o de mala calidad, está la oxidación de la plata formadora de la imagen, la cual propicia el desvanecimiento de la imagen, así como la presencia de manchas ocre y el efecto de espejo de plata (plata coloidal)” (Valdez, 2000, 23)

Tomando en cuenta todos los peligros a los que se expone el acervo fotográfico de la Academia de San Carlos, poniendo en riesgo la pérdida, no solo del material artístico sino que con él se perdería una parte muy valiosa de obra que refleja y forma parte de nuestra historia como nación. Es aquí donde se vuelve imperioso iniciar una labor de digitalización de las imágenes de la colección a fin de preservar la imagen y la información para futuras generaciones, así como para que más personas puedan tener acceso a éstas sin ningún temor a dañar las piezas originales. Bela Limenes, conferencista en el 16° Encuentro Nacional de Fototecas, tenía mucha razón cuando dijo que el álbum es un contenedor de memoria.

Por lo tanto, “las instituciones de herencia cultural tienen un importantísimo papel en preservar y dar acceso a los materiales de herencia cultural, y digitalizar estas colecciones se ha vuelto una tarea esencial en cumplir estas funciones” (Note, 2011, 135)

Margot Note (2011) cita a Willis (1990) quien define que la “Digitalización es un proceso que es canibalismo y regurgitación de imágenes fotográficas (...), permitiendo la producción de simulaciones de simulaciones”

Según Margot Note, “Una imagen digital es una imagen procesada electrónicamente compuesta de información, una <<representación de una imagen guardada en forma numérica,

para su potencial exhibición, manipulación, o diseminación a través de las tecnologías computacionales>>(Terras 2008, 6)”

Los objetivos principales de la digitalización son preservar y difundir. Las imágenes digitalizadas tienen ventajas como poder ser enviadas por internet, y permiten el acceso a distintas personas en distintas partes del mundo a la vez, además en la consulta no ocurre ningún desgaste para el original analógico. Las colecciones de imágenes en línea pueden atraer la atención a ítems que de otra forma serían desconocidos. Pueden permitir el acceso a imágenes que por motivos de conservación no podrían ser vistas. (Irónicamente, una pequeña desventaja sería que, dar a conocer a más gente la existencia de estos objetos, esto conduzca a más peticiones de ver las fotografías originales.)

Retomando las ideas de Note (2011) Con el tiempo las colecciones se van volviendo más propensas a daños, además aumenta su valor monetario y con éste el riesgo de robo, por lo que con el tiempo va a haber más restricciones para tener acceso a los originales. Además, con la digitalización, las fotografías pueden ser estudiadas más detalladamente que en sus originales análogos, aunque algunos rasgos de su plasticidad se pierdan. Otra ventaja es que múltiples copias pueden ser reproducidas logrando ser indistinguibles del original y sin degradación.

Para la digitalización es ideal que las instituciones adquieran el mejor equipo que puedan costear, ya que es indiscutible la importancia de que las imágenes producidas tengan la mejor calidad posible.

Los sistemas de captura para poder llevar a cabo la digitalización son las cámaras y los escáneres. En este proyecto se indicó que se utilizaran cámaras digitales. Con este aparato la fuente de luz es externa y puede ser natural o artificial, y en base a la temperatura de color de ésta es que se gestiona el balance de blancos, buscando siempre reproducir el blanco original de la fotografía análoga. Otro aspecto importante a considerar es el uso de los lentes, pues de estos depende la posibilidad de reproducir correctamente la fotografía. Se debe evitar siempre efectos que deformen la imagen original como la aberración cromática, o la distorsión de la imagen plana, entre otros. Además otro reto es que la superficie de los sensores de las cámaras digitales por lo general son más pequeños que las películas análogas de 35 mm por lo que es difícil reproducir el detalle.

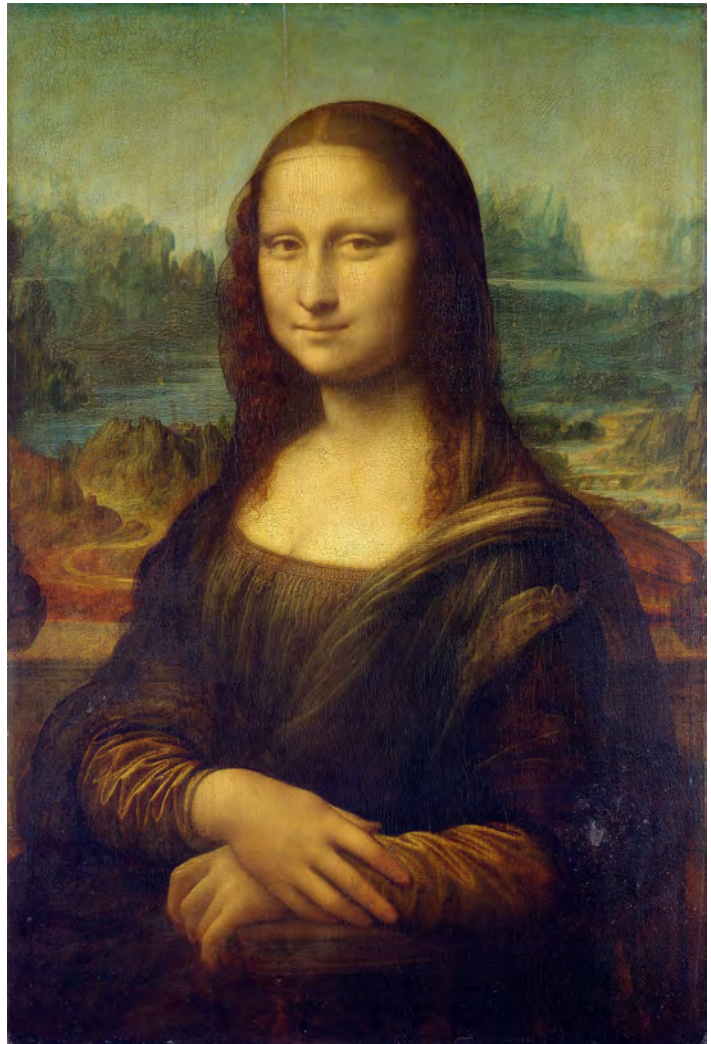
Para la obtención de las imágenes, Note (2011) recomienda que de preferencia el rango dinámico sea alto, y que la resolución sea la más alta que se pueda conseguir que sea práctica en cuestiones de almacenamiento. Siempre es posible disminuir el tamaño o los píxeles de una imagen pero no de aumentarlos sin causar pixilación. Estos archivos por lo general serán los “masters” (archivos maestros).

“A pesar de la vasta cantidad de formatos de archivos, solo algunos son recomendados para las colecciones de imágenes son TIFF (Tagged Image File Format), JPEG o JFIF (Joint Photographic Experts Group File Interchange Format), PNG (Portable Network Graphics), y GIF (Graphic Interchange Format). Muchos proyectos de imágenes digitales usan TIFF para sus archivos maestros y JPEG para los derivados.” (Note, 2011, 57)

“Pueden ser generadas para propósitos específicos en formatos como JPEG para mostrar en la web, TIFF para almacenamiento, y PDF para su reproducción impresa” (Note, 2011, 46) Por las características que presentan fue que se eligieron 3 tipos de formato para trabajar las imágenes de este proyecto: RAW, TIFF y JPEG. Con TIFF se puede tener una excelente calidad de imagen, se pueden editar y guardar sin pérdidas. Además de ser muy apto para la impresión. El formato JPEG es ideal para archivos con compresión pues a pesar de que tiene

JPEG es un formato pensado para el intercambio en diferentes plataformas y aplicaciones, por lo que es altamente compatible. “No es adecuado como formato máster, ya que normalmente trabaja con compresión y soporta un conjunto limitado de espacios de color. Tampoco sirve para la edición de imágenes, ya que modificar y guardar supone cada vez una pérdida de calidad.” (Iglésias, 2008, 43) Mientras que el formato RAW es el equivalente al negativo digital y contiene toda la información que captura el sensor. Su uso es casi exclusivo de los fotógrafos profesionales y solo son compatibles con software de la marca. Almacena metadatos.

Se recomienda que los archivos TIFF se guarden sin compresión a 300 o 600 dpi, de los que se podrán crear archivos JPG (de tal vez 72 dpi). También se debe pensar en los dispositivos en los que se dará la salida a la imagen como monitores e impresoras. Sobre todo a los monitores ya que en ellos se realizará la visualización de las imágenes digitales, es decir donde se



Leonardo DaVinci
La Gioconda
(Ejemplo de obra reproducida por medio de la fotografía)

realizara la interpretación de la imagen numérica, finalizando el proceso de la toma fotográfica. Además en donde se hará la edición correspondiente, de ser necesaria, por lo que es importante prestar atención al tipo de monitor que se utiliza.

Finalmente, otro elemento de hardware muy importante en el proceso de la preservación de las colecciones digitalizadas, son los soportes de almacenamiento. Para este proyecto se utilizaron discos duros para almacenar los datos y los resultados finales.

Los profesionales deberán analizar en su momento si la imagen deberá igualar el estado actual de la imagen análoga original, o si algunos defectos deberían ser corregidos digitalmente. Ahora Note (2011, 75) cita a Batchen (1999, 9) que dice que una fotografía nunca es neutral, siempre va atada a un discurso que le da su significado y su valor social. Y Note dice que “Las fotografías están rodeadas de marcos de referencia históricos, estéticos, y culturales y por un conjunto de relaciones y significados ligados a las convenciones de un tiempo y lugar particulares, los intereses del fotógrafo y del cliente o patrón original, y la función pretendida de la imagen.” (2011, 75) Por lo que hay que entender todo el contexto de la fotografía y documentar correctamente su proveniencia para comprenderla y colocarla en su momento histórico. “Colocar la fotografía en contexto crea posibilidades <<de desafiar interpretaciones existentes y hacer nuevas preguntas, para tejer la tela de la historia en patrones más elaborados y colorearla en tonalidades más profundas>> (Mifflin, 2007, 65)” (Note, 2011, 79) Actualmente entre sus usos principales de estos álbumes, es la creación de tesis, que precisamente busca hacer esto, el colocar a las fotografías en contexto.

Por esto, Iglésias (2008, 124) recomienda capturar también el verso si hay cualquier tipo de información en las fotografías a digitalizar. Y se debe cuidar siempre la reproducción del tono, del color, y del detalle. Y evitar defectos de la imagen como puede ser a fluctuación en la iluminación o el polvo y rayaduras.

En cuanto a ética, es importante hablar sobre el problema de credibilidad de las imágenes casi desde el surgimiento de la fotografía. Las fotografías se cree que son representaciones precisas de la realidad. En el caso del proyecto PAPIIT, el objetivo era mantener la imagen tan cercana al original como fuera posible, y esto es porque cualquier mínimo cambio puede alterar y entorpecer el estudio histórico. El propósito del proyecto es la conservación, mas no la restauración.

Como señala Note (2011, 83) cualquier manipulación debe ser hecha en una copia y documentada.

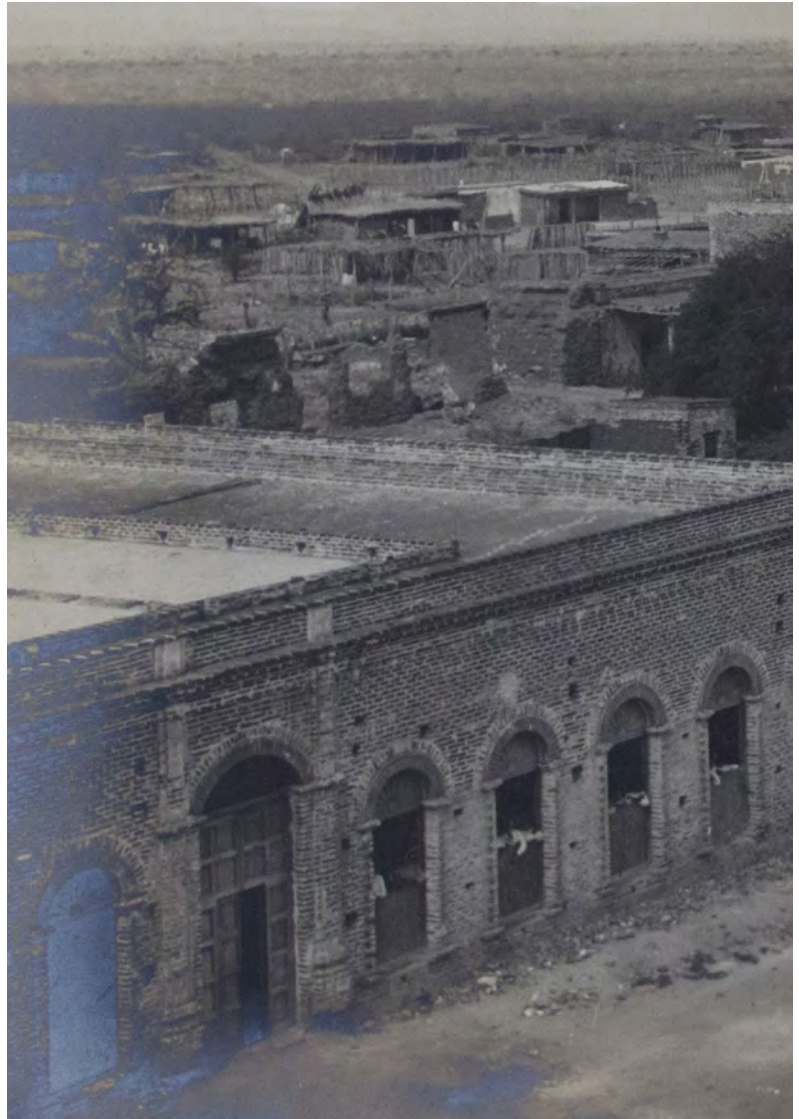
Parte importante de la preservación es cuidar que tanto los archivos, el software y los dispositivos de almacenamiento no se vuelvan obsoletos y estar en constante actualización de éstos pues de otra forma, con cualquiera de las partes que ya no sirva, los archivos llegarían a ser completamente inusables en un futuro.

“La obsolescencia tecnológica no es más que el resultado de un proceso de cambio dictado por las leyes del mercado y por el progreso tecnológico, con lo cual no es solo tecnológico sino también social. Precisamente por su carácter social, no es posible frenar este cambio sin perjudicar al mismo tiempo el progreso del conocimiento.” (Serra, 2008, 113)

El conjunto de todo lo anterior nos lleva a subrayar la importancia de conservar estas colecciones de fotografías y la Academia de San Carlos reconoce la importancia de su acervo y se suma a este proyecto de digitalizar como podemos observar que lo hacen otras bibliotecas y colecciones muy importantes en el mundo, como la National Archives and Records Administration, Library of Congress, la biblioteca de Harvard, solo por mencionar algunos de los más importantes que digitalizan imágenes y también documentos y libros.

Hay que pensar, en la divulgación de la imagen también. En el 17° Encuentro Nacional de Fototecas se habló de la imagen como herramienta histórica, y se mencionó que el pasado está atravesando una etapa revisio-nista. Y pensaban en el internet como el futuro de la divulgación de la foto. Lo que hace, una vez más, inminentemente necesaria la digitalización de los archivos. En otra conferencia también se mencionaba que a fin de que los archivos se vuelvan útiles social-mente tienen que tener personas detrás que lo hagan posible y en otra se remarcaba que sin investigación, el archivo tampoco tiene vida.

Y podemos reflexionar a partir de lo que nos dice que Berenie Abbott (1996): "Una fotografía no es una pintura, un poema, una sinfonía, una danza. No es solo una bonita imagen (...). Es y debería ser un documento im-portante, una declaración pene-trante, que puede ser descrita en un término muy simple- selectividad."



Detalle de "espejo de plata" presente en una fotografía de la Colección Limantour.

Marcas de escritura, polvo y rayaduras en una película antigua





II

Contexto
histórico

1.1 Estructura Cultural y Política en el Porfiriato (General) 1900-1910

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el imperialismo seguía ocurriendo con Inglaterra, Francia, Holanda, Bélgica, Alemania, Portugal, Japón y Estados Unidos luchando por la hegemonía. En América Latina, el territorio ya no era repartido entre las potencias, sin embargo, la influencia económica sobre estos países fue muy fuerte. México, además fue un país en donde Estados Unidos y países europeos como Inglaterra, posaron sus ojos por su situación geográfica y geopolítica.

Porfirio Díaz fue un mestizo nacido en Oaxaca en 1830. Su padre era mesonero y su madre venía de una familia de labriegos. Su tío era párroco y Porfirio ingresa al seminario para convertirse en sacerdote. Sin embargo, al encontrarse en un México con ideas liberales, abandona el seminario y comienza sus estudios en el Instituto de Ciencias y Artes. Fue en esta escuela donde conoció a Benito Juárez, abogado y gobernador del estado que fue maestro u director del instituto en varias ocasiones, ambos se hicieron amigos políticos. Cuando estaba a punto de recibirse en la carrera de leyes, se reveló contra Santa Anna. Fue el único del Instituto que se negó a firmar su referéndum de sumisión. Después de esto desapareció hasta la caída de Santa Anna y se unió a tropas rebeldes en las montañas. De 1858 a 1860 luchó en la Guerra Civil, y fue ascendido a general en 1861. Figuró durante la invasión y ocupación francesa y en 1867 capturó Puebla. Porfirio Díaz era considerado casi héroe nacional, el pueblo le tenía gratitud. Díaz se vio orillado a ser parte de la oposición de Juárez, en ese entonces se estaba convirtiendo en un dirigente militar. En 1871, emprendió la revuelta del ejército en contra del reelecto presidente Juárez y Díaz proclamó que: “<<Si el triunfo corona nuestros esfuerzos, regresaré a la paz de mi hogar, prefiriendo en cualquier caso la vida frugal y tranquila del oscuro liberador a la ostentación del poder>>” (Bazant. 2003., 92), cosa que como pudimos ver después no cumplió. Él había aprendido de Iturbide y de Santa Anna, este tipo de discursos. “El Plan de La Noria, redactado contra Juárez, protestaba contra sus constantes reelecciones, la violación del sufragio y las consecuencias funestas del abuso de poder: favoritismo oficial (...)” (Roeder, 1996, 29 y 30) Mas o menos los mismos puntos tocaba el plan contra Lerdo, El Plan de Tuxtepec. Sin embargo, luego de derrocar el sistema de gobierno, él lo adoptó.

“Se valió de los mismos recursos que había atacado en la conducta de sus predecesores, para consolidarse en el poder, hasta los perfeccionó apreciablemente: para 1908 se había reelegido seis veces, la violación del sufragio había venido a ser una costumbre aceptable, (...) el control de todos los resortes del engranaje gubernamental lo tenía firmemente concentrado en sus manos; y si el ejército ya no estaba prostituido, pero continuaba reprimiendo la inconformidad popular, era porque ésta había sido sofocada y la autoridad presidencial se había convertido en una dictadura sin disfraz.” (Roeder, 1996, 30)



Triunfaron en 1876, pero Díaz subió al poder, nombrando a su gabinete. Declaró que su gobierno no perseguiría a la iglesia católica y que sería incluyente.

La economía mexicana se encontraba sin esperanza, la paz había sido establecida después de décadas de guerra y había planes de la construcción de ferrocarriles.

“Ya para 1867, inmediatamente después de la guerra, Juárez había aceptado capital británico. Ahora se necesitaba mucho más, especialmente capital norteamericano; los inversionistas de los Estados Unidos ya habían mostrado interés en México. Lerdo de Tejada había sido demasiado lento para actuar, por lo tanto recayó en su sucesor colocar las bases para la introducción tardía del transporte, minería e industria modernos. Esto podría facilitarse con el establecimiento del orden; pero sólo el ejército, no un régimen civil, podrían hacerlo efectivo. De esta manera, Díaz se convirtió en el presidente del orden y el progreso.

En la mente de Porfirio Díaz así como de sus colaboradores, el orden y el progreso económico llegaron a justificar el gobierno militar. (Imagen 53) Esto por supuesto trajo consigo una restricción gradual de la prensa que había sido completamente libre bajo Juárez y Lerdo. De hecho, la prensa había sido tan libre que ayudó a socavar el régimen de estos dos presidentes civiles. Díaz había usado esta libertad para alcanzar el poder, pero conociendo su efecto corrosivo, justificó su supresión basándose en que México no estaba preparado para ella” (Bazant. 2003., 94)

AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, F. L. Clarke, Personajes, foto 6.

El General Porfirio Díaz y su guardia presidencial en Veracruz, 31 de mayo de 1911.



Díaz incluso dijo:

“<<nosotros defendimos la teoría y la mantuvimos intacta. Pero adoptamos una política patriarcal en la administración real de los asuntos nacionales, guiando y restringiendo las tendencias populares, con entera fe en que la paz forzada permitiría a la educación, la industria y al comercio desenvolver los elementos de estabilidad y unión>>. El general concluía que <<los principios de la democracia no han arraigado profundamente en nuestro pueblo; el individuo mexicano como regla piensa mucho acerca de sus propios derechos...pero no acerca de sus deberes>> Se refería a la clase media educada. Por otro lado, <<lo indios, que constituyen más de la mitad de nuestra población, se ocupan poco de política. Están acostumbrados a buscar dirección en los que tienen la autoridad en vez de pensar por sí mismos>>.

Díaz se había levantado contra Juárez y después contra Lerdo bajo el lema de la no reelección, pero para poder cumplir su promesa electoral recurrió a una enmienda constitucional que prohibía la reelección tanto de gobernadores como del presidente para el periodo siguiente. El truco yacía en que entonces no se podía elegir por dos periodos seguidos pero sí podía haber reelección. Entonces Porfirio instaló durante los años de 1880 a 1884 al general Manuel González, un hombre que era su amigo y dependía de él pero no lo rebasaba intelectualmente. Mientras tanto, Díaz, después de un corto tiempo como ministro de fomento, inició su labor como gobernador del estado de Oaxaca. La opinión de la población en general era de descontento ante el gobierno de González. Para el fin de gobierno de éste, Díaz regresa a la presidencia pero para preparar al pueblo para la reelección indefinida su estrategia ante la oposición liberal fue reprimir a la prensa, que había sido su aliada pero ahora era un enemigo potencial, y se dedicó a ponerla a su disposición. Y también volvió a cambiar la constitución a modo de que permitiera la reelección inmediata.

El pueblo seguía en miseria después de las revoluciones. El pasado le había enseñado a que tenía que ser paciente. La nación tenía mucho que olvidar.

En la literatura oficial se le restó importancia a su oposición ante Juárez y se le consideraba el continuador de la tarea iniciada por éste.

Otra estrategia que le funcionó muy bien fue la de la tolerancia religiosa. Después de enviudar, se casa con Carmen Romero Rubio, hija de Manuel Romero Rubio cuya esposa estaba relacionada con el clero y la clase alta; de esta forma ocurrió su unión simbólica con la iglesia. A pesar de las leyes de reforma él fue muy permisivo con el culto. Además limó asperezas con la clase alta que había sido apartada, castigada y sus posesiones confiscadas. “De esta manera, el matrimonio de Porfirio Díaz con Carmen Romero en 1883 selló la unión del ejército liberal, la iglesia y la aristocracia terrateniente.” (Bazant. 2003., 100)

Al lograr triunfar la república en nuestro país en 1867, la élite adoptó la corriente de Positivismo. Esta corriente de pensamiento era liberal. Pero creía que la independencia económica (lograda con la prosperidad) solo podía ser alcanzada permitiendo a potencias extranjeras invertir en el país. De modo que la dependencia económica era aceptada pero considerada necesaria solo mientras el país adquiría la técnica y los recursos suficientes para industrializarse por sí mismo. Asimismo la élite justificaba la desigualdad económica diciendo que iría



Porfirio Díaz y su esposa, Carmen Romero Rubio de Díaz

al distribuirse la riqueza entre la población. Pero como se pudo comprobar más tarde, esto nunca ocurrió. Además, las clases medias también fueron afectadas, pues los puestos altos eran solo para extranjeros y los mexicanos solo podían aspirar a puestos secundarios.

El Porfiriato se vio enmarcado en los importantísimos cambios en el mundo ocasionados por la revolución industrial de la máquina de vapor que revolucionó por completo a nivel mundial aspectos como el económico, social, político, ideológico, científico, artístico, etc. Cuando Porfirio Díaz sube al poder en 1876, nuestro país solo tenía una línea férrea que iba de México a Veracruz, lo que significa que estábamos muy atrasados con respecto a potencias como Inglaterra. Y también se enfrentaban en ese momento, numerosos conflictos económicos. Ante lo que las primeras necesidades en atender fueron suprimir las guerras civiles buscando conseguir paz, y trabajar en el engrandecimiento material de país.

Durante la dictadura de Porfirio Díaz se construyeron unos 20 000 km de vías férreas, pero construidas a fin de servir a intereses extranjeros con el fin de intercambiar productos.

“Y así, con el tiempo una nueva oligarquía de banqueros, industriales, y hacendados surgió de la fusión de aristócratas, comerciantes extranjeros y abogados liberales. Estos últimos en particular llegaron a aceptar la pérdida de la libertad como una necesidad durante el periodo de transición entre el México dirigido por curas antes de 1855 y a democracia que estaban convencidos de que algún día se convertiría en realidad. Esta ideología era una conveniente



adaptación de las etapas de la evolución humana de Comte; los propios liberales llegaron a ser conocidos como los "científicos", creyentes en la ciencia. Su ideólogo, el matemático Francisco Bulnes, justificó al régimen de Díaz en 1899 con la teoría de que el trigo es superior en valor nutritivo al maíz y que consecuentemente los pueblos alimentados con maíz (es decir, la inmensa mayoría de la nación mexicana) eran inferiores a los consumidores de trigo (es decir, la oligarquía gobernante). Otro intelectual sobresaliente de este grupo era el historiador Justo Sierra, que había apoyado a Díaz ya para 1878 con su concepto de "policía científica" y un llamado para un gobierno fuerte." (Bazant. 2003., 101)

Además, bajo esta ideología se justificaba el dominio de la élite por su preparación educativa. Pues se consideraba que "sólo en el pequeño número de mexicanos preparados o con educación podía recaer la responsabilidad de darle al país libertad, orden y progreso."

Casi todos los científicos sobresalientes nacieron en la década de 1850. En 1893 Matías Romero deja el ministerio de hacienda a José Yves Limantour, él era quien se convertiría en la cabeza de los científicos.

Díaz centralizó el poder político en el poder Ejecutivo.

Los "científicos" ofrecían muchos privilegios a los extranjeros en pos de la modernización: exenciones fiscales, concesiones especiales, fuerza de trabajo dócil, etc. Pero estos privilegios tuvieron como consecuencia la limitación de la autonomía del gobierno mexicano.

La inversión extranjera más importante durante el Porfiriato estaba enfocada en los ferrocarriles. El segundo lugar de la inversión era para la minería y la metalurgia, en el tercero la deuda pública, le seguían servicios públicos, bienes raíces, instituciones bancarias y de crédito, las manufacturas (con tan solo 5% del total de la inversión) y por último la inversión petrolera. Los países que más invertían eran Francia, Estados Unidos e Inglaterra. Díaz favorecía la inversión europea para contrarrestar el peso de Estados Unidos. Incluso las misma potencia europeas apoyaban a México en su intento de que la inversión norteamericana no dominara el país.

La economía estaba en su mayor parte en manos extranjeras.

El ideal liberalista de la ley Lerdo, de la guerra de reforma, era crear pequeños propietarios agrícolas, por medio de la subdivisión de tierras y venta de terrenos baldíos, a fin de que los campesinos pudieran ser dueños de su propia tierra y su ganado para salir de la pobreza. Pero el resultado fue que el indígena se empobreció más pues los únicos beneficiados fueron los antiguos hacendados y las autoridades locales porque fueron éstos los que se apresuraron a adquirir las propiedades. Las propiedades de los indígenas eran rentadas por el gobierno a particulares y se vieron orillados a vender su mano de obra convirtiéndose en peones.

Desde Juárez, en 1863 se expidió una ley que promovía la colonización y el progreso económico para obtener fondos para la continuación de la guerra. Terrenos como baldíos, enormes extensiones de tierra desértica y selvas vírgenes. Díaz continuó con estas políticas, dando



como resultado que para 1890 aumentó muchísimo el número de propiedades y también se difundió por el país favoreciendo a la clase media.

Se acentuó la concentración de la propiedad con la justificación de elevar la productividad agrícola pero las mejores tierras y las técnicas más avanzadas se ocupaban para la producción de productos de importación mientras que los alimentos básicos para la mayoría de la población se dio en las peores tierras y con técnicas anticuadas.

Y con la Ley de colonización creció el latifundio. Los latifundistas poseían terrenos más fértiles en comparación con los propietarios de terrenos pequeños.

Algunos conservadores buscaban recobrar algo de su influencia asociándose con liberales influyentes.

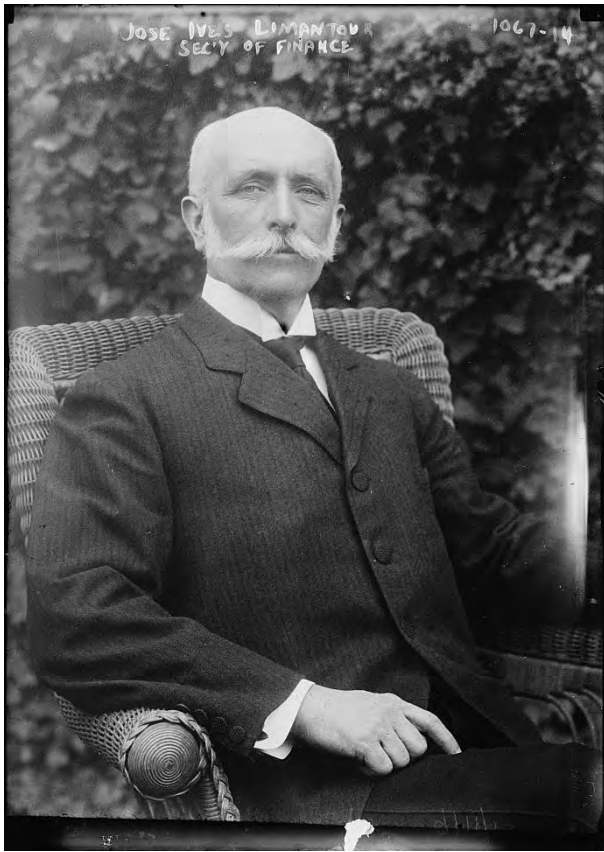
México estaba organizado como una República federal Representativa y Democrática con base en el liberalismo, y se pretendía que por medio de la democracia, los ciudadanos pudieran elegir a sus gobernantes.

Por la desigualdad económica, pocos tenían la oportunidad de enriquecerse.

Porfirio Díaz le daba mucha importancia al progreso material como principal meta, sacrificando la libertad política. Dejando de lado la creación del estado mexicano bajo un régimen democrático.

Tras el crecimiento económico, vino el crecimiento urbano, principalmente en la ciudad de México. Donde la gente rica podía encontrar el lujo con nuevas residencias elegantes. Se formaron barrios nuevos y el valor de la propiedad urbana aumentó.

Aunque la mayoría de las personas seguían viviendo en la miseria, alejados de este fenómeno



El reparto de la riqueza no se hizo presente, la desigualdad estaba en una alta burguesía, formada por extranjeros y mexicanos ricos; una clase media burguesa que seguían carreras universitarias y se establecían en trabajos de oficina y ganaban lo suficiente para vivir y por último en la base de la sociedad los campesinos, obreros, etc.

Sin importar que las leyes de reforma y la constitución de 1857 siguieran vigentes, se permitía a la iglesia realizar manifestaciones en las calles y continuar sus tareas habituales. Aumentó el número de sacerdotes y obispos e incluso se formaron tres nuevas diócesis.

En cuanto a la política exterior de Díaz, se buscó mantener relaciones pacíficas con los demás países, por esa razón se reconoció la deuda inglesa, se liquidó la deuda nacional y se buscaron nuevos empréstitos. Es de suma importancia la postura del gobierno mexicano sobre la relación con Estados Unidos, en la que para contar con la buena voluntad del gobierno del norte se le

daba facilidades pero debido la enorme influencia de EU, se buscó equilibrar su capital en el país con el europeo. En cuanto a Centroamérica, en especial con Guatemala, México tuvo un incidente cuando el presidente guatemalteco Justo Rufino Barrios reclamaba la posesión de Chiapas, ante lo que México, que ni siquiera ponía en duda la cuestión, tuvo que buscar la ayuda de Estados Unidos como mediador, resultando con un tratado de límites firmado en 1882 de firma pacífica. Otro tratado firmado por México fue el que marcaba la delimitación de México y Honduras Británica (Belice) en 1893.

A pesar de que el Porfiriato se distinguió por una política de pacificación, en los últimos años hubo fricciones con el gobierno estadounidense. Por ejemplo, uno de ellos fue a raíz de que el ministro de hacienda adquirió dos líneas ferroviarias para el gobierno mexicano, lo que ocasionó disgusto en el gobierno estadounidense, y particularmente a la compañía Southern Pacific que lo planeaba comprar. Las razones para evitarlo fue que el ferrocarril era el medio de transporte más rápido para conectar los centros agrícolas e industriales del país, de modo que si los estadounidenses lo hubieran controlado, hubieran controlado también gran parte de la economía mexicana. Para México esta fue uno de los primeros cambios hacía controlar los recursos naturales.

Otra cuestión que casó fricción fue la ayuda que proporcionó el gobierno mexicano al presidente Zelaya de Nicaragua, ofreciéndole asilo durante el conflicto que sostuvieron ambos



países.

A estos se suma la disputa por el territorio llamado El Chamizal al sur de El Paso, Texas, debido a que el Río Bravo que era el límite fronterizo, cambió su curso por corrosión y dejó tierras mexicanas en su ribera norte donde se establecieron estadounidenses. Al final de las pláticas a favor de México, hubo disgusto.

Y, por último, en 1910 concluyó el plazo de arrendamiento sobre la Bahía de la Magdalena y no se prorrogó. EU temía que Díaz la rentara al gobierno de Japón.

En lo económico, desde el principio Estados Unidos mostró su interés en invertir en el país, se reestablecieron relaciones diplomáticas con Francia y también con Gran Bretaña pues se fue pagando la deuda con este país lo cual era beneficioso para ambas naciones.

En 1890 México consiguió un préstamo de bancos europeos por 6 millones de libras/euros (£ pounds) para la construcción de una línea de ferrocarril a través del Istmo de Tehuantepec. Con esto, el total de la deuda extranjera de México era de 19.2 millones. En 1891 hubo en el país una fuerte crisis económica debido a la depreciación de la plata, que era el principal bien

Díaz, preocupado por mantenerse en el poder, impulsó la construcción de una red ferroviaria y de líneas telegráficas, con las que las tropas podían moverse rápidamente por el país así como también la información. Al punto de que cortar alambres de telégrafo era castigado con pena de muerte. Díaz mismo en una entrevista dijo que las vías de ferrocarril habían tenido un papel primordial en el establecimiento del orden (que él llamaba "paz").

En 1910 México tenía 20 000 km de vías ferroviarias, la mayor parte de la red estaba en manos del gobierno. Limantour arrebató el control de la mayoría de los ferrocarriles de manos extranjeras pues temía que pudieran actuar en contra de los intereses del gobierno mexicano y por tanto contra la independencia del país. En 1904 compra el control de los ferrocarriles Nacional e Interoceánico y en 1908 adquiere el Ferrocarril Central y fusiona todas las líneas en los Ferrocarriles Nacionales de México, compañía que tenía un total de 460 millones de pesos. Aunque el costo de la nacionalización fue alto, el impacto en la economía fue trascendental. Podemos entender, pensando en que México no tenía ni vías fluviales ni buenas carreteras, el transporte de mulas era costoso, así los ferrocarriles permitían el transporte barato de productos pesados o voluminosos. Se aceleró el crecimiento de la minería y ayudó al desarrollo industrial y agrícola así como de la industria textil en el centro de México.

Con los ferrocarriles llegó la inversión estadounidense en la minería. Las minas eran vendidas a empresarios extranjeros, el proceso de cianuración lo cual aumentó la producción de plata y oro. Las minas estadounidenses y británicas estaban a la cabeza y las minas francesas y mexicanas eran prácticamente insignificantes. La cabeza de la industria metalúrgica estaba la



American Smelting and Refining Company.

A industria del petróleo también se desarrolló con rapidez y se hizo muy lucrativa. (por esto es muy interesante la fotografía de Water Pierce Oil Company en el álbum de la Colección Limantour). Las concesiones petroleras más valiosas fueron otorgadas a la compañía nacional El Águila que era de ingleses, a modo de que Limantour y Díaz no permitieron que la industria petrolera la dominara Estados Unidos.



En cierto momento la población creció, sobre todo en las poblaciones consumidoras de maíz.

Después vino el descenso económico junto con la tensión social, sumado a la desintegración política y a los desastres naturales.

De los años 1907 a 1909 hubo crisis financiera, en ese tiempo se dio la crisis ferroviaria.

Se podría decir el siglo XVIII fue el siglo de las luces y el XIX el siglo de la ciencia. El fonógrafo inventado por Edison fue revolucionario y era incluso comparado con los misterios de la eucaristía o así.

De acuerdo con el pensamiento positivista, el cine se veía como instrumento científico para mostrar la verdad. Por ser producto de la ciencia, se confiaba en él. Así como en el fonógrafo, la fotografía, entre otros inventos.

Los Lumière llegan a México en julio de 1896. Ofrecen en agosto una función a Díaz y quedaron fascinados, además de que el presidente vio en el cine un gran potencial propagandístico. Fue retratado en diversas ocasiones por los hermanos y de ahí en adelante utilizó mucho la fotografía. Ellos empezaron a proyectar vistas o películas para el pueblo. Desde que el cine llegó se comenzó a documentar la vida en el país. La gente que recibió el cine era en su mayoría población rural que no entendía la ciencia con la rapidez que llegaba e incluso la llegaba a ver como magia.

A principios del siglo XX la ideología positivista veía en la educación el medio para formar el espíritu y unificar opiniones y valores en los mexicanos, además buscaba enseñar la verdad científica. Sin embargo, el positivismo desdeñaba la cultura artística e histórica, solo se preocupaba por las técnicas y ciencias que tenían que ver con la producción material.

Aun así no hubo mucho avance en la educación. Y el ideal de que en todo el país hubiera escuelas primarias no se logró. La compañía Lancasteriana con ayuda del estado fundó escuelas elementales y normales. Pero la educación seguía concentrada



Hubo un romanticismo tardío. Su principal representante fue Ignacio Manuel Altamirano que fundó la revista: El Renacimiento. En poesía destaca Amado Nervo, representante mexicano del modernismo. En cuanto a la música, Ancieto Ortega, con su ópera Guatimotzin, estrenada en 1871, fue el primero e inspirarse en temas indígenas. En las novelas costumbristas de Manuel Payno y Luis G. Inclán se puede percibir la práctica de temas autóctonos en la literatura nacional. Ya alrededor del cambio de siglo la literatura empezó a romper con el romanticismo acercándose al estilo realista, entre los autores representativos se encuentran José López Portillo y Rojas y Emilio Rabasa.

Una publicación abierta a escritores modernistas fue la revista Aul dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera. Y para el ocaso del Porfiriato aparece la Revista Moderna. Mientras que en la plástica figuró el pintor Julio Ruelas y el grabador José Guadalupe Posada, considerado precursor de la Escuela Mexicana de Pintura y José María Velasco con sus paisajes, así como Jesús F. Contreras quien tenía influencia de Auguste Rodin.

“En unos cuantos años cambió la percepción del mundo: La belleza la encontraron los artistas en el mundo caótico y violento que les tocó vivir y ya no en aquel característico de orden y progreso, así como en los paisajes, sin duda hermosos, del paisajista” (Álvarez, Broca y Escalante, 2009).

Para divertirse, las clases bajas gustaban de los espectáculos de circo, las ferias populares, la celebración de las fiestas patrias y a veces veían la exhibición de globo de Joaquín de la Cantolla. La clase alta poseía fonógrafos, se divertía en el Jockey Club (hipódromo), en el teatro y la ópera (Ángela Peralta y Adelina Patti eran figuras destacadas), especialmente de la zarzuela y la opereta. El cinematógrafo no solo impacta a México, conquista al mundo.

Bella época para la clase alta. Lugares elegantes de reunión, aspiran a ser como Paris. Sus remordimientos morales se acallan en la beneficencia y la caridad a la distancia. Bajo el disfraz de ayudar, creían vivir en el mejor de los mundos posible.

El peso llegó a estar a la par del dólar. “prosperidad”. Avances tecnológicos a nivel mundial. Se empiezan a usar los techos inclinados de pizarra, los estilos europeos.

“Las fotografías del período de Porfirio Díaz revelan un México múltiple, por mucho gracias a Charles B. Waite, quien se desplazó por todo el país en ferrocarril, en carromato, en recua, en lo que pudo, y captó a su sociedad variopinta y la multiplicidad geográfica” (Galeana, 1999, 18) Quizá el presidente que más se retrató para esto fue Porfirio Díaz, desde sus 20’s. (Al parecer Díaz siempre fue apasionado de la foto) Él solo seguía la costumbre de la época del multicopiado que se regalaba a amigos y familiares. Contrataba a los mejores fotógrafos y realizó estas sesiones en múltiples ocasiones.

Otros presidentes después de él hacían lo mismo, Carranza, Madero. “Madero acudió a los mismos fotógrafos que Don Porfirio (Clarke, Schlattmann, entre otros) para fijar su figura presidencial.” (Galeana, 1999, 25)



El retrato de Díaz era demandado por la gente porque él era popular. Lo retrataron los hermanos Lumière en 1896. Madero también gozó de popularidad y su efige estaba en toda clase de artículos. Carranza lo intentó pero no tenía la misma popularidad.

Desde 1892, el grupo de los "científicos" intentaba convencer a Díaz de crear el puesto de vicepresidencia y dictar la inamovilidad de los jueces. Y fue hasta 1904 que el presidente comenzó a hacer caso, teniendo en cuenta que por su avanzada edad debía dejar a alguien preparado y elegido por el mismo para sucederlo en el cargo y crea el puesto de vicepresidente. El primero en ocupar dicho puesto es Ramón Corral, quien tenía suficiente experiencia pero no opacaba al presidente. Corral no contaba con la simpatía de la opinión pública. En este mismo año el periodo presidencial se extiende a seis años.

Durante su régimen hubo varios desastres naturales, inundaciones, un temblor, incendio de la cámara de diputados.

Pero ya en estos años se podía ver que los jóvenes de las nuevas generaciones querían participar en los cargos públicos de elección popular. Estos nuevos jóvenes intelectuales crítica

criticaban el régimen, así como casi todas las clases sociales, excepto los que estaban en el poder. Empezaba a haber una gran diferencia generacional, tomando en cuenta que la mayor parte de los científicos tenía más de 50 años.

Contra las arbitrariedades del Porfirismo a principios del siglo XX, se formó la Confederación Federal de la que salieron los círculos liberales Ponciano Arriaga, cuyo objetivo era reestablecer la libertad política.

Se forma el Club Anti-reeleccionista bautizado como el liberal Ponciano Arriaga quién dijo que "toda Constitución es letra muerta, mientras el pueblo tenga hambre". De este Club se forma el Partido Liberal.

Los hermanos Flores Magón en el periódico El Renacimiento, Antonio Díaz Soto y Gama, Juan Sarabia, entre otros, expresaban su deseo de combatir al clero y luchar contra el militarismo, buscaban la dignificación del proletariado y la no reelección presidencial, la jornada obrera de 8 horas, la supresión de tiendas de raya, el séptimo día de descanso obligatorio y el reparto de tierras y estaban en contra de la economía en manos extranjeras.

Las fábricas en su mayoría eran controladas por extranjeros, y las condiciones para trabajar de los obreros eran pésimas: poca higiene, mala ventilación, largas jornadas, falta de reglamento laboral, no había indemnización por accidente o muerte, tampoco días de descanso y las huelgas estaban prohibidas.

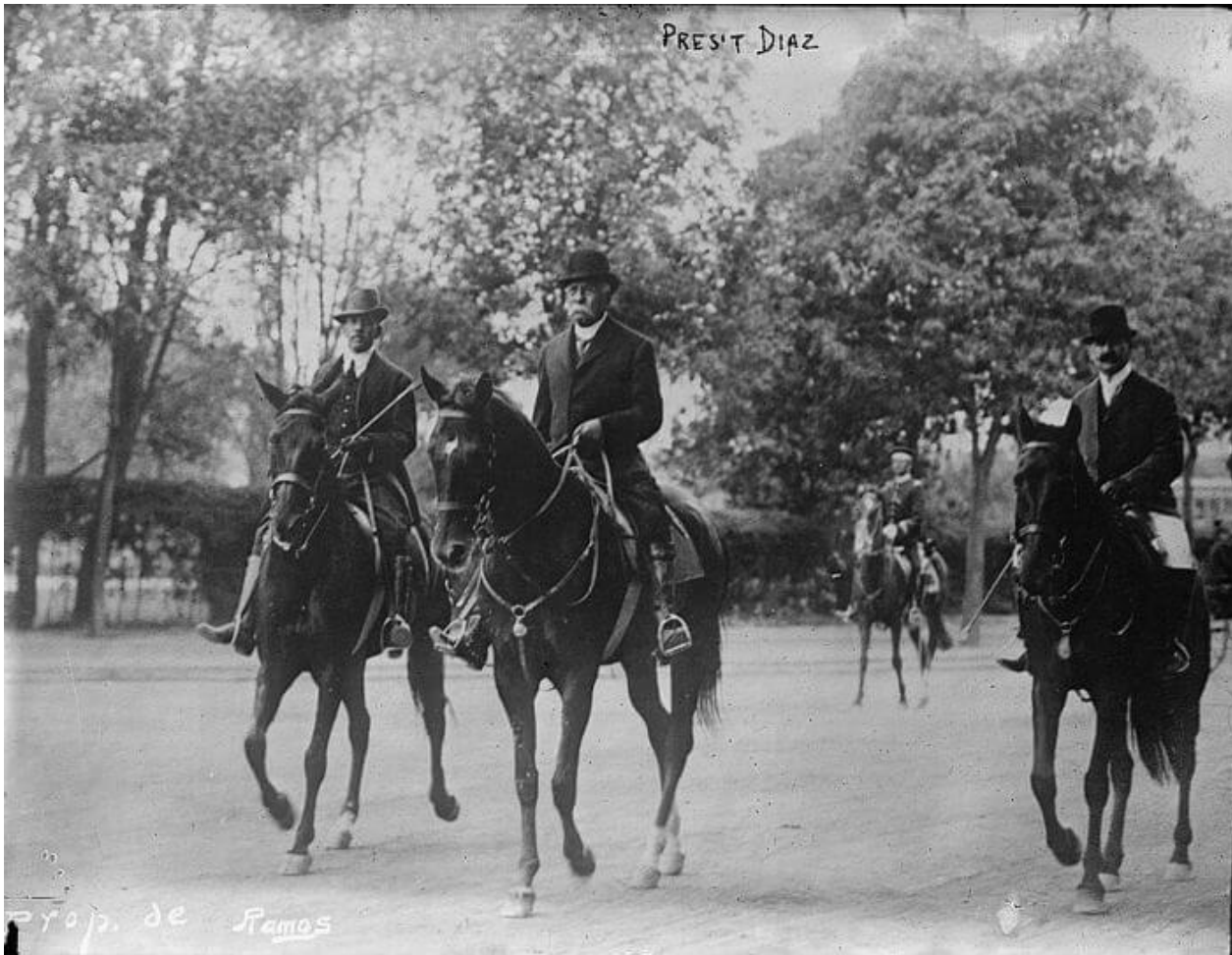
A principios de siglo XX hubo incluso una fiebre de suicidios por las pocas oportunidades que había.

Mas los obreros se empezaron a organizar, en parte por la influencia de los hermanos Flores Magón y hubo muchas huelgas importantes en ese tiempo. En 1906 en Cananea, en el mismo año en una fábrica textil de Río Blanco en Veracruz, organizada por el Gran Círculo de Obremos Libres, que se repitió en 1907. (Imagen 68) Las ventas de los valores se vinieron abajo, así como la producción de cobre. Muchas fábricas en las que los trabajadores exigían aumento de sueldo cerraron. Pero todas las huelgas fueron violentamente reprimidas por el gobierno en aras de la pacificación para el progreso.

La reacción del gobierno contra estas manifestaciones fue rápida y violenta. Tropas federales asesinaron a quemarropa a varios cientos de personas y al día siguiente ejecutaron a los miembros de la policía que se rehusaron a hacerlo. Algunos de estos pensadores liberales tuvieron que huir y refugiarse en Estados Unidos. Ahí el Partido Liberal alimentó las ideas de los grupos de oposición al Porfiriato.

En este momento se hizo obvio el costo del "orden" de Porfirio. Toda la economía se vio afectada en México. Muchos bancos quedaron casi en bancarrota, la agricultura enormemente afectada, las exportaciones de algodón, etc. En 1908 Limantour encontró una salida temporal con la que por medio de préstamos se recobró un poco la calma al menos por un corto tiempo.

Se toleró la dictadura mientras hubo prosperidad pero al empezar la decadencia se cuestionó la efectividad del régimen. Las clases medias empobrecidas ahora empezaban a apuntar el dedo y temían por que la estabilidad y el orden desaparecieran. Los jóvenes son influidos por



las ideas de los hermanos Flores Magón.

En 1907 Díaz concedió una entrevista a Creelman la que dijo que México estaba listo para la democracia, que él se retiraría del poder y eso daría paso a la formación de partidos políticos. Prometía retirarse en 1910 con lo que se reemplazaría la dictadura con la libertad.

Francisco Madero, era miembro de una de las familias más ricas de México, había estudiado Administración de empresas en París y economía agrícola en California.

Madero como muchos mexicanos de la época sentía gran admiración por el presidente pero también creía en la democracia y en la necesidad de la libertad que prometía la Constitución de 1857, a diferencia de muchos era económicamente independiente y tenía tiempo. Entonces, escribió el libro *La Sucesión Presidencial* en 1910, publicado en 1909. En éste reconocía los logros de Porfirio y proponía un cambio pacífico, uno en el que Díaz seguiría siendo presidente pero la vicepresidencia se otorgaría a un miembro del partido que Madero iba a comenzar a organizar: el Partido Nacional Demócrata. Fue con estas ideas que se convirtió en un éxito entre los grupos liberales y de oposición. Cuando el presidente y vicepresidente fueron reelegidos, Madero fue encarcelado en San Luis Potosí. Ahí redactó el Plan de San Luis Potosí declarando las elecciones nulas y que asumía la presidencia provisional hasta que el pueblo eligiera a su gobierno de acuerdo con la ley y que el principio de no reelección fuera

incluido en la constitución, también llamaba a los ciudadanos a tomar las armas para derrocar al gobierno.

El pueblo estaba preparado con armas adquiridas en parte con el crédito de la familia Madero. Aquiles Serdán, diligente del movimiento en Puebla, y su familia fueron de las primeras víctimas de la persecución del ejército.

El régimen se encargó de que nada sucediera el 20 de noviembre pero el 9 de mayo de 1911 cuando el ejército revolucionario capturó a la población de ciudad Juárez se apresuraron a negociar y acordaron que Díaz y Corral renunciarían y un presidente interino convocaría a elecciones. Así Madero entró triunfante a la Ciudad de México el 7 de junio.

En cuanto a lo que ocurría en la Academia de San Carlos, a grandes rasgos durante la administración porfirista ocupó el puesto de director general por 25 años, Román S. de Lascurain que era un filántropo que estuvo a cargo de la beneficencia pública y del Hospicio de Pobres, interesado en las artes, regidor del Ayuntamiento y diputado federal. Sucediéndolo Antonio Rivas Mercado quien era allegado a las elites porfiristas, era un arquitecto formado en París, el primero en estar a la cabeza de la institución, a lo que los artistas plásticos reaccionaron con preocupación pues creían afectadas su participación social, su importancia y capacidad de influencia, ante lo que se movilizan en 1902 apoyando a Antonio Fabrés para que fuera director, sin embargo Porfirio Díaz lo impide nombrando a Rivas Mercado, y ofreciéndole a Fabrés la dirección del área de Pintura.

Fabrés gozaba de fama y prestigio, y de un gusto popular. Finalmente regresó a España en 1907, pero dejó un fuerte antecedente a los sucesos que después ocurrirían. Resultando en cómo los artistas plásticos de la primera mitad del siglo XX fueron involucrándose en los hechos políticos y sociales de la época. Logró impulsar a los pintores haciéndoles notar su importancia social y cultural, y de la necesidad de ubicar el arte dentro de las prioridades después de que el pragmatismo utilitario le estuviera ganando terreno.



LA SUCESIÓN PRESIDENCIAL

—♦ EN ♦—

1910.

EL PARTIDO NACIONAL
DEMOCRÁTICO.

POR

Francisco I. Madero.

San Pedro, Coahuila, Diciembre de 1908.



M 221



2051. Lumija Plantation, Chiapas, Mex. View west from Co. store

Waite, Photo.

Es propiedad
Copyrighted.



2.2 Estructura Cultural y Política posterior al Porfiriato

2.2.1 Antecedentes 1910-1927

Después de la caída de Porfirio Díaz aún subsistieron muchos de sus colaboradores, que querían mantener el régimen y se negaban a los cambios. Por miedo a enfrentamientos, se pactó el establecimiento de un gobierno de transición, que quedó en manos de Francisco León de la Barra pero él mismo era porfirista, por lo que en o que estuvo al mando buscaba mantener el régimen. Durante el cual hubo mucha violencia en contra de Emiliano Zapata y sus seguidores e impuso muchos obstáculos al gobierno de Francisco I. Madero. Tiempo después, este último empieza a gobernar, y sus objetivos era preservar el régimen porfirista mientras paulatinamente atender a las demandas revolucionarias y satisfacerlas, aunque tomara un largo tiempo y por lo tanto sin modificar las estructuras socioeconómicas.

Pero el cambio en la sociedad que ahora estaba en lucha ya no se revertiría y no estaban dispuestos a esperar más tiempo para la restitución y dotación de tierras. Zapata se rebela contra Madero con el Plan de Ayala, y con el movimiento revolucionario vino el préstamos extranjero y suspensión del pago de la deuda externa, disminución de comercio interno, incremento de impuestos y crisis monetaria. Mientras tanto Estados Unidos estaba a la espera de poder imponer un gobierno en México q

Al caer el régimen Maderista, a causa de un movimiento contrarrevolucionario encabezado por Bernardo Reyes y Félix Díaz, apoyados por Henry Lane Wilson, que culminó con la Decena Trágica.





Portrait of
E. D. Clark



Después de este hecho sube al poder el gobierno supuestamente provisional de Victoriano Huerta pero que se convertiría en dictador. Y durante su gobierno persistieron las divisiones revolucionarias y había mucho autoritarismo y represión militar, aunque cabe mencionar que algunos cambios se comenzaban a dar como el reparto de tierras.

Los revolucionarios, hartos, se unen a Venustiano Carranza con su Plan de Guadalupe, para derrocar a Victoriano Huerta, a lo que también ayudó la intervención de Estados Unidos que invadió Veracruz interceptando un cargamento de armas que venía para el gobierno de Huerta. Victoriano Huerta abandonó el poder en 1914.

Sin embargo, persistía la inestabilidad política y existía una fuerte rivalidad entre los caudillos revolucionarios: Emiliano Zapata, Francisco Villa y Venustiano Carranza. Ellos nunca lograron entenderse pero como un intento de solucionar las diferencias realizaron dos convenciones, una en la ciudad de México y otra en Aguascalientes. Fue en ésta última donde se discutieron ideas pensadas en el futuro del país que más tarde se reflejaron en la Constitución de 1917. Además se resolvió destituir a Carranza y nombrar un presidente interino. Las resoluciones fueron desconocidas por Carranza y se trasladó a Veracruz donde instauró su gobierno. Y de ahí se dividieron en dos bandos, los constitucionalistas (carrancistas) y los convencionistas, ambos declaraban ser el gobierno legítimo..



En la Constitución de 1917 se pretendía dar forma a la dotación de ejidos a los campesinos, se buscaba aumentar los salarios y las prestaciones, así como reducir la jornada de trabajo, estableció la nacionalización de la tierra, el agua y los productos del subsuelo que eran las fuentes de mayor riqueza del país. Pero estas medidas trataron en ponerse en práctica.

Prácticamente el periodo inmediatamente posterior a la revolución se caracterizó por la lucha entre los caudillos revolucionarios. Sin embargo se empezaba a notar un cambio entre el fin del porfirismo y el inicio de otro sistema emanado de la revolución, que dio como resultado los periodos del Maximato y el Cardenismo. Otros factores que fueron importantes en este tiempo fue la segunda revolución industrial impulsada por la innovación tecnológica del motor de combustión interna, que tuvo principalmente su aplicación en el automóvil. Haciendo que ahora la urgencia no fueran las vías férreas sino la construcción de carreteras.

Mientras que en porfirismo dominaban las inversiones extranjeras, ahora se buscaba apoyar a la inversión interna,





impulsado por empresas mexicanas. En cuanto a la economía, la industria manufacturera se colocaría a la cabeza y ya no los ferrocarriles, la minería y la metalurgia. El Estado buscó dar satisfacción a las necesidades sociales exigidas en las luchas armadas aunque a veces sin tanto éxito. Así como también buscó defender los intereses nacionales ante los extranjeros y el Estado se irá institucionalizando paulatinamente.

El mandato de Álvaro Obregón va del año 1920 a 1924.

Con la revolución aumentó el interés por el registro fotográfico. "La fotografía y la Revolución vivieron un envidiable maridaje que fructificó en productivo negocio" (Galeana, 1999, 26) Muchos de los personajes de la revolución se internaron en la fotografía.



2.2.3 Cultura y política en México 1927-1942

Con el triunfo del estado sobre las rebeliones armadas se vio favorecido en proceso de centralización política que se vio a partir del gobierno de Plutarco Elías Calles quién gobernó de 1924 a 1928. Después de que Obregón fue asesinado, Calles queda como único caudillo revolucionario y como “Jefe Máximo de la Revolución” y de esta forma comenzó un periodo que ahora se conoce como el Maximato, donde él controlaba a cada uno de los presidentes, y en realidad él seguía al mando. Influyó para que ocuparan la presidencia Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio (a quien obligó a renunciar cuando no cumplió sus órdenes), Abelardo Rodríguez y Lázaro Cárdenas.

Su gobierno se enfocó en modernizar a México y por esto promovió obras públicas y todo tipo de desarrollo en todo lo que pudiera mejorar la economía del país: construcción y ampliación de caminos, carreteras y vías férreas, por ejemplo, y también buscó la estabilidad económica y reducción de la deuda interna. Apoyó la realización de obras de infraestructura y la creación de instituciones bancarias, crediticias y de fomento industrial.

En 1926, se creó la Comisión Nacional de Irrigación, con el propósito de aumentar la productividad agrícola, beneficiando a los agricultores capitalistas del norte del país.

Se creó un único partido político el Partido Nacional Revolucionario (PNR) y de esta forma logró reunir a todos los revolucionarios en un solo grupo, asegurar elecciones sin contratiempos, y obtuvo un instrumento de control. Durante este periodo, el Estado empezó a intervenir en todos los aspectos de la nación.

Al dar prioridad a la industrialización por sobre las exigencias obreras y campesinas, estallaron muchas huelgas debido a la disminución del nivel de vida de estos sectores de la población. Como respuesta el gobierno de Abelardo Ramírez fijó el salario mínimo.

Sí había apoyo a los trabajadores, lo que le servía al estado para que fuese visto como satisfactor de las necesidades del pueblo, aunque en realidad su prioridad era la industrialización. Había mucha desigualdad. Los gobiernos postrevolucionarios culpaban al porfirismo de la mala situación de los campesinos dando esperanzas. Tal situación se seguía viviendo hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas.

Durante el Maximato el país enfrentó situaciones delicadas y difíciles como la guerra cristera y el pago de la deuda externa. Además, a nivel internacional, se vivió el famoso crack de 1929, que afectó la economía mexicana, sobre todo en los años posteriores: muchas empresas que tenían que ver con el comercio internacional cerraron, los precios de los productos se derrumbaron, aumentó el desempleo, los mexicanos que se encontraban trabajando en E.U., que eran cerca de 300 mil, fueron deportados, disminuyeron las exportaciones mexicanas, hubo déficit comercial y fuga de capitales, disminución del salario real, entre otros efectos.



Una señal de cambio fue la limitación del poder eclesiástico, contrario a las condiciones vividas en el Porfiriato en donde la iglesia gozaba de muchos privilegios.

Cuando Lázaro Cárdenas empieza su periodo presidencial (1934-1940), después de la expulsión de Calles del país, se reestructuró la política del Estado a fin de alejarse lo más posible del sistema porfirista. La base fue el apoyo a los campesinos y obreros sin afectar al sector privado. Hubo una reforma agraria de la que hubo muchos beneficiados. Promovió el fortalecimiento de las organizaciones obreras. Se invirtió mucho en infraestructura, como en el sistema carretero, presas y plantas de energía eléctrica. La inversión extranjera creció pero la mayoría de las empresas eran mexicanas y se desarrollaron con esquemas oligopólicos. En cuanto a lo económico el Estado buscaba funcionar como empresario regulador. Una de las características más importantes fue el nacionalismo.

Se dieron modificaciones al partido oficial, Partido Revolucionario Mexicano (PRM) que agrupó a los sectores obrero, campesino, popular y militar. Que después se llamaría Partido Revolucionario Institucional (PRI). El partido oficial se consolidó como partido único.

A partir del gobierno cardenista, la presidencia tuvo duración de seis años con el Plan Sexenal. Hacia 1940 continuaron los cambios que buscaban alejarse cada vez más del modelo porfiriano. En lo económico se dio también el nacionalismo, por lo que se daba preferencia en el apoyo a capitalistas nacionales, protegidos de la competencia extranjera.



El estado junto con las empresas privadas se encargaban del desarrollo, y el primero poseía las empresas más importantes. Inicia una etapa económica conocida como el milagro económico mexicano, que va de 1940 a 1970. Se dio una etapa de crecimiento económico en México favorecido por la Segunda Guerra Mundial. Las exportaciones, por ejemplo, aumentaron en un 100% entre 1939 y 1945. Hubo mucha demanda de productos mexicanos de parte de Estados Unidos a diferencia del resto de los países latinoamericanos. Lo que no era muy beneficioso es que aunque se exportaba mucho de lo que se manufacturaba aquí en el país, los bienes intermedios eran importados. El Estado como empresario no era muy eficiente. A menudo tomaba el mando de industrias en las que las empresas privadas no participaban por su baja ganancia. Además los beneficios que se ofrecían a empresas mexicanas en quiebra solían ser aprovechadas por empresas privadas extranjeras. Había una política industrial proteccionista, se trataba de evitar la competencia extranjera y no se buscó exportar por lo que se importaba más de lo que se exportaba. Había una dependencia tecnológica, nuestras importaciones



eran bienes de consumo de larga duración y bienes de capital mientras que las exportaciones eran productos perecederos, principalmente agropecuarios.

En la década de 1940 y la primera mitad de la de 1950 el crecimiento económico estuvo acompañado de inflación y devaluación.

El nacionalismo de los gobiernos postrevolucionarios se reflejó en parte en la recuperación de recursos controlados por extranjeros para beneficio de la población, como podemos ver con la expropiación petrolera y la nacionalización de la industria eléctrica. A pesar del crecimiento económico, la repartición de la riqueza seguía sin ser equitativa. Aunque sí hubo mejoras para varios sectores de la población, no fue suficiente.

Después del gobierno de Lázaro Cárdenas, a producción industrial se dirigió hacia el abastecimiento de las zonas urbanas, pero la demanda de productos de parte de las clases populares se vio detenida por la caída del salario real, acompañada de inflación y de la devaluación de la moneda que se dio varias veces durante la década de los 40's. Por lo que se realizaron protestas de parte de los obreros por la disminución de su nivel de vida.



El costo de la industrialización recayó en la productividad agrícola porque para lograr estos avances, el Estado abandonó la práctica de las demandas expuestas durante la Revolución. Descendió el número de tierras repartidas en el gobierno de Manuel Ávila Camacho y continuó bajando. Al favorecer la agricultura comercial, el campesino fue obligado a producir alimentos baratos para consumo de la población y con esto se dio el fenómeno de los campesinos que pierden sus tierras y se convierten en asalariados en centros urbanos o emigran a Estados Unidos a trabajar como braceros.

En cuanto a lo político, se elimina la dictadura y se da paso a la figura de presidente con movilidad cada 6 años. Y existía un solo partido que controlaba todas las organizaciones. El cardenismo se caracterizó por estabilidad política. Aunque se había acabado con la dictadura,



en México se seguía viviendo una democracia aparente, pues el poder estaba centralizado en el presidente y en el único partido oficial, mediante el cual se buscó lograr unidad después del conflicto armado. PRM (Partido Revolucionario Mexicano), luego PRI (Partido Revolucionario Institucional). Los candidatos y funcionarios dejaron de salir de las filas militares, se suprimía al ejército como sector del partido. El PRI incorpora a tres sectores de la población, al campesino, al sector popular y al sector obrero.

Entre los partidos de oposición política, el único contendiente real fue el PAN (Partido de Acción Nacional).

En el ámbito social, el gobierno se jactaba de satisfacer las necesidades de los menos favorecidos. El mejoramiento de las condiciones de vida de los habitantes resultó en una explosión demográfica. Se instauró el Sistema de Seguridad Social.

En materia de política exterior, existieron fricciones con Estados Unidos, en el contexto de la Guerra Fría.

En este periodo de tiempo a nivel internacional se vivía una aparente paz en el mundo occidental, al terminar el siglo XIX que fue un siglo violento con tantas independencias y revoluciones. Sin embargo, el imperialismo que supuestamente había terminado, seguía existiendo



cuando las potencias se repartieron terrenos de África y pelearon por el control de mercados en Asia y América. El gran cambio que se dio con el motor de combustión, afectó a nivel mundial, enmarcando esta época.

Mientras tanto, en Europa se formaban alianzas entre países y se fueron desencadenando una serie de hechos que fueron aumentando la tensión entre naciones hasta desatar lo que sería la primera guerra mundial el primero de agosto de 1914.

Ante estos hechos, México en plena revolución, se mantuvo neutral. Solamente se vio inmiscuido al ser involucrado en el espionaje de Alemania que pretendía alejar a Estados Unidos de esta guerra.

Al finalizar la Primera Guerra Mundial en 1918, Europa enfrentó una fuerte crisis económica y se modificó su geografía. Estados Unidos se despegó de los problemas que enfrenta este

continente aunque quedan ligados económicamente, además este país gozó de una bonanza económica que incluso es conocida como los maravillosos años veinte, en mayor parte gracias al desarrollo de la industria automovilística impulsada por Henry Ford. Sin embargo, poco a poco se fueron dando consecuencias como que había grupos de gánsteres, gasto excesivo de la población por medio de créditos bancarios sin solidez financiera, además su aislamiento de Europa impidió que exportaran sus productos causando sobreproducción que llevó al quiebre y por lo tanto a un fuerte desempleo problemas que tuvieron su clímax con la caída de la bolsa de valores de Nueva York en 1929, arrastrando consigo a los demás países que también sufrieron desempleo y pérdida de poder adquisitivo y de sus viviendas.

Otro hecho que marcó sin duda alguna el siglo XX fue la Segunda Guerra Mundial. Se dice que sus causas vinieron dando desde el fin de la primera, pues los países involucrados solo se preocuparon por resolver sus propios problemas faltando una visión global para resolverlos. Esta inició en 1939 y terminó en 1945.

Las guerras fueron terribles, por decir lo menos. Con su existencia se dio también el desarrollo de tecnologías nuevas, que se usaron para el armamento, se plantearon nuevos límites



territoriales y se acabaron antiguas estructuras.

El periodo entre guerras estuvo caracterizado por hambre, enfermedades, mortalidad y problemas económicos. Con estos problemas sumados a las ideas socialistas que recorrían Europa, se dio la llegada de gobiernos dictatoriales nacionalistas en varios países. Otros países como Italia o Turquía aceptaron este tipo de gobiernos a cambio de la promesa de recuperar sus territorios pues no estaban conformes con las reparticiones territoriales.

El mismo año que terminó la Segunda Guerra Mundial, las ciudades japonesas Hiroshima y Nagasaki sufrieron una gran tragedia al ser víctimas de la bomba atómica.

Después de la segunda guerra, hubo otros conflictos internacionales y nuevos descubrimientos científicos. Estados Unidos y la Unión Soviética se vieron envueltos en la Guerra Fría, que fue un conflicto solo a nivel ideológico. Estados Unidos aprovechó la necesidad de reconstrucción económica de las naciones europeas y surgió como una mayor potencia económica. Su ayuda, estipulada en el Plan Marshall (Plan de reconstrucción Europea), solo fue proporcionada a los países acordes con la ideología estadounidense que estaba en contra de la expansión soviética y la ideología comunista. Durante esta guerra no hubo enfrentamientos directos, solo indirectos como las guerras de Corea y de Vietnam.

En África la población poco a poco fue adquiriendo conciencia de sus derechos y revelándose contra el dominio europeo, iniciándose el despertar de la población negra y, con el tiempo, de su libertad. En Asia, los países tomaron conciencia de su potencial económico y cultural, despertándose un sentimiento nacionalista. En esta época, Japón se convirtió en una potencia económica mundial. En China, después de la guerra se desató una Revolución civil ocasionada por la pobreza y la sobrepoblación. En Latinoamérica, en los 50's la economía era débil y había mucha desigualdad social y analfabetismo, en algunos países esto propicio la aparición de gobiernos dictatoriales como en Guatemala, Argentina, Paraguay, Brasil y Cuba. Por nombrar solo algunas de las situaciones particulares de cada país y continente.

Ahora hablaremos del campo cultural y artístico de la época. La revolución mexicana no sólo provocó cambios sociales, políticos y económicos sino que también transformó el arte. El arte se tornó profundamente nacionalista. Como reacción al estado porfirista que buscaba la europeización. Además hubo mucha influencia de las vanguardias en todas las expresiones artísticas. Pero "la expresión artística mexicana tuvo un sello propio caracterizado por difundir con alegría la llegada de una nueva época en la que el protagonista de la historia no era la naturaleza o el ferrocarril, sino el pueblo." (Álvarez et al., 2010, 55)

En la época pos-revolucionaria, varios pintores se involucran en el activismo político, incluso en la lucha armada, defendiendo las funciones sociales del arte. Eventualmente, varios artistas (como David Alfaro Siqueiros, por ejemplo) se sumaron al Ejército Constitucionalista. Así, incluso después de la partida de Fabrés a España, el movimiento continuó, esta vez influido en gran parte por Gerardo Murillo "Dr. Atl", quien, junto con un grupo de pintores, lanzó un manifiesto con el que se rebelaron. Marcando un evento muy importante en la historia del arte de México. Se buscaba un arte público, surgido de las necesidades del pueblo, se reclamaba la equidad y la justicia.

Después de una huelga en contra de Rivas Mercado, En 1911 la huelga en contra del director Rivas Mercado, buscando acabar con los métodos tradicionales. Disgusto iniciado por la imposición europeizante de algunos maestros el sistema Pilet, algunos respondieron al enfoque artístico asociado a la revolución y se organizaron escuelas al aire libre y centros populares de pintura.

En 1921 surge la Secretaría de Educación Pública que fue un gran cambio en la educación mexicana y al frente se posiciona a José Vasconcelos, que era un hombre muy culto, él dictamina la política de la miscegenación, contradiciendo a todas las políticas del mundo. Es él quien echa a andar la escuela mexicana financiándola.

En esos momentos toda la población estaba de acuerdo con el nacionalismo, algo sin precedentes. Toda la población, incluso la burguesía.

Se quería que el arte dejara de ser elitista y ensimismado, eso conlleva la creación de las escuelas de pintura al aire libre.

Es de esta forma que inspirados por José Vasconcelos y las ideas de la revolución mexicana nace el muralismo y la llamada Escuela Mexicana.

Dr. Atl se preocupaba por la situación económica y social de los artistas mexicanos. Se queja de la inmovilidad y de que se les trate con apatía. Participación del artista en construcción y decoración de escuelas. Pensaba cambiar los métodos cuando llegó a la dirección de la Academia.

Dr. Atl influyó en Orozco, Siqueiros, Fermín revueltas, y otros, quienes después, se lanzaron a la lucha armada en las filas de Don Venustiano Carranza animados por él.

Al término de la revolución mexicana se vieron cambios en que el arte como las esculturas y pinturas se pusieron al alcance de la población, de la misma forma, se crearon escuelas o se dieron cursos y talleres para que las personas pudieran tener un acercamiento con el arte. Tales como la Escuela de Escultura y Talla Directa.

Con el movimiento huelguista se logran las escuelas al aire libre. La primera fue Santa Anita, seguida por la de Coyoacán y la de Churubusco. En 1925 había tres más: Xochimilco, Tlalpan, y Guadalupe Hidalgo.

Se puede decir que las primeras fueron la semilla del nacionalismo en el arte mexicano.(Garibay, 1990)

En 1929 se declara la autonomía de la universidad.

En la academia tenía lugar el único evento artístico que anualmente se llevaba a cabo, que eran las exposiciones nacionales. (Garibay, 1990)

Sim embargo el arte sirvió también como un vehículo de manipulación de parte del estado pues el muralismo era el arte oficial ampliamente apoyado en todos los sentidos por éste. Medio que le sirvió para legitimarse. El muralismo formó parte de un programa educativo y engrandecía las ideas que reinaron en las masas durante la revolución.

Este movimiento dominó las artes plásticas hasta los años 50's y juntó con la pintura de ballete, fundó la llamada Escuela Mexicana. Tenía una preocupación fundamentalmente humanista y era el arte emanado de la revolución, alimentado por los ideales de ese periodo. Los 3 grandes muralistas fueron José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Otros artistas plasmaron sus vivencias de esta época en otra clase de pintura, entre los que se podrían mencionar Frida Kahlo y Remedios Varo.



III

ACERVO FOTOGRÁFICO DE LA
ACADEMIA DE SAN CARLOS. UN
ACERCAMIENTO A LA COLEC-
CIÓN LIMANTOUR Y LA COLEC-
CIÓN DE FOTOGRAFÍAS DE LA ES-
CUELA LIBRE DE ESCULTURA Y
TALLA DIRECTA.

*Guillermo
Foyl*

3.1 Descripción de la Colección Limantour

La colección Limantour, como es llamada en la tesis de 1998 de Laura Castañeda, consta de 186 fotografías sobre cartulina gris, contenidas en dos carpetas, la técnica es plata sobre gelatina con fuertes desvanecimientos y espejos de plata, el formato 8x10", el tema son vistas fotográficas del camino de Guaymas a Guadalajara de un autor no determinado. En la portada del álbum puede leerse: "Vistas del camino de Guaymas a Guadalajara. 1905. Sr. Lic. José Yves Limantour"

3.2 Fotógrafos del progreso: Paisaje, Tipos mexicanos, fotógrafos paralelos.

Paisaje

En nuestro país ocurrió un fenómeno a finales del siglo XIX y principios del siglo XX: muchos extranjeros se veían fuertemente atraídos hacia el exotismo del país y sus vistas arqueológicas.

Algunos eran enviados por los gobiernos de sus países exclusivamente para estos fines y llevaban la información de vuelta. Muchos de los fotógrafos viajeros usaban la fotografía solo como una herramienta, pues practicaban otras profesiones. La usaban como forma de ilustrar sus hallazgos. Pero a su paso dejaron un sinnúmero de información sobre los habitantes y su cultura.

La atmósfera en general, incluso entre los intelectuales mexicanos, era un deseo de ser una nación avanzada a la par de Europa, y para ello se pretendía incluir a los pueblos indígenas. Además de terminar con la imagen funesta y negativa que se tenía de México durante la Colonia.

Todavía con influencia del naturalista y biólogo Jean Baptiste Lamarck, se creía que los seres vivos se adaptan al medio exterior y se pretendía aplicar estas teorías a los indígenas para explicar su poca disposición de participar en los modelos capitalistas modernos. Por otro lado, algunos discutían si el indio pertenecía a una raza inferior o superior.

Otro fenómeno que es muy importante en esta época, es el interés de Porfirio Díaz de promover el país por medio de fotografías. Él, el presidente cuyo lema era "orden y progreso", vio en la fotografía el medio para registrar y promover los avances de México como un país moderno. Al introducir las vías de ferrocarril y con la incursión de la industria, Díaz necesitaba atraer el capital extranjero y es aquí donde la fotografía (que poco a poco iba creciendo su popularidad en el país) sirve para atraer al turista, seducirlo, interesarlo, ya que éste era un



inversionista en potencia.

Fotógrafos del progreso, muestran paisajes en evolución, aspectos de las grandes obras de infraestructura (la instalación de los telégrafos y de las vías de ferrocarril, construcción de puentes, perforación de túneles, canales de desagüe, levantamiento de presas, etcétera) o de construcciones suntuarias.

A pesar de que esta modernidad estaba solo al alcance de unos pocos, ellos se encargaron de documentar también la vida diaria y la pobreza extrema. Reproducían la miseria. Llegando a crear, con estos antecedentes, el género de los tipos mexicanos. Entre los temas que les llamaban la atención estaban vendedores ambulantes, casas de adobe, niños y ancianos en situación de pobreza, indígenas, charros, iglesias, edificios públicos, corridas de toros, peleas de gallos, etc.

Muchas de estas fotografías terminaban impresas o en postales, en tirajes por centenares y se vendían en México y en el extranjero, y eran muy populares.

Es así como este conjunto de situaciones sociales y políticas dieron paso a la llegada de fotógrafos viajeros de los que hablaremos más adelante.

Hay dos grandes corrientes que podemos distinguir entre su trabajo: el paisaje y los tipos mexicanos.

El paisaje fue un género en auge desde finales del siglo XIX, que se convirtió en uno de los principales motivos de la fotografía. Nace en Europa, particularmente en Alemania, derivado del romanticismo. Tuvo su auge con los fotógrafos llamados "de frontera" y los pintores de la Escuela del Río Hudson. Más tarde, el mismo gobierno estadounidense, encomendaban a fotógrafos en "misiones de reconocimiento" para explorar territorios que eran prácticamente desconocidos (muchos de los que habían quitado a la República Mexicana, principalmente con el objetivo de explorar posibilidades de integración económica, así como para fomentar la colonización y la emigración a tales zonas, bajo una política expansionista. Según Debroise (2005), los fotógrafos sobrepasaron las expectativas creando una estética.

Llegamos aquí a la estereoscopia, que fuera la forma más común de vistas y paisajes antes de la aparición de las tarjetas postales que fueron un éxito masivo en los primeros años del siglo XX. Fue una técnica que tuvo muchísimo éxito a partir de 1864, "aplicada a la producción de 'vistas' de monumentos, paisajes naturales y escenarios célebres." La autoría no es fácil de establecer por la falta de firmas y que a veces solo son firmas de las empresas. Con la estereoscopia también llegan las tarjetas de visita al país. Algunas compañías estadounidenses, dedicadas exclusivamente a esta rama del negocio de la fotografía, envían a sus fotógrafos a México y otras partes del mundo para tener las fotografías de las vistas. Aunque esta producción amplia de estereoscopias muchas veces no es mencionada en la historia, mas que algunas veces por la textura que daba la técnica ya que sus temas eran repetitivos y triviales. (Debroise, 2005)

En Estados Unidos se creó incluso una escuela de fotografía en el siglo XX, a la cabeza estaban Ansel Adams, Eliot Porter, Walker Evans y, Paul Strand. Que surge como reacción contra la

contaminación del paisaje con una tendencia pseudoecológica. Ansel Adams es de los mayores exponentes. "Inventó un 'sistema de zonas' (zone system) que consiste en bloquear partes del negativo al momento de imprimir la fotografía, para componer (resaltar o disminuir) la intensidad de la luz." Y darle efectos dramáticos a sus fotografías. (Debroise, 2005) Varios de estos fotógrafos de la Frontera (como William Henry Jackson) visitaron México.

Dice Debroise (2005) que el paisaje mexicano se vio como una especie de nacionalismo "que se entrelaza y se confunde con la promoción turística del territorio". Con personajes como algunos viajeros románticos (Johannes Moritz Rugendas y Louis Gros) y mexicanos como José María Velasco y culminando con Gerardo Murillo 'doctor Atl'.

Muchas cosas de nuestro país atraían a los estadounidenses por ser tan diferentes: la vegetación, los animales, las personas, burros, montañas, monumentos, parques, indios, charros, las iglesias, los edificios públicos, las nubes, corridas de toros y una larga lista de peculiaridades. Los fotógrafos mexicanos no escribieron mucho, hasta la década de los 60s, lo que refleja la situación en la que estaba la fotografía al ser considerada meramente una "honorable tarea comercial" "alejada de las problemáticas estéticas". Siendo al mismo tiempo más libre. Pero, en contraste, los fotógrafos viajeros, han querido comunicar sus impresiones sobre los lugares, que visitó, lo que realizó, sus hazañas, etc.

Para 1904, se creó una Asociación Fotográfica de Profesionales y Aficionados en México, por Luis Requena, que solo buscaba fomentar el gusto por la fotografía y organizar excursiones para tomar fotografías de paisaje o de edificios o ruinas. A falta de una asociación de institución o escuelas de fotografía, ésta se convirtió en la principal para aficionados y profesionales. Luego se crea el Club Fotográfico, fundado durante la II Guerra Mundial, el 8 de febrero de 1949. Conformado de personas de "gran éxito económico", explicable por lo costoso que era tener una cámara. Empezando por ser un lugar donde iban a tomar café y a discutir la fotografía. "Antes de 1970 se organizaban salones internacionales". "De 1948 a 1950 los temas que dominan son bosques, iglesias, niños, rostros de ancianos, cactus, arquitectura, gatos, flores, ventanas, calles típicas, desnudos con poses escultóricas, dunas y naturaleza muerta." (Debroise, 2005)

En su mayoría, la asociación solo se dedicaba a apoyar al turismo y a disfrutar actividades de ocio, pero lograba

"meter a México en el siglo XX en cuando a la reproducción gráfica. Y esto solamente era posible con el apoyo de una clase media seducida por el fetiche que haría posible su trascendencia y la de sus 'momentos felices'. Y cuando se captan escenas de pobreza se hace con ánimo de guardar una feliz distancia o bajo la perspectiva del Síndrome del Turista Redentor." Gracias a la mirada de la clase media, pero eran los únicos que podían costear y aportar dinero. (Debroise, 2005)

Muchos "fotógrafos turistas" publicaron imágenes al regresar a sus países. Pierre Verger – Hizo libros turísticos de fotografía, que desde entonces se han seguido desarrollando. Hugo Brehme publicó Mexico Pintoresco.



Según Ignacio Manuel Altamirano, en 1868, en México, a diferencia de Europa y Estados Unidos, no había mucha fotografía de muchos lugares de México.

“Nadie se toma la pena de visitar esos lugares que recuerdan otras tantas glorias del pueblo mexicano y se contenta con figurárselos a su manera (...) los alrededores de la ciudad en que pasaron cosas notables, en que se dieron acciones tan sangrientas, no han llamado la atención de los artistas. Los fotógrafos se dedican exclusivamente a los retratos y no hacen caso de lo demás.” (Debroise, 2005)

Fueron fotógrafos extranjeros los que realizaron muchas vistas de innumerables paisajes fotográficos del país en el siglo XIX, pero ese material lo llevaron a sus países de origen.

“Los fotógrafos viajeros – Claude Désiré Charnay, Teobert Maler, Augustus y Alice Le Plongeon, Lord Alfred Percival Maudslay y Laura Gilpin hasta los años treinta del siglo pasado- se dedicaron a la fotografía de ruinas arqueológicas. León Diguët, Frederick Starr y Carl Lumholtz se especializaron en la etnología (...) Un grupo más de viajeros, cuya obra mexicana es menos conocida porque no sacrifica la ‘visión turística’ ni recicla lugares comunes, promovió otros aspectos del país, doblegándose hasta cierto punto a los intereses de sus patrocinadores, el gobierno mexicano y los empresarios extranjeros interesados en el desarrollo: Pál Rojti, Benjamin Kilburn, William Henry Jackson, Abel Briquet, Charles B. Waite y, por lo menos en una parte, Guillermo Kahlo, ofrecen incontables imágenes del México moderno que promueve el gobierno de Porfirio Díaz. Fotógrafos del progreso, muestran paisajes en evolución, aspectos de las grandes obras de infraestructura (la instalación de los telégrafos y de las vías de ferrocarril, construcción de puentes, perforación de túneles, canales de desagüe, levantamiento de presas, etcétera) o de construcciones suntuarias. Guillermo Kahlo pondrá el mismo empeño en mostrar fachadas churriguerescas de las iglesias coloniales, el envarillado y los sostenes metálicos del nuevo edificio de Correos, la construcción del Palacio Legislativo, o los Altos Hornos de la Fundidora de Monterrey, empresa para la que trabajó durante dos décadas.” (Debroise, 2005)

Muchos de los fotógrafos viajeros usaban la fotografía solo como una herramienta, pues practicaban otras profesiones. Hasta finales del siglo XIX con la llegada de Briquet y Waite, Sumner Matteson y Brehme, “se volvieron profesionales de la cámara, dueños de un equipo avanzado, pequeños industriales de la fotografía y distribuidores de materiales fotográficos.” (Debroise, 2005)

Charles B. Waite fue el más prolífico de los fotógrafos comerciales de esta época, y tiene una gran producción de vistas con temas similares a los de Briquet, aunque un poco más hacia los temas nacionales. (Debroise, 2005)

Ya desde sus inicios, la fotografía, (daguerrotipia) fue usada para la reproducción de “monumentos antiguos poco conocidos, aislados y a punto de desaparecer” (Debroise, 2005)

“Catherwood y Stephens, así como un poco más tarde Désiré Charnay, inauguran un género específico de la fotografía mexicana.” Fotografiaban ruinas americanas, particularmente del área maya. Sus intenciones eran “científicas”, aunque al principio las fotografían como “artistas”, buscando la espectacularidad. Resultando la obra en ocasiones un poco ambigua.





Participaron en la formación de fotografía arqueológica. (Debroise, 2005)

Désiré Charnay, participó mucho de este género de fotografía. También participó, probablemente el primero en hacerlo, como fotógrafo de otro tipo de interés: las fotografías de iglesias y conventos coloniales, y algunos ejemplos de arquitectura civil, que interesaran también a muchos fotógrafos. Algunos incluyeron también la arquitectura religiosa del barroco.

“la revalidación del periodo prehispánico por medio de las imágenes favorece una idea de continuidad entre los primeros habitantes de Mesoamérica y el México moderno, mientras que la exaltación de la etapa colonial introduce una nostalgia que sirve, como su nombre lo indica, a intereses conservadores, al reafirmar los lazos del país con la Madre Patria y la Iglesia Católica.”

“En este contexto, una empresa como la de José Yves Limantour, ministro de Hacienda de Porfirio Díaz, quien encargó en 1904 a Guillermo Kahlo un registro fotográfico de las iglesias coloniales de la República, demuestra el renovado interés, en los inicios del siglo XX, por hacer hincapié en el pasado cultural del país.”

Wilhelm Kahlo, que cambiara su nombre a Guillermo Kahlo, llegado de Alemania, fue un fotógrafo muy prolífico mexicano que realizó muchos encargos al gobierno de Porfirio Díaz.

“Entre 1904 y 1908 Guillermo Kahlo recorrió la República Mexicana para realizar los álbumes fotográficos que Limantour pensaba publicar en 1910 para la conmemoración del centenario de la independencia, pero éstos solo vieron la luz en 1923, a iniciativa del Doctor Atl y fueron finalmente financiados por la Secretaría de Educación Pública, a cargo de José Vasconcelos.” (Debroise, 2005, 167)

Limantour había escogido bien a Kahlo pues él era

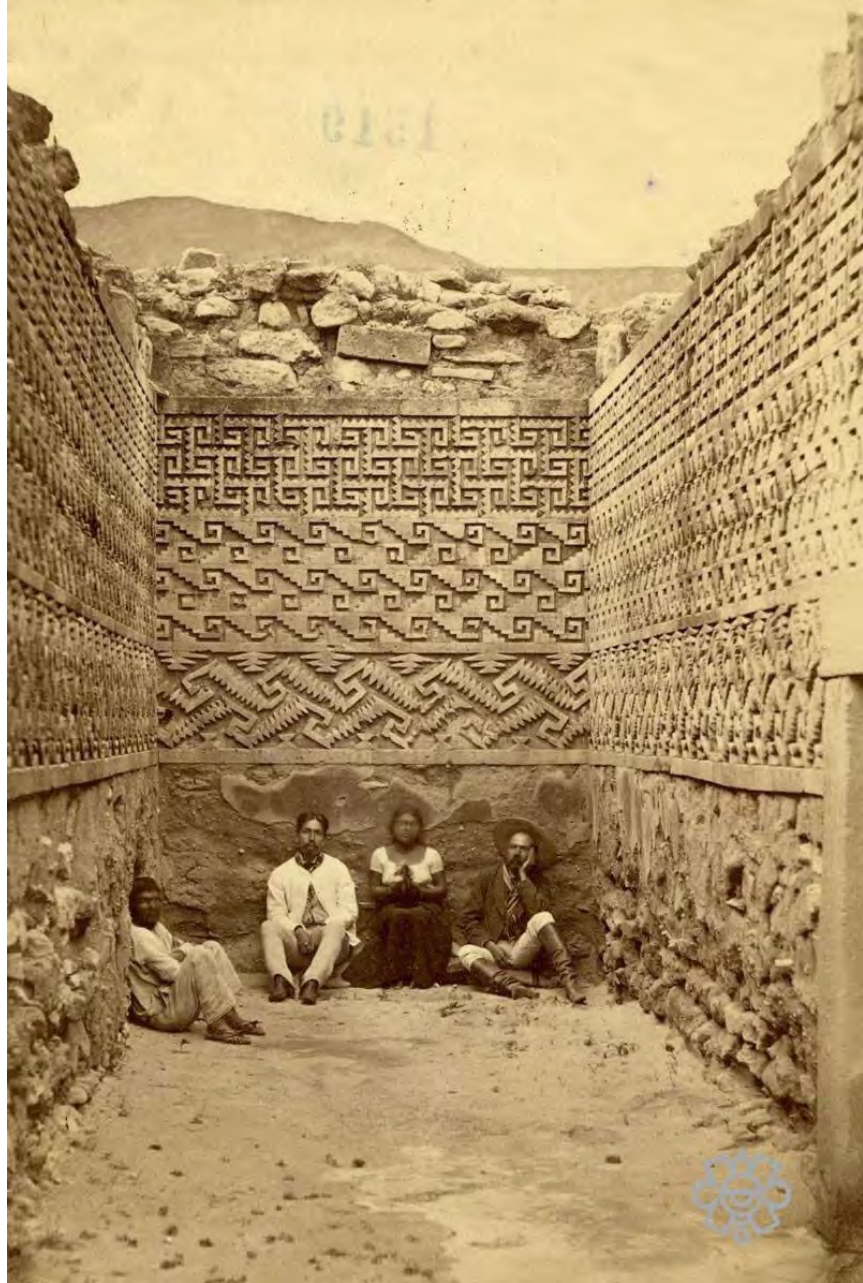
“un técnico minucioso quien abordaba lo que veía con terca objetividad. (...) Trata de ofrecer la mayor cantidad posible de información sobre la estructura arquitectónica, eligiendo cuidadosamente los mejores puntos de vista y utilizando la luz y la sombra para delinear las formas.”

Aunque son muy frías, tratando de ser objetivas y científicas. (También realizó un álbum para conmemorar la inauguración de la Oficina Central de Correos, en 1904, el estudio realizado por Juan O’Gorman, para Diego y Frida. Así como retratos, iglesias coloniales) No solo toma las grandes masas sino también detalles de las

Por otro lado el género de los tipos mexicanos tiene su origen en que estos “exploradores” eran influidos por la ilustración, y, en algunos casos, por la masonería, muchos eran estudiosos que arribaron con el deseo de investigar y clasificar tanto como fuera posible.

Este es un tema crucial tanto en la historia del arte mexicano como en lo que concierne particularmente al contenido de este álbum por lo que es muy importante estudiarlo, a continuación solo recordaremos que los retratos de tipos mexicanos son aquellos que realizaban, en su mayoría extranjeros, pero como veremos después

“A diferencia de lo que sucedería en otros países, en México, nació siempre al borde de la civilización que desarrolló una extraña noción de ‘exotismo’ interno, los códigos de los viajeros extranjeros se volvieron instrumentos de definición propios.” (Debroise, 2005)





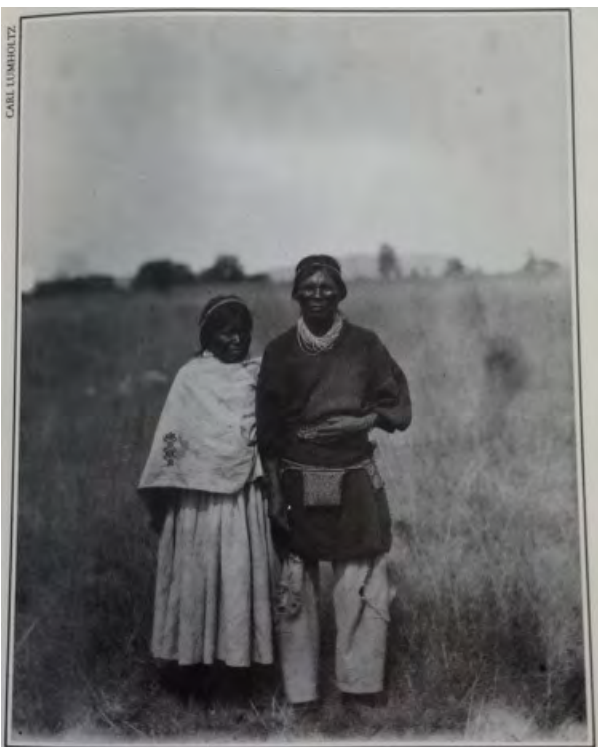


Mujer con sus hijos, ella lleva la cara decorada con pinturas. Comunidad de Guadalupe Ocotan.

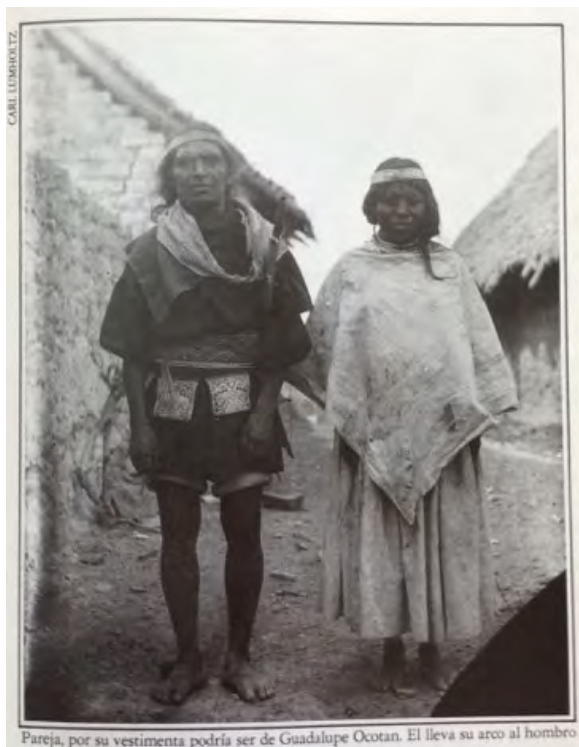
♦♦♦♦♦



Hombre de la comunidad de San Andrés Cohamiata, con pantalón largo como lo obligaban las autoridades de Colotlán.



Pareja de Ocotan, aquí el hombre lleva collares de chaquiras y traje de lana burda.



Pareja, por su vestimenta podría ser de Guadalupe Ocotan. El lleva su arco al hombro y los pantalones doblados.

JAMES M. DAVIS
New York City, about St. Louis, Mo.





Copyright 1901, by Edward S. H. H. H.

1186: City Gate, Vera Cruz, Mexico.





Puebla.



También hay una vasta cantidad de fotografías mexicanos que los practicaron por el éxito que tuvieron tanto en tarjetas postales como las tarjetas de visita y en general como símbolos de exotismo y "mexicanidad"

No hay retratos con señas de individualización como con los burgueses, como bien lo hace notar Oliver Debroise (2005), en estos mas bien es clara:

"esta 'otra' mirada, la de quien encargó las imágenes con propósitos de análisis que obligan a los fotografiados a doblarse, a conformarse a códigos preestablecidos y ajenos. Los retratados no tienen aquí voz en el asunto, son apenas unos modelos (...), simples objetos ante la lente indiscreta y supuestamente 'objetiva'. Las poses que adoptan o que se les impone los significa como esencialmente 'diferentes'." (Debroise, 2005)

Fue así como México, fue parte de lo que ocurrió también en África y Oceanía, que prestaban a sus niños hombres y mujeres en esta erotización para complacer las miradas de los lectores de relatos de viajes. (Debroise, 2005)



Eran retratos etnológicos. Querían hacer sus registros a modo de una plancha de botánica o de zoología. Con el tiempo estos oficios van cambiando junto con la urbanización del país. En ocasiones incluso se llevaban a las personas con sus cosas a los estudios y con ayuda de telones pintados realizaban las fotografías, como lo que hicieron Cruces y Campa.

Lamentablemente, estas prácticas solo contribuían a la formación de estereotipos, provocando aun más marginalización y discriminación para los grupos étnicos. Y ni siquiera se obtenía un resultado fiel a la realidad, pues no reflejaba a todos los mexicanos ni tampoco la pobreza y la miseria en que vivían las personas.

Fueron una gran cantidad de fotógrafos que estuvieron en el país y que realizaron tomas fotográficas, es muy importante mencionarlos al hablar de este álbum pues al conocer su obra, sus orígenes y sus motivos es que fue posible empezar a encontrar similitudes y sustentar la teoría de la que hablaremos más adelante sobre el álbum de la Colección Limantour y su posible razón de ser. Aquí hacemos una pequeña semblanza de algunos de ellos:

Louis Gros Nace en Francia en 1833. Hijo de un empleado de la Duquesa de Borbón. Hijo del gran pintor Jean Antoine Gros. Fue paisajista y pionero de la fotografía. En 1851 llega en una misión diplomática en México, llega como primer secretario de la delegación de Francia y realiza una intensa actividad pictórica durante su estancia. Algunas de sus pinturas de México fueron grabadas por Eduard Hildebrandt. En todos los lugares en donde realizó acciones democráticas, aprovechó para hacer fotografía. También publicó escritos sobre técnicas fotográficas.

Abel Briquet (1833, París – 1926, México) (también llamado en algunas fuentes Alfred Briquet) No se sabe con certeza cuándo empezó a trabajar en México pero se le conoce una vasta producción de vistas y varios álbumes conmemorativos realizados por encargo del gobierno de Díaz. Se le podría considerar el primer fotógrafo comercial. Realizó tomas de paisajes, escenas típicas, monumentos arqueológicos, construcciones coloniales y modernas, fábricas y demás espacios modernos que muestran aspectos novedosos del país. Todo esto son indicadores de los rasgos que le interesaba difundir a Díaz. En 1876 fue contratado para registrar la construcción del tramo del Ferrocarril Nacional Mexicano que iba de Veracruz a la ciudad de México. También se encargó de capturar la construcción ferroviaria del Estado de México y en 1909 un álbum de vistas de residencias lujosas de la colonia Juárez. Entre otros encargos que se le hicieron. Publicó los libros de fotografía: Vistas Mexicanas, Tipos Mexicanos y antigüedades mexicanas. Después de la revolución ya no recibió más contratos por parte del gobierno.

Teoberto Maler fue un explorador italo-austro-alemán. Nació en 1842. Reputado mayista que dedicó su vida al descubrimiento y documentación de las ruinas de la cultura maya. Partió a México como soldado de Maximiliano. Tenía un gran interés por la fotografía y las antigüedades de Mesoamérica. Hizo mucha documentación de las ruinas precolombinas. En 1878 regresa a Europa y siguió estudiando Mesoamérica desde París. En 1884 regresa a Mesoamérica para seguir estudiando las antigüedades. Fue pionero en la conservación de patrimonio al denunciar al gobierno el robo de piezas por parte de los exploradores extranjeros. En sus últimos años quedó casi pobre y vivía vendiendo fotografías y dando clases de arte maya,







aquí en México. En 1910 regresa a Europa tratando de que le publicaran sus estudios pero fracasa, solo puede vender algunos a la Biblioteca Nacional de Francia y regresa a Mérida en donde muere en 1917. Muchos de sus estudios fueron publicados post-mortem. Y dejó un amplio legado de fotografías de sus expediciones.

León Diguét realizaba expediciones científicas. Mandaba fotografías al Musée d'Histoire Naturelle de muestras geológicas, botánicas y zoológicas. Analizó flora y fauna, a los indígenas y la arqueología, así como el idioma Huichol, el cultivo de los ostiones perlíferos de Baja California, la historia de la cochinilla y los usos indígenas de la araña mosquera. Propiedades de la jobo, y las múltiples variedades de agave. Publicó muchos informes científicos acompañados en su mayoría de fotografías. En ocasiones incluye a un indígena para mostrar la escala de las cosas, pero sin querer aporta mucha información de la gente. Su mirada "objetiva" y científica corresponde en su totalidad al positivismo decimonónico.

En 1898 llega a México Frederick Starr, antropólogo estadounidense y doctor en filosofía y letras, para llevar a cabo un estudio sobre caracteres faciales de distintas "tribus" al sur del país. También realizó varios viajes con estos propósitos etnológicos a Corea, Filipinas, África y el sureste de Estados Unidos, dándole particular importancia a Japón y México. Tomó medidas y fotografías de muchas etnias indígenas, también se dedicó a describir y clasificar herramientas, artefactos, etc. Uno de sus libros Indian Mexico está dedicado a Porfirio Díaz y a Manuel Fernández Leal, ministro de Fomento. En él, Starr propone fotografías tomadas tanto por él mismo y firmadas también por una persona llamada Bedros Tartarian, durante el transcurso de tres viajes a México, realizados en 1896, 1898 y 1899, respectivamente. Se piensa que por lo



general lo acompañaba un fotógrafo.

William Henry Jackson fue uno de los fotógrafos que realizó este tipo de fotografías. Fue contratado por la Compañía del Ferrocarril Central Mexicano para fotografiar en el viaje inaugural del tren entre Ciudad Juárez y la Ciudad de México. Dichas fotografías serían de carácter publicitario para adornar en los andenes, estaciones y vagones y lograr atraer a los viajeros extranjeros. Jackson eligió trabajar con juegos de contrarios, mostrando la naturaleza y los paisajes "como si las vías invadieran los lugares." Otro fotógrafo muy importante fue Charles Burlingame Waite, el más prolífico de los fotógrafos comerciales de esta época, y que tiene una gran producción de vistas con temas similares a los de Briquet, aunque un poco más hacia los temas nacionales.

Como podemos ver, estos fotógrafos tienen mucho en común y en muchos de los casos tuvieron algún tipo de relación con el gobierno de México, datos que retomaremos en el siguiente apartado.











EL COPAL. — *Bursera hindsiana* (ENGLER)

Este árbol, que se distingue fácilmente de la especie vecina llamada Torole, da por exudación una gomoresina bastante dura: el tronco, cuando está seco y ha sufrido cierta descomposición, exhala agradable olor cuando arde.

3.3 Análisis

A partir de esta información, al observar la colección, podemos notar los diversos intereses del autor al momento de capturar las imágenes. Tomando en cuenta los temas que señala Badges (2009, 23) como los principales de la fotografía del siglo XIX: Un paisaje fabuloso, un retrato en grupo, un logro de la ingeniería, medio moderno de transporte, monumentos antiguos, nos encontramos con la sorpresa de que éste álbum recopila estos temas, siendo un ejemplo claro de la fotografía del cambio de siglo. (Imágenes 121, 122, 123, 124)

Las fotografías contenidas en este álbum son un reflejo de su tiempo, digno de estudiar y resguardar. Además encierran en ellas muchas características de sus similares a las de sus contemporáneos. Colocándose a la par cuando se trata de la información que contienen a cerca de nuestro pasado, de un periodo histórico muy específico.

Es así que, considerando que la evidencia señala (Miguel, -) que 1905 es el año en que se termina la construcción del tren que va de Guaymas a Guadalajara, podemos entrever el posible motivo por el que nuestro fotógrafo desconocido se encontraba en aquel espacio geográfico. Además de que, por el texto escrito en la portada, se puede suponer que el álbum está dedicado a José Yves Limantour. Quien ocupó el cargo de secretario de Hacienda de 1893 a 1911, durante el gobierno de Porfirio



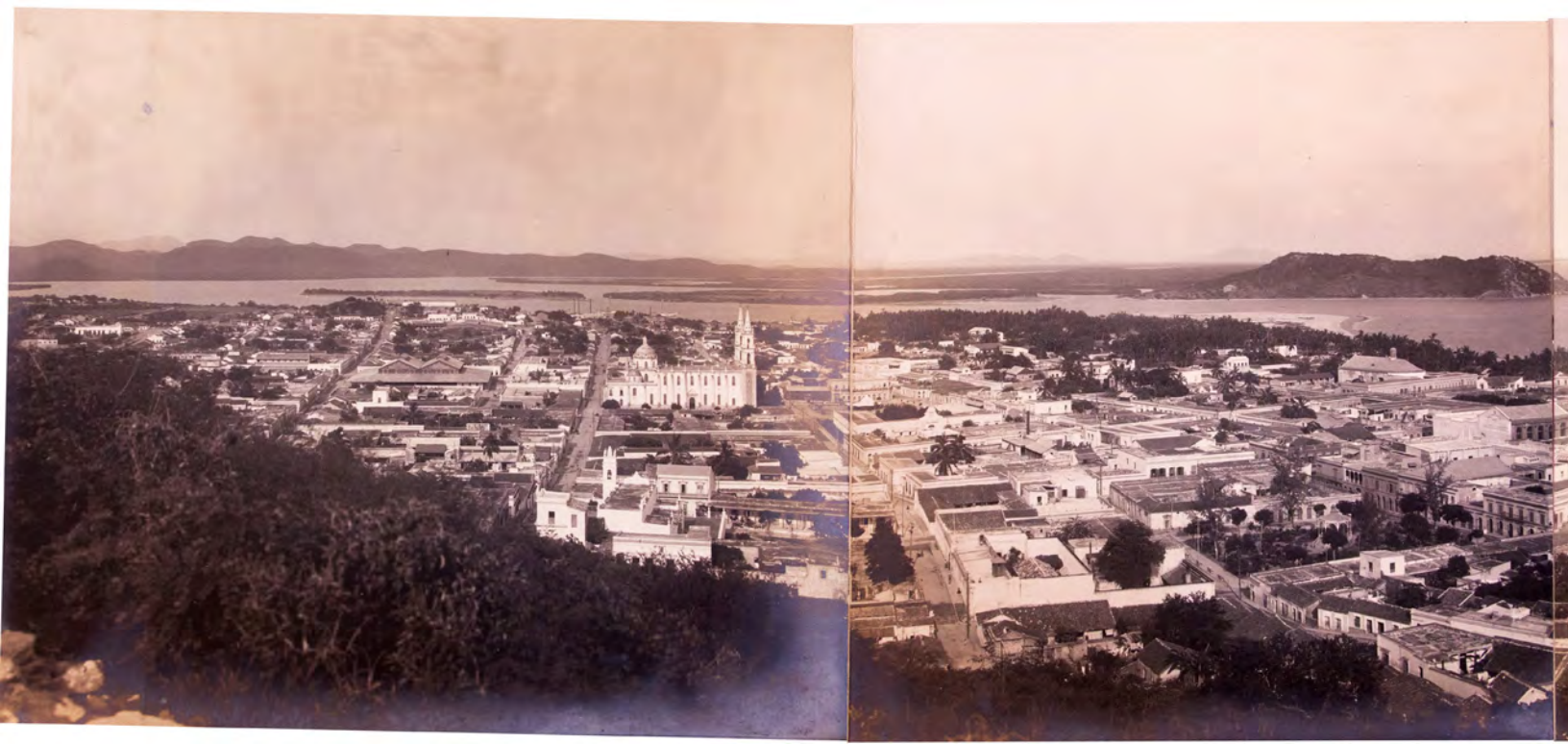
Díaz, y fue una persona muy cercana a él. Antes de esto ya participaba activamente en la vida política del país, desempeñando diversos cargos. Lo que nos lleva a pensar que este álbum podría haberse hecho por encargo del presidente Díaz o su gabinete con propósitos similares pues no sería algo raro, de hecho era algo que ya acostumbraban hacer, como ya hemos mencionado, en su afán de registrar el progreso y obtener material posibles inversores. Es como si al leer sobre la obra de los fotógrafos viajeros, se estuviera hablando de este álbum.

Parece ser que pudieron haber sido tomadas en cualquier parte del camino que va de la ciudad de Guaymas a la de Guadalajara, dicho camino recorre 4 estados de la república: Jalisco, Nayarit, Sinaloa y Sonora. Pero no se conoce quienes son los personajes que aparecen ahí ni el lugar exacto en el que fueron tomadas.

Uno de los temas innegablemente presentes en las fotografías del álbum es el de paisaje, del que se habló en el apartado anterior, que ya habían sido pintados por algunos viajeros románticos como Johannes Moritz Rugendas y Louis Gros.

Vemos que estas fotografías todavía están muy influenciadas por la pintura. Así como también encontramos muchos paisajes que nos recuerdan a cuadros, a paisajes bucólicos que bien podrían encajar en postales. Con los clásicos temas como la inclusión de animales de campo yaciendo en calma bajo la sombra de un árbol a la orilla del río con una luz que parece tenue y cálida.

Las fotografías de la Colección Limantour son muy diversas. Incluye varias tomas de paisajes y de zonas diferentes, así como algunas vistas panorámicas que dejan ver la dualidad naturaleza-urbanidad. El autor capturó también las costas, las embarcaciones, puertos, campos con cultivos, vistas de las zonas habitacionales, casas, calles, y más. Pero también otro género evidentemente presente es el de los tipos mexicanos.









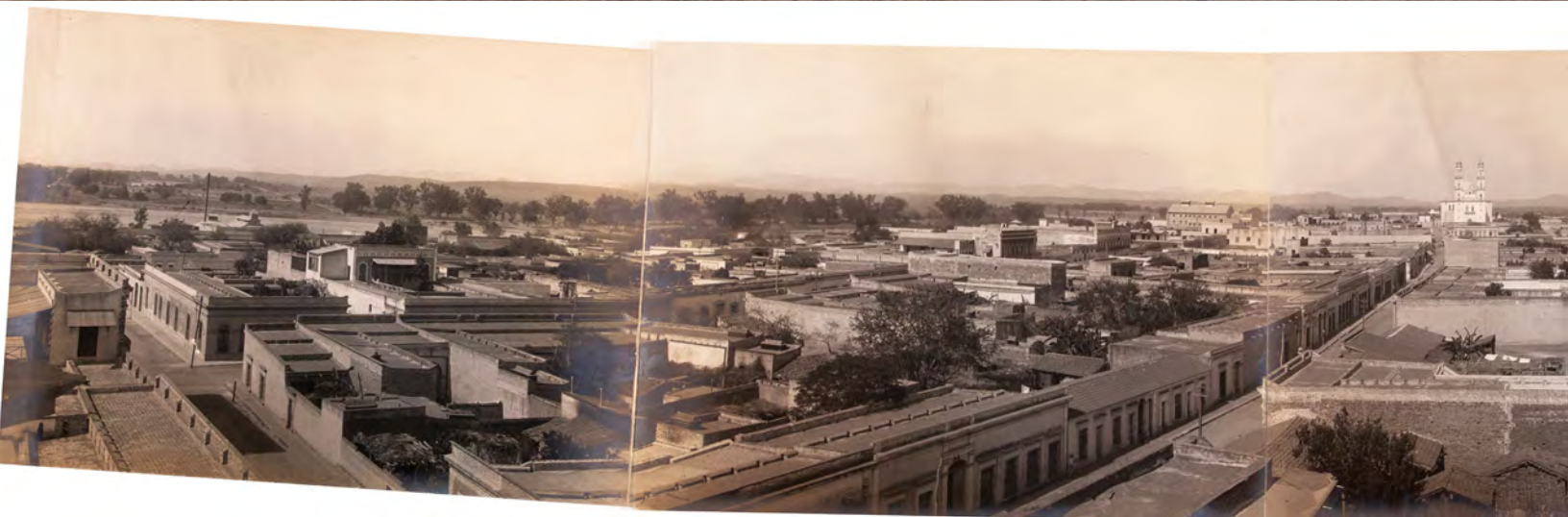
Presentes en la Colección, se encuentran varias imágenes que retratan estas escenas que aparentan ser personas con las que se fue encontrando el autor y en ese momento pidió que posaran. Es obvia la forma en que los sujetos se detienen, adoptan una postura acorde a su oficio o a su papel que desempeñan en ese momento.

Este tipo de fotografía no goza de la individualidad de los retratos hechos a la burguesía en ascenso del siglo XIX.

Como ya se dijo anteriormente muchos de los que venían por otras razones, a su paso se encontraban con esta parte de exotismo que llamaba mucho su atención.

Aunque en este álbum no se ven claramente fotografías de uno de los más grandes íconos del progreso para Porfirio Díaz, que es el ferrocarril, como en la obra de William Henry Jackson o en otros fotógrafos, podría deberse a que este pudiera haber sido un álbum previo a la construcción de las vías del ferrocarril que recorrería ese tramo.

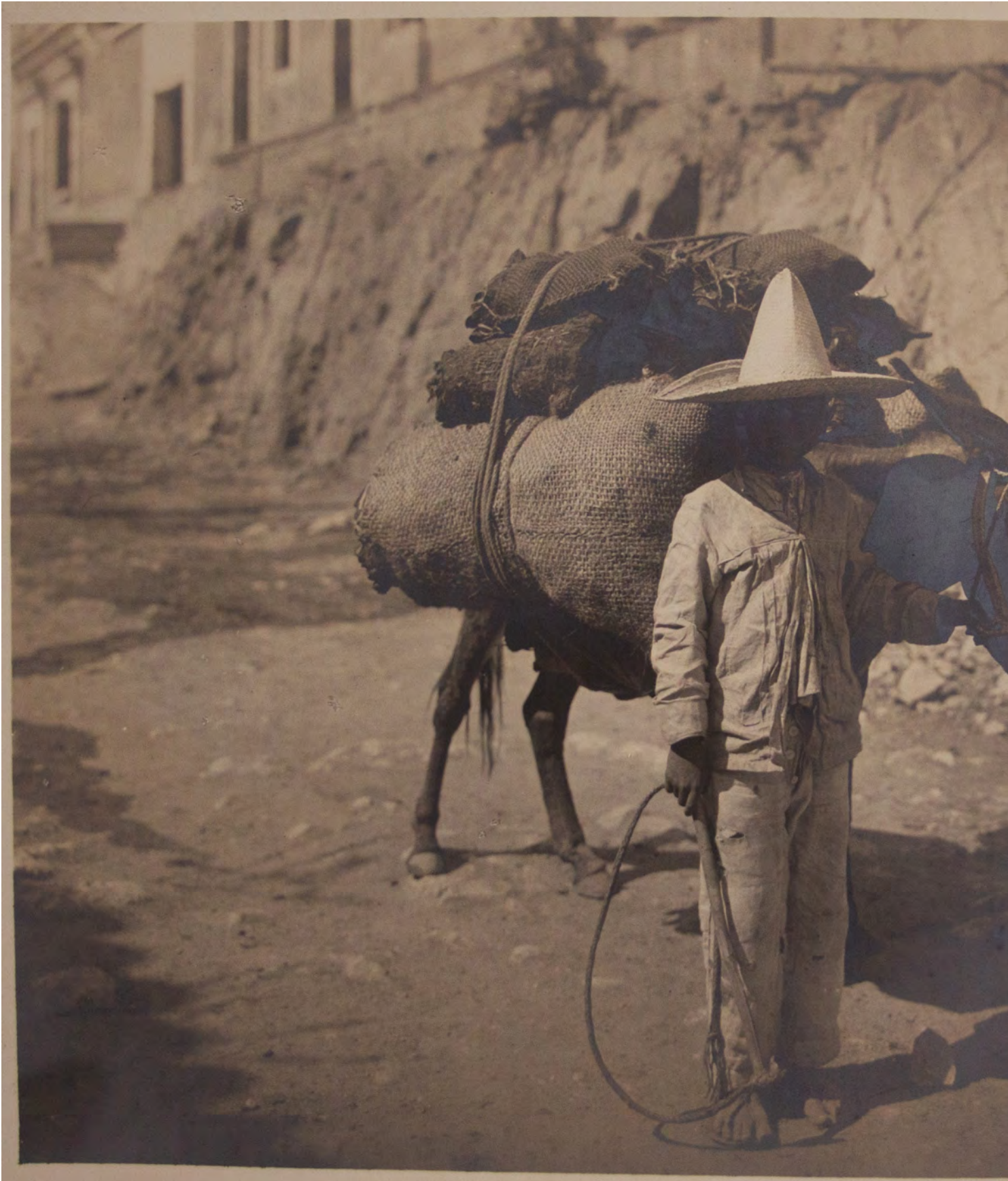
Sin embargo, sí vemos ejemplos de la industria como en las fotografías que nos muestran fábricas que ya estaban instaladas en el país en ese entonces. En algunas hasta se llega a ver a los campesinos trabajando en ellas como mostrando la disposición del pueblo de formar parte de la modernidad y participar en este nuevo papel de obreros. Otro ejemplo excelente es la fotografía a la empresa Water Pierce Oil Company (Imagen 134) que fue una compañía petrolera estadounidense que gozó de mucho éxito. Obtuvo, durante el Porfiriato el monopolio de las ventas de petróleo en México. Y aquí, lo que vemos en esta fotografía es que se quiere dar a conocer que hay extranjeros que están invirtiendo en el país por lo que vale la pena para otros que inviertan también. De esta manera también nos encontramos con casas modernas construidas al estilo europeo y que persiguen los mismos propósitos al estar en













este álbum. Sin olvidar mencionar las repetidas capturas de iglesias en el camino que recorrió el autor, demostrando lo civilizado y pulcro de la sociedad de la época, así como interés, en los inicios del siglo XX, por hacer hincapié en el pasado cultural del país y en la arquitectura novohispana.

Tema común entre las fotografías de este contexto, y cercano a los encargos hechos a Guillermo Kahlo quien de 1904-1908 a petición de José Yves Limantour, realizó muchos encargos al gobierno de Porfirio Díaz a lo largo del territorio nacional.

Otro último ejemplo de la muestra de industrialización bien pensada es en donde se mezcla la industria y el campo al poner la fábrica en todo su esplendor y al trabajador mexicano. (Imagen 137)

Otros temas que llaman la atención son retratos de grupo, de personas en celebraciones, que recuerdan en la temática al trabajo de Augustus y Alice Le Plongeon. (Imagen 138) Objetos, al parecer rocas o minerales, (Imagen 139) parecido también al registro fotográfico de objetos utilitarios de Carl Lumholtz, y por último un retrato en el interior de una casa burguesa, que sugiere ser el escenario donde elige retratarse una persona de clase alta, lugar que forma parte de su identidad que quiere reflejada en su imagen. (Imagen 140)

Al recorrer este álbum página tras página, vemos un conjunto de fotografías dispares: paisajes, retratos, campo, industria, avances tecnológicos, naturaleza, ganadería, agricultura...Pero, al verlas en conjunto, la experiencia se vuelve muy diferente. En esta colección recorreremos los campos, los paisajes, la exaltación de la riqueza del país en cuanto a sus recursos naturales, una nación floreciendo, virtuosa, vasta, en desarrollo, o con el potencial de desarrollarse. Con riqueza en su pasado y en su presente. Un pueblo que sabe trabajar la tierra pero también va formando parte de la industria, un pueblo que goza de educación, tradiciones y cultura.

Y es así como este fotógrafo nos deja estas miniaturas de realidad que almacenan a mundo, como las llama Susan Sontag. Es momento que nosotros las hagamos nuestras ya que forman parte de nuestro pasado como nación.









3.4 Descripción de la Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa

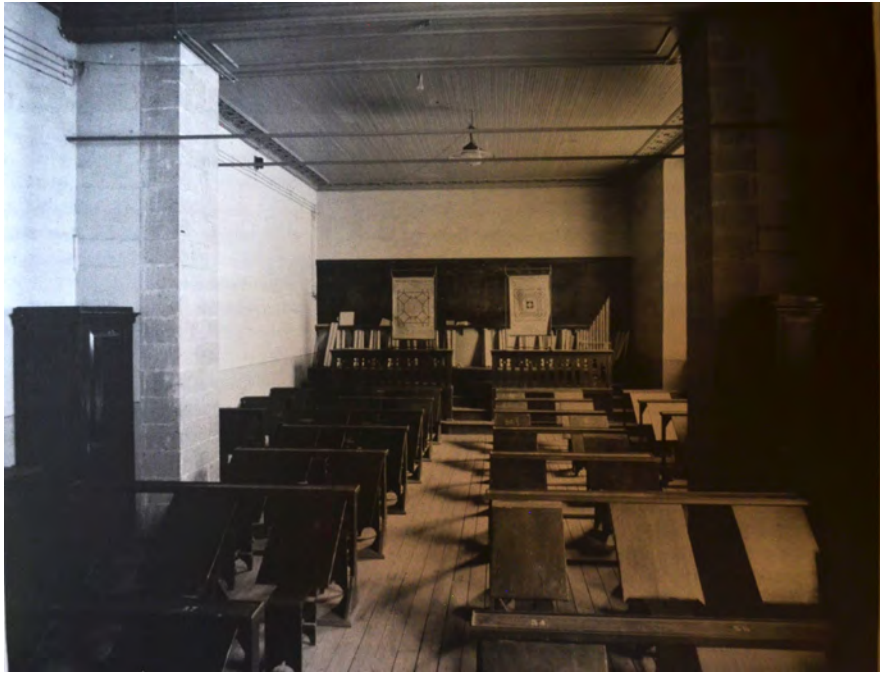
“La colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa que contiene 87 fotografías sobre cartulina delgada color café, agrupadas en carpeta negra con rótulos grabados en dorado. El formato varía de 5x7” a 8x10”, los temas son retratos de grupo de profesores, alumnos, exposiciones y reproducciones de trabajos de escultura, incluye seis páginas explicatorias sobre la fundación y actividades de la citada escuela con fecha de 1927-1928, entre los autores se encuentra Agustín Jiménez.” (Castañeda, 1998, -)

3.5 Qué fue la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa

El trabajo realizado en las Escuelas de Pintura al Aire Libre es a menudo pasado por alto en los estudios de arte mexicano, o si acaso se le reconoce como “pequeños centros artísticos sin importancia, espontaneístas e imbuidos de un infantilismo intrascendente, que no habían aportado ninguna innovación al arte de nuestro país” (González, 1987, 9) Siendo atacada incluso por el mismo José Clemente Orozco y Justino Fernández. Sin embargo, fue un movimiento pictórico que duró casi 20 años, por lo que merece ser estudiado y analizado, reconociendo el papel que jugó. Como veremos más adelante, fue gracias a estas escuelas que se sembraron inquietudes estéticas y hubo una ruptura en el arte del país, sobre todo por ir en contra de las normas academicistas.

Como ya lo establecimos antes, la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa es como “el paralelo tardío” de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, y, por lo tanto, está estrechamente relacionada con las causas que llevaron a su creación y con sus objetivos y principios, aunque cada una afectada por su respectivo contexto histórico.

Desde el inicio, la creación de dichas escuelas iba de la mano con el pensamiento de la época. Con la Revolución llegaron muchísimos cambios económicos, políticos y sociales. El ambiente crítico revolucionario sin duda contribuyó a la creación de las escuelas pero como éste, otros factores cruciales influyeron: la inconformidad con los métodos de enseñanza en la Academia de San Carlos, acompañada del deseo de nuevas alternativas plásticas y el estallido de la huelga de los alumnos de la Academia de San Carlos en contra del Director Antonio Rivas Mercado en 1911.



La situación en la Academia era de inconformidad con los sistemas de enseñanza academicistas ya que después de la reinstauración de la Academia por el presidente Santa Anna en 1847, en la enseñanza se imponían patrones estéticos de la monarquía, y estaba basada en cánones impuestos en España e Italia, además la mayoría de los maestros provenían de Europa. Entre los maestros estaban artistas que han pasado a la historia del arte en el país como Pelegrín Clavé, Manuel Vilar, Santiago Bagally, Agustín Periam, Eugenio Landesio y Javier Cavallari. Que aunque en su momento aportaron mucho a la formación de los alumnos y al arte pero en este momento ya el tipo de enseñanza haciéndose obsoleta. Entre los pintores sobresalientes de la época en México están Santiago Rebull, José Salomé Pina, Juan Cordero y José María Velasco

A esto se suma el esfuerzo de Porfirio Díaz de europeizar al país en todos los ámbitos. Dice Garibay que don Porfirio (1990) y su equipo preferían contratar extranjeros en lugar de artistas nacionales para las obras del estado. Así como en otros aspectos de las artes plásticas, se sentía la 'avalancha' extranjera. Siendo muy notorio del afrancesamiento que dominaba toda la vida social. Por lo que el deseo por un arte nuevo y nacional en esos momentos era ya imperioso.

Las luchas civiles, las guerras con Francia y Estados Unidos, la pérdida de territorio, el pasado prehispánico menospreciado durante la época colonial, y la formación del nuevo Estado, provocó una atmósfera fuertemente nacionalista, que a su vez causó que en el arte se gestara la idea de la creación de un arte nacional, y aparecieran también en él temas prehispánicos e indígenas o exaltación a los héroes y triunfos ante las invasiones extranjeras.



Entre los artistas precursores de la revolución en la plástica mexicana están: Julio Ruelas, Saturnino Herrán, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Joaquín Clausell, Roberto Montenegro, Alfredo Ramos Martínez, Gonzalo Argüelles Bringas, Francisco Romano Guillermín. Ellos ya utilizaban nuevas formas de producción con influencia simbolista e impresionista.



La llegada de Gerardo Murillo (Dr. Atl) de Europa después de convivir con las vanguardias, especialmente con el impresionismo y el postimpresionismo es importante por las influencias que pudo tener en el extranjero durante ese lapso de tiempo. En 1904 reingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes, y tuvo discrepancias con el Director de la Academia Antonio Rivas Mercado, sobre todo por el sistema de enseñanza Pillet y el academicismo del maestro Pelegrín Clavé.

El director Antonio Rivas Mercado estaba identificado ideológicamente con el grupo porfirista, es por eso que a la caída de Porfirio Díaz en noviembre de 1910, los estudiantes que ya estaban inconformes con anterioridad encontraron el momento perfecto para exigir cambios. La inconformidad de los alumnos de escultura, grabado y pintura provenía en parte por la diferencia ideológica con los estudiantes de arquitectura pues los primeros apoyaban los ideales revolucionarios al provenir en su mayoría de clases trabajadoras, mientras que los segundos repudiaban a los revolucionarios, y ellos en su mayoría pertenecían a los sectores privilegiados de la población. Además, los alumnos de pintura, grabado y escultura reclamaban los apoyos y privilegios que tenían los estudiantes de arquitectura. Meses antes de que estos conflictos llevarán a la huelga, los alumnos ya habían expresado y expuesto sus demandas, incluso llegaron a proponer la división de la escuela en dos con un director independiente



para las áreas de escultura, pintura y grabado o incluso llegaron a escribir al Ministro de Instrucción Pública, Francisco Vázquez Gómez, exigiendo la destitución de Rivas Mercado. Sin embargo, sus peticiones no eran aceptadas, o los acuerdos que se proponían no les satisfacían. Estos son solo ejemplos de los hechos que se sumaron hasta ser insostenibles por el alumnado, siendo la gota que derramó el vaso, que Porfirio Díaz organizara una exposición de pintura española en el marco de la celebración del centenario de la Independencia de México. Así, el estudiantado entra en huelga general el 28 de julio de 1911.

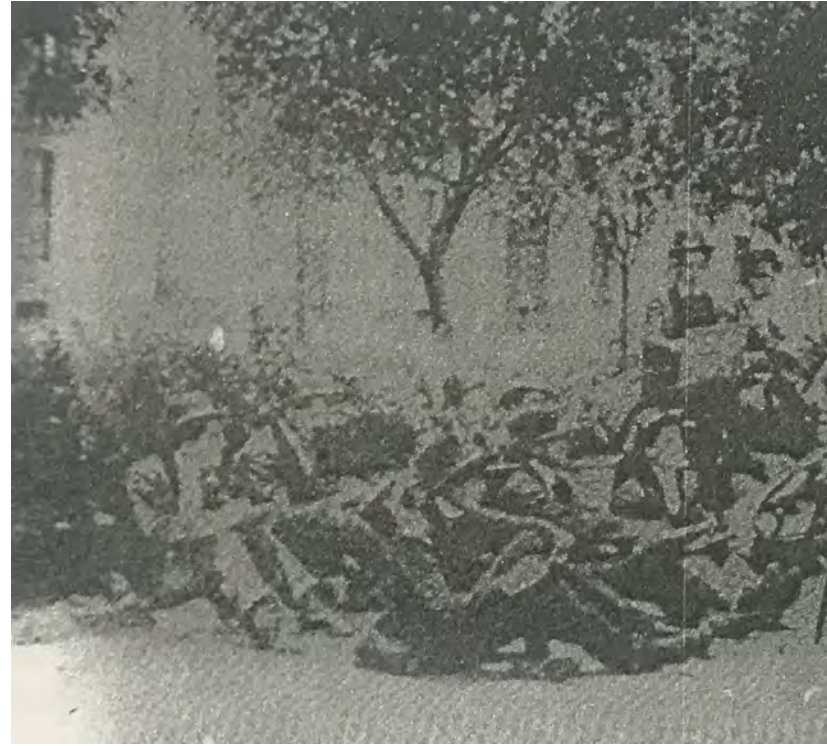
Algunos días después, el Comité Directivo de la Huelga acordó que los huelguistas, con el fin de no suspender sus estudios artísticos, realizaran prácticas de dibujo y pintura al aire libre en los parques públicos de la ciudad, y así lo hicieron. En vista de esta situación, José A. Bonilla, Director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, ofreció a los huelguistas uno de sus talleres para que pudieran realizar sus prácticas. Y además los alumnos huelguistas, para recabar fondos, organizaron una exposición, un centro artístico y varios festivales, que no lograron tener el éxito económico que esperaban.



Mientras tanto, el Director Rivas Mercado siguió a la cabeza de la Academia en aparente calma hasta que en noviembre de 1911 el Ministro de Instrucción Pública, López Portillo y Rojas, autorizó a Alfredo Ramos Martínez para crear y dirigir una nueva academia. En febrero de 1912, Rivas Mercado declaraba en un anuncio en la Academia que la única academia de arte que existía era esa y que los alumnos que quisieran inscribirse en la llamada "Academia Libre" no gozarían de ningún apoyo para su educación. En abril del mismo año presenta su renuncia y o sustituye el arquitecto Manuel Gorozpe y en octubre fue reemplazado por Jesús Galindo y Villa.

En ago

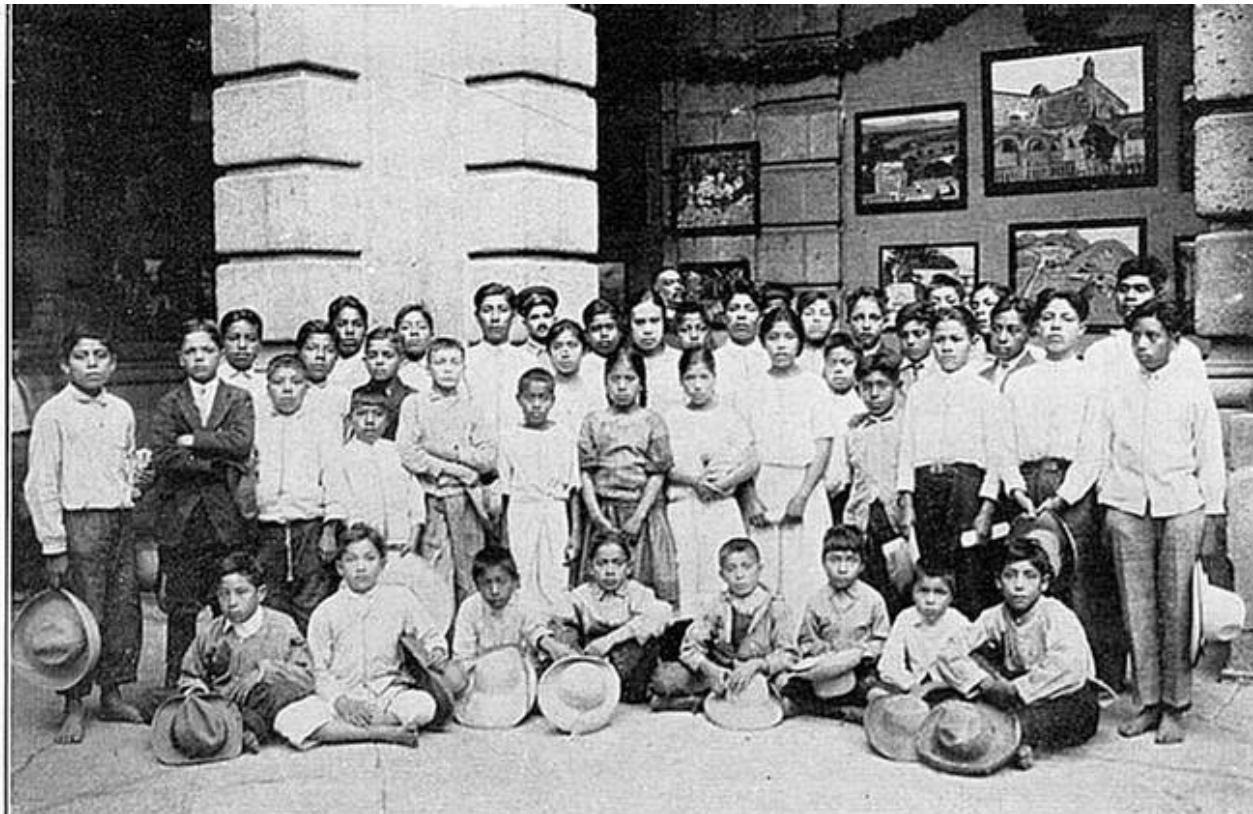
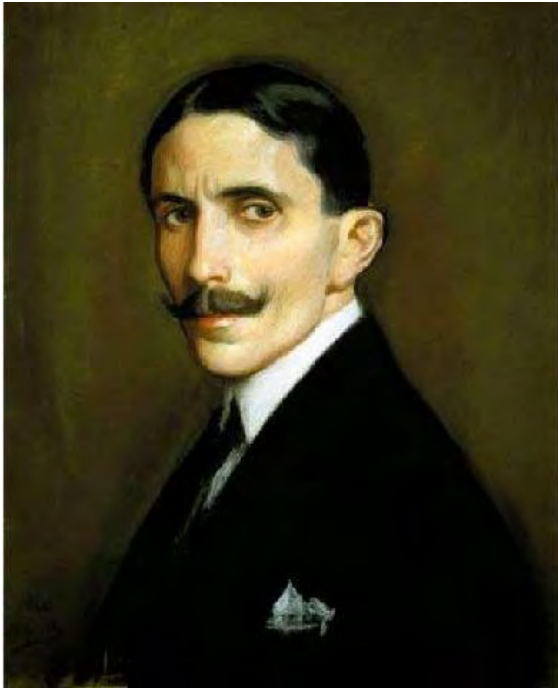
sto de 1913, Jesús Galindo y Villa nombra por segunda vez Director de la Academia a Alfredo Ramos Martínez, quien no tarda mucho en fundar la primera Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita o también llamada "Barbizón". Poco a poco la huelga de la Academia terminó y los cambios hacia la creación del nuevo arte nacional se fueron dando.



“Alfredo Ramos Martínez creó una vasta producción de retratos y motivos florales, con la técnica al pastel siempre bajo la escuela postimpresionista. En sus obras se advierte cómo el detalle se torna sugestivo” (González, 1987, 25) Él es quien crea la primera Escuela de Pintura al Aire Libre y la dirige. En estas escuelas es notoria la tendencia a apoyar el desarrollo de tendencias postimpresionistas. Apoyaba a los alumnos que no eran favorecidos por la dirección de la Academia y organizó diversas exposiciones. Como la que hizo en 1910 de artistas mexicanos con la intención de contrarrestar la organizada por Porfirio Díaz de pintura española para celebrar el centenario de la independencia de México. (Entre los artistas que expusieron se encontraban: Germán Gedovius, José Clemente Orozco, Jorge Enciso, Joaquín Clausell, Ernesto de la Torre, Diego Rivera, Francisco Romano G., Gonzálo Argüelles Bingas y él mismo. La exposición fue todo un éxito y logró incluso que a petición de él y otros artistas se designaran los primeros muros en edificios públicos para ser decorados, aunque este primer intento de muralismo fue frustrado por el estallido de la Revolución Mexicana.



Ramos Martínez estaba muy influenciado por el arte europeo, él acababa de regresar de Europa y tenía muchas ideas relacionadas con lo que había visto y experimentado. De hecho el nombre “Barbizon” que se le daba a la Escuela, fue en memoria a un grupo de pintores franceses cuyo principal objetivo era salir al aire libre a pintar la naturaleza y romper con los cánones impuestos, entre los que se encontraban: Rousseau, Millet, Troyon y Corot. Sin embargo, González (1987) es muy acertado al reflexionar que ni el nombre francés dado a la escuela ni su ideología positivista coincidía con la situación que se vivía en el país, que además las innovaciones artísticas ya se habían hecho en México. La situación en nuestro país era muy diferente a las condiciones que se habían vivido en Francia más de 50 años antes. Incluso, estos movimientos impresionistas ya habían dejado de ser vanguardistas en Europa en donde ahora se presentaban nuevas inquietudes pictóricas que dieron lugar a corrientes como el fauvismo, el postimpresionismo, el expresionismo, el cubismo y el futurismo.



Aun así,

“Las obras que realizaron los alumnos, fundamentalmente los de la nueva escuela de Santa Anita, mostraban los frutos por los que se había luchado: desapareció la rígida concepción academicista para dar preferencia al impresionismo (...) Al mismo tiempo quedó abolido el sistema de dibujo Pillet, tan rechazado por los alumnos. El plan de estudios de la Academia introdujo nuevas técnicas pictóricas y otros métodos pedagógicos, como la copia de modelo en vivo y el desarrollo de los géneros del paisaje y el retrato.” (González, 1987, 44 y 45)

Con esto podemos decir que estas escuelas acabaron con toda una etapa de enseñanza académica. También abrió la posibilidad de crear un arte de tendencia modernista.

Una de las premisas de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita era ofrecer espacios a los estudiantes para crear sus obras fuera de los encerrados talleres para crear. El arte que se creaba contrastaba fuertemente con el que se realizaba en la Academia de San Carlos.

Aunque se cuenta con pocos ejemplos de la obra realizada en esta primera escuela particularmente, se conoce que sus obras tenían características del impresionismo. (Imagen 148)

Ramón Alva de la Canal, un artista muy importante en esa época dijo de Alfredo Ramos Martínez:

“<<Nadie lo dice ahora, (...) pero el verdadero impulsor de la pintura mexicana contemporánea no fue Diego Rivera, sino Alfredo Ramos Martínez. Éste era un auténtico animador, que empujó al puñado de artistas aglutinados en la Escuela de Coyoacán, para que hicieran por primera vez una serie entusiasta de trabajos plásticos.>>” (González, 1987, 91)

Entre algunas de las declaraciones que hizo que muestran sus ideales está la siguiente, publicada en la Revista Arquitectura en 1922: “<<Ir hacia la verdad (...) dejando para siempre todo prejuicio malsano, y entregándose sana y sinceramente a laborar. (...) que de una vez por todas este movimiento se emprenda con amor hacia el arte nuestro, el arte nacional tan bello y maravilloso.>>” (González, 1987, 91)

Ramos M. consideraba que el arte era universal y reconocía que en algunos países se había alcanzado la creación de un arte propio. Tenía una visión progresista basada en una psicología avanzada (probablemente influida por pensadores europeos). Siempre apoyó que la educación artística llegara a las multitudes, en especial a los indígenas. Tenía confianza en el pueblo mexicano y el sector en que más depositaba su fe era en el indígena. Logró que la mayoría de los estudiantes fueran de extracción humilde, hijos de campesinos, u obreros. Estaba en contra de que en la enseñanza el discípulo fuera pasivo, él quería cambiar la relación de los alumnos con los maestros.

En 1914 se realizó una exposición con obras de los alumnos de la escuela y no fue muy bien recibida. Se apreciaba el esfuerzo pero el resultado no parecía convencer al público.

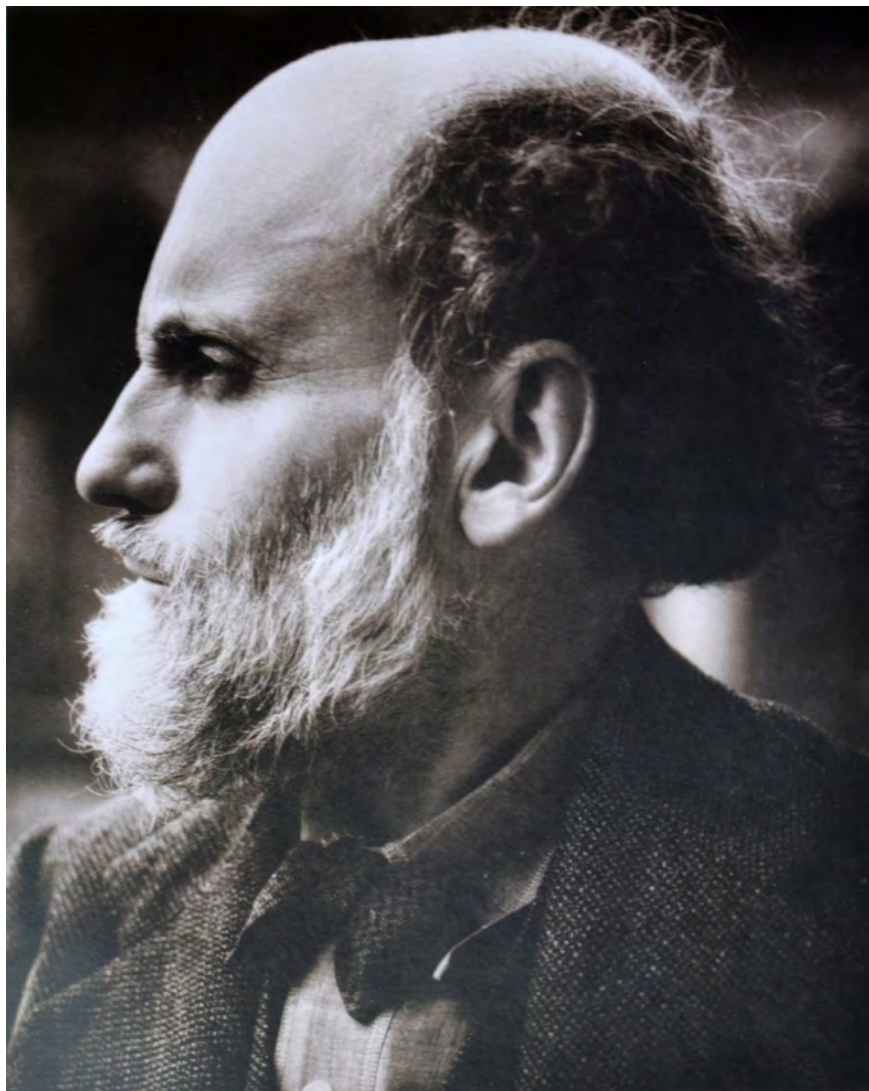
En ese momento había dos caminos, el de los artistas de Bellas Artes influenciados por la Academia, entre los que estaban Saturnino Herrán, Germán Gedovius, Unzueta y De la Torre y, por otro lado, los alumnos de Santa Anita, que como hemos dicho querían romper con el academicismo y estaban influenciados por la corriente impresionista y postimpresionista.



Probablemente de no haber existido la Revolución, no se podría haber dado paso al cambio en la plástica propiciado por la escuela de Santa Anita (1987,58)

Así como su origen, también el fin de la Escuela de Santa Anita estuvo marcado por lo que ocurría en los ámbitos políticos y sociales del país. Además, muchos alumnos, al estar en pleno movimiento revolucionario, se sumaron a estos grupos de lucha y abandonaron o descuidaron los estudios. En 1914, con la derrota de Victoriano Huerta, deja la Dirección Ramos Martínez y cierra la Escuela de Santa Anita. Carranza pone en su lugar a Gerardo Murillo (Dr. Atl) quien era su seguidor y lo había apoyado e incluso ayudado a derrocar a Huerta.

Gerardo Murillo, fue el responsable de realizar cambios en la academia, principalmente en el terreno ideológico. Criticaba el modelo de la Escuela de "Barbizon" y al modelo educativo de Ramos Martínez. Suspendió el uso de modelos vivos para las clases de dibujo, y sobre todo fomentó que el arte y la política se relacionaran. Duró muy poco al frente de la Academia puesto que cuando los carrancistas huyen a Orizaba, él tuvo que hacerlo con ellos.



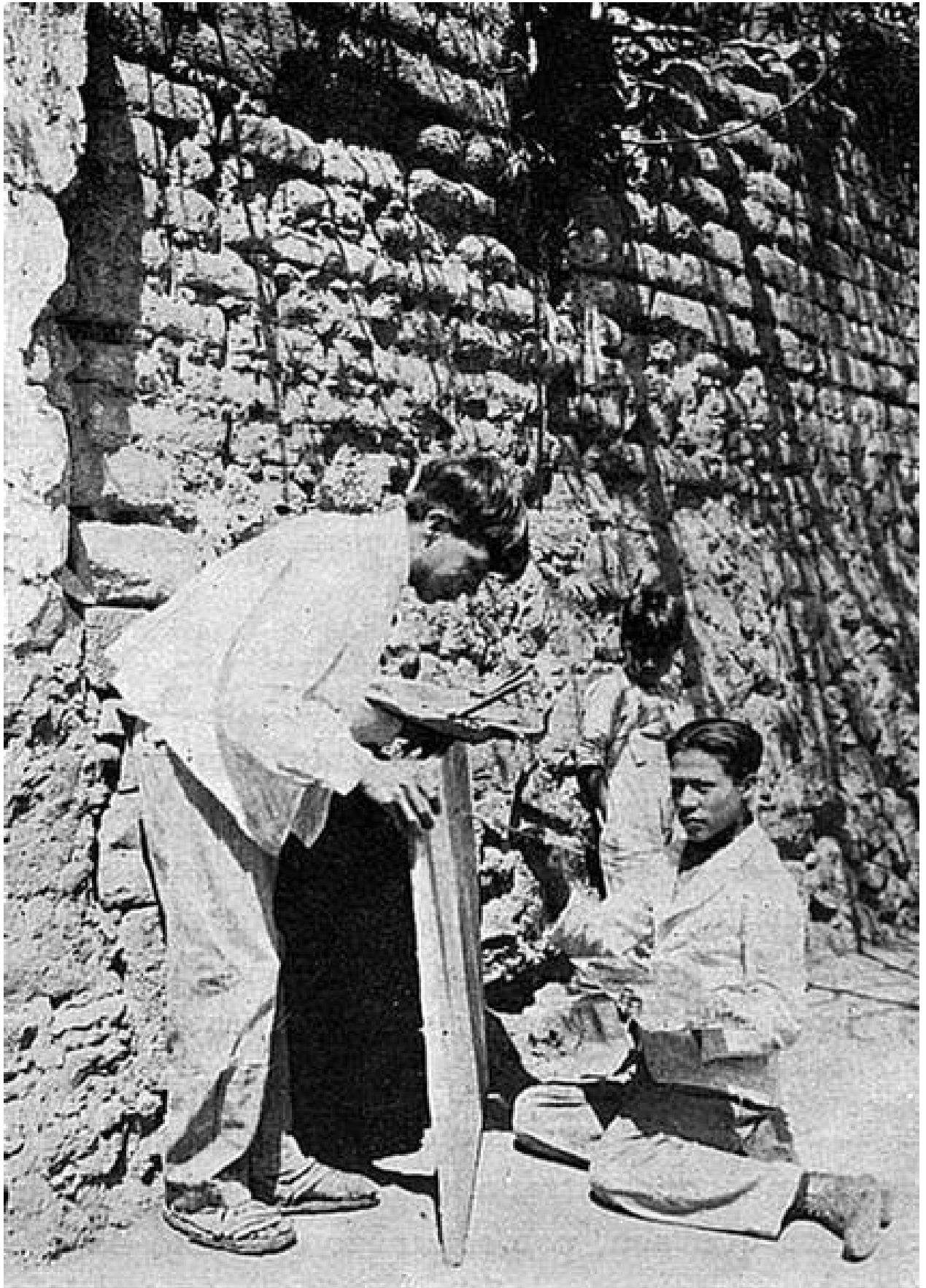


Según la investigación de González (1987), después de esto, la Academia siguió funcionando teniendo como directores a Federico E. Mariscal y a Luis G. Guzmán hasta que en 1915 Carranza ordena el cierre de la Escuela Nacional de Bellas Artes, junto con otras escuelas. Vuelve a ser abierta diez meses más tarde. A partir de este punto, no existen suficientes fuentes para estudiar el periodo de 1915 a 1920 en la Academia.

Al parecer aunque la producción siguió existiendo, fue poca debido a la precaria situación económica del país. En general el periodo que corre de 1914 a 1920 estuvo caracterizado por inestabilidad económica y política, lo que provocó la creación de un arte de transición, con nuevas inquietudes y existían nuevas circunstancias que merecían ser representadas que se dejaron ver cuando el país entró a una etapa de calma en el año 1920.

En 1920, sube a la presidencia Álvaro Obregón, y nombra a José Vasconcelos Rector de la Universidad y después Ministro de Instrucción Pública.

“Vasconcelos confiaba en la capacidad de renovación de la raza latinoamericana y buscaba en la cultura el motor de cambio. Durante su gestión (...) desarrolló un extenso trabajo de difusión cultural, y dio la oportunidad a intelectuales y artistas de expresar sus ideas revolucionarias con la finalidad de fomentar una nueva cultura nacional.



De esta manera logró poner en marcha un proyecto educativo y artístico de largo alcance, que transformó la vida cultural de la nación, y que abarcó a todos los sectores de la población. Creó nuevas escuelas en las que incorporó al indígena para que participara en la educación al igual que todos los ciudadanos, ya que comprendía la importancia de la acción educativa como elemento integrador.” (González, 1987, 71).

El país estaba en un proceso de reorganización. El proletariado aumentó por el crecimiento del capitalismo. Se quería llevar a cabo una gran reforma agraria pero la única forma de hacerlo fue por medio de la subordinación para el crecimiento económico ante las inversiones extranjeras.

“Esta situación del país provocó que se viera favorecida la creación de un arte nacionalista sustentado en los principios revolucionarios que reforzaba la ideología del grupo en el poder.” (González, 1987, 72) De ahí la creación de fenómenos artísticos muy importantes como el movimiento muralista mexicano. También el trabajo del artista Antonio Best Maugard, que elaboró un método de dibujo que se usó en escuelas primarias, para que los niños de modo fácil pudieran expresar la belleza al modo mexicano, usando como base elementos de las decoraciones prehispánicas. Que se suman, junto con las Escuelas de Pintura al Aire Libre, al conjunto de intentos por desarrollar una obra nacionalista que aludiera a la identidad cultural. En mayo de 1925, se abrieron cuatro escuelas nuevas de Pintura al Aire Libre, la de Xochimilco, Otra en Tlalpan, otra en Churubusco y, por último, una en Guadalupe Hidalgo, estaban a cargo de Rafael Vera de Córdoba, Francisco Díaz de León, Ramos Martínez y Fermín Revueltas respectivamente.

Para ingresar a estas escuelas no había ningún requisito, dentro de los principios de las escuelas es que no hubiera normas que reprimieran a los alumnos y que, como lo plantearía desde el principio Ramos Martínez, el maestro solo cumplía la función de ser una guía para el alumno y no dejarlo desviarse de sí mismo ni dejarse influenciar en cuanto a su creación pictórica.

“Convencidos de las facultades artísticas innatas de nuestro pueblo, se ha decidido ir a él, descubrir la personalidad del niño y del hombre y lanzarlos a su individual realización.(...) Lo grandioso en estas escuelas es precisamente que ningún pintor se parece a otro; mucho menos podría parecerse a pintores europeos que no conocerá, felizmente, nunca.” (-, 1926, 12)

En un catálogo que recopila obra de cuatro escuelas que existían en ese momento, escribe Salvador Novo y deja entrever la idea que se tenía de que Europa estaba “cansada y arrepentida del realismo anatómico, fotográfico” y que es por esto que estaban regresando a las “artes plásticas primitivas”, y que

“nuestro México no tiene de qué estar cansado, ni academia de qué regresar, ni refinamiento super-intelectual que abandonar en las artes plásticas. Lo que hoy hace el indio, la maravilla de expresión significativa que encierran las formas, las líneas, los colores que compone y maneja, no son otra cosa que la soberbia continuación de un pasado artístico, precolonial, no superado.” (-, 1926, 13)

En el mismo catálogo escriben: Dr. J. M. Puig Casauranc, Rafael Vera de Córdoba, Francisco Díaz de León, Fermín Revueltas, entre otros. Y en las páginas van describiendo el método de enseñanza que no era más que el propuesto por Ramos Martínez. Dejar a los niños la libertad creativa de pintar cualquier cosa que les interesara, orientarlos un poco en despertar esa visión con hablarles sobre sombras o líneas o formas o cualquier concepto básico, sin imponer un estilo para pintar. Dar una educación más estética que técnica, pensando que esta última llegaría después. Hacer observaciones con el tiempo pero siempre manteniéndolos motivados tomando por bueno cada trabajo, desde el primero, dejando pasar al principio sus errores. Pintar lo emotivo, descubrir la belleza, fomentar el amor a la naturaleza y también el amor por la patria. Vera de Córdoba dice que cuando el clima no les permitía salir a pintar, él les leía cuentos para “levantar en ellos el espíritu de la raza y de amor patrio.” (-, 1926, 18) Y con tal declaración nos confirma lo importante del nacionalismo en la ideología de la época y en particular de la escuela.

También es muy claro el enfoque que se le daba a incluir a las razas indígenas en la educación, estas Escuelas iban principalmente dirigidas a ellos. Se menciona que el profesor francés Janet, psicólogo; al visitar el país y conocer el trabajo realizado en las escuelas libres en las que acudían niños, en su mayoría de raza indígena, que “<<parece (...) que esta raza de ustedes, de México, tiene en potencia, en embrión, las facultades artísticas más elevadas.>>” (-, 1926, 7) Alfredo Ramos Martínez incluso le da importancia a hacer un conteo aproximado de la relación de alumnos de esta raza en cada escuela respecto a los criollos o mestizos. Decía que

“De las cuatro Escuelas de Pintura al Aire Libre, es en Xochimilco donde predomina la raza indígena: luego siguen las de Tlálpam [sic], Guadalupe Hidalgo y Churubusco. En Xochimilco el 100 x 100 son indígenas; en Tlálpam [sic] el 70 x 100 son indígenas y el 30 restante son criollos o mestizos. En Guadalupe Hidalgo y Churubusco el 50 x 100 son indígenas y el resto mestizos y blancos.” (-, 1926, 9).

P. Casauranc, en este mismo tomo dice que solo se quería dar a todos la misma oportunidad que todos merecían y así acabar con lo que él consideraba la “eterna lacra social: el egoísmo individual y colectivo.” (-, 1926, 7)

En 1927 se cuestionaba el valor de la obra realizada en esas escuelas. Hasta existía el rumor de que la Universidad quería cerrarlas.

Diego Rivera siempre mostró su apoyo hacia las escuelas y hacia Alfredo Ramos Martínez, atacando a los que la criticaban. Había artistas que sí las apoyaban, en parte apoyados por el éxito que habían tenido las exposiciones llevadas a Europa.

La Escuela de Escultura y Talla Directa se creó en 1927, fue instalada en el patio del ex convento de la Merced bajo la dirección de Guillermo Ruiz, Gabriel Fernández Ledesma y Luis Albarrán y Pliego. “Reforzaba la labor de las escuelas de pintura, y que se cimentaba en las mismas normas de libertad dadas al estudiante.” (-, 1926, 129) Se ponía énfasis en la formación del obrero.









En ella se impartían clases de herrería, talla en madera, talla directa en piedra, fundición, orfebrería y cerámica. Los profesores solo eran humildes obreros. Los niños no tenían horario, el límite era la voluntad, podían trabajar todo el día.

Las obras que resultaron de esta escuela en la mayoría eran juguetes con algún toque artístico y los motivos eran por ejemplo perros u otros con el que el alumno tenía constante relación. Uno de las obras que se consideran más valiosas son la puerta labrada que daba acceso al ex convento.

De la misma forma surgieron también en 1927 los Centros Populares de Enseñanza Artística, que, siguiendo el ejemplo se sustentaron en una pedagogía antiacadémica. Se encontraban en su mayoría en zonas industriales, lo que propició que las temáticas de las obras realizadas en su mayoría eran fábricas, vías de trenes, chimeneas y máquinas, que mostraban el mundo en el que se desenvolvía el obrero. En estas escuelas, la mayoría del alumnado provenía de familias de campesinos, empleados y comerciantes. Se practicaban todas las técnicas pictóricas.

Se buscaba constantemente que los alumnos expusieran, llegándolo a hacer incluso en el extranjero. Sin embargo todo el tiempo que existieron tuvieron que enfrentar muchas situaciones desfavorecedoras que no les permitían avanzar tan fácil.

El poco apoyo económico de parte del gobierno, aunado a las burlas que los denigraban ante el arte europeo, provocó que las escuelas se fueran cerrando alrededor del año 1933. Recordemos que en estos momentos el mundo se estaba intentando recuperar de los daños causados por la crisis económica de 1929

En 1928 se abre la Escuela Libre de Pintura y Escultura en Michoacán.

El mismo año se realizó una exposición de obra de las siete escuelas que existían en ese momento. Y en una nota del periódico Excelsior en donde se declaraba el rotundo éxito se nombraba como alumnos destacados a: Roberto Castellanos, Isabel Villaseñor y Alfonso González. Y se señalaba que parte de esa obra sería llevada a una Exposición en la ciudad de Sevilla, misma que por cierto fue integrada con el trabajo de otros artistas mexicanos del momento que mostraban en su conjunto el amplio espectro del arte en México (también llevaron un lote de obras de la Escuela de Escultura y Talla Directa.)

El movimiento 30-30 estaba formado por los Directores de las Escuelas y los Centros Populares de Pintura y por diversos intelectuales. Fundamentalmente trataba de un grupo que apoyaba a las escuelas y rechazaba a la Academia declarando que ésta solo se interesaba en representar el gusto de la burguesía y que había que cerrarla.

Pedían un la creación de más Escuelas de Pintura al Aire Libre. Y durante la existencia de este movimiento, publicaron varios manifiestos en los que exigían básicamente el cierre de la Academia, la creación de una Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes, , que se crearan escuelas de Pintura al Aire Libre y Talla Directa en todo el país. El quinto manifiesto rechazaba la imposición del nuevo Director de la Academia de Bellas Artes, Manuel Toussaint.





En enero de 1929 logran su cometido de separar las escuelas de la Academia, quedando a cargo de la Secretaría de Educación Pública y la Academia de San Carlos pasó a formar parte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una petición que no fue acatada fue la que planteaba que el Director de las Escuelas fuera Alfredo Ramos Martínez, y se le pidió su renuncia además de que no volviera a participar en nada relacionado a las instituciones.

El nuevo programa que se redactó constaba de cuatro materias: dibujo, pintura mural, arte aplicado y reproducción original. Se incorporaron materias específicas y se extendió el programa hacia otras ramas. La metodología y pedagogía de las Escuelas empezó a cambiar.

Diego Rivera fue brevemente Director de la Academia, sustituyó en agosto de 1929 a Manuel Toussaint y redactó un nuevo programa de estudios que pretendía que el obrero fuera el sujeto principal del aprendizaje pero su proyecto fue rechazado y por ello al poco tiempo renunció. Al año siguiente fue nombrado Director Vicente Lombardo Toledano.

A partir de estos momentos empezó el decaimiento de las escuelas, en mayor parte por la falta de subsidio económico. Después ante la desolación, el nombramiento de Alfonso Pruneda como Director dotó de un poco de esperanza pues él siempre había apoyado a las escuelas, y en efecto mostró su apoyo durante su gestión, económicamente pero también promoviendo exposiciones. E incluso se creó una revista para difundir la obra de los alumnos que solo tuvo un número.

Con el tiempo se creó un plan de estudios nuevo y se les cambió el nombre a Escuelas Libres de Pintura.

La última escuela fue la Escuela de Pintura al Aire Libre de Taxco que se fundó en el mes de octubre de 1932, al mando del maestro Kitawa de origen japonés. Al cierre de la escuela regresó a su país y realizó un experimento con escuelas parecidas con lo que después realizó un estudio donde planteaba los resultados como eficaces para los niños.

Las escuelas incluso inspiraron a la creación de escuelas similares en Cuba

Finalmente cuando Alfonso Pruneda deja de ser Director poco a poco las Escuelas se fueron cerrando. El país se encontraba en inestabilidad después del asesinato de Álvaro Obregón y con el posterior periodo del Maximato. Además, otros factores que provocaron el cierre de las escuelas fue los cambios de funcionarios que ocurrían en la Secretaría, modificación a los programas de las escuelas, el bajo presupuesto destinado a las escuelas que cada vez iba disminuyendo, por ejemplo, el hecho de que la Secretaría pretendía cubrir una demanda de 50 000 niños con tan solo 66 maestros; las críticas como las que realizó David Alfaro Siqueiros y Leopoldo Méndez quienes descalificaban la obra de la escuela por ser “espontaneísta”, “carentes de oficio”, “intuicionistas”, pero acabar con estos conceptos en las escuelas como ellos lo proponían hubiera significado ir totalmente en contra de su esencia, de esa libertad. La realidad era que en ese momento los ideales de las Escuelas de Pintura al Aire Libre ya no correspondían con los intereses del gobierno.

Este modelo educativo simbolizó uno de los primeros pasos para la renovación de la plástica mexicana que se produjo en pleno movimiento revolucionario, revaloró la imagen del

campesino, sustentándose en bases nacionalistas.

Mas en los años veinte la situación de México era ya muy diferente. Calles con su política centrada en el desarrollo industrial no se centraría más en el campesino sino en el trabajador urbano. Ahora la enseñanza iba dirigida a ellos. Los ideales y las necesidades revolucionarias desaparecen al mismo tiempo que las Escuelas Libres lo hacen. A continuación surgirían grupos artísticos caracterizados por la denuncia política. Las Misiones Culturales y las Escuelas Nocturnas para obreros son retomadas y la experimentación en la plástica continuó.

"<<Mientras los reaccionarios creen que las razas indígenas de mi país son lastre para blancos y mestizos, yo soy un enamorado de las razas indígenas de México y tengo fe en ellas>> - Plutarco Elías Calles" (-, 1926, 5)

Se inaugura el 10 de Marzo de 1927, el escultor Guillermo Ruiz fue el primer director de la escuela. Se ubicaba en el edificio del Ex-convento de la Merced, dependía del Ministerio de Educación y estaba financiado por donativos de los mismos directivos y maestros. Y la finalidad principal era impartir educación artística a las clases populares, así mismo buscaba combatir los antiguos métodos de enseñanza que coartaban la creatividad. Por medio de la talla directa se buscaba libertad sin cánones establecidos ni métodos o moldes previos, etc.

Era el 'paralelo tardío de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y de las Escuelas Populares Libres de Música'. Tenía varios cursos: escultura en piedra, escultura en Madera, modelado, juguetes, fundición artística, herrería artística y ebanistería. Diariamente se terminaban de 5 a 6 esculturas y se hacía una selección de las mejores. Se buscaba impartir conocimientos profundos sobre técnicas y materiales, empezando por formas simples para complejizar paulatinamente. Se realizaron dos exposiciones en el año de 1928 con respuestas positivas en su mayoría, personajes importantes como Diego Rivera emitieron opiniones sobre las obras.

Se atribuye a la creación de estas escuelas, el resurgimiento de las artes plásticas en México y la cimentación de un arte nuevo y propio. Confiaban y motivaban la capacidad creativa innata del mexicano. Buscando fusionar las figuras del artista y del artesano, con un oficio con el que pudieran subsistir. (Sánchez) Querían darle educación a los hijos de mercaderes humildes de La Merced dando una formación sólida y libertad creativa. Es notable en la escuela su carácter infantil al tener muchos juguetes y esculturas de animales, se refleja el amor a las cosas sencillas. Se admiraba esa creatividad e inocencia de ser niño. (Sánchez)

La escuela fue fundada en 1927 y dirigida hasta 1942. Este es un momento muy especial de la historia del arte en México. Un aspecto de la producción de arte en tal periodo es que era nacionalista, lo que se veía en estas escuelas. Así como la pintura mural, la escultura se iría abriendo camino. Los asistentes a la escuela eran en su mayoría niños y adultos acostumbrados al trabajo, sobre los que Guillermo Ruiz comentó que eran "el mejor material humano del que podía disponerse". (Sánchez,)

En 1942, la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa se convierte en Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda, que después se integraría al Instituto Nacional de Bellas Artes. (Sánchez)

Evolucionó a escuela de pintura y escultura, que después sería la escuela la esmeralda, todas las demás escuelas libres no sobrevivieron a la época posrevolucionaria, fracasan alrededor de 1935 cuando la crisis de 1929 pegó más fuerte para México.





3.6 Agustín Jiménez

La mayoría de su producción se desarrolla en el contexto del periodo entre guerras, más o menos entre los años veinte y cuarenta.

En este momento, en el ámbito artístico existía una sensación de experimentación, de ruptura con lo establecido hasta ese momento y la fotografía no estuvo exenta de ser parte de este fenómeno.

En esta área, el pictorialismo era una corriente que tenía mucha fuerza. La fotografía pictorialista como nos dice Lowis K. (2006) surge a partir de que sus defensores querían elevar la fotografía al nivel del arte, convencidos de su propia belleza. Por supuesto, influidos enormemente por la pintura y sus valores estéticos, de ahí su nombre, pero más tarde ajustándose a las características propias del medio. Abogaban por la percepción subjetiva del artista, centrándose en la manipulación de la fotografía al momento de la impresión pues era de esta forma que podían dotarlas de emociones y de "belleza poética". Empezaron por paisajes pero después el movimiento se expandió a interiores. Capturaban sujetos "de una naturaleza emocional y concupiscente" como niños, música, religión o desnudos. También solían remover el contexto de la fotografía aislando al sujeto.

Entre sus exponentes que produjeron obra en México están: Hugo Brehme, Martin Ortiz, Librado García y Ricardo Mantel, entre otros.

El pictorialismo surgió en la segunda mitad del siglo XX, por lo tanto, para este momento histórico después del cambio de siglo, los artistas empezaban a plantear un giro que desde 1916 anticipaban en la revista *Camera Work* en un artículo llamado "The Future of the Pictorial Photography" en donde se plantea la idea de hacer perspectivas descuidadas o acercamientos microscópicos, por ejemplo.

Molly Nesbit en uno de sus ensayos nos recuerda que hubo una multitud de vanguardias por lo que invita a no sacar de proporción o engrandecer una vanguardia. Y que el deseo de la modernización de la imagen llevó a fotógrafos y pintores a tomar las formas modernas provenientes de la industria y la ciencia y tratar de darles una significación cultural. (-, 2007, 10).

La modernidad no fue asumida de la misma forma en México y en el resto de Latinoamérica que en Europa o Estados Unidos, porque lo que ocurría en cada país afectaba directamente como se vivía. Entonces la vanguardia mexicana se dio paralelamente a la vanguardia Europea pero aquí se extendió hasta los años cincuenta.

Muchas corrientes surgieron en el siglo pasado, como menciona Córdova C. (2004) "pictorialismo, constructivismo, futurismo, surrealismo, fotografía directa, documentalismo, fototipografía nuevo realismo, fotomontaje, nueva objetividad, digitalización y otras más."





De acuerdo con lo que dice Norbit, se puede pensar que la ciencia y la industria, además de transformar casi todo su entorno, incluidos la industria, el transporte, etc., en ese camino cambiaron la "conciencia artística". Misma que igualmente se vio claramente afectada por la Revolución y la serie de acontecimientos que ocurrieron en la época posrevolucionaria. Y es en este contexto en el que nace la obra del fotógrafo Agustín Jiménez. Especialmente podemos hablar de cuatro situaciones que afectaron su obra: el pictorialismo y el querer participar de la modernidad artística, la ciencia, las imágenes en la publicidad y "el cambio de conciencia estética de la posguerra". "Todo fue una larga transición creativa determinada por los tiempos (lo que va del positivismo a los tiempos modernos)" (Agustín Jiménez: Memorias de la vanguardia, 2007, 14)

Agustín Jiménez Espinosa nació en 1901 en la Ciudad de México. Su padre fue pintor y fotógrafo, de nombre Agustín Jiménez García, quien lo inició en el mundo del arte. En 1917 ingresó en la Escuela de Artes Gráficas "José María Chávez".

Más tarde, en 1919, comienza sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1925 fue nombrado a cargo del taller de fotografía, entre sus funciones estaba la reproducción de obras de arte, el registro de las actividades de la escuela y fotografiar la arquitectura. En el cargo se mantuvo por ocho años.

Para 1931, Diego Rivera era el director de la Escuela Central de Bellas Artes, y en este año obtuvo por oposición la plaza de profesor de fotografía en dicha institución. Apenas a un año de estudio de sus alumnos ya había una gran expectativa y entusiasmo sobre sus alumnos. También fue maestro durante ocho años. Su misión era consolidar fotógrafos de vanguardia.



