



Carlos A. Córdova, *Arqueología de la imagen. México en las vistas estereoscópicas*, Monterrey, Museo de Historia Mexicana, 2000

En el marco de las revoluciones del Siglo de las Luces, y del siglo XIX, un fantasma atravesó el deseo de ciudadanos que en distintos continentes investigaban una misma solución: la fijación o permanencia de la imagen por medio de la acción de la luz. Dicho deseo estaba articulado por la experimentación como dispositivo principal y con prácticas e instrumentos que buscaban un mayor grado de realismo y naturalismo de las formas de representación artística. Diversos sistemas de representación visual logrados por medio de la cámara oscura, la linterna mágica, los panoramas, los dioramas, el fenacitoscopio y la cámara lúcida, entre otros, contribuyeron a la condición que hizo posible dicho deseo, asociado bajo signos y nombres distintos: Dibujos fotogénicos, Heliografía, Calotipia, Fotografía y Daguerrotipia. Pero en unos pocos años dichos procesos quedaron en desuso, pasaron de una forma artesanal a una industrial en la cual el tiempo, la reproducción en masa, la economía de bajo costo, la estandarización de los procesos y la nueva distribución del trabajo fueron la dominante de producción. Nuevos signos y nombres dominaron el mercado de las imágenes: la tarjeta postal, la carte de visite, la fotografía estereoscópica y los visores estereoscópicos. La fotografía estereoscópica, inventada entre los años de 1839 y 1850, y que en esta ocasión nos ocupa, representa según Janet Buerger una forma de exacerbar el realismo y naturalismo al agregar una dimensión a la imagen fotográfica y producir un novedoso efecto de visión tridimensional. Dicho efecto se lograba con la superposición de dos imágenes ligeramente diferentes en ángulo y definición. Ernest Lacan, en 1856, resume el sentido que la imagen fotográfica tenía en dicha época: "la fotografía ha atravesado océanos, franqueado montañas, atravesado continentes [...] abran ustedes los álbumes y todo el universo (El Nilo, Jerusalem, Tebas, Palestina, Egipto, Nubia), como un cuento fantástico, se situará ante sus ojos". No queda duda que en las naciones donde la cultura de la imagen se extendió la fotografía representó un significante en la construcción imaginaria de dicha sociedad. En este estado de cosas, Carlos A. Córdova nos invita, en plena era posfotográfica, acompañados de un moderno visor plástico plegable, similar al clásico estereoscopio Holmes-Bates, a experimentar el efecto de la visión tridimensional referido por Lacan, con 52 bellas fotografías estereoscópicas que circularon en México entre los años 1860 y 1930. Asimismo, Carlos A. Córdova nos conmina a deconstruir un pequeño, pero significativo estrato de la arqueología de la imagen estereoscópica que tuvo

lugar en México a partir de 1856, año en que Miguel G. Rodríguez, de la Antigua Casa de Correos, inaugura con la venta de "estereoscopios con toda precisión" un periodo que según el autor "poco hemos hecho para desarrollar". El excelente trabajo de investigación teórica y documental realizado por el autor denominado *Arqueología de la imagen. México en las vistas estereoscópicas* propone "inventar [...] para encontrar los fragmentos de nuestra identidad"; los cuales fueron producidos por fotógrafos cuya autoría frecuentemente era omitida y que hasta hoy permanecen en el anonimato. Afortunadamente, según el autor, "el coleccionismo ha encontrado en lo estereoscópico una antigüedad artística y documental". Gracias al presente estudio este estrato visual será dado a conocer al público.

Jesús Nieto



*Otras cosas. Mexican Modern Abstractions*, Nueva York, con un texto de Malin Barth, Throckmorton Fine Art, 2000

Lo que comenzó a suceder en 1923, con la llegada de Edward Weston en México, fue que este autor llegó a cambiar sustancialmente un tan añejo lenguaje visual al que ya no se le encontraba salida. Fue Weston quien realizó la primera imagen abstracta mexicana (*Tienda de circo*, 1924, que no era más que la lona del techo del Circo Ruso que por entonces se encontraba en la Ciudad de México). Pero también éste tuvo que enfrentarse a la incompreensión sobre sus imágenes que transformaron de manera radical los espacios visuales; es conocido el hecho de cómo Gustavo F. Silva, uno de nuestros más acendrados pictorialistas, destruyó una imagen de Weston durante una exposición sólo porque segmentaba visualmente el cuerpo de una modelo desnuda, algo que ahora hace cualquier estudiante de escuela activa de fotografía, pero por aquellos años ni quien lo pensara.

La abstracción se volvió entonces desconcertante para una generación mexicana de principios de siglo que buscaba semejanzas con el impresionismo y sus universos bucólicos. Pocos tendrían en cuenta que el cubismo comenzaba a adquirir fuerza y una nueva fotografía, que en mucho lo retomaba también, emprendería un camino de similares resoluciones. El gran paso se dio, por tanto, con el concurso de la fábrica La Tolteca en 1931 en donde los cuatro jóvenes ganadores (ninguno rebasaba los treinta años de edad), Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Lola Álvarez Bravo y Aurora Eugenia Latapi, se llevaron los principales premios (todos con imágenes abstractas o cercanas a ello que tenían repercusiones en un simbolismo industrial) ante el asombro

de esos viejos lobos de la generación anterior. Y a partir de ahí las abstracciones fotográficas encontraron un largo camino en la producción de los treinta y cuarenta.

Esto es precisamente lo que buscó rescatar *Otras cosas*. *Mexican Modern Abstraction*, que se exhibió entre agosto y septiembre de 2000 en el Instituto Cultural Mexicano de Nueva York. Aunque con ciertos saltos y ausencias, y con las dificultades que implica la localización de la obra, mucha de ésta perdida por la incomprensión, *Otras cosas* se aproxima a la riqueza que esta corriente produjo. Sin duda la presencia aquí de Agustín Jiménez, a quien hace unos cuantos años ni quien lo mencionara, enriquece la muestra con obras como *Cactus* y *Sombras*, ambas de 1931, en donde prevalece un plano geométrico que inunda todo el cuadro; junto a él su gran contemporáneo Emilio Amero, quien también de un tiempo para acá ha adquirido una presencia inusitada (se sabe que ahora todo los enterados sobre su obra andan detrás de quien en su tiempo la coleccionó) gracias a sus fotografías e impresiones dobles que transformaron viejos conceptos; y junto a ellos la aún más desconocida Rosa Roland de Covarrubias de quien aquí se exhiben seis obras que, para acabar pronto, nunca se han visto en México.

Al verse en conjunto esta producción —al lado de muy conocidas obras de Manuel y Lola Alvarez Bravo— puede entenderse cómo una anquilosada generación de pictorialistas (que no pasaban de hacer paisajes y retratos en penumbras) nunca entendió las nuevas rutas visuales que se abrieron en 1931 en donde quedaba de lado toda forma narrativa o anecdótica del hecho fotografiado para ahora redimensionar los micro universos de las líneas y los volúmenes, del ritmo geométrico, de la selección del segmento que producía una nueva visión y de la abierta manipulación física sobre los procesos fotográficos en donde a veces ni la cámara llegaba a utilizarse (los fotogramas de Amero y Roland). Por eso los reseñistas de esos años que abordaron este nuevo fenómeno visual en las revistas de la época —y ante la falta de conceptos que lo definieran— señalaban que esas nuevas imágenes recobraban los “objetos humildes”, las “pequeñas cosas” que antes habían pasado inadvertidas; mientras que los más aguerridos críticos de esa nueva forma de ver simplemente etiquetaron a aquellos innovadores fotógrafos como “ultramodernistas”. Esa fue nuestra primera gran vanguardia fotográfica, todo un cambio que muchos no quisieron ver pero que transformó a un arte que ya no volvió a ser el mismo.

[N. del ed.]



Gertrude DUBY BLUM, *Imágenes lacandonas*, México, FCE, Asociación Cultural Na Bolom, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 1999

Hace nueve años (1991) una muy modesta exposición montada en el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares dio cuenta, por última vez en el DF, de los alcances de una maestra, por entonces en el semiolvido. Veinte mínimas imágenes que eran apenas un atisbo al inmenso trabajo fotográfico de Gertrude DUBY BLUM, esa célebre mujer que se dividió entre la leyenda facilista (todo lo que se decía de ella sin que se leyeran sus textos) y sus contundentes acciones de lucha por la selva chiapaneca y su gente. Una combativa presencia que se dio, con ella, mucho antes de que Chiapas se convirtiera en una moda etnoturística entre fotógrafos e intelectuales. Y con ello resultó paradójica su muerte (dada ocho días antes del levantamiento zapatista) porque hubiera sido testigo de cómo Chiapas comenzó a levantar la voz, algo que ella hizo, durante décadas, muchas veces sola (y si no, véanse sus artículos de *Excelsior* y *El Día*, de mediados de los setenta).

Demasiado comprometida con la cultura de la selva chiapaneca, Gertrude estuvo alejada naturalmente de la vida artística mexicana y de su oropel. Aquella exposición de junio del 91, con todo y que era un homenaje que se le hacía, pasó sin pena ni gloria para la burocracia de la cultura en México a pesar de que ese mismo mes Suecia le había otorgado el premio Global 500 por su trabajo en Chiapas. Y, desde luego, a pesar de las décadas que tenía como fotógrafa y escritora (nunca quiso asumirse como antropóloga con todo y lo que hizo por los lacandonos). Para entonces, DUBY BLUM tenía en su haber la coautoría, junto con su marido Frans Blom, de los dos tomos de *La selva lacandona* (Editorial Cultura, 1957), obra pionera sobre aquella zona en donde incluyó buena parte de su obra fotográfica; le seguiría *Chiapas indígena* (UNAM, 1961) y, mucho después, la primera gran recopilación que Alex Harris hizo de su fotografía y su pensamiento en *Gertrude Blom: Bearing Witness* (University of North Carolina Press, 1984).

Aparece ahora *Imágenes lacandonas* con una edición de Ian Hollingshead, un investigador que desde hace tiempo se había preocupado por la divulgación del archivo fotográfico de DUBY BLUM. Aunque con una impresión en duotono verdoso, que no le ayuda mucho a las fotos, se agradece que en el libro no se haya insertado ningún texto del algún Gran Escritor (que por lo regular no aporta nada a un libro fotográfico) y sí varios escritos de la misma Gertrude. Y aquí vuelve a confirmarse el por qué DUBY BLUM pertenece a una generación humanista de fotógrafos que surgió a mediados de los cuarenta y principios de los cincuenta, y que con sus imágenes dieron al traste con la moderna visión positiva del México alemanista. Para revertir eso ahí estaba, entre otros, DUBY BLUM con imágenes de una profunda belleza reverencial sobre la selva y los lacandonos. Por eso, fuera de toda tipificación exotista, Gertrude cambió los códigos de asimilación: la espesura de selva no es en sus fotografías el contexto obligado del “buen salvaje”, sino el entorno de todos en proceso de perderse (“cuando un árbol cae de la selva una estrella cae del cielo... todos estamos relacionados”, escribía Gertrude citando a su amigo Chan K'in Viejo); el rostro indio de los lacandonos no era la exhibición del “otro México” —tan de moda por entonces en los programas oficialistas— sino la constatación de una diversidad olvidada; las ruinas —Yaxchilán, Bonampak— en medio de imponentes selvas no es en su trabajo el lugar de descubrimiento ambicionado por la mentalidad colonialista, sino el lugar de peregrinación a donde todavía acudían los últimos *Hach Winik* (hombres verdaderos, como los lacandonos se denominan a sí mismos); hasta que ella misma terminó por registrar “la primera herida de la selva”: la llegada de los cortadores de caoba y los chicleros, lo bulldozer de los terratenientes que arrasaron la selva para abrir nuevas carreteras, y junto a esto “el hambre y la ignorancia [que] victimaron a la selva y a sus moradores”. Y después muchos se sorprenderían, a unos cuántos días de la muerte de Gertrude, del por qué de un pueblo en rebeldía.

[N. del ed.]