

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

septiembre • diciembre | 2013 | año 17 | núm. 49



Horizontes y territorios



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

septiembre • diciembre | 2013 | año 17 | núm. 49

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa | Presidente

Instituto Nacional de Antropología e Historia

María Teresa Franco | Directora General

César Moheno | Secretario Técnico

Leticia Perlasca | Coordinadora Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Porfirio Castro | Director de Divulgación

Mayra Mendoza | Subdirectora de la Fototeca Nacional

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor

Lourdes Franco | Diseño

Paola Dávila | Asistente editorial y fotografía

Edgar Jaramillo | Retoque digital

Patricia Priego | Revisión de textos

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Teresa del Conde, Bernardo García, Carlos Jurado, Patricia Massé Z., Adrián Mendieta, Patricia Mendoza, Rebeca Monroy Nasr, Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter.

Comité editorial Juan Carlos Valdez, Mayra Mendoza, Gerardo Montiel Klint, José Antonio Rodríguez, Columba Sánchez.

DR © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, CP 06700, México, DF
alquimia.sinafo@inah.gob.mx
ISSN 1405-7786

Alquimia publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud del contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Leticia Perlasca/José Antonio Rodríguez, Insurgentes 421, 7º piso, Col. Hipódromo, CP 06100, México, DF

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

Impreso en Impresora y Encuadernadora Progreso S.A. de C.V., México, D.F.
Hecho en México / Printed in Mexico



Índice



- 4 **El paisaje de vuelta**
Editorial
- 9 **Y el paisaje como ficción:
el Mar chapálico**
Julián Arquero
- 31 **Mitos y realidades
en *México Pintoresco***
Mayra Mendoza Avilés
- 47 **Altocontrastes: fotografiar
el paisaje de la gran ciudad**
Rebeca Monroy Nasr
- 61 **Bob Schalkwijk
y la Ciudad de México**
Georgina Rodríguez Hernández
- 69 **Fotografía de paisaje actual en
México, 1980-2013.**
**De ombligos de la luna,
cartografías, cipreses,
digresiones, maromas, zonas
tórridas, fines del mundo,
herencia e inicio de una
tradicción.**
Gerardo Montierl Klint
- 81 **Sistema Nacional de Fototecas
SINAFO | Daniel Sanabria | Pablo Landa**
- 84 **Soportes e imágenes | Fernando Gómez**
- 86 **Reseñas**
Claudia Negrete Álvarez
Elizabeth Romero Betancourt



El paisaje de vuelta

José Antonio Rodríguez

Pareciera que el paisaje fuera un escenario sólo para tener una actitud contemplativa, pero es mucho más que eso evidentemente. Porque todo paisaje puede convocar lo mismo al espacio bucólico (piénsese en el pictorialismo fotográfico que estuvo cargado de ello) que a lo trágico (dígalo si no la Ciudad de México durante la Decena trágica o después del terremoto de 1985). La práctica o hechura del paisaje es un acto que tiende a construir todo un sistema simbólico (lo emblemático de la arquitectura en cualquier ciudad). Edifica iconografías que buscan ser referencias territoriales, incluso crea trazos nacionalistas (los cielos que tanto impresionaron a Edward Weston en su estancia mexicana, los imprescindibles magueyes y nopales para la ruralidad mexicana, las edificaciones religiosas). Crea también alegorías con intenciones específicas (el tendido de vías férreas en el siglo XIX; o la modernidad industrial gestada en los años treinta a partir del concurso de la cementera La Tolteca). Y en esa complejidad le ofrece identidad a los espacios territoriales. Por eso crear paisaje no es ningún acto neutral. La posición de quien ve es un hecho ineludible de toma de posición.



En *Alquimia* quisimos indagar sobre este hecho. Hemos abordado diversos géneros e historias, en la producción de nuestras imágenes. Hoy lo hacemos con el paisaje. Nuestros colaboradores pusieron empeño en ello, incluso nos propusieron evidenciar algunas directrices sobre la práctica paisajística. Así, Julián Arquero —antiguo amigo de esta revista que escribe con seudónimos múltiples— nos planteó un metatexto en interconexión entre palabra e imagen. La subdirectora de la Fototeca Nacional, Mayra Mendoza, nos aporta otra lectura sobre Hugo Brehme, algo más esclarecedora sobre los usos y prácticas de los años treinta. La historiadora Rebeca Monroy Nasr pone en evidencia el paisaje urbano defenido y la manifestación de sus iconos. Gina Rodríguez nos devuelve a la obra de Bob Schalkwijk y de cómo este creador vio a la Ciudad de México a mediados de los años sesenta del siglo XX. Para no quedarnos lejos de lo contemporáneo, Gerardo Montiel Klint, un notable creador, también pone en evidencia lo que hoy se hace. Viejo género éste del paisaje que sigue tan vital. Por ello, es evidente, el paisaje no se ha agotado, continúa tan vivo como en sus propios inicios. Y en eso quisimos adentrarnos.

ARRIBA

Autor no identificado
Vista de la torre poniente de Catedral, calle Monterillas, (actualmente calle de Guatemala), ca. 1870.
Col. Gustavo Amézaga Heiras.

PÁGINA 1

©6531
Incendio en la torre Latinoamericana, Fondo Casasola, México, D.F., 23-05-1953.
Negativo de película de seguridad.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINA 3

A.G Fuentes
Catedral de Guadalajara ca. 1870
Col. Gustavo Amézaga Heiras.





Guillermo de Alba, *Chapala*, 1922. Impresión de época. Col. Helado Negro.

Sonora News Company,

MEXICO.



Antique Department:

Rare Old Paintings, Inlaid Cabinets and Chests, Laces, Embroideries, Tapestries, Maximilian Remnants, Relics of the Conquest, Etc., Etc.

Calle Estaciones 3,

Opposite Mexican Central Depot.

Curio Department:

Carved Leather Work, Opals, Fans, Serapes, Mexican Drawn Linens, Filigree Baskets and Feather Work, Views, Guide Books, Interpreters, Etc., Etc.

Gante No. 4,

Opposite American Club.

Y el paisaje como ficción: el Mar chapálico

Julián Arquero

*Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa,
que debe contener un mapa del mapa del mapa
y así hasta lo infinito...*

Josiah Royce [según Borges].

¿Cuál es el paisaje mexicano? Brehme apostó por la lejanía de volcanes nevados. Y antes que él, las palmeras veracruzanas de Sumner Matteson. Salas Portugal creyó que andaba por los pedregales y cañadas. Javier Hinojosa lo buscó en el *Zen* de Cuatro Ciénegas. Para Alejandro Cartagena el gran paisaje son los suburbios devorando al Cerro de la Silla. No me extrañan los empolvados cactus, secos, como en Rulfo. Desolados. Lola Álvarez Bravo llegó a Acapulco para hacer un libro donde le agradecía al presidente Alemán, “fundador de esta nueva ciudad”. Nacho Guevara se perdió en la selva. Michael Calderwood usa una pentax, algo de película de grano fino y una avioneta para lograr vistas que son texturas abstractas, aéreas. Incansable, Rafael García *Reflex* exploró fotográficamente miles de sitios, algunos bajo tierra. Subterráneos. Mientras que Alfredo De Stéfano gusta de prenderle fuego al desierto. Y me apresuro antes que salga el merolico a repetirnos aquello del *mosaico...* Todos aciertan y todos se equivocan.

Los ríos han sido vencidos. Elijo al paisaje ribereño como mi versión del género, fundamentalmente por idílico. La vida lacustre en un país

donde lo que sobra es tierra y lo que falta es agua. Ya el abultado recuento de Eric Van Young al que llamó *Writing Mexican History* (Stanford University Press, 2012) dio cuenta del desinterés académico por presas, manglares, humedales, cascadas, pantanos, ríos o manantiales como sujetos historiográficos. El escenario, entonces, esa brecha alrededor del imperio del agua.

Quien describió al enorme lago como *Mare Chapalicum* fue fray Antonio Tello en su *Crónica miscelánea de la sancta provincia de Xalisco* (1653) alabando su agua, “dulce y sabrosa y tan limpia”. Pero el primero en profetizar el “próspero porvenir” fue el ilustre sabio don Mariano de la Bárcena y Ramos, quien predijo que se levantarían casonas en su borde “como en Suiza”. Y no es que el naturalista fuera vidente. Como diputado y luego gobernador, Bárcena sabía lo que se cocinaba en las hornillas del Castillo de Chapultepec. Sitio de veraneo de Porfirio Díaz desde 1904, Chapala resultó de los primeros destinos abiertos al goce del turista, esa nueva presencia, *fin de siècle*, empujado por distintas modernidades. Lugar privilegiado, el apacible poblado de pescadores vio edificar las suntuosas villas Montecarlo, Bell, Elena, Niza, Adriana, Tlalocan, Josefina y la Ferrara (de la que decían era “fea y rara”). Auténticos cotos privados como El Manglar, donde vacacionaba el eterno Presidente. Faltaban alojamientos para el séquito de científicos, aduladores, empleados, amigos, cortesanos y socios. Los Braniff compraron la casona germana alzada por Pérez Verdía en terrenos de la parroquia. Y pronto hubo casino, plaza de toros, hoteles y *yacht club*. Luces, bailes y risas.

Un lago a medida de las descripciones en la *Terry's Mexico* (nuevas guías para nuevos forasteros) del periodista gringo y *fellow* de la Royal Geographical Society Thomas Philip Terry, quien despachaba en la Sonora News. Falta rascarle al inventario de esta potente fábrica de mexicanidades: *Opals, Mexican Curios* y *Genuine Antiques*. Postales de Cox y Scott, finísimas impresiones coloreadas en goma al dicromato del fotógrafo norteamericano Henry Ravell —pionero de la imagen mexicanista—, mapas, retratos de celebridades y estereoscopías. En el mostrador la Terry, con sus 595 páginas, que se vendía en 2.50 dólares o 5 pesos.

No le faltaban letras a Terry para describir peones de calzón blanco usando rústicos arados de madera entre árboles de mezquite, de cuyos brazos colgaban los sarapes rojos. O los campos de caña, “de un verde más claro que las cosechas de alfalfa, maíz, trigo y cebada”. Una estampa textual a modo, entre lo bucólico y lo cromático. Por interiores, un mapa (también a colores) del Mar chapálico, “cortésmente proporcionado por el gobierno”, lo cual ha levantado suspicacias sobre su patrocinio. Lo cierto es que Díaz escribió al autor felicitándolo por “la

exactitud de sus datos y su perspicacia”, considerando a la guía “de genuina utilidad pública”. Mientras que el ministro Limantour alabó “la paciente investigación, el buen juicio y su sentido práctico”. Vaya usted a saber de lo que hablaban.

Los veleros se detenían un momento frente a Catedral para rogar por buena pesca. Sobre una de esas bamboleantes embarcaciones José María Lupercio fotografió casonas, declarando arcaico al paisaje natural. Dando fe que esos palacetes eran los nuevos motivos paisajísticos. Nutridos intereses convirtieron al paisaje fotográfico en artefacto de cambio social y económico, testimoniando los paraísos disponibles. Educando otra cartografía, la “lectura del paisaje cultural”, en los términos de Brigitte Boehm. Estampas visuales alineadas con los grandes escaparates gráficos del régimen como el *Álbum de Damas* (1907-1908), *Arte y Letras* (1906-1914) —ambas dirigidas por Ernesto Chavero, eficaz propagandista del porfirismo y artífice de muchas revistas de entonces—, *El Mundo Ilustrado* (1891-1914), *Savia Moderna* (1906), *El Tiempo Ilustrado* (1891-1914) o la *Revista Moderna de México* (1903-1911).

No asombra que esta foto-paraíso de Lupercio fuera reconvertida, a partir de 1906, en tarjetas postales por los hermanos Kaiser, habilidosos editores. Cientos y miles de fotos baratas. Estampa masificada. Sospecho que la convergencia de la imagen paratexto y del texto metaimagen bien podría expresar el “estado del mercado de las imágenes para trascender la idea del artista inspirado y su preocupación estética”, reclamado por Fernando Aguayo. Y sin embargo, habría que advertir la comodidad con que las fotos de Lupercio se movían entre el gabinete, la postal, el semanario ilustrado y la guía de viajeros. Describiendo al moderno fotógrafo-artista como autor entre medios. Uno de esos magazines, ávidos por la apariencia fotográfica, comentó esa capacidad suya para dar visualidad:

Lo mismo se encuentran en muestrarios cuadros de costumbres nacionales que vistas que reproducen los más encantadores paisajes; lo mismo el retrato del personaje o la dama de polendas, que el del granuja o el de la pordiosera; lo mismo, en fin, la escena que se desarrolla a los márgenes del río que la que se desenvuelve en el oscuro cuchitril del proletario. Todos los asuntos pasan por su cámara (*El Mundo Ilustrado*, 15 noviembre 1903).



© 31999, Estación de ferrocarriles de Chapala, Jalisco, Fondo Archivo Casasola, Chapala, Jalisco, ca. 1920.
Transparencia gelatina sobre película de nitrocelulosa. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

The Indian fishermen always stop at the twin-steepled church in the village of Chapala and pray to Saint Peter for a heavy catch and a safe return home.

Frank G. Carpenter, *Mexico Carpenter's World Travels* (1926).



Chapala son tus canoas/
como un cortejo de fantasía/
cargadas de mangos verdes/
y de melones y de sandías.

Pepe Guízar, *Chapala* (1943).





© 455275, *Vista a la orilla del Lago de Chapala*, **José María Lupercio**, Fondo Felipe Teixidor, Chapala, Jalisco, México, ca. 1920. Impresión plata sobre gelatina. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

They started before
sunrise, when the
lake was bathed in
motion-less light.

D.H. Lawrence, *The Plumed Serpent* (1926).



© 121780, Poblado de Ajijic a la orilla del lago de Chapala, Winfield Scott, Fondo C.B. Waite / W. Scott, Chapala, Jalisco, ca. 1908. Placa seca de gelatina. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Creen los habitantes que una ciudad antigua quedó sepultada en una inundación repentina, y todavía se encuentran a cierta distancia de Chapala varios troncos de sabinos (*Taxodium distichum* de Richard) cubiertos en parte por las aguas.

Henri Guillaume Galeotti,
El Mosaico Mexicano o Colección de Amenidades Curiosas e Instructivas (1841).



© 120668, *Embarcación en el lago de Chapala*, **Winfield Scott**, Fondo C.B. Waite / W. Scott, Chapala, Jalisco, ca. 1908. Placa seca de gelatina. CONACULTA-INAH-SINAFI-FN

Lake Chapala is a summer resort of the highest grade, and is frequented by the most prominent residents of Guadalajara and other large towns. There has recently been discovered a large deposit of petroleum discharging from the bottom of the lake.

Marie Robinson Wright, *Picturesque Mexico* (1897).



© 35011, José Ives Limantour y funcionarios observan plano de las obras en Chapala, Fondo Archivo Casasola, Chapala, Jalisco, ca. 1910. Negativo de película de nitrocelulosa. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINAS SIGUIENTES **José María, Lupercio**. Chapala, 1905. Col. Helado Negro..

De 1920 a 1935 navegó por las aguas de Chapala un barco a vapor llamado el Viking, de dos pisos y con capacidad para 200 pasajeros. Tal vez porque consumía demasiado combustible, o porque pronto pasó de moda, acabó sus días como chatarra varado frente a la estación. Antes, en 1868, inició sus recorridos entre Chapala y La Barca el vapor Libertad, pero tuvo un desenlace trágico, naufragando frente a Ocotlán en 1889, con la pérdida de decenas de vidas.

Arabella González, *Ruta de la Ribera de Chapala* (2006).

Este hotel, montado enteramente al estilo moderno, y situado a la orilla del pintoresco lago de Chapala, donde se disfruta de un hermoso clima durante todas las estaciones del año, está destinado a satisfacer el gusto de las familias y personas que deseen pasar amenas temporadas de recreo, así como para aquellas que por sus enfermedades necesiten el uso de las aguas medicinales que el mismo establecimiento posee y cuyo análisis, practicado por el honorable químico D. Lázaro Pérez, damos a continuación.

J. Figueroa Domenech, *Guía general descriptiva de la República Mexicana* (1899).





Upercio.





© 12004. *Con tules al hombro*. Winfield Scott, Fondo C. B. Waite/W Scott, Chapala, Jalisco, ca. 1909. Plata seca de gelatina. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

The town of Chapala, on the north shore, is picturesquely located under the towering cliffs of the mountain, and has long been a health resort of the natives.

Reau Campbell, *Campbell's New Revised Complete Guide and Descriptive Book of Mexico* (1904).



José María Lupercio. *El Manglar, Chapala*, 1905. Col. Helado Negro.

Llámase esta laguna por acá la de Chapala, que es nombre de un pueblo marítimo que tiene en su ribera; navéganla los Indios con canoas y chalupillas pequeñas, ahóganse muchos en las tempestades que sobrevienen tempestivamente; sus costas son calientes y anssi se dan en ellas mucha cantidad de naranjas.

Don Francisco Alonso de la Mota y Escobar,
Descripción geographica de los Reinos de Galicia, Vizcaia y Leon.

Le lirio est une scille, ou jacinthe d'eau,
dont les grosses touffes flottantes, aux fleurs liles,
bordent le rive sur une largeur
de 20 o 30 mètres. Parfois le vent les pousse au
large et les disperse. Il y aux six ans,
le lirio était inconnu à Chapala.

Louis Lejeune, *Sierres Mexicaines: Mines et Mineurs* (1908).

© 455276, *Embarcación en Chapala*, José María Lupercio,
Fondo Felipe Teixidor, México, ca. 1920. Impresión plata sobre gelatina. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

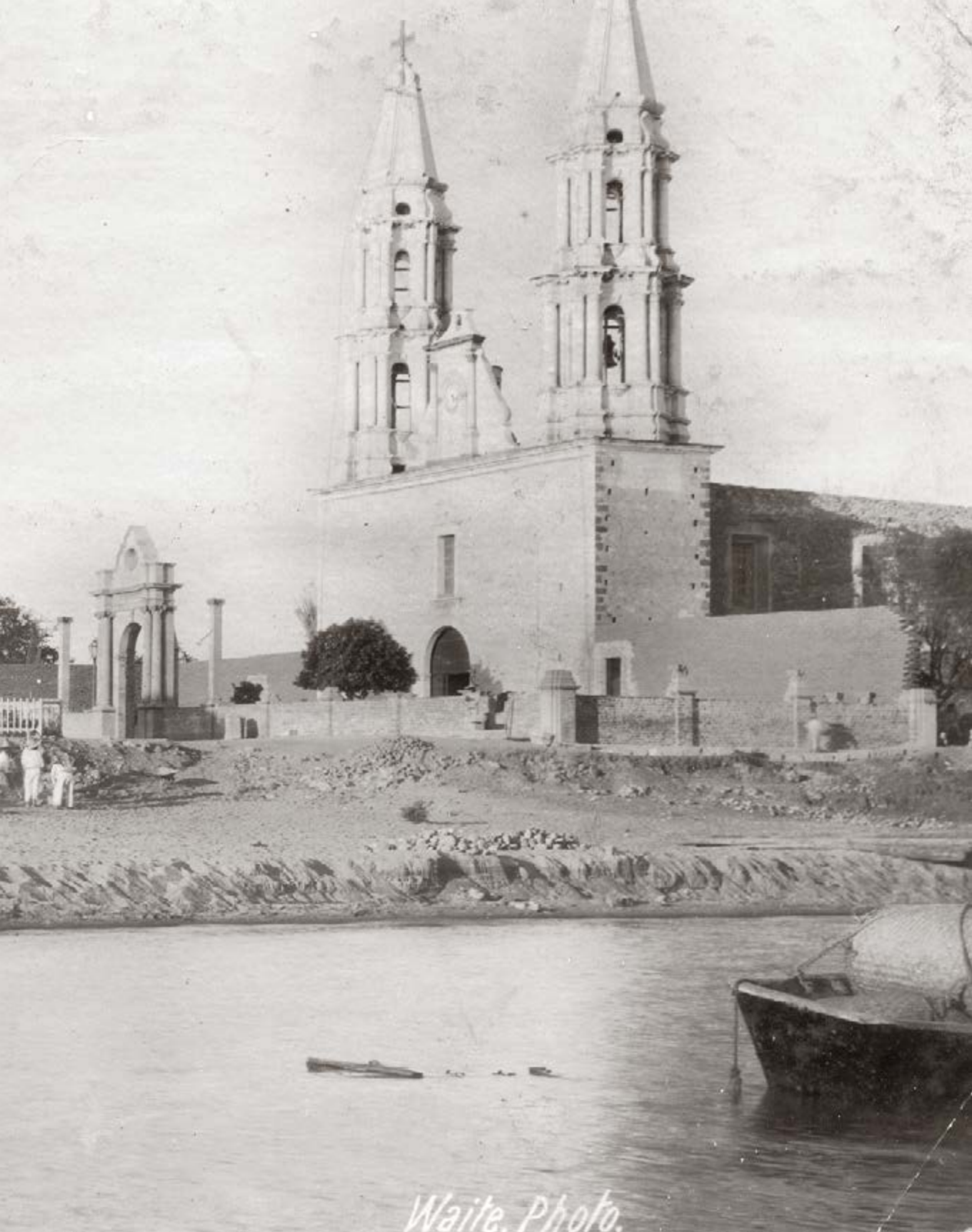
PÁGINAS SIGUIENTES © 457455, *Catedral junto al lago de Chapala*, "Cathedral. Chapala. Lake, Chapala Mex.", Fondo C.B. Waite / W. Scott,
Chapala, Jalisco, ca. 1905. Gelatina de autoimpresión. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN





773. Cathedral. Chapala. Lake Chapala. Méx.

The red blankets (usually tucked in the branches of the Mesquite trees) of the workers form strong color notes in a landscape where the herbage is nearly always a vivid green. The land is dotted with



Waite Photo.

cane-fields which usually show a lighter green a mere lightening of shade— against the deeper hues of alfalfa, corn, wheat and barley. Thomas P. Terry, *Terry's Mexico, Handbook for Travelers* (1909).



Llenándose de casas de campo, parques y jardines a semejanza de algunas de las poblaciones que en Suiza, en Estados Unidos y otras naciones yacen en las márgenes de los lagos, ofreciendo todas las bellezas



Guillermo de Alba. *Chapala*, 1922. Col. Helado Negro.

y atractivos que solamente en tales situaciones pueden asociarse. Chapala será, sin duda, la estación veraniega de Guadalajara y tal vez de todo el interior del país.

Mariano Bárcena, *Ensayo estadístico del estado de Jalisco*, 1888.

El paisaje parece escena encantadora, tal que convendría explorar los matices de ese encuentro. La escenificación del polo turístico porfiriano ocupó a otros fotógrafos de primera línea quienes arribaron con su artillería de brillantes lentes de latón, como Charles B. Waite (quien publicaba su camarota y su archivo) o Winfield Scott, avecindado en Ocotlán, cuyos anuncios ofrecían *true portraits of the life and the landscape of this country of unparalleled picturesqueness*.

Bien distantes parecieron los 40 kilómetros que separan a Guadalajara de Chapala. Y es que sólo en México los ferrocarriles llegan tarde ¡por años! El primer vagón llegó en abril de 1920. Eso sí, con la ceremoniosidad acostumbrada por los modernizadores. Cohetones, saraos, kermés, oratorias diversas y, por supuesto, la cámara fotográfica. Una botella de champán estrellada al costado de la locomotora. Inaugurando un amplio edificio, y sobre el cual una terraza permitía observar el movimiento del convoy tomando el té. En la cola de los lugares comunes exigibles, las vendedoras de naranjas, quesotes de Cotija. Tejuino. La necesidad de sarapes, sombreros y jarritos de Tlaquepaque con la divisa “Jalisco nunca pierde”.

En 1919 José G. Zuno calificó a los “paisajes nacionales” de Lup[ercio] como “revolucionarios”, buscando rehabilitar a un artista del antiguo régimen, a quien la severa crisis tapatúa obligó a migrar a Ciudad de México con apenas una chamba en el decadente Museo Nacional. Cuando escampó el chubasco regresó a reponer el elegante estudio fotográfico, para terminar de darse cuenta que la buena sociedad de La Perla se extinguía (*Jueves de Excelsior*, 15 febrero 1923). Y que al paseo Porfirio Díaz, inaugurado en su honor, algún oscuro burócrata revolucionario le había cambiado el nombre para llamarla calzada Independencia.

Años después lo sacó del silencio el inolvidable Leopoldo Orendáin en las “Cosas de viejos papeles” (su columna del diario *El Informador*), quien puso el acento “en sus esmeradas nubes cuajando en lejanías”. Un reciente ensayo sobre pictorialistas añade que el “colorido artista” era pintor, corredor de autos, escenógrafo, editor y, además, torero de reses bravas ¿No cantaba María Conesa “Lupercio... Lupercio... toma una foto al magnesio...”, en tonadilla de pasodoble?

La metáfora del fotógrafo vestido de luces nos advierte del riesgo de las simplificaciones y de las significaciones estancadas. Tengo la impresión que no sabemos más del jalisco que cuando Teixidor coleccionaba sus paisajes. Como tampoco sabemos gran cosa de la fotografía *amateur* animada por el suceso turístico. Guillermo de Alba construyó muchas de las villas y hoteles mirando al lago, e incluso la estación del



Photo Views.

Rubber, Coffee, Mountain Types,
Ruins of Mitla, Palenque,
Aztec and Toltec.

Wholesale and Retail.

I HAVE THE LARGEST CAMERA
IN MEXICO.

Specialties: { Railroad Advertising and
Collections for Museums.

C. B. WAITE,

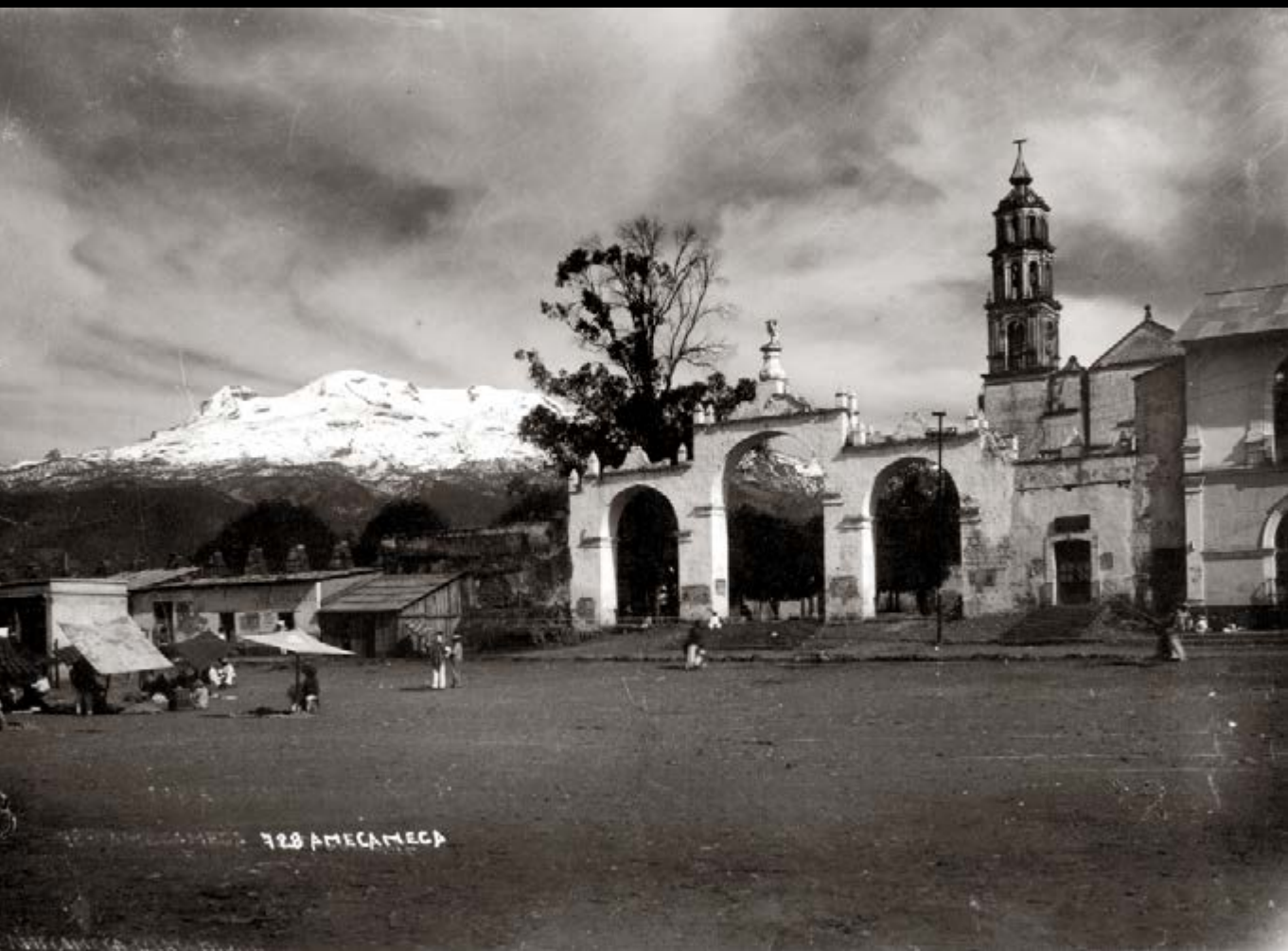
1^o San Cosme 8½, MEXICO CITY.

(SEND FOR CATALOGUE.)

tren. Fue, además, un curioso fotógrafo, quien registró la vida social de los recién llegados. Trajes de baño, sombrillas, raquetas de tenis, sodas. Encantadoras sirenas del mundo feliz. En su *Arquitecto Guillermo de Alba*, Chente García barajó sus fotos con las de Lupercio, dejando ver lo elitario del asunto (Editorial Ágata/Fotoglobo, 2002). La aristocracia tapatía tomando el sol.

¿Y cuántos cromos de nubes crepusculares y redes secándose al sol tomó Jesús González Miranda en medio siglo? Joyas del paisaje ficcional. Engarzadas en la bisutería mexicanista. La *Atlántida morena*, en palabras de Mauricio Tenorio. Antes que Strand, Figueroa, Yáñez y demás fijaran a que debía de parecerse México en las fotos, fueron las imágenes del Mar chapálico el laboratorio del país como destino y del destino del país. Lupercio logró la miniatura mitológica del lago como atracción de paseantes, nadadores e inversionistas. Y en esta vocación romántica no era menos ilusoria Chapala en las letras de canciones o en la literatura de forasteros, de las cuales reunimos un montoncito para que el lector arme su versión de las cosas.

D.H. Lawrence escribió los borradores de *La serpiente emplumada* a la sombra de un sauce en Chapala. Tomó fotografías del lago y las mandó a sus amigos garabateando cartas al reverso. Letras al reverso de paisajes. Mojemos, pues, las fotos y escuchemos el eco.



728 AMECAMECA

Mitos y realidades en *México Pintoresco*

Mayra Mendoza Avilés

Para Phil Bourns

Hugo Brehme dio continuidad al quehacer de sus predecesores, los artistas viajeros, quienes sentaron las bases de la Nación decimonónica a través de la pintura, la gráfica y por supuesto, la fotografía. Vecindado en México desde la primera década del siglo pasado, la propuesta estética de su estudio fotográfico es heredera de ese repertorio iconográfico que supo comercializar a través de impecables imágenes de un México pintoresco y que al término de la Revolución encontraron cabida dentro del gusto de la nueva oligarquía en el poder.

© 372705,
Vista de Amecameca,
Fondo Hugo Brehme,
Estado de México, ca. 1920.
Placa seca de gelatina.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN.

Entre las vistas con mayor divulgación, se hallan las que integran el libro *México Pintoresco*, publicado en 1923 en español y dos años más tarde, en otra propuesta editorial en inglés, alemán, español y francés. En estas ediciones, la constante es el paisaje mexicano, rural o urbano. Escenas bucólicas y evocadoras de ensueños a través de sugestivos atardeceres, vistas de monumentos prehispánicos o coloniales sobrevivientes al paso del tiempo como testigos de un pasado glorioso; la majestuosidad de los volcanes que a veces sirven de telón para apreciar la apacible vida campesina, sin olvidar el repertorio de los estereotipos nacionales producto de la construcción cultural, los charros y las chinas poblanas. En la obra publicada por Brehme convergen más de un centenar de imágenes que es posible considerar estereotipos de “lo mexicano”, perpetuando el ámbito de las “tradiciones inventadas”.¹

Hace una década, en este foro de *Alquimia* publiqué el artículo “La colección Hugo Brehme” e hice notar la posible relación de este autor con un fotógrafo norteamericano, ya que la imagen “Cociendo tortillas de maíz” incluida en las ediciones de *México Pintoresco* de 1925 apareció acreditada a Sumner W. Matteson en el libro *México Through Foreign Eyes*, con el título “Cociendo tortillas en Tepotzotlán, cerca de Cuernavaca, 1907”². Esta última proviene de la colección del Museo de Ciencia de

Minnesota. Al observar ambas imágenes, se infiere que es la misma escena y el mismo segundo fotografiado, sin embargo en la del libro de Naggar existe además un personaje masculino a la izquierda y fragmentos de manos femeninas en el extremo derecho que la convierten en una vista horizontal a diferencia de la otra. Resulta difícil explicar cómo dos autores fotografiaron el mismo objeto desde el mismo ángulo. Generalmente cuando dos o más cámaras se sitúan en una misma escena hay variaciones en las tomas ya que por impenetrabilidad física, dos cuerpos no pueden ocupar el mismo espacio en el mismo momento. Es evidente que se trata de una misma toma, sólo que editada en *Picturesque Mexico*. En efecto, indudablemente la relación entre ambos fotógrafos era más que estrecha y trataré de explicar cómo llegué a ella.³

Entre las escasas impresiones del Fondo Brehme bajo custodia de la Fototeca Nacional sobresale, por su impecable manufactura, un conjunto de vistas efectuadas en México. Se trata de imágenes de autoimpresión (*printing-out-paper*). La mayor parte con inscripciones en inglés al reverso y el sello "Negative by Sumner W. Matteson"; generalmente, también con el de Hugo Brehme y su dirección de Avenida 5 de Mayo 27.⁴

En 2007, al revisar el expediente de la adquisición de la colección Matteson por parte del Museo de Minnesota, para mi sorpresa, reconocí la mayoría de las imágenes como de Hugo Brehme. Fuera de aclarar mis dudas, el enredo era mayor y las certezas se desvanecían.⁵ Durante la curaduría de la exposición temporal de Hugo Brehme para la Fototeca Nacional, una de las vistas de Amecameca detonó en particular múltiples interrogantes al tener la posibilidad de revisar la digitalización del negativo ampliándolo en pantalla hasta casi distorsionar los píxeles. Los cuestionamientos se centraron en tres puntos:

- Las tachaduras sobre el sustrato de la imagen, en donde se inscribió el nombre del sitio fotografiado y numeración del negativo de Brehme, podían tener un origen diferente a posibles re-enumeraciones de piezas en la casa comercial, como lo había pensado en un inicio de la investigación.
- Las más de 18 caligrafías o maneras de firmar identificadas, no necesariamente podrían pertenecer a los asistentes o colaboradores del Estudio Brehme.
- El paisaje y la toma demasiado abierta de ésta y otras imágenes, guarda más semejanza con las tomas de los viajeros del XIX o principios del XX; es decir, se trata de una toma muy temprana.

Al revisar nuevamente aquella veintena de impresiones con el sello de Matteson al reverso, me di cuenta que las fechas escritas en inglés "April 2'20", "June 2'20" y "Aug. 29'20", señalaban que las imágenes se tomaron meses previos a la muerte de Sumner ocurrida el 26 de octubre de 1920 a causa de un enfisema pulmonar tras la ascensión al Popocatepetl.⁶ En el artículo sobre la autoría de la emblemática imagen de Emiliano Zapata, supuestamente tomada por Brehme, hice notar que el fotógrafo alemán no escribía o hablaba en idioma inglés y con excepción de su socio, el suizo Wilhelm Weber el resto de los trabajadores de la casa comercial eran mexicanos e hispano parlantes.⁷

Sumner Warren Matteson Jr. efectuó dos viajes a México, el primero en 1907 y el segundo en 1920. La vista de Amecameca que llamó mi atención posiblemente sea

de esta primera visita, aun cuando no se ha localizado un impreso que le adjudique su autoría; sin embargo, quizá a ello se deba que guarde más relación con las vistas de los viajeros del XIX, lo mismo que un gran número de vistas rurales conocidas bajo la autoría Brehme.