De su clase surgieron sobresalientes fotógrafos, siendo la más destacada Aurora Eugenia Latapí, pero también se pueden mencionar: Alicia Picazo, Soledad Espinosa de los Montes, Guadalupe Vázquez, Hermelinda Ruiz, Cristina Romero Seyffert y Pura Salazar Tinoco. El maestro, tuvo mucha influencia en la obra de sus alumnos. Se esperaba que de sus alumnos saliera la siguiente generación de fotógrafos maravillosos pero en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría, muchos orientaron su producción plástica hacia lo social y documental y abandonaron la producción individual.

De 1925 a 1935 realizó el registro fotográfico de obra de artistas plásticos entre los que se encuentran Diego Rivera, Francisco Díaz de León y Rufino Tamayo. Durante sus colaboraciones con la revista Forma entre 1926 y 1928 no producía trabajo de autor, sino que se dedicaba a la reproducción de obras como de las colecciones del Museo Nacional y de la Academia de San Carlos. También llegó a publicar para la revista L'Art Vivant fotografías sobre la Escuela al Aire Libre en 1930.

Más tarde fue fotógrafo de la revista Forma, y después de que ésta terminara empezó a trabajar para Revista de revistas, en ambas se dedicaba principalmente a ilustrar reportajes.

Participó en la muestra colectiva Guillermo Toussaint y once fotógrafos mexicanos, en la Galería de Arte Mexicano, en 1929. Jiménez expuso 15 de sus obras al lado de otras grandes personalidades de la fotografía, entre los que se encontraban: "Juan O'cón, Rafael García, Manuel Álvarez Bravo, Ricardo Mantel, Aurora Eugenia Latapí" El conjunto en general fue muy alabado. Las obras que presentó en esta exposición no fueron del todo vanguardistas, aún estaba en transición manteniéndose en su mayoría cercanas a lo tradicional.



Su primera exposición individual la presenta en la Escuela Nacional de Bellas Artes en enero de 1930, con un total de 62 imágenes en 4 niveles de montaje, sobre una sola de las paredes de la escuela. (A falta de una buena museografía que para la fotografía fue transformada hasta 1955) En esta selección de fotografía ya se podía ver su estilo, dice Córdova (2004) que si tomamos en cuenta “la fecha de esta muestra (...) nos indica que la conceptualización, previsualización, producción y reproducción de imágenes fue lograda en algún momento a finales de los años veinte (...) En ese despliegue temporal advertimos que la sangre de Agustín Jiménez circula apresurada por las venas. Artista sensible a las tendencias modernistas, capaz de reinterpretar sus elementos simbólicos y ofrecerlos al interior de sus impecables construcciones fotográficas.” Una nota editorial de Revista de revistas decía que en su serie “da una idea muy elevada de su talento, de su rara visualidad y de un exquisito sentimiento artístico. Sus fotos son, por decirlo, como el desdoblamiento de su personalidad (...)” (Citado por Córdova, 2004)



1931 empieza a colaborar con la revista Mexican Life. Es nombrado profesor.

Campaña nacionalista por parte del gobierno (administración de Pascual Ortiz Rubio). Costumbrismo. Se trataba de fomentar el consumo de lo que se producía en México. Es en este contexto en el que se convoca a un concurso para adornar los escaparates de las tiendas de a avista Madero. El concurso es ganado por Manuel Álvarez Bravo pero Jiménez obtuvo una mención honorífica.

“El Estado se convirtió en protector de las nacientes industrias. Una ola de nacionalismo consumidor invadió el imaginario, lo que demandaba una visualidad acorde con este temperamento exaltado.” (Córdova, 2004, 62) En este momento Jiménez todavía estaba tratando de encajar su trabajo con el ambiente nacionalista del momento eligiendo obras que contenían partes del imaginario del mexicanismo.

Cuando realizó la exposición en la Sala de Arte en la SEP

“La exhibición de Agustín Jiménez se presentaba en un momento en que la institucionalidad cultural era muy incipiente. Antes de la consolidación de los espacios museales oficiales a cargo del Instituto Nacional de Bellas Artes o el Instituto Nacional de Antropología e Historia, surgidos a finales de los años treinta, espacios como la Sala de Arte cubrían buena parte de la oferta cultural de la metrópoli (...)” (Córdova, 2004, 25)

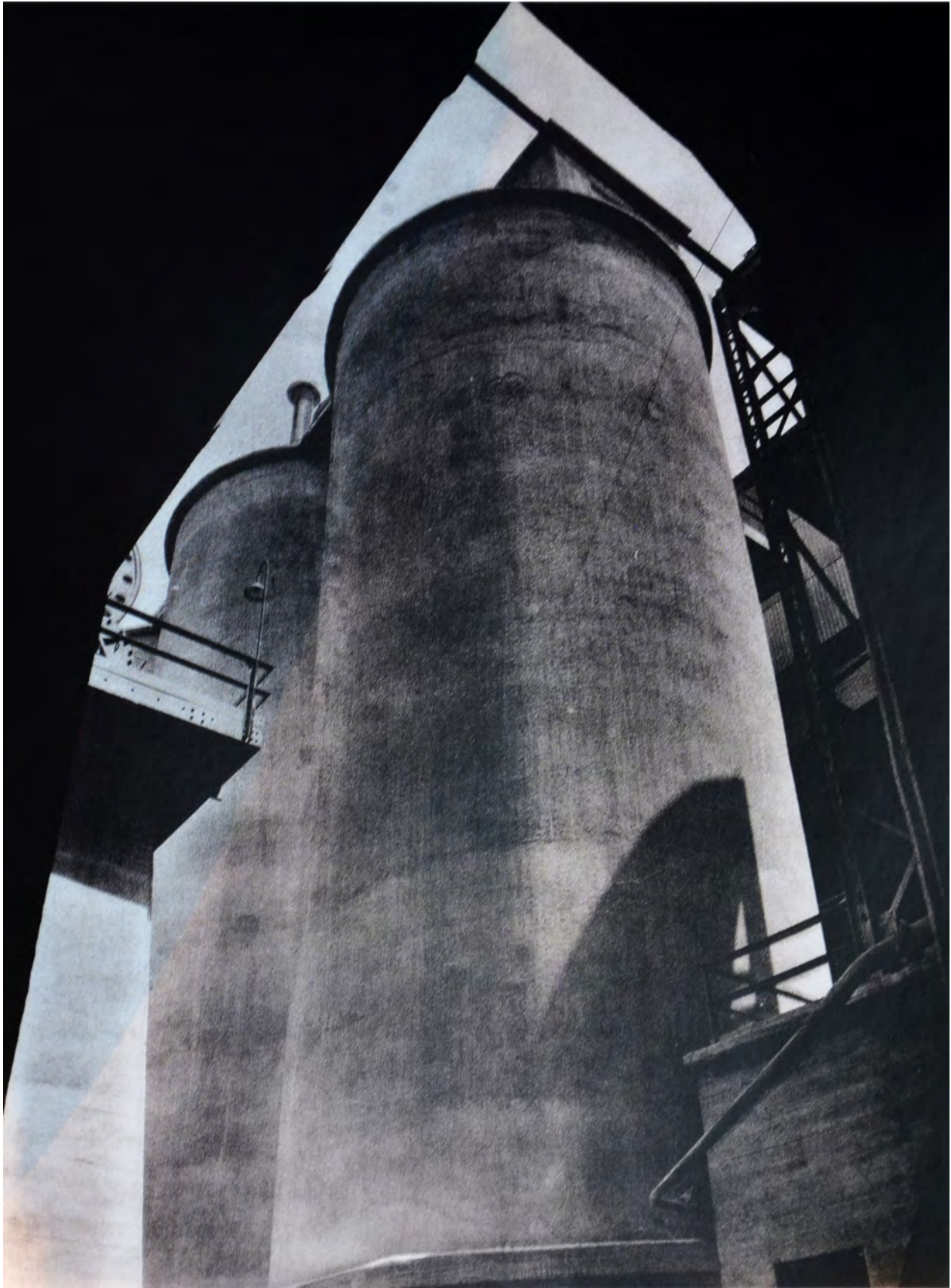
Su exposición tuvo muy buen recibimiento por parte de la prensa. La misma exposición la llevada a Nueva York en los Delphic Studios y con ésta se convierte en el primer fotógrafo de vanguardia mexicano en exponer fuera del país. Sus impresiones fueron internacionalizadas incluso antes que la muestra de Álvarez Bravo en Nueva York o la de Emilio Amero. Gracias a Delphic Studio su obra llegó a varios círculos de arte en Estados Unidos y hasta a Londres con la publicación de Cajas de Guerra en Modern Photography. El reconocimiento internacional siguió con el editor de la publicación pidiéndole un año más tarde una copia de otra de sus obras.

A fines de año presenta en la Galería Excelsior junto con Eugenia Latapí, así como con otros fotógrafos, los más importantes de la época (Entre ellos Wilhelm Kahlo, Librado García, Rutilo Patiño, Antonio Garduño, Hugo Brehme, etc.) Esta muestra de arte vanguardista que no era común ver, tuvo opiniones encontradas pero en su mayoría fueron favorables y la asistencia fue un éxito. Un artículo que cita Córdova en 2004 dice que

“Es necesario que el arte descienda a las cosas minúsculas para que éstas se revistan ante nuestros ojos con inadvertidas bellezas y prestigios inéditos [...] tantas cosas en las que no habíamos reparado. Las habíamos visto miles de veces, pero no las habíamos mirado. Y ahora el arte del fotógrafo las muestra desnudas, llenas de gracia humilde, admirables en su belleza modesta de cosas ignoradas o vulgares.”

Aunque también hubo algunas críticas en contra. Hacia Jiménez y Latapí específicamente, la revista Helios los señala como imitadores de Weston y Modotti.

Segunda exposición en Nueva York en la Junior League, Edward Weston estaba entre los expositores. En menos de una década sus imágenes eran exhibidas a la las de las de Weston. Se sabe que después hubo una exhibición en el Young Museum en San Francisco y que en





1940 en Nueva York expuso nuevamente, siendo esta su cuarta y última exposición internacional. Para los años treinta esta intensa presencia internacional no era nada común ni nada fácil.

Uno de los momentos que fueron muy importantes en su carrera fue su participación en el concurso convocado por la empresa cementera La Tolteca. Un concurso sin precedentes pues nunca se había ofrecido tan grande bolsa de premios ni posterior difusión para los artistas. Entre los jurados estaban Mariano Moctezuma, Manuel Ortiz Monasterio, Diego Rivera y Federico Sánchez Fogarty. Ganó el segundo lugar con sus fotografías Síntesis y Vidente, pero en total tuvo 9 menciones de los 18 premios entregados. En Síntesis se aprecia la influencia del constructivismo soviético. Las fotos representaban confianza en la tecnología industrial y en los procesos modernizantes. Posterior al concurso, La Tolteca realizó una exposición. Algunas fotografías ganadoras fueron publicadas después en algunas revistas. Esta vez también hubo muchas reacciones insatisfechas con el resultado del concurso. Diego Rivera defendía las "abstracciones modernistas" convencido de que sería grande.

A pesar de sus muchas exposiciones, toma otro camino y se empieza a dedicar a la revista ilustrada. Empieza a trabajar con la revista Nuestro México. Es co-editor de la revista Molino Verde. 1932. En este medio se enfrenta a la masificación de las imágenes en la "época





de las imágenes desechables". En gran parte gracias a la cantidad de fotografías publicadas en este tipo de medio, fue el fotógrafo con más fotografías impresas de su época aunque la concepción popular sea de que su producción fue escasa. Publicó en medios impresos desde que se encontraba estudiando la preparatoria. Como es de esperarse las imágenes muchas veces tenían que ajustarse a las exigencias editoriales.

La gran mayoría de su obra fue presentada como fotoensayos que fueron publicados en variedad de medios impresos.

"Lo que sostuvo el prestigio de Jiménez en la prensa ilustrada de los años treinta fue su capacidad para ofrecer en la página impresa imágenes sorprendentes. Dueño de una exaltada capacidad de observación, Jiménez siempre encuentra el ángulo insólito, la luz que engaña la perspectiva, el acercamiento hacia la microestructura, el potente diálogo del fotomontaje." (Córdova, 2004, 91)

Este mismo año, es publicado un artículo por el periodista Carlos del Río en el que define a Jiménez como "un rebelde". En una entrevista Agustín Jiménez, al hablar de su fotografía dijo que "practica una fotografía que se reduce a su propio y elemental medio de expresión. Que no se trata de hacer con el objetivo lo que corresponde al lápiz y al papel. La fotografía debe ser fotografía." Los cual es un reflejo de las influencias que tuvo y de las ideas vanguardistas que se gestaban. Aunque por otro lado "Jiménez convocaba a una cultura cosmopolita que el rancio pictorialismo estaba lejos de entender" (Córdova, 2004, 60)

La fotografía de Agustín Jiménez también iba totalmente en contra del nacionalismo que se usaba en este momento en el arte mexicano en general.

Ya en una entrevista en 1932 Agustín Jiménez declara que su sueño era ingresar a la cinematografía. (Su padre había sido uno de los pioneros productores de vistas en México). En esta época el cine mexicano era una industria naciente.

Su primer participación en la cinematografía fue realizando foto fija para la cinta El Compadre Mendoza, de Fernando Fuentes. En ese año comienza sus colaboraciones con la revista Futuro.

En esa época los camarógrafos mexicanos tenían mala reputación.

Se empezaron a crear las celebridades fugaces y se utilizaban mucho las fotografías que los glorificaban. Algunos criticaban la fotografía de Jiménez por comercial y otros por ser experimental. Su fotografía fue usada para promocionar las películas. En 1934 realiza también foto fija para las películas El fantasma del convento, Oro y Plata y El Escándalo. No pudo explotar su vanguardismo, se supo ajustar a las exigencias de cada producción.

Al fin llegó la oportunidad como camarógrafo y su primer trabajo fue en la película Dos Monjes. La iluminación y los encuadres rompían con lo comercial. Los emplazamientos eran atrevidos. André Bretón consideraba que por primera vez se hacía arte en el país y la convirtió en cinta de culto. Se elogió mucho la fotografía. Jiménez llegó a declarar que se inspiró en "la brillantez del sol en México". Es obvia la inspiración en el expresionismo alemán en esta película. Fue muy alabada y puesta a la altura de producciones muy importantes europeas.

Después filmó la cinta Humanidad de Antonio Best Maugard, en la que se buscó exaltar a la beneficencia pública y se “estetizaba el drama social y la indigencia”. Y más tarde, junto con Ross Fisher realizan la fotografía de La mancha de la sangre, que contaba la historia de una prostituta explotada por lo que fue censurada, estrenada hasta 1943 y, posteriormente, censurada de nuevo.

En 1935 realiza la fotografía fija para Monja, casada, virgen y mártir. Y realiza también los documentales Janitzio, lago de ensueño, Maíz, Acapulco, Guadalajara, y Querétaro, en los que muestra las riquezas del país, entre otros documentales para distintos fines gubernamentales como La ciudad de México, Petróleos Mexicanos, Irrigación en México, etc.

En 1937 gana el concurso para ilustrar la revista Chimeneas, en este punto su trabajo ya es completamente reciclado y fue su última aportación a revista ilustrada. Al parecer la fotografía Un hombre que piensa (1937) fue la última que realizó, y la hizo en este año, usa el fotomontaje de los engranes.

Casi inmediatamente después de hacer las fotografías de La mancha de la sangre, aceptó trabajar en la película Caminos de ayer en 1938, y esto marcó su ingreso al mainstream de la industria y dejó atrás a la vanguardia. Y fue así como comenzó a aceptar trabajar en la realización de filmes menores, algunos ejemplos son: Tin-Tan y las modelos, Siempre estaré contigo, Sucedió en México, El desalmado, Siboney (en Cuba), A través de México, Almas en el trópico, La Reina de México, Los dos pilletes, La isla de la pasión, De Nueva York a Huipanguillo, La pequeña madrecita, Las calaveras del terror, Rosa de las Nieves, Bartolo tocó la flauta, Los gavilanes, El rancho de mis recuerdos, Deseo, El padre de la criatura, La Mulata de Córdoba, La mujer del otro, ¡Qué verde era mi padre!, Valentín de la Sierra, Lo primero es vivir, Mujer de último modelo, Ave de paso, Monte de Piedad, La tienda de la esquina, Pecado mortal, Loco y vagabundo, Barrio de pasiones, Sólo Veracruz es bello, El machete, La rebelión de los fantasmas, El nieto del zorro, Muertos...de risa, ¡Viva María!, Así es Yucatán, ¡Fíjate qué suave!, La mujer que se vendió, Tierra Muerta, Dos mundos y un amor, La cobarde, Nosotros los rateros, El bruto, Viento Salvaje, etc.

Con la película Tierra Muerta sí obtuvo reconocimiento internacional, pero es de lo poco que obtuvo en esos años.

Su cercanía y trabajo con el director de cine Sergei Eisenstein de lo que se conoce más de Agustín Jiménez. Eisenstein llegó a México atraído por la revolución así como otros intelectuales como John Reed, entre otros. Sergei Eisenstein llegó cuando el programa de Vasconcelos se desplomaba. La primera película que realizó fue ¡Qué viva México! Y durante el tiempo que duró la larga filmación conoció y se hizo amigo de varias personalidades de la intelectualidad mexicana, además se convirtió en celebridad. Conoció a Jiménez y ambos se admiraban mutuamente. El fotógrafo en cuestión le realizó una sesión fotográfica al cineasta de la que resultó una de las imágenes más famosas de Eisenstein.



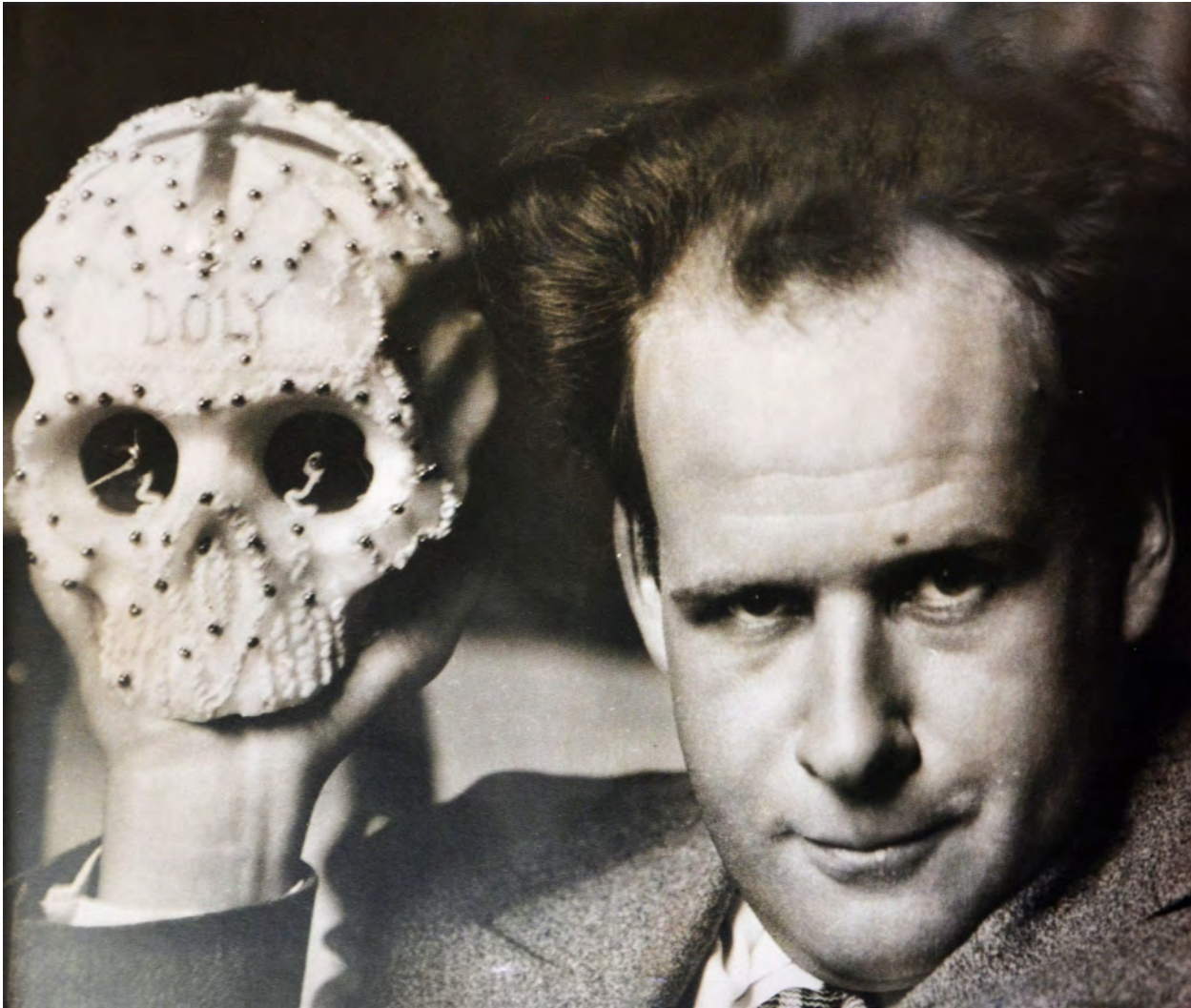




Eisenstein influyó además de en Agustín Jiménez, en otros artistas como Adolfo Best Maugard y Arcady Boytler. Al mismo tiempo ellos aportaron el lenguaje de lo que sería el renacimiento del cine mexicano después de la picada en que se encontraba después de la crisis de la época final del cine mudo.

En total, dejó un legado de 200 películas. Agustín Jiménez falleció el 26 de junio de 1974.

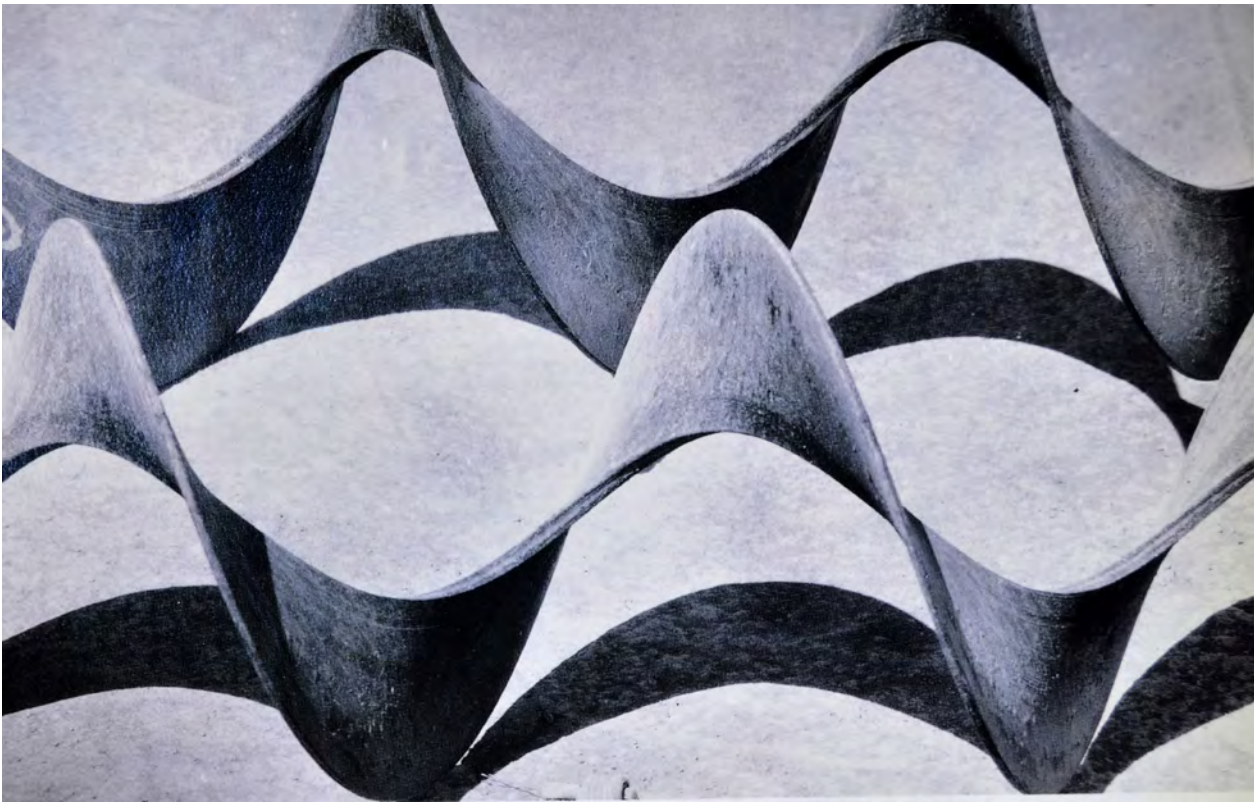
Mucho tiempo existió separación entre los que apoyaban el pictorialismo y los que apoyaban la fotografía nueva y moderna pero lo cierto es que la ruptura no fue tajante en realidad, sino que fue un proceso largo de transición. Lo mismo podemos ver si observamos el trabajo de Agustín Jiménez a lo largo de su carrera, que como muchos de su



época empezó por realizar pictorialismo, pues era lo que se hacía en su época y aunque buscaba resolver las imágenes desde lo vanguardista, por mucho tiempo siguió llevando a su fotografía detalles propios del pictorialismo.

Aunque su retratística no es tan conocida, es importante mencionarla. Tiene por ejemplo, series de desnudos o algunos retratos a personajes famosos. En éstas se puede ver todavía la gran influencia del pictorialismo. Los retratos eran muy a la moda de las señoritas de los años 30's, como con la dulzura del retrato decimonónico, en algunas usa veladuras también características de esta corriente. Aunque ya en esa época muestra versatilidad y rasgos de modernismo, como romper con la frontalidad o el tomar solo fragmentos horizontales o verticales del negativo o fondos que geometrizan los espacios u otros aspectos que rompen con los retratos decimonónicos y que él retoma de diferentes escuelas y los aprovecha.





Jiménez cuida mucho la iluminación en sus fotografías. Entre las personalidades que retrató se encuentran: su propia esposa, María Luisa Mújica, Guadalupe Linares, Señorita Celia Taboada, María García, Mary Alice P. de Figueroa y los desnudos de Nahui Olin. El muralista Máximo Pacheco (Que ha sido atribuido a Tina Modotti), Dr. Atl, el caricaturista Angel Zamarripa, el escultor Oliverio Martínez, Vicente Lombardo Toledano (y de su familia), Esther Fernández, que es una fotografía muy moderna, donde encontramos fragmentación y contrapicado y contraste pero al mismo tiempo soft focus y veladuras propias del pictorialismo, la actriz y bailarina María Luisa de Zea, Lucha Guzmán, Issa Marcué, María de la Luz Villalba, la actriz Rosita O'Orsay (clara influencia del expresionismo alemán pero no se conservan copias), las cuatro hermanas Arozamena, poco porcentaje de los retratos son de hombres, podemos mencionar a Roberto Medellín, rector de la Universidad Nacional, Roberto Núñez, el pianista y director de orquesta José Iturbi, el escritor Cipriano Campos, el escritor Guillermo Jiménez, uno de los primeros "galanes" del cine nacional Carlos Villatoro. Dice Córdova, 2004, que Jiménez "supo crear un ambiente psicológico para sus retratos" (p. 113), incluso en sus autorretratos. Sumando estos retratos a los que realizó de los teatros de revista y a atletas por ejemplo, vemos un Jiménez que respeta el cuerpo y la belleza femenina, en una época en que la mujer mexicana apenas venía saliendo de las cadenas de la cultura del siglo XIX. También en su carrera tomó fotografías de arquitectura, en la que de igual manera aprovechó para mostrar sus propuestas vanguardistas. Toma fotos de azulejos virreinales en las que se nota su experiencia en reproducción de obras de arte como cuando fotografía también los

frescos de Actopan. Para un artículo hace también registro de las pinturas de las carnicerías y pulquerías. Se podría decir que de Kahlo toma el manejo de panorámicas alzadas. Detalles ornamentales- geometrismo abstracto. No solo trabajó arquitectura de vanguardia sino también viviendas populares pero con el modernismo de los treinta. También colabora con La Tolteca fotografiando casas construidas con concreto.

Ya en un artículo publicado por Revista de revistas, titulado "Agustín Jiménez, un rebelde" se hablaba de su estilo propio y él mismo explicaba que "[práctica] una fotografía que no trata de hacer con el objetivo lo que corresponde al lápiz o al pincel. La fotografía debe ser fotografía." Y esta ideología era muy parecida a su contemporáneo Edward Weston. (-, 2007, 14) Se sabe por el libro de visitas que Jiménez visitó la exposición de dicho fotógrafo, Aztec Land en 1923, que sería una influencia muy fuerte en su propia obra. Otras influencias fueron Silva, Smarth, Martín Ortiz, Garduño, Ramos, Brehme y Yañez pero sobre todo Edward Weston y Tina Modotti, de la misma forma que las corrientes de la Nueva objetividad y la objetividad rusa. De cierta forma Jiménez lo que hizo fue mexicanizar estas vanguardias. El nacionalismo mexicano fue fruto del cosmopolitismo del siglo XX y con esta internacionalización se impulsó la experimentación vanguardista.

Jiménez sí se acerca a lo nacional y retrata algunos elementos como la arquitectura precolumbina, o el México del arte popular como la juguetería que tanto interesaba a Modotti y Weston, pero él no lo ve como los "tipos mexicanos" sus fotografías no son exotismos para los turistas. Retrata también oficios. Hasta nos muestra el buen gusto del pueblo en la decoración de los panes o en canastas, cántaros, etc., era sensible a la estética popular. Todo esto en un país mayormente rural que se acercaba poco a poco a la urbanidad. Descubre nuevos territorios fuera de los charros y la china poblana. Sí hizo por ejemplo una serie de cactáceas, tema recurrente del imaginario que también tocarían otros fotógrafos de la época, él aprovecha el geometrismo y el ritmo, el volumen, los planos. Mostrando su experimentación de vanguardia fuera del nacionalismo de los años treinta.

Jiménez se volvía la referencia más cercana del vanguardismo en México.

Se le denominaba objetivismo a la fotografía de vanguardia. Eran productos extraños.

Aunque sí tiene imágenes que podrían ser "mexicanistas" y otras en que se preocupa por "la realidad agraria y pueblerina".

De igual manera también fotografió "fragmentos de la sociedad de consumo" como "muebles, maniqués, vajillas, vestidos", etc. Realizó imágenes publicitarias para el Palacio de Hierro. Usaba formas modernas con el fin de llegar a las masas. En este fenómeno en el que se formó un populismo que promovía el mercado y el consumo, participaron muchos fotógrafos importantes. El trabajo de Jiménez fue muy bien aceptado en este aspecto. Y realizó, por ejemplo, los promocionales para la Lotería Nacional. También realizaba fotoensayos como forma promocional como el que hizo para la Lotería o para la empresa Max Factor.

Elementos esenciales eliminando aquellos que pudieran distraer. Influencia de Rodchenko. Estructuras geométricas, líneas, etc. Con las vanguardias se reinventa el lenguaje fotográfico. Él tuvo mucha influencia de cineastas rusos. Algunas características, por ejemplo, que se ven

retomadas en sus fotografías son la deformación de perspectivas, contrapuntos, acercamientos.

En cuanto a la recepción por parte de la crítica, él mismo promovía la promoción de sus fotografías. Se entiende que era una celebridad en el medio. Le hacen caricaturas Matías Santoyo (Esposo de Nahui Olin), Ignacio Salas, y Roberto Montenegro.

Su arte no era solamente enfocado a lo visual sino a lo conceptual. Algunos no lo entendían. En México no ha tenido tanto reconocimiento el trabajo de Jiménez. "si bien la crítica reaccionó temprano a sus imágenes, tardó años en encontrar las palabras adecuadas para describir y revisar sus vigorosas tomas.(...) No resultaba sencilla la modernidad de Jiménez" (Córdova, 2004, 151)

En sus fotografías hay muchas referencias a la vida moderna como a la industria: los engranes, las ruedas, la maquinaria, el metal, los obreros, los productos de consumo, etc. El obrerismo de influencia socialista. El vidrio que era claramente un signo de modernidad. Parecido a lo que se veía también en vanguardias europeas que se interesaban por las latas o los automóviles. "Para México la fábrica seguía siendo una rareza decimonónica" (p. 195). El culto a la velocidad y el movimiento eran preocupaciones del arte moderno. Las mismas formas de los instrumentos usados para trabajar el campo. Lo artesanal se estaba extinguiendo ante la industrialización.

También tiene imágenes costumbristas. Del pictorialismo, dice Córdova que Jiménez hereda el gusto por la planeación siendo básicamente un fotógrafo de estudio.

Dice con bastante razón Córdova que Agustín se diferencia pues él no pretende reproducir la moda estética sino busca las formas sobre lo existente.

Otro fenómeno que ocurría era el vínculo ciencia-fotografía como la microfotografía-hecha con microscopio. El registro científico ayudó a que la fotografía se desarrollara. Tejidos vegetales o animales. Esto es una señal de que eran tiempos positivistas pero eran fotos muy modernas (Catálogo, 2007, 22) Estas influencias se ven en los acercamientos de sus fotografías. Sin duda Agustín Jiménez dejó un magnífico legado artístico tanto en la fotografía como en el cine y se arriesgó al innovar como lo hizo. Es un orgullo que éste autor tan importante haya sido parte importante de la Academia de San Carlos, en su momento, así como también que sus manos hayan sido las creadoras, aunque sea parcialmente, del álbum de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.



3.7 Análisis

En este álbum se resguarda una importante colección que reúne fotografías de los años 1927-1928, por lo tanto de los inicios de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.

Dicha Escuela, como ya se estableció en el capítulo 3.5 Qué fue la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, fue una institución muy importante que no sólo propició la producción de obra sino que, sobre todo, formó parte de toda una ideología que se dio en el mundo del arte mexicano que a su vez era reflejo de su contexto a nivel nacional en los ámbitos sociales y políticos e internacional. En el aspecto internacional el arte también estaba cambiando y estaba renovándose para siempre a lo largo de un extenso proceso y México tomó esa vanguardia y la hizo suya, así como todos los conocimientos en distintas ciencias que se estaban generando en ese momento. Al mismo tiempo tuvo una importantísima relación con la ideología nacionalista que estaba presente en la nación mexicana entera, incluyendo lo que se conoció como la Escuela Mexicana.

Reúne por un lado la participación detrás de la lente de uno de los fotógrafos de vanguardia más importantes en México: Agustín Jiménez, quien deja ver en sus tomas una nueva manera de mirar además de usar su experiencia en el registro de obra de artistas tan grandes como Diego Rivera. Dicho sea de paso que es evidente su maestría en este campo pues las fotografías firmadas por él se distinguen de entre la colección por su calidad técnica.





Se sabe que en 1926, Agustín Jiménez Espinoza es nombrado el fotógrafo de la escuela, cuyas funciones eran “llevar registro fotográfico de obras, eventos tales como premiaciones de alumnos, reuniones o juntas de maestros, comisiones especiales, materiales de estudio, realizar álbumes de las pinturas más notables de las galerías, además de trabajos para funcionarios y también colaborar en proveer de fotos a los periódicos que publicaban artículos sobre estos eventos. (...) Especialmente le pedían que tomara una secuencia de fotografías de instituciones ligadas a la Escuela, tales como la de Escultura y Talla Directa, las de Pintura al Aire Libre y la de San Pedro y San Pablo. Una muestra de la serie fotográfica de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa son las dos exposiciones que se llevaron a cabo, una en la pérgola de la Alameda Central y otra en el patio de la Secretaría de Educación Pública a la que asistieron personajes como el secretario Dr. José Manuel Puig Casauranc y el director de la escuela Guillermo Ruiz; con una nutrida concurrencia” (Fuentes, 2008, pp. 38, 40, 42)



Otro aspecto interesante relacionado con la fotografía en la Academia y los usos que se le han dado podemos mencionar que desde que la fotografía llegó a la institución fue utilizada para aprender de ella (de las reproducciones de obra) a fin de ser mejores artistas. También se usó para compararla con los dibujos de los alumnos y para retener la pose de los modelos.

Por lo anterior es muy curioso, si se piensa, que este álbum sea sobre registro de obra, y al mismo tiempo, con la digitalización nosotros estamos haciendo el registro de esas obras fotográficas

Las imágenes en su mayoría son tomas de las esculturas que realizaban los alumnos, probablemente sean una selección de los maestros. Las esculturas son, por lo general, de perros, vacas, changos y de más animales. Una buena parte son fotografías a una especie de máscaras. Incluye las fotos de las exposiciones antes mencionadas, y el registro de la puerta que realizó el director Guillermo Ruiz junto con los alumnos (que es considerada una de las mejores producciones de la Institución), así como también de algunos altorrelieves con un primitivismo evidente y de una plasticidad muy sensible.

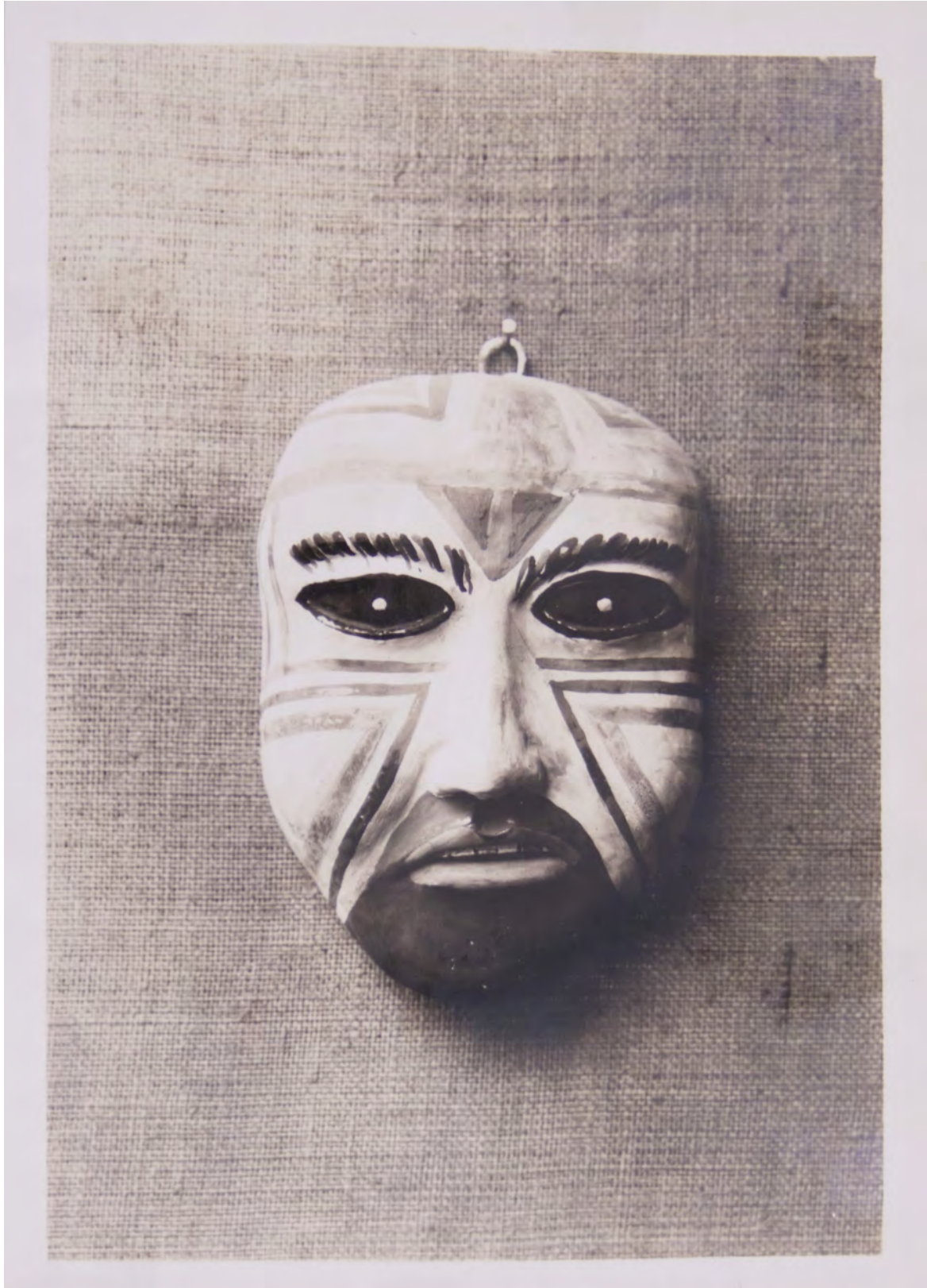
El álbum cuenta con pies de foto que indican el autor y su edad, siendo la mayoría no mayor a 14 años.

De esta forma es increíble toda la historia y los distintos factores que se conjugaron para obtener este álbum. Toda la gente que participó en él: los que defendían la creación de la escuela, las teorías científicas que la respaldaban, el nacionalismo de los mexicanos, y un sinfín de factores más. Esta obra es mucho más que solo imágenes. Puede gustarnos o no el arte que contiene, los objetos, pero sin duda ahí lo que más importaba era la teoría y lo que significaba como parte de una ideología.













FRAGMENTO.
Puerta Tallada en Madera de Cedro Rojo por Alumnos de la
"ESCUELA LIBRE DE ESCULTURA Y TALLA DIRECTA."
Proyecto del señor Gabriel Fernández Ledesma.
Dirección Artística del señor Guillermo Ruiz.
Maestros Técnicos: Adrián del Aguila, Andrés Romo, Salvador
Solorio y Carlos Zavala.
Alumnos que se distinguieron: Enrique Meyrán, Fernando Díaz,
Eliseo de la Rosa y Felipe Capistrán.





3.8 Acervo de la Academia de San Carlos

“Cada fotografía en este acervo es una pieza única, valiosa por sí misma.” (Fuentes, 2008)

La Academia siempre estuvo interesada en tener buenos acervos de las diferentes disciplinas artísticas empezando por bustos, esculturas y demás obras que traían desde Europa para que los alumnos pudieran aprender de ellas, eran de obras (o copias) de grandes maestros porque querían impulsar este tipo de arte elevado en la Academia, que dejara de ser solo artesanía. El acervo fotográfico de la Academia se inicia a finales del siglo XIX. Con la invención de la fotografía, la escuela se fue haciendo de su propio acervo fotográfico, en gran parte debido al “registro de propiedad artística” que se comenzó a hacer en México “gestionado desde 1877 ante el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, que ordenaba enviar a la Academia una copia de la obra correlativa (cuando se trataba de ‘propiedad literaria’ o ‘dramática’. El ejemplar debía remitirse a la Biblioteca Nacional)” y que gracias a ella se hizo de muchas fotografías de prestigiosos fotógrafos como Charles B. Waite, Winfield Scott, Alfredo Briquet, Hugo Brehme, Guillermo Kahlo, Cruces y Campa, entre muchos otros.

Otro hecho que favoreció o el incrementar el acervo fue que al estar Rivas Mercado en la dirección de la escuela, a partir de su llegada en 1903, y con Antonio Fabrés como maestro de dibujo al natural, se le dio mucha importancia a la fotografía como medio para que los alumnos aprendieran a dibujar. Incluso se decidió tener un fotógrafo de planta en la escuela, dicho cargo fue cubierto por maestros como Efisio Caboni, Antonio Garduño y Agustín Jiménez. Además de la gran adquisición de obras célebres, como ya lo mencionamos antes, para la formación de los artistas. Dando como resultado una gran colección que hasta ahora ha sido muy poco estudiada, y cuenta con unas “22,800 imágenes de diferentes autores, técnicas, épocas y formatos” (Castañeda, 1998,-)

Entre las colecciones que destacan más están: La de “Templos de Propiedad Federal”, de Guillermo Kahlo; “La colección Anderson” de autor(es) no determinado(s); “La colección Waite-Briquet” de Charles B. Waite y Alfredo Briquet; La denominada “Colección Baxter”, cuyo título es “Spanish Colonial Architecture in Mexico” con fotografías de Henry Greenwood Peabody y el editor Silvester Baxter; “El álbum Academia Nacional de San Carlos” de Manuel Buen Abad; “La Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa” “con fecha 1927-1928, entre los autores se encuentra Agustín Jiménez”; “La colección Limantour(...)

la fecha es 1905, el tema son vistas fotográficas del camino de Guaymas a Guadalajara de un autor no determinado”; “La colección Plan de Estudios de Bellas Artes” “entre los autores de las fotografías figura Agustín Jiménez”; “La Galería de Fotografía Francesa” firmadas como ND Photo; “La Colección Fotográfica de Arqueología” de Julio Michaud; “El álbum fotográfico A. G. Garduño” de Antonio Garduño; “El álbum Eje Catedral-Santísima” de autores desconocidos; y “El álbum Escuela Nacional de Bellas Artes” de autor desconocido. Además de “cerca de 6600 fotografías sueltas de diferentes épocas, autores y temas; entre estas imágenes hay retratos de expresidentes de México, importantes personalidades del Porfiriato, fotografías de la Academia, paisajes, postales, reproducciones fotográficas <fotos fijas> de escenas de películas de cine, fotografías de pinturas, esculturas y grabados (de las obras que exhibían en las galerías de la Academia), etc.”(Castañeda, 1998,-)

Hay muchas imágenes importantes que narran la historia de la Academia. Paulatinamente las clases de grabado durante la gestión de Rivas Mercado “fueron canceladas con el argumento de que se trataba de técnicas obsoletas [sic]” reflejándose en la academia lo que ya había estado presentándose en el mundo, la fotografía tomaba las funciones del grabado.

De este acervo forman parte las colecciones estudiadas en este trabajo.

3.9 Proceso de digitalización

Es de mucha importancia preservar el acervo y sobre todo el estudio de éste, pues integra la historia a la Academia y permite “subrayar y valorar su importancia y trascendencia como institución formadora de artistas plásticos y como museo.”

El proyecto PAPIIT “Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos” ha tenido tres etapas de funcionamiento, de las cuales la que escribe tuvo el honor de integrarse a partir del segundo año del proyecto. Cada parte del mismo contó con sus propios retos pues la dinámica no fue la misma en todas ellas, las condiciones tuvieron que ir cambiando y ajustándose a las necesidades particulares de cada colección de fotografías.

En el segundo año de existencia del proyecto se digitalizaron la Colección Plan de Estudios de Bellas Artes, el álbum fotográfico A. G. Garduño, la Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa y la Colección Limantour. En esta etapa hubo un gran cambio con respecto a la anterior, pues en la primera se utilizó un scanner para digitalizar a diferencia de esta, en la que se exigió hacerlo usando cámara digital, punto que retomaremos más adelante.

El proceso de digitalización comenzaba con reunir los materiales necesarios para acudir al acervo fotográfico ubicado en la Academia de San Carlos, estos incluían: la cámara digital, por supuesto, batería previamente cargada, una libreta, una pluma, placas de unicele que se utilizaban para tener más control sobre la iluminación de las fotografías, espátulas, y, por último, guantes de tela y cubrebocas. Cada parte tenía su propósito que iremos describiendo junto con el procedimiento.

Una vez teniendo todo el material necesario, llegábamos al acervo en donde era necesario indicar al encargado qué álbum se requería trabajar ese día de acuerdo con el progreso que se llevara. El horario de acceso al acervo era restringido con escasas horas para trabajar al día. En la medida de lo posible se trataba que dos personas pudieran coincidir para estar al mismo tiempo digitalizando ya que las actividades así lo demandaban. Solo se podía utilizar un álbum a la vez y éste debía ser tratado con extremo cuidado al tener el gran valor que tienen como ya hemos mencionado. Además recordemos que son piezas que han sobrevivido alrededor de 100 años en promedio por lo que, a pesar de las meticulosas acciones para conservarlos, son muy frágiles.

El uso de guantes y cubrebocas era indispensable para proteger tanto a la persona digitalizando como a las fotografías. Por un lado éstas pueden contener partículas de polvo o sustancias que pueden ser muy dañinas para el ser humano en caso de ser tocadas o inhaladas y por otro, hacer manejo inapropiado de las imágenes puede causarles mucho daño. Las manos pueden dejar manchas de grasa y de sudor, que sabemos pueden actuar como catalizadores al estar en contacto con la emulsión de la fotografía, además de dejar huellas visibles. Otro peligro es que la suciedad pueda causar rayaduras y asimismo actuar como catalizador también y provocar reacciones químicas. Lo mismo aplica para los residuos y la saliva o el agua



que se puede condensar al salir de la boca al hablar o de la nariz al respirar, por esto es sin duda muy importante el uso de cubrebocas.

Es entonces cuando se comenzaba a hacer las tomas a las fotografías. El formato usado era RAW usando una cámara réflex marca Canon, se elegía siempre la resolución más alta y los demás parámetros se establecían conforme a lo necesitado para cada fotografía. La mayoría de las tomas se realizaron con ISO 400, y la velocidad se mantenía lo más corta que fuera posible para obtener muy buena nitidez como era imperioso. Con las placas de unicolor principalmente se trataba de bloquear fuentes de luz directa para evitar reflejos en la fotografía y obtener una iluminación suficiente y uniforme. La luz utilizada en todo momento fue luz natural indirecta que provenía de las ventanas del lugar. Era en este paso en el que era necesaria la participación de dos personas, una que realizara la toma sosteniendo la cámara y otra que cuidara la iluminación.

Es aquí donde es necesario mencionar el problema que ya habíamos empezado a tocar. Gran parte de la toma de estos álbumes tuvo un obstáculo muy grande que no se había presentado en el año anterior del proyecto. La toma con cámara digital requería el uso de una mesa de copiado que, diseñada para este propósito, era precisa para mantener la cámara paralela a la fotografía y para evitar el movimiento que una persona al sostenerla podía tener. Eventualmente se obtuvo una y facilitó mucho el trabajo, pero mientras no se tuvo, el trabajo en general se vio afectado pues a fin de que la toma tuviera una excelente calidad técnica se necesitaban en ocasiones múltiples tomas para una sola imagen.

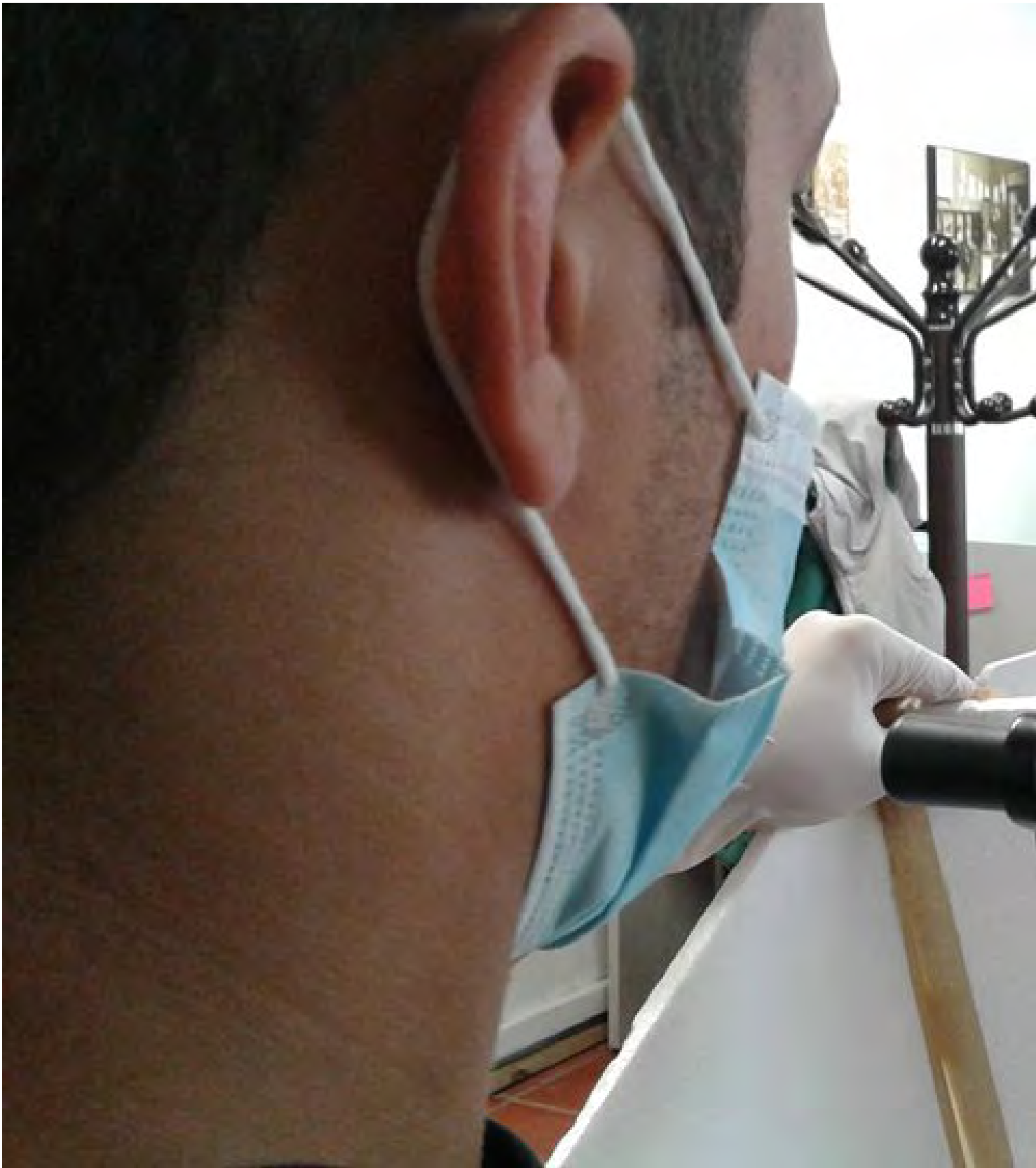
Otra parte importante del proceso era ir registrando en la libreta el no. De inventario de cada fotografía que se iba tomando para llevar un control del material digitalizado y el que todavía no lo estaba.

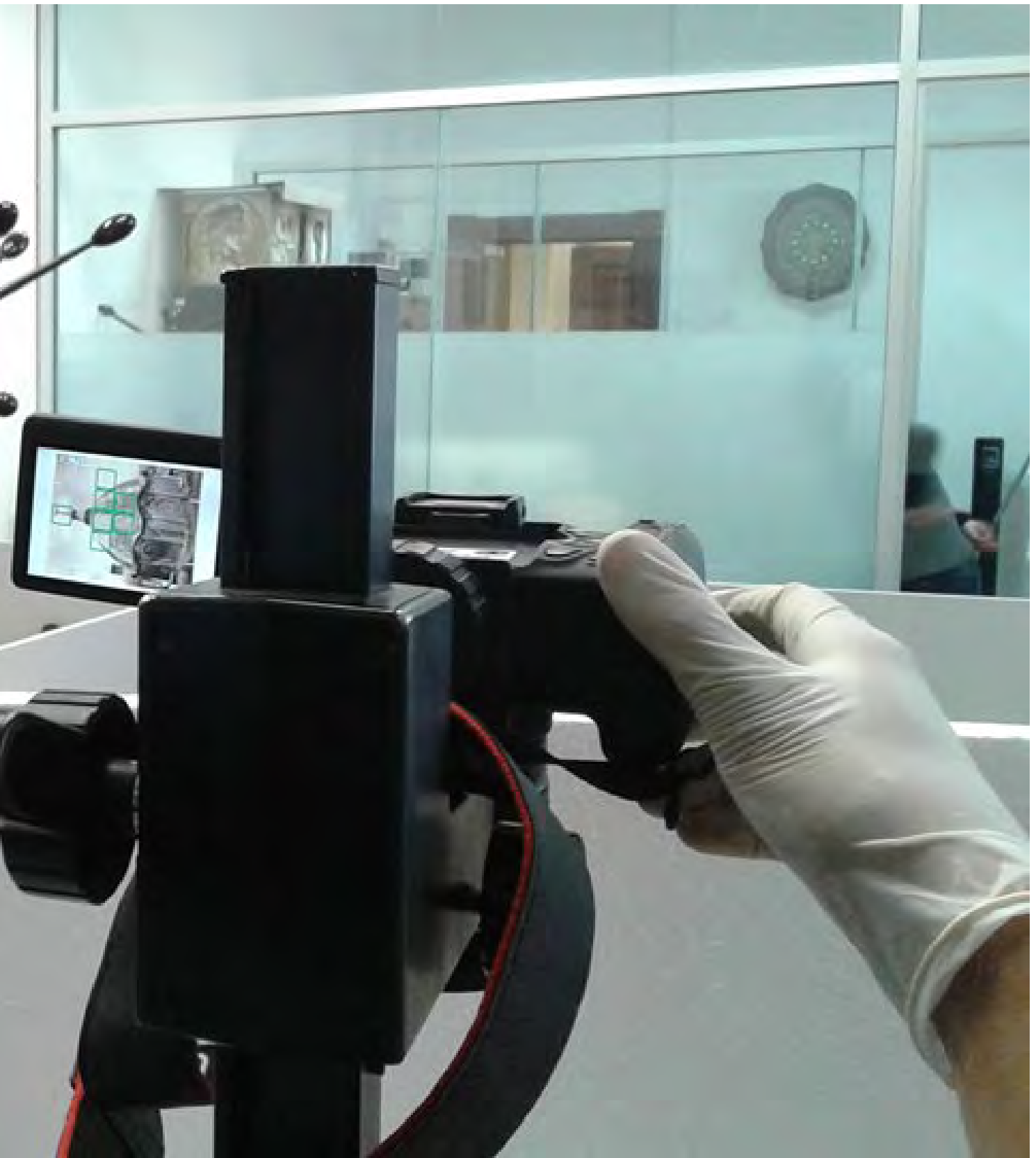
Sin duda alguna, otro conflicto presentado fue el manejo del álbum, el material era delicado, las espátulas se utilizaban para pasar las páginas de cada uno. Los álbumes eran libros cosidos que no se podían forzar, por lo que eran acomodados de la mejor manera que se pudiese pero en ocasiones las fotografías eran difícil de tomar porque algunos ejemplares estaban, por ejemplo pandeados, o la curvatura de la apertura del libro los hacía presentar deformaciones en la fotografía.

Cuando se terminaban las tomas del día, el álbum se devolvía al encargado y se guardaban los materiales para la siguiente sesión. Periódicamente se hacía un respaldo de las fotografías digitales en las computadoras del proyecto.

Al finalizar las tomas fotográficas el siguiente paso era la edición, que como ya se hizo énfasis en el apartado que habla sobre la digitalización, el objetivo del programa siempre fue obtener en lo posible una copia fiel de la imagen fotográfica análoga.

El proceso era realizar el "revelado" el archivo en RAW utilizando el software Adobe Photoshop, utilizando la herramienta de eliminar aberración de lente y procedíamos a realizar un pequeño retoque de la fotografía a fin de corregir según su caso el balance de blancos, por ejemplo, y realizar el recorte para eliminar todo lo ajeno a la fotografía del álbum o girarla. Una vez realizado este proceso se conservaba el original como master, y se guardaba en formato





TIFF a 300 dpi, y se guardaban tres versiones en formato JPEG en baja, media y alta calidad. Dichas imágenes se organizaban en carpetas y el proceso se repetía con cada una de las imágenes controlando con el número de inventario las que ya habían sido editadas y las que aún faltaban. En todo caso se mantenían las fotografías separadas en carpetas correspondientes a cada álbum.

Finalmente, se realizó el respaldo en discos duros de buena calidad, asignados especialmente para el proyecto y que pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Es así como se puede sintetizar el proceso que se llevaba a cabo para la obtención de una imagen digitalizada en este proyecto que ahora se espera que se continúen programas para la conservación de los materiales digitales pues de estos archivos se necesita la constante actualización de software y hardware para evitar a toda costa su obsolescencia, pues cada una de estas obras es importante por sí misma.

A pesar de los inconvenientes que se mencionan, ninguno de ellos opaca la experiencia de participar en este proyecto, al aprendizaje que se tuvo y el privilegio de poder trabajar con estas imágenes cara a cara.

CONCLUSIONES

Después de la investigación realizada, la que escribe conservará siempre las experiencias de las que formó parte. La travesía al recorrer los capítulos de la historia, hace inevitable conectarte más con el país y las personas que vivimos en él. Haber sido parte del privilegiado equipo que pudo sostener con sus manos, pasar las páginas de estos álbumes, es invaluable, porque estamos hablando de una Institución tan importante como lo es la Academia de San Carlos, la más grandiosa de América Latina. Estas manos que ahora escriben, se encontraron indirectamente con las de impactantes fotógrafos, y estos ojos, se encontraron con los restos de luz que dejaron las personas, los lugares, los objetos, en los soportes.

Atravesando un proceso de aprendizaje en muchísimos aspectos, sin poder creer que ahora, su huella está puesta también. De este momento en adelante forma parte de la historia y contribuirá desde este punto hasta un tiempo futuro incierto a que la obra y la historia lleguen a muchas otras personas. Tomar acción ha sido sin lugar a dudas una experiencia inigualable y que deja mucha satisfacción al saber que se está haciendo algo por preservar la memoria, se está actuando. En un proceso que involucra a muchas personas, estamos hablando de un trabajo en equipo que debemos de asumir como nación, uniendo pasado, presente y futuro. Es importante hacer hincapié en que si en este proyecto no se le diera importancia a una apropiada investigación histórica, las imágenes solo serían imágenes. Hay una muy buena razón por la que se deben preservar, y, en el caso de estos dos álbumes, no es solamente por su valor plástico, sino principalmente es por su valor como documento histórico.

Recordando lo que dijo Karina Ruiz en su participación en la mesa Del álbum al libro de autor del 16° Encuentro Nacional de Fototecas: “a través del álbum combatimos el olvido, la inexistencia”.

Bibliografía

- Álvarez, Broca y Escalante. (2009). *Historia de México I: Aprender-Hacer-Ser con la Historia*. Ciudad de México: Editorial Esfinge
- Álvarez y Escalante. (2010). *Historia de México II: Aprender-Hacer-Ser con la Historia*. Ciudad de México: Editorial Esfinge
- Baatz, W. (1999). *Photography (Concise history)*. Gran Bretaña: Lurence King Publishing
- Badger, G. (2009). *La genialidad de la fotografía*. Barcelona: BLUME
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili
- Bazant, J. (2003 4ta reimpresión). *Breve historia de México: De Hidalgo a Cárdenas (1805-1940)*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán
- Bravo, J. (coord.). (2008). *México a través de la fotografía 1839-2010. -: -*
- Carreras, C. (Coord.). (2009). *Evaluación TIC en el patrimonio cultural: metodologías y estudio de casos*. Barcelona, España: Editorial UOC
- Castañeda, L. (1998). *Las imágenes de la Catedral de México en el archivo fotográfico de la ENAP*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Córdova, C. (2005). *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*. Hong Kong: Editorial RM
- Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili
- Desmond, L. (1988). *A dream of maya: Augustus and Alice Le Plongeon in Nineteenth-Century Yucatan*. Albuquerque: University of New Mexico Press
- Diguet, L. (1991). *Fotografías del Nayar y de California*. Mexicali: Instituto Nacional Indigenista
- Diguet, L. (2009). *Territorio de la Baja California: Reseña geográfica y estadística*. Mexicali: COLECCIÓN ESTADO 29
- Dixon, A. (2001). *Aquí y allá en Yucatán*. Ciudad de México: CONACULTA
- Fuentes, E. (2000). *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos (1900-1929)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Fuentes, E. (2008). *Historia gráfica: Fotografías de la Academia de San Carlos, 1897-1940*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Galeana, P. (coord.) (1999). *México: Un siglo en imágenes 1900-2000,* Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- García, E. C. (2005). *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA
- García y Juárez (editores). (1990). *Yaxchilán: antología de su descubrimiento y estudios*. Ciudad de México: INAH
- Garibay, R. (1990). *Breve historia de la Academia de San Carlos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México
- González F., González G. y Vázquez. (2013). *Reporte Kahlo: Ciudad de México 100 años de patrimonio*. Ciudad de México: Editorial RM

- Graham, I. (2002). Alfred Maudslay and the maya: A biography. Londres: The British Museum Press
- González, L. (1987). Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura. Ciudad de México: CENIDIAP
- Iglésias, D. (2008). La fotografía digital en los archivos: Qué es y cómo se trata. España: Ediciones Trea
- Jiménez, P. (2013). México a través de la fotografía 1839-2010. Madrid: Taurus
- Johnson, Rice y Williams. (2012). Historia de la fotografía: De 1839 a la actualidad. China: TASCHEEN
- Lowis K. (2006). European Pictorial Aesthetics. En Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888-1918. (pp. 47-52) Singapore: MERREL
- Massé, P. (2000). Cruces y Campa: Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita. Ciudad de México: CONACULTA
- Matute, A. (1974). Historia de México Tomo 9: LA REVOLUCIÓN MEXICANA. San Mateo Teoloapan: Salvat Editores de México, S.A.
- Mraz, J. (2014). México en sus imágenes. Ciudad de México: CONACULTA
- Note, M. (2011). Managing Image Collections: A practical guide. Reino Unido y E.U.A.: Chandos Publishing
- Piqueras, N. (ed.). (2002). Espacios sagrados: Arquitectura maya en la obra de Teoberto Maler. Valencia: Universitat de Valencia
- Roeder, R. (1996). Hacia el México moderno: Porfirio Díaz I. 4ta reimpresión Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Rojas, B. (1993). Los Huicholes en la Historia. Ciudad de México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Sánchez, M. (Coord.). (-).Guillermo Ruiz. La Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Ciudad de México: CONACULTA / Instituto Nacional de Bellas Artes
- Serra, J. (2008). Los documentos electrónicos: Qué son y cómo se tratan. España: Ediciones Trea
- Sontag, S. (2006). Sobre la fotografía. Ciudad de México: Alfaguara
- Sougez, M. (coord.). (2007). Historia general de la fotografía. Madrid: Cátedra
- Starr, Frederick. (1995). En el México Indio. Ciudad de México: CONACULTA
- Treviño, E. (editor). (2004). 160 años de fotografía en México. Ciudad de México: CENART-Centro de la imagen
- Valdez, J. (1997). Manual de conservación fotográfica: Guía de identificación de procesos y conservación, estabilización y restauración de procesos fotográficos de los siglos XIX y XX. Ciudad de México: INAH
- Valdez, J. (2000). ¿Cómo cuidar mis fotografías? Ciudad de México: INAH
- (1926). Monografía de las escuelas de pintura al aire libre. México: CVLTVRA
- (2007). Agustín Jiménez: memorias de la vanguardia. Guangdong: Editorial RM, CONACULTA, INBA

Otras referencias

<http://www.jornada.unam.mx/2010/06/13/cultura/a12n1cul>

<https://www.esmeralda.edu.mx/historia>

<http://gbtimes.com/life/early-history-photography-china>

http://www.discursovisual.net/dvweb36/TT_moreno.html

http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=1899

Hockney, David, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* (2006), Thames and Hudson, Londres, ISBN 0-500-28638-8

Miguel, V. (-) Los ferrocarriles en Sinaloa 1880-1911. Clío. Recuperado el 2 de Junio de 2017, de file:///C:/Users/Analí/Documents/ANALI/Tesis/5_Losferrocarriles_MiguelVelez.pdf

Nieves, A. (-) Los ferrocarriles en Sonora. *Mirada ferroviaria*, núm. 7. Recuperado el 13 de octubre de 2017, de https://obson.files.wordpress.com/2010/10/ferrocarriles_en_sonora1.pdf

Referencias de Imágenes

Capítulo I

1.- Camera obscura (diagrama)

<https://i.pinandgo.it/cache/xxlarge/9/9p5808c6563fa68ji/5808c852ace43.jpg>

2.- Still de The Secret Knowledge, de David Hockney

<http://www.gwennseemel.com/images/blog09/HockneyBontemsProcess2.jpg>

3.- Ilustración del método de Étienne de Silhouette usado para dibujar siluetas

<http://www.cameramuseum.ch/data/dataimages/upload/LAVATER-NEG-MSAP.jpg>

4.- Camera lucida (Ilustración de su uso)

https://publications.artic.edu/caillebotte/sites/publications.artic.edu.caillebotte/files/image_assets/GC_2-16.jpg

5.- Vista desde la ventana de Niépce

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5c/View_from_the_Window_at_Le_Gras%2C_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg/1200px-View_from_the_Window_at_Le_Gras%2C_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg

6.- Anónimo, Retrato de pareja, c. 1850, Daguerrotipo de placa coloreado cuarto de placa, Arte Moderno, CONACULTA, INBA. México. Donación de Manuel Álvarez Bravo.

Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación

7.- William Henry Fox Talbot, Puerta Abierta, 1844, calotipo

https://notquiteinfocus.files.wordpress.com/2013/12/the_open_door_1844_william_henry_fox_talbot_calotype.jpg

8.- Anuncio Kodak

<https://eastman.org/sites/default/files/1888-Kodak-camera-ad-%281%29.jpg>

9.- Edward Muybridge. Estudios sobre movimiento

http://d3ao8sz5crj5i0.cloudfront.net/03-3c07240u.tif_.jpg

10.- Hermanos Lumière, L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895, still

https://s3.amazonaws.com/criterion-production/images/9085-e3b0d4fe-5f0e16841e2a4000a89988ba/arrival10032017_original.jpg

11.- Proyección de una fotografía en color

<http://sechtl-vosecek.ucw.cz/images/autochromy/big/projection-maxwell.jpg>

12.- Atribuido a Louis Prelier, Puerto de Veracruz, México, Diciembre de 1839, Daguerrotipo, 16,5 x 21,5 cm.

<https://i1.wp.com/www.espejel.com/wp-content/uploads/2015/05/Daguerrotipo-Puerto-de-Veracruz-por-Jean-Prelier-Dudoille-3-de-diciembre-de-1839.jpg>

13.- Atribuida a Charles J. Betts, Amputación de la pierna del Sargento Bustos por el Doctor Pedro Van der Linden, Cerro Gordo, Veracruz, 18 de abril de 1847, INAH

García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA

14.- Anónimo

Daguerrotipo sexto de placa coloreada, Ca. 1840, INAH

Mraz, J. (2014). México en sus imágenes. Ciudad de México: CONACULTA

15.- Benito Juárez, Tarjeta de visita

<https://i.pinimg.com/736x/23/64/5a/23645a4bcc5e7b1e1dcd5a5c4f13e1a7--bernardo.jpg>

16.- Anónimo, Matilde García, Del álbum Colección de prostitutas, Del c. Gobernador Juan José Baz., Ciudad de México, 1868. Albúmina. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Secretaría de Hacienda y Crédito Público

García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA

17.- Montes de Oca, Retrato de señora con niño, Ciudad de México, c1866, Albúmina, tarjeta de visita. SINAFO- Fototeca Nacional INAH, 452225

García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA

18.- Añorbe, Señor J. Campos, Puebla, 1867, Albúmina, tarjeta de visita. SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º 451924

García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA

19.- Cruces y Campa, Vendedores de fruta

Massé, P. (2000). Cruces y Campa: Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita. Ciudad de México: CONACULTA

20.- Anónimo, Danza en San Francisco, Querétaro, c. 1870. Albúmina, estereoscópica. SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º 427003

Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación

21.- Pedro Guerra Jordán, Estudio de la Fotografía Artística Guerra, Mérida, Yucatán, c. 1900, Placa seca de gelatina, Colección Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán.

García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA

22.- Anónimo, Retrato de hombre con niña, c. 1855. Ambrotipo coloreado, cuarto de placa. Colección Museo de Arte Moderno, CONACULTA, INBA, México. Donación de Manuel Álvarez Bravo.

García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA

23.- Revista El fotógrafo Mexicano

<http://www.lacajamagica.org/wp-content/uploads/2012/01/mex-laberinto-05.jpg>

24.- Atribuido a José Muñoz, Retratos de Marcos Castillo y Justa Varela, Acusados de robo. Ciudad de México, 1854. Albúmina. Archivo de Guerra, v. 777, exp. 334, p. 533. 1854. Archivo General de la Nación.

García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA

25.- Guillermo Kahlo, Nave lateral de la Catedral de Puebla, Puebla, México

<http://sinafo.inah.gob.mx/wp-content/uploads/7042.jpg>

26.- Foto de Désiré Charnay

<https://forasterongt.files.wordpress.com/2015/01/f6-dc3a9sirc3a9-charnay.jpg>

- 27.- Gove and North, San Francisquito, Ferrocarril Nacional. Estado de México, c. 1885. Impresión de albúmina, 6x8", Fondo Culhuacan. SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º 465660
García, E. C. (2005). *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA
- 28.- AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, Charles B. Waite, Oficios, foto 14.
Galeana, P. (coord.) (1999). *México: Un siglo en imágenes 1900-2000.*, Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 29.- Winfield Scott, Niña recogiendo agua en el lago. Rivera del lago de Chapala, Jalisco, 1909. Positivo, Plata/gelatina. Archivo General de la Nación. Fondo: Propiedad Artística y Literaria.
García, E. C. (2005). *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA
- 30.- Charles B. Lang, Mujer huave de San Mateo del Mar. San Mateo del Mar, Oaxaca, 1899. Impresión de fotograbado, 5 x 7". Fondo: Étnico SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º 430878-430879
García, E. C. (2005). *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA
- 31.- Fotógrafo desconocido, Revolucionarios en Tampico, Tamaulipas, c. 1914
Berumen, M. A. (ed.) (2009). *México: fotografía y revolución*. México: Fundación Televisa.
- 32.- Anónimo, Retrato de Cruz Sánchez expresidente municipal de Yautepec y fotógrafo zapatista, Yautepec, Morelos, c. 1914, Positivo, Plata/gelatina, Archivo histórico de la UNAM-Centro de estudios sobre la universidad, Fondo: Gildardo Magaña Cerda
García, E. C. (2005). *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA
- 33.- AGN, Colección Fotográfica de la Presidencia de la República, Lázaro Cárdenas, expediente 120/3, foto 23/1.
Galeana, P. (coord.) (1999). *México: Un siglo en imágenes 1900-2000.*, Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 34.- AGN, Propiedad Artística y Literaria, caja284, registro 258.
Galeana, P. (coord.) (1999). *México: Un siglo en imágenes 1900-2000.*, Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 35.- AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, Autores varios, Revolución, caja 165, foto 24.
Galeana, P. (coord.) (1999). *México: Un siglo en imágenes 1900-2000.*, Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 36.- Hugo Brehme, Emiliano Zapata, Cuernavaca, Morelos, Mayo de 1911. INAH
García, E. C. (2005). *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA
- 37.- Antonio Garduño. Pancho Villa en la silla presidencial, junto a Emiliano Zapata y Tomás Urbina, Palacio Nacional, ciudad de México, 6 de diciembre de 1914. INAH
García, E. C. (2005). *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA
- 38.- Agustín Víctor Casasola, Mujeres en un vagón durante el movimiento de tropas federales en la estación ferroviaria de la ciudad de México. Ciudad de México, c. 1945. Placa seca de gelatina, 5 x 7". SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º 5670
García, E. C. (2005). *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA

39.- Agustín Víctor Casasola, Escena capturada durante el movimiento de las tropas federales en una estación ferroviaria de la ciudad de México.

Una versión editada de la misma en la que se destaca el personaje que aparece en la extrema derecha se ha convertido en ícono de la <<soldadera revolucionaria>>.

Ciudad de México, c. 1915. Película de nitrocelulosa, 5 x 7", Fondo: Casasola. SINAFO- Fototeca Nacional INAH, n.º 197986.

García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA

40.- Lola Álvarez Bravo, Diego Rivera, 1945

http://fotografica.mx/wp-content/uploads/2015/06/FT_2014_01_154_17-copy.jpg

41.- Edward Weston, Cabbage leaf, 1931

<http://edward-weston.com/wordpress/wp-content/uploads/2015/01/Cabbage-Leaf-1931-39V.jpg>

42.- Tina Modotti, Manos, 1926

http://proyectoidis.org/wp-content/uploads/2017/02/tina_modotti_manos-1024x843.jpg

43.- Tina Modotti, Mujer con olla, 1926

http://www.fahrenheitmagazine.com/wp-content/uploads/2015/08/01_-_83_-_257x320.jpg

44.- Manuel Álvarez Bravo, La hija de los danzantes, 1933

<https://moldeandolaluz.files.wordpress.com/2010/10/la-hija-de-los-danzantes-alvarez-bravo-1933.jpg>

45.- Dolores del Río y Pedro Armendáriz , En la película Flor Silvestre de Gabriel "el indio" Fernández

<https://i.pinimg.com/originals/50/e7/b6/50e7b63ea8f51c9b874d86940433a73c.jpg>

46.- Still de la película ¡Que viva México! De Sergei Eisentein

<https://thevore.com/wp-content/uploads/2015/04/que-viva-mexico-e1445857305134.jpg>

47.- Grabado de una escultura clásica del siglo XIX

https://a.1stdibscdn.com/archivesE/upload/8645/51_14/dsc01536/DSC01536_l.jpeg

48.- Fotografía de los Hermanos Bisson

http://4.bp.blogspot.com/-b8qHZJ-wz00/VE5_82grqOI/AAAAAAAAABK8/-OgNpxedTK4/s1600/40-louis_auguste_bisson__auguste_rosalie_bisson_19.jpg

49.- Leonardo DaVinci, La Gioconda

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ec/Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF_retouched.jpg/1200px-Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF_retouched.jpg

50.- Detalle de "espejo de plata" presente en una fotografía de la Colección Limantour.

Colección Limantour, Acervo Fotográfico de la Academia de San Carlos

51.- Marcas de escritura, polvo y rayaduras en una película antigua

https://d2v9y0dukr6mq2.cloudfront.net/video/thumbnail/YWAdzU2/picture-start-0409-writing-dust-and-scratches-on-old-film-leader-loop_e1aljkhb__S0000.jpg

Capítulo II

52.- AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, F. L. Clarke, Personajes, foto 6.

Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación

53.- El General Porfirio Díaz y su guardia presidencial en Veracruz, 31 de mayo de 1911.

<https://aguapasada.files.wordpress.com/2012/06/veracruz-malecon-1911-diaz-guardia-presidencial-inehrm-gob-mx-aguapasada.jpg>

54.- Porfirio Díaz y su esposa, Carmen Romero Rubio de Díaz

<http://www.wikimexico.com/storage/app/uploads/public/559/729/0a6/5597290a-6fe29671599169.jpg>

55.- William Henry Jackson, Tunnel "5", 1891, Temasopa Canon, México.

<https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/5167700209>

56.- AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, Charles B. Waite, Puentes, foto 55.

Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación

57.- Gabinete de Porfirio Díaz

http://4.bp.blogspot.com/-SelwAhUFXFo/UZ2LzhKCsfI/AAAAAAAAACM/TQJs21Jsw_w/s1600/IMAGEN%2B2.jpg

58.- José Ives Limantour, Prints and Photographs Division, Library of Congress. Reproduction Number: LC-DIG-ggbain-05144

https://www.loc.gov/exhibits/mexican-revolution-and-the-united-states/images/05144v_enlarge.jpg

59.- AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, H. J. Gutiérrez, Personajes, foto 1.

Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación

60.- AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, Charles B. Waite, Retratos Étnicos, foto 86.

Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación

61.- Imagen atribuida a Miguel Casasola. José Yves Limantour en la inauguración de las obras públicas que canalizan el aua de Xchimilco a la ciudad de México, 18 de marzo de 1910, INAH.

Mraz, J. (2014). México en sus imágenes. Ciudad de México: CONACULTA

62.- AGN, Archivo Fotográfico Ignacio Avilés, caja 4/139, vista 3,042.

http://biblioweb.tic.unam.mx/libros/mexico/decadas/20-30/fotos/xx_135.html

63.- Hermanos Lumière, Trabajadores saliendo de la fábrica, 1895, Still

http://www.worldsmostunique.com/images/images/worlds_first_movie_ever2.jpg

- 64.- Porfirio Díaz en paseando a caballo en el bosque de Chapultepec, 1896 en una de las primeras películas que se hicieron en México
<http://masdemx.com/wp-content/uploads/2017/02/primera-pelicula-mexicana-actor-porfirio-diaz.jpg>
- 65.- Enrique Díaz, Las de Arriba y las de Abajo, 1920, Acervo Archivo General de la Nación
 García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA
<http://www.exhibirelracismo.mx/images/la-exposicion/10.16.jpg>
- 66.- Charles B. Waite, Calle y portales en Oaxaca. Oaxaca, 1905. Positivo, Plata/gelatina. Archivo General de la Nación. Fondo: Propiedad Artística y Literaria.
 García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA
- 67.- Charles B. Waite, Vista de la Costera desde el poniente de la plantación Lumija. Lumija, Chiapas, 1901. Positivo, Plata/gelatin. Archivo General de la Nación. Fondo: Propiedad Artística y Literaria.
 García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA
- 68.- AGN, Archivo Fotográfico Día, Delgado y García, caja 1/3.
 Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 69.- La Sucesión Presidencial en 1910. Francisco I. Madero 1911
http://3.bp.blogspot.com/-Lpj7b9KxUPg/UztXgAb7wTI/AAAAAAAAA7g/y4TJF28U4t8/s1600/La_sucesi_n_presidencial_en_1910_El_Partido_Nacional_Democr_tico_1.jpg
- 70.- AGN, Colección Fotográfica de la Presidencia de la República, Manuel Ávila Camacho, expediente 132.1/131, foto 42/4
 Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación
<https://reinodetodoslosdias.files.wordpress.com/2010/11/aquiles-serdan-muerto.gif>
- 71.- AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, Manuel L. Andrade, Revolución, foto 92.
 Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 72.- AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, F. L. Clarke, Personajes, foto 1.
 Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 73.- Entrada de México de los Generales Villa y Zapata
 Berumen, M. A. (ed.) (2009). México: fotografía y revolución. México: Fundación Televisa.
- 74.- "Revolucionario maderista colgado la noche del 1º de Julio de 1913 po la gente de cardenas. Patzcuaro, Mich. Fot. CachuHnos."

- Berumen, M. A. (ed.) (2009). México: fotografía y revolución. México: Fundación Televisa.
- 75.- AGN, Colección Fotográfica de la Presidencia de la República, Francisco I. Madero, expediente 134/366, foto 57/3
Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 76.- AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, Charles B. Waite, Decena Tráica, foto 5.
Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 77.- AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, E. Melhado, Intervención Norteamericana, foto 2.
Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 78.- Ataúdes de marinos Estadounidenses muertos durante la invasion de Veracruz, abril de 1914.
Fotógrafo desconocido.
- Berumen, M. A. (ed.) (2009). México: fotografía y revolución. México: Fundación Televisa.
- 79.- AGN, Colección Fotográfica de la Presidencia de la República Miguel Alemán Valdés, expediente 002/29408, foto 15/6.
Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 80.- AGN, Colección Fotográfica de la Presidencia de la República, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, expediente 245-E1-F28, foto 48/1
Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 81.- Apertura de la carretera México Acapulco
AGN, Colección Fotográfica de la Presidencia de la República, Álvaro OBregón y Plutarco Elías Calles, legajol, expediente 816-A-10, foto 185/2
Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 82.- Convención Constitutiva del Partido Nacional Revolucionario en el Teatro de la República de Querétaro, marzo de 1929.
AGN, Archivo Fotográfico Díaz, Delgado y García, caja 15/18.
Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación

<http://biblioweb.tic.unam.mx/libros/mexico/decadas/20-30/fotos/complets/104.gif>

83.- Mientras la Revolución en México estaba en pleno desarrollo, en el mundo se vivía la Primera Guerra Mundial.

<https://static01.nyt.com/images/2014/06/30/blogs/20140630-WWILENS-slide-OV88/20140630-WWILENS-slide-OV88-superJumbo.jpg>

84.- Sin duda, uno de los hechos que más marcó la historia en este periodo de tiempo, fue la Segunda Guerra Mundial. Otros fueron la liberación de otros países como África e India, y el periodo entre guerras.

https://static.paraloscuriosos.com/img/articles/6741/800x800/57fb862b8aa60_intro.jpg

85.- Fragmento del Mural Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central de Diego Rivera

https://c2.staticflickr.com/6/5713/20609505186_fff86fa165_b.jpg

86.- Harris and Ewing, José Vasconcelos, Library of Congress

https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Vasconcelos#/media/File:Jose_Vasconcelos.jpg

87.- Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, 1949.

AGN Archivo Enrique Díaz Delgado y García

http://2.bp.blogspot.com/-Iz_x93zUcjk/VWPg_Pisz7I/AAAAAAAAACwY/LnhqdDJXvZE/s640/Diego-Rivera-David-Alfaro-Siqueiros-y-Jose-clemente-Orozco-1949-AGN-Archivo-Enrique-Diaz-Delgado-y-Garcia-711x414.jpg

88.- Papilla Estelar de Remedios Varo

https://www.google.com.mx/search?q=remedios+varo&hl=es-419&tbm=isch&source=Int&tbs=isz:l&sa=X&ved=0ahUKEwjE6833y_DXAhVK4IMKHVCdCTMQpwUIHg&biw=1707&bih=766&dpr=0.8#imgrc=Nh_wsjq2GXnkYM

Capítulo III

89.- Las fotografías estereoscópicas también eran usadas para tomar retratos y otros géneros fotográficos fuera del paisaje.

Anónimo, Danza en San Francisco. Querétaro, c. 1870. Albúmina, estereoscópica. SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º 427003

García, E. C. (2005). *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA

90.- José María Velasco (1840-1912), Valle de México desde el cerro de Santa Isabel, 1875. Óleo sobre tela, 137.5 x 226 cm. Museo Nacional de Arte, INBA

<https://i.pinimg.com/originals/79/54/a4/7954a4ac0ebcbcb03ee5352ae15c3862.jpg>

91.- Dr. (Gerardo Murillo) ATL. Paisaje con el Iztaccíhuatl, 1932. Mixta / madera. 88 x 154 cm

<http://melimelo.com.mx/csp/wp-content/uploads/2013/10/2.jpg>

92.- AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, Charles B. Waite, Comunicaciones y transportes, foto 42.

Galeana, P. (coord.) (1999). *México: Un siglo en imágenes 1900-2000.*, Ciudad de México: Archivo General de la Nación

- 93.- AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, Charles B. Waite, Fiesta Brava.
Galeana, P. (coord.) (1999). México: Un siglo en imágenes 1900-2000., Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 94.- Hugo Brehme, Paisaje con Ixtacuíhuatl y niño con bestia de carga [sic]. Estado de México, 1918. Positivo, Plata/gelatin. Archivo General de la Nación. Fondo: Propiedad Artística y Literaria.
García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA
- 95.- Hugo Brehme, Paisaje del Ixtacuíhuatl y guía con 2 caballos [sic]. Estado de México, 1918. Positiv. Plata/gelatin. Archivo General de la Nación. Fondo: Propiedad Artística y Literaria.
García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA
- 96.- Teobert Maler. Ruinas de Mitla. Oaxaca, 1875. Albúmina, 5 x 7". SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º 474245
García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA
<https://pbs.twimg.com/media/DGKgjXbVoAAj3tJ.jpg>
- 97.- H. Sweet
Chichén Itza: Maudslay trabajando en una de las cámaras de Las Monjas, 1889.
<http://4.bp.blogspot.com/-blaF8wGhDJo/UbR56ys0kvl/AAAAAAAAAbM/jqqg0pUfgZE/s1600/Alfred+Percival+Maudslay+trabajando+en+las+ruinas+de+Chich%C3%A9n+Itz%C3%A1+en+1887.jpg>
- 98.- Muchachas huicholes, 1896-1898
Diguét, L. (1991). Fotografías del Nayar y de California. Mexicalli: Instituto Nacional Indigenista
- 99.- Huicholes con sombrero de paja trenzada . 1896-1898
Diguét, L. (1991). Fotografías del Nayar y de California. Mexicalli: Instituto Nacional Indigenista
- 100a- 100e.- Fotografías etnológicas de Carl Lumholtz
Rojas, B. (1993). Los Huicholes en la Historia. Ciudad de México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- 101.- Vista estereoscópica de la Puerta Nueva. Autor: Benjamín W. Kilburn. 1873. Fuente: Southern Methodist University.
<https://aguapasada.wordpress.com/2016/09/18/veracruz-vistas-esteroscopicas-de-kilburn-brothers-1873/>
- 102.- William Henry Jackson, Popocatépetl from Tlamacas. Estado de México, c. 1890. Albúmina, 6 x 8". SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º 455648
García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA
- 103.- William Henry Jackson, The Castle of Chapultepec. Ciudad de México, c. 1890. Albúmina, 5 x 7". SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º 429931.
García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA

- 104.- Atribuida a Abel Briquet, Pueblo de Ocoyoacac. Estado de México, c. 1875. Albúmina, 8 x 10"
- SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º 430238
- García, E. C. (2005). *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA
- 105.- A. Briquet. México, Plaza de la Constitución
<https://www.lib.utexas.edu/benson/briquet/>
- 106.- Guillermo Kahlo. Interior de la cúpula del ábside en la Catedral de Puebla. Fondo Guillermo Kahlo. Puebla, Puebla, México. ca. 1910. Impresión plata sobre gelatina.
<http://sinafo.inah.gob.mx/wp-content/uploads/611946.jpg>
- 107.- Guillermo Kahlo, Interior del gran salón de la Biblioteca Nacional, Fondo Guillermo Kahlo, México, D.F., México, ca. 1909. Impresión plata sobre gelatina.
<http://sinafo.inah.gob.mx/wp-content/uploads/612181.jpg>
- 108.- Guillermo Kahlo . Catedral de Puebla, vista de conjunto Fondo Guillermo Kahlo. Puebla, Puebla, México. ca. 1910. Placa seca de gelatina.
<http://sinafo.inah.gob.mx/wp-content/uploads/7398.jpg>
- 109.- Guillermo Kahlo . Catedral de México, esculturas de la sillería del coro. Fondo Guillermo Kahlo. México, D.F., México. ca. 1910. Placa seca de gelatin
<http://sinafo.inah.gob.mx/wp-content/uploads/7054.jpg>
- 110.- Anónimo, Grupo de indígenas mexicanos y otomíes y sus niños. Meztlán, Hidalgo, c. 1905. Impresión de albúmina. 5 x 7". SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n.º 3474941
- García, E. C. (2005). *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA
- 111.- AGN, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, Charles B. Waite, Cementerios, foto 8.
- Galeana, P. (coord.) (1999). *México: Un siglo en imágenes 1900-2000.*, Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 112.- AGN, Colección Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria, Sonora News Co., Tehuantepec, Oaxaca, foto 7.
- Galeana, P. (coord.) (1999). *México: Un siglo en imágenes 1900-2000.*, Ciudad de México: Archivo General de la Nación
- 113.- Winfield Scott, Niña recogiendo agua en el lago. Rivera del lago de Chapala, Jalisco, 1909. Positivo. Plata/gelatin, Archivo General de la Nación. Fondo: Propiedad Artística y Literaria.
- García, E. C. (2005). *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA
- 114.- José María Lupercio, Vendedora de pan. Guadalajara, 1905. Positivo. Plata/gelatin. Archivo General de la Nación. Fondo: Propiedad Artística y Literaria
- García, E. C. (2005). *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA
- 115.- Carl Lumholtz, Matrimonio tepehuano. Mesa de Milpillas, Chihuahua, 1893. Positivo. Plata/gelatina. D. R. Carl Lumholtz/Museo Americano de Historia Natural de Nueva York- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/ Fototeca Nacho López.
- García, E. C. (2005). *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: CONACULTA

- 116.- Désiré Charnay fotógrafo, Julio Michaud editor. Cargador. Ciudad d México, c. 1858. Papel salado, 16 x 20". SINAFO-Fototeca Nacional INAH
- García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA
- 117.- Désiré Charnay, Mujeres y hombre lacandón. Yaxchilán, Chiapas, 1882. Impresión de albúmina. 5 x 7". SINAFO-Fototeca Nacional INAH n.º 465332
- García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA
- 118.- Carl Lumholtz, La molendera viuda. Barranca de San Carlos, Chihuahua, 1892. Positivo plata/gelatina. D.R. Carl Lumoltz/ Museo Americano de Historia Natural de Nueva York –Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/ Fototeca Nacho López.
- García, E. C. (2005). Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970. Barcelona: CONACULTA
- 119.- Teoberto Maler . Sala de monolitos del Museo Nacional, reprografía. Fondo Expedición Cempoala. Mexico, D.F., México. ca. 1925. Impresión plata sobre gelatina.
<http://sinafo.inah.gob.mx/wp-content/uploads/829875.jpg>
- 120.- León Diguét, El copal
- Diguét, L. (2009). Territorio de la Baja California: Reseña geográfica y estadística. Mexicali: COLECCIÓN ESTADO 29
- 121.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905
- Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos"
- Acervo de la Academia de San Carlos
- 122.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905
- 123.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905
- Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos"
- Acervo de la Academia de San Carlos
- 124.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905
- Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos"
- Acervo de la Academia de San Carlos
- 125.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905
- Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

126.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

127.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

128.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

129.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

130.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

131.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

132.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

133.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

134.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

135.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

- 136.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905
Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos
- 137.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905
Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos
- 138.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905
Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos
- 139.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905
Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos
- 140.- Autor Desconocido, Sin título, Colección Limantour, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1905
Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos
- 141.- Autor Desconocido. Clase de dibujo Pillet del profesor Gonzálo Argüelles Bringas. Ca. 1905-1911. Escuela Nacional de Bellas Artes México
- Fuentes, E. (2008). Historia gráfica: Fotografías de la Academia de San Carlos, 1897-1940. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 142.- Pelegrín Clavé, La Demencia de Isabel de Portugal, 1855
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/La-demencia-de-Isabel-de-Portugal.jpg>
- 143.- Juan Cordero. Cristobal Colon en la corte de los Reyes Católicos. 1850
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Cristobal_Colon_en_la_corte_de_los_Reyes_Catolicos_by_Juan_Cordero%2C_1850.JPG
- 144.- Saturnino Herrán. Nuestros Dioses. 1918
<https://elsemanario.com/wp-content/uploads/2013/11/SATURNINO-HERRAN-NUESTROS-DIOSES-GRANDE.jpg>
- 145a.- Los alumnos huelguistas (1911)
<https://elsemanario.com/wp-content/uploads/2013/11/SATURNINO-HERRAN-NUESTROS-DIOSES-GRANDE.jpg>
- 145b.- Los alumnos realizan sus practicas artísticas en los parques públicos
González, L. (1987). Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura. Ciudad de México: CENIDIAP

- 146.- Alfredo Ramos Martínez . Autorretrato
http://4.bp.blogspot.com/-ytl7uB-s48o/VOYVyMIMo-I/AAAAAABLvU/W_4Bv12OECc/s1600/autorretrato.jpg
- 147.- Alfredo Ramos Martínez. Flores en un Jarro de Guadalajara . ca. 1930, óleo
<https://static1.squarespace.com/static/578024a4d482e940edbfd3ea/t/57dc762d2e69cf9a7ada3920/1474066003817/>
- 148.- Alumnos de la Escuela de Barbizón o Santa Anita, 1913
<http://piso9.net/barbizon-o-santa-anita-la-primera-escuela-de-pintura-al-aire-libre-1913/>
- 149.- Germán Gedovius. Dama de las violetas. Museo Blaisten
<http://museoblaisten.com/images/coleccion/1832174153.jpg>
- 150.- Saturnino Herrán. La cosecha, 1909
<https://uploads2.wikiart.org/images/saturnino-herran/la-cosecha-1909.jpg>
- 151.- Agustín Jiménez. Retrato de Gerardo Murillo, Dr. Atl. 1934. Col. Archivo Familia Jiménez Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM
- 152.- Alumnos de Xochimilco en actividad
 (1926). Monografía de las escuelas de pintura al aire libre. México: CVLTVRA
http://discursovisual.net/dvweb10/imagenes/fotos/ago_1-3.jpg
- 153.- (1926). Monografía de las escuelas de pintura al aire libre. México: CVLTVRA
<http://piso9.net/barbizon-o-santa-anita-la-primera-escuela-de-pintura-al-aire-libre-1913/>
- 154.- <http://piso9.net/barbizon-o-santa-anita-la-primera-escuela-de-pintura-al-aire-libre-1913/>
- 155.- <http://piso9.net/barbizon-o-santa-anita-la-primera-escuela-de-pintura-al-aire-libre-1913/>
- 156.- Alfonso Villarreal López. Patio de un convento, 1910. Óleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Arte
http://munal.mx/munal/images/ep/ep_villarreal-lopez-alfonso_patiodeunconvento.jpg
- 157.- Cano Manilla. India oaxaqueña, 1910. Óleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Arte
<http://munal.mx/munal/en/exposicion03.html>
- 158.- Autor no identificado. Sin título (Era una tarde helada y fría), 1932. Óleo sobre tela 25.5 x 33.6 cm. Colección Museo Nacional de Arte
<http://munal.mx/munal/en/exposicion03.html>
- 159.- <https://img.culturacolectiva.com/content/2013/11/172964.jpg>
- 160.- Individuo realizando pintura dentro de la escuela al aire libre de Coyoacán, en los años 20 del siglo pasado, trabajo incluido en la exposición del Museo Nacional de Arte que concluirá el 2 de marzo
 Foto: Archivo Casasola, Pachuca, Hidalgo
<http://www.jornada.unam.mx/2014/02/13/cultura/a05n1cul>

- 161.- Martínez Báez. Joven Campesina
https://img.culturacolectiva.com/content/2013/11/Mart%C3%ADnez-B%C3%A1ez_Joven-campesina.jpg
- 162.- Aguilar. Almuerzo en Cuernavaca
https://img.culturacolectiva.com/content/2013/11/Aguilar_Almuerzo-en-Cuernavaca.jpg
- 163.- Ramos Martínez , Patio de Coyoacán
https://img.culturacolectiva.com/content/2013/11/Ramos-Mart%C3%ADnez_Patio-de-Coyoac%C3%A1n.jpg
- 164.- Detalle, Francisco Díaz de León, 30-30 órgano de los pintores de México, grabado en madera de pie, Papel: 16.6x13.6 cm, s/f, ampliar
<http://3.bp.blogspot.com/-6vweP7eKkYY/TgDCqYuiq5I/AAAAAAAAAbI/z-3cw1HuZyA/s1600/30-+30+%25C3%25B3rgano+de+los+pintores+de+M%25C3%25A9xico.bmp>
- 165.- Autor Desconocido (Probablemente Agustín Jiménez), Sin título, Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1927-1928
 Proyecto PAPIIT “Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos”. Acervo de la Academia de San Carlos
- 166.- Autor Desconocido (Probablemente Agustín Jiménez), Sin título, Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM, Ca. 1927-1928
 Proyecto PAPIIT “Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos”. Acervo de la Academia de San Carlos
- 167.- Yo en 1927
 Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM
- 168.- Agustín Jiménez ,Premiación al escultor Fidias Elizondo. 1926. 41.7x59.2 cm. Colección ENAP/UNAM. Jiménez Fot.
 1/3 Escuela de B. Artes 08- 713525
- 169.- Estudiantes Escuela de Artes Plásticas, 1932, Col. Archivo Familia Jiménez
 Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM
- 170.- Alumno de Jiménez. Rafael Balderrama. Estudio de sombras. 1932. Col. Particular
 Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM
- 171.- Aurora Eugenia Latapi, Trompos, 1932, Col. Particular.
 Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM

- 172.- Público en la exhibición de Jiménez en la Escuela de Bellas Artes (1930)
Col. Archivo Familia Jiménez
Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM
- 173.- Gabriel Fernández Ledesma: Cartel anunciando la exhibición en la Sala de Arte de la SEP . 1931. Col. Archivo Familia Jiménez
Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM
- 174.- Agustín Jimenez. Síntesis. (Tolteca, enero 1932). Col. Hemeroteca Nacional
Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM
- 175.- Molino verde. 1932. Col. Archivo Familia Jiménez
Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM
- 176.- Agustín Jiménez. Cuidado con el tren. (Revista de revistas, 08 de enero 1933). Col. Particular
Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM
- 177.- Agustín Jiménez. Mano de conductor (1932). Col. Particular
Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM
- 178.- Foto Fija de Dos Monjes. Col. Archivo Familia Jiménez
..... (2007). Agustín Jiménez: memorias de la vanguardia. Guangdong: Editorial RM, CONACULTA, INBA
- 179.- Agustín Jiménez. Eisenstein con calavera (1931). Col. Ana Vargas Photographic Works
Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM
- 180.- Agustín Jimenez . Retrato con joyero (1930). Col. Archivo Familia Jiménez
Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM
- 181.- Agustín Jiménez. Cuchillas 1932. Col. Archivo Familia Jiménez
Córdova, C. (2005). Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Hong Kong: Editorial RM
- 182.- Agustín Jimenez. Exposición de las obras de la Escuela de Escultura y Talla Directa em a Secretaría de Educación Pública. 1928. 12x17.4 cm. Colección ENAP/UNAM. Jiménez Fot., s.n, inv.
Fuentes, E. (2008). Historia gráfica: Fotografías de la Academia de San Carlos, 1897-1940. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

183.- Autor Desconocido (Probablemente Agustín Jiménez). Sin título. Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM. Ca. 1927-1928

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

184.- Agustín Jiménez. Sin título. Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM. Ca. 1927-1928

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

185.- Autor Desconocido . Sin título. Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM. Ca. 1927-1928

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

186.- Autor Desconocido . Sin título. Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM. Ca. 1927-1928

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

187.- Autor Desconocido . Sin título. Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM. Ca. 1927-1928

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

188.- Autor Desconocido . Sin título. Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM. Ca. 1927-1928

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

189.- Autor Desconocido . Sin título. Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM. Ca. 1927-1928

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

190.- Autor Desconocido . Sin título. Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM. Ca. 1927-1928

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

191.- Autor Desconocido . Sin título. Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM. Ca. 1927-1928

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

192.- Autor Desconocido . Sin título. Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM. Ca. 1927-1928

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

193.- Autor Desconocido . Sin título. Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM. Ca. 1927-1928

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

194.- Autor Desconocido . Sin título. Colección de Fotografías de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Acervo de la Academia de San Carlos, UNAM. Ca. 1927-1928

Proyecto PAPIIT "Digitalización y clasificación de la colección de fotografías antiguas de la Academia de San Carlos". Acervo de la Academia de San Carlos

