

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Fotografía y vanguardia.

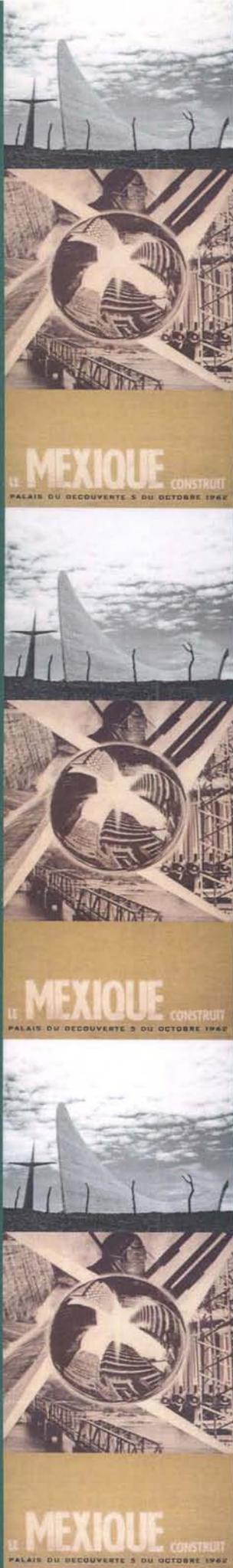
Dos ejemplos de fotografía de arquitectura de

Nacho López:

La Capilla abierta de Cuernavaca (1958) y

la Exposición Internacional "México Construye" (1962)

Isaura Silvia Oseguera Pizaña





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FOTOGRAFÍA Y VANGUARDIA. DOS EJEMPLOS DE
FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA DE NACHO LÓPEZ:
LA CAPILLA ABIERTA DE CUERNAVACA (1958)
Y LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL
"MÉXICO CONSTRUYE" (1962)



ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN QUE
PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE
PRESENTA

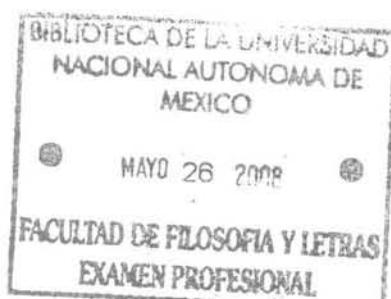
ISAURA SILVIA OSEGUERA PIZAÑA

COMITÉ TUTORAL:

DR. AURELIO DE LOS REYES Y GARCÍA ROJAS
DRA. REBECA MONROY NASR
MTRA. MARICELA GONZÁLEZ CRUZ-MANJARREZ



Noviembre 2007



Agradecimientos

A la Dra. Laura González Flores por haber pensado en mí para escribir en la revista *Luna Córnea* sobre la fotografía de arquitectura realizada por Nacho López. Profundizar en ese tema permitió el desarrollo de este trabajo.

A mi Comité Tutoral: Dr. Aurelio de los Reyes, Dra. Rebeca Monroy y Mtra. Maricela González por el apoyo que recibí de su parte para llevar a buen término esta investigación. Así como por su invaluable entusiasmo al desarrollar un tema tan poco estudiado como la fotografía de arquitectura.

A mis sinodales: Mtra. Louise Noelle y Dra. Deborah Dorotinsky por la lectura cuidadosa y valiosos comentarios a este escrito. Sus ideas y preguntas enriquecieron el proceso de escritura al darme una nueva perspectiva en aspectos que no había considerado.

A la familia López Binnquist por permitirme consultar el Archivo Documental Nacho López en Coatepec, Veracruz.

A Alfonso Morales por compartir sus conocimientos sobre la importancia de la experiencia multidisciplinaria en la década de los sesenta, así como por llamar mi atención hacia nuevas fuentes de información.

A Georgina Rodríguez por todo su apoyo y cariño, además de las múltiples asesorías y discusión de ideas para este trabajo.

A mi querido amigo Nathan Clarke por llevarme a cuanta librería conocía en Chicago y por ayudarme en mi búsqueda por las bibliotecas de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign.

A mis amigos Cristóbal Jácome por el interés que nos une hacia la foto de arquitectura, e Iris Moreno por la experiencia que compartimos en nuestra estancia en Coatepec, Veracruz.

A Lorena Gómez Mostajo por su invaluable ayuda en la corrección de estilo de este texto.

A mi hermana, Isadora Oseguera-Pizaña, por el diseño de este artículo.

A la Dirección General de Administración Escolar por otorgarme la beca que permitió la conclusión de mis cursos durante la Maestría en Historia del Arte.

*A Juana Gutiérrez Haces
In memoriam*

*Al Dr. Aurelio de los Reyes
con admiración*

*A Jorge
por el viaje de aprendizaje
que durante estos años
hemos compartido*

Índice

1. Introducción.....	13
2. La fotografía de arquitectura como vanguardia en México.....	15
3. Primer contacto en una nueva disciplina.....	19
4. Construir, construir y construir: los nuevos vientos que soplan en México (1958-1962).....	23
a) Félix Candela y sus paraboloides hiperbólicos.....	26
b) "México Construye".....	31
5. ¿Imágenes arquitectónicas o arquitectura de las imágenes?.....	41
6. Imágenes.....	45
7. Fuentes consultadas.....	59

Mi fotografía responde a mi propia sensibilidad e inquietudes, pero no soy dogmático. La libertad de expresión en el arte y en la vida es mi premisa. Lo que cada artista produzca será siempre el reflejo de sus íntimas condiciones, como consecuencia de hombre gregario perteneciente a una determinada clase social, en medio de un universo conflictivo.

Nacho López

I. Introducción

En México, especialmente durante la primera mitad del siglo XX, la confluencia entre fotografía, arquitectura y vanguardias artísticas avivó el interés de ciertos grupos por la experimentación formal, traducida no sólo en la posibilidad de amalgamar varias disciplinas en una sola obra, sino también en la necesidad de cambiar los términos con que se definía la naturaleza de las prácticas artísticas. El fotógrafo Ignacio López Bocanegra, mejor conocido como Nacho López, fue uno de los artistas cuyo trabajo derivó en una búsqueda formal que no cesó de cuestionar la naturaleza del acto fotográfico y su relación con el entorno.

Fue a través del arquitecto Manuel Larrosa que Nacho López entró al mundo de la arquitectura y quien lo puso en contacto, en un primer momento, con destacados arquitectos con quienes el fotógrafo colaboró en un periodo de tiempo de aproximadamente diez años, de 1955 a 1965. Inició con las fotografías tomadas en 1955 a la Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa en la ciudad de México, construida por Félix Candela. Para el propio Manuel Larrosa fotografió distintas edificaciones del fraccionamiento Lomas de Cuernavaca (1959); varias construcciones acondicionadas para albergar temporalmente los Museos Dinámicos (1962); el Centro Tecnológico Regional del Noreste en Nuevo Laredo (1964) y la Casa de la Paz en la ciudad de México (1965), entre otras.

Para el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez tomó una serie de fotografías para los Pabellones de distintas Ferias Mundiales (1958, 1962, 1964) así como para el Museo Nacional de Antropología (1964). Para el arquitecto Mario Pani tomó fotografías para la exposición "El problema de la vivienda en México" en el Hotel María Isabel de la ciudad de México (1962). Con el arquitecto Teodoro González de León colaboró para la XIII Exposición Trienal de Milán (1964), entre otros. En cuanto a la difusión de sus imágenes, el trabajo de Nacho López fue publicado en casi todas las revistas de la época: *Arquitectura México*, *Espacios*, *Arquitectos de México* y *Calli*.

Este trabajo propone dar una muestra de la relación de los arquitectos con la fotografía ya que fue útil para su promoción económica tanto nacional —a través de las revistas especializadas arriba mencionadas— como internacionalmente con las exposiciones organizadas y financiadas por el Estado. Así se observa en muchas de las fotografías de arquitectura que Nacho López realizó para el sexenio de Adolfo López Mateos, las cuales se hicieron a través de prácticamente todas las dependencias gubernamentales encargadas de la construcción de hospitales, vivienda y escuelas en el país: el Instituto Mexicano del Seguro Social, el Instituto de

Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, el Instituto Nacional de la Vivienda, el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), por mencionar algunos ejemplos. Con la difusión de la obra de los arquitectos a través de las imágenes era posible conocer su trabajo y de esa manera ser convocados a nuevos proyectos públicos o privados.

Debido a que los parámetros académicos para este trabajo requerían delimitar el objeto de estudio, se decidió seleccionar sólo dos ejemplos dentro de la extensa y fructífera incursión de Nacho López en este campo de la fotografía. De tal manera que a partir del análisis de las imágenes que López realizó de la capilla abierta de Cuernavaca (1958) y los fotomontajes de la exposición "México Construye" (1962), se pretende explicar el camino y las circunstancias que delimitaron la búsqueda formal de Nacho López y su relación con las vanguardias de principios del siglo XX.¹

1. Para tener una referencia más amplia del trabajo de Nacho López en el campo de la fotografía de arquitectura ver el artículo Oseguera Pizaña, Isaura, "Nacho López y la integración plástica", en *Luna Córnea*, núm. 31, 2007, pp. 253-264.

2. La fotografía de arquitectura como vanguardia en México

El nacimiento del arte de vanguardia está vinculado con la ruptura política, social y cultural del siglo XIX europeo en relación con el naciente siglo XX. Al producirse este quiebre, gran parte de la vanguardia artística europea tuvo su origen en el afán revolucionario de cambiar la tradición académica existente mediante una presencia activa en la realidad social. En los primeros años del siglo XX el descontento hacia muchos aspectos culturales que se habían creado hasta ese momento dio como resultado que la vanguardia aspirara a situación distinta en el estado del arte establecido.² De tal manera que el surrealismo, el dadaísmo, el futurismo, el cubismo, entre otros, fueron algunas de las corrientes innovadoras, que proponían alcanzar un arte que estuviera a la altura de los cambios sociales, económicos y técnicos de la época. Aunque el término vanguardia es de origen militar y designa un destacamento de tropas que marcha delante del cuerpo principal y lo protege, es en el sentido de avanzada artística como lo entendemos en este escrito.

En fotografía, la nueva visión, la nueva objetividad, el constructivismo ruso en Europa y la fotografía directa en Estados Unidos conformaron la primera vanguardia ocurrida durante el periodo de entreguerras (1919-1939). La nueva visión fue implantada en la Bauhaus alemana antes del nazismo por László Moholy-Nagy, la cual tenía como objetivo enseñar a la gente a ver el mundo moderno de manera diferente respecto a los antiguos conceptos de representación (fig. 1). La nueva objetividad, originada en Alemania, deseaba imponer una imagen técnica impecable y que fuera, además, uniforme y despersonalizada, cuyo principal representante es Albert Renger-Pätzsch (fig. 2). El constructivismo ruso, abanderado por Alexander Rodchenko, intentaba conjugar las artes tradicionales, como la pintura, la escultura y la arquitectura, con las técnicas de las industrias modernas (fig. 3). En Estados Unidos la fotografía directa fundamentó su discurso en la técnica fotográfica purista, cuyos mejores ejemplos se pueden observar en la obra de autores como Alfred Stieglitz, Paul Strand y Edward Weston³ (fig. 4 y 5).

En México también fueron adoptadas las vanguardias, especialmente aquellas afines a los propios procesos artísticos y culturales que vivía en esos momentos el país. Para finales de la década de los veinte, los fotógrafos Manuel Álvarez Bravo, Emilio Amero, Luis Márquez y Agustín Jiménez



Figura 1



Figura 2

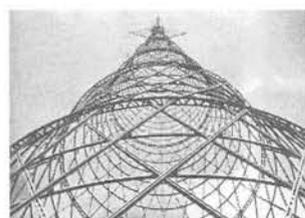


Figura 3



Figura 4



Figura 5

2. De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 19-65.

3. Castellanos, Alejandro, "La fotografía moderna", en *Luna Córnea*, núm. 1, 1992-1993, pp. 89-90.

comenzaron a exponer y publicar sus imágenes. Álvarez Bravo pasó, en ese tiempo, por el formalismo y la abstracción; Amero se dedicó a la fotografía experimental; Márquez hacía principalmente fotografía tradicionalista de modelos vestidas con trajes típicos indígenas, de motivos nacionalistas y de arquitectura; y Jiménez publicidad, fotomontaje y reportajes de vida moderna. Revistas como *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*, entre otras, publicaron las imágenes de estos fotógrafos.⁴

La estancia de Edward Weston y Tina Modotti en el país, a inicios de la década de los veinte, produjo un creciente interés por la fotografía artística y sus aspectos estéticos que, al contacto con la vanguardia intelectual mexicana, dieron lugar a obras literarias, fotográficas, pictóricas, así como revistas culturales que tuvieron profunda resonancia en el arte mexicano. Particularmente en la fotografía, señala Mariana Figarella, la confianza en los propios medios expresivos (ángulos de la toma, encuadre, distancia focal, tipo de película, apertura del diafragma), el uso de grandes acercamientos, la descontextualización del sujeto fotográfico de un ámbito cotidiano, los encuadres audaces, la máxima claridad y definición de las formas y la percepción del objeto en términos constructivos y estructurales conformaron nuevas estrategias visuales para que las cosas pudieran manifestarse en su máxima objetividad. Gracias a esta manera de aproximarse a la fotografía es que ésta pudo proponer un discurso propio⁵ (fig. 6).

En el ámbito de la fotografía de arquitectura serán especialmente importantes las innovaciones técnicas, si consideramos que lo que se requería con estas imágenes era, desde los orígenes del medio, reproducir la vista clásica del dibujo arquitectónico, es decir, la perspectiva isométrica.⁶ De esta manera, gracias a un adecuado registro del espacio arquitectónico, "la fachada del edificio se verá ortogonal, como en una proyección en elevación, mientras que el costado lateral se fugará de manera paralela (y no en perspectiva, como en la visión natural): un efecto imposible para el ojo, pero alcanzable mediante el dibujo y la cámara."⁷

Es decir, el requerimiento indispensable de una cámara para ser utilizada en fotografía de arquitectura es la habilidad de reproducir líneas rectas de un edificio con absoluta precisión y real verticalidad. Esto sólo puede ser logrado consistentemente mediante el uso de una cámara de placa, la cual es capaz de superar el gran problema de las líneas verticales convergentes (que se acercan unas a otras en la distancia) en una imagen a

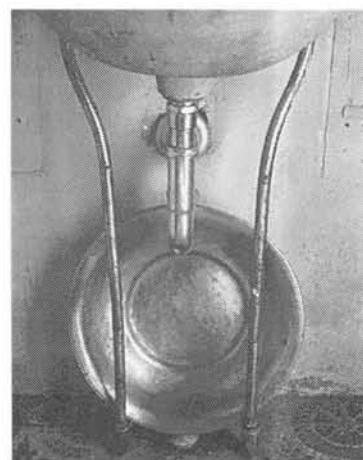


Figura 6

4. Mexicana. *Fotografía moderna en México, 1923-1940*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998.

5. Figarella, Mariana, *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2002, p. 56.

6. La fotografía convencional de arquitectura se realiza con cámara de vistas o de placa, con fuelle, que permite el movimiento independiente del plano del objetivo y del plano de la película para corregir la perspectiva. Estas cámaras tienen que ir montadas sobre un tripie y su manipulación es delicada, limitando la movilidad del fotógrafo.

7. González Flores, Laura, "Vistas, proyecciones y sensaciones. Apuntes sobre la historia de la fotografía de arquitectura en México", en *Fotógrafos Arquitectos*, México, INBA, 2006, p. 36.

través del uso de sus extensivos movimientos de cámara, logrando así una variedad de útiles efectos ópticos que sería imposible obtener, o al menos limitadamente, con cualquier otro tipo de cámara.⁸

En cuanto a composición, en fotografía de arquitectura existen tres elementos fundamentales que son: estructura, líneas dinámicas y perspectiva. A la estructura le corresponde la organización de diferentes partes de la imagen en un todo armonioso dentro de los límites del encuadre. Las líneas dinámicas son aquellas dentro de la imagen del objeto que son yuxtapuestas en ángulos exagerados para un impacto visual, y son creadas visualizando la imagen de una manera puramente lineal y bidimensional. Finalmente la perspectiva produce la ilusión de profundidad en una superficie bidimensional, posibilitando al espectador a diferenciar tamaño y distancia en la imagen.⁹

En México, Guillermo Kahlo fue el encargado de hacer el Inventario fotográfico de los templos de propiedad federal al inicio del siglo XX cumpliendo con los lineamientos que marcaba la fotografía de arquitectura como registro visual. Para 1932, año en que fotografía el proceso constructivo del edificio de la Lotería Nacional su aproximación fue más vanguardista en el sentido de no sólo registrar los edificios correctamente como se requería en los dibujos arquitectónicos sino que empezó a buscar distintos encuadres que le resultaran más atractivos, como algunas perspectivas muy acentuadas en contrapicada, lo que observa Laura González como la interpretación del motivo arquitectónico.

Es posible decir que tanto el cine como la fotografía en México dieron un giro debido a la presencia en el país del cineasta soviético Serguei M. Eisenstein. Ya en 1923 proponía Eisenstein, en un artículo titulado "Montaje de atracciones", la ruptura del ilusionismo figurativo o narrativo mediante el uso de "atracciones": elementos independientes de la acción o composición capaces de extrañar, agredir o sorprender al espectador, elegidos con una finalidad precisa. Entre los ejemplos que citaba de montaje de atracciones se encontraban los collages del dadaísta berlinés George Grosz y las "ilustraciones fotográficas" del constructivista ruso Alexander Rodchenko. En 1931 gracias a la publicación de fotografías del rodaje de la inacabada película de Eisenstein, *¡Qué viva México!*¹⁰ se difundieron los procedimientos de la nueva fotografía europea utilizando temas populares. En cambio, los temas a los que recurrieron los fotógrafos mexicanos fueron diversos y la arquitectura no fue la excepción.

En 1931 el más claro ejemplo de la relación entre fotografía, arquitectura y vanguardia fue el concurso de la empresa cementera La

8. Harris, Michael G., *Professional Architectural Photography*, Oxford, Focal Press, 1998. 184 p., pp.19-20.

9. *Ibid.*, p.71.

10. *Fotografía pública: photography in print, 1919-1939*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 172.

Tolteca. El tema del certamen era la recién construida fábrica de cemento en Mixcoac en la ciudad de México. En la convocatoria se invitaba a producir nuevas visiones artísticas a partir de la disposición arquitectónica de la moderna fábrica; cada obra debería ser "una revelación para el espectador de lo que es esa fábrica como obra de ingeniería y arquitectura modernas". Se abrieron tres categorías: pintura, dibujo y fotografía. De las 496 obras recibidas, más de la mitad (282) fueron fotografías. Los ganadores fueron Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez.¹¹ Álvarez Bravo propuso su *Tríptico del cemento*, n° 2, una metáfora entre la materia prima y el alzado de un muro de concreto, lo que le valió el primer lugar. Agustín Jiménez obtuvo el segundo lugar por sus fotografías llamadas *Síntesis y Vidente*¹² (fig. 7). Como señala Carlos Córdova, en términos esenciales, la serie realizada por Jiménez sobre La Tolteca –y es posible decir lo mismo de las demás imágenes–, es celebratoria de los procesos modernizantes, al tiempo que transcribe la confianza social en la tecnología industrial.¹³ El registro recurrente de las alturas y de las estructuras metálicas son propias de la fotografía de la nueva objetividad, por lo que estas nuevas formas sirvieron de gran inspiración para fotógrafos vanguardistas del siglo XX.¹⁴

En las décadas siguientes, aunque predominaba la estética de la fotografía directa dentro de las corrientes cercanas al arte, hubo autores que intentaron desarrollar estrategias para sincronizar la construcción formal y la experimentación, entendiendo esta última no solamente en términos de la manipulación de los materiales, sino también en referencia a la manera de visualizar la realidad. Tal fue el caso de Arno Brehme, Lola Álvarez Bravo, Emilio Amero, Kati Horna, Juan Guzmán y Josep Renau, quienes siguiendo las pautas estéticas desarrolladas por las vanguardias europeas enfatizaron la posibilidad de trabajar la imagen manipulando el contenido de la representación primaria, obtenida directamente de la realidad.¹⁵



Figura 7

11. *Ibid.*, pp. 19 y 172.

12. *Mexicana...*, *op. cit.*, pp. 139-141.

13. Córdova, Carlos A., *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005, p. 64.

14. En esa época algunas de estas revistas ilustradas tomaron elementos como la combinación entre fotografía y tipografía para realizar collages de tipo constructivista, como es el caso, por ejemplo, de una portada de la revista *La Afición* publicada en 1934. Ver *Luna Córnea*, núm. 16, septiembre-diciembre de 1998, p. 22.

15. Castellanos, Alejandro, "Ficciones emergentes, realidades ocultas", en *Metáforas. Fotografía construida*, <http://www.arts-history.mx>

3. Primer contacto en una nueva disciplina

La relación de Nacho López con la arquitectura comienza con las fotografías urbanas que hace por la ciudad de México en la primer mitad del siglo XX; un ejemplo son las fotos de la Torre Latinoamericana, sin embargo éstas se inscriben solamente en su trabajo documental, pues sólo captura el proceso de construcción y no el edificio en sí mismo¹⁶ (fig. 8). No obstante, el arquitecto Manuel Larrosa señala que fue él quien introdujo a Nacho López al mundo de la arquitectura.¹⁷ Trabajaron en diversos proyectos juntos y el propio Larrosa fue quien publicaría mucho de ese material en las distintas revistas donde fue director técnico y artístico, como *Espacios y Calli*, aunque en ningún caso se les dio a las fotografías el crédito correspondiente. Por recomendación de Larrosa, también trabajó con otros arquitectos como Félix Candela, Pedro Ramírez Vázquez, Mario Pani, Oscar Urrutia, Guillermo Rosell, Teodoro González de León, entre otros.

Es necesario detenernos en el interés de Nacho López por la fotografía, el cual inició en su adolescencia, cuando vivía en Mérida, Yucatán y recibió como regalo una cámara fotográfica. En 1944 cuando su familia se mudó a la ciudad de México buscó ser asistente de camarógrafo en el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Al no conseguirlo, incursionó en la prensa como reportero y fotógrafo de revistas de cine como *Novelas de la Pantalla* y *Así*. Durante dos años, de 1945 a 1947, fue asistente del fotógrafo de la revista *Life*, Víctor de Palma, radicado en México, a cambio de un entrenamiento fotográfico formal. López egresó en 1947 del Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas del STIC en donde fue alumno de: Manuel Álvarez Bravo, Ricardo Razetti, Alejandro Galindo, Xavier Villaurrutia y Francisco Monterde. Para 1948, fue maestro de técnica fotográfica en la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Caracas, Venezuela. A su regreso a México trabajó en revistas como *Mañana*, *Hoy* y *Siempre!* en donde, como reportero y fotógrafo, tuvo el espacio para desarrollar la narrativa de la que era partidario, al conceptualizar y dirigir los fotoensayos publicados en la década siguiente.

El periodo de 1955 a 1960 fue muy activo para Nacho López; durante estos años conformó el cuerpo de fotografías a las que él mismo se



Figura 8

16. Ver "Pasos en el cielo", fotorreportaje de la construcción de la Torre Latinoamericana, publicada en la revista *Mañana* el 27 de octubre de 1951.

17. Egresado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM —un año antes de que ésta fuera trasladada del edificio de San Carlos al Pedregal de San Ángel, en la recién construida Ciudad Universitaria—, Manuel Larrosa enriqueció sus estudios de arquitectura con intercambios intelectuales sobre el arte que se realizaban en el patio del edificio, en pleno centro de la ciudad de México. Por esa razón y por ser afín a sus propios intereses, la obra del arquitecto Larrosa permanecerá siempre asociada a las expresiones artísticas.

refirió como "las clásicas" y por las que la mayoría de la gente lo reconoce: *La Venus se va de juerga*, *Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero*, *Sólo los humildes van al Infierno*, las publicadas en *Artes de México* del Ballet Zapata, o las fotos de la vida cotidiana en la ciudad de México. Al mismo tiempo ingresó al STIC donde fue camarógrafo para los noticiarios filmicos *Cine-Mundial* y *Cinescopio*, además de realizar diversos cortometrajes. Al inicio de los sesenta se unió al movimiento de Los Interioristas, con quienes tuvo gran afinidad plástica y política. Afirmaban querer "destacar el único arte que es significativo para nuestros contemporáneos: el arte que no separa al hombre-individuo del hombre como integrante social". Los demás integrantes eran: José Luis Cuevas, Arnold Belkin, Francisco Icaza, Rafael Coronel, Francisco Corzas y Antonio Rodríguez Luna, entre otros.¹⁸

Este movimiento, conocido también como Nueva Presencia, se presentó como una de las primeras formas que se tomaron como indicio de un cambio en las manifestaciones artísticas, sobre todo por encontrarse desligado de los procesos que la política cultural emanaba, es decir, era una manifestación independiente. Para la autora Shifra Goldman los integrantes de este movimiento vincularon la política con el arte, estableciendo sus principios mediante manifiestos; dichos textos tuvieron un efecto en relación con el contenido de las obras que legitimaban. Asimismo, Nueva Presencia repudió lo académico, su tendencia fue más bien expresionista y su temática se refirió a los horrores de la guerra, la pobreza y la injusticia.¹⁹

El paso de Nacho López por el movimiento de Los Interioristas es importante, ya que en ese momento había una necesidad de crear con mayor libertad en los diversos campos de la cultura mexicana. La cinematografía y la danza, la arquitectura y la literatura, el teatro y la escultura estaban tratando de encontrar esos espacios. Por ello aparecieron nuevos grupos de artistas unidos por una misma inquietud: producir un arte vivo, auténtico y, por lo tanto, librado de los frenos que imponía la tradición. En muchos sentidos, representaron el espíritu de cambio y renovación de esa época. Nacho López recuerda al respecto:

Fue un movimiento originado por Arnold Belkin y Francisco Icaza. Belkin había quedado muy impresionado con el libro *El ojo del hombre*, en donde él descubre una corriente plástica de tipo humanista con una gran fuerza en el inconsciente y con una gran fuerza de expresión. La idea fundamental era ahondar en el carácter humanista del arte, la denuncia social y el carácter psicológico de la vida cotidiana. Publicamos varios carteles, se montaron varias exposiciones...²⁰

En ese sentido, su inquietud artística, que lo vincularía con creadores de otras disciplinas (pintores, músicos, bailarines, escritores, diseñadores) tuvo como ejemplo claro la exposición conjunta con el escultor Pedro Cervantes, titulada

18. López, Nacho, *Curriculum Vitae*, 1984, Archivo Documental Nacho López. En adelante citado como ADNL.

19. Goldman, Shifra, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional/Domé, 1989, 284 p.

20. Entrevista de Nacho López con Emilio Fuego en su columna "La nave de Caronte" en *Excélsior*, 19 de octubre de 1984, segunda parte. ADNL.

"Cincuenta Imágenes de Jazz" en la Galería Novedades en 1962 (fig. 9). En el folleto que acompañó a esta muestra, Nacho López escribió:

Para mí, el jazz es geometría. Armonías que se mezclan, se elevan, caen y se multiplican. La melodía se expande y se contrae, y se repiten luces vibratorias y –como en juegos de espejos– se reproducen unas a otras [...] en fotografía el jazz es relación espacial de volumen; es imagen alucinante, transitoria, pero perenne.²¹

Esto pone de manifiesto el llamado que sobre él ejercieron ciertos elementos puramente formales y que vienen del estudio minucioso de temas referentes a la percepción visual, la composición y el diseño, en el sentido en que escuelas como la Bauhaus lo concebía: utilizar la geometría con el fin de lograr una mejor sistematización en la enseñanza de los mecanismos de la configuración y la percepción artística, y no con la intención de crear obras geométricas. Es importante mencionar el libro *Basic Design* de Maurice de Saumarez, localizado en la biblioteca personal de Nacho López, que consiste en una introducción clara y concisa a los elementos básicos de las artes plásticas. El fotógrafo subrayó distintos párrafos referentes a cómo estructurar el pensamiento hacia una mejor percepción visual. Aquí uno de los segmentos señalados:

Nuestra idea acerca del entrenamiento elemental necesita desarrollar preguntas personales sobre la base práctica, no teórica, buscando siempre la solución individual a cada problema. Necesita enfatizar el trabajo intuitivo y analítico con principios materiales y formativos. Debe haber una preocupación primaria por la respuesta visual a lo que está sucediendo y las resoluciones dependerán de ello, inevitablemente influenciadas por preferencias subjetivas surgidas de las diferencias de un maquillaje psicológico. El estudio reflejará el cambio de características en nuestra interpretación de algunos de los conceptos fundamentales del arte y el diseño de la segunda mitad del siglo XX, respecto a estructura y espacio.²²

Del mismo modo es en la arquitectura –como en la música o el diseño– donde el fotógrafo, moviéndose en el edificio y estudiándolo desde sucesivos puntos de vista, comunica al espectador la realidad integral del espacio. Por ello no debe resultar extraño que haya sido en esta época cuando, a través de la arquitectura, Nacho López pudo lograr que dos de sus principales intereses, contenido social y valores formales, se materializan en imágenes de distinta manufactura. Relacionado con esto, Nacho López expresó lo siguiente:

Mi oficio (obedeciendo a preocupaciones y disciplinas) capta la belleza, la fealdad, la miseria o la riqueza; traduce en emociones o



Figura 9

21. López, Nacho, *Exposición "Cincuenta Imágenes de Jazz"*, 1962, ADNL.

22. De Saumarez, Maurice, *Basic Design: the dynamics of visual form*, London, Studio Vista/Reinhold Publishing, 1964, pp. 10-11.

ironías lo trascendente y lo intrascendente, e interpreta lo que en mi mente bulle como olla de grillos. [...]

En mi fotografía intento, con mis limitaciones, testimoniar y comentar el devenir humano, ejerciendo el oficio y el "ojo" con honestidad. Creo que las etiquetas de "realismo-humanista", "interiorismo", "documento social", "expresionismo", y las que usted quiera inventar, pertenecen por excelencia a la fotografía. Pero su dimensión verdadera —evito la palabra artístico— la da el propio operante quien, sintiendo el apremio de hablar con sus semejantes, transforma su material físico en vital.²³

Así, las primeras fotografías de arquitectura tomadas por Nacho López —de las que se tiene registro con fecha de 1955 aproximadamente— corresponden a la iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa del arquitecto Félix Candela, ubicada en la ciudad de México. En las imágenes se nota su apropiación de la arquitectura para reinterpretarla a través de sus encuadres y composiciones. En éstas destaca el tratamiento que hace de la luz como elemento geométrico y el juego con las formas triangulares que acentúa las estructuras arquitectónicas de la iglesia²⁴ (fig. 10).

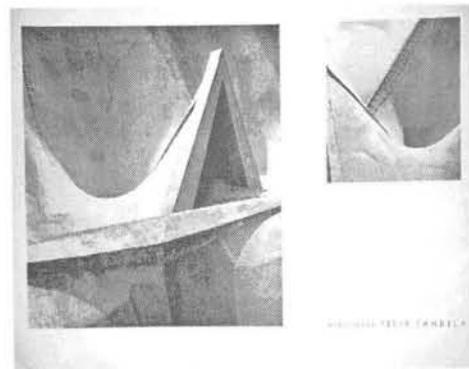


Figura 10

23. López, Nacho, *Testigo en fracción de segundo*, octubre de 1975, ADNL.

24. En la revista *Espacios. Revista Integral de Arquitectura, Planificación y Artes Plásticas*, núm. 28, de diciembre de 1955 aparecen publicadas las fotos que Nacho López tomó de la Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa del arquitecto Félix Candela.

4. Construir, construir y construir: los nuevos vientos que soplan en México (1958-1962)

Una vez terminada la segunda guerra mundial, México atravesó por una serie de profundos cambios estructurales, en lo económico, lo político, lo social y cultural, como consecuencia del brusco aceleramiento de las redes de comunicación mundiales desarrolladas después del conflicto bélico. En los años cincuenta y sesenta, como señala Alfonso Morales, México vivió los efectos de la expansión económica, amplió su infraestructura pública y disfrutó de relativa paz social. Pero los dones de ese desarrollo material, que llegó a ser descrito como el "Milagro mexicano", no se repartieron de manera equitativa. Las luces que dieron a la capital mexicana su apariencia cosmopolita no brillaron en los parajes en que las carencias eran el signo distintivo.²⁵

En la ciudad de México dicha modernización, producto del "Milagro mexicano", se percibió con rapidez en los muchos cambios arquitectónicos y urbanísticos, que hasta el día de hoy permanecen: el tráfico; las nuevas avenidas; la primer vía rápida dotada de pasos a desnivel, el Viaducto Miguel Alemán; la apertura de la avenida División del Norte; y la prolongación de la muy larga avenida de los Insurgentes donde se construyeron grandes tiendas departamentales norteamericanas, como *Sears* o *Woolworth*. Hubo otras novedades más en el sexenio de Miguel Alemán: el nacimiento de la Torre Latinoamericana, prodigio de ingeniería hidráulica en una zona de alto riesgo sísmico y un subsuelo blando; la apertura de la colonia residencial Jardines del Pedregal de San Ángel; los Multifamiliares Miguel Alemán y Benito Juárez; y la que vio el Estado alemán como su obra cumbre: la Ciudad Universitaria.²⁶

Un ejemplo interesante del grupo de artistas que trabajó de manera interdisciplinaria es la serie de obras que el guatemalteco Carlos Mérida, sin haberse desprendido totalmente de sugerencias figurativas, realizó en los edificios del Multifamiliar Juárez. No sólo se trató de pinturas murales con una valiosa simplicidad geométrica y rítmica repetición, sino de relieves de concreto integrados en la construcción.²⁷ Aquí hay que destacar el interés de Mérida por la arquitectura, que lo llevó a trabajar a principios de la década de los cuarenta en el Black Mountain College, en Carolina del

25. Morales, Alfonso, "La Venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970", en Casanova, Rosa, et. al., *Imaginarios y Fotografía en México, 1839-1970*, México, Lunweg Editores, 2005, p. 181.

26. Krauze, Enrique, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets, 1997, pp. 116-117.

27. Rodríguez Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*, 2ª ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006, 219 p., p. 154.

Norte, al lado de Walter Gropius, László Moholy-Nagy y Josef Albers, los tres, maestros destacados de la escuela alemana Bauhaus.

El caso del Centro Multifamiliar "Benito Juárez" es muy importante ya que en su momento fue el mejor ejemplo de integración plástica, en palabras de Louise Noelle:

[...] en el amplio proyecto del Multifamiliar llevó a efecto uno de los más logrados ejemplos del arte que él [Carlos Mérida] denominaba funcional, y que se vuelve arte público por excelencia; los paneles se encontraban en las fachadas de algunos edificios, en las azoteas de otros, en las escaleras exteriores de algunos más, en la guardería infantil y finalmente en el paso a desnivel, como un acercamiento al automovilista y al público en general. [...] en suma, se obtuvo un conjunto de expresiones murales unificadas en su expresión y temática, en apoyo a la coherencia e integración de las diversas edificaciones.²⁸

Siguiendo el camino de la interdisciplina, el escultor y arquitecto Mathias Goeritz proyectó, al inicio de la década de los cincuenta, un experimento arquitectónico sin precedente: el espacio/museo/galería llamado El Eco, inaugurado en la ciudad de México el 8 de septiembre de 1953. Fue un lugar donde materializó sus principios de libertad creativa y pérdida de fronteras. Poco tiempo después apareció un manifiesto de Goeritz que calificaba este edificio como "arquitectura emocional" basada en la integración de todas las artes bajo un solo techo. En el manifiesto se lee: "El nuevo museo experimental EL ECO, en la ciudad de México, empieza sus actividades, es decir, sus experimentos, con la obra arquitectónica de su propio edificio. Esta obra fue comprendida como ejemplo de una arquitectura cuya principal función es la emoción."²⁹ Entre sus instalaciones se incluía una galería de arte, donde Goeritz invitó a los pintores Carlos Mérida y Rufino Tamayo, al museógrafo Alfonso Soto Soria, al escultor Germán Cueto, al músico Land Adomián, al grupo del bailarín Walter Nicks, al cineasta Luis Buñuel, quien participó con una coreografía de ballet, e incluyó dibujos realizados por el artista Henry Moore. En una de las áreas del edificio se incorporó la serie gráfica de maestros de la modernidad: Orozco, Picasso, Arp, Klee, Ferrant, Chagal. La novedosa edificación fungió como un centro integrador de las artes en su multiplicidad.³⁰

El vínculo entre disciplinas artísticas como la pintura, la escultura, la fotografía, la música y la arquitectura se extendió también dentro de la práctica arquitectónica, dando pie a cambios importantes en el ámbito de las construcciones religiosas. Cambios que, como señala Louise Noelle, estarán determinados por las necesidades de la congregación en que se insertan, guardando como constante la situación del altar como el punto focal, material y espiritualmente, del espacio creado.³¹

28. Noelle, Louise, "Los murales de Carlos Mérida. Relación de un desastre", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1987, Vol. XV, Núm. 58, pp. 131-132.

29. Goeritz, Mathias, "Manifiesto de la arquitectura emocional", citado en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, vol. 3, números 13/14, invierno de 1991-1992, p. 83.

30. Reyes Palma, Francisco, "Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura", en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, México, Conaculta/CURARE. Espacio Crítico para las Artes, 2004, pp. 191-196.

31. Noelle, Louise, "Arquitectura religiosa contemporánea en México. Nuevas expresiones", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1986, Vol. XV, Núm. 57, p. 141.

Para entender estos cambios, es necesario conocer que en la Iglesia católica también hubo una renovación con la aparición de una nueva generación de sacerdotes que tuvieron un espíritu distinto y aun opuesto al de sus predecesores. Marcados profundamente por los trabajos del Concilio Vaticano II (1962-1965), convocado por el papa Juan XXIII y al que varios de ellos acudieron, estos sacerdotes pasarían, en un proceso de auténtica conversión, de la militancia cristiana de derecha –de corte cristero– a la militancia cristiana de izquierda, vinculada a las diversas variedades de la Teología de la Liberación que tomaba la "opción preferencial por los pobres" en lugar de la educación de las élites.³² Esto tuvo como consecuencia que sus espacios arquitectónicos respondieran a ese pensamiento teológico, así como también al exigencia de los cambios en los ritos y las celebraciones.

El obispo de Cuernavaca, Sergio Méndez Arceo, fue por muchos años el hombre representativo de esta nueva tendencia, quien en 1957 reconoció que su catedral era un edificio de signos indescifrables para la gente y la convirtió en un espacio luminoso donde la atención se centró en una gigantesca inscripción: "Id y evangelizad a todas las naciones", en la gran cruz y en la imagen de la virgen de Guadalupe.³³ Apoyado en los arquitectos fray Gabriel Chávez de la Mora y Ricardo de Robina, en colaboración con Mathias Goeritz, la intervención en la catedral de Cuernavaca marcó un adelanto a la disposición del Concilio Vaticano II. En esta catedral, entre otras cosas, se dispuso un altar donde el sacerdote oficiaría la misa de frente a los feligreses, y no de espaldas como hasta entonces se hacía. La catedral de Cuernavaca representó una obra audaz al despojarse de varios elementos agregados, y dejar aquel espacio completamente desnudo de ornamento y sólo con las imágenes cercanas a los feligreses.³⁴

Sobre el proceso de renovación de la arquitectura religiosa, de la cual forma parte la capilla abierta de Cuernavaca, el arquitecto Manuel Larrosa comenta que coincidió con los planteamientos de renovación litúrgica ya que,

volteó a los oficiantes que estaban de espaldas a los fieles, para darles la cara, fue una gente [Méndez Arceo] muy fecunda en sus planteamientos y como parte de esa renovación vino lo que se conoció como el movimiento de arte sacro y, claro, en ese momento intervenimos las gentes que estábamos con interés por las cosas nuevas y en México, Fray Gabriel Chávez de la Mora, quien perteneció a la orden de los benedictinos, hizo un trabajo extraordinario en Cