



NIERIKA. Revista de Arte Ibero

ISSN: 2007-9648

Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana

González Rodríguez, Claudia; Sánchez Michel, Valeria
Fragmentos panorámicos. Las hojas de contacto de Mariana Yampolsky
NIERIKA. Revista de Arte Ibero, núm. 23, 2023, Enero-Junio, pp. 264-279
Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana

DOI: <https://doi.org/10.48102/nierika-vi23.628>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=722077536013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Fragmentos panorámicos

Las hojas de contacto de Mariana Yampolsky

Claudia González Rodríguez

Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8563-3653>

Valeria Sánchez Michel

Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2844-3888>

*Panoramic Fragments
Mariana Yampolsky's Contact Sheets*

HAY MUCHOS FOTÓGRAFOS —COMO ES EL CASO DE DÉsirÉ CHARNAY— DE LOS QUE sólo conocemos sus fotos publicadas y al momento de analizar su trabajo nos quedamos únicamente con esas imágenes que circularon. De otros —como Guillermo Kahlo o de Hugo Brehme— tenemos archivos desperdigados en distintos acervos. Algunos más nos han legado archivos sumamente ordenados, como es el caso de aquellos de los Hermanos Mayo, resguardados en el Archivo General de la Nación, o los de Graciela Iturbide y Rodrigo Moya, que todavía mantienen sus archivos bajo su custodia y que siguen trabajando en la clasificación de los mismos. Otros archivos requieren orden y trabajo, pero son legados invaluable, como el de Lola Álvarez Bravo que se encuentra en el Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona o el de Mariana Yampolsky que está bajo la custodia de los Acervos Históricos de la Biblioteca Francisco Xavier Clavijero de la Universidad Iberoamericana.

Sumergirse en el archivo, perderse entre las imágenes y analizar así el trabajo de quien las creó, es una labor que permite descubrir su forma de trabajo, temas, intereses y técnicas, por mencionar algunas de las aproximaciones que se pueden hacer. Las fotos, los documentos, las cámaras y el material que se preservan nos permiten adentrarnos de manera general en la actividad del fotógrafo para poder reconstruir la historia del proceso de creación de sus imágenes.¹

Este artículo se propone destacar un material en concreto dentro de esos archivos fotográficos: las hojas de contacto, que cuando el fotógrafo seguía activo eran prácticamente para su autoconsumo, selección, edición y catalogación de las imágenes. Las hojas de contacto de hecho muchas veces eran desechables; sin embargo, cuando se conservan estamos ante una muestra de la forma de trabajo y de la tecnología con la que se conta-

¹ Por supuesto, reconocer el archivo y su importancia no exime que sea necesaria una reflexión profunda sobre su existencia y configuración. En este sentido, se puede leer “El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial” de Mario Ruffer para, como él bien señala, plantearse preguntas “para seguir, agónicamente, pensando” sobre lo que implica el archivo como el espacio en que se resguardan indicios y huellas y cuestionar su construcción, legitimidad y autoridad.

ba anteriormente. Ahora tenemos pantallas de visualización y podemos conocer la imagen al momento mismo de tomarla. Almacenamos muchas imágenes y miles más simplemente las borramos pues decidimos quedarnos sólo con las que consideramos que valen la pena.

Cuando se trabajaba con las cámaras análogas, las hojas de contacto servían para poder trabajar con las fotos, eran una herramienta que funcionaba a manera de índice mediante la cual se podía escoger y editar la toma deseada sin tener que imprimir todas (considerando el laborioso proceso de impresión que se realizaba en los cuartos oscuros, trabajo minucioso físico-químico con el que se revelaban las fotografías). Las hojas de contacto eran hojas de prueba realizadas a partir de películas en rollo —tanto a blanco y negro como a color— que permitían ver las imágenes y tener una idea de cómo quedarían en la impresión final.² Cabe señalar que muy raras veces este proceso se hacía con diapositivas.