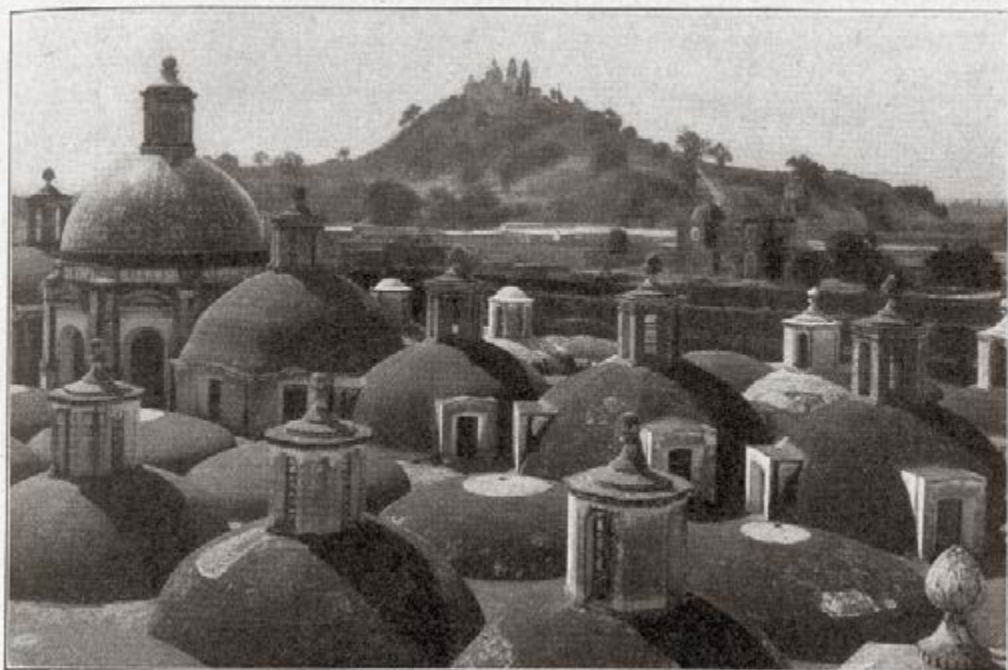
En 2010 establecí contacto con Phillips Bourns, coautor con Lou B. Casagrande en 1983 del libro *Side trips. The photography of Sumner W. Matteson 1898-1908*, el estudio monográfico más completo sobre la obra de Matteson y a quien ha dedicado casi tres décadas de investigación. Ellos también fueron comisionados un año más tarde por el Museo de Ciencia de Minnesota para efectuar la revisión y compra de los negativos hoy propiedad del museo. Dicho investigador corroboró la caligrafía del fotógrafo en las impresiones de Fototeca Nacional, con base en los análisis de la colección del autor realizados en el Museo Público de Milwaukee. Las dudas aisladas se convirtieron en certezas compartidas.⁸

Gracias a Bourns conocí una publicación fundamental para comprobar la autoría de las imágenes de Matteson, *The New Revised Complete Guide and Descriptive Book of Mexico*, publicada por Campbell en 1909, con el cuidado de indicar que las ilustraciones incluidas fueron hechas a partir de las “fotografías y dibujos de los artistas” y el correspondiente listado, que integra a catorce autores —y la ciudad de residencia—, seguida de los números de página donde aparecen sus imágenes. El dueto comercial Scott-Waite, son los autores con el mayor número de imágenes incluidas, seguidos por Sumner Matteson. En ediciones previas de la guía de Campbell, en 1904, 1906 y 1907, únicamente se incluyen los créditos fotográficos de Scott. Es precisamente en éste último año, cuando Matteson efectuó el primer viaje por México.⁹

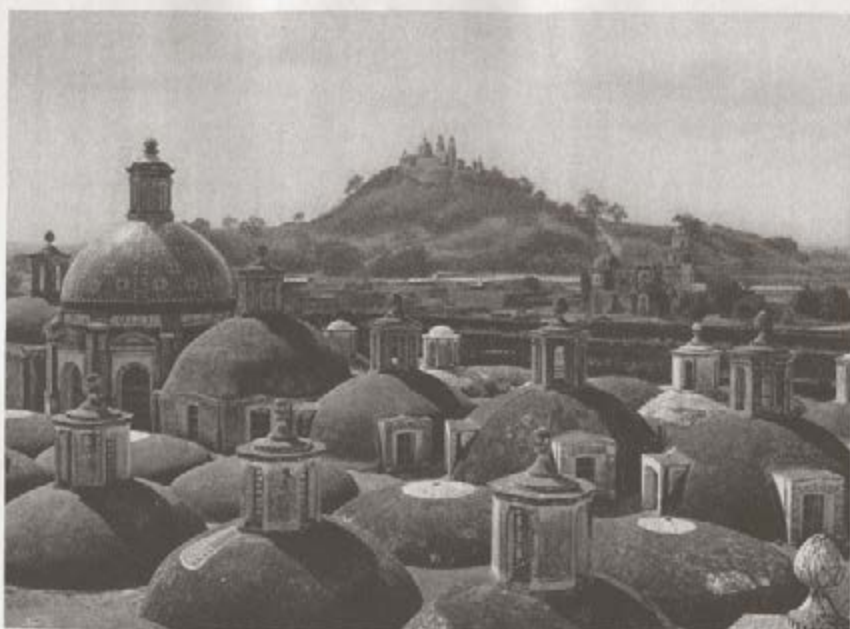
Atribuciones Es posible rastrear la publicación de diversas imágenes de Matteson que ahora circulan con el apellido Brehme, no con el fin de enjuiciar a este autor sino más bien de insistir en la circulación de las imágenes y evidenciar los terrenos pantanosos sobre la autoría de las mismas hasta la primera mitad del siglo XX. Entre las fotografías más conocidas acreditadas a Brehme está la “Pirámide de Cholula”, una vista popular entre los fotógrafos, pero es poco o nada posible coincidir en la misma perspectiva, época del año y horario, a menos que se trate de la misma toma.

Dicha imagen fue publicada en la guía de Campbell antes mencionada, otorgando la autoría a Sumner Matteson. En la edición de *México Pintoresco* figura con el título “Cholula con la pirámide”, al igual que en *Picturesque Mexico. The country, the people and the Architecture y Mexiko. Baukunst, Landschaft, Volksleben*. Así también Brehme la comercializó con una breve edición a los extremos, en postal fotomecánica, con el título “Pirámide de Cholula”.¹⁰ Es importante mencionar que en 1924, Hugo Brehme efectuó ante el Departamento de Bellas Artes, el registro de propiedad intelectual de quince imágenes de la pirámide de Cholula, pero ésta en particular no fue incluida.¹¹

Una imagen emblemática en la colección Brehme de la Fototeca Nacional, por la rareza del monumento que retrata, comúnmente confundido con Mitla, es Guiaroo, un sitio en Oaxaca que no figura en las guías de turismo incluso en la actualidad, donde se localiza una singular tumba cruciforme a la que se llega tras algunas horas de ca-



DOMES OF THE ROYAL CHAPEL, CHOLULA.



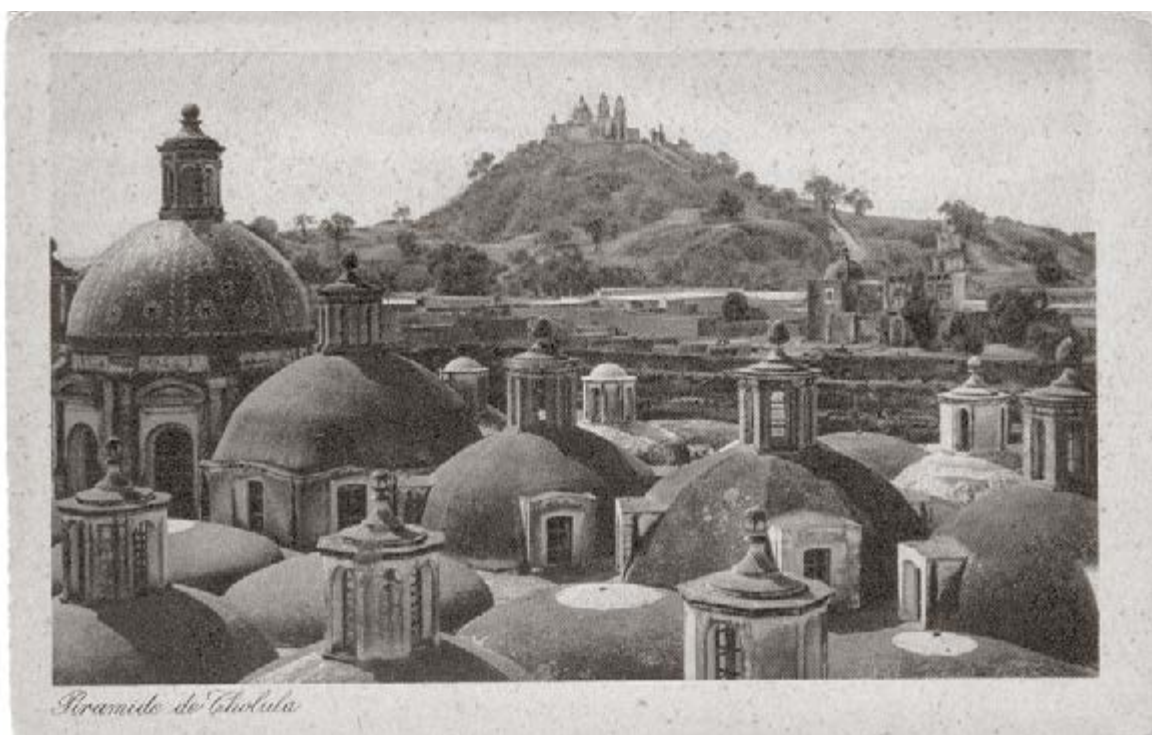
Pyramide de Cholula

Pyramide de Cholula

Pyramide de Cholula

Pyramide de Cholula

Pyramide de Cholula



Pirámide de Cholula

mino. Igualmente publicada en la guía de Campbell con el título *Tomb on mount Guiri [sic], near Mitla*, autoría de Matteson. Esta vista se incluyó en las ediciones de *México Pintoresco* de 1925 bajo el título “Sepulcro cruciforme”. En la edición de 1923 se publicó otra imagen de la misma serie, también del acervo de esta fototeca. Se infiere que es una serie por la orientación de la luz que se aprecia en todas las ellas, la altura de la vegetación fotografiada, así como el número de personajes en escena con idéntico atuendo y actitud: un grupo de indígenas quienes seguramente fueron los guías hacia el sitio, efectuaron labores de limpieza y desbroce del monumento, además de servir de escala humana referencial para la toma.

La incluida por Campbell y la publicada en *Picturesque Mexico*, a su vez, son idénticas a una impresión *vintage* 5 x 7” perteneciente al Fondo Felipe Teixidor en la misma fototeca, que lleva al reverso el sello del Estudio Brehme con dirección en 5 de Mayo 27. Ésta, a su vez, fue impresa a partir de un negativo de nitrocelulosa del Fondo Brehme, en el que claramente se observan a los extremos las chinchetas empleadas para fijar la impresión y evitar de esta manera que se moviera —seguramente un *vintage* autoría de Matteson— al reprografiarla; es decir, al hacer un negativo a partir de un positivo. Nuevamente refuerza el hecho que se trata de una imagen realizada por el norteamericano.¹²

Otra imagen con la misma suerte que las anteriores se titula “Los alrededores de Veracruz, Buitres”, publicada tanto en la edición *Picturesque Mexico* como en *Mexiko*.¹³ Además de ser otro ejemplo para demostrar cómo algunas imágenes de Matteson fueron usadas por Brehme, evidencia que éste último tuvo en su poder algunos ne-

PÁGINA 34
ARRIBA

“Domes of the Royal Chapel, Cholula”, Sumner Matteson en Reau Campbell, *Complete Guide and Descriptive Book of Mexico*, Chicago, 1909, p. 101.

ABAJO

“Pirámide de Cholula”, en Hugo Brehme, *México Pintoresco*, Fotografía Artística Hugo Brehme, Berlín, 1923, p. 101

PÁGINA 35

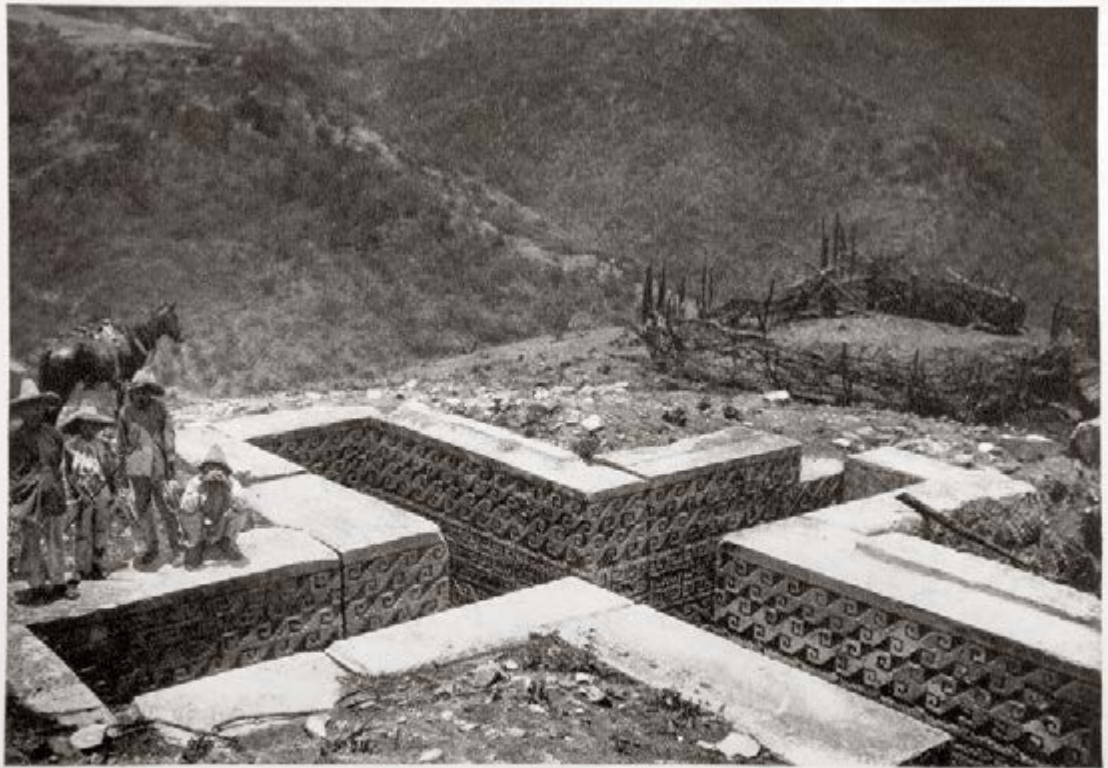
“Pirámide de Cholula”, postal con sello de la casa Hugo Brehme. Acervo histórico, Universidad Iberoamericana. CCPA388. Impresión fotomecánica

PÁGINA 36

ARRIBA
Subterráneo en forma de cruz. Guiaroo, en Hugo Brehme, *Picturesque Mexico*, Brentano, N.Y., 1925, p. 156

ABAJO

© 358617, *Ruinas de Guiaroo*, Hugo Brehme, Fondo Culhuacán, México, ca. 1923. Película de nitrocelulosa. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN [reprografía]



Subterraneo en forma de cruz. Guaro.

Cross-shaped subterranean. Guaro.

Kreuzförmiges Subterraneum. Guaro.

Soterráneo a crociata. Guaro.

Souterrain en forme de croix. Guaro.



your time for luncheon and coffee at the Hotel Cerqueda at Tlacolula, and, while it is being prepared, you may walk across the market place and come to the Plaza of the Casa Municipal, and a very pretty one, indeed; then come back through the church yard, and through the quaint old church of the parish. If you are not indeed hard to please, you will not regret the luncheon at Tlacolula—still I have not advised to start on the journey without a basket.

The mules have rested, the drivers been refreshed, and it is a whip and a hurrah through the streets of the east side of the town, with a hundred dogs coming out to bark at your flying wheels; down through the cactus-hedged lanes, and on into the fields again, with the greater part of the journey behind you, and a down-grade road to Mitla. On the right is the val-



TOMB ON MOUNT GUIRI, NEAR MITLA.

ley; on the left the mountains have come closer, till there are huge boulders, of thousands of tons, that may have rolled down from them and lodged on the smaller hills, close to the roadside; not one or a dozen, but hundreds of them, probably shaken from their places by some violent quaking of the earth. There are a few miles of this, then, across a wide, rocky bed of a large river, in the rainy season, though only a rivulet now, and up the hill on the other side, and you are at Mitla—at the hospitable door of Don Felix Quéro.

An exchange of courtesies with Don Felix, rooms arranged for, the order for dinner given, and you are ready for the ruins.

If the journey has been well done, without delay, you should reach the ruins within four hours now and when the road is completed to Tlacolula the trip from Oaxaca to Mitla may be made in three hours, which with good teams

gativos e impresiones fotográficas del primero, ya que el acervo propiedad de Hugo y Arno Brehme es precisamente el que se encuentra en la Fototeca Nacional del INAH.

De esta imagen se conserva la placa negativa de nitrocelulosa y una impresión *vintage* hecha “por contacto” a partir del mismo, con la inscripción caligráfica de Matteson al reverso, además del sello que indica la autoría del negativo.¹⁴ Sin duda fue la misma que se usó en las publicaciones de Brehme.

En 1921 el semanario *Kodakery* publicó ésta y otras imágenes hoy atribuidas a Brehme en el artículo que irónicamente se titula *Picturesque Mexico* de Albert Crane Wallace, *With Kodak Illustrations by Sumner W. Matteson*. La imagen apareció con el título *Buzzards in the palms Vera Cruz*.¹⁵ Para esta fecha Matteson había muerto, sin embargo no sería extraño que meses antes él mismo hubiese remitido las imágenes al semanario para su publicación y se hayan usado hasta la edición del mes de marzo. Era común que al igual que otros fotógrafos, hiciera llegar material fotográfico a los editores para someterlo a adquisición y publicación.

Se ha probado que algunos negativos considerados de Brehme, son en realidad obra intelectual de un norteamericano inadvertido en casi todas las historias de la fotografía en México.¹⁶ Hasta donde se tiene conocimiento, Brehme no fue objeto de reclamos por derechos de propiedad artística, pero habríase de pensar que Sumner Warren Matteson Jr., falleció en 1920 y *México Pintoresco* y subsecuentes ediciones, se publicaron en 1923.

¿Cómo llegaron los negativos e impresiones de Matteson a manos de Brehme? Es posible que durante su última estancia en el país, le encargara al Estudio Brehme la impresión de algunos negativos; por ello exhibirían al reverso el sello Negative by Sumner W. Matteson junto con el correspondiente a su casa comercial, ya que es sabido se anunciaba en las guías como punto de venta de productos de fotografía, a la vez de ofrecer el servicio de revelado e impresión de materiales; además, se ubicaba cerca del hotel donde se hospedó Matteson. Se podría pensar que posiblemente aquéllos no hayan sido reclamados tras la muerte del autor; aunque ello no explicaría sus anotaciones al reverso, las cuales debieron ser hechas *a posteriori* de la impresión. Más bien apunta a una transacción de compra-venta o plagio, pero no se sabe con exactitud.¹⁷

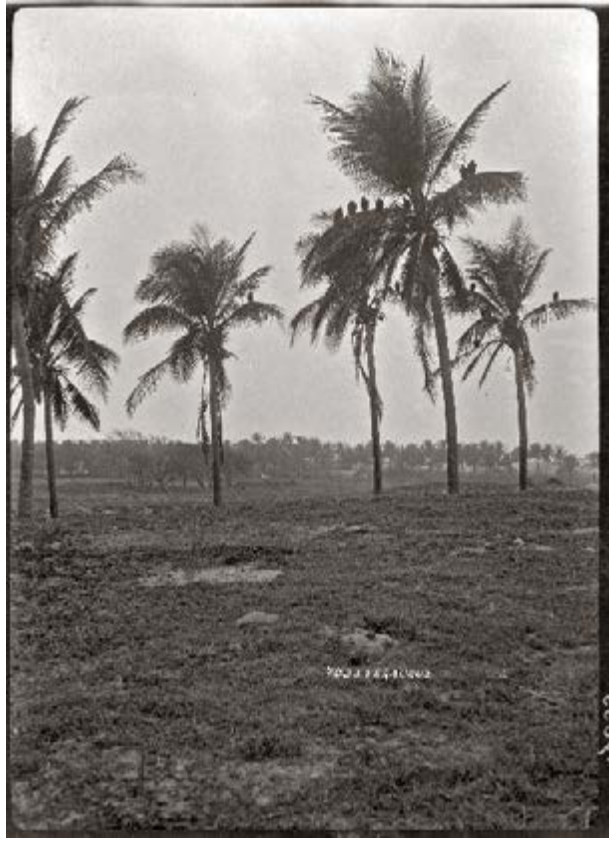
Lo cierto es que al cabo de seis meses de estancia en México, Sumner adquirió materiales en alguno de los establecimientos de fotografía en la Ciudad de México, incluso le comentó por carta a su hermana Claire había conseguido un descuento del 10% en insumos, que hacían equivalente su costo en Estados Unidos.¹⁸ También es posible que ambos fotógrafos se hubieran relacionado no sólo por el oficio sino por su afición por el alpinismo y los volcanes; hay que recordar que en 1916 Hugo Brehme registró la propiedad artística de numerosas vistas de volcanes.¹⁹

Por otra parte y volviendo al punto anterior, estas imágenes de Matteson llevan el sello de tinta del Estudio Brehme, cuando éste se hallaba en la Avenida 5 de Mayo núm. 27. Existen documentos que permiten comprobar que el establecimiento se ubicó en esa dirección entre 1916 y 1925. Sería poco probable que se hubieran sellado en años posteriores ya que se mudó a la Avenida Madero núm. 1 y posteriormente a Gante. Como

PAGINA 37
Tomb on mount Guiri, near Mitla
Sumner Matteson
en Reau Campbell,
Complete Guide
and Descriptive Book
of Mexico, Chicago, 1909,
p. 206.

PÁGINA SIGUIENTE
© 373506,
Veracruz,
Sumner Matteson,
Fondo Hugo Brehme,
Veracruz, 1920.
Película de nitrocelulosa.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

ABAJO
Los alrededores de Vera Cruz.
Buitres en Hugo Brehme,
Picturesque Mexico,
Brentano, N.Y., 1925, p. 5



Las arboledas de Vera Cruz. Buñes.

Surroundings of Vera Cruz. Yucates.

Umgebung von Vera Cruz. Aengere.

District of Vera Cruz. Avilla detritien.

Environment of Vera Cruz. Pinosaltros.

haya sido, la acción de compra-venta, intercambio o incluso plagio, habría sucedido entre esos años. Las impresiones *vintage* de Matteson, con ambos sellos no son exclusivas de la colección en la Fototeca Nacional, también se localizan en el acervo de la Universidad de Nuevo México y el Iberoamerikanisches Institut en Berlín, por mencionar algunas instituciones.

Otra posibilidad proviene de la inesperada muerte del fotógrafo en tierras mexicanas. Cornelius Ferris, del servicio consular norteamericano en México, informó a Max Matteson sobre el fallecimiento de su hermano Sumner, debido a una congestión pulmonar después de la ascensión al Popocatepetl. El propio Ferris había viajado con Sumner en aquella ocasión, hasta que éste decidió volver a ascender con otro grupo de excursionistas. En el informe consular, se indicó que las pertenencias se enviarían junto con el cuerpo; se comenta también que se adeudaba al hotel una cuenta de \$22 pesos y \$50 de honorarios del doctor que lo había atendido, pero que si Max le permitía, iba a ofrecerle a éste la mitad de dicha suma. Es importante considerar que:

The photographs and photographic supplies, wick are not itemized, are considerable. There is nothing else of value, except your watch that he carried. I will be glad to receive your suggestions as to disposing of the effects, reasonable protection to the Department of State being the basis of any action taken by me.²⁰

Posiblemente Ferris haya recibido la instrucción de saldar las cuentas pendientes con los artículos de fotografía ya que únicamente llegó el cuerpo a Decorah, Iowa, ciudad natal de Matteson. Es difícil saberlo, pero existe la posibilidad que se hayan cubierto las deudas con el equipo y materiales existentes, aunque la producción que tenía consigo en septiembre, es decir dos meses antes, era de 6000 impresiones, según comentó el autor en la misma carta a su hermana.²¹

Si aún quedará alguna duda que las impresiones en la Fototeca Nacional pertenecieron a Matteson, también en esa carta se halla la respuesta ya que él hace referencia a la curvatura de las impresiones en papel, característica que siguen conservando hasta el día de hoy; seguramente por el bajo gramaje del papel de autoimpresión: *I keep all my prints under pressure as they appear much better when they lay perfectly flat with no tendency to curl.*²²

¿Cuántas son las imágenes de la autoría intelectual de Matteson consideradas hoy de Brehme? No se sabrá con certeza, hasta efectuar nuevamente un estudio sobre los negativos, pero estimo que tal vez podría constituir una cuarta parte del acervo de negativos en la colección Hugo Brehme de la Fototeca Nacional, es decir alrededor de unas 600 imágenes, algunas ampliamente difundidas.

Contribuciones: la figura del editor Desde el descubrimiento de la fotografía, uno de los elementos fundamentales para el desarrollo de esta forma de expresión ha sido el papel del editor en la difusión y publicación de las mismas. Desde el siglo XIX los apellidos Michaud o Goupil dieron pauta no sólo al conocimiento y difusión de la obra a través de álbumes, sino también de los autores conllevando también a cierta confusión, ya que en ocasiones se atribuía la autoría al editor, sobre todo en aquellas obras en las que no dan crédito al artista. Un caso particular es el efectuado por Brehme.

Lo anterior no descarta que éste haya efectuado tomas fotográficas. Es evidente que las realizó y no únicamente en el estudio o en el Museo Nacional por mencionar algunos sitios.²³ No se intenta desprestigiar su labor, sino por el contrario, queremos darle un sitio de honor en la fotografía como visionario al publicar el primer libro fotográfico sobre México, labor nada fácil en aquellos días cuando los libros fotográficos apenas se abrían camino en el mundo editorial.

Se puede comprobar que efectuó diversos viajes por la provincia mexicana y en dos ocasiones registró sus vistas en Propiedad Artística y Literaria como hacen constar los documentos correspondientes.²⁴ Incluso en una de sus tomas de Cuernavaca, publicada en formato postal, una vista del jardín frente al hotel Morelos, es posible advertir la presencia de su pequeño hijo Arno posando para la toma.²⁵

Rastrear el origen de una colección no es tarea sencilla pues intervienen diversos factores muchas veces ajenos a las instituciones que las detentan; sin embargo, en este caso es importante para dar reconocimiento al autor de notables imágenes de un país en construcción.

Éstas y otras fotografías de Matteson, son herederas de un repertorio iconográfico que nutrió la conformación mental “del Otro” desde la mirada extranjera, tan clara en las imágenes de paisaje y tipos populares de los viajeros del siglo XIX. Tanto éstas como aquéllas, con ese toque diferenciador —al ojo ajeno— y a la vez de identificación —al ojo propio—, que se convirtieron en medio difusor de una nación gracias a Hugo Brehme, quien apostó de forma consciente por convertirlas en estereotipos de la identidad mexicana hacia el extranjero y al mismo tiempo dentro del territorio mexicano. Tarea nada fácil, resultado de un concienzudo estudio de los modos de representación sugeridos por aquellos viajeros, convertidos casi en fórmulas al finalizar aquel siglo.

Es difícil diferenciar las imágenes con autoría de Brehme de las de Matteson, ambas son herederas de una tradición romántica, pasada de moda y estereotipada para algunos, emblemática y muy mexicana para otros. Pero lo curioso es que ambos la reconocen como poseedora de identidad. Vistas que, curiosamente siguen nutriendo en el siglo XXI el imaginario sobre la nación mexicana. Exitosas también entre el público europeo y norteamericano ávido aún, del consumo de “lo Otro”, lo ajeno que se muestra a través del uso de probados estereotipos, retomados dentro de la búsqueda de identidad nacional posrevolucionaria y acogidos por el grupo en el poder que contaba con un proyecto cultural unificador, cuyas resonancias se dejan sentir de vez en cuando.

El fotógrafo Sumner Warren Matteson tuvo la mala fortuna de fallecer inesperada y solitariamente en un país ajeno. El único periódico en México que mencionó su deceso confundió su apellido con “Madison”, pero lo principal es que no ha sido reconocido como el creador de memorables imágenes de la patria impecable y diamantina que enunciara López Velarde, una constante dentro del ámbito de las artes.²⁶

1 Respecto a este tema, son útiles las reflexiones de Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX*. Diez ensayos, México: CIESAS, Publicaciones de la Casa Chata, 2007

2 Véase, *Alquimia* "Hugo Brehme y los prototipos mexicanistas", núm. 16. México: INAH-SINAFO, invierno 2002-2003, pp 41-43. Hugo Brehme, *Picturesque Mexico*, Nueva York, Brentano, 1925, p. 79 y, Carole Naggar y Fred Ritchin (eds.), *Mexico Through Foreign Eyes*, Nueva York, Norton & Company, 1993, p. 109.

3 El presente artículo es un extracto del trabajo presentado a inicios del año pasado para obtener el título de Maestra en Estudios de Arte: Mendoza Mayra, *México Pintoresco. Atribuciones y contribuciones*. México, Universidad Iberoamericana, 2012.

4 El Fondo o Colección Hugo Brehme de la Fototeca Nacional, consta de 2 124 piezas, 1 846 negativos y 278 positivos. Es la colección más numerosa en el mundo, en cuanto a negativos del Estudio Brehme.

5 Agradezco el apoyo de Tilly Laskey, curadora de Etnología en el Museo de Ciencia de Minnesota.

6 Véase Fototeca Nacional, núm. de inv.: 6073777, 607374, 607375 y 607376.

7 Mayra Mendoza, "El Zapata de Brehme: el análisis de un caso", *Alquimia* "Carlos Jurado y el arte de la aprehensión de las imágenes", núm. 36, México: INAH-SINAFO, mayo-agosto 2009, pp. 83-85. Al respecto, en 1930, en la forma de migración por cambio de domicilio, Hugo Brehme declara el idioma alemán como lengua nativa y al castellano como otro idioma. Es importante anotar que Arno Brehme, su hijo, declara hablar inglés además de español y alemán (anotado como lengua nativa); sin embargo, la inscripción de las imágenes corresponda efectivamente a 1920, y para esa fecha Arno apenas contaba con seis años, por lo que no es factible que haya escrito un descripción minuciosa de las fumarolas del volcán. Para ambos expedientes, consultar: AGN/ Fondo Secretaría de Gobernación/Sección: Depto de Migración/Serie: Alemanes/ Años: 1930/ Caja 3/Expediente: 214/Fs:2

8 Agradezco a Phil Bourns compartirme sus conocimientos sobre Sumner Warren Matteson. Jr.

9 Reau Campbell, *Campbell's new revised complete guide and descriptive book of México*, Chicago: Rogers & Smith Co.1909. Cabe mencionar que el *copyright* de la publicación lleva el año de 1908. Se incluyen 48 imágenes de Waite-Scott y 38 de Sumner Matteson. Como lo mencioné, en las ediciones de 1904, 1906 y 1907 no figuran imágenes de Matteson o su crédito. Se intentó localizar la edición de 1908, pero no se halló alguna biblioteca o sitio de venta con algún ejemplar y el *copyright* "1908" que se indica en la página legal de la publicada un año más tarde, tal vez sea indicativo de que no la hubo. Por otro lado, se ignora cuál fue la última edición de las guías de Campbell sobre México, ya que no se localizaron ejemplares posteriores a 1909.

10 Esta fotografía se publicó en la página 101 del libro *México Pintoresco*, mientras que en *Picturesque Mexico* y *Mexiko*, se ubica en la página 138. La postal pertenece al acervo de la Universidad Iberoamericana Santa Fe, Acervo Histórico, Colección del Padre Pérez Alonso, CCPA 388. Formato 4 x 5". Al reverso: "Fotografía Brehme. México D.F. (núm. 5893)". En la misma colección se conservan otras dos postales de la misma serie, todas en impresión fotomecánica sobre cartoncillo.

11 AGN/Fototeca/Propiedad Artística y Literaria/23. Brehme, Hugo. Cholula, Pue. Iglesias, Fachadas e interiores y paisajes, 1924, 15. El sello del registro lleva la fecha de 9 de mayo de 1924.

12 Corresponden a la serie las imágenes del Fondo Hugo Brehme, con núm. de inv.: 373253, 373232, 358617, 373254, 372281, 373232, 373267, 373254 y358617, siendo esta última el negativo de nitrocelulosa a partir de la que se efectuó la impresión con núm. de inv. 428414, Fondo Felipe Teixidor; se ignora cómo la adquirió el coleccionista español.

13 En *Picturesque Mexico*, y *Mexiko* se ubica en la página 5. En ambos editó la imagen, suprimiendo del negativo las palmeras del extremo izquierdo, así como un fragmento de la tierra.

14 La impresión con núm. de inv. 607380 y el negativo de nitrocelulosa con núm. de inv. 373506. La inscripción al reverso del positivo: "116. *Life saving crew in the Tropics./ Without the coconuts the/ buzzards, life/ would be worth living in the tropics as they/ exist today./ these Buzzards have gone to roost on/ the coconut Palms near/ Vera Cruz*".

15 Crane Wallace, Albert "Picturesque Mexico", *Kodakery A Journal for Amateur Photographers*, Canadá: Canadian Kodak Co., Marzo 1921, vol VIII, núm. 5, p. 5. Se trata de un periódico para el fotógrafo aficionado obviamente destinado a promocionar los productos Kodak.

16 Uno de los pocos estudios hechos desde México que hace mención del autor es el de Olivier Debrouse, *Fuga Mexicana*, México: Conaculta, 1994, pp. 170 y 171.

17 El 23 de mayo de 2010, en el portal electrónico de Ebay estubo a la venta la impresión *vintage Duck Hunting* de Sumner W. Matteson fechada en 1905. Se mostraba el frente y la vuelta, con la misma firma y caligrafía que las impresiones comentadas, pero lo interesante son los sellos: el primero: Print no____/ Sumner W: Matteson/ print by *Goelner Studio/Milwaukee* y el segundo: *Photo by/Sumner W: Matteson/ Chi Psi Lodge/Minneapolis*, ambos indican que el autor imprimió este material en un estudio comercial y apoya la posibilidad de que sus negativos hayan sido impresos por el establecimiento de Hugo Brehme durante su estancia en México y el uso de sellos para diferenciar la autoría del negativo de la impresión. Desafortunadamente cuando efectué la consulta guardé copia de las imágenes pero no el url de la página y desafortunadamente, el artículo ya no se encuentra a disposición. Por otra parte, el Grand Hotel donde se hospedó Matteson se ubicaba en la calle de Ortega 12 (hoy República de Uruguay) y el establecimiento de Brehme en Av. 5 de Mayo 27, había aproximadamente cinco cuadras de distancia entre ambas direcciones.

18 La carta de Matteson a su hermana Claire, fechada el 19 de septiembre de 1920, se encuentra reproducida en el libro *The photography of Sumer W. Matteson 1898-1908*, Minnesota: Milwaukee Public Museum and The Science Museum of Minnesota, 1983, pp. 37 y 38.

19 AGN/Propiedad Artística y Literaria/Caja 288, Exp.748, Fs.40. Corresponde al primer registro de 40 imágenes efectuado el 10 de febrero de 1916.

20 Carta de Sumner a Claire Matteson. *Idem*.

21 Algunas de las impresiones de Matteson en Fototeca Nacional tienen escrito en el reverso "25.00", tal vez un costo por reproducción en la Casa fotográfica de Brehme, ya que la tinta negra, es diferente a la caligrafía de Matteson.

22 *Idem*.

23 Es conocido que tramitó permisos para efectuar tomas en Museo Nacional y en la Academia de San Carlos.

24 AGN/Propiedad Artística y Literaria/Caja 288, Exp.748, Fs.40. Corresponde al primer registro de 40 imágenes efectuado el 10 de febrero de 1916. Cabe mencionar que se revisó el documento con el listado correspondiente ya que las 40 piezas que debían estar anexas, no se hallaron físicamente en el expediente o en el Centro de Información Gráfica. El 9 y 24 de febrero de 1924 registró aproximadamente 60 piezas, que se localizan en la Fototeca del AGN/ Propiedad Artística y Literaria, todas en formato postal.

25 Universidad Iberoamericana, Acervo histórico, Colección del Padre Pérez Alonso, CCPA 537. La identificación de Arno se efectuó a partir de las imágenes familiares publicadas en diversos libros. Por el número 801, podría pertenecer al grupo de imágenes que se registraron ante Propiedad Artística y Literaria de Cuernavaca en febrero de 1924, que coincidiría con la edad de Arno nacido en 1914.

26 "Smart Society", *El Herald de México*, México, 29 de octubre de 1920. P. 7. En otra entrega se hizo la corrección pertinente.







Altocontrastes: fotografiar el paisaje de la gran ciudad

Rebeca Monroy Nasr*

El paisaje urbano es uno de los temas que la fotografía destacó desde sus inicios allende el mar, en la Ciudad Luz, en la neblinosa Gran Bretaña, en la Alemania de la posguerra, en toda Europa, en la Unión Soviética, y que desde tiempos tempranos también se mostró con gran fuerza en la fotografía realizada en los Estados Unidos y cuando se realizó la exploración del viejo oeste, en la segunda mitad del siglo XIX.¹

Dentro de ese contexto es importante subrayar que la fotografía vino a modificar las formas de ver el paisaje, rural o urbano, que era una tarea destinada a la pintura; conforme avanzaron las formas y técnicas de representación con las placas de vidrio y acetatos, esa tarea la abrazó cada vez más la fotografía. Así fue como ésta liberó a la pintura de la evocación realista y de copia fiel y le permitió abonar en el camino de la creatividad, de romper los cánones y de abreviar a un trabajo dibujístico y colorístico más abstracto como fue el que realizó William Turner en Inglaterra, mostrando largas pinceladas, evocativos colores, tonos difuminados, sin contornos para trabajar grandes masas tonales y matizadas y con ello, evocar más una sensación que una “realidad” pintoresca. Pero si la fotografía heredó el canon pictórico del paisaje, en términos de composición, encuadre, postura visual, con el tiempo, ¿cómo iba a realizar a su propio discurso?, ¿cómo conseguiría su tarjeta de legitimidad testimonial, documental, romántica o realista frente al paisaje rural, arqueológico, arquitectónico y urbano?

PÁGINA ANTERIOR
© 382537

Avenida Juárez,

Nacho López,

Fondo Nacho López,

México, D.F., México,

ca. 1957. Negativo

de película de seguridad.

CONACULTA-INAH-SINAFO-FN.

Recordemos que en el viejo continente uno de los temas visuales por excelencia ha sido el paisaje fotográfico, ya bien lo mostraron una pléyade de fotógrafos anónimos que dejaron huella en sus placas de las calles y edificios parisinos, como Eugène Atget que sublimó la Ciudad Luz con sus imágenes en los años veinte del siglo pasado, al igual que André Kertész quien buscó ángulos de picadas sobre los paseos, calles, monumentos y sitios públicos de la francesa capital y el mismo Henri Cartier-Bresson, al destacar con sus fotografías nítidas y precisas de la ciudad gala.² Muchos otros evocaron los paisajes modernistas de las ciudades sobrevivientes de la primera gran guerra mundial, como Lewis Hine en la España de 1919 o bien en la neoyorkina ciudad de los años treinta, en donde captó la urbanización inequívoca con las fotografías de la construcción del edificio del *Empire State*. Recordemos también los trabajos de rupturas formales y visuales que realizó Alexander Rodchenko, artista soviético que buscó con las formas fotográficas romper los cánones pictóricos, imágenes de picadas y contrapicadas, de sombras agudas, encuadres extraños que lograban mover al espectador a un ángulo totalmente novedoso y fuera de serie. Sin olvidar en aquel primer tercio del siglo veinte a Edward Weston y Tina Modotti quienes, mientras vivieron en esta ciudad, captaron sus paisajes convertidos en azoteas, tendedores y singulares personajes urbanos; además del trabajo que aquél desarrollara con su colega y amigo Ansel Adams³ a partir del sistema de zonas y el uso de 52 tonos de grises aplicados al paisaje.

Con ello, queremos significar que el paisaje y las formas de tratarlo han sido una parte sustancial de la fotografía desde su surgimiento-descubrimiento, ya fuese con tintes románticos, realistas, impresionistas, objetualistas, de prensa o documentales, es una tarea heredada de la pintura, que la fotografía abrazó con galanura y la desarrolló más allá de lo que se pensaba.

Fotógrafos, etnógrafos o antropólogos que merecen sendos estudios desde la comprensión de los intereses que los movieron a realizar la toma de ciudades o comunidades⁴ o simplemente las maravillosas vistas a las que no estaban acostumbrados por la exuberancia y la generosidad de una naturaleza que se mostraba exultante en sus múltiples rostros, incluso en sus partes desérticas y rocosas. Esas imágenes de un paisaje tradicional tienen mucho que decir ante los ojos de la investigación, en cuanto a temas, estilos, representaciones frente a la mirada local o extranjera. De ello han hablado muchos investigadores, pero falta aún una visión más amplia y compleja del asunto.

Aquí nos interesa elevar un poco la mirada de ese paisaje tradicional y llevarla a los ámbitos de lo urbano, del crecimiento, renovación y modernización de la Ciudad de México, que se dejó ver y posó en sus más diversas formas ante el fotógrafo ya fuese cronista, reportero, documental, con visos románticos, naturalistas o de denuncia involuntaria, de cromatismos alterados por los altocontrastes de una ciudad inmersa en la contienda de la posrevolución hasta mediados del siglo XX.⁵

La Ciudad de los Palacios, que asombrara a Alexander von Humboldt, empezaba a derrumbar algunos edificios como el Teatro Nacional (1895), y con los años al incluir un magno edificio con mármol de Carrara que albergaría a las obras de arte pictórico-escultóricas de renombre, aunque tardaran 30 años más en la edificación del que se convertiría en el Palacio de Bellas Artes.⁶



Por allá, en otro punto, se erigía el monumento a la Revolución creado por Carlos Santacilia y terminado en 1938, el cual ha sido testigo de tantas batallas y movimientos sociales. Desde los años treinta hasta este siglo XXI ha albergado tanto a los niños que han jugado por ahí, hasta a los obreros, ferrocarriles, maestros, tal y como lo relatan las fotos de reporteros gráficos como Enrique Díaz, Enrique Bordes Mangel, Héctor García, Rodrigo Moya, Nacho López, Luis Márquez quien realizó fotografía arquitectónica y estructural, o bien Agustín Jiménez, el cual encontró imágenes del paisaje urbano desde la estética del fragmento, entre muchos otros. Está aquella otra en la que se observa este grandioso monumento ante un camión quemado en las manifestaciones suscitadas en el histórico año del 58, cuando el magisterio, los petroleros y ferrocarrileros buscaban sacudir a la desmayada, polvorienta y apenas perceptible “revolución”.

Carlos Córdova propone cómo el pictorialismo mexicano también impregnó al paisaje con novedades iconográficas diversas, al igual que lo hiciera aquella generación de contemporáneos y coetáneos; cada uno a su forma y estilo, mostrando sus intereses

© 362634
*Palacio de Bellas Artes
durante su construcción,
Fondo Culhuacán, México,
D.F., México, ca. 1915.
Placa seca de gelatina.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN.*

ESTA CALZADA IBA A SER AVE. DEL EJERCITO - LOS SOLDADOS LA ESTABAN

CONSTRUYENDO



CALZADA EN CONSTRUCCION DE LAS BOMBAS DE LA CONDESA A INSURGENTES

© 124382
Calzada en construcción
de las bombas de la Condesa
a Insurgentes
Fondo Archivo Casasola,
México, D.F., México,
1920-1925.
Negativo de película
de nitrocelulosa.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN.

por las vistas de la ciudad, los volcanes, los prados que cercaban esta ciudad o las nuevas texturas formales que se gestaban ante la lente de los fotógrafos.⁷ Tal vez fue el caso de las chimeneas fabriles que tomara Weston en la ciudad estadounidense de Ohio en 1922, o las de Enrique Díaz que captó en ese mismo sentido oblicuo en nuestra cosmopolita ciudad en los años veinte; sin olvidar la presencia de Casasola quien publicó en *Hoy* durante los años treinta. Todos ellos, encuentros visuales de las texturas y de la modernidad que se convierten en una tentación ineludible, pues ante realidades visuales atractivas los resultados fotográficos son similares, atrapan la mirada atenta, la conquistan y el fotógrafo dispara.

Las avenidas y calles ganaron gran espacialidad, así como sus retratos. Y digo retratos porque se convirtieron *per se* en elementos dignos de fotografiarse y dejar una memoria visual de su presencia urbana. Así sucedió con la construcción que hicieron los soldados de una avenida que terminaría en la frontera norte con Estados Unidos y



al sur con Guatemala: la de los Insurgentes, que se inició en el porfiriato, se extendió en los años veinte hacia el sur y acabó por ser una de las más emblemáticas en los años cincuenta no sólo por su longitud sino porque albergó a los edificios y restaurantes de lujo de la época. Así como la avenida Paseo de la Reforma, que después de su reconstrucción urbana por el deseo de la emperatriz Carlota, vio reformadas sus plazas y los regidores de la ciudad en turno incrustaron en puntos medulares sendas esculturas que dieron origen a los sitios de referencia obligados. Para el viajero Frederick Starr fue el motivo para realizar su álbum fotográfico con monumentales cuerpos tridimensionales como referentes geográficos e icónicos obligados de esta ciudad, durante los años veintes del siglo pasado.⁸

En el inframundo de esa posrevolución, los jóvenes y niños jugaban sin saber que la justicia social no llegaría ni en los años treinta ni cincuenta; esos edificios muestran las intenciones a la que tan atentos estaban los fotógrafos porque para la población

© 122698
Colonia Revolución, vista panorámica
Fondo Archivo Casasola, México, D.F.,
México, ca. 1955.
Negativo de película de seguridad.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN.





FOT. M. Ramos ES PROPIEDAD.
REGISTRADA.



eran referentes obligados de los avances sociales, del estatus, de la urbanización y modernidad como tal, en su apariencia. Ello se visibiliza cuando el fotógrafo Héctor García captura a un abuelo con su nieta tomados de la mano y corriendo entre los vehículos; el gesto de ambos denota la batalla diaria por no ser atropellados; las ropas también muestran el cambio entre lo rural, lo campirano y la gran urbe. El anciano lleva aún un sombrero de paja con su overol, su sarape y sus huaraches; la niña, un vestido de algodón a cuadros y zapatos con calcetines. El relato de Héctor García devela la intromisión de la gran ciudad en la vida de los personajes, pues aunque no se crea el uso de calzado y vestido zancón ya era un signo de cambio sociocultural importante, una generación bastó para el cambio.

Observamos en esa crónica del paisaje urbano cómo Manuel Ramos captó los letreros publicitarios y las texturas de los edificios que se apropiaron de la visualidad de las montañas, de la lava y el verde césped; así también lo apreciamos en la calle de Niño Perdido-San Juan de Letrán. En otras imágenes del archivo Casasola podemos ver esos edificios de concreto, mosaicos, banquetas, a los paseantes empequeñecidos, temerosos de cruzar esa metrópoli de metal, cemento, lámina dura, con letreros y luminarias nocturnas que conquistan el paisaje de esa ciudad transnochadora. Los hospitales, clínicas y el deseo de modernización expresado en la higiene social, se manifestó también en la gran urbe.



Conforme creció esta ciudad se incrementaron los lugares de reunión colectiva como la Plaza de toros México, inaugurada en febrero de 1946 en la calle de Holbein gracias al interés del empresario libanés Neguib Simón Jalife. Las imágenes captadas por Juan Guzmán, el alemán, en el proceso de su edificación o las vistas áreas de la misma, dan cuenta del esfuerzo económico pero también del cambio visual de una zona de ladrilleras a los conjuntos habitacionales.⁹ También el Toreo de Cuatro Caminos (1947), que sustituyó al Toreo de la Condesa, marcaría el límite visual de la Ciudad de México con el municipio de Naucalpan de Juárez, perteneciente al estado de México.

Entre las décadas de los años cuarenta y cincuenta, la construcción del Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco avanzó en la idea de pequeñas ciudades internas; la imagen que Rodrigo Moya publicó en *Sucesos para todos* en 1966 denota esa textura visual de la repetición y armonía de las estructuras. El concepto de Mario Pani se expandió del multifamiliar Miguel Alemán al conjunto Benito Juárez dejando una estela de nuevas edificaciones, en donde se mostraba la estructura constructiva, recreaba su propia presencia y se integraba la plástica de otros artistas como Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Luis Ortiz Monasterio, Armando Quezada y Germán Cueto.

Por supuesto que los edificios de Ciudad Universitaria, inaugurada en 1954 con un estadio olímpico propio, se convirtieron en elementos icónicos, delimitaciones geográ-

PÁGINA ANTERIOR
© 625293
Edificio de la Escuela Nacional de Maestros,
Fondo Archivo Casasola,
México, D.F., ca. 1947.
Impresión plata sobre gelatina.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN.

© 825675
Plaza de toros y estadio de la Ciudad de los deportes,
Fondo Archivo Casasola,
México, D.F.,
México, ca. 1946.
Impresión plata sobre gelatina.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN.

ficas y muestras ejemplares paisajísticas de la modernidad de concreto. Los fotógrafos no podían dejar de aprehender lo que simbolizaba ese vanguardismo arquitectónico del paisaje urbano. Asimismo, ya para los años sesenta el coloso de Santa Úrsula le haría competencia por lo monumental al albergar a más de cien mil almas futboleras. El zócalo capitalino, el Castillo de Chapultepec, las esculturas y edificios coloniales del centro de la ciudad, las casas porfiristas, la colonia Roma, elementos icónicos referenciales obligados de esta gran ciudad, así lo que eran llanos sencillos acabaron por poblarse, sobre viejos panteones, lava volcánica, ladrilleras antiguas, fábricas abandonadas, antiguas haciendas, todo lo que parecía ser habitable lo fue, y con los años se saturó.

Mathias Goeritz y el arquitecto Luis Barragán, con ayuda de Chucho Ferreira, marcarían un distinguido límite aparente al norte del D.F., estas cinco torres le dieron un efecto estético al paisaje urbano por los grandes volúmenes geométricos y gamas tonales, a la que no fueron indiferentes los fotógrafos, como las imágenes que de ello tomara Antonio Caballero de las Hermanas Jiménez en 1965, dos chicas que tenían sus peinados, ropa y maquillaje a go-go. La construcción de nuestra más destacada torre, la Latinoamericana, marcó también de suyo el paisaje urbano al ejercer un efecto concéntrico, pues icónicamente fue el eje de la vida urbana en el centro de la gran ciudad y el ejemplo en América Latina. Como en un circo de tres pistas, Faustino Mayo y Nacho López hicieron gala de su gran equilibrio en las alturas de una edificación aún en construcción y fotografiaron la estructura interna del emblema de un país a la vanguardia constructiva y visual que legaba una huella indeleble al instaurar una torre de 44 pisos con resistencia a los temblores. Antes que ella, el edificio de la Lotería Nacional, conocido como El Moro, mostraba las bondades del sistema que permitió su edificación en 1945 con líneas *art déco* en su recreación que permitían unas imágenes limpias en su factura visual y por el espacio geográfico que ocupa lo cual permitió a los trabajadores de la cámara tener un amplio espacio visual para captar la imagen completa del edificio, pues a su alrededor convergen varias avenidas importantes. Otro hito visual-urbano.

Excelentes imágenes de un nuevo paisaje urbano: el de altura, el de las nubes, el que pensábamos ingenuamente que estábamos alcanzando. Nacho López fue uno de los más asiduos seguidores de las texturas urbanas, lo vemos cuando retrata los edificios de ciudad Tlatelolco en ritmos acompasados, también cuando en primer plano tiene presentes a los niños desprotegidos de la zona y al fondo se ve lo que podría ser el esqueleto del edificio del multifamiliar Juárez, el "A", el que se cayó en el temblor de 1985. También el mismo Palacio de Bellas Artes es visto a través de un globo que hace las veces de un gran angular, sostenido por una mano anónima de vendajes polvorientos y viejos que señala con el índice a la gran estructura urbana. Asimismo recreó las texturas de la repetición a la Rodchenko o bien a la estética mexicanista de Agustín Jiménez, con los automóviles y las casas construidas en repeticiones aburridamente idénticas, para sus pobladores.¹⁰

Lo que no termina es el contraste de miseria perpetua, cambian los rostros, las ropas, el olor que despiden, las barrigas con hambre, esos altocontrastes urbanos inmersos en un país del que alguna vez nuestro querido Antonio Rodríguez, el portugués, comentaría no existía sólo pobreza sino miseria. Ésa es la que queda patente en el contraste visual de las imágenes.



Comprender que la gran urbe y su desarrollo al principio planificado, exponencial y desmedido con el tiempo, nos ha llevado a imágenes y representaciones visuales que hacen de lo urbano un paisaje. Son esas miradas, esas placas contenidas en la bidimensión, las que señalan los hitos geográficos de la gran ciudad. Sus texturas, indicaciones, letreros, texturas visuales, el automóvil como el actor principal, las calles como actrices estelares, las luces como cómplices de la noche; los urbanos como seres extraños que emergen día a día en una sobrevivencia cotidiana. Las contradicciones campo-ciudad que aparecen sin restricciones, desencuentro perversos, marcados, señalados y tolerados en la apatía, que parecen funcionar como una bisagra entre el pasado y el presente; entre la vida de afuera y la del “centro”, un ir y venir entre el pasado prehispánico-indígena y un México moderno y contemporáneo de edificios-

© 382512
Vida cotidiana en la avenida Juárez, Nacho López,
Fondo Nacho López, México,
D.F., ca. 1957.
Negativo de película
de seguridad.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN.

torres y coches, que se amasijan ante las vecindades y casas de cartón. Niños desnudos junto a vestidos de holanes, antenas televisoras que se confrontan con las mantas de los mercados sobre ruedas. La lista es infinita, las texturas lo son, la dualidad, la contradicción, la ambigüedad que se convierte en complementariedad; por ello es la gran ciudad: una contradicción digna de fotografiarse ante la menor provocación.

*Investigadora de la Dirección de Estudios Históricos-INAH.

1 Barbara Novak, "Landscape permuted from painting to photography", en Vicky Goldberg (ed.), *Photography in Printing: Writings from 1816 to the Present*, Albuquerque, University of New Mexico, 1988, pp. 171-179.

2 Mágina de Haene Rosique, *París y la fotografía, pasión de luz. Mirada fotográfica y visión moderna*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2008.

3 Véase John P. Shafer, *An Ansel Adams Basic Techniques of Photography*, USA, 1992.

4 Entre el cielo y el suelo de México el paisaje ha sido fuente de atracción para los fotógrafos —fueran nacionales o extranjeros—, como aquellas imágenes que tomara en un primer momento Carl Lumholtz gracias a su mirada intercultural —como lo llama Eugenia Macías—, o bien las que captó Desiré de Charney en las regiones del sureste mexicano; o el mismo C.B. Waite en las haciendas y en la construcción del ferrocarril; también están las vistas de Oaxaca que hiciera su socio y amigo Winfield Scott. Otros viajeros como William Henry Jackson, Abel Briquet o el fotógrafo alemán Guillermo Kahlo nutrieron también ese imaginario local, entre muchos otros en un tardío siglo XIX, casi todas ellas realizadas por encargo o bien para promover, catalogar, comerciar o registrar nuestra riqueza cultural.

5 Se trata de presentar el retrato de una ciudad una vez puestas a volar las alas del águila porfirista, pero aún con la miseria que brotaba frente a sus inclementes gobernantes y sus clases pudientes. Esa indiferencia que causaba que las grandes avenidas empezaran a erigirse, antes los volcanes dormidos como el Ixtaccíhuatl o semidespiertos como el Popocatepetl, frente a un Ajusco y su Pico del Águila que presenciaban el crecimiento desmesurado hacia el sur de la ciudad. Fue Guillermo Kahlo el que impulsó la fotografía arquitectónica inserta en el paisaje, así también Hugo Brehme que gustaba del montañismo cámara en riestre. Le seguiría el pintor Antonio Garduño, profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes y fotógrafo de la misma, que trabajaba el paisaje arquitectónico en plazas y edificios. Muchos de ellos publicarían sus imágenes de paisaje en los diarios y revistas ilustrados de tintes decimonónicos en plena revolución, como nos lo ha hecho notar Claudia Negrete en "Tiempos nuevos miradas antiguas. Persistencias de la visión decimonónicas en el México posrevolucionario", *Alquimia*, "Revolución e imagen", no. 39, mayo-agosto 2010, pp. 23-31. Por su lado, Carlos A. Córdova, José Antonio Rodríguez, Mayra Mendoza *et al*, en *Alquimia*, "Del pictorialismo y otros olvidos", núm. 42, enero-abril 2011, un número sin desperdicio, muestran claramente la presencia del paisaje en la fotografía.

6 Son estructuras visuales que dan fe de su intención, de la grandilocuencia de los regímenes que las erigían, pero también de los contrastes sociales que las sostenían como el Estadio Nacional creado en 1924 por José Vasconcelos, en donde el paisaje urbano se vio altamente modificado por su presencia en la colonia Roma y que para 1951, trasmutara a uno de los principales conjuntos habitacionales creados por Mario Pani, el multifamiliar Juárez que tenía como antecedente en 1945 a su par el multifamiliar Miguel Alemán; conceptos totalmente novedosos para la arquitectura y las urbes, pequeñas ciudades instaladas con escuelas, panaderías, tiendas que atendían las necesidades inmediatas de su usuarios.

7 Carlos A. Córdova, *Tríptico de sombras*, ganador del Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía 2010, México, Conaculta-INAH-Centro Nacional de las Artes de San Luis Potosí-Centro de la Imagen, 2012.

8 Una reproducción de su álbum se encuentra en la Biblioteca Manuel Orozco y Berra, producto del concurso *Papeles de Familia*, Dirección de Estudios Históricos del INAH.

9 Tesis de Cecilia Absalón Huízar, *Fotografías de Juan Guzmán: construcción de la Ciudad de los Deportes, México*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, 2008.

10 Para ver la obra de Agustín Jiménez y su referente visual. Véase el libro de Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia artística en México*, RM, 2005 y de José Antonio Rodríguez *et al*, *Agustín Jiménez: memorias de la vanguardia*, México, RM- MAM, 2008.

PÁGINA SIGUIENTE

© 125732

Gente transita en la avenida Juárez

Fondo Archivo Casasola, México, D.F.,

México, 1955-1958.

Negativo de película de seguridad.

CONACULTA-INAH-SINAFO-FN.



FAMOUS CITIES OF THE WORLD

MEXICO CITY

with an Introduction by J.M. Cohen and Photographs by Bob Schalkwijk



Bob Schalkwijk y la Ciudad de México

Gina Rodríguez Hernández

¿Cómo se elige una ciudad para vivir cuando no se ha nacido en ella? Muchos y muy diversos son los motivos, pero cuando Bob Schalkwijk (Rotterdam, 1933) llegó a la Ciudad de México en febrero de 1958, ni siquiera imaginaba que ésta sería su ciudad. Todo inició en Calgary, Canadá tras leer un artículo publicado en *Esquire*, la célebre revista masculina, que comentaba las bondades de Ajijic, en Jalisco. Por \$150 dólares dos personas podían pasar un mes entero comiendo y bebiendo en un tranquilo y cálido pueblo. Sin pensarlo, a bordo de su Volkswagen, y en compañía de un amigo, realizaron el trayecto de cinco días. La apacible vida en la ribera del Lago de Chapala no les significó gran cosa y emprendieron su marcha rumbo al corazón del país. Llegaron a la carretera México-Toluca, se encontraron con la Avenida del Paseo de la Reforma y desembocaron en el Zócalo. Se alojaron en el primer hotel que encontraron, el Hotel León, en la calle de Brasil.

Acostumbrados a viajar y hospedarse en los albergues estadounidenses de la *Young Men's Christian Association* (YMCA), a la mañana siguiente preguntaron por la "Guay". Para su sorpresa, la sede capitalina no contaba con dormitorios, pero sí con un cuarto oscuro; a cambio de ponerlo en orden y dejarlo limpio, Bob pudo utilizarlo, pues desde los 14 años, practicaba la fotografía. Como hospedaje alquilaron unos cuartos en la calle de Tokio, en la Zona Rosa, entonces el lugar de moda. Precavido, Bob visitó la embajada holandesa, y encontró que una conocida suya, una joven pintora, radicaba con su madre en la capital. Entre reuniones, viajes a Acapulco y al Valle del Mezquital, Bob vivió los contrastes mexicanos y los empezó a fotografiar mientras tomaba clases de español. Dos meses después el amigo regresó a Canadá y Bob se quedó tres meses más, pero se mudó a un cuarto que rentaba una señora estadounidense en San Ángel. Al ser aceptado en la Escuela de Ingeniería en la Universidad de Stanford, regresó a California para estudiar ingeniería petrolera, motivo que lo había traído de Holanda a América.

Bob Schalkwijk
Mexico City
J. M. Cohen (intr.)
London, Spring Books
1965.

At the beginning of the 20th century the city of Mexico was a collection of small villages. It was not until the 1920s that it began to take the form of a modern city. The growth of the city was rapid and was due to a number of factors. One of the main reasons was the migration of people from the rural areas to the city. Another reason was the development of industry and commerce. The city of Mexico has become one of the largest and most important cities in Latin America.

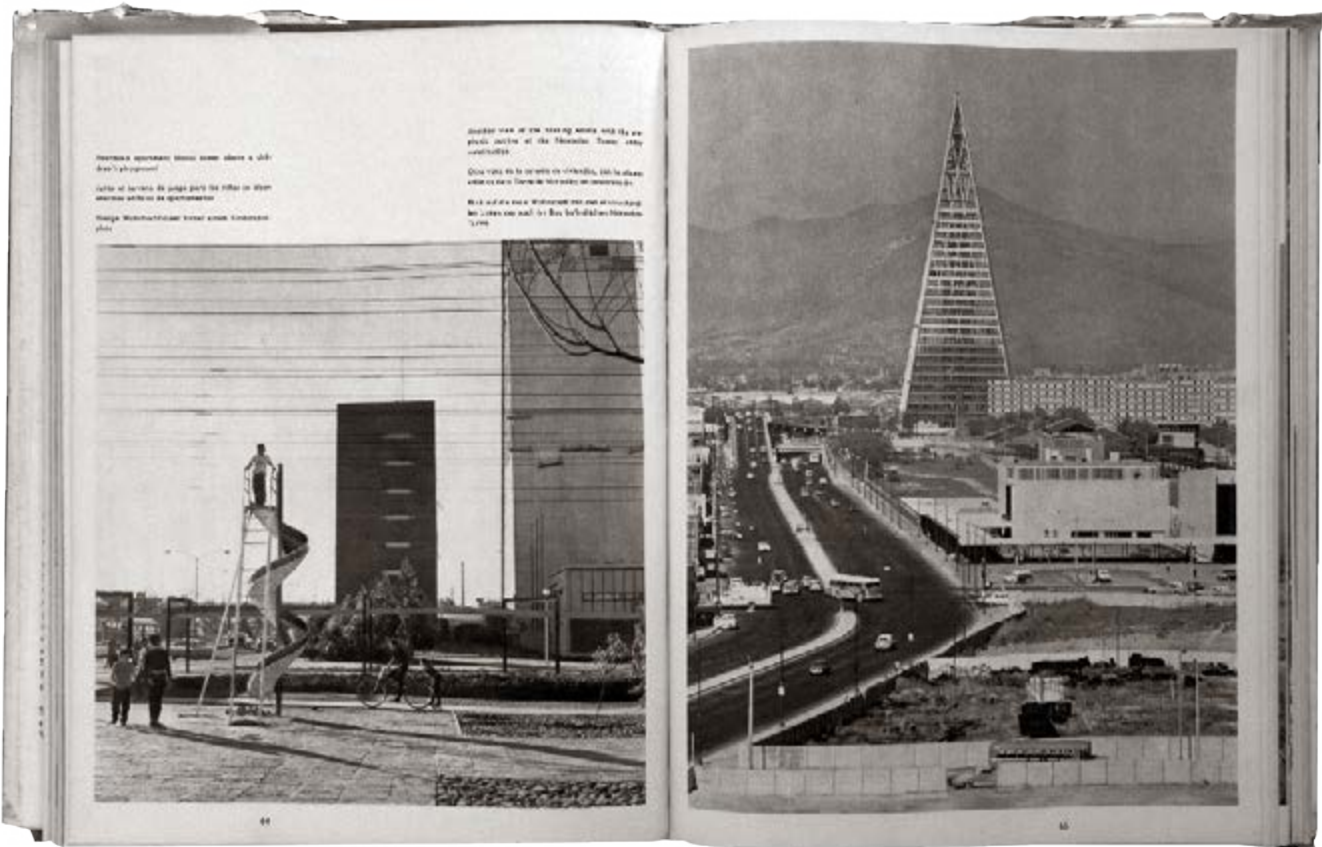
The city of Mexico is a beautiful city with a rich history and culture. It is a city of contrasts, where the old and the new coexist. The city is a melting pot of different cultures and languages. It is a city of great beauty and interest. The city of Mexico is a city that has a lot to offer to its visitors. It is a city that is worth visiting.

The city of Mexico is a city of great beauty and interest. It is a city of contrasts, where the old and the new coexist. The city is a melting pot of different cultures and languages. It is a city of great beauty and interest. The city of Mexico is a city that has a lot to offer to its visitors. It is a city that is worth visiting.



Más que provocar el despertar de un ingeniero, la universidad reforzó su gusto por la fotografía. Cursó un taller de cine, realizó una película de 16 mm, y con ganas de encontrarse con su amiga holandesa, regresó en su “vocho” a la Ciudad de México en diciembre de 1958. Decidió ser fotógrafo profesional, se instaló en San Ángel y para su buena estrella, se enamoró y se casó con Nina Lincoln. Ella producía teatro y convivía con un círculo de amistades por demás sofisticado, pero sobre todo culto y creativo. Era, además, un momento en que la cultura mexicana gozaba de un nuevo renacimiento en las artes plásticas, la arquitectura, el diseño, la moda, y todo ello fue fotografiado por Bob.

Mexico City (1965) da cuenta de su mirada atenta, rigurosa en su composición y sensible a la percepción de la luz, la espacialidad de la ciudad, la traza de sus avenidas y sus personajes. Las 194 fotografías publicadas en *Mexico City* apuntan a los temas que a lo largo de su trayectoria profesional ha desarrollado y que continúa explorando. Los paisajes urbanos que aparecen en el libro nos ubican en una metrópoli apenas reconocible y por demás nostálgica, beneficiada por una economía conocida como “el milagro mexicano”. Esa gloriosa Ciudad de México fue también producto de las regencias de Ernesto P. Uruchurtu, hombre polémico, incomprendido por sus decisiones de “querer meter en cintura” a los capitalinos, pero que le dio a la capital la fisonomía y la infraestructura que hoy conocemos.



La oportunidad de tomar las fotografías para un libro llegó a través de Nina, quien supo de un inglés que buscaba quién hiciera las tomas para una publicación sobre la Ciudad de México. La edición se sumaría a la serie *Famous Cities of the World*, libros de fotografías de un solo autor, con introducción de un escritor conocido y tirajes de 40 000 ejemplares.¹ México fue la única ciudad de Latinoamérica elegida para formar parte de esta serie.

A nivel local, otras ediciones fotográficas sobre la Ciudad de México ya se conocían, como el célebre ensayo *Yo, el Ciudadano* que Nacho López publicó en Artes de México en 1962 y se preparaban otros libros que a través de la fotografía, buscaban alabar la grandeza capitalina —y por lo tanto *mexicana*— encaminada entre otras cosas, a ser la sede de los XIX Juegos Olímpicos, en donde por primera vez se presentaría un ambicioso programa cultural.²

Bob y Nina tuvieron la idea de dividir el libro en cinco apartados, a manera de recorridos, que son los que aparecen como capítulos: “Las Raíces de México”, dedicado a la arqueología; “Pueblitos dentro de la capital”, con énfasis en San Ángel, Tlalpan y Coyoacán; “Ciudad de palacios e iglesias” dedicado casi exclusivamente al Centro Histórico; “El México Moderno”, enfocado en la arquitectura, particularmente en Ciudad Universitaria; “Parques, avenidas, monumentos”, donde la presencia de los habitantes

Mexico is a city of fast traffic and modern highways

México es una ciudad de tránsito veloz y vías modernas

Mexico City is eine Stadt mit schnellem Verkehr auf modernen Autostraßen



Modern Mexico

El México Moderno

Das moderne Mexiko



aparece en el disfrute de estos espacios y “La Ciudad Palpitante”, mosaico de personajes, celebraciones y situaciones que dan cuenta de la ciudad de hace medio siglo.

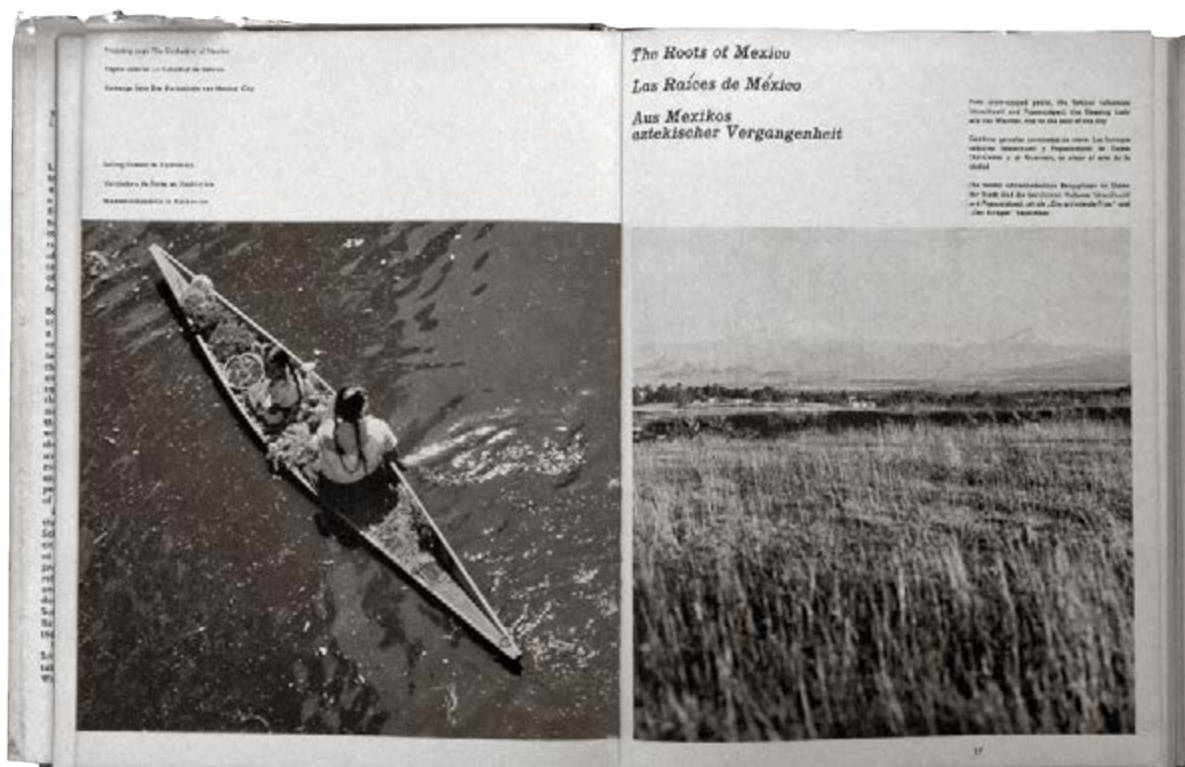
No había mucho tiempo para hacer las tomas, y en el plan de trabajo que armaron aprovecharon los festejos septembrinos, los de Día de Muertos, y la temporada navideña de 1964. Poco a poco, avanzaron en tomar los hitos obligatorios: el Centro Histórico, Tlatelolco, la Basílica de Guadalupe, la Avenida Reforma, el Bosque de Chapultepec, CU, Xochimilco, sin olvidar sus principales linderos, como Ciudad Satélite y el Ajusco. Al regreso de sus travesías, Bob procesaba los rollos, hacía contactos y, junto con Nina, elegía las mejores tomas, mismas que imprimía en copias de trabajo de 5 x 7”. De un aproximado de 8 000 fotografías, 90% fue tomado en blanco y negro, y así fueron formando las historias de cada apartado.

Si observamos el libro, destaca su excelente calidad y atinada puesta en página —la pre-prensa se hizo con impresiones en 8 x 10” hechas por Bob— y también apreciamos su narrativa visual que evita editorializar los temas. Sus fotografías son serenas y empáticas. No faltan los guiños, como el hombre que duerme en su diablito a pleno tráfico (p. 118), o las entrañables imágenes de los novios en CU (p. 83), que por lo acontecimientos sucedidos años después no deja de estremecernos, pues se percibe como un signo de una época que llegaría a su fin.

Conocido por su impecable y riguroso trabajo editorial, la participación de Bob Schalkwijk en otros libros de fotografía de la Ciudad de México ha sido constante:

- *México 75 Años* (Chrysler, 1984), donde sus fotografías establecen un diálogo con las que ilustraron México en el Centenario de su Independencia 1910, editado por Eugenio Espino Barros.
- *Carlos Mérida, su obra en el multifamiliar Juárez. Nacimiento muerte y resurrección* (ISSSTE-INBA, 1988), a propósito de la demolición de algunos edificios decorados por Mérida, a causa de los sismos de 1985.
- *Chapultepec, un bosque y su castillo* (Smurfit-Cartón y Papel de México, 1988).
- *Tres Grandes Colegios de la Nueva España* (Grupo Aluminio, 1990).
- *Un día en la vida de la gran Ciudad de México* (Departamento del Distrito Federal, 1991), donde participó con una serie sobre la captura de perros callejeros.
- *El Ex-Arzbispado* (Espejo de Obsidiana, 1997).
- *Antiguo Colegio de San Ildefonso* (Nacional Financiera, 1997).
- *ABCDF* (Editorial Diamantina, 2001), donde se publicó a doble página su fotografía de una boda, una de Paseo de la Reforma, el recorrido de los niños en el mercado de La Merced, y la vendedora de sombrillas, las cuatro ya publicadas en el libro *Mexico City*; otras fotografías suyas ilustran la entrada para “Charro”, “Primera Comunión”, ésta a color, y otra doble página que muestra a dos jugadores de ajedrez en la Casa del Lago.
- *Antiguo Colegio de San Ildefonso* (Área Editores, 2008).
- *50 Años* (Truper, 2012).

Con más de 50 años en activo, su archivo, constituido por unas 400 000 fotografías, comienza a tener distintas revisiones que le han dado otro sesgo a su obra. En el 2010, la galería La Valise expuso la serie Arquitectura Colapsada, Terremoto ‘85, y un año



después, en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco se presentó *Zona Sísmica 2011*, exposición curada por Ana Elena Mallet, que incluyó varias de sus fotografías tomadas durante los sismos de 1985. Recientemente, Irving Domínguez realizó una curaduría sobre sus fotografías de la Ciudad de México, de 1964 a 1997, para inaugurar las galerías públicas del Instituto Mexicano del Seguro Social.

Fotógrafo incansable, participa desde hace tres años, junto con la Antropóloga Beatriz Martínez del Monte, en la investigación *El reto de envejecer en pobreza*, proyecto de un profundo sentido humanista que llevan a cabo con los adultos mayores que viven en el pueblo de Santa Fe.

En su extenso arsenal fotográfico, que inició hace más de medio siglo y que cubre prácticamente todo el territorio mexicano y más de 35 países en diferentes continentes, la Ciudad de México tiene un significado especial. Bob Schalkwijk, el holandés que vino de visita en 1958, devino en chilango. Afincado en Coyoacán, recibe en su estudio, con una taza de café, charla amena y cientos de fotografías, a todos los interesados.

1 En la serie, los libros sobre Londres, Roma, Dublín y Cork, están acreditados a R. S. Magowan; el de Nueva York, fue fotografiado por Don Hunstein, reconocido por sus retratos de cantantes y músicos. Otras ciudades publicadas fueron París, Florencia, Venecia, Oxford y Cambridge, Moscú, Viena, Praga, Múnich, Atenas y Nápoles.

2 Para abundar en la significación material y simbólica que implicó la organización de la XIX Olimpiada, véase: Ariel Rodríguez Kuri, "El otro 68: política y estilo en la organización de los Juegos Olímpicos de la Ciudad de México", *Relaciones* 76, otoño, 1998, México, Vol. XIX, pp.108-129.



Guillermo Serrano. *Casa naranja en terreno de cultivo*, De la serie: *Padrotas, casas en pueblos de padrotas*, Tlaxcala, México 2012.

De ombligos de la luna,
cartografías, cipreses,
digresiones, maromas,
zonas tórridas, fines del mundo,
herencia e inicio de una
tradición. Fotografía de paisaje
actual en México 1980-2013.

Gerardo Montiel Klint

Existe una lección en cada paisaje

Marcela Rico

I. Cartografía

México: el ombligo de la luna, geográficamente situado en las coordenadas 32° y 14° norte, y 86° y 118° oeste. Territorio que colinda con los Estados Unidos de América al norte, al sureste con Guatemala y Belice, al poniente con el océano Pacífico, y al oriente con el golfo de México y el mar Caribe. Tiene una superficie cercana a los 2 millones de km² ubicados sobre la placas norteamericana, pacífica, del Caribe y de Cocos. Se encuentra en la decimocuarta posición de los países más extensos del mundo, con 11 122 km de litorales continentales y 3 269 386 km² de agua dulce. Además, por su geomorfología se divide en 15 provincias fisiográficas: penínsulas, llanuras, sierras, mesa del centro, o el eje neovolcánico, donde 17 estados costeros constituyen 56.3% de la superficie continental del país. Gran parte del territorio está acompañado por la Sierra Madre Oriental y la Sierra Madre Occidental. Se divide por el trópico de Cáncer en dos zonas climáticas: la tropical y la templada, que a su vez están alteradas por relieves y océanos.

Éste es, entonces, el territorio, la plataforma, los ecosistemas que conforman el paisaje que nos da identidad, condición de vida y singularidad. Debido a su variada geografía, latitudes, orografías, climas, océanos o penínsulas, entre muchas otras cosas que nos aglutinan, México es así muchos Méxicos. Lo relevante aquí, partiendo de las condiciones anteriores, es el extrañamiento y cuestionamiento del por qué, con esta extensión y diversidad geográfica tan vasta, el paisaje no ha sido abordado con tanta potencia, fuerza, intensidad, vitalidad, pero sobre todo con abundancia, como lo han sido otros géneros en la fotografía en México, o a qué se debe que el paisaje no sea una tradición fotográfica como lo es para nuestro vecino del norte, los Estados Unidos de Norteamérica. Entonces, ¿es algo cultural? ¿Por qué no existe una tradición sólida dentro de la fotografía de paisaje en México?

Es importante destacar aquí que la fotografía de paisaje a la que me refiero es aquella de autoría de creadores conscientes en imponer su propia mirada, muy lejana en su intencionalidad a la fotografía que solo registra el paisaje. Así, es interesante comprobar cómo en este inicio del siglo XXI existe un *boom* muy sólido e identificable en la aparición de fotógrafos propositivos que abordan el género del paisaje como jamás se había hecho en el país.



II. Cipreses en el desierto

Estamos intencionalmente perdidos, sin rumbo buscamos un lugar que sea un imán para fotografiar en el desierto de San Luis Potosí, horas sin encontrar nada. Hace kilómetros que pasamos por la Estación Wadley, donde conocimos a un norteamericano desaliñado que vivía ahí desde hacía meses, un "peyotero" con mirada sin rumbo. Nos pide dinero para una cerveza a cambio de un retrato, no accedemos. Tiempo después estamos en un caserío muy pequeño, parece abandonado, mi hermano Fernando pide que paremos para comprar agua en lo que parece ser la única miscelánea en kilómetros a la redonda, sale con una sonrisa y acompañado por un hombre de lentes, con camisa a cuadros, lapiceros en el bolso de la camisa y una libreta de dibujo bajo el brazo. Se presenta como profesor rural y sube al coche, nos dice: "yo los dirijo a un lugar perfecto para tomar fotos". En menos de 20 minutos de terracería llegamos. El lugar es imposible, un muro de varios cipreses adultos, junto a una poza y ojo de agua clara en medio del desierto. El maestro rural de camisa a cuadros, que apareció de la nada predice: si yo fuera Ansel Adams, desde aquí tomaría una foto, se despide de nosotros y se aleja caminando. Fernando y yo estamos atónitos con el comentario y los cipreses en medio del desierto en un atardecer.... no tomamos fotografías es más importante mirar que montar cámara y triple.

III. Digresión

En literatura la digresión es la suspensión de toda acción, es detenerse en una descripción minuciosa como un recurso; para mí es una metáfora de lo que me implica y provoca el género del paisaje dentro de la fotografía. El extrañamiento al cual me referí con anterioridad consiste en ciertas preocupaciones: ¿Quiénes somos cuando miramos un paisaje? ¿Qué le otorga su magnificencia? ¿El paisaje podrá simbolizar y expresar verdades de otro modo inaccesibles? ¿Es acaso un estado potencialmente inconsciente, y al traducirlo fotográficamente es posible integrarlo como experiencia? ¿Acaso la manifestación del paisaje es inaprehensible a la vida como experiencia y entonces necesitamos de conceptos para abarcarla? Los fotógrafos viajeros, aquellos extranjeros que trajeron la recién descubierta fotografía a México, entendieron que el viaje a través del paisaje no es sólo un traslado en el espacio, sino que es la agitación, la tensión, la búsqueda, el asombro, en donde lo que más importa del viaje es la experiencia misma, el paisaje y la fotografía como experiencia de vida, entonces.

IV. La maroma

Guadalupe del Carnicero, San Luis Potosí fue el último poblado después de horas de terracería accidentada, llevamos cuatro días aislados acampando cerca de la formación rocosa que conocemos como La Bonita, tomando fotografías y buscando sombra. Hoy el calor es insoportable, Fernando y yo decidimos bañarnos en el jagüey de agua turbia y tibia de donde beben los chivos y bueyes durante el día. Gabriel Figueroa nos avisa que viene alguien caminando. Muy a lo lejos apenas se distingue una silueta humana, es como una aparición, y se dirige rápidamente hacia nosotros. Es alguien muy joven, no lleva nada consigo, suda copiosamente, nos pide agua, le regalamos agua y naranjas, a nadie se le niega agua en el desierto. Nos pregunta: “¿Y pa’ dónde es la Maroma?”, Gabriel que es el más ubicado le señala con la mano hacia la nada: “Es pa’ allá, mano”. Nos da las gracias y continúa su acelerado paso. Gabriel entonces nos explica que La maroma es una antigua rotonda de trenes en medio de la nada. De nuevo observamos lo que sólo parece una silueta que se va desvaneciendo en el calor como una alucinación.



Oscar Farfán. *Chisis*, De la serie *Tierra Arrasada*, 2009-2010.



Miguel Fernández. Fin del camino I, 2011.

V. Zona tórrida

Muy cerca de Matehuala, en la cuneta de la carretera existe un marcador de concreto por donde pasa el Trópico de Cáncer, a cada extremo una mano apunta en direcciones contrarias para señalar la zona templada y la tórrida. Iniciando el 2008, mi hermano Fernando y yo realizábamos un proyecto en el desierto de San Luis Potosí: fotografías en la madrugada cerca de Matehuala. Buscábamos locales solitarios iluminados en medio del desierto, muchos de ellos abiertos las 24 horas por ser una ruta comercial para trailers. Restaurantes, vulcanizadoras, taquerías, bases para dormir, era nuestro segundo viaje, el primero había sido hacía seis meses. Pero algo ya no era igual, la gente había cambiado, era desconfiada y ahora agresiva. No nos sentíamos muy cómodos. Fotografiábamos el restaurante Vicky por estar apagado y vacío. La cámara, trípode y escalera ya estaban montadas, nos había tomado 20 minutos armar todo, eran casi las 4 a.m., todo era muy oscuro y silencioso. Justo antes de tomar la toma de larga exposición, se prende la luz del interior del restaurante, y sale una señora, en su mano trae con una correa a un perro muy grande que nos ladra amenazadoramente. “¿Qué quieren? ¡Ya vayanse, no tengo dinero! ¿Qué no ven que hasta ya cerré el negocio?”, nos dice. Le contestamos que sólo estamos tomando una fotografía, “¿Para qué? ¡Ya vayanse o suelto al perro!” Fernando la tranquiliza y se acerca a ella. Al ver que en verdad sólo estamos tomando una fotografía, la señora nos dice: “Pensé que eran los Zetas otra vez, ya no puedo pagar más, todos estamos así, miren ya hasta cerré el restaurante no sé de qué voy a vivir, deben de platicar lo que aquí está pasando porque en las noticias no sale nada de nuestra situación, a nadie le interesamos, nadie nos ayuda, ni la policía”. Platicamos un poco con ella, el perro ya no ladra, se despide y nos dice: “Que Dios los acompañe y ustedes disculpen”. Después de esa ocasión tuve que abortar y cancelar viajes de mis proyectos de fotografía por inseguridad y violencia en los estados de San Luis Potosí, Michoacán, Tamaulipas y Veracruz. La zona tórrida abarcaba mucho más de lo que señalaba aquel marcador de Matehuala.

V. El día del fin del mundo

En diciembre de 2012 de nuevo hay una predicción de que el mundo terminará. La masacre de indocumentados en San Fernando, Tamaulipas, ya se está olvidando, y la gente que huyó de Tampico por secuestros e inseguridad empieza a regresar a sus hogares. Por fin, me aseguran que ya es seguro viajar por carretera. Me siento tranquilo en el trayecto. No importa que sea el día del fin del mundo. Ese día quiero fotografiar el mar, entra un norte moderado en el Puerto de Madero, aprovecho para montar el equipo en las angostas escolleras que, como brazos de tierra firme, se adentran en el mar. Una camioneta ametrallada del ejército con efectivos armados se para a mi lado, me saludan y me piden que tenga cuidado por si las olas empiezan a reventar fuerte. Lo entiendo como una señal, ya sólo debo cuidarme del mar, no importa que ese día sea el fin del mundo, según las profecías mayas. Reinicié así muchos de los viajes que tenía pendientes para seguir fotografiando el paisaje.

VI. Herencia

La fotografía de paisaje en México ha sido una historia de enaltecimientos, experimentaciones, aportaciones, renovaciones, reiteraciones, inmovilidades y decadencias. Sin lugar a dudas autores tan espaciados cronológicamente en su aparición como Hugo Brehme, Charles B. Waite, Librado García, Armando Salas Portugal, Mariana Yampolsky o David Maawad, entre otros son considerados como una referencia obligada ante la mirada humanista, directa, ortodoxa y clásica al abordar el paisaje fotográfico mexicano. La intervención/acción en el paisaje de Lourdes Grobet en los ochenta fue un trabajo de experimentación con un aporte singular y relevante. En esos años y aún en los noventa, quienes fotografiaron el paisaje como entorno/memoria, hicieron también patente su compromiso humanista/naturalista/ético al ubicarnos como espectadores privilegiados de la majestuosidad de la biodiversidad, los rastros arquitectónicos o ruinas arqueológicas; un ejemplo de ello es la producción de David Lauer, Gerardo Suter, Gabriel Figueroa Flores o Javier Hinojosa.

El relevo generacional en aproximación y aporte será en los años noventa con Alfredo De Stéfano y Laura Barrón, quienes impulsaron de manera constante el paisaje alterado, fotográficamente hablando, ya sea por medio de instalaciones *in situ* de De Stéfano o por medio de manipulaciones químicas y experimentaciones en laboratorio, como lo hiciera Barrón. Asimismo, en ese momento había autores como Ximena Berecochea, Marianna Dellekamp y Marco Antonio Pacheco, quienes, desde otra plataforma y no desde una corriente exclusiva, abordaron el paisaje como un género más de su producción; se iniciaba así, de manera habitual, una pulsión, intertextualidad e hibridación de géneros. Ésta será la historia y puente con la que autores de trayectoria estrictamente documental como Eniac Martínez, Francisco Mata, Lorenzo Armendáriz, Marco Antonio Cruz o Antonio Turok realizan su producción fotográfica de paisaje desde el ensayo como postura, con aportes y libertad significativos.



Marcela Rico. *Sin título*, de la serie *Paisajes de Sinaloa*, 2011.



Marcela Rico. *Sin título*, de la serie *Paisajes de Sinaloa*, 2010.

VII. Inicio de una tradición

Nuevos autores aparecen en estos primeros años del siglo XXI, abrevan ahora de un andamiaje más rico y complejo de publicaciones, instituciones, sistemas educativos, seminarios, festivales, concursos y becas específicas en fotografía y demás signos de la contemporaneidad como la internet. A la gran mayoría de esta nueva generación de autores mexicanos que abordan el paisaje, al parecer no les interesa la intervención o trastocamiento alguno, tampoco la exaltación del campo o el paisaje mexicanos. Al parecer, el punto de contacto para estos autores es la contemplación del paisaje. Para ellos, la contemplación de la naturaleza no es en el sentido salvaje, pastoral, inmutable o épico, no van en busca de una revelación divina, de un enfrentamiento con la naturaleza o de alguna certeza filosófica. Con ellos vamos a contemplar destrucción, ecocidios, deterioro, alienación, miseria, invasión y lo absurdo con respecto al paisaje y su desmedido parásito: el ser humano. Aquí radica el aporte estético, social e histórico en una unidad del entorno que se manifiesta a través del fragmento fotográfico generacional, como una reflexión crítica a las prácticas contemporáneas. La contradicción es que contemplamos estéticamente a partir de la tragedia, la ruina y el desasosiego por la estupidez y riesgos que son sintomáticos de un capitalismo extremo y sin escrúpulos, que van permeando al individuo, las sociedades, los países y continentes, en que sólo podemos ser espectadores pasivos del deterioro de nuestro entorno. Esta generación regresa, casi en su mayoría, al paisaje como género único de producción; además de ser muy prolífica si hacemos un balance de los paisajistas a lo largo de toda la historia fotográfica mexicana. A este grupo pertenecen Pablo López Luz (D.F.), Alejandro Cartagena (Monterrey), Ricardo Guzmán (Guadalajara), Juan Pablo Meneses (S.L.P), Juan José Herrera (Monterrey), Ramón Portales (S.L.P), Alex Dorsfman (DF.), Alejandro Fournier (Guadalajara), Miguel Angel Ortega Bugarín (Guadalajara), Ramiro Chávez (Argentina), Diego Pérez (D.F.), Ingrid Hernández (Tijuana) y Jofras (Tijuana) entre otros. Adela Goldbard (D.F.), Daniela Edburg (San Miguel de Allende) o Kenia Náñez (Cuernavaca), quienes trabajarán con la puesta en escena y el absurdo desde la fantasía infantil, la frivolidad e idealización, la sexualidad tamizada y el uso de paletas cromáticas sobresaturadas y chillantes como elemento de dislocación, para convertir así al paisaje en un accesorio, un telón de fondo, sólo un ciclorama donde lo sintomático se asoma.



Alexander Lucatero. *Construcción 9 Variación 1*, 2012.

La última avanzada de autores abordando el paisaje tienen escasos años en el circuito fotográfico mexicano, pero aquí de nuevo hay un cambio de concepción y reflexión con respecto al paisaje: un síntoma. El país de nuevo está cambiando, el avistamiento de lo que viene parece prometedor. La acción, lo performático, el misticismo, la sanación, lo chamánico, el sentido de comunidad, el señalamiento de problemáticas sociales, el apego, la raíz, el hogar, la búsqueda espiritual, el simulacro, el asombro, la fascinación, la apropiación de imágenes vía *Google Earth*, o *Google Maps*, la fotografía como experiencia de vida: el paisaje experiencia. Con estos autores parece posible, lógico y natural el aprender una lección en cada paisaje. Y es emocionante entonces ver el empuje y propuesta de esta nueva generación: Alexander Lucatero (Michoacán), Marcela Rico (Culiacán), Miguel Ángel Fernández (Hermosillo), Óscar Farfán (Guatemala), Karina Juárez (Oaxaca), Roberto Camargo (Puebla), Julio Barrita (Oaxaca), Alfredo Karam (Hermosillo), Guillermo Serrano (Tlaxcala), Patrick López (D.F.), Claudia López Terroso (Oaxaca), Alejandro Tello (San Cristóbal de las Casas), Dolores Medel (Veracruz). En fin, quizás se esté gestando ante nuestra mirada los cimientos para una tradición sólida dentro del paisaje en el México de cambio de siglo como entrecruzamiento, hibridación o género y eso, no es poca cosa.



SINAFO

Daniel Sanabria | Pablo Landa

Guillermo Zamora. *El arquitecto Mario Pani en una reunión de trabajo, ca. 1950.* © Fototeca Tec. de Monterrey.

Fotografía arquitectónica: el archivo Mario Pani en patrimonio cultural del Tecnológico de Monterrey

Introducción Luego de un par de años de gestiones, en el verano del año 2012 se cristalizó una ilusión anhelada por varios maestros, directivos y alumnos de la EAAD de Campus Monterrey: se adquirió el archivo personal de Mario Pani Darqui (1911-1993), el destacado arquitecto sin el cual sería difícil comprender la arquitectura mexicana del siglo XX.

Desde su fallecimiento, este archivo personal estuvo bajo la custodia de la hija del propio arquitecto, la Sra. Mária Pani, cuyo interés sobre un destino digno y seguro se conjuntó con el del Tecnológico de Monterrey por adquirirlo, dando como resultado el traslado del mismo y su custodia a sus instalaciones de Patrimonio Cultural.

Desarrollo El archivo personal del arquitecto Mario Pani es el fruto de un trabajo de conservación de la memoria

que duró varios decenios y que se extendió eventualmente en alguno de sus elementos (recortes de periódicos) casi hasta la llegada del mismo al Tecnológico de Monterrey.

Auditado previamente por expertos, llegó con 95% de su contenido en óptimas condiciones de conservación. Con cerca de 2 900 positivos fotográficos, 1 300 contactos, 1 000 negativos, 1 000 diapositivas, 14 álbumes con recortes de diarios, 13 películas de 16 mm y decenas de otros documentos de diverso tipo (desde diplomas hasta cassettes de audio), este fondo enriquece profundamente las colecciones albergadas en la Fototeca de Patrimonio Cultural.

En efecto es el primer archivo fotográfico arquitectónico propiamente dicho que se integra a la colección, ya conformada por otras ocho colecciones, incrementando en cerca



de un 25% los positivos fotográficos existentes y agregando nuevos tipos de material como reproducciones fotográficas de plantas, cortes, croquis y perspectivas arquitectónicas.

Cerca de 40 años, el fotógrafo Guillermo Zamora acompañó en su actividad profesional a Mario Pani, dando unicidad e identidad propias de un equipo de trabajo de larga data a la obra del arquitecto. Esto no es común y es relativamente fácil de detectar y valorar en este acervo.

Los contactos documentan decenas de proyectos arquitectónicos y urbanos. Se trata de fotografías de maquetas, dibujos arquitectónicos, y negativos de mapas, gráficas y láminas de presentación preparados por el despacho de diseño de Mario Pani o su Taller de urbanismo. Buena parte de la información que contienen los contactos nunca ha sido publicada. Su difusión será de enorme valor para estudiosos de la historia de las ciudades mexicanas en el siglo XX.

Las diapositivas incluyen también planos, mapas y láminas de presentación, así como fotografías de distintos terrenos

intervenidos por Pani, y de obras construidas. Estas imágenes fueron tomadas por el propio arquitecto o por sus colaboradores, y ofrecen distintas perspectivas de su obra que las fotografías de Zamora.

Las películas de 16 mm tienen imágenes inéditas de obras del arquitecto Pani en los años cuarenta y cincuenta. Algunas de ellas son a color, lo que las convierte en un documento poco común para la época.

Además, su procesamiento digital ha enriquecido la página www.fototec.com.mx, en la que se pueden apreciar ya más de 500 imágenes provenientes de materiales del archivo, fundamentalmente positivos fotográficos, procesadas catastróficamente de acuerdo a las normas del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO), al que pertenece la Fototeca del Tecnológico de Monterrey.

Esto ha sido un récord logrado gracias al apoyo de varios becarios de diversas carreras, quienes se entusiasmaron y comprometieron con el proyecto para realizar el procesa-



miento digital, sin olvidar los procedimientos establecidos para el resguardo y almacenaje del material, previa limpieza y colocación en guardas libres de ácido. Todo esto siempre de acuerdo a las normas del SINAFO.

Pani fue, quizás, el arquitecto cuyo trabajo tuvo el mayor impacto en el desarrollo de las ciudades del país en el siglo XX. Introdujo nuevas tipologías a México, como los edificios multifamiliares, los condominios y las supermanzanas, las cuales dieron forma a la vida diaria de millones de personas. Más allá de su papel como arquitecto, contribuyó a la definición e implementación de políticas públicas mediante diseños de escuelas, hospitales y unidades habitacionales.

Además, los proyectos de Pani fueron siempre parte de una visión amplia sobre el desarrollo urbano y social. Por ejemplo, no sólo realizó conjuntos de vivienda, sino también estrategias para integrar distintos niveles socio-económicos, proveer a la población de servicios básicos, y formar redes de transporte público.

Dada la importancia de Pani, la preservación, digitalización y difusión de los contenidos del archivo personal de Mario Pani acercará su obra a investigadores de distintas disciplinas y permitirá la reevaluación de la misma, así como de aspectos clave de la historia de México.

Conclusiones La excelente conservación del Archivo Mario Pani en territorio mexicano es una gran noticia. Las posibilidades en servicio a los investigadores y estudiosos del área y de sus obras serán enormes una vez que el Fondo Pani haya sido digitalizado. Sin duda, esto coadyuvará en la mayor difusión y conocimiento de unos de los arquitectos mexicanos más clarividentes del siglo pasado.

Imágenes: Colección de fotografías
Derechos Reservados © Fototeca Tec de Monterrey.



SOPORTES E IMÁGENES

Fernando Gómez

American Photo

Imágenes:
Col. Familia Gómez

En el año de 1894 *American Photo Supply Co.* abre sus puertas al público por primera vez en la calle que conocemos hoy como Madero en el Centro histórico de la Ciudad de México dando el servicio de venta de material y equipo fotográfico tanto a profesionales como aficionados; contaba también con un laboratorio profesional donde se podían revelar, imprimir y reproducir las fotografías de las personas que así lo requirieran. Un servicio más era el de hacer trabajos especiales para empresas o instituciones de gobierno que solicitaran fotografías de calidad; por ejemplo, tomas aéreas de algunas ciudades de México. A inicios del siglo XX los materiales que compraban los fotógrafos para la obtención de sus fotografías eran, en su mayoría, placas de vidrio sensibilizadas con gelatino-bromuro para después imprimirlas en papel de albumina o, si se trataba de fotografías estereoscópicas, adquirirían el material para tomar las imágenes en negativo y luego pasarlas a positivos; éste podía ser en vidrio o en papel si se trataba de los positivos, todo dependía de lo que el cliente pudiera gastar, ya que los positivos en vidrio eran mucho más costosos pero el resultado con el material en vidrio era impresionante.

Era la época en donde la empresa vendía la materia prima para que los fotógrafos prepararan sus propios reveladores, detenedores, baños de fijador, viradores, etcétera; en verdad, era un trabajo muy artesanal y con el tiempo hubieron productos químicos para cuarto oscuro ya preparados o semipreparados y listos para ser diluidos en agua. Poco a poco, con esto

se fueron olvidando las balanzas granatarias con las que los fotógrafos realizaban las medidas de algunos químicos tales como el hiposulfito de sodio, hidroquinona, bicarbonato de sodio, bromuro, alumbre, etcétera.

La *American Photo Supply Co.* siempre se mantuvo a la vanguardia sobre los nuevos materiales, equipo y técnicas de fotografía que iban saliendo. A finales de los años veinte surge en el mercado el primer equipo de filmación amateur de 9.5 mm, el famoso *Pathé Baby*, aparato con el cual se comenzó a brindar el servicio desde la venta del equipo y sus consumibles como también el revelado y editado de dichas filmaciones; esto permitió que gente que no era cineasta profesional documentara parte de la historia de México y permitió se realizaran documentales, cintas que poco a poco se han ido rescatando hasta en nuestros días. De hecho Rafael Gómez Lira, quien fuera más tarde director del laboratorio de revelado, pudo filmar eventos y lugares de gran relevancia de aquella época; por ejemplo, en nuestro acervo tenemos una filmación de un recorrido del bosque y zoológico de Chapultepec en el año de 1927, tan sólo a tres años de haberse inaugurado o el primer jaripeo de práctica para la federación de Charros en el Municipio de General Anaya organizado por el general Peralta en el mismo año, costumbres de las Haciendas México y otros lugares de la Ciudad de México y la provincia; después fueron llegando otros formatos de material filmico.

Hubo también una época donde si se sabía que algún fotógrafo tenía nexos con algo que tuviera que ver con Alemania o partidos comunistas se le negaba la compra de material fotográfico. Por los años cuarenta, la empresa tenía en su casa matriz varios departamentos en los que dividía tanto sus actividades como a sus empleados; por ejemplo, en el área de impresión se mantenían nueve estaciones de trabajo con ampliadoras en diferentes formatos siendo la Kodak precisión modelo 1 de formato 6x9 pulgadas la más común, ya que la demanda de trabajo por parte de los clientes así lo requería; algunas otras eran de formato 4x5 y 8x10 pulgadas, cerca de doce personas trabajaban en el área de lavado y secado de las fotografías y unas 16 personas, en las de recorte y ensobretado; por lo que normalmente era alrededor de 30 trabajadores los que laboraban para procesar la maquila de fotografías además de los que estaban encargados de hacer la limpieza y de atender a los clientes en el mostrador recibiendo el trabajo por procesar.

Para el año de 1903, proveniente de la ciudad de Tulancingo Hidalgo y con tan sólo 12 años de edad, llega a la ciudad de México mi bisabuelo, Rafael Gómez Lira, quien encuentra una oportunidad de trabajo en la *American Photo Supply Co.* como ayudante general; ahí aprendería todo lo referente a la fotografía, como retratar, revelar, imprimir, reproducir, iluminar al óleo, etcétera y con

el tiempo llega a convertirse en director y encargado del laboratorio de revelado en la casa matriz. Él fue quien inició el acervo que hasta hoy en día nuestra familia de fotógrafos mantiene e incrementa y con el cual pretendemos realizar algunos proyectos como documentales y exposiciones. Al ser miembro de la Federación Nacional de Charros documentó con fotografías y filmaciones la charrería en su cotidianidad y sus primeros congresos nacionales charros ya como deporte profesional; además de temas como oficios, paisajes, costumbres típicas, fotografías de estudio, etcétera; muchas de ellas son vistas estereoscópicas en cristal y en placas secas de vidrio. Quienes siguieron sus pasos como fotógrafo fueron sus tres hijos varones Eduardo, Mario y Fernando Gómez Vargas, siendo este último el único que entraría a trabajar en el año de 1941 en la *American Photo Supply Co.* con un salario de \$22 pesos semanales por reproducir fotografías. Su nieto, Fernando R. Gómez Reyes y sus bisnietos Irene, Erica y Fernando Rafael Gómez Orrala trabajarían después como fotógrafos independientes hasta el día de hoy.

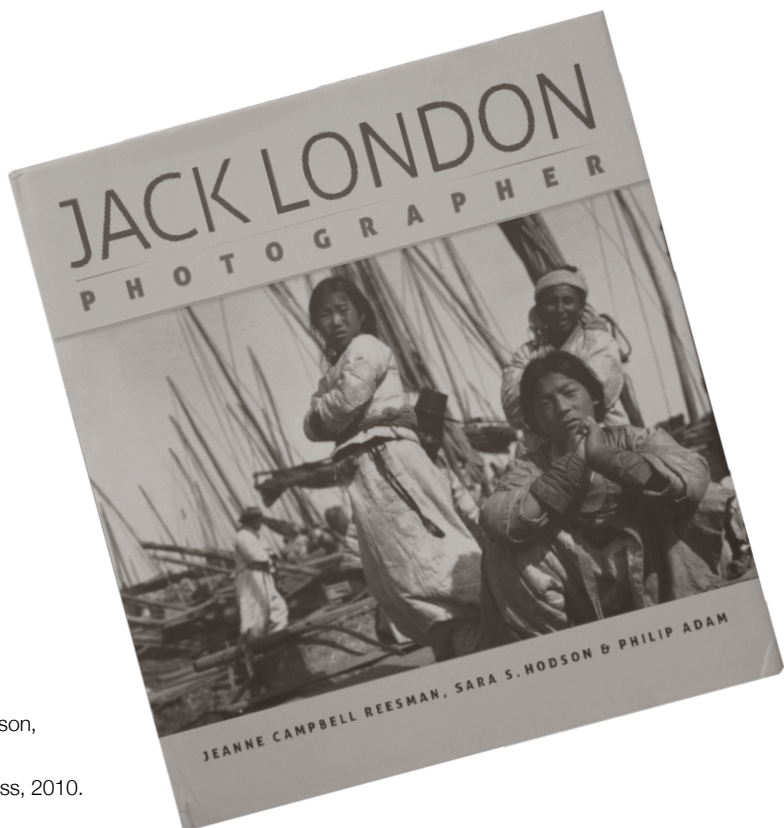
El 30 de abril de 1957 la empresa cambiaría de dueño, fecha en la cual mi bisabuelo, Rafael Gómez Lira, dejaría la empresa para jubilarse recibiendo por parte del gerente B.J. Nevulis un reloj de oro y una carta de agradecimiento por sus servicios, entre otras cosas. Hasta ese día, la empresa contaba con seis sucursales en Monterrey, León, Puebla, Mazatlán, Morelia y Acapulco. Al salir de *American Photo Supply Co.*, mi abuelo decidió instalar su propio estudio fotográfico y laboratorio en su casa de Zacahuitzco #113, donde entre los años 1965 y 1975 procesaría, junto con sus hijos Eduardo y Fernando, impresiones de fotomurales en blanco y negro de los carteles de cine.

Al verse cansado y enfermo decidió que era tiempo de retirarse por completo, por lo que cerró su estudio. Sólo quedaron entonces en el oficio de manera activa su hijo Fernando y su nieto Fernando Rafael, para después incorporarse la esposa e hijos de Fernando Gómez Reyes quienes actualmente trabajan en su estudio fotográfico ubicado en Río Nazas int. 16, mz. 83, en la colonia Puente Blanco, en Iztapalapa D.F.



RESFÑAS

Claudia Negrete Álvarez



Reesman, Jeanne Campbell, Sara S. Hodson, et al., *Jack London, Photographer*, Atenas, Georgia, University of Georgia Press, 2010.

John Griffith Chaney, mejor conocido como Jack London, fue —por sobre todas las cosas— un aventurero; novelista, cuentista y periodista del imperio de William Randolph Hearst, tuvo como aliados de aventuras, no sólo la pluma, sino también la cámara. Aprendió fotografía de manera autodidacta a finales de la última década del siglo XIX y comenzó a asociar esta práctica a sus afanes escriturales. La nada despreciable cantidad de 12 000 positivos fotográficos donados por la familia y resguardados en la Biblioteca Huntington, así como un número similar de negativos conservados en el *California State Park System* así lo atestiguan.

Es esta dimensión de Jack London, esencialmente desconocida, la que las especialistas literarias Jeanne Campbell Reesman y Sara S. Hodson, en colaboración con el fotógrafo Philip Adam, dan a conocer en este esfuerzo editorial publicado por la Universidad de Georgia. El capitulado se divide cronológicamente en las distintas temáticas abordadas por London asociado fundamentalmente a sus coberturas periodísticas: *La gente del abismo* (1903), una mirada a la pobreza de los barrios bajos de Londres; la guerra ruso-japonesa (1905); el terremoto de San Francisco (1906); el viaje del barco *Snark* (1907-08) a las islas del Pacífico tras la búsqueda del buen salvaje; la continuación del viaje anterior en la embarcación *Dirigo* (1912) y la intervención estadounidense en Veracruz (1914) que los investigadores titulan “La Revolución mexicana”.

A decir de los autores, London era un socialista con mirada de humanista, anti-racista y anti-colonialista, cuyas imágenes constituyen muestra fehaciente de ello: “Casi nadie antes de él había fotografiado a los ‘nativos’ como seres humanos de la manera en que él lo hizo —preservando su dignidad e individualidad.” Si bien existen dos retratos en los que utiliza la contrapicada, que tiende a engrandecer a los sujetos, ésta es la excepción y no la regla. Las imágenes del siglo XIX, si bien podemos observar varios encuadres donde baja la cámara y, junto a los mencionados anteriormente, más bien encontramos indicios del tránsito de la práctica fotográfica de XIX al XX. Por otro lado, un comentario del propio periodista publicado al lado de la imagen de una soldadera de Tampico en 1914, parecería poner el lado humanista del autor de *Colmillo blanco* en entredicho: la mujer fue forzada por su jefe a instancias del fotógrafo a posar para la cámara. Un acto de violencia señalado por José Antonio Rodríguez. Las imágenes de Jack London entonces ¿se adscriben al colonialismo o al humanismo? Quizá se olvida que somos más hijos de nuestro tiempo y nuestra cultura de lo que nos es cómodo admitir. La voluntad de comprensión de las imágenes nos obliga a hilar más fino; sea pues la agudeza de otros investigadores la que deleve el misterio.



El presente estudio abarca la producción realizada durante tres viajes (1883, 1884 y 1891) a México del ya, para entonces, reconocido fotógrafo William Henry Jackson (1843-1942). Precedido por sus trabajos para algunas expediciones de la *Geological and Geographical Survey of the Territories* y las empresas ferroviarias Atchinson, *Topeka & Santa Fe Railroad* (ATSF) y la *Kansas City Railroad* —que incluyen aspectos geológicos, paisajes, retratos de diversos grupos étnicos, así como campamentos ferroviarios, puentes y otras instalaciones—, llega a nuestro país con la concesión que le otorga la ATSF para producir un conjunto de fotografías en su filial del Ferrocarril Central Mexicano.

Aunque se desconoce el total de imágenes producidas en los tres viajes, Gutiérrez Ruvalcaba logró conformar como materia de esta investigación un *corpus* de 595 piezas, resguardadas en su mayor parte en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, así como en las colecciones de la Fototeca Nacional del INAH, en Pachuca y los National Anthropological Archives, en Washington; dos imágenes más son aportadas por el álbum *Mexican Views*, de la colección de Fundación Televisa. Con el rigor metodológico que ha caracterizado su arduo trabajo, el autor se dirige a especialistas y a legos; metódico en los detalles técnicos (enlista las 226 imágenes en positivo —albúmina, colodión y aristotipia— pertenecientes al Fondo Felipe Teixidor del acervo de la Fototeca Nacional INAH), no soslaya la amenidad de su discurso. Así es posible imaginar a Jackson y sus asistentes viajando con sus implementos de fotografía —cámara este-

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba,

Una mirada estadounidense sobre México.

William Henry Jackson, empresa fotográfica,

México, INAH, (Testimonios del Archivo, 7), 2012.

reoscópica, cámara Mamut y una tercera que podía adaptar placas de vidrio de distintos formatos), laboratorio y equipaje en un vagón de uso exclusivo. La empresa ferroviaria del Central Mexicano otorgó grandes facilidades: “en sus fotografías queda evidencia de que los trenes en que viajaba se detenían de manera irrestricta donde el fotógrafo decidiera para hacer placas del paisaje o de tema ferroviario.” (p.77). Y aún más, existen indicios de que en el viaje de 1891 contó con un convoy de dos vagones y locomotora.

De norte a sur, saliendo siempre de Paso del Norte (hoy Ciudad Juárez, Chihuahua); Jackson recorrió un sinnúmero de ciudades y poblaciones consideradas importantes por ser capitales, puertos, centros comerciales, zonas mineras o polos de desarrollo agrícola. Estas tomas circularon como tarjetas postales y estereoscópicas o bien fueron destinadas a publicaciones y consumidas en el contexto de la conformación de un imaginario visual sobre México, necesario al público estadounidense. Se explica este interés en un país en el que Estados Unidos invertirá masivamente a partir de 1880 y con el que inicia las primeras pláticas para establecer convenios bilaterales de comercio. “México fue promovido como un Nuevo Mundo, ajeno a la visión de atraso y salvajismo que anteriormente existía, de un país asolado por revoluciones sin fin. El nuevo gobierno había concretado grandes cambios y logrado la paz y el orden necesarios para que el desarrollo y la seguridad física y económica fueran elementos dinámicos que dieran forma al progreso, a tal punto que se afirmaba que México era el milagro de finales del siglo XIX.” (p. 140). Gutiérrez Ruvalcaba establece seis divisiones temáticas para analizar la visión del fotógrafo estadounidense, cuyas constantes son la inmediatez, el sentido comercial y el gusto estético, y define a Jackson como el “testigo visual de la paz porfiriana”.

FOTOTECA

REVELANDO LA HISTORIA

NACIONAL

Cuando Alfred Briquet tomó esta vista, no imaginó que este edificio (ex-convento de San Francisco) sería habilitado para custodiar sus imágenes y las de más de 2.500 autores que han construido la historia de México a través de la fotografía.

37 años De resguardo y conservación
de la memoria fotográfica colectiva.

www.fototeca.inah.gob.mx



© 839356