



## Universidad Autónoma de San Luis Potosí

FACULTAD DEL HÁBITAT

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

# MAESTRÍA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT

CON ORIENTACIÓN TERMINAL EN

## HISTORIA DEL ARTE MEXICANO

TEMA:

# CINCUENTA IMÁGENES ESTEREOSCÓPICAS

San Luis Potosí, 1925 – 1928

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE

## MAESTRO EN CIENCIAS DEL HÁBITAT

EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO

PRESENTA:

# JOSÉ ANTONIO MEAVE RODRÍGUEZ

**POSTULANTE** 

# **DOCTOR JESÚS VICTORIANO VILLAR RUBIO**

DIRECTOR DE TESIS

# DOCTORA MARÍA ISABEL MONROY CASTILLO DOCTOR ARTURO AGUILAR OCHOA

**SINODALES** 

DICIEMBRE DE 2012

Un puñado de imágenes estereoscópicas de aficionado producidas en San Luis Potosí entre 1925 y 1928 constituyen el núcleo del presente estudio. El período de producción (primer tercio del siglo veinte) es importante para la historia de la fotografía pues las formas, temas y usos de la representación fotográfica se vieron trastocadas con la aparición de equipos baratos, ligeros y fáciles de usar. Las imágenes, sometidas a lecturas y métodos diversos, permitieron generar conocimiento útil a la historia del arte de San Luis Potosí. Para ello fue necesario estudiar aspectos relevantes del archivo de origen, única fuente de información, asumiendo los distintos problemas de representación a los que se pudo haber enfrentado un fotógrafo potosino del período. El estudio abre con algunas consideraciones sobre el valor documental de las imágenes fotográficas. Luego se examina el archivo de procedencia, la relevancia de las imágenes estereoscópicas, así como el contexto de producción. A continuación se describen las fotografías, agrupadas por temas, y se analizan a través de las técnicas, la estructura y formas de representación empleadas. Un capítulo de conclusiones antecede a la bibliografía.

## **PALABRAS CLAVE**

Fotografía mexicana, fotografía estereoscópica, fotografía en San Luis Potosí, fotografía de aficionados.

2	RESUMEN					
3	ÍNDICE					
6	INTRODUCCIÓ	ÓΝ				
		Objetivo general				
		OBJETIVOS PA	RTICULARES			
7		ANTECEDENTES DEL PROBLEMA				
		HIPÓTESIS				
8		JUSTIFICACIÓN				
		METODOLOGÍA EMPLEADA				
9		Marco teórico				
13		IMPACTO O CONTRIBUCIONES DE LA INVESTIGACIÓN				
15	CAPÍTULO I					
16		LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS COMO DOCUMENTOS				
		EL ARCHIVO DE PROCEDENCIA, O ARCHIVO LÓPEZ				
18		LAS IMÁGENES	S ESTEREOSCÓPICAS			
21	CAPÍTULO II	CONTEXTO DE PRODUCCIÓN				
23		PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA EN SAN LUIS POTOSÍ, 1900 – 1925				
		GÉNEROS FOTOGRÁFICOS PRESENTES EN EL ARCHIVO LÓPEZ				
33		RETRATOS				
34		VISTAS				
35		FOTOGRAFÍA DE REGISTRO				
36		FOTOGRAFÍA CREATIVA O EXPERIMENTAL				
38	CAPÍTULO III	CATÁLOGO				
39		TEMAS:	AVIACIÓN			
42			EXCURSIÓN FOTOGRÁFICA AL RÍO SANTIAGO			
46			LOCOMOTORAS			
47			Presa de San José			
51			IMÁGENES DE LA CIUDAD			
56			ESCENAS FAMILIARES			
60			SALTOS			

64	CAPÍTULO IV		Análisis	
65			TÉCNICA	
66			ENSAYO Y ERROR:	UNA APROXIMACIÓN HIPÓTÉTICA A
			LOS MÉTODOS DEL A	AUTOR
71			LA REPRESENTACIÓ	N DEL MOVIMIENTO
74			LA REPRESENTACIÓN DE LA INTIMIDAD	
78	CONCLUSIONE	S		
88	FUENTES DOCUMENTALES		a. Bibliografía	
98			B. ARCHIVOS CONSI	JLTADOS
99			C. PUBLICACIONES:	
				PERIÓDICOS
				REVISTAS
100				REVISTAS ELECTRÓNICAS
101	APÉNDICE I:	PRINCIPALES PROCESOS FOTOGRÁFICOS HISTÓRICOS		
102	APÉNDICE II:	UBICACIÓN DE LAS IMÁGENES ESTEREOSCÓPICAS EN UN PLANO DE		
		LA CIUDAD		
103	APÉNDICE III:	GLOSARIO		

## **DERECHOS RESERVADOS**

© 2009, JOSÉ ANTONIO MEAVE RODRÍGUEZ

SOBRE LAS IMÁGENES Y TEXTO DE LA PRESENTE TESIS

# INTRODUCCIÓN

Las fotografías de vida cotidiana producidas por aficionados del pasado nos refieren a costumbres, escenarios y personajes que muchas veces escaparon al ojo entrenado de los fotógrafos profesionales. Un puñado de imágenes de aficionado producidas en San Luis Potosí entre 1925 y 1928 constituyen el núcleo del presente estudio.

Estas fotografías fueron producidas en el primer tercio del siglo veinte, un período de transición importante para la historia de la fotografía que afectó de manera profunda las formas, temas y usos de la representación fotográfica. Todo fotógrafo participó entonces de este proceso, así que las imágenes estudiadas contienen elementos que evidencian estos cambios en un contexto mexicano.

Las fotografías documentan además el aspecto de la ciudad y algunos sucesos extraordinarios en la época; son imágenes relevantes para la historia local de los medios de transporte, el tratamiento del agua, la conformación de las familias, las actividades comerciales, etcétera.

#### **OBJETIVO GENERAL**

El objetivo de este estudio fue someter las imágenes a diversas lecturas y métodos para deducir qué representan y cómo están construidas, con el fin de generar conocimiento útil a la historia del arte de San Luis Potosí. Para ello fue necesario estudiar aspectos relevantes del archivo de origen, única fuente de información. Se han encontrado intenciones e influencias que revelan decisiones creativas de un fotógrafo, así como el posible uso de estas imágenes y su relevancia frente a la historia visual de la ciudad.

## **OBJETIVOS PARTICULARES**

 a. Se determinó el contexto histórico – técnico en el que fueron realizadas las imágenes;

- b. se estableció una taxonomía a través de un catálogo, clasificando las fotografías por grupos de imágenes de acuerdo a la metodología planteada por Corinne Jorgensen;<sup>1</sup> y, finalmente
- c. se describió el conjunto de las imágenes desde la perspectiva técnica, y se estableció una aproximación hipotética a los métodos del autor en términos de uso del lenguaje, ejecución fotográfica y representación.

#### ANTECEDENTES DEL PROBLEMA

Una estereoscopia es un negativo o una impresión fotográfica compuesta de dos fotografías casi idénticas (a las que distingue el ángulo de perspectiva) que, al ser observadas por medio de un visor especial (estereoscopio) se resuelven en una sola imagen que reproduce la profundidad espacial y tridimensional de la visión estereoscópica humana. Estas imágenes participan en términos de evolución histórica del fenómeno de las imágenes tridimensionales, efecto óptico utilizado con profusión en los últimos años para el cine, la televisión digital y la fotografía.

Las estereoscopias fueron una de las primeras formas de entretenimiento basadas en la fotografía y fueron populares por más de cien años, desde mediados del siglo XIX. De la ciudad de San Luis Potosí existen registros estereoscópicos profesionales del último tercio del siglo XIX, considerada la época de oro de este formato; sin embargo, el uso dado por los aficionados a este medio es poco conocido pues no abundan las imágenes de este tipo que han llegado a nosotros. Las imágenes estereoscópicas estudiadas son potosinas, producidas entre mil novecientos veinticinco y mil novecientos veintiocho, interesantes desde todos los aspectos por el momento histórico – social de San Luis Potosí en la época.

#### **HIPÓTESIS**

En el primer tercio del siglo veinte se produjo una importante ruptura del medio fotográfico: las imágenes producidas por aficionados comenzaron a ser más numerosas que las de los profesionales, debido a la introducción en el mercado de equipos baratos

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Metodología que se explica y ejemplifica a detalle más adelante, entre los asuntos tratados en el marco teórico.

y fáciles de usar. Como resultado de este proceso se operó un profundo cambio en las formas de representación fotográfica, y las imágenes producidas en esta época reflejan esta transición.

Como veremos en el capítulo correspondiente, entre las imágenes estereoscópicas estudiadas se encontraron imágenes *fallidas*, fotografías ensayadas en la búsqueda de una mejor imagen que contienen en conjunto el proceso de síntesis de la imagen desde su concepción original hasta el resultado buscado. En resumen, se señala que un fotógrafo se puede permitir hacer imágenes *feas* o *erróneas* al buscar la mejor manera de representar algo, pues en fotografía las pruebas junto al resultado tienden a integrar un discurso, *que es el de su estética*.

#### **JUSTIFICACIÓN**

Las vistas estereoscópicas del presente estudio constituyen el testimonio de un fotógrafo participante de la vida cotidiana de San Luis Potosí al despuntar el siglo veinte; contienen información relevante para reconstruir a partir de la vista un contexto determinado, documentar la continuidad o desaparición de elementos constitutivos de identidad (como las costumbres, las prácticas comerciales, los servicios públicos, educativos y de salud, las estructuras familiares, etcétera), de una época (vestuarios, peinados, objetos, poses) y de una técnica (soportes, formatos, procesos de revelado y fijación del negativo, impresión, sensibilidades de las emulsiones, obturación, entre otros).

#### METODOLOGÍA EMPLEADA

Acortar la distancia entre el objeto y su intérprete constituye uno de los métodos fundamentales de la historia del arte; el análisis de las construcciones visuales requiere tanto de la descripción del objeto como de una correcta traducción en palabras de los fenómenos encontrados. Hacer una lectura de imágenes antiguas precisa de un método que desmonte o evidencie las condiciones de producción, lo cual implica:

- 1. DETERMINAR EL CONTEXTO HISTÓRICO TÉCNICO en el que fueron realizadas;
- 2. ELABORAR UNA DESCRIPCIÓN A DETALLE de cada imagen;

- 3. ANALIZAR LO REPRESENTADO, a partir de la estructura, lenguaje y técnicas empleadas; y, finalmente
- 4. DEDUCIR A PARTIR DE ESTA LECTURA QUÉ REPRESENTAN ESTAS IMÁGENES para la historia visual de San Luis Potosí.

ES DECIR: la lógica para elaborar el esquema de trabajo y el índice implicó la DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO TEMPORAL - ESPACIAL (a), su DESCRIPCIÓN TAXONÓMICA (b) y ANÁLISIS TÉCNICO — ESTRUCTURAL (c) y, finalmente, los RESULTADOS DERIVADOS de estas lecturas (d); lógica que deriva en la estructura de la tesis:

- a. El CAPÍTULO I abre con algunas consideraciones sobre el valor documental de las imágenes fotográficas encontradas, así como una descripción general de las mismas.
- b. El CAPÍTULO II se ocupa del contexto de producción, la época, los géneros fotográficos así como algunos aspectos de la profesión fotográfica en San Luis Potosí en la época de producción.
- c. El CAPÍTULO III está constituido como un catálogo, donde se describen cada una de las cincuenta estereoscopias agrupadas por temas.
- d. El CAPÍTULO IV analiza las formas de representación empleadas por el autor para realizar sus fotografías, al reconstruir de manera hipotética sus procesos de ensayo y error.
- e. Un CAPÍTULO DE CONCLUSIONES antecede a la bibliografía y tres apéndices: un CUADRO que muestra la evolución técnica a los largo de los años de los diversos procesos para obtener una fotografía, UN MAPA DE ÉPOCA QUE UBICA los puntos de la ciudad en que fueron tomadas las imágenes y, finalmente, un GLOSARIO que incluye la TERMINOLOGÍA TÉCNICA más empleada a lo largo del presente trabajo.

#### MARCO TEÓRICO

Roland Barthes<sup>2</sup> propone un método de análisis de contenido de una fotografía bajo tres aspectos diferentes: la *denotación* (que surge de la lectura descriptiva de la imagen), la

-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> ROLAND BARTHES: "El mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós, 1986, pp. 11-27

connotación (lo que la imagen sugiere) y el contexto en el que se produce. En fotografía el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla a partir de un mensaje sin código: la fotografía es y, al mismo tiempo, contiene un valor natural y un valor cultural. Así, en la imagen fotográfica coexisten dos mensajes, uno sin código (lo analógico fotográfico) y el otro con código (el tratamiento o retórica fotográfica)<sup>3</sup>.

En fotografía el mensaje analógico no recurre a código alguno, porque es continuo. Por el contrario, el mensaje connotado contiene un plano de expresión y un plano de contenido, significantes y significados que obligan al desciframiento. La connotación, como imposición de un sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho, se elabora durante los diferentes niveles de producción de la fotografía (selección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación) como codificación de lo analógico fotográfico. De esta forma es posible desentrañar gradualmente los procedimientos de connotación o de construcción de la imagen. En términos estructurales, estos procedimientos de connotación se traducen en:

**Trucos.** Modifican el mensaje al alterarlo o falsificarlo.

**Pose.** El lector recibe como simple denotación lo que de hecho

es una estructura doble, denotada-connotada.

**OBJETOS.** Los objetos son inductores de asociaciones de ideas o

símbolos.

FOTOGENIA. El mensaje connotado está incluido en la imagen,

sublimada por técnicas de iluminación, de impresión y de

revelado.

**ESTETICISMO.** Cuando la fotografía altera su sustancia visual

deliberadamente, ya sea para significarse a sí misma como pintura o para imponer un significado más sutil y complejo de lo que lo permiten otros procedimientos de

connotación.

SINTAXIS. En el caso de una secuencia, el significante de

connotación no se encuentra en una sola fotografía, sino a

nivel suprasegmental del encadenamiento.

<sup>3</sup> ROLAND BARTHES (1989): Ibidem, p.16

-

La lectura desde el método de Roland Barthes se complementa con el análisis que propone la archivista norteamericana Corinne Jorgensen<sup>4</sup> para leer y clasificar imágenes, que he utilizado para elaborar un catálogo.<sup>5</sup> El modelo ofrece diez niveles de análisis en dos grupos: relacionados con la percepción (niveles sintácticos) y relacionados con el contenido visual (niveles semánticos).

NIVELES SINTÁCTICOS:	RELACIONADOS CON LA PERCEPCIÓN
INIVELES SINTACTICOS.	RELACIONADOS CON LA PERCEPCION

TIPO Y TÉCNICA Fotografía o video; blanco y negro o color;

etcétera.

DISTRIBUCIÓN GLOBAL Color y textura global, sin entrar en análisis

sectoriales.

ESTRUCTURA LOCAL Componentes individuales de la imagen en

términos visuales, detección de formas de las que se señalan elementos como punto, línea,

tono, color o contraste.

COMPOSICIÓN GLOBAL Organización espacial de los elementos de la

imagen donde se pueden tratar conceptos como equilibrio, simetría, centro de interés, etcétera.

## NIVELES SEMÁNTICOS: RELACIONADOS CON EL CONTENIDO VISUAL

OBJETO GENÉRICO Nivel general de descripción de objetos.

OBJETO ESPECÍFICO Objeto identificado con precisión.

ESCENA GENÉRICA Nivel general de descripción.

ESCENA ESPECÍFICA Escena identificada con precisión.

OBJETO ABSTRACTO Interpretación subjetiva del valor simbólico o

connotativo del objeto.

ESCENA ABSTRACTA Interpretación subjetiva del valor simbólico o

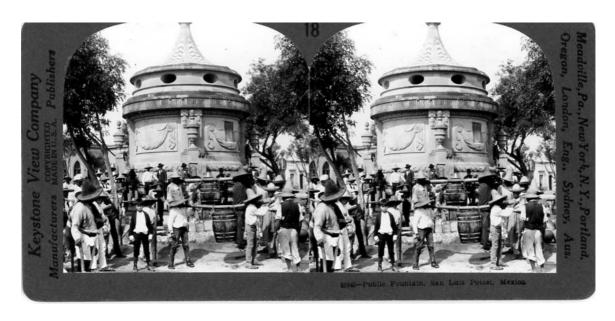
connotativo de la escena.

A continuación se muestra un ejemplo de aplicación del modelo de lectura con una imagen estereoscópica ajena al grupo documental del que se ocupa este estudio. Se trata de una vista estereoscópica, comercializada por la Keystone View Company en los Estados Unidos a principios del siglo veinte, que muestra una imagen cotidiana de la

<sup>4</sup> Corinne Jorgensen (2003): *Image Retrieval: Theory and Research.* Rowman Littlefield: Scarecrow Press.

<sup>5</sup> FÉLIX DEL VALLE GASTAMINZA: "La fotografía como objeto desde la perspectiva del análisis documental", en FERNANDO AGUAYO Y LOURDES ROCA, coordinadores (2005): *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora.

Caja del Agua en la época (Cfr.: IMAGEN 10343) Además de los comentarios sobre el contexto, que derivan hacia un análisis posterior más profundo, la lectura de cada imagen se hace de la siguiente manera:



10343 – PUBLIC FOUNTAIN, SAN LUIS POTOSÍ, MEXICO. VISTA ESTEREOSCÓPICA, CA. 1905.

COLECCIÓN PARTICULAR, SAN LUIS POTOSÍ

TIPO Y TÉCNICA: Positivo estereoscópico blanco y negro
 DISTRIBUCIÓN GLOBAL: Tonalidad uniforme en escala de grises

• ESTRUCTURA LOCAL: Exposición y contraste uniformes

Composición global: Formato cuadrado. La Caja del Agua domina la escena

por encontrarse en el centro de la composición, En

primer plano y a los lados del monumento los aguadores se disponen a salir de la escena portando de distintos

modos el agua extraída.

OBJETO GENÉRICO: Caja del Agua, localizada en el nacimiento de la calzada

de Guadalupe.

OBJETO ESPECÍFICO: Monumento, aguadores, vehículos para transportar el

agua, jarros.

• ESCENA GENÉRICA: Forma tradicional de distribución del agua en la ciudad

en el siglo XIX y principios del XX.

• ESCENA ESPECÍFICA: Distribución de agua entre aguadores.

• OBJETO ABSTRACTO: Usos y costumbres desaparecidos, valor práctico de este

espacio al momento de ser producida la imagen; valor

simbólico de este espacio en nuestros días.

El análisis propuesto por Jorgensen (2003), descriptivo, va de lo denotativo a lo connotativo y, como hemos dicho, es complementario al de Barthes (1979). Éste método desmonta la estructura de la imagen fotográfica para deducir las intenciones de un autor al construir el discurso fotográfico, que para Barthes es "falso para la percepción y verdadero para el tiempo":

Tales son las dos vías de la fotografía. Es a mi quien corresponde escoger, someter su espectáculo al código civilizado de las ilusiones perfectas, o afrontar en ella el despertar de la intratable realidad. <sup>6</sup>

Por lo tanto, la lectura de esta imagen de acuerdo al método de Barthes quedaría de la siguiente manera:

TRUCOS. Imagen estereoscópica, que produce la ilusión del relieve

**Pose.** Fotografía documental, que prescinde de la pose.

OBJETOS. La Caja del Agua, que simboliza la relación del valle donde se

asienta la ciudad con el agua.

FOTOGENIA. La imagen está realizada en blanco y negro, con altos valores de

contraste y detalle debido al uso de equipos profesionales.

ESTETICISMO. El monumento se localiza al centro de la composición,

elevándose por encima de los usuarios para constituir una imagen atractiva y de gran poder evocativo para los habitantes

de la ciudad de San Luis Potosí.

SINTAXIS. Comparada a otras representaciones del mismo monumento,

esta vista estereoscópica de la firma Keystone tiene la particularidad de mostrar el lugar en un momento de gran actividad que, si bien no permite observar el monumento a detalle, si muestra a un tiempo la utilidad práctica y la carga

simbólica de esta construcción.

## IMPACTO O CONTRIBUCIONES DE LA INVESTIGACIÓN

El propósito de este trabajo es presentar las imágenes estereoscópicas que forman parte de un archivo de negativos fotográficos producidos en San Luis Potosí entre 1890 y 1930, relevante por los formatos, temas y contenidos que resguarda, importante para comprender un periodo importante de la historia de la fotografía en nuestra región. Para

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Roland Barthes (1989): *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía.* Barcelona: Paidós. p.129

ello se estudiaron las técnicas, formatos, formas y estilos de representación, lenguaje utilizado y evolución histórica del archivo de origen, única fuente de información relacionada con estas fotografías estereoscópicas, de donde se dedujeron las decisiones creativas de un fotógrafo que aún permanece desconocido.

Una de las propuestas que aportan más elementos a la investigación es la reconstrucción hipotética del proceso que llevó al fotógrafo a producir cada una de sus fotografías, pues casi todas ellas tienen dos o más intentos o pruebas antes de alcanzar su *estado definitivo*. En la búsqueda del estado ideal de la imagen, el fotógrafo dejó una serie de indicios que manifiestan el status profesional del autor, su formación técnica y estética, su condición socio-cultural, entre otros elementos que enriquecen la lectura de estas estereoscopias.

# CAPÍTULO I

Bajo la historia, la memoria y el olvido.

Bajo la memoria y el olvido, la vida.

Pero escribir la vida es otra historia, inacabable.

**Paul Ricoeur** 

Este estudio se origina del reciente hallazgo de dos cajas de cartón con negativos fotográficos producidos en la región de la ciudad de San Luis Potosí, México, en la transición de los siglos diecinueve al veinte. Por fortuna, la información visual contenida en estas imágenes se conservó en óptimas condiciones.<sup>7</sup> La época de producción es importante para la historia de la fotografía,<sup>8</sup> y coincide con una etapa de prosperidad y crecimiento de San Luis Potosí que comienza en los años ochenta del siglo diecinueve, disminuye con la Revolución y se extingue en los siguientes diez años.

Este hallazgo podría ser relevante para la historia de la fotografía potosina, o resultar anodino e insignificante; determinarlo será necesario para alcanzar los objetivos del presente estudio. Toda la información que se requiere para saberlo está en las imágenes. Al respecto, el filósofo francés Paul Ricoeur (1913 – 2005) encontraba el carácter común de la experiencia humana en el tiempo articulado por el acto de narrar, en donde cada relato producido por los hombres (texto o imagen) se constituye como una historia única, un nudo a deshacer, una sucesión de incidentes que se pueden leer y narrar.<sup>9</sup>

Ricoeur reconoce además la imaginación como un elemento dinámico para la reconstrucción del pasado pues el historiador, en virtud de la relación entre historia y

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> El hecho de que estos materiales sean negativos implica que poseen las mejores condiciones de lectura y reproducción posibles, pues cada negativo se constituye como un original producido directamente en la cámara fotográfica. Al examinarlos físicamente se pueden observar condiciones de manipulación a las que estos materiales pudieron haber estado sometidos (diafragmado, obturación, óptica, retoques, etcétera), no evidentes en imágenes positivas.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Fue cuando se produjo una profunda ruptura entre las imágenes producidas por aficionados y las que hacían los profesionales. Si esta división existió desde los inicios de la fotografía, la introducción al mercado mundial de aparatos baratos y fáciles de usar a finales del siglo XIX acentuó esta separación.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> PAUL RICOEUR: "Narratividad, fenomenología y hermenéutica" en Anàlisi 25, 2000, pp.189-207

relato, debe combinar la coherencia narrativa y configurar tramas que los documentos no contienen. En esta lógica, la imagen fotográfica es el resultado de un proceso de reconstrucción del mundo: el fotógrafo construye un discurso con un contenido y un destino específicos, que el tiempo se encarga de hacer desaparecer.

Estudiar una fotografía del pasado implica asumir que su existencia, expresión y contenido pertenecen a un pasado que es necesario descifrar; las historias implícitas en cada imagen fotográfica desde el momento de su producción están condenadas a perder su sentido con el paso del tiempo. El estudioso de imágenes antiguas debe usar recursos de lectura ajenos a la imagen, como el contexto histórico o las condiciones tecnológicas de producción; la imaginación como *elemento dinámico* que menciona Ricoeur permite que el mensaje construido en el pasado transite hacia el presente.

#### LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS COMO DOCUMENTOS

La imagen fotográfica porta elementos útiles frente al recuerdo ido y reconocido que sirve para reconstruir la historia implícita y recuperar para la memoria lo que el tiempo no alcanza a borrarle. Su mensaje trasciende el uso y se manifiesta por medio de una trama que deja al descubierto la cadena de decisiones y los métodos requeridos para producirla.

Esta trama proviene del contexto en el que se produjo la fotografía, la técnica utilizada, los usos dados a la imagen producida y el valor que la imagen proyecta hacia el lector, elementos que constituyen el relato, o *sucesión de incidentes*, diría Ricoeur, para reconstruir la historia. Cada fotografía implica una doble dimensión: es una representación del mundo interior del autor, que se fija al instante de producirse; es, además, un testimonio del momento representado. El instante fotográfico, por lo tanto, es un instante histórico.

# EL ARCHIVO DE PROCEDENCIA, O ARCHIVO LÓPEZ

El conjunto lo constituyen doscientos veintisiete negativos en distintos formatos (8 x 10, 6 x 9, 4 x 5, entre otros) en soportes de vidrio y de nitrocelulosa, de los cuales los más antiguos corresponden a vistas rurales y urbanas, algunas de ellas panorámicas;

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> *Ibídem,* 191

escenas taurinas y diversos tipos de retrato, así como fotografías de registro y angelitos. 11 Las imágenes más recientes son estereoscópicas, en total ciento veinticinco piezas, producidas en un contexto de intimidad familiar en la década de los mil novecientos veinte. Todos los negativos estereoscópicos fueron producidos utilizando película de nitrocelulosa de 4.5 por 10.7 centímetros. El estado de conservación es óptimo, incluso en el caso de los negativos producidos en nitrocelulosa, encontrados sin que hubieran desarrollado aún de manera evidente los procesos de descomposición que los caracteriza 12



SAN LUIS POTOSÍ. *CA.* 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM.

ARCHIVO LÓPEZ, SAN LUIS POTOSÍ

Con la excepción de un par de positivos estereoscópicos fechados a mano, ninguna imagen del archivo ostenta firma o marca de autor. El que muchos de los negativos hayan sido retocados sugiere la intervención de un fotógrafo conocedor de las técnicas de estudio. Además, de imagen a imagen podemos observar personajes recurrentes, algunos a lo largo de años, que podrían estar relacionados con el fotógrafo como parte de su círculo íntimo. Este importante conjunto de negativos, reunidos bajo el nombre

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Fotografía realizadas a niños muertos, por lo general durante el velorio, como una forma de conservar su aspecto para la posteridad. Esta práctica fue común a lo largo del siglo XIX y se practicó en Europa y América hasta bien entrado el siglo veinte.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> **JUAN CARLOS VALDEZ MARÍN** (1997): *Manual de conservación fotográfica*: *guía de identificación de procesos y conservación, estabilización y restauración de procesos fotográficos de los siglos XIX y XX*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Alquimia), pp. 27 - 29

genérico de **Archivo López**<sup>13</sup> requiere estudios para profundizar en las condiciones de su producción, autoría, influencias, etcétera.

Para responder las cuestiones planteadas se propone estudiar una muestra representativa del conjunto, de la que se pueda deducir la mano de un autor a partir de las constantes estilísticas, estéticas y técnicas encontradas. El grupo de las imágenes estereoscópicas tiene las características necesarias para el estudio por ser homogéneo y numeroso, y por permitir lecturas y aproximaciones que se manifiestan de forma aún más clara de fotografía a fotografía.

#### LAS IMÁGENES ESTEREOSCÓPICAS

Una estereoscopia está constituida por dos fotografías que, al observarse simultáneamente, producen un efecto tridimensional. En el siglo diecinueve ambas fotografías se adherían una al lado de la otra en un soporte de cartón rígido, aparentemente iguales; un examen minucioso permitía observar una ligera variación entre ambas imágenes. Cuando se colocaba la tarjeta estereoscópica en un aparato adecuado, los lentes del instrumento permitían que las dos imágenes se fundieran en una sola en el cerebro del espectador, creando así la sensación de relieve.

Las dos fotografías que constituyen la estereoscopia se podían tomar con una cámara de un solo objetivo que permitiera al fotógrafo deslizarlo hacia la derecha o la izquierda con precisión para registrar otra vez la misma imagen, o bien con una cámara especial de dos lentes. Si se utilizaban lentes, procesos de revelado e impresión y aparatos de alta calidad, la imagen resultante producía una experiencia visual extraordinaria. Precisamente el encanto específico de las estereoscopias reside en la ilusión de realidad creada, a partir de la representación de la profundidad, la solidez y la perspectiva de objetos y lugares reales por medio de visores, lo que las convirtió en un arte propio de la producción a gran escala.<sup>14</sup>

Córdova, Carlos A. (2000): Arqueología de la imagen. México en las vistas estereoscópicas.
Monterrey: Museo de Historia Mexicana, p. 16

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Por haberse encontrado en una bodega de la calle de López, del Barrio de Tequisquiapan de la capital potosina.

El principio físico y teorico de la estereoscopia fue presentada por Sir Charles Wheatstone en 1838 a la Real Sociedad de Londres, aunque la fotografía esteroscópica tuvo su primera propuesta práctica a partir de la invención de un dispositivo introducido al mercado por Sir David Brewster en 1856. El principio fotográfico de Wheatstone y la tecnología propuesta por Brewster posibilitaron el rápido desarrollo de la estereoscopía desde mediados del siglo diecinueve, desarrollo íntimamente ligado a sus posibilidades de comercialización:

Ciertamente el principio de la estereoscopía ya era conocido, pero fue esta vinculación con la fotografía que la proyectó como espectáculo, entretenimiento e información. [...] Esta fusión tecnológica determinó que lo fotográfico estuviera en el núcleo mismo de la estereoscopía [...] Las vistas de la cámara binocular fueron asimiladas con avidez por la sociedad y sus registros se aceptaron como verdad por un estenso número de personas.<sup>15</sup>

Y, por la misma vía, hacía participar a los espectadores en una tecnología novedosa, basada en el principio de la fotografía, capaz de transmitir conocimientos:

Las estereoscopias [...] demuestran cómo las nuevas tecnologías adquieren significado cultural y pasan de ser curiosidades útiles a necesidades vitales. El significado cultural evoluciona no sólo al extenderse el uso de una tecnología sino en el reconocimiento del valor de esta tecnología en la sociedad, así como su eficacia para satisfacer necesidades y deseos de las personas. [...] La industria de las estereoscopias procede de una tecnología, la de la cámara, que es un elemento esencial para producir información. Y es que desde los últimos años del siglo diecinueve, la tecnología se erigió en la norma para adquirir conocimientos que son, aparentemente, más *modernos* o mejores. 16

Carlos A. Córdova indica que esta tecnología llegó a México cuando el fotógrafo Miguel G. Rodríguez inició actividades en la capital de la República hacia 1855, 17 aunque William Darrah, autor de uno de los estudios más completos sobre coleccionismo de estereoscopias, afirma que la primeras estereoscopias mexicanas las hicieron fotógrafos alemanes o franceses en la década de 1860 en Mazatlán (firmadas por

<sup>15</sup> CÓRDOVA, CARLOS A.: Op. cit., p. 19

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> **JUDITH BABBITTS:** "Stereographs and the construction of a visual culture in the United States" en **LAUREN RABINOVITZ** y **ABRAHAM GEIL** (editores) (2004): *Memory Bytes: History, Technology, and Digital Culture*. Durham: Duke University Press, p. 127

<sup>17</sup> CÓRDOVA, CARLOS A.: Op. cit., p. 32

Zuber), Guanajuato (del fotógrafo Vicente Contreras) y en San Luis Potosí, donde las produjo el alemán Carl Clausnitzer, activo al menos durante el último tercio del siglo diecinueve, cuando mantuvo un estudio en la 3ª calle de 5 de mayo de la capital potosina.<sup>18</sup>

El hallazgo. Al parecer, las fotografías estereoscópicas fueron producidas en un lapso no mayor a tres o cuatro años; esta cronología se estableció a partir de fechas encontradas en los negativos, como se explica a detalle en el capítulo IV de este trabajo, dedicado al análisis técnico de las imágenes<sup>19</sup>. En estas imágenes anónimas se buscan montajes o *puestas en escena* para adivinar un autor. En muchas de ellas se manifiestan procesos creativos con sus respectivas pruebas, fallas y correcciones.

El hallazgo de fotografías estereoscópicas producidas para la intimidad doméstica siempre es un hecho atípico y digno de atención.<sup>20</sup> El tiempo no desvanece las peculiaridades de este tipo de imágenes, salvo que hayan sido sometidas a mutilación (al confundir una unidad que consta de dos imágenes con dos imágenes distintas) o destrucción (al tomar la estereoscopia por un par de negativos o tiras de contactos). Es extraordinario que en este archivo de fotografías estereoscópicas se hayan conservado los distintos procesos que llevaron al autor a crear una determinada imagen: es decir, en el conjunto se conservaron los ensayos y las imágenes finales, casi siempre impecables, que nos permiten abordar la construcción de una imagen desde su génesis y sus elementos constitutivos. La clasificación y análisis de estas estereoscopias constituye un esfuerzo modesto pero significativo para estimular el estudio de fotografías antiguas de nuestro entorno. El trabajo cotidiano de recuperación emprendida por coleccionistas particulares e instituciones como el Archivo Histórico de San Luis Potosí, el Centro de Documentación Histórica de la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, el Museo Regional Potosino, el Colegio de San Luis y el Museo Francisco Cossío permitirán disfrutar y conocer el valioso patrimonio visual potosino a las generaciones futuras.

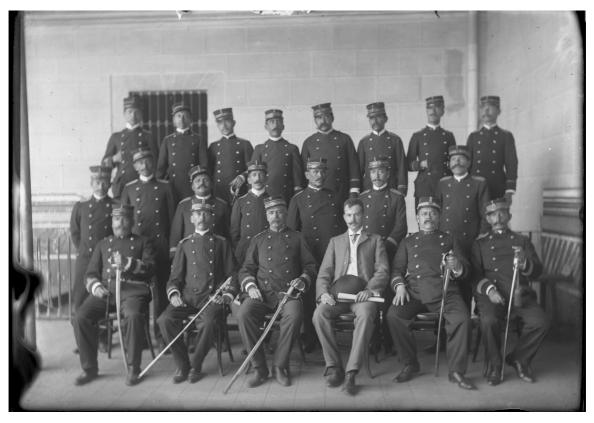
<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> El Correo de San Luis, lunes 3 de noviembre de 1884

<sup>19</sup> Cfr.: Página 65 de esta tesis.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> El formato estereoscópico fue comercializado desde la era del daguerrotipo hasta mediados del siglo veinte en forma tarjetas postales o placas de cristal para proyección, de las que podemos encontrar con facilidad colecciones completas en museos y bibliotecas públicas y privadas de todo el mundo.

# CAPITULO II

# CONTEXTO DE PRODUCCIÓN



NEGATIVO DE VIDRIO. 5 X 7 PULGADAS. CA. 1900. POSITIVO DIGITAL.

ARCHIVO LÓPEZ, SAN LUIS POTOSÍ

Los archivos de negativos fotográficos antiguos son frágiles, pues los soportes de cristal y nitrocelulosa de las piezas que los integran son delicados frente a la acción de la humedad, los cambios bruscos de temperatura y la fauna nociva. La mayoría de los que se han conservado en México provienen de estudios fotográficos como el Pedro Guerra en Yucatán y el de Romualdo García en Guanajuato, o de agencias profesionales de periodismo gráfico como la de los hermanos Casasola o la de Enrique Díaz, ambas establecidas en la capital de la República. Aunque muchos de estos acervos han sido estudiados por especialistas (como Claudia Canales en el caso de Romualdo García, o Rebeca Monroy al abordar el archivo de Enrique Díaz), existe la necesidad real de profundizar en su conocimiento. En el caso que nos ocupa, la combinación adecuada de factores favoreció la conservación de estos materiales fotográficos, tal vez la fragilidad y dimensiones del archivo que dificultaron su venta en el mercado anticuario. Los formatos y técnicas presentes en las imágenes encontradas indican un período de producción situado entre mil ochocientos noventa y mil

novecientos treinta<sup>21</sup>, una época en la que se produjeron profundos cambios en la práctica fotográfica.



NEGATIVO DE VIDRIO. 6 X 9 PULGADAS. CA. 1900. POSITIVO DIGITAL.

ARCHIVO LÓPEZ, SAN LUIS POTOSÍ

La introducción de máquinas y equipos automatizados, el desarrollo de emulsiones rápidas y la simplificación de los procesos de revelado hicieron de la fotografía de esa

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Cfr. Principales procesos fotográficos históricos, Apéndice I, p. 101

época un medio de uso masivo y permitieron a numerosos aficionados acceder a equipos baratos, portátiles y fáciles de utilizar. Como en casi todo el mundo, el abaratamiento de los equipos incorporó la espontaneidad al lenguaje fotográfico corriente usado hasta nuestros días, y reconfiguró de forma significativa la memoria familiar de la clase media, que a partir de entonces comenzó a producir sus propias imágenes.

#### PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA EN SAN LUIS POTOSÍ.

1900 - 1925

Como en otros puntos de importancia en el país, artistas itinerantes extranjeros llegaron a producir imágenes fotográficas en San Luis Potosí por primera vez en algún momento de la década de los mil ochocientos cincuenta; es muy probable que el primer estudio especializado en retratos se estableciera en algún momento de esta década.

Como en muchas otras ciudades de México, el retrato es la primera vocación de la práctica fotográfica. Los historiadores de fotografía mexicana Rosa Casanova y Olivier Debroise mencionan al potosino Juan María Balbontín (1809 – 1883), originario de Armadillo de los Infante<sup>22</sup>, como precursor del daguerrotipo (y por lo tanto, pionero de la fotografía) en nuestro país.<sup>23</sup>

Sin embargo, los primeros fotógrafos establecidos en la capital potosina no aparecen en los registros de comercio municipales sino hasta 1868, donde se mencionan a los estudios "La Mejicana" de Pedro Gonzáles (Portal del Parián, Cuartel 1, Manzana 1), y "Gran Fotografía" de Jesús López, (6° cuartel, Manzana 1, calle 1ª del Apartado), así como a Rafael Castillo, Braulio Llanas, Ramón Ramos, Mariano Nieto y Manuel Contreras, el alemán Juan Wenzy y el francés Martin Duhalde (1ª. Calle del Apartado)<sup>24</sup>. Antes de esta fecha no existen registros oficiales de establecimientos dedicados a la fotografía en la ciudad, aunque hoy sabemos que muchos de los

<sup>23</sup> Rosa Casanova y Oliver Debroise (AUTORES): Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> RAFAEL MONTEJANO Y AGUIÑAGA: Bibliografía de los escritores de San Luis Potosí. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. p. 42

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> GUADALUPE PATRICIA RAMOS FANDIÑO Y JULIO CÉSAR RIVERA AGUILERA: "Inicios de la fotografía en San Luis Potosí". En *Tlatemoani, Revista Académica de Investigación*, 5 (marzo 2011) / http://www.eumed.net/rev/tlatemoani/05/index.htm

primeros fotógrafos de las ciudades mexicanas ejercían el oficio de manera trashumante; San Luis Potosí no fue la excepción.

Durante la Intervención Francesa, el presidente Benito Juárez estableció los poderes de la República en la ciudad de San Luis Potosí en dos ocasiones: la primera de ellas, obligado por el avance del ejército francés, duró siete meses, desde el 3 de junio hasta el 22 de diciembre de 1863; la segunda, con la seguridad de la victoria frente al Segundo Imperio, del 21 de febrero al 1 de julio de 1867. Han llegado hasta nosotros fotografías (en el formato usual de la época, la carte – de – visite<sup>25</sup>) del propio presidente Juárez y de algunos funcionarios que le acompañaban, algunas con las rúbricas de estudios como "La Mejicana" de Pedro Gonzáles y de fotógrafos como Jesús López que estaban activos, como hemos visto, en la ciudad.

Los oficiales y otros personajes destacados de la Intervención también se hicieron retratar por los fotógrafos que ofrecían servicios profesionales en San Luis Potosí, cuando la fotografía comenzó a ser un importante medio de penetración política e ideológica en México pues, como ha señalado Arturo Aguilar Ochoa en *La Fotografía durante el imperio de Maximiliano*,

...baste señalar que durante el Segundo Imperio se inicia la explotación de la fotografía como un medio de propaganda y de información visual, hasta entonces desconocido.

En 1866 el lyonés François Aubert (1829 – 1906), considerado el cronista fotográfico de la estancia de Maximiliano en México, produjo vistas de la ciudad de San Luis Potosí desde las laderas ubicadas al poniente de la ciudad, imágenes que resguarda el Museo del Real Ejército Belga:

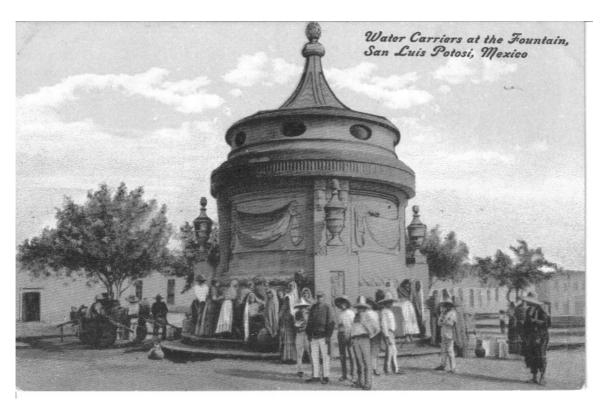
(2002): Historia de la fotografía. Barcelona, Gustavo Gili, pp. 64 – 65.)

-

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Copia fotográfica en papel, montada en cartulina, cuyas medidas canónicas son 4 x 2.5 pulgadas (aproximadamente 10 x 7.5 centímetros). Fue patentada en Francia en 1854 por André Adolphe Eugène Disdéri. Resultaba un medio económico de reproducir y distribuir fotografías, pues una sola copia del negativo podía ser cortada en ocho retratos separados, utilizando mano de obra no especializada, que multiplicaba por ocho la producción del fotógrafo y del impresor. La *carte de visite* fue un medio inmensamente popular, que permitía reproducciones fotográficas por millares. (Cfr. **Beaumont Newhall** 

Resulta interesante saber que Aubert alguna vez tomó una vista general de una ciudad, desde un lugar elevado, como la foto que muestra el centro de San Miguel (sic) de Potosí. Aun en la actualidad aquellas fotografías resultan muy interesantes, porque nos permiten ver cómo fueron construidas las casa y cómo lucían desde la parte trasera. <sup>26</sup>

Registros profesionales de arquitectura y urbanismo de la capital potosina se produjeron hacia el último tercio del siglo diecinueve cuando fotógrafos contratados por las compañías ferroviarias y mineras como William Henry Jackson (1843 – 1942) o corresponsales fotográficos como los también norteamericanos Charles B. Waite (1861 – 1929) o Winfield Scott (1863-1942) llegaron a la ciudad para hacer imágenes que luego vendían a compañías extranjeras productoras de tarjetas postales.



WATERS CARRIERS AT THE FOUNTAIN. SAN LUIS POTOSÍ, MEXICO. CA. 1900. POSTAL.

SONORA NEWS CO. COLECCIÓN PARTICULAR, SAN LUIS POTOSÍ

En el San Luis Potosí del primer tercio del siglo veinte los usos de la fotografía se diversificaron como resultado de la visualidad que proponía el nuevo siglo. Por la misma época aparecieron el diseño gráfico, el cinematógrafo y la historieta, todos ellos

-

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> **RICHARD BOIJEN:** "Colección de fotografías tomadas por François Aubert y conservadas en el Museo del Real Ejército Belga". En *Alquimia*, VII, 21 (mayo- agosto, 2004), p. 45

manifestaciones de un lenguaje basado en imágenes que tendría consecuencias notables en las formas de aprendizaje y educación de las generaciones posteriores a su invención, pues la lógica del hipertexto, indispensable para construir la comunicación en la era cibernética, sería ilegible para aquellos no sometidos y educados en la imagen.



**DROGUERÍA DEL MERCADO.** SAN LUIS POTOSÍ. *CA*. 1900. CUADERNILLO PUBLICITARIO.

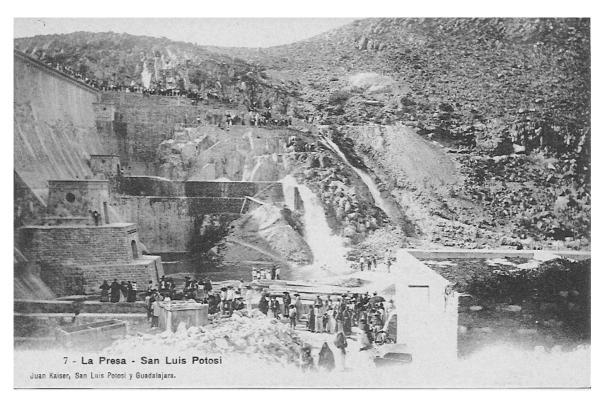
ALUMINIO. 4 X 6 CM. COLECCIÓN PARTICULAR, SAN LUIS POTOSÍ

La industrialización de las tecnologías de impresión hizo posible la reproducción masiva de fotografías por primera vez en San Luis Potosí en esta época; los principales beneficiarios de la tecnología fotomecánica fueron el periodismo gráfico y la publicidad. Ejemplos notables son las postales producidas por el establecimiento *Al Libro Mayor* de los hermanos Juan y Arnoldo Kaiser, las primeras reproducciones fotográficas aparecidas en el periódico *El Estandarte*, así como la publicidad de sustrato fotográfico que utilizaron algunos establecimientos de la ciudad para promocionarse. Por el favor del público los estudios fotográficos repartían en las calles publicidad impresa y se anunciaban en periódicos y guías de la ciudad, como los célebres *Almanaques* de Antonio Cabrera<sup>27</sup>.

Las fotografías de estudio producidas en San Luis Potosí en esta época ostentan los nombres y apellidos de finos creadores de imágenes; entre otros, los Hermanos

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Se comenzaron a publicar en San Luis Potosí desde los años ochenta del siglo diecinueve.

Méndez de la calle de Bravo Núm. 6 (junto al actual Palacio Municipal); la *Fotografía Zacatecana* de Eugenio L. Pedroza en la calle de Allende; y el estudio de Emilio G. Lobato en la 1ª. Calle de Díaz de León; éste último hace imprimir en los *passepartouts*<sup>28</sup> de sus imágenes los reconocimientos internacionales a la calidad de su trabajo, como el premio adquirido en París en 1888.<sup>29</sup>



7 – LA PRESA – SAN LUIS POTOSÍ. 1901. POSTAL. JUAN KAISER, SAN LUIS POTOSÍ Y GUADALAJARA.

COLECCIÓN PARTICULAR. SAN LUIS POTOSÍ

Se publicaban también en este período anuncios dirigidos al profesional de la fotografía en los periódicos de la ciudad, *El Contemporáneo* y *El Estandarte*, con anuncios escuetos:

La última novedad, Fotografía americana. Plaza de San Juan de Dios, número 6. Doce retratos tomados de diferentes posturas por 50 cs. <sup>30</sup>

o bien descriptivos y detallados:

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Bastidores de cartón rígido donde se fijaban las fotografías al ser entregadas al cliente.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup>Guadalupe Patricia Ramos Fandiño, y Julio César Rivera Aguilera: Op. cit.

<sup>30</sup> El Estandarte, viernes 06 de abril de 1900

La compañía Continental de Retratos. Primera calle de Zaragoza, 6. Apartado 48. San Luis Potosí, S. L. P. Amplificaciones artísticas de retratos, al crayón, acuarela y pastel. Gran surtido de marcos y molduras extranjeras de todas clases. Por mayor y menor. Grabados, fotograbados, oleografías, etcéteras. Reproducciones de pinturas famosas. Espejos, marcos de cualquier tamaño y clases, hechos a la orden en corto tiempo. *Passepartouts* de todos los colores y formas elegantes a la orden. Precios sumamente bajos. Old-123. <sup>31</sup>



CALLE DE SALAZAR. SAN LUIS POTOSÍ, CA. 1905. FOTOGRAFÍA DE VÁZQUEZ.

COLECCIÓN PARTICULAR, SAN LUIS POTOSÍ

El 17 de julio de mil novecientos el periódico *El Estandarte* publicó por primera vez publicidad ilustrada con fotografías para la ferretería de Valentín Elcoro y Cía., casa comercial establecida en la antigua calle de Juárez de la capital potosina (hoy Álvaro Obregón),<sup>32</sup> publicidad que siguió apareciendo durante dos años más con vistosos anuncios de un octavo de plana que siempre incluían una fotografía del local. <sup>33</sup> Las

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> El Estandarte, martes 28 de mayo de 1901

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> El Estandarte, martes 17 de julio de 1900

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> El Estandarte, jueves 16 de abril de 1902

imágenes fotográficas, por lo tanto, han estado asociadas a la publicidad impresa en San Luis Potosí desde esta época.

En la capital potosina las noticias generadas desde el gobierno no fueron las primeras en ser ilustradas con fotografías, sino asuntos mundanos como la visita a la ciudad del tenor José Torres Ovando con la Compañía de *Ópera Italiana – Mexicana* de Puebla, reseñada por *El Estandarte* con la respectiva fotografía del cantante publicada en primera plana;<sup>34</sup> el recital que ofreció en San Luis Potosí el compositor duranguense Ricardo Castro mereció un honor semejante algunos meses después.<sup>35</sup> Esto es importante mencionarlo ya que la fotografía comienza a asociarse a la producción cultural y a los hábitos sociales de una ciudad en pleno crecimiento; la imagen fotográfica sería entonces la forma de representación más utilizada en la ciudad.

Al respecto, es preciso apuntar que mientras la tecnología fotográfica europea anterior a la Primera Guerra Mundial evolucionaba hacia equipos profesionales más livianos y precisos, la mayoría de los fabricantes americanos del ramo orientaron sus esfuerzos al mercado de cámaras baratas para aficionados que, además, podían enviarles sus materiales expuestos para ser revelados. Obturadores más rápidos y de la película de nitrocelulosa emulsionada para mayores sensibilidades<sup>36</sup>, introducidos hacia mil novecientos diez, permitieron desarrollar nuevos recursos expresivos, como las dobles exposiciones, los barridos y el congelamiento de sujetos en movimiento.

Estos recursos son el resultado de los avances tecnológicos de las cámaras fotográficas, desarrollados en los años de la Primera Guerra Mundial (1914 – 1918) por necesidades de la industria editorial y periodística, que requería imágenes dinámicas de la acción en los campos de batalla. También esta es la época del culto a la velocidad, preconizada por los futuristas, que buscó por los medios propios de la imagen detener la trayectoria de los autos de carrera o de las locomotoras, o congelar el vuelo de los primeros biplanos y monoplanos. En lo que se refiere a la práctica fotográfica, la Revolución provocó en San Luis Potosí la disminución de la actividad de los fotógrafos profesionales más importantes, aunque los aficionados produjeron imágenes en cámaras *Eastman, Gaumont* o *Ernemann*, que eran más portátiles y menos vistosas

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> El Estandarte, jueves 26 de junio de 1902

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> El Estandarte, sábado 13 de septiembre de 1902

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Soporte común de los negativos fotográficos entre mil novecientos y mil novecientos cuarenta y nueve.

que las cámaras de estudio; revelaban asimismo sus negativos e imprimían las copias en estudios caseros, e incluso recibían insumos con regularidad desde Laredo o la capital por ferrocarril.

Aunque fotógrafos profesionales atajaron el paso de los distintos grupos de revolucionarios que llegaban a la ciudad con cámaras de gran formato desde estudios situados en las plantas superiores de los edificios, la evidencia indica que las mayoría de las imágenes de la Revolución en la ciudad de San Luis Potosí fueron hechas por quienes estuvieron cerca de estos cruciales eventos (profesionales o no) con la discreción y rapidez que el momento requería. Muchas veces los revolucionarios de las distintas facciones tenían fotógrafos al servicio de la causa que los acompañaban en sus campañas por todo el país. John Mraz señala entonces que el oficio del fotógrafo profesional es trastocado por los acontecimientos, pues

¿Para quién se fotografía? La manera más directa para demostrar su compromiso y tenerlo sufragado fue estar subsidiado por un caudillo; obviamente, los que tenían más dinero para armas, municiones y uniformes también tenían más dinero para la fotografía. Sin embargo, había otras maneras de ganarse la vida con la fotografía y, quizá, expresar un punto de vista: laborar para las revistas ilustradas o en una agencia de fotoperiodismo, tener un estudio fotográfico o un negocio cinematográfico, ser empleado de una institución como la Cruz Blanca Nacional con un interés de documentar la guerra y, además, andar vendiendo sus postales a una publicación, en una tienda o a la propia gente que aparece como recuerdos.<sup>37</sup>

En México, como en todo el mundo desde principios del siglo veinte, las nuevas condiciones impuestas por el mercado de aficionados y la competencia para satisfacerlas multiplicó la producción de fotografías y diversificó su práctica; ahora era fácil portar una cámara para ir a cualquier lugar y documentar la experiencia en imágenes. Las revistas de viajes tuvieron su edad de oro en esta época. Siguiendo el modelo de la norteamericana *National Geographic Magazine*, que se nutría de imágenes producidas por fotógrafos viajeros, los grandes semanarios de circulación nacional de los años veinte como *Revista de Revistas y El Universal Ilustrado* ilustraron

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> **JOHN MRAZ** (2010): *Fotografiar la Revolución Mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Histoira (Colección Especial), p. 12

sus páginas ocasionalmente con fotografías proporcionadas por lectores, además de las de sus corresponsales y fotógrafos contratados.

Los años que corresponden a la década de mil novecientos veinte señalan el comienzo de la paulatina recuperación de la economía potosina, como resultado del proceso de consolidación institucional que siguió a la Revolución armada. Pocos aficionados potosinos del período anterior a la Revolución se podían permitir equipos fotográficos; ahora aparecía en la ciudad una pequeña burguesía urbana, fascinada por la publicidad, la aviación y el cine parlante. Fue la época de la primera estación de radio comercial en la ciudad<sup>38</sup>, del campo de aviación<sup>39</sup>, del charlestón y de la inauguración del Azteca, primer cine moderno de la ciudad, ubicado en la acera sur poniente del Jardín Hidalgo.

En los mil novecientos veinte la fotografía formaba parte del paisaje visual cotidiano de los potosinos y se consumía como publicidad impresa, etiquetas de productos de consumo, tarjetas postales e imágenes de periódicos, revistas y catálogos; se practicaba en la intimidad familiar (las imágenes perdurables de celebraciones y otros momentos únicos) o en estudios profesionales dedicados a los retratos y a producir imágenes de dimensiones proverbiales (infantil, credencial, pasaporte, diploma); es decir, todo aquello que la fotografía representa como el aspecto "exterior" del individuo frente a la sociedad: la vida pública, los eventos sociales, la existencia oficial.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Se ubicó en la planta alta del edificio de la tienda de ultramarinos *El Globo*, propiedad de Enrique Torre, que desapareció con la construcción del edificio que actualmente ocupa Sears. En septiembre de mil novecientos veintitrés, Francisco P. Cabrera trasmitió un programa desde su domicilio con la participación del compositor zacatecano Manuel M. Ponce. Hay reportes de que esta emisión pionera se captó en Tamaulipas, Jalisco, Nuevo León, Coahuila y Yucatán. Cfr.: **Felipe Gálvez**: "Voz, jinete del aire" en *México en el Tiempo*. 23 (marzo – abril, 1998) p. 26

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Este lugar se localizó al sur poniente de la ciudad de San Luis Potosí, y corría paralelo a las actuales calles de Cuauhtémoc y Salvador Nava, cubriendo las distancia entre las calles de Terrazas y José de Arlegui.



NEGATIVO DE VIDRIO. 6 X 9 PULGADAS. CA. 1915. POSITIVO DIGITAL.

ARCHIVO LÓPEZ, SAN LUIS POTOSÍ

#### GÉNEROS FOTOGRÁFICOS PRESENTES EN EL ARCHIVO LÓPEZ

Se han detectado cuatro géneros fotográficos en el Archivo López: retratos, vistas, registros y fotografía creativa o experimental. Mientras que los retratos y las vistas aparecen de manera constante, la fotografía de registro es exclusiva del primer período del archivo (producido entre mil ochocientos noventa y mil novecientos diez) y la fotografía creativa – experimental aparece más tardíamente, casi toda en las imágenes estereoscópicas.

Si bien los retratos de estudio y los registros forman parte del oficio fotográfico profesional, en las imágenes experimentales se manifiestan de manera más clara la poética, el espíritu lúdico y las búsquedas personales del fotógrafo. Identificar ciertos elementos comunes a las fotografías (estilo, decorados, encuadres, etcétera) fue fundamental para determinar si el mismo fotógrafo intervino para hacer la mayoría de las imágenes.



NEGATIVO DE VIDRIO. 6 X 9 PULGADAS. CA. 1910. POSITIVO DIGITAL.

ARCHIVO LÓPEZ, SAN LUIS POTOSÍ

#### RETRATOS

El retrato, junto a las vistas de ciudades o de paisajes, fue uno de los dos grandes géneros fotográficos del siglo diecinueve. En el archivo hay diversos tipos de retratos, unos hechos en estudio, de aspecto muy profesional, y otros tomados del natural, en ambientes informales, que pueden corresponder a las imágenes familiares o cotidianas del fotógrafo. La mayoría de los producidos en estudio están muy bien ejecutados, retocados todos y, en media docena de registros, llevan el mismo decorado, que aparece lo mismo en las imágenes más antiguas del archivo, retratos producidos en colodión seco sobre vidrio, y en las estereoscópicas, que corresponden a la parte más reciente, cuyo soporte es de nitrocelulosa. Huelga decir que los decorados indican la procedencia de un mismo estudio fotográfico.

Entre veintisiete retratos encontrados se incluyen un par de imágenes de angelitos, en dos distintas modalidades: una muestra al infante muerto, que es la forma tradicional de representación, mientras que la otra es una fotografía del niño vivo, retocada de tal forma que se lo muestra como un ángel. En cuanto a los retratos tomados al aire libre,

la mayor parte fueron realizados con un mayor desenfado; casi todos son imágenes familiares, algunas tomadas en el mismo lugar (un patio) y con los mismos personajes a lo largo de los años, circunstancia que tiende un puente entre las imágenes más antiguas del archivo y las más recientes.

## **VISTAS**

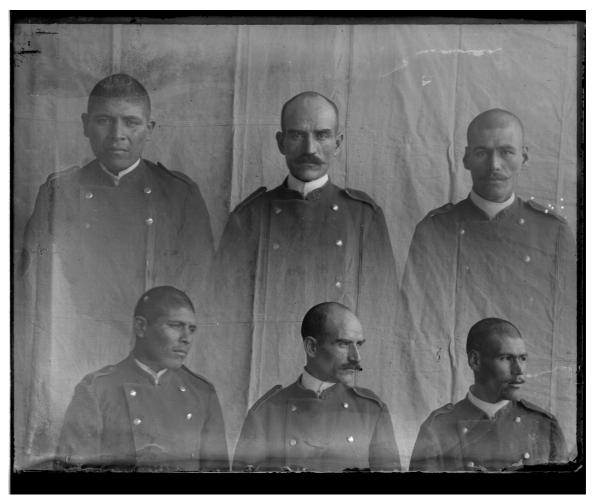


NEGATIVO DE VIDRIO. 6 X 9 PULGADAS. CA. 1900. POSITIVO DIGITAL.

ARCHIVO LÓPEZ, SAN LUIS POTOSÍ

El archivo incluye doce vistas de la ciudad de San Luis Potosí, entre las que se incluyen las imágenes más antiguas de este grupo de negativos. Éstas son fotografías realizadas en colodión húmedo sobre vidrio, que se distinguen de las de gelatina seca por la irregularidad de los bordes y los tonos cremosos de su emulsión. Una corresponde a la imagen de la estación del ferrocarril de San Luis Potosí, y la otra registra el monumento a Hidalgo de Pedro Patiño Ixtolinque (1774 – 1835) que se trasladó del Jardín Hidalgo a la Alameda en mil ochocientos ochenta y nueve. Hay imágenes panorámicas de la ciudad, algunas hechas desde diversas alturas y otras a

nivel de piso, y algunas vistas rurales tomadas en una hacienda. Una tercera parte de las estereoscópicas corresponden a esta clasificación.



NEGATIVO DE VIDRIO. 6 X 9 PULGADAS. CA. 1900. POSITIVO DIGITAL.

ARCHIVO LÓPEZ, SAN LUIS POTOSÍ

## **FOTOGRAFÍA DE REGISTRO**

Sesenta negativos de vidrio corresponden a fotografías de registro, entendidas éstas como imágenes de rostros, tomados de frente y de perfil, para documentar a los representados en un contexto específico (servicio militar, presidio, filiación, etcétera). Los retratados pueden haber pertenecido a una banda militar, pues el archivo incluye también algunos retratos de músicos que portan el mismo uniforme. La época de realización estaría situada entre mil novecientos y mil novecientos cinco. Los negativos fueron bloqueados a la mitad, de tal manera que en la misma placa se registraron dos ángulos del mismo individuo; algunas placas incluyen tres o cuatro individuos distintos, de frente y de perfil. Esta circunstancia indica que el fotógrafo conocía los trucos o

mañas del oficio (como la exposición doble de las placas para registrar a un solo sujeto) y que practicaba la fotografía como profesional. Las imágenes constituyen un catálogo de los tipos y razas: hay individuos de rasgos indígenas, así como negros y europeos, algunos ciegos, todos rapados y uniformados al estilo militar, portando el número trece en el uniforme. La evidencia sugiere que estos registros fueron hechos a una banda de música militar, porque retratos encontrados en el mismo archivo muestran ejecutantes de clarinete y trompeta portando el mismo uniforme, el mismo número y el mismo corte de pelo.



NEGATIVO DE VIDRIO. 6 X 9 PULGADAS. CA. 1900. POSITIVO DIGITAL.

ARCHIVO LÓPEZ, SAN LUIS POTOSÍ

# FOTOGRAFÍA CREATIVA O EXPERIMENTAL

Una tercera parte de las estereoscopias del Archivo López son experimentales. Las técnicas fotográficas de la época de producción posibilitaron el espíritu experimental presente en esta sección del archivo. En los años veinte la obturación permitía congelar la acción hasta en un 1/500, los diafragmas podían calibrarse para hacer fotografías en exterior aún en días nublados, y las emulsiones de las películas mejoraban ante las nuevas condiciones técnicas que exigían los usuarios.

Es esta la época en que el espíritu de prueba y calibración se puso al alcance de los aficionados, lo que impulsó el desarrollo de películas más sensibles sobre soportes flexibles, obturadores más precisos integrados al cuerpo de la cámara y diafragmas más luminosos, aunque no inferiores a f.2. Exceptuando las estereoscopias, en el Archivo López se ha detectado un negativo con este espíritu de experimentación, que reta al fotógrafo a conseguir imágenes fantasmagóricas a partir de la doble exposición del negativo, como podemos apreciar en la imagen de arriba: un juego conceptual que involucra el progreso, simbolizado en el vehículo mecánico (la bicicleta) y el pasado, representado por el caballo que, además, sostiene un ranchero, probablemente un caporal en traje de faena. Una imagen notable, que despide una época de la técnica fotográfica inaugurando otra. El fotomontaje como una forma de aprovechar toda la superficie de la placa de registro era bien conocido, como pudimos apreciarlo en las fotografías del punto anterior; son imágenes distintas porque la representación fotográfica busca hacer un uso expresivo del fotomontaje.

# **CAPÍTULO III**

#### CATÁLOGO

Como hemos visto, una ESTEREOSCOPIA es un negativo o una impresión fotográfica compuesta de dos fotografías casi idénticas (a las que distingue el ángulo de perspectiva) que, al ser observadas por medio de un visor especial (estereoscopio) se resuelven en una sola imagen que reproduce la profundidad espacial y tridimensional de la visión estereoscópica humana. Las estereoscopias fueron una de las primeras formas de entretenimiento basadas en la fotografía y fueron populares por más de cien años a partir de 1851, año de su invención, lapso durante el cual compañías europeas y americanas las vendieron por millones alrededor del mundo en forma de álbumes o por suscripción junto con los estereoscopios. Existió, también en esta época, un creciente mercado de cámaras y equipo estereoscópico dirigido a los aficionados.



THE GREAT CATHEDRAL OF SAN LUIS POTOSI. 40 ESTEREOSCOPIA. CA. 1900. UNDERWOOD & UNDERWOOD PUBS. COLECCIÓN PARTICULAR, SAN LUIS POTOSÍ

De San Luis Potosí existen registros estereoscópicos profesionales de la transición del siglo XIX al XX, considerada la época de oro de este formato, producidos por compañías norteamericanas como la Keystone y la Underwood & Underwood. Su

 $<sup>^{</sup>m 40}$  Identificada así, aunque como se puede observar corresponde a una vista del conjunto del Carmen de norte a sur.

difusión era amplia, pues se distribuían en todo el mundo, por lo general como parte de un catálogo o colección de vistas de un país o región. Los aficionados de San Luis Potosí también hacían estereoscopias, y en la ciudad se podían conseguir las cámaras, película y visores requeridos para producirlas. El formato estereoscópico con el tiempo se volvió de uso cada vez más restringido hasta desaparecer hacia mil novecientos sesenta.

El método propuesto para leer para leer y clasificar estas imágenes es el análisis de Corinne Jorgensen, descrito a detalle en la introducción de este trabajo<sup>41</sup>, y que ha resultado particularmente útil para elaborar un catálogo.<sup>42</sup> Como hemos visto, el modelo ofrece diez niveles de análisis en dos grupos: relacionados con la percepción (niveles sintácticos) y relacionados con el contenido visual (niveles semánticos). Las estereoscopias se han agrupado por temas.

#### **TEMAS**

#### AVIACIÓN

Imágenes sin fecha, realizadas al aire libre durante una exhibición aérea en el antiguo aeródromo potosino, inaugurado el 1º. de julio de 1921, y situado, de acuerdo a Rafael Montejano y Aguiñaga, al sur de la calle de Cuauhtémoc<sup>43</sup>; es decir, al sur - poniente de la ciudad. Fueron producidas en un período caracterizado por el culto al movimiento, la máquina y la velocidad.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Cfr. p. 11 de esta tesis

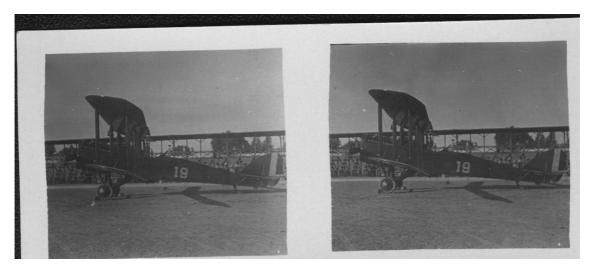
<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> **FÉLIX DEL VALLE GASTAMINZA:** "La fotografía como objeto desde la perspectiva del análisis documental", en **FERNANDO AGUAYO** Y **LOURDES ROCA**, coordinadores (2005): *Imágenes e investigación social.* México: Instituto Mora.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> "Sólo esos llanos entre las hoy de Cuauhtémoc y los linderos de la Tenería y entre las de Anáhuac y la actual de Fernando Torres, se prestaban, si ninguna adaptación, para aeródromo. [...] En las inmediaciones de este campo, excepto la hoy Casa de la Cultura, en construcción entonces, enfrente la Quinta Barrenechea, no había más edificios de respeto. Únicamente solares baldíos, huertas y casuchillas de mala muerte." RAFAEL MONTEJANO Y AGUIÑAGA (1986): Para la historia de la aviación potosina. San Luis Potosí: Editorial Universitaria Potosina, p. 58 y 66.

Nıv	ELES DE <b>A</b> NÁLISIS	Fotografía
	TIPO Y TÉCNICA	NEGATIVO BLANCO Y NEGRO, ESTEREOSCÓPICO
	DISTRIBUCIÓN GLOBAL	TONALIDAD GRIS UNIFORME
SINTÁCTICOS	ESTRUCTURA LOCAL	EXPOSICIÓN Y CONTRASTE UNIFORMES
	COMPOSICIÓN GLOBAL	DOS IMÁGENES EN FORMATO CUADRADO DE 4 X 4 CM. C/U
	OBJETO GENÉRICO	AVIACIÓN
	OBJETOS ESPECÍFICOS	CAMPO AÉREO, AVIONES BIPLANOS,
		ESPECTADORES, MILITARES, MONTAÑAS
	ESCENA GENÉRICA	EXHIBICIÓN AÉREA
SEMÁNTICOS	ESCENA ESPECÍFICA	EXHIBICIONES AÉREAS EN SAN LUIS POTOSÍ
	OBJETO ABSTRACTO	CONGELAMIENTO DE LA IMAGEN
		POR ACCIÓN DE LA TÉCNICA FOTOGRÁFICA
	ESCENA ABSTRACTA	REPRESENTACIÓN DEL MOVIMIENTO



1. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

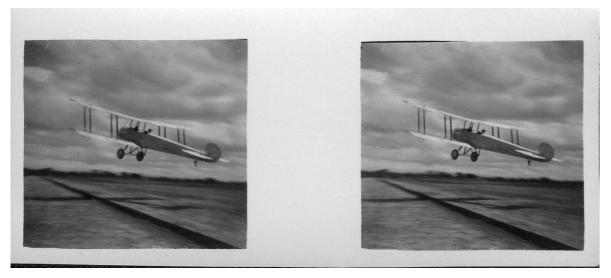


2. SAN LUIS POTOSÍ. *CA*. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

Las imágenes pueden corresponder a biplanos americanos Lincoln- Standard Cruiser o Salmson, franceses<sup>44</sup>. Hay que mencionar, sin embargo, que eran comunes en la época los aviones custom-made; es decir, construidos en base a las especificaciones de los clientes, por lo que un aparato podía tener elementos de varios constructores. La precisión del registro del movimiento demuestra dominio de la técnica fotográfica, particularmente en el caso de la imagen 4, que bien pudo haber sido hecha desde otro avión. El fotógrafo requirió de un aparato estereoscópico capaz de registrar imágenes en movimiento por medio de una obturación superior a 1 / 250.



SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

<sup>44</sup> Algunas crónicas de la época, recogidas por el propio Montejano, mencionan la aparición de aparatos similares sobre el cielo potosino en fechas cercanas a 1925, por lo que es muy posible que estas imágenes correspondan a alguno de esos eventos.

En la época de producción de las imágenes floreció la práctica de la aviación en la ciudad, impulsada por el general Saturnino Cedillo, dueño del control político de San Luis Potosí en los años posteriores a la Revolución y gran aficionado a los aviones. Una hija de su hermano Homobono, María Marcos, falleció al estrellarse el avión en el que hacía sus prácticas de vuelo, el 5 de junio de mil novecientos treinta y tres. 45

#### EXCURSIÓN FOTOGRÁFICA AL RÍO SANTIAGO

Imágenes realizadas por el autor junto con otros aficionados, posiblemente miembros de un club fotográfico de la ciudad. Aunque en todas aparecen los participantes posando con sus cámaras o tomando fotografías, es difícil determinar si entre ellos se encuentra el autor.

Nıv	ELES DE <b>A</b> NÁLISIS	Fotografía
	TIPO Y TÉCNICA	NEGATIVO BLANCO Y NEGRO, ESTEREOSCÓPICO
	DISTRIBUCIÓN GLOBAL	TONALIDAD GRIS UNIFORME
SINTÁCTICOS	ESTRUCTURA LOCAL	EXPOSICIÓN Y CONTRASTE UNIFORMES
	COMPOSICIÓN GLOBAL	DOS IMÁGENES EN FORMATO CUADRADO DE 4 X 4 CM. C/U
	OBJETO GENÉRICO	FOTOGRAFÍAS DE FOTÓGRAFOS
	OBJETOS ESPECÍFICOS	Río Santiago, fotógrafos,
		PUENTES DEL RÍO SANTIAGO
	ESCENA GENÉRICA	EXCURSIÓN FOTOGRÁFICA
SEMÁNTICOS	ESCENA ESPECÍFICA	FOTÓGRAFOS CAPTADOS HACIENDO FOTOGRAFÍAS
	OBJETO ABSTRACTO	Club de aficionados a la fotografía
		EN SAN LUIS POTOSÍ
	ESCENA ABSTRACTA	PRÁCTICA DE LA FOTOGRAFÍA A TRAVÉS DE
		SOCIEDADES O CLUBES FOTOGRÁFICOS

El fotógrafo de la siguiente imagen, realizada en la Calzada de Guadalupe, aparece en la 8 y en la 6; el caballero que se observa en el primer plano de esta última también está retratado en la 7. Otro personaje porta un característico sombrero *carrete* y aparece en las imágenes 9 y 10.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> RAFAEL MONTEJANO Y AGUIÑAGA (1986): *Op.cit,* p. 118 y 119.



5. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



6. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

Todos los registros fueron hechos a orillas del Río Santiago con excepción de la imagen número 5. Las fotografías tomadas en el río pudieron haberse hecho en días distintos a las otras dos hechas en los puentes (10 y 11). Respecto al tema, se deduce a partir de los sujetos representados la naturaleza del paseo, así como en los encuadres utilizados e incluso la pose que ensayan algunos de los retratados.

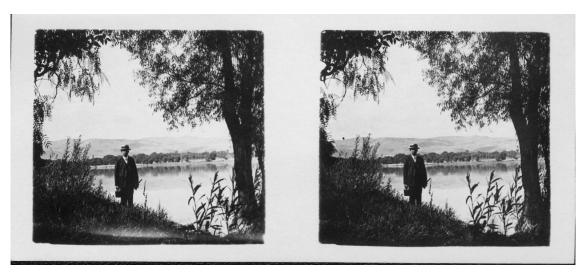


7. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

El espejo de agua que aparece en el fondo de la mayoría de estas imágenes indica la abundancia de agua en la época de este paraje del norte de la ciudad. Llama la atención la abundancia de vegetación, que debió ser característica de la región antes de la fundación de la ciudad a finales del siglo XVI.



8. SAN LUIS POTOSÍ. *CA.* 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



9. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



10. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



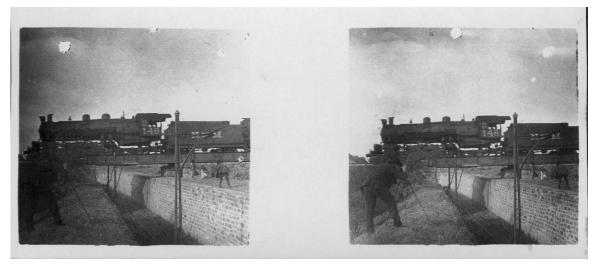


11. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

#### **LOCOMOTORAS**

Estas imágenes, como las de aviación, buscan la representación de la velocidad como resultado de la supremacía de la máquina, fervor característico de los años veinte. En el caso de San Luis Potosí la presencia del ferrocarril en la ciudad siempre ha sido simbiótica: rastros de esta relación se pueden observar en la arquitectura y los espacios urbanos de ciertos barrios cercanos a las vías (Montecillo, San Sebastián), así como en las costumbres y la cultura popular de esa parte de la ciudad.

Nıv	ELES DE <b>A</b> NÁLISIS	FOTOGRAFÍA
	TIPO Y TÉCNICA	NEGATIVO BLANCO Y NEGRO, ESTEREOSCÓPICO
	DISTRIBUCIÓN GLOBAL	TONALIDAD GRIS UNIFORME
SINTÁCTICOS	ESTRUCTURA LOCAL	EXPOSICIÓN Y CONTRASTE UNIFORMES
	COMPOSICIÓN GLOBAL	DOS IMÁGENES EN FORMATO CUADRADO
		DE 4 X 4 CM. C/U
	OBJETO GENÉRICO	FOTÓGRAFOS HACIENDO FOTOGRAFÍAS
	OBJETOS ESPECÍFICOS	LOCOMOTORAS, FOTÓGRAFOS
	ESCENA GENÉRICA	LOCOMOTORAS EN MOVIMIENTO
	ESCENA ESPECÍFICA	FOTÓGRAFOS FRENTE A LOCOMOTORAS EN MOVIMIENTO
SEMÁNTICOS	OBJETO ABSTRACTO	CONGELAMIENTO DE LA IMAGEN
		POR ACCIÓN DE LA TÉCNICA FOTOGRÁFICA
	ESCENA ABSTRACTA	REPRESENTACIÓN DEL MOVIMIENTO



12. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

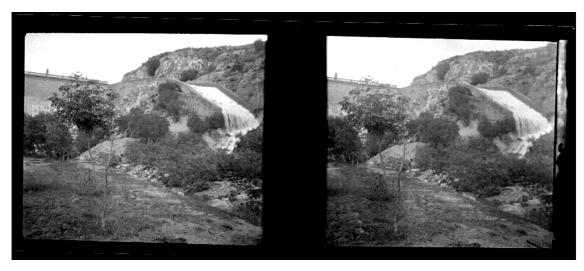


13. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

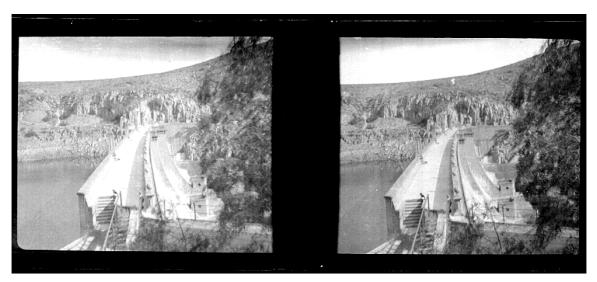
## Presa de San José. 25 de octubre, 1925.

Imágenes de lo que parece ser un desalojo de excedentes de la presa de San José. La fecha del 25 de octubre de se estableció a partir del único positivo fechado (imagen 16) de una serie de fotografías relacionadas entre si por compartir rasgos técnicos y de producción. Las imágenes siguen el curso de las aguas desde la cortina, las compuertas y los canales de la presa hasta su llegada a la contra-presa, bastante disminuidas en fuerza y volumen. Hay un interés evidente del fotógrafo por representar el movimiento.

NIV	/ELES DE <b>A</b> NÁLISIS	Fotografía
	TIPO Y TÉCNICA	NEGATIVO BLANCO Y NEGRO, ESTEREOSCÓPICO
	DISTRIBUCIÓN GLOBAL	TONALIDAD GRIS UNIFORME
SINTÁCTICOS	ESTRUCTURA LOCAL	EXPOSICIÓN Y CONTRASTE UNIFORMES
	COMPOSICIÓN GLOBAL	DOS IMÁGENES EN FORMATO CUADRADO
		DE 4 X 4 CM. C/U
	OBJETO GENÉRICO	Presa San José , Río Santiago
	OBJETOS ESPECÍFICOS	CORTINA DE LA PRESA, AGUA,
		CONTRAFUERTES, CANALES
	ESCENA GENÉRICA	AGUA EN MOVIMIENTO
SEMÁNTICOS	ESCENA ESPECÍFICA	Desalojo de excedentes
		de la presa San José en el Río Santiago
	OBJETO ABSTRACTO	CONGELAMIENTO DE LA IMAGEN DEL AGUA
		POR ACCIÓN DE LA TÉCNICA FOTOGRÁFICA
	ESCENA ABSTRACTA	REPRESENTACIÓN DEL MOVIMIENTO

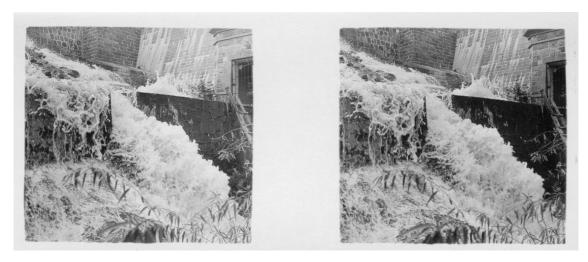


14. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



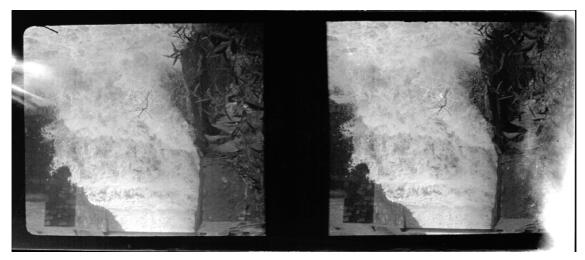
15. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

El orden (o edición) de las imágenes de este grupo documental se estableció en base a la locación (el sitio desde donde se tomaron las imágenes) y el movimiento de las aguas.

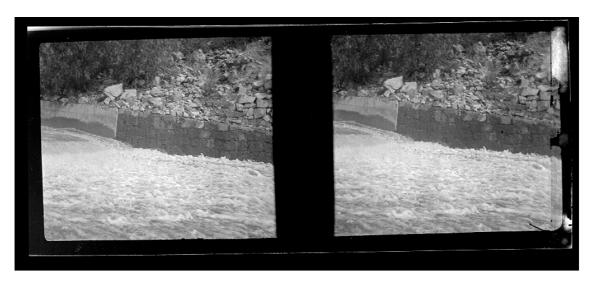


16. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

Sin embargo, el orden de registro pudo haber sido inverso al propuesto (de la contrapresa a la cortina) o no haber sido secuencial. En todo caso, la lógica es la misma.



17. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



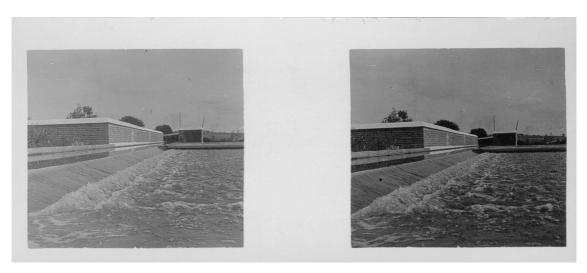
18. SAN LUIS POTOSÍ. *CA*. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



19. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



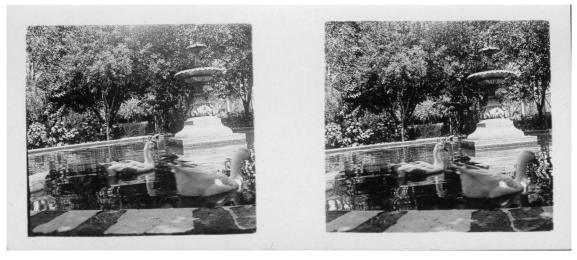
20. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



21. SAN LUIS POTOSÍ. *CA.* 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

## **IMÁGENES DE LA CIUDAD**

Nıv	ELES DE <b>A</b> NÁLISIS	Fotografía
	TIPO Y TÉCNICA	NEGATIVO BLANCO Y NEGRO, ESTEREOSCÓPICO
	DISTRIBUCIÓN GLOBAL	TONALIDAD GRIS UNIFORME
SINTÁCTICOS	ESTRUCTURA LOCAL	EXPOSICIÓN Y CONTRASTE UNIFORMES
	COMPOSICIÓN GLOBAL	DOS IMÁGENES EN FORMATO CUADRADO
		DE 4 X 4 CM. C/U
	OBJETO GENÉRICO	LUGARES PÚBLICOS
	OBJETOS ESPECÍFICOS	PLAZAS, FUENTES, FINCAS, COMERCIOS
	ESCENA GENÉRICA	VISTAS URBANAS
	ESCENA ESPECÍFICA	Las calles de San Luis Potosí
SEMÁNTICOS	OBJETO ABSTRACTO	ASPECTO DE SAN LUIS POTOSÍ EN LOS 1920S
	ESCENA ABSTRACTA	TESTIMONIO / EVIDENCIA VISUAL DE UNA CIUDAD



22. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

El primer grupo de estas vistas (imágenes 22 a la 26) lo constituyen fotografías de la Alameda Juan Sarabia, que muestran algunos detalles ya desaparecidos, como los surtidores y las bancas (imágenes 25 y 26). De particular interés son los registros de casas particulares.



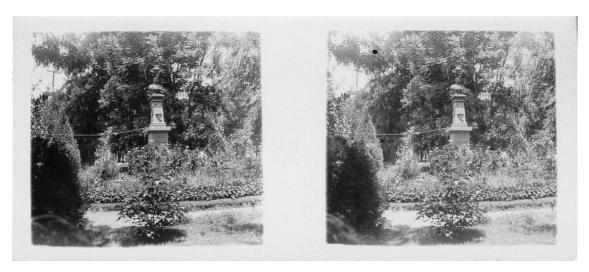
23. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



24. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

En la imagen 29 la fuente de mármol del jardín exterior, salida de los talleres de los hermanos Biagi, enmarca la casa marcada con el número 520 de la calle de Álvaro Obregón, diseñada por el arquitecto franco-canadiense Henri Guindon.<sup>46</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> RAFAEL GONZÁLEZ ALEJO (2004): La arquitectura de Henri E. M. Guindon y Arnold Lucien Nillus en San Luis Potosí (1892 – 1910). Tesis de maestría en Historia del Arte Mexicano. Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí.



25. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



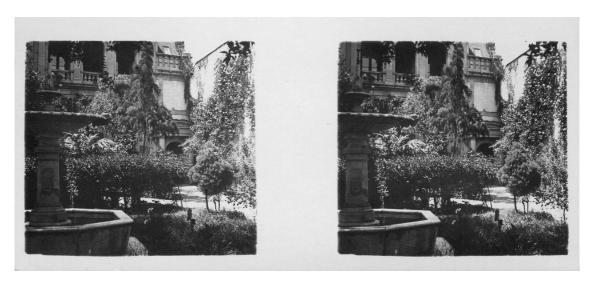
26. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

El fotógrafo también se ocupa de un grupo de casas habitación ubicadas entre las calles de Germán del Campo, Mariano Otero, Alfredo M. Terrazas y Venustiano Carranza, espacio que constituía el núcleo de la colonia Reforma de la capital potosina (imágenes 30, 31 y 32). <sup>47</sup> Algunas ya han desaparecido, como la casa de la imagen 30, que se situó sobre Carranza; la de la imagen 29 aun conserva el flanco representado en la imagen, y se localiza en la entrada a la privada (Germán del Campo esquina con V. Carranza). <sup>48</sup>

-

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> JESÚS VILLAR RUBIO (2010): Arquitectura y urbanismo en la ciudad de San Luis Potosí, 1918 – 1967.
Instituto de Investigación y Posgrado. Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, pp.
179 – 184.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Cfr. Imágenes en **Jesús V**ILLAR **R**UBIO (2010): op. cit.; p. 181



27. SAN LUIS POTOSÍ. *CA*. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



28. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

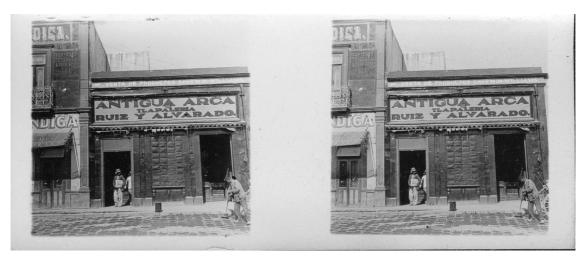


29. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



30. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

Es interesante observar cómo la tlapalería La Antigua Arca, situada desde su fundación en 1851 y hasta hace unos pocos años en el número 65 de la calle Hidalgo, ha sobrevivido al impacto de la modernidad. Las vistas exteriores e interiores del establecimiento muestran empleados, mobiliario e instrumentos para el pesaje y envasado de las sustancias que ahí se vendían, algunas ya en desuso como el polvo metálico para decoración, el aguarrás de pino o el mixtión de plátano, que se utilizaba como barniz<sup>49</sup>.



31. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

El conjunto de fotografías revisado hasta este punto corresponden todas a escenas con referencias a lugares conocidos de la ciudad y sus alrededores, como la Alameda, el Barrio de Tequisquiapan, la Presa de San José y el río Santiago. Son notables los

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> "Es Antigua Arca ejemplo para PYMES potosinas" en *El Exprés*, Sábado 09 de abril de 2011

cambios en casi todos los escenarios, particularmente los de la Alameda y los de Tequisquiapan. En otros casos los lugares han desaparecido del todo (la contra - presa de San José, la tlapalería La Antigua Arca, algunas fincas ubicadas sobre Carranza); el valor documental de estas imágenes aumenta al considerar las pocas imágenes de estos espacios que se han conservado.



32. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

Es evidente que el productor de las imágenes transitó del espacio público, pletórico de significados que han trascendido el tiempo, al espacio íntimo, el de su círculo familiar. La vida privada de los otros vista a través de fotografías puede llegar a ser intimidante para el investigador, sobre todo sin información biográfica del productor de las imágenes, pues toda el cuerpo de interpretación se subordina las escasa coordenadas que pueda proporcionar el contexto de lo representado. Éste más bien escaso en el caso de las fotografías con escenas familiares, pues el tiempo ha provocado que cada imagen se cierre sobre si misma, al desaparecer quienes participaron del sistema de referencias (lector - emisor).

#### **ESCENAS FAMILIARES**

Todas las escenas que a continuación se presentan fueron hechas en un patio, probablemente el de la casa familiar del fotógrafo. En estas imágenes aparecen personajes de ese contexto posando para el fotógrafo de forma espontánea y natural. Todas las imágenes requirieron de la pose, incluso la 35 que, además, es la única imagen estereoscópica de la serie registrada en un plano cerrado. Es probable que la 36 sea el ensayo de una imagen que no ha llegado a nosotros.

Nıv	ELES DE <b>A</b> NÁLISIS	Fotografía
	TIPO Y TÉCNICA	NEGATIVO BLANCO Y NEGRO, ESTEREOSCÓPICO
	DISTRIBUCIÓN GLOBAL	TONALIDAD GRIS UNIFORME
SINTÁCTICOS	ESTRUCTURA LOCAL	EXPOSICIÓN Y CONTRASTE UNIFORMES
	COMPOSICIÓN GLOBAL	DOS IMÁGENES EN FORMATO CUADRADO
		DE 4 X 4 CM. C/U
	OBJETO GENÉRICO	Retratos
	OBJETOS ESPECÍFICOS	PATIO, ESTATUAS, MACETAS, ENREDADERA
	ESCENA GENÉRICA	ESCENAS FAMILIARES
	ESCENA ESPECÍFICA	PATIO DE UNA CASA FAMILIAR
SEMÁNTICOS	OBJETO ABSTRACTO	RETRATOS DE UNA FAMILIA EN LOS AÑOS 1920S
	ESCENA ABSTRACTA	TESTIMONIO / EVIDENCIA VISUAL DE UNA FAMILIA

Las imágenes 34 y 35, fueron hechas el mismo día, como en el caso de las 37 y 38, y las 40 y 41. Las dos últimas imágenes (40 y 41) de este grupo llegaron a nuestros días como inter-negativo: es decir, como una copia de dos positivos en el mismo negativo.



33. SAN LUIS POTOSÍ. *CA.* 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



34. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



35. SAN LUIS POTOSÍ. *CA*. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



36. SAN LUIS POTOSÍ. *CA*. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



37. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



38. SAN LUIS POTOSÍ. *CA.* 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



39. SAN LUIS POTOSÍ. *CA*. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



40. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



41. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

#### **SALTOS**

Niv	ELES DE <b>A</b> NÁLISIS	Fotografía
	TIPO Y TÉCNICA	NEGATIVO BLANCO Y NEGRO, ESTEREOSCÓPICO
	DISTRIBUCIÓN GLOBAL	TONALIDAD GRIS UNIFORME
SINTÁCTICOS	ESTRUCTURA LOCAL	EXPOSICIÓN Y CONTRASTE UNIFORMES
	COMPOSICIÓN GLOBAL	DOS IMÁGENES EN FORMATO CUADRADO
		DE 4 X 4 CM. C/U
	OBJETO GENÉRICO	PERSONAS EN MOVIMIENTO
	OBJETOS ESPECÍFICOS	PERSONAJE SUSPENDIDO
		AL CENTRO DE LA COMPOSICIÓN
	ESCENA GENÉRICA	SALTOS, CLAVADOS
SEMÁNTICOS	ESCENA ESPECÍFICA	SUJETO EN MOVIMIENTO SUSPENDIDO
	OBJETO ABSTRACTO	CONGELAMIENTO DE LA IMAGEN
		POR ACCIÓN DE LA TÉCNICA FOTOGRÁFICA
	ESCENA ABSTRACTA	REPRESENTACIÓN DEL MOVIMIENTO

Las imágenes de este último grupo, realizadas en locaciones y fechas diversas, comparten todas la preocupación del movimiento como las fotografías de aviación (1, 3 y 4), ferrocarriles (12 y 13), las del desalojo de excedentes de la presa de San José (14 – 21) y, peculiarmente, las dos imágenes, parte del grupo de escenas familiares del patio, de una muchacha levantando la pierna frente al fotógrafo (40 y 41). Las últimas imágenes de este grupo se relacionan con el agua y la natación: en la primera, un perro salta sobre un estanque (imagen 44). Las imágenes contienen, además, referencias abundantes a la ingeniería original y construcciones hidráulicas de esta presa, que se perdieron en inundaciones posteriores, como la de 1933.



42. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



43. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.





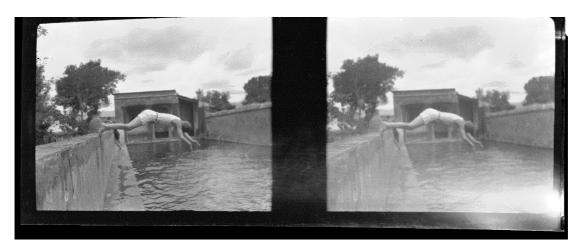
44. SAN LUIS POTOSÍ. *CA.* 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



45. SAN LUIS POTOSÍ. *CA.* 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



46. SAN LUIS POTOSÍ. *CA*. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



47. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



48. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

Del mismo tema e interés son estas vistas (49 y 50):



49. SAN LUIS POTOSÍ. CA. 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.



50. SAN LUIS POTOSÍ. *CA.* 1925. ESTEREOSCOPIA. 45 X 107 MM. ARCHIVO LÓPEZ.

### **CAPITULO IV**

#### **A**NÁLISIS

A lo largo de la historia de la fotografía la producción de imágenes estereoscópicas para el consumo familiar fue siempre un capricho y una ostentación; las cámaras, los procedimientos para revelarlas y los equipos para verlas eran caros. A pesar de esta aura de objeto lujoso, el formato estereoscópico resultaba atractivo por su capacidad de reproducir el relieve, de evocar las tres dimensiones de la visión humana: el observador se coloca frente a una reproducción fotográfica casi tangible de lo vivo o de lo ido en todos sus detalles, a través de la ilusión del volumen.

Gran parte del archivo estereoscópico estudiado lo constituyen imágenes captadas al vuelo; la representación del movimiento intensifica los efectos tridimensionales, y todo aquello que parezca suspendido se proyecta hacia el espectador; lo mismo puede decirse de objetos o personajes que ocupan primeros planos ante perspectivas que se proyectan hacia el fondo, hechas con diafragmas cerrados contra velocidades de exposición lentas. El autor buscó el punto óptimo de inmovilidad; al alcanzarlo reveló cómo conocía las posibilidades de su cámara y los alcances de la imagen que había registrado. La seguridad y dominio de la técnica de un fotógrafo se demostraban de esta forma, en una era en la que la imagen latente<sup>50</sup> reinaba, y es un valor superior que distingue estas imágenes estereoscópicas.

Como se pudo observar y comprobar, las sucesivas fotografías constituyen testimonios del proceso de construcción, conceptualización y síntesis de las imágenes. En pintura esto es posible observarlo en el lienzo y a través de los rayos X, que revelan las sucesivas decisiones del artista al momento de concebir la obra. En fotografía el sistema de lectura de este proceso es distinto y sólo se puede revelar de una imagen en relación a otra imagen sucesiva pues esta relación documenta un proceso de eliminación, de perfeccionamiento, de pulido, que de manera eventual conducirán al

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> La imagen latente es una imagen invisible formada en un material fotográfico como resultado de la exposición y que se convierte en visible mediante el revelado. A diferencia de lo que sucede con la tecnología digital, hasta los años mil novecientos noventa en fotografía no había forma de comprobar el resultado de la imagen capturada, y había que esperar a que se realizaran los procesos de laboratorio para observar la fotografía.

resultado deseado que es el que por lo general se presenta como resultado del proceso. Por otro lado, la imagen estereoscópica tiene un potencial de lectura asociado a manipulaciones posteriores a la producción de la imagen, pues además de poderse observar a través de un visor especial, que emula la tridimensionalidad de la visión humana, las estereoscópicas pueden ser manipuladas por medio electrónicos y proyectadas en 3D, por acción de la tecnología digital, posibilidad que abre una ventana al medio estereoscópico producido en otras épocas para la apreciación contemporánea.

#### **TÉCNICA**

La sección estereoscópica del archivo está constituido por ciento veinticinco imágenes, ochenta y tres de las cuales fueron positivadas por contacto, probablemente en los años cincuenta del siglo veinte. De las cuarenta y dos imágenes restantes, treinta y dos son inéditas; es decir, sólo diez de los contactos cuentan con su respectivo negativo; no se encontró nada del resto.<sup>51</sup>

El material negativo virgen fue producido por la compañía alemana *J. Hauff & Co., G.m.b.H., Feuerbach, Wurt.*<sup>52</sup>, que lo distribuía en cajas<sup>53</sup> que contenían sesenta hojas individuales de nitrato de celulosa de 4.5 x 10.7 centímetros. Es notable el estado de conservación de los negativos, dada la alta inestabilidad<sup>54</sup> del soporte de nitrocelulosa.

Diversas cámaras pudieron haber producido las imágenes en ese formato<sup>55</sup> en la época, como la *Stereoflektoskop* (Voigtländer), la *Citoskop* (Contessa – Nettel), la *Polyscop* y la *Plaskop* Nr. 603/2 (ICA), la *Kosmo - Clack* (Rietzschel), la *Nil - Melior* (Macris – Boucher), la *Stereopocket* (Tirany E.P.T.), la *Ontoscope* (P. Cornu), así como la *Vérascope* francesa de Jules Richard. Todas estas máquinas son portátiles, y algunas (como la *Stereoflektoskop* o la *Verascope*) exponen lo mismo sobre negativos

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Las circunstancias del hallazgo (compra directa a un anticuario) permiten asumirlo.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Uno de los primeros productores de placas secas de colodión, a finales del siglo XIX.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Como la que resguardaba los negativos de este estudio.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> **JUAN CARLOS VALDEZ MARÍN:** *Manual de conservación fotográfica. Guía de identificación de procesos y conservación, estabilización y restauración de procesos fotográficos de los siglos XIX y XX.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997. p. 51

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Patentado para la cámara Vérascope por el francés Jules Richard en 1893, el sistema de 45 por 107 mm. resuelve cada fotografía en dos imágenes (un par estereoscópico) de 4 por 4 cm. cada una.

individuales de 45 x 107 mm. (mediante la adaptación a la cámara de un *magazine* de placas de vidrio o nitrocelulosa), que sobre película de formato 120 ó 127.

Ninguna fotografía del archivo tiene marcas o firmas. Todas fueron tomadas con luz natural, la mayoría en exteriores. Nueve de los contactos están fechados al anverso: 18 y 25 de octubre de 1925 (uno cada uno) y 13 de diciembre del mismo año (cuatro), y 10 de enero de 1926 (tres). La caja original de los negativos ostenta la leyenda (con lápiz, manuscrita) *Ynundación* (sic) *del 4 de julio de 1925. Películas – 8 -; sin embargo,* sólo cuatro de las imágenes muestran imágenes de una inundación que puede corresponder a la fecha marcada. La fecha de producción (1925 – 1928) se ha deducido, también, por el uso del negativo de nitrocelulosa, que en esa época era el soporte común. <sup>56</sup> También se fecharon las fotografías a partir de los vestuarios, peinados y zapatos de los personajes; la publicidad gráfica y los diversos grados de urbanización de la capital potosina en la época fueron útiles para establecer cronologías.

Al no existir documentación escrita, las estereoscopias se constituyeron en los únicos documentos que aportaron datos relevantes para determinar fechas y lugares de producción, así como intenciones e influencias del autor al momento de crear las imágenes. Todo lo demás entra en el terreno de la conjetura y de la interpretación. La delimitación de fechas (1925 - 28) se establece a partir de las fechas encontradas en las imágenes, en donde *1925* aparece escrita a mano en algunos positivos, y el 1928 que aparece en el calendario de una de las imágenes.

Ninguna imagen tiene alguna firma o rúbrica. Provienen de un archivo privado, hechas para la intimidad familiar por un profesional en sus días de descanso; o bien, por un aficionado hábil (cfr.: imágenes 1, 4, 40, 41, 48 y 50).

#### ENSAYO Y ERROR: UNA APROXIMACIÓN HIPÓTÉTICA A LOS MÉTODOS DEL AUTOR

En la práctica fotográfica, a lo largo de la historia del medio, el término *aficionado* se ha referido lo mismo al fotógrafo profesional que al no – profesional, trátese de un *amateur* avezado o de un profesional haciendo un uso recreativo de sus habilidades. La borrosa frontera entre ambas condiciones, que ni siquiera es clara en la fotografía de nuestros días, ha sido ampliamente discutida por Pierre Sorlin en *Les files de Nadar:* 

\_

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> En 1949 el nitrato de celulosa fue sustituido por el acetato, un plástico no inflamable más barato.

[La] formación por la experiencia, fruto de ensayos y reflexiones sobre el fracaso, estaba al alcance de cualquiera. [...] por lo que respecta a la fotografía, las películas mudas y el video, muchos aficionados estuvieron en condiciones de llevar a cabo productos tan bien concebidos, tan nítidos y brillantes como los de los profesionales<sup>57</sup>.

Profesional o no, un fotógrafo se puede permitir hacer imágenes *feas* o *erróneas* al buscar la mejor manera de representar cualquier cosa, pues en fotografía las pruebas junto al resultado tienden a integrar un discurso, *que es el de su estética*. Así como los rayos catódicos revelan bajo las capas de óleo de un cuadro los distintos caminos emprendidos o desandados por un pintor, cada ensayo de una imagen fotográfica es evidencia del proceso emprendido para obtener la mejor imagen posible de un asunto.



FIG. 1

\_

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> **PIERRE SORLIN** (2004): *El "siglo" de la imagen analógica, Los hijos de Nadar.* Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, La Marca Editora, p. 72

Se plantea una situación: representar un clavado. El fotógrafo se dirige a la contrapresa de San José, a unos kilómetros del centro histórico de la ciudad de San Luis Potosí, para buscar nadadores; de su preocupación llegan hasta nosotros seis intentos, los registros correspondientes a las imágenes 45 a 48 del catálogo<sup>58</sup>. En la primera de la serie, los elementos comunes a todas las imágenes de la serie ya están presentes (clavadista, plataforma y movimiento). El ángulo desde donde fue tomada produce un encuadre tosco y plano, sin profundidad, con los sujetos situados en un lugar extraño. El disparo fotográfico ocurre tarde, cuando la acción principal se ha realizado casi por completo (FIG. 1).



Fig. 2

El siguiente ensayo reduce la distancia entre el sujeto y la cámara, variando el ángulo de registro; el personaje está por primera vez en el centro de la composición.

-

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Checar el catálogo. Se ha utilizado el par estereoscópico izquierdo en todos los casos.

Nuevamente el disparo es tardío. Aunque el clavado no es vistoso y dura poco, el fotógrafo encuentra la velocidad correcta (FIG. 2). Se produce una nueva imagen con una perspectiva más interesante; la distancia permite apreciar la acción íntegra. La cámara alcanza la velocidad del obturación correcta, que se encuentra en un rango no inferior a 1/125 - 1/250. Pese a todo el salto, que ha sido abordado justo a la mitad de la ejecución, no dura lo suficiente para obtener una imagen satisfactoria (FIG. 3).



Fig. 3

En la última imagen de la serie el fotógrafo corrige la perspectiva, y se concentra en la representación del movimiento; compone en diagonal con la plataforma (que parte de un primer plano) y el muro, cuyos bordes actúan como puntos de fuga para acentuar la atención en el centro de la imagen. El estilo del clavado y la posición del bañista, que cae levantando los brazos, facilita una representación que bien podría ser la definitiva (FIG. 4). Sin embargo el fotógrafo ensaya una imagen con mayor grado de dificultad, que implica un trabajo de puesta en escena y un conocimiento de las funciones de

obturación y diafragmación de la cámara estereoscópica, en donde alcanza un estado ideal de composición, perspectiva y luz, como se verá a continuación. (FIGS. 5 y 6).



FIG. 4

El orden de producción va de acuerdo a la numeración propuesta, pues entre las dos imágenes existen diferencias que hacen más eficaz la construcción visual. La fotografía de la FIG. 5 congela de manera perfecta el movimiento y la luz de tarde baña al clavadista de forma muy efectiva, pero carece de primeros planos y el fondo es borroso. El río, en segundo plano, parece lejano del lugar donde se resolverá el clavado.

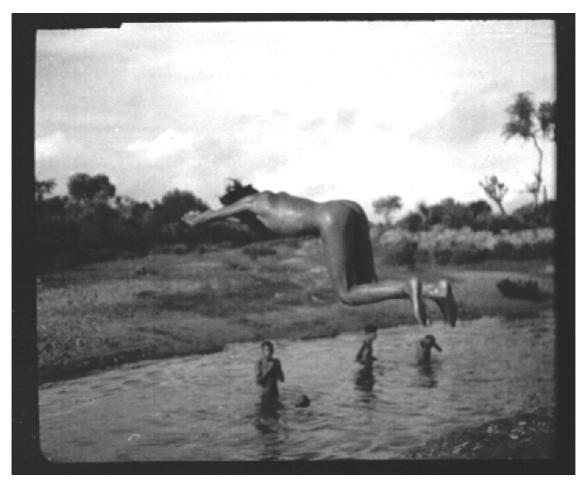


Fig. 5

En cambio, en la FIG. 6 se pueden observar algunos cambios sutiles en el fondo, que conserva la misma disposición de los elementos que la anterior (los bañistas que observan, la dirección del río, los árboles del fondo) pero recupera el primer plano (en este caso, el montículo desde donde se lanza el clavadista al agua) para mejorar la construcción de la imagen.

La velocidad de obturación es menor, pues el congelamiento está mejor ejecutado, así como el diafragma, que permite conservar en foco más elementos del fondo. La luz tiene un valor superior en esta imagen, como se puede comprobar en los reflejos en el agua.

#### LA REPRESENTACIÓN DEL MOVIMIENTO

Al final de los años veinte la ciudad de San Luis Potosí se benefició del intenso tráfico ferroviario de su estación de carga. Las locomotoras pasaban por los barrios de la ciudad; sirenas y otros avisos relacionados con la actividad del patio de maniobras del ferrocarril crearon los paisajes sonoros cotidianos de esos barrios. Este sistema de

transporte conectó a San Luis Potosí con el mundo exterior, lo que además constituye un hito en la construcción del entramado simbólico de la ciudad.



FIG. 6

Lo que el ferrocarril fue para el siglo XIX es comparable a lo que le significó la aviación a la generación del nuevo siglo, pues en la posibilidad de volar se concentraban todos los sueños de libertad y progreso de la época. La aviación en los años veinte del siglo pasado no era, como ahora, un asunto de aerolíneas y aeropuertos, sino que se restringía a usos militares, al correo y a los viajes trasatlánticos.<sup>59</sup>

\_

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Charles M. Lindbergh haría su célebre viaje a París desde Nueva York apenas en 1927.



FIG. 7

Los aparatos se construían de madera y tela y estaban acondicionados para llevar un máximo de dos pasajeros; los Estados Unidos y Francia hacían los mejores, aunque un avión de la época podía constituirse con partes de distintos fabricantes. Como señala Rafael Montejano y Aguiñaga en *Para la historia de la aviación potosina*, en San Luis Potosí hubo buenos aficionados a los aviones desde los inicios de este medio de transporte, entre ellos el revolucionario y político Saturnino Cedillo.

El ferrocarril, la aviación, los automóviles y el cine constituyeron símbolos del culto a la velocidad característico de su época, además de ser asuntos novedosos, instrumentos de la tecnología que dinamizaban las comunicaciones y cuya presencia anunciaba la inminente incorporación de la ciudad al flujo de la modernidad (FIG. 7). Desde el punto de vista representativo, este conjunto se caracteriza por la gran cantidad de imágenes dedicadas al movimiento, pues lo permitía la cámara y las habilidades técnicas del autor.

De esta forma encontramos imágenes de aviación donde los aparatos son captados en el aire con la dificultad y pericia que esto entraña, aun en esta época. En otra podemos apreciar a otro fotógrafo planteándose el mismo problema, pero ahora frente a una locomotora: doble representación, donde no sólo el que fotografía es fotografiado por otro, sino que su imagen es producida para crear la sensación de relieve. Además de objetos dinámicos como aviones y trenes, el fotógrafo produce otras imágenes, como la serie dedicada a nadadores, en las que el congelamiento del movimiento conseguido de esta forma realza la peculiar sensación tridimensional de las estereoscopias.

Es el mismo caso de las imágenes en las que el fotógrafo documenta el paso de las aguas descargadas de la Presa San José al Río Santiago, en donde cada imagen parece confirmar que *la verosimilitud asociada a la realidad representada por la fotografía se acerca todavía más a lo real* por ser estereoscópica. Las fotografías son sucesivas y constituyen un discurso, pues una imagen de esta serie por sí misma no sugiere tanto como el conjunto.

#### LA REPRESENTACIÓN DE LA INTIMIDAD

El primer tercio del siglo veinte constituye un período coyuntural para la historia de la fotografía, ya que el directo pragmatismo de los equipos baratos y fáciles de usar modificaron la noción de profesionalismo fotográfico como práctica disciplinada e informada, derivada de la especialización requerida para producir una imagen correcta y útil. Esta simplificación de procedimientos técnicos acercó la fotografía a sectores muy amplios de la población; el público adoptó con rapidez la imagen fotográfica por su capacidad, casi mágica, de evocar lo ido y de hacer tangible la memoria.

Los aficionados, siempre más atraídos por los recuerdos que por la correcta ejecución, son los responsables de las imágenes descuidadas que pueblan la historia de la fotografía *amateur*, valiosas sólo para el que es capaz de leerlas y encontrar referentes íntimos en ellas. Las imágenes fotográficas de aficionados constituyen de por si señales ilegibles para los extraños; con el paso del tiempo pierden todo su poder referencial y se vuelven anodinas y carentes de significado, a no ser que contengan elementos estructurales que vislumbren la mano de un autor. De esta manera se han recuperado

para la historia de la fotografía imágenes realizadas por aficionados que han trascendido su condición no profesional. <sup>60</sup>



El espacio íntimo representado en estas imágenes se concreta en el patio de una casona, en donde miembros de distintas generaciones de una familia posan para el fotógrafo a lo largo de años, quizás décadas. El patio como área común de la casa se constituye como el único espacio posible para representar la intimidad familiar, el

60 Los casos de los franceses Eugène Atget (1857 – 1927), fotógrafo de recursos económicos limitados, y de Jacques – Henri Lartigue (1894 – 1986) perteneciente a la aristocracia industrial francesa, son clásicos: ambos fueron productores aficionados de imágenes ignorados en su momento de actividad y recuperados cuando su producción no era relevante para el período, como sucedió con Lartigue, o póstumamente, en el caso de Atget. Más cercano a nosotros, Juan Antonio Azurmendi fue un acaudalado industrial de origen vasco aficionado a la fotografía, cuyas imágenes de la intimidad doméstica han trascendido su función inmediata (servir a la memoria) por mostrar intenciones representativas. (*Cfr.:* Patricia Massé (2009): *Juan Antonio Azurmendi, arquitectura doméstica y simbología en sus fotografías*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Sistema Nacional de Fototecas).

escenario propicio para ser observado. De esta forma, desfilan ante la mirada del fotógrafo un par de niñas vestidas de chinas poblanas, un grupo de monjas clarisas, señoritas con sus perros, y una familia. El fondo es siempre una estructura de madera entrecruzada, propia de una enredadera, corredores con macetas y un zaguán; la presencia de una escultura en el patio permitió hermanar fotografías estereoscópicas con otras del archivo. La intimidad en estas imágenes se manifiesta en un rango que incluye la complicidad, la inocencia, la severidad y otras actitudes registradas todas en el mismo espacio.



FIG. 8

Entre las estereoscopias estudiadas hay un par de imágenes de mujeres jóvenes levantando la pierna más allá de los límites socialmente permitidos en la época, fotografías insólitas para un archivo de perfil familiar (FIG. 8) Estas imágenes permiten leer dos asuntos básicos: la permisividad de las modelos, audaz aún para los parámetros de nuestros días, y la relación de las modelos con el fotógrafo, que debió

ser muy cercana para que esta fotografías se produjeran con el desenfado y actitud lúdica que muestra la mujer al ser fotografiada, y que contribuyen de forma evidente a crear el mejor instante posible a ser representado.

El formato estereoscópico se empleó con profusión para reproducir la imaginería erótica y la pornográfica, pues el objeto fotografiado parece estar disponible, al alcance de la mano, aunque no se pueda tocar; la intensificación del deseo que subyace en esta situación siempre fue considerada moralmente incorrecta.<sup>61</sup>

La *intensidad de lo percibido* que proyecta cada imagen estereoscópica opera de manera similar de frente a los eventos de la vida familiar, en donde los personajes son representados (padres, hermanos, amigos) con imágenes que reproducen el volumen característico de lo real. El productor de imágenes registra a través de una cámara estereoscópica como una forma de evocar la presencia física de seres queridos, y busca el efecto tridimensional para traerlos de nuevo a la vida en un parpadeo.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Advertido por las autoridades, el fotógrafo erótico francés Louis-Camille d'Olivier (1827–1870), aunque no podía exhibir públicamente sus imágenes, estaba autorizado a vender cualquiera de ellas, con excepción de las estereoscópicas, pues producían la ilusión del relieve. Cfr.: **PIERRE MARC RICHARD:** "Life in Three Dimensions. The Charms of Stereoscopy" en **MICHEL FRIZOT** (1998): *A New History of Photography.* Colonia: Editorial Könemann.

#### CONCLUSIONES

A finales del siglo diecinueve, un aficionado de San Luis Potosí con deseos de producir fotografías debía pagar por materiales y equipos costosos, por lo general traídos del extranjero; es así que una gran cantidad de aficionados mexicanos pertenecían a las clases acomodadas,

únicas susceptibles de adquirir en el extranjero sus preciosas y cada vez más sofisticadas herramientas. <sup>62</sup>

En 1890 el norteamericano George Eastman revertió esta tendencia a nivel mundial al introducir la cámara *Brownie* y la película *Kodak*, inventos que introdujeron un espíritu práctico al mundo de la fotografía, facilitaron su producción para el consumo doméstico y, eventualmente, popularizaron el registro y la reproducción fotográfica.<sup>63</sup> La división resultante en productores de imágenes profesionales y de aficionados provocó actitudes nuevas ante la observación, asimilación y usos de las imágenes fotográficas.

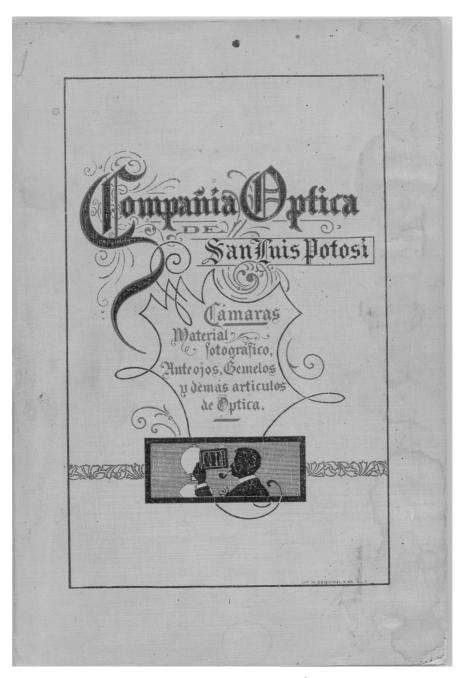
Uno de estos usos proviene de las fotografías familiares. Los aficionados, por primera vez en la historia de la fotografía, tenían a su alcance las herramientas que les permitirían producir imágenes para el consumo restringido de su círculo íntimo: cámaras portátiles, placas de autorrevelado, ampliadoras solares y toda la literatura correspondiente. Por lo general se compraban equipos para el uso familiar cotidiano, y muchas veces los aficionados procesaban sus películas e imprimían sus imágenes.

Evidencias de este proceso se pueden advertir en la ciudad al leer documentos como el *Catálogo General Número 2 de la Compañía Óptica de San Luis Potosí*, donde hacia mil novecientos se ofrecían materiales y servicios para el fotógrafo profesional (placas secas, obturadores y lentes, barnices y lápices para retoques, cartones rígidos, ampliadoras, precursores químicos, etcétera) así como cámaras de *Eastman* y

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> OLIVIER DEBROISE (1998): Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México. México: Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 43

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Entre los que se cuentan los negativos en placa de vidrio, el colodión y la gelatina como medios de soporte, los negativos de nitrato y las copias de albumen, de gelatina y colodión de enengrecimiento directo y de gelatina de revelado químico.

tecnologías relacionadas para el fotógrafo *amateur*. La brecha que media entre las imágenes profesionales y las de aficionado fue haciéndose más estrecha a medida que avanzaba el siglo veinte, de tal manera que al despuntar los años mil novecientos treinta (cuando aparecieron las primeras cámaras de 35 milímetros) los aficionados tenían a su disposición los medios para producir imágenes de calidad profesional.



PORTADA DEL CATÁLOGO GENERAL NO.2 DE LA COMPAÑÍA ÓPTICA DE SAN LUIS POTOSÍ,

PUBLICADO AL INICIAR EL SIGLO VEINTE POR M. ESQUIVEL Y CÍA.

COLECCIÓN PARTICULAR, SAN LUIS POTOSÍ

Los medios de representación a partir de entonces dependieron más de factores relacionados con la cultura del productor de las imágenes (formación técnica, educación, ideología, etcétera) que de los medios técnicos a su alcance, pues el conocimiento de la técnica tendió a simplificarse, y los medios de representación del aficionado se diversificaron al avanzar la tecnología fotográfica. En las imágenes de esta época, no obstante, es posible detectar los rasgos expresivos que distinguen al aficionado (ingenuidad, planteamiento de encuadres heterodoxos, hallazgos formales inesperados) aun cuando utilice un equipo sofisticado y destinado al profesional.

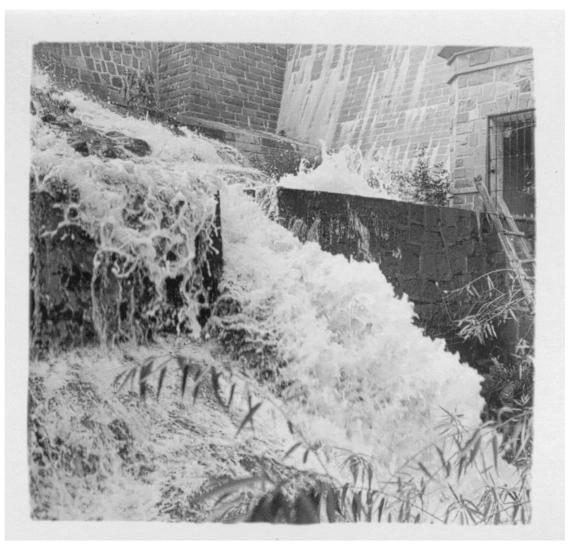


FIG. 9

Las fotografías estereoscópicas estudiadas son de esta época. El estilo visual y las técnicas empleadas sugieren la intervención de un fotógrafo aficionado diestro, virtuoso incluso en ciertos casos, hábil para representar el movimiento, conocedor de la luz, la perspectiva y el encuadre como elementos de lenguaje. Un fotógrafo que vivió la

transición de los formatos fotográficos grandes, producidos en equipos pesados, hacia imágenes captadas con cámaras ligeras de mayor complejidad, lo cual fue una tendencia característica en la fotografía del primer tercio del siglo veinte. <sup>64</sup> Por lo arriba expuesto, considero que el productor de las imágenes pudo haber sido un aficionado comprometido, más que un profesional tomando fotografías en sus horas libres.

El autor de estas estereoscopias estaba activo justo cuando la espontaneidad se imponía como un elemento novedoso del lenguaje fotográfico. Para entonces eran comunes las fotografías tomadas con luz natural y en exterior, la portabilidad de las cámaras y los individuos familiarizados con la tecnología básica de la fotografía. Estos rasgos caracterizan la producción de imágenes en nuestros días, tanto en el ámbito profesional (fundamentalmente en el periodismo gráfico y la fotografía antropológica y etnográfica) como en el de aficionados.

La presencia reiterada de personajes y entornos evidencia un lazo entre lo representado y el productor de las imágenes, en primer lugar, y una relación entre las estereoscópicas con el resto de las imágenes del archivo. Algunos personajes aparecen tanto en las placas negativas de cristal como en los negativos estereoscópicos de nitrocelulosa, posando con familiaridad para el fotógrafo.

De estas personas existen registros de distintas épocas, en distintos formatos, y su presencia indica cercanía cotidiana con el fotógrafo. Componen el archivo una gran cantidad contenidos de interés personal sólo para el fotógrafo que no trasciende el asunto íntimo. Otro grupo importante de este conjunto de estereoscopias lo constituyen retratos de personajes que portan o usan equipos fotográficos portátiles, que parece indicar filiación a un club de aficionados, que cundieron en México después de la Revolución.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> El paso de formatos grandes a pequeños derivó en el uso de la película de 35 milímetros como formato casi universal al iniciar los años treinta y durante todo el siglo veinte.



FIG. 10

En definitiva, el agua es un asunto central de las estereoscopias: aparece como fondo en retratos, se desborda impetuosa de la Presa de San José (FIG. 9) brota de fuentes en plazas (FIG. 10) y casas particulares, corre bajo los puentes del Río Santiago, es el elemento de los nadadores y clavadistas representados y corre sin control por las calles de la ciudad. El agua ha sido la un elemento constante en la iconografía de la ciudad; la distribución del vital líquido, sobre todo la que se hacía desde la Caja del Agua, fue una de las vistas urbanas potosinas más representadas en la fotografía del siglo diecinueve y principios del veinte.



FIG. 11

La práctica cotidiana del aguador, con su transporte característico, asociado al enorme contenedor de piedra donde se recogía el líquido para entregarlo de puerta en puerta por los barrios de la ciudad, era un elemento exótico para la mirada extranjera. Una de las imágenes más elocuentes de este grupo muestra un fotógrafo haciéndole una foto a otro fotógrafo, como un paradójico juego de espejos, junto a la primera de las fuentes de la Calzada de Guadalupe. Al fondo se pueden observar unas mujeres aguadoras, que desaparecerían del padrón de personajes tradicionales de la ciudad al paso de los años. (FIG. 11)

Otras imágenes retratan el río Santiago, desde su nacimiento encauzado en la presa de San José, la infraestructura hidráulica asociada a ésta (compuertas, contra-presas y canales, todos identificados como parte del mismo sistema) así como las riberas como paseo cotidiano de las familias potosinas, el curso del río y los puentes que lo cruzan.

En imágenes sucesivas podemos apreciar cómo el agua corría bajo los puentes de Morales, Pedroza (localizado a la altura de la colonia del mismo nombre, al norte de la ciudad) y el de Damián Carmona.



FIG. 12

Todas las imágenes muestran de alguna u otra manera la expansión y el crecimiento que experimentó San Luis Potosí después de la Revolución de 1910, presentes en los elementos simbólicos de la modernidad que se manifestaban por toda la ciudad (analizados en el capítulo anterior), en la construcción de nuevos espacios urbanos (la colonia Reforma sobre la avenida Carranza, a la altura del templo de Tequisquiapan) y en las escenas de aviación, que ocurrieron en la capital potosina en un período heroico

para este medio de transporte.65

Aunque la presencia del ferrocarril como factor de desarrollo social, comercial e industrial en San Luis Potosí ha sido ampliamente documentado por los historiadores locales, las fuentes visuales y audiovisuales siguen siendo escasas o aún no han aparecido, así que todas las imágenes de la infraestructura, instalaciones y vehículos propios de la red ferroviaria de la ciudad durante más de cien años aportan importantes datos para comprender la influencia e importancia de este medio de transporte (FIG. 12).

El productor de las imágenes permanece como un desconocido hasta el momento, pero hay varias razones para considerar que era uno de los cerca de 74 mil habitantes que poblaban la ciudad de San Luis Potosí en esa época. 66 Las locaciones donde hizo sus fotografías son todos espacios sensibles y reconocidos por los potosinos de ayer y de hoy: la Presa de San José, que desde su construcción al iniciar el siglo veinte se constituyó en paseo y balneario popular para las familias de la ciudad; la Alameda Juan Sarabia y la antigua avenida Centenario (luego Venustiano Carranza); la Calzada de Guadalupe (o Avenida Juárez) y el río Santiago, del que podemos apreciar en las imágenes su estado original de corriente, cincuenta años antes de la pavimentación emprendida durante el gobierno de Carlos Jonguitud Barrios (1979 – 1985).

No se puede soslayar el hecho de que las imágenes fueron producidas durante la Guerra Cristera (1926 – 1929), un período caracterizado por la política anticlerical ejercida por el gobierno del presidente Plutarco Elías Calles. Aunque el conflicto tocaba fibras muy íntimas de los arraigados católicos potosinos, el gobierno de Abel Cano se apoyaba en el control político *de facto* del general Saturnino Cedillo, que impidió el crecimiento del movimiento en el campo potosino por medio de sus milicias agraristas, <sup>67</sup> mientras que en la ciudad los grupos de católicos se organizaban de manera discreta con el aval del obispo Miguel de la Mora.

<sup>65</sup> Que fue el de los pilotos solitarios capaces de atravesar el Atlántico, pero también el de los vuelos periódicos del correo aéreo y las escuelas de aviación... con aviones construidos de madera y lona alguitranada

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> V CENSO GENERAL DE POBLACIÓN, 1930. Estadísticas Históricas de México, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 2009.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> María Isabel Monroy Castillo, Y Tomás Calvillo Unna: *Breve historia de San Luis Potosí*. México: El Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Américas / Fondo de Cultura Económica, 1997.



FIG. 13

En San Luis Potosí el conflicto no alcanzó la intensidad de otras entidades como Jalisco o Zacatecas, y dejó pocas evidencias fotográficas en San Luis Potosí, aunque haya sido Manuel Ramos (1874 – 1945), potosino nacido en Venado, uno de sus cronistas visuales más característicos. A contracorriente de lo que sucedía en las calles, el culto se reservaba al espacio íntimo; entre las imágenes realizadas en el patio de la casa familiar (CATÁLOGO 33 – 41) un grupo de monjas clarisas (CATÁLOGO 36) se preparan para una fotografía que no llegó hasta nosotros, en una imagen que parece ser parte de una serie de ensayos.

La actitud de las monjas es relajada, espontánea, incluso fresca, y contrasta con el gesto recatado que caracteriza a las religiosas representadas en retratos de todas las épocas: de ahí la rareza del instante capturado, posible gracias a la instantaneidad de la fotografía.

Otro asunto importante es el uso dado a las imágenes. Las estereoscópicas no fueron diseñadas para poblar álbumes familiares o repartirse entre personas relacionadas con el círculo íntimo, sino para mostrarse a través de un dispositivo especial que reproduce por medios ópticos de dos dimensiones la tridimensionalidad de los objetos o personajes representados.

El productor de estas imágenes exploró las posibilidades de representación de este formato fotográfico, ensayó y alcanzó en algunas resultados muy concretos que muestran la evolución de un concepto, su proceso de síntesis, su resolución por los medios técnicos a su alcance y, al fin, el perfeccionamiento de una idea original por los medios propios de la fotografía. El haber incluido escenas familiares o íntimas en este repertorio estereoscópico indica su interés de involucrar a los suyos en el juego por él propuesto.

La colección ofrece, simplemente, el punto de vista de un miembro de una familia de la burguesía urbana potosina de la época, retratista de sí mismo y de su espacio inmediato. Cada imagen es un atisbo a la vida diaria de los años veinte, como registrada por accidente. No se trata de una fotografía vital, controversial o vanguardista. Las intenciones del productor de estas imágenes no fueron más allá del uso recreativo del medio tridimensional, aunque, haciendo un guiño al destino, se permitió experimentar en un problema específico de representación que le preocupaba, y con sus ensayos trascendió, sin buscarlo, su tiempo y espacio vital.

SAN LUIS POTOSÍ, VERANO DE 2011.

## **FUENTES DOCUMENTALES**

#### A. BIBLIOGRAFÍA

# AGUAYO, FERNANDO Y ROCA, LOURDES

(COORDINADORES):

IMÁGENES E INVESTIGACIÓN SOCIAL.

MÉXICO: INSTITUTO MORA, 2005.

## **AGUILAR OCHOA, ARTURO:**

LA FOTOGRAFÍA DURANTE EL IMPERIO DE MAXIMILIANO.

MÉXICO: INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS /

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 1996.

## **ALONSO LAZA, MANUELA:**

"MÉXICO ESTEREOSCÓPICO EN EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

DE LA IMAGEN DE SANTANDER"

EN *ALQUIMIA*, SEPTIEMBRE – DICIEMBRE 2008, 12 (34): 32 – 39.

## **ALVIÑANA, SALVADOR Y FERNÁNDEZ, HORACIO:**

MEXICANA. FOTOGRAFÍA MODERNA EN MÉXICO, 1923 – 1940.

VALENCIA: IVAM CENTRO JULIO GONZÁLEZ, 1998.

## **ANKERSON, DUDLEY:**

EL CAUDILLO AGRARISTA.

SATURNINO CEDILLO Y LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN SAN LUIS POTOSÍ.

MÉXICO: INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA /

GOBIERNO DEL ESTADO DE SAN LUIS POTOSÍ / SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN, 1994.

## BAEZA, PEPE:

POR UNA FUNCIÓN CRÍTICA DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA.

BARCELONA: GUSTAVO GILI, 2003.

## **BARTHES, ROLAND:**

LA CÁMARA LÚCIDA. NOTA SOBRE LA FOTOGRAFÍA.

BARCELONA, PAIDÓS, 1989.

#### **BARTHES, ROLAND:**

LO OBVIO Y LO OBTUSO. IMÁGENES, GESTOS VOCES.

BUENOS AIRES: PAIDÓS, 1986.

#### BAZIN, ANDRÉ:

¿QUÉ ES EL CINE?

BARCELONA: EDICIONES RIALP, 1952.

# BECEYRO, RAÚL:

ENSAYOS SOBRE FOTOGRAFÍA.

BUENOS AIRES: PAIDÓS, 2003.

# BENJAMÍN, WALTER:

"LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA",

EN DISCURSOS INTERRUMPIDOS I.

BUENOS AIRES: TAURUS, 1989.

# BENJAMÍN, WALTER:

"PEQUEÑA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA",

EN DISCURSOS INTERRUMPIDOS I.

BUENOS AIRES: TAURUS, 1989.

#### BERGER, JOHN:

MODOS DE VER.

BARCELONA, GUSTAVO GILI, 1975.

# BERUMEN CAMPOS, MIGUEL ANGEL:

LA CARA DEL TIEMPO:

LA FOTOGRAFÍA EN CIUDAD JUÁREZ Y EL PASO, 1870-1930.

MÉXICO: CUADRO POR CUADRO / IMAGEN Y PALABRA, 2002.

## **BILLETER, ERIKA:**

CANTO A LA REALIDAD: FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA, 1860-1993.

BARCELONA: LUNWERG, 1998.

#### BOURDIEU, PIERRE:

LA FOTOGRAFÍA, UN ARTE INTERMEDIO.

MÉXICO: NUEVA IMAGEN, 1979.

## BRODZKY, ANNE TRUEBLOOD, DANESEWICH, ROSE Y

JOHNSON, NICK (EDITORES):

AN INQUIRY INTO THE AESTHETICS OF PHOTOGRAPHY.

TORONTO: SOCIETY FOR ART PUBLICATIONS, 1975.

# **BUSTAMANTE MARTÍNEZ, JOSÉ ANTONIO:**

EL GRAN LENTE DE FRESNILLO, ZACATECAS: 1930 A 1973.

MÉXICO: SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA /

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA / JILGUERO, 1992.

#### CASANOVA, ROSA Y DEBROISE, OLIVER (AUTORES);

SOBRE LA SUPERFICIE BRUÑIDA DE UN ESPEJO: FOTÓGRAFOS DEL SIGLO XIX.

MÉXICO: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1989.

#### CASANOVA, ROSA; DEL CASTILLO, ALBERTO;

MONROY NASR, REBECA Y MORALES, ALFONSO (AUTORES);

IMAGINARIOS Y FOTOGRAFÍA EN MÉXICO, 1839 – 1970.

MÉXICO: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES / LUNWERG, 2005.

#### CASANOVA, ROSA Y KONZEVIK, ADRIANA:

LUCES SOBRE MÉXICO. CATÁLOGO SELECTIVO DE LA FOTOTECA NACIONAL EL INAH. MÉXICO: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES / INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA / EDITORIAL RM, 2006.

# **CASTRO PRIETO, LUIS ANTONIO:**

AQUEL SAN LUIS DE LOS AÑOS VEINTE.

SAN LUIS POTOSÍ: INSTITUTO DE CULTURA / EDITORIAL PONCIANO ARRIAGA, 2000.

# CÓRDOVA, CARLOS A:

ARQUEOLOGÍA DE LA IMAGEN. MÉXICO EN LAS VISTAS ESTEREOSCÓPICAS.

MONTERREY: MUSEO DE HISTORIA MEXICANA, 2000.

#### CHÉROUX, CLÉMENT:

BREVE HISTORIA DEL ERROR FOTOGRÁFICO.

MÉXICO: EDICIONES VE / CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES /

Universidad Nacional Autónoma de México / Fundación Televisa, 2009.

## **DEBROISE, OLIVIER:**

FUGA MEXICANA. UN RECORRIDO POR LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO.

MÉXICO: LECTURAS MEXICANAS, CUARTA SERIE /

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, 1998.

# **DEL CASTILLO, ALBERTO:**

CONCEPTOS, IMÁGENES Y REPRESENTACIONES

DE LA NIÑEZ EN LA CIUDAD DE MÉXICO, 1880-1920.

MÉXICO: EL COLEGIO DE MÉXICO/INSTITUTO MORA, 2006.

#### **DE LOS REYES, AURELIO:**

¿NO QUEDA HUELLA NI MEMORIA? SEMBLANZA ICONOGRÁFICA DE UNA FAMILIA.

MÉXICO: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO /

Instituto de Investigaciones Estéticas / El Colegio de México, 2002.

#### **DELPIRE, ROBERT:**

HISTOIRE DE VOIR. DE L'INSTANT A L'IMAGINAIRE.

París: Photo-Poche, 1989.

#### DÍAZ BARRADO, MARIO:

IMAGEN E HISTORIA.

MADRID: MARCIAL PONS / EDICIONES JURÍDICAS Y SOCIALES, 1997.

#### **DUBOIS, PHILLIPE:**

EL ACTO FOTOGRÁFICO, DE LA REPRESENTACIÓN A LA RECEPCIÓN.

BARCELONA: PAIDÓS, 1986.

## **EWING, WILLIAM:**

EL CUERPO. FOTOGRAFÍAS DE LA CONFIGURACIÓN HUMANA.

MADRID: SIRUELA, 1996.

#### FELICIANO VELÁZQUEZ, PRIMO:

HISTORIA DE SAN LUIS POTOSÍ.

MÉXICO: SOCIEDAD MEXICANA DE GEOGRAFÍA Y ESTADÍSTICA,

1946 -1948 (4 VOLS.)

# FLUSSER, VILÉM:

HACIA UNA FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA.

MÉXICO: TRILLAS, 2004.

# FONTCUBERTA, JOAN (SELECCIÓN):

ESTÉTICA FOTOGRÁFICA.

BARCELONA: BLUME, 1984.

#### FONTCUBERTA, JOAN:

FOTOGRAFÍA: CONCEPTOS Y PROCEDIMIENTOS. UNA PROPUESTA METODOLÓGICA.

BARCELONA: GUSTAVO GILI, 1990.

## FREUND, GISÈLE:

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO SOCIAL.

BARCELONA: GUSTAVO GILI, 2004.

#### FREUND, GISÈLE:

LA FOTOGRAFÍA Y LAS CLASES MEDIAS EN FRANCIA DURANTE EL SIGLO XIX.

BUENOS AIRES: LOSADA (COLECCIÓN BIBLIOTECA SOCIOLÓGICA), 1973.

# FRIZOT, MICHEL:

EL IMAGINARIO FOTOGRÁFICO.

MÉXICO: EDICIONES VE / CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES / UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO / FUNDACIÓN TELEVISA, 2009.

## FRIZOT, MICHEL:

A NEW HISTORY OF PHOTOGRAPHY.

COLONIA: EDITORIAL KÖNEMANN, 1998

## GARNER, GRETCHEN:

DISAPPEARING WITNESS. CHANGE IN TWENTIETH CENTURY AMERICAN PHOTOGRAPHY.

BALTIMORE: THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS, 2003.

## GOMBRICH, E. H.:

ARTE E ILUSIÓN. ESTUDIO SOBRE LA PSICOLOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN.

MADRID: DEBATE, 1998.

## GOMBRICH, E. H.:

LA IMAGEN Y EL OJO.

NUEVOS ESTUDIOS SOBRE LA PSICOLOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA.

MADRID: DEBATE, 2000.

#### GONZÁLEZ ALEJO, RAFAEL:

LA ARQUITECTURA DE HENRI E. M. GUINDON Y ARNOLD LUCIEN NILLUS EN SAN LUIS POTOSÍ (1892 – TOSÍ EN TESIS DE MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO.

FACULTAD DEL HÁBITAT, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ, 2004.

#### GONZÁLEZ, LAURA.

FOTOGRAFÍA Y PINTURA, ¿DOS MEDIOS DIFERENTES?

BARCELONA: GUSTAVO GILI, 2004.

#### **HOGG, JAMES (EDITOR):**

PSICOLOGÍA Y ARTES VISUALES.

BARCELONA: GUSTAVO GILI / COLECCIÓN COMUNICACIÓN VISUAL, 1969.

# IVINS, JR. WILLIAM M.:

IMAGEN IMPRESA Y CONOCIMIENTO. ANÁLISIS DE LA IMAGEN PREFOTOGRÁFICA. BARCELONA: GUSTAVO GILI / COLECCIÓN COMUNICACIÓN VISUAL, 1975

## **JOLY, MARTINE:**

LA IMAGEN FIJA.

BUENOS AIRES: LA MARCA, 2003.

## JOHNSON, WILLIAM S.; RICE, MARK Y WILLIAMS, CARLA (AUTORES);

MULLIGAN, THERESE Y WOOTERS, DAVID (EDITORES):

THE GEORGE EASTMAN HOUSE COLLECTION: A HISTORY OF PHOTOGRAPHY.

FROM 1839 TO THE PRESENT.

LOS ÁNGELES: TASCHEN, 2005.

## Kossoy, Boris:

FOTOGRAFÍA E HISTORIA.

BUENOS AIRES: LA MARCA, 2001.

# Kossoy, Boris:

REALIDADES E FICÇÕES NA TRAMA FOTOGRÁFICA.

SÃO PAULO: ATELIÊ EDITORIAL, 1999.

#### KRAUSS, ROSALIND:

LO FOTOGRÁFICO. POR UNA TEORÍA DE LOS DESPLAZAMIENTOS.

BARCELONA: GUSTAVO GILI, 2002.

## LEVINE, ROBERT M.:

WINDOWS ON LATIN AMERICA.

UNDERSTANDING SOCIETY THROUGH PHOTOGRAPHS.

CORAL GABLES: UNIVERSITY OF MIAMI, 1987.

#### LEVINE, ROBERT M.:

**IMAGES OF HISTORY:** 

NINETEENTH AND EARLY TWENTIETH CENTURY LATIN AMERICAN PHOTOGRAPHS AS DOCUMENTS.

DURHAM Y LONDRES: DUKE UNIVERSITY PRESS, 1989.

## MALAGÓN, PATRICIA Y NIETO, ENRIQUE (COORDINADORES):

LOS ANDAMIOS DEL HISTORIADOR.

MÉXICO: IMAGEN Y ARTE GRÁFICA, S.A. DE C.V., 2001.

#### MASSÉ ZENDEJAS, PATRICIA:

JUAN ANTONIO AZURMENDI,

ARQUITECTURA DOMÉSTICA Y SIMBOLOGÍA EN SUS FOTOGRAFÍAS.

MÉXICO: INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA /

SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS, 2009.

## MASSÉ ZENDEJAS, PATRICIA:

SIMULACRO Y ELEGANCIA EN TARJETAS DE VISITA.

FOTOGRAFÍAS DE CRUCES Y CAMPA.

MÉXICO: INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

(COLECCIÓN ALQUIMIA), 1998.

#### MATABUENA PELÁEZ, TERESA:

ALGUNOS USOS Y CONCEPTOS DE LA FOTOGRAFÍA DURANTE EL PORFIRIATO.

MÉXICO: UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, 1991.

#### MONTEJANO Y AGUIÑAGA, RAFAEL:

SAN LUIS POTOSÍ. LA TIERRA Y EL HOMBRE.

SAN LUIS POTOSÍ: ARCHIVO HISTÓRICO DEL ESTADO /

CENTRO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS DE SAN LUIS POTOSÍ, 1995.

#### MONTEJANO Y AGUIÑAGA, RAFAEL:

PARA LA HISTORIA DE LA AVIACIÓN POTOSINA.

SAN LUIS POTOSÍ: EDITORIAL UNIVERSITARIA POTOSINA, 1986.

## **MONTELLANO, FRANCISCO:**

ANTONIO L. COSMES DE COSSÍO: UN PRECUSOR DEL FOTORREPORTAJE.

MÉXICO: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, 2001.

## MONROY CASTILLO, MARÍA ISABEL Y TOMÁS CALVILLO UNNA

BREVE HISTORIA DE SAN LUIS POTOSÍ.

MÉXICO: EL COLEGIO DE MÉXICO / FIDEICOMISO HISTORIA DE LAS AMÉRICAS /

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1997.

#### MONROY NASR, REBECA:

DE LUZ Y PLATA: APUNTES SOBRE TECNOLOGÍA ALTERNATIVA EN LA FOTOGRAFÍA.

MÉXICO: INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

(COLECCIÓN ALQUIMIA), 1997.

# MONROY NASR, REBECA (COORDINADORA):

MÚLTIPLES MATICES DE LA IMAGEN : HISTORIA, ARTE Y PERCEPCIÓN.

MÉXICO: COLECCIÓN AHUEHUETE / YEUETLATOLLI, A.C., 2003.

JOHN MRAZ: FOTOGRAFIAR LA REVOLUCIÓN MEXICANA.

MÉXICO: INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA,

(COLECCIÓN ESPECIAL), 2010.

#### MURO, MANUEL:

HISTORIA DE SAN LUIS POTOSÍ.

SAN LUIS POTOSÍ: IMPRENTA, LITOGRAFÍA

Y ENCUADERNACIÓN DE M. ESQUIVEL Y CÍA, 1910. (3 VOLS.)

#### **NEWHALL, BEAUMONT:**

HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA.

BARCELONA, GUSTAVO GILI, 2002.

# PEÑA GUAJARDO, DELIA DE LA Y CÁRDENAS DE MAYER, SILVIA (SELECCIÓN); ELIZONDO ELIZONDO, RICARDO (EDITOR):

PRESAS DE UN LENTE OBJETIVO: MONTERREY, 1880-1930.

MONTERREY: INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MONTERREY, 2001.

# PRIEGO RAMÍREZ, PATRICIA Y RODRÍGUEZ, JOSÉ ANTONIO:

LA MANERA EN QUE FUIMOS: FOTOGRAFÍA Y SOCIEDAD EN QUERÉTARO, 1840-1930.

QUERÉTARO: GOBIERNO DEL ESTADO, 1989.

## ROSEMBLUM, NAOMI:

A WORLD HISTORY OF PHOTOGRAPHY.

NUEVA YORK: ABBEVILLE PRESS, 1984.

## SCHARF, AARON:

ARTE Y FOTOGRAFÍA.

MADRID: ALIANZA EDITORIAL, 1994.

# SCHÖTTLE, HUGO:

DICCIONARIO DE LA FOTOGRAFÍA.

BARCELONA: EDITORIAL BLUME, 1982.

# SONTAG, SUSAN:

SOBRE LA FOTOGRAFÍA.

MÉXICO: ALFAGUARA, 2006.

## SORLIN, PIERRE:

EL 'SIGLO' DE LA IMAGEN ANALÓGICA. LOS HIJOS DE NADAR.

BUENOS AIRES: LA MARCA, 2004.

## SOUGEZ, MARIE-LOUPE:

HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA.

MADRID: CÁTEDRA, 1985.

#### SOULAGE, FRANÇOIS:

ESTÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA.

BUENOS AIRES: LA MARCA, 2005.

## STELZER, OTTO:

ARTE Y FOTOGRAFÍA: CONTACTOS, INFLUENCIAS Y EFECTOS.

BARCELONA: GUSTAVO GILI, 1990.

## VALVERDE VALDÉS, MARÍA FERNANDA:

LOS PROCESOS FOTOGRÁFICOS HISTÓRICOS.

MÉXICO: ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, 2003.

#### **VALDEZ MARÍN, JUAN CARLOS:**

MANUAL DE CONSERVACIÓN FOTOGRÁFICA: GUÍA DE IDENTIFICACIÓN DE PROCESOS Y CONSERVACIÓN, ESTABILIZACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PROCESOS FOTOGRÁFICOS DE LOS SIGLOS XIX Y XX.

MÉXICO: INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
(COLECCIÓN ALQUIMIA), 1997.

#### VILLAR RUBIO, JESÚS:

ARQUITECTURA Y URBANISMO EN LA CIUDAD DE SAN LUIS POTOSÍ, 1918 – 1967.
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO. FACULTAD DEL HÁBITAT,
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ, 2010.

#### WATRISS, WENDY Y LOIS PARKINSON ZAMORA (EDITORAS):

IMAGE AND MEMORY: PHOTOGRAPHY FROM LATIN AMERICA, 1866-1994.

AUSTIN: UNIVERSITY OF TEXAS PRESS, 1998.

#### YATES, STEVE (EDITOR):

POÉTICAS DEL ESPACIO. ANTOLOGÍA CRÍTICA SOBRE LA FOTOGRAFÍA.

BARCELONA: GUSTAVO GILI, 2002

B. ARCHIVOS COSULTADOS

ARCHIVO HISTÓRICO DEL ESTADO DE SAN LUIS POTOSÍ LICENCIADO ANTONIO ROCHA CORDERO / BIBLIOTECA

# BIBLIOTECA CENTRAL DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ/

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA RAFAEL MONTEJANO Y AGUIÑAGA

#### COLEGIO DE MÉXICO /

BIBLIOTECA DANIEL COSÍO VILLEGAS

#### COLEGIO DE SAN LUIS /

BIBLIOTECA RAFAEL MONTEJANO Y AGUIÑAGA

# Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí/

ARCHIVO FOTOGRÁFICO / BIBLIOTECA RAMÓN ALCORTA / BIBLIOTECA GUADALUPE VICTORIA / BIBLIOTECA ANTONIO ROCHA

#### **MUSEO REGIONAL POTOSINO /**

ARCHIVO FOTOGRÁFICO / BIBLIOTECA MANUEL MURO

**C. PUBLICACIONES** 

# **PERIÓDICOS**

EL ESTANDARTE, VIERNES 06 DE ABRIL DE 1900

EL ESTANDARTE, MARTES 17 DE JULIO DE 1900

EL ESTANDARTE, MARTES 28 DE MAYO DE 1901

*EL ESTANDARTE*, JUEVES 16 DE ABRIL DE 1902

EL ESTANDARTE, JUEVES 26 DE JUNIO DE 1902

EL ESTANDARTE, SÁBADO 13 DE SEPTIEMBRE DE 1902

#### **REVISTAS**

#### **BOIJEN, RICHARD:**

"COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS TOMADAS POR FRANÇOIS AUBERT Y CONSERVADAS EN EL MUSEO DEL REAL EJÉRCITO BELGA".

EN ALQUIMIA, VII, 21 (MAYO – AGOSTO, 2004)

## CÓRDOVA, CARLOS A:

"EL CRISTAL CON QUE SE MIRA: ROMUALDO GARCÍA Y LO ESTEREOSCÓPICO" EN *ALQUIMIA*, II, 4 (SEPTIEMBRE - DICIEMBRE 1998)

## GÁLVEZ, FELIPE:

"VOZ, JINETE DEL AIRE"

EN MÉXICO EN EL TIEMPO, 23 (MARZO – ABRIL, 1998)

## MASSÉ ZENDEJAS, PATRICIA:

"LA EXAGERADA PRÁCTICA DE LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO" EN *ALQUIMIA*, VIII, 24 (MAYO – AGOSTO 2005)

# **MONTELLANO, FRANCISCO:**

"EDITORES DE INGENIO Y AUDACIA" EN ARTES DE MÉXICO / LA TARJETA POSTAL, 48, 1999

"ES ANTIGUA ARCA EJEMPLO PARA PYMES POTOSINAS" EN *EL EXPRÉS*, SAN LUIS POTOSÍ, SÁBADO 09 DE ABRIL DE 2011

#### **REVISTAS ELECTRÓNICAS**

# RAMOS FANDIÑO, GUADALUPE PATRICIA; Y RIVERA AGUILERA, JULIO CÉSAR:

"INICIOS DE LA FOTOGRAFÍA EN SAN LUIS POTOSÍ". EN *TLATEMOANI, REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN*, 5 (MARZO 2011) /

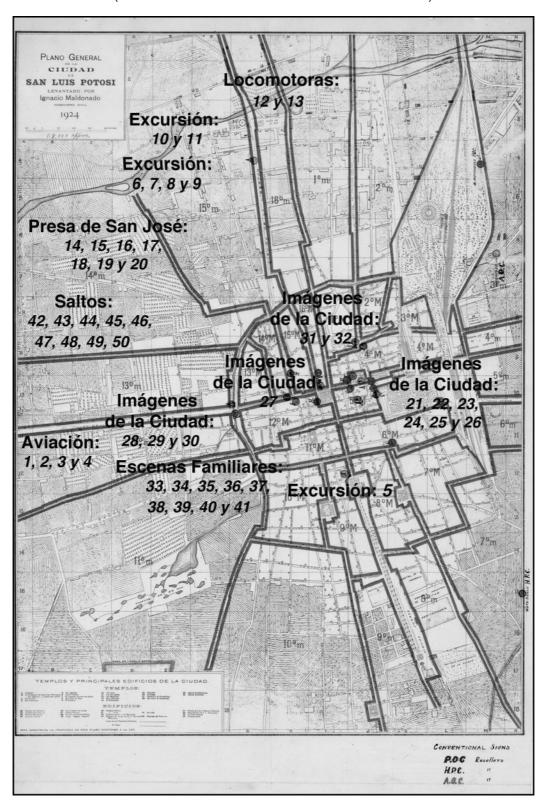
HTTP://WWW.EUMED.NET/REV/TLATEMOANI/05/INDEX.HTM

## APÉNDICE I: PRINCIPALES PROCESOS FOTOGRÁFICOS HISTÓRICOS

PROCESOS FOTOGRÁFICOS AÑOS DE INTRODUCCIÓN Y AUGE

Procesos Fotográficos	Años de Introducción y Auge
DAGUERROTIPOS	1839 - C1860
COPIAS EN PAPEL SALADO	1839 - C1860
NEGATIVOS EN PLACA DE VIDRIO EN GENERAL	1851-1890
NEGATIVOS EN PLACA DE VIDRIO COLODIÓN HÚMEDO	1851-1885
NEGATIVOS EN PLACA DE VIDRIO SECO CON GELATINA	1880-1920
<b>NEGATIVOS DE NITRATO</b> INTRODUCIDOS POR KODAK, SUSPENDIDA LA PRODUCCIÓN EN 1951	1889 -1951
COPIAS DE ALBUMEN	1850 - C1900
COPIAS DE GELATINA Y COLODIÓN ENNEGRECIMIENTO DIRECTO (POP)	1885 -1905
COPIAS EN BLANCO Y NEGRO GELATINA DE REVELADO QUÍMICO.	1880, 1900 -
<b>NEGATIVOS DE ACETATO</b> PELÍCULA EN LÁMINAS	1934 -
PELÍCULA A COLOR CROMOGÉNICA Y TRANSPARENCIAS INTRODUCIDA POR KODAK; KODACHROME® FUE EL PRIMER PROCESO	1935 -
FOTOGRAFÍA INSTANTÁNEA EN BLANCO Y NEGRO, PROCESO DE DIFUSIÓN INTRODUCIDO POR POLAROID EN SEPIA; BLANCO Y NEGRO A PARTIR DE 1950	1948 -
INTRODUCCIÓN DE LA PELÍCULA DE POLIÉSTER	1960 -
PROCESO INSTANTÁNEO DE COPIAS A COLOR INTRODUCIDO POR POLAROID COMO POLACOLOR; SX70 INTRODUCIDO EN 1972, POLACOLOR 2 EN 1975	1963 -
PROCESO ELECTROESTÁTICO, IMPRESORAS DE INYECCIÓN DE TINTA (INK JET) Y DE TINTAS SUBLIMADAS PARA IMPRESIÓN DE FOTOGRAFÍAS	1985 -

APÉNDICE II: UBICACIÓN DE LAS IMÁGENES ESTEREOSCÓPICAS EN UN PLANO DE LA CIUDAD (CORRESPONDEN A LOS NÚMEROS ENLISTADOS EN EL CATÁLOGO)



PLANO GENERAL DE LA CIUDAD DE SAN LUIS POTOSÍ

IGNACIO MALDONADO, 1924

#### APÉNDICE III: GLOSARIO

DAGUERROTIPO. El daguerrotipo es un proceso mediante el cual se obtiene una imagen en positivo a partir de una placa de cobre recubierta de yoduro de plata. Luego de exponerse a la luz, la imagen se revela con vapores de mercurio. El daguerrotipo fue el primer proceso fotográfico estable y comercial. Fue presentado a la Academia de Ciencias de París en agosto de 1839. Los primeros daguerrotipos mexicanos son atribuidos a Jean Prelier, corresponsal de Daguerre, que en diciembre de ese mismo año los produjo en Veracruz y la Ciudad de México.

**DIAFRAGMA.** El diafragma es un dispositivo de la cámara fotográfica que permite dosificar la cantidad de luz requerida para producir una imagen determinada. Suele ir incorporado al OBJETIVO. Sus valores se expresan en valores f, de tal manera que el diafragma más abierto (es decir, el que deja entrar más luz) en una cámara mecánica corresponde a f. 2, y el más cerrado, a f. 22.

**EMULSIÓN.** Superficie sensible a la luz que cubre las placas, películas y papeles fotográficos, constituida por lo general por una solución gelatinosa que contiene una cantidad significativa de compuestos de plata.

**ESTEREOSCOPIA.** Una estereoscopia es un negativo o una impresión fotográfica compuesta de dos fotografías casi idénticas aunque con distinto ángulo de perspectiva; al ser observadas por medio de un visor especial (estereoscopio), las dos fotografías se resuelven en una sola imagen que reproduce la profundidad espacial y tridimensional de la visión humana.

**EXPOSICIÓN.** Cantidad de luz que recibe la emulsión durante la formación de la imagen fotográfica. La exposición de una fotografía se controla por medio del diafragma y la OBTURACIÓN.

**NEGATIVO.** Imagen fotográfica en la que las luces aparecen en tonos oscuros y las sombras en tonos claros. Los compuestos de plata presentes en la EMULSIÓN ennegrecen por acción de la luz, de tal manera que la imagen resultante produce un efecto contrario a las cualidades naturales de la luz: obscuridad en las zonas con luz y viceversa.

**NITROCELULOSA.** Sustancia química que puede presentar un aspecto parecido al algodón en estado sólido; en forma de líquido se presenta como un gel amarillento de olor ácido. Se obtiene al mezclar un volumen de ácido nítrico (HNO<sub>3</sub>) y tres volúmenes de ácido sulfúrico (H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>). En fotografía se utilizó desde 1889 para elaborar película flexible de base transparente, soporte para las EMULSIONES fotográficas. Su alta inestabilidad provoca descomposición química con el paso del tiempo y es susceptible de estallar bajo determinadas condiciones, por lo que su uso para elaborar película fotográfica y cinematográfica se prohibió en 1949.

**SOPORTE.** Base que sostiene la EMULSIÓN fotográfica. Históricamente la fotografía ha utilizado como soportes el metal, el cristal, la nitrocelulosa y el papel, aunque también se usó la tela, el peltre e incluso el marfil y la porcelana.

**OBJETIVO.** Por lo general un lente o un serie de lentes dispuestos en un mecanismo. El objetivo se coloca en la parte frontal de ciertos instrumentos ópticos (cámara fotográfica, telescopio, binoculares, etcétera) de manera que se pueda dirigir hacia el objeto de observación.

**OBTURACIÓN.** Tiempo de exposición a la luz de una superficie fotosensible. Este lapso es regulable con la velocidad de obturación, e históricamente ha variado de los treinta minutos (en 1827, que permitió la primera imagen fotográfica) a las millonésimas de segundo de la fotografía estroboscópica, logrados en los años veinte gracias a los experimentos de Harold Edgerton (1903 – 1990). Fuera de esos extremos, lo común es que las cámaras mecánicas tengan un rango de obturación desde 1 segundo (1/1) hasta una milésima de segundo (1 / 1000).

**OBTURADOR.** Dispositivo mecánico que permite regular el tiempo de exposición a la luz de una superficie fotosensible.