En estas hojas se conjugaba el trabajo tanto del fotógrafo como del editor (que si bien a veces podía ser la misma persona en otras ocasiones había alguien más que seleccionaba y editaba la imagen). Hoy podemos hacer ese proceso desde la propia cámara o en un dispositivo, pero no siempre fue así. Consideremos, entonces, que las hojas de contacto son la materia prima que nos permiten ver las imágenes, para decirlo de algún modo, en bruto o de forma natural.

Este tipo de documentos nos permiten acercarnos a la forma de trabajo del fotógrafo en la búsqueda de una “buena” toma y al trabajo de editor en el proceso de revisar y de realizar una selección entre las tomas que se rea-

² En un principio la hoja de contacto se realizaba por copia por contacto, y se obtenía al exponer los negativos a materiales fotográficos sensibles, de ahí su nombre. El proceso requería de una prensa o bien de un cristal. El negativo se colocaba en contacto directo con la emulsión hacia el material sensible (lo más usual era el papel fotográfico comercial) y el soporte hacia el cristal. Se debía mantener una presión uniforme para lograr un contacto estrecho del negativo con el papel sensible, el siguiente paso era exponer estos materiales a una fuente de luz, para finalmente realizar el proceso de revelado.

lizaron. Nos permiten aproximarnos a la manera en que el fotógrafo se ha movido para fotografiar: cómo va acercándose, alejándose, considerando otros ángulos u otra luminosidad. En algunos casos, las hojas de contacto tienen marcas de selección y de ajuste de encuadre, lo cual permite, a partir de la comparación entre lo descartado, considerar qué elementos son los que se han preferido, qué cualidades o características se han privilegiado para realizar una selección y cómo se ha trabajado con la toma.

Por mucho tiempo las hojas de contacto permanecieron resguardadas en los archivos y pocos les prestaban valor. Sin embargo, cada vez se usan más para analizar el trabajo de los fotógrafos e incluso se han exhibido como materiales indispensables para comprender el por qué conocemos una o dos imágenes entre muchas que se tomaron. Un claro ejemplo de ello son la exposición y publicación con que la agencia Magnum celebró su 70 aniversario, cuyo objetivo era brindar “una visión íntima de las prácticas de trabajo de los fotógrafos de Magnum.”³ Así, cada vez es más común visitar exposiciones donde se muestran las hojas de contacto por su valor intrínseco.

Las hojas de contacto nos permiten conocer el proceso, los pasos que siguió quien realizó la toma. Ante ellas la imagen cobra relación en torno a las demás tomas y se convierten en un registro de los movimientos y de las decisiones que tomó el fotógrafo en la búsqueda de qué fotografiar. Cada toma es una huella, un indicio que uno puede seguir y deducir dónde fue posando la mirada el fotógrafo en un transcurso de tiempo, comprender cómo va posicionando la cámara e inferir cómo opera su mente para realizar la toma. Gracias a este material los investigadores podemos obtener información acerca del estilo y técnica del fotógrafo, ver en contexto sus decisiones, su proceso de trabajo, así como sus preferencias y criterios.

³ Kristen Lubben, *Magnum Contact Sheets*. Es interesante conocer cómo seleccionaron el trabajo de imágenes que hoy consideramos icónicas, por ejemplo, la toma del Che Guevara de Rene Burri de 1963 o “Tha Tank Man” de Stuart Franklin de 1989, para mostrar las otras tomas no seleccionadas y apreciar la que se seleccionó dentro de las otras posibilidades. El libro contiene 139 hojas de contacto de 67 fotógrafos.

Las hojas de contacto nos permiten apreciar el orden en que fueron realizadas las tomas. A partir de ver el rollo completo, de ver todas las imágenes capturadas, es posible recuperar la manera en que el fotógrafo se relaciona y apropia del espacio, del entorno, de los personajes y la forma en que buscó ángulos y privilegió ciertas perspectivas. En muchos sentidos nos permite conocer la forma de mirar de los fotógrafos.

En busca de la imagen

La imagen que se imprime y circula es una imagen seleccionada entre otras posibles. Las hojas de contacto hacen visible ese proceso de selección. Al estar ante ellas también surgen preguntas en torno ya no a cómo se realizó la toma sino por qué se seleccionó una imagen entre otras, cuál es la que se imprimió, cuál es la que circuló. Es decir, nos permite adentrarnos a un trabajo posterior a hacer fotografías, que es el editarlas. Así, en ese proceso de producir visibilidades, como plantea Laura González, cuando uno está ante la foto no sólo se está ante la toma que se hizo en un instante sino ante un proceso del que la toma es el primer paso y la edición otro.⁴

Ahora bien, este proceso de edición puede realizarlo el mismo fotógrafo o bien hacerlo en colaboración con alguien más o un editor y reflexionar cómo se dio ese proceso de edición cuando se está realizando el análisis del trabajo de un fotógrafo no es algo menor sino un punto en el que se debe profundizar para comprender de mejor manera cómo aquél producía sus imágenes. Tenemos ejemplos de fotógrafos como Marco Antonio Cruz, que seleccionaba, editaba e imprimía sus propias fotos. Conocemos además el trabajo que él realizaba como editor de las fotos de Ángeles Torrejón o de otros fotógrafos como editor de la revista *Proceso*. Cruz nos permite conocer tanto sus fotos como la mirada que tenía para producirlas a partir del trabajo de otros. El caso de Mariana Yampolsky —de quien presentaremos a continuación unas hojas de contacto— era distinto, pues ella

⁴ Laura González, "Prólogo. Fotografía y devenir," 18-19.

realizaba un trabajo de selección en conjunto con Alicia Ahumada y David Maawad, quienes trabajaban en el revelado, ampliación e impresión en el cuarto oscuro.⁵

Algunas veces las hojas de contacto guardan indicios del proceso de selección y de edición. Incluso se puede uno encontrar con más información sobre las imágenes pues a veces se coloca en las hojas la fecha, el lugar, o se escribían títulos o temas. Quienes trabajaban con ellas muchas veces realizaban notas en forma de trazos con marcadores de cera (generalmente en colores blanco y rojo). De esta manera, al encontrar una hoja con marcas durante el proceso de investigación ya no sólo se debe ver la imagen sino a partir de esas señas inferir cómo se quería la imagen y por qué. Los trazos del editor son códigos personales que nos permiten aproximarnos a su trabajo, a las decisiones que toma y la manera en que considera debe quedar la imagen para su impresión, un proceso personal e íntimo que sin lugar a dudas influye en las imágenes que circulan y debe de reconocerse como un paso posterior a la toma. En las hojas de contacto pueden confluír esos dos momentos y desde la investigación podemos profundizar en el desarrollo de la fotografía, ya no sólo como el momento de disparo de la cámara sino como un proceso de creación que requiere más tiempo.

Recorrer la mirada sobre el trabajo de Mariana Yampolsky

Para poder apreciar lo que hemos expuesto los invitamos a recorrer la mirada sobre tres hojas de contacto que pertenecen al acervo del Archivo Fotográfico de Mariana Yampolsky que se encuentra en la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana, en la Ciudad de México. En ellas podemos ver que los contactos no presentan información por parte de su creadora, tal vez porque están realizados con un carácter

⁵ Para conocer más sobre la relación entre ellos y su trabajo véase el texto de Rebeca Monroy, "Imágenes latentes: Mariana Yampolsky ante los ojos de Alicia Ahumada y David Maawad" publicado en este mismo número de *Revista Arte Ibero Nierika*.



Figura 1. Mariana Yampolsky, s/f. Caja 72, hoja de contacto 72.52, Archivo Fotográfico Mariana Yampolsky, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

de inventario o catálogo, más que de hojas de trabajo de laboratorio. En la mayoría de las hojas que se pueden revisar hay pocos casos en los que existen marcas de selección o de edición. Esto nos habla de que las imágenes quedaban compuestas muchas veces desde la propia toma. Otros datos que podemos encontrar incluyen la estructura de sus secuencias, su forma de acercarse, abordar e interactuar con el espacio, las personas, los objetos, la arquitectura; es decir, podemos ver cómo Yampolsky en ocasiones analizaba el tema con varias tomas o realizaba un solo disparo para lograr la imagen deseada.

