

# Veinte años de fotografía en México

**E**ntre 1976 y 1977, tres eventos hasta cierto punto independientes entre sí, transformaron de manera profunda la percepción de la fotografía en México. El hecho fundamental fue, quizás, la adquisición por el Estado mexicano de la colección de negativos de Agustín Víctor Casasola —uno de los principales fotorreporteros que cubrieron la Revolución Mexicana, allá por los años 1910, y se convirtió más tarde en «agente» de numerosos fotorreporteros, mexicanos y extranjeros. Con este fondo, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) estableció el primer archivo fotográfico del país, adecuando para este fin un antiguo convento franciscano en Pachuca, a unos cien kilómetros de la ciudad de México<sup>1</sup>.

Acaso como manera de promover esta creación, el mismo Instituto organizó pocos meses después, en dos recintos museográficos importantes, el Castillo de Chapultepec y el Museo Nacional de Antropología, una magna retrospectiva de la fotografía mexicana desde sus orígenes. Eugenia Meyer, comisaria del proyecto, y un grupo de quince historiadores, echaron mano de archivos públicos (el recién creado Archivo Casasola, pero también los fondos fotográficos del Archivo General de la Nación, de la Biblioteca Nacional, etcétera) y privados (es decir, de un puñado de aficionados que habían adquirido o heredado daguerrotipos familiares, tarjetas de visita y postales).

La doble exposición (siglo XIX y siglo XX, separados por el episodio fundamental de la Revolución, bisagra ideológica entonces aún ineludible) se titulaba *Imagen histórica de la fotografía en México*. Meyer y su equipo consideraron la fotografía desde el punto de vista de «documento social» —para retomar la fórmula ya histórica de Gisèle Freund— e intentaban una evaluación crítica desde el solo punto de vista de la construcción de la historia, dejando de lado toda interpretación (toda «lectura») estética,

<sup>1</sup> Desde entonces, la Fototeca del INAH se ha ampliado mediante la donación de algunos importantes archivos, la colección Felipe Teixidor de fotografía mexicana del siglo XIX, los fondos de los fotógrafos Semo, Nacho López, etc. Cuenta con instalaciones modernas, y los fondos están actualmente en proceso de catalogación numérica.

<sup>2</sup> La primera edición de la Historia Gráfica de la Revolución Mexicana, una serie de 16 álbumes fotográficos acompañados de breves textos (en inglés y en español), vio la luz en 1921... y no tuvo ningún éxito, sin duda por la memoria aún fresca de la guerra civil, que se pretendía olvidar a toda costa. La segunda edición, preparada en 1944 —cuando los horrores de la guerra se disipaban y el «espíritu de la Revolución» se perdía en meandros retóricos— por Casasola y sus hijos, por el contrario, fue un notable éxito de librería, y se sigue publicando, en forma facsimilar o «modernizada» y «actualizada», desde entonces. Algunas imágenes, ahora archicélebres (Villa y Zapata en la Silla presidencial; los zapatistas en el restaurante Sanborns, la soldadera colgada del tren, etc.), alimentan el imaginario de los mexicanos desde la infancia.

<sup>3</sup> Eugenia Meyer et al., Imagen Histórica de la Fotografía en México, México, INAH-SEP, 1977, p. 7.

<sup>4</sup> Ídem.

<sup>5</sup> Descubierta en 1977, el archivo del retratista de Guanajuato, Romualdo García, fue adquirido por un museo de la ciudad. Consideradas como paragón de cierta fotografía regional en México, estas fotografías han sido ampliamente difundidas en forma de exposiciones y de libros, y se incluyen de manera casi sistemática en las retrospectivas de fotografías latinoamericanas (por ejemplo: Billeter, Erika; Fotografie Lateinamerika von 1860 bis Heute, Bern, 1981).

formalista o conceptual. De hecho, la lectura de las imágenes se resentía de lo que podríamos llamar el «efecto Casasola», del formidable éxito de las imágenes de la Revolución y de su impacto en la construcción de una mitología oficial (la «Revolución institucional») y la elaboración de una idea de nación a partir de los años treinta<sup>2</sup>. Indujo a los historiadores a ampliar el período de impacto de la fotografía y a (re)construir en base a ello una «historia gráfica de México» que no sea sólo la de la etapa de la guerra civil (1910-1917), sino que presente «antecedentes», «precursores» y, por supuesto, «continuadores». «A nuestro juicio, no existen fotografías inocentes [...] De forma consciente o inconsciente, el fotógrafo participa activamente de su momento histórico pero, sobre todo, contribuye a legar un testimonio del proceso que le toca vivir», insiste Eugenia Meyer en su texto de presentación<sup>3</sup>. La fotografía es, por lo tanto, un testimonio objetivo, aun cuando «la subjetividad del fotógrafo le imprime su sello [...] tendrá intención significativa en tanto que preserva fuentes invaluable del acontecer histórico de un pueblo»<sup>4</sup>.