Es sabido que Mariana Yampolsky trabajaba con una cámara Hasselblad, la cual tiene la peculiaridad de aceptar diversos formatos, ya que está constituida en tres partes: el cuerpo, el objetivo y el respaldo. En cuanto a los respaldos existen de diferentes formatos: Mariana trabajaba con 6 x 4.5 cm y 6 x 6 cm. Las hojas de contacto registran esto, ya que la exposición de materiales fotosensibles por presión junto al material negativo que debe ser reproducido, nos muestra los rollos de la película completa cortada en tiras y colocados unos al lado de otros para exponerlos y así poder obtener una copia por contacto de todas de una sola vez. Esto permite ver el tamaño real del negativo (matriz) original y si el trabajo de medición de la luz es uniforme o no, como en el caso de fotógrafos expertos como Mariana donde existe una unidad de exposición y gama tonal constante. Mariana trabajaba tanto con película Kodak- TMY 6053, películas pancromáticas en blanco y negro de tono continuo (gama de grises) de alta sensibilidad, así como película marca Ilford —marca de gran calidad— posiblemente con similares características que la marca Kodak, como Ilfor Delta 400 o Ilford FP5; sin embargo, las hojas de contacto revisadas no nos muestran este dato.

Observemos tres hojas de contacto de Mariana Yampolsky. La primera (fig. 1) nos deja ante temas que van a ser recurrentes en ella: la arquitectura y los niños. La hoja de contacto nos muestra 12 tomas, de las cuales ocho van en pares. Es decir, hay dos tomas de un mismo tema. En la primera columna las dos últimas imágenes son de la misma casa. Una la capta de frente dejando la puerta con personas como un elemento central. La si-

guiente la realiza en ángulo, con lo que nos brinda más información sobre la composición arquitectónica de la casa. La distancia es casi la misma, lo mismo que la lectura de la luz, pero el peso y protagonismo de la arquitectura se remarca.

En la siguiente columna estamos ante dos tomas de unos niños frente a un reflejo de agua. Se puede apreciar el interés de Mariana Yampolsky por que la imagen contenga tanto a los niños como su reflejo. Las dos están tomadas de frente, pero se nota que la fotografía se desplaza, pues el paisaje cambia y con ello los elementos que se pueden apreciar en el encuadre. La siguiente columna contiene tomas de puertas y su dintel. Puertas y ventanas son una constante en los temas que le interesan a Mariana Yampolsky. Aquí nos permite apreciar su trabajo frontal y ver cómo se acerca y se aleja de ellas para lograr perspectivas distintas.

Finalmente, en la última columna tenemos dos tomas desde el interior de una casa. Mariana se aleja y eso permite que en el encuadre se aprecien columnas y un barandal de columnas de piedra en primer plano. En la otra toma cierra el encuadre para mostrar el exterior, lo que antes no se apreciaba: en esta toma resalta la pared del fondo donde están dibujados la luna y el sol. Atrás de las hojas de contacto se lee “Apopeo, Mich.” en las columnas que tienen las imágenes de los niños e “Ixtapan de los Ríos, Nay.” en las puertas y la toma desde el interior de una casa.

La hoja de contacto forma parte de su trabajo realizado en Puebla (fig. 2), donde nos deja ver tres series de fotos. En la primera columna las cuatro tomas son del proceso en el que una mujer ayuda a vestir a otra. La fotografía está afuera de la casa, la orilla de la puerta le sirve de marco y a partir de ahí va siguiendo con la cámara desde la colocación de la crinolina hasta el acomodo del vestido. Yampolsky nos deja ante cuatro momentos. Las dos columnas centrales nos permiten apreciar otra serie, cinco tomas de una mujer que acomoda tortillas en un platón hondo. Las tomas son de frente, del torso hacia arriba, y dejan a la mujer y al tortillero en primer plano. Se logra ver que la luz proviene de una ventana abierta a su costado. La mujer



Figura 2. Mariana Yampolsky, s/f. Caja 5, hoja de contacto 05.38, Archivo Fotográfico Mariana Yampolsky, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana Ciudad de México.



Figura 3. Mariana Yampolsky, s/f. Caja 69, hoja de contacto 69.06, Archivo Fotográfico Mariana Yampolsky, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

acomoda las tortillas, se nota que no para en su acción. Por el número de las tomas (6 a 12) podemos ver cómo Yampolsky comienza por fotografiar a la mujer con el tortillero y el platón, para después centrarse en el platón mismo con las tortillas y luego regresar a ella y dejarnos una última imagen centrada en su rostro.

Por último, la tercera serie en esta hoja de contacto está compuesta por seis tomas. Se nota que lo que se busca es lograr el retrato de una joven. Las primeras dos imágenes son en la puerta de la casa. Por la posición se puede inferir que hay dirección de la fotografía que va tomando la joven. En la primera toma se nota un perro que va saliendo de manera espontánea de la casa. En la siguiente toma la joven está en el mismo umbral de la puerta, pero con otra disposición del cuerpo y con una mano recargada en el marco. En las siguientes cuatro tomas ella está sentada en una banca frente a una pared de piedra, ya en el interior de la casa. La fotografía toma la foto en diagonal y logra que la chica salga de cuerpo entero y quedan elementos sobre el interior de la habitación en la que se encuentra. Luego hay una toma frontal de medio torso, con la pared de piedras como fondo. En las dos últimas imágenes la pared de piedra se ve completa, lo que permite apreciar que hay un acomodo de las piedras y se forma una cruz grande en ella. Pared y joven se vuelven protagonistas.

De la última hoja de contacto que les queremos mostrar (fig. 3), seis son tomas de un fuerte. En cuatro de ellas se aprecia cómo Yampolsky busca que salga toda la estructura. Va caminando hacia el edificio, realiza tomas de frente, pero se nota que va cambiando de posición dentro del mismo camino, siempre manteniendo la estructura cargada a la derecha del encuadre, lo que permite que el entorno también tenga lugar. Después hay tres tomas en las que los contrafuertes son lo que le interesa: va acercando la cámara y tomando el detalle de la construcción, logrando un ritmo en la composición a partir del elemento arquitectónico.

Posteriormente, en la segunda columna tenemos cuatro tomas de un sombrero al cual acomoda en distintas posiciones sobre una silla; al parecer la

intención es que salga completo, pero busca que la luz le dé distintas formas, que resalte su forma y sus detalles, por lo que lo va acomodando en distintos ángulos.

Para finalizar queremos resaltar dos tomas de la primera columna. La primera en que Yampolsky capta la mitad de una puerta con unos macetones en primer plano, elementos decorativos que al mismo tiempo permiten valorar la apropiación que las personas hacen del espacio. Luego hay otra toma en diagonal en donde se pueden ver seis puertas con macetas. El cambio de perspectiva nos deja ante una fotografía que busca mostrar el ritmo y tiene la intención de capturar la arquitectura.

A modo de conclusión

Las hojas de contacto nos permiten conocer el proceso, los pasos que siguió quien realizó la toma. Ante ellas la imagen cobra relación en torno a las demás tomas y se convierten en un registro de los movimientos y de las decisiones que tomó el fotógrafo en la búsqueda de qué fotografiar. Cada toma es una huella, un indicio que uno puede seguir y deducir dónde fue posando la mirada el fotógrafo en un transcurso de tiempo, comprender cómo va posicionando la cámara e inferir cómo opera su mente para fotografiar. Gracias a este material los investigadores podemos obtener información acerca del estilo y técnica del fotógrafo, ver en contexto sus decisiones, su proceso de trabajo, así como sus preferencias y criterios. Las hojas de contacto nos permiten apreciar el orden en que fueron realizadas las tomas. A partir de ver el rollo completo, de ver todas las imágenes saturadas, es posible recuperar la manera en que el fotógrafo se relaciona y apropia del espacio, del entorno, de los personajes y la forma en que buscó ángulos y privilegió ciertas perspectivas. En muchos sentidos nos permite conocer la forma de mirar de los fotógrafos.

En el caso de las hojas de contacto de Mariana Yampolsky, éstas nos permiten reconocer la forma en que la fotógrafa trabajaba con la cámara al

momento de realizar sus fotografías. Nos permite no sólo reconocer los temas que le interesaban (entre los que destacan los niños y la arquitectura vernácula) sino también las formas en que los abordaba (donde muchas veces hay una preferencia por las tomas de frente o con una ligera diagonal). A partir del análisis de cada toma se puede profundizar en la propia mirada de Yampolsky: no se trata de qué veía sino de cómo quería que fuera visto y cómo buscaba el encuadre.

Al revisar múltiples hojas de contacto de Yampolsky se puede apreciar que ella tenía un trabajo metódico o limpio, pues en unas cuantas tomas resolvía la imagen final (a veces dos o cuatro). Además, al momento en que hay personas en la toma se nota su interés por lograr un retrato y su preferencia por usar luz natural, incluso en interiores; muchas veces se ve cómo sitúa la escena o la busca al lado de la ventana o las puertas para aprovechar la luminosidad. Finalmente, también podemos apuntar que, si bien en el caso concreto del trabajo de Yampolsky no tenemos muchas marcas en los contactos, el resultado final lo podemos ver en las imágenes elegidas para ser impresas por sus impresores Alicia Ahumada o David Mawaad, en diálogo constante con ella.

Lo que hemos expuesto en este texto es sólo un primer acercamiento a este tipo de documentos. Lo que se necesita realizar posteriormente es un cruce con otras fuentes tanto del propio archivo como con la historiografía existente, para así tener mayor certeza de la lectura e interpretación que estamos realizando de la imagen y/o de la fotografía, si bien hay que reconocer que en los archivos las hojas de contacto sirven como un instrumento de consulta que funciona como una guía que ayuda a reducir la manipulación de originales. Es fundamental reconocer y valorar que constituyen un documento que nos permite adentrarnos en las entrañas de la construcción de la visualidad, son una parte íntima y un oro molido que nos permite volver en el tiempo y comprender la práctica misma del quehacer fotográfico de una manera que una imagen por sí sola no lo puede hacer.

Bibliografía

- González, Laura. "Prólogo. Fotografía y devenir". En André Rouillé, *La fotografía entre el documento y el arte contemporáneo*. Ciudad de México: Editorial Herder, 2017.
- Lubben, Kristen. *Magnum Contact Sheets*. Londres: Thames & Hudson, 2017.
- Ruffer, Mario. "El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial". En *(In) Disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura*, coordinado por Frida Gorbach y Mario Ruffer, 160-186. Ciudad de México: Siglo XXI UAM, 2016.



Claudia González Rodríguez

Es licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Cuenta con una especialidad internacional en conservación y restauración de fotografías por la Escuela Manuel Castillo Negrete (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía). Ha cursado talleres, seminarios y clínicas especializadas en la gestión de colecciones fotográficas, así como cursos y diplomados de guiones curatoriales y proyectos culturales. Su experiencia le ha permitido colaborar en fototecas como la del Archivo General de la Nación (1997-2000), la Fundación Cultural Mariana Yampolsky (2009) y el archivo fotográfico del Museo Archivo de la Fotografía (2010 – 2022). Actualmente se encuentra trabajando en el área de exposiciones del Centro Cultural El Rule.

Valeria Sánchez Michel

Es maestra y doctora en Historia por El Colegio de México. Ha realizado investigaciones históricas y tiene publicaciones sobre la formación de instituciones y la construcción de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México. Imparte clases a nivel superior sobre Didáctica de la Historia y Cultura Visual. Desde 2015 es la coordinadora nacional de la Olimpiada Mexicana de la Historia. Actualmente es profesora-investigadora del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, en donde coordina la Maestría en Estudios de Arte.