La reevaluación de la fotografía emprendida en 1977 no alcanzó a evitar totalmente la estetización, motor de este género de revalidaciones. «Hubo momentos en la investigación en que se encontraron características emotivas y humanas. Tal es el caso de Romualdo García, fotógrafo guanajuatense que plasmó la vida local con sus problemas y conflictos de clase», aseveraba Eugenia Meyer, aun cuando la repentina valoración de las fotografías de Romualdo García (así como las del fotógrafo de estudio Constantino Jiménez, un poco más tarde) se debían a un renovado sentimiento de nostalgia, a una conciencia (estética) de los tiempos perdidos<sup>5</sup>. Nos permite quizá situar aquí la repentina toma de conciencia del ineludible tránsito de México a la «condición postmoderna», el reconocimiento generalizado de que el país estaba cambiando en sus estructuras profundas.

★

En los mismos meses en que Eugenia Meyer y su equipo escarbaban polvosas gavetas y extraían de la prensa una serie de nombres olvidados para construir una *Imagen histórica de la fotografía en México*, el fotógrafo Pedro Meyer y la crítica de arte Raquel Tibol —inspirados por una misma reconsideración del valor «social» de la imagen—, fundaban un Consejo Mexicano de Fotografía y, a partir de esta plataforma, organizaban una *Primera Muestra de Fotografía latinoamericana* en paralelo a un *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotógrafos* en la ciudad de México. Raquel Tibol recuerda:

En enero de 1977 comenzamos a reunirnos en cafés, restaurantes y en la casa de Pedro Meyer para tratar de organizar un primer coloquio latinoamericano de fotografía. El proyecto era considerado por casi todos como irrealizable. Fue entonces cuando trazamos el primer esquema: coloquio, exposición colectiva de la producción contemporánea latinoamericana, exposiciones particulares complementarias, y talleres.

Inicialmente nos empeñamos con Pedro Meyer en «venderle» la idea al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, y fracasamos [...] El Instituto de Investigaciones Estéticas no halló justificación académica para auspiciar un encuentro regional entre artistas cuya formación profesional integral no estaban considerada entre los estudios superiores.

Fue un alto funcionario del gobierno [...] Víctor Flores Olea, quien comprendió la generosa sustancia contenida en el proyecto de coloquio y decidió asumir, con quien era director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Juan José Bremer, la aventurada responsabilidad del respaldo institucional en momentos de graves crisis económicas y políticas en casi todas las naciones de la América Latina [...]

La segunda reunión formal entre los iniciales ocurrió en un lugar público con mesas y sillas que no fue el café Voltaire de los dadaístas sino el restaurante Vips de Insurgentes, en San Ángel. Tuvo lugar el 17 de febrero de 1977, y Pedro Meyer, redactó un acta para resumir la importancia de lo tratado. Los asistentes fuimos: Lázaro Blanco, Enrique Franco, Pedro Meyer, Raquel Tibol y Jorge Alberto Manrique [...] En aquella primera reunión del Vips se pensó que el nombre y tema principal del primer coloquio sería «¿qué es y qué puede ser la fotografía social latinoamericana?»<sup>6</sup>.

No eran novedad en México las asociaciones de fotógrafos: desde el inicio del siglo, existieron importantes organizaciones de profesionales y «clubes» de aficionados que influyeron de manera notable en el desarrollo del medio, aun cuando tenían un carácter gremial inducido por necesidades técnicas (había que aprender a usar nuevos materiales y productos al ritmo en que aparecían en los mercados estadounidenses y alemanes) y como defensa ante una ardua competencia<sup>7</sup>. En esta ocasión, sin embargo, la organización de un evento internacional respondía a una imperante necesidad de reconceptualizar la profesión, sus metas, alcances, su filosofía, su ideología; a una necesidad cada vez más imperiosa de conseguir reconocimiento (en particular, en el espinoso asunto del respeto a los derechos de autor). Raquel Tibol, al referirse al Café Voltaire evoca claramente la atmósfera de conspiración que reinaba entonces, y la intención de situarse en una vanguardia que compartían casi todos los fotógrafos jóvenes de México y muchos de sus colegas latinoamericanos. «Parientes pobres» en el conjunto de la producción cultural, los fotógrafos se autodeclaraban «disidentes».

La memoria del primer coloquio, rebautizado más tarde con la publicación del libro conmemorativo *Hecho en Latinoamérica*, no recoge más que algunas pocas intervenciones de los participantes<sup>8</sup>. Tanto en ésta como en la segunda versión, que se llevó a cabo también en la ciudad de México en 1980, las inquietudes de los fotógrafos giraban en torno a la dicotomía entre forma y contenido; se tendía a condenar el formalismo ante la necesidad

<sup>6</sup> Raquel Tibol. Episodios fotográficos, México, Libros de Proceso, 1989, pp. 68-69.

<sup>7</sup> He tratado el problema de las organizaciones fotográficas en Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

<sup>8</sup> Hecho en Latinoamérica (México, INBA-SEP, 1978) pone el acento en la praxis fotográfica y recoge testimonios escritos de los fotógrafos participantes. Por el contrario, en Hecho en Latinoamérica II (1981) se publican in extenso las ponencias y los comentarios.

imperante de mostrar, revelar o señalar las crudas realidades latinoamericanas y, por medio de la fotografía, confrontarlas con experiencias europeas o norteamericanas. En su discurso inaugural del segundo coloquio, Pedro Meyer expresaba:

Quienes regresan a sus países de origen en América Latina, luego de aprender sobre fotografía en otras latitudes, dominando la técnica, tienen que replantearse el contenido de sus imágenes.

Aquellos que buscan transplantar los enfoques y criterios ajenos a su nueva realidad, en aras de la «universalidad del arte», se encuentran —casi siempre— desubicados y desarraigados. Sus imágenes podrán estar realizadas con proficiencia de técnica, pero sin la fuerza que surge del compromiso con lo propio. Ese elemento intangible que escapa a las definiciones objetivas, la fortaleza que nace de la convicción<sup>9</sup>.

Lázaro Blanco, uno de los promotores del coloquio, discípulo del veterano Manuel Álvarez Bravo, apelaba por su parte a la «limpieza formal», la precisión tonal, la sintaxis compositiva, etcétera, como medios de transportar la realidad a la fotografía: «No se puede perder de vista el hecho de que lo que el espectador perciba, es responsabilidad del fotógrafo. Un mensaje claramente dirigido, será más efectivo que uno lleno de variaciones visuales que pueden llevar a confusión»<sup>10</sup>. A lo cual la crítica de arte estadounidense Shifra M. Goldman respondió estableciendo una correlación entre la práctica específica del fotógrafo y los artistas gráficos en general:

En el caso de la fotografía latinoamericana [...] el «estilo» que parecía dominar era el de la fotografía documental, la cual era no-manipulada, aunque no faltaban ciertamente formas simbólicas y experimentales que utilizaban herramientas no tradicionales [...] Tal vez sea demasiado pronto para decir si el predominio de la fotografía directa sobre la manipulada puede verse como una estética latinoamericana, producida por las necesidades internas de los países involucrados. No hay duda que el artículo del Sr. Blanco despacha sumariamente la fotografía manipulada y experimental, la cual él siente que pierde dos de las más importantes propiedades intrínsecas de la fotografía, el juego que puede establecerse con el tiempo y la ligazón con la realidad que informa toda la fotografía<sup>11</sup>.

Ese mismo (único) debate marca las ponencias del fotógrafo alemán Roland Günter, de la crítica estadounidense Martha Rossler, de la fotógrafa brasileña Stefania Bril, del director de cine cubano Mario García Joya y del editor mexicano Rogelio Villarreal.

Los que trabajan con fotografías en Latinoamérica a finales de los años setenta parecen exasperados por las dificultades de inserción en una esfera más amplia. Demasiado influidos, quizás, por la teoría de la «función social de la fotografía», insisten en presentar sus imágenes de la miseria latinoamericana, de sus luchas revolucionarias (Cuba, Nicaragua, El Salvador) o de resistencia (Brasil, Argentina, Uruguay, Chile) dirigidas a un

<sup>9</sup> «Palabras de presentación», Hecho en Latinoamérica II, p. 10.

<sup>10</sup> «La calidad vs. el contenido en la imagen fotográfica», Hecho en Latinoamérica II, p. 32.

<sup>11</sup> «Respuesta a Lázaro Blanco», Hecho en Latinoamérica II, p. 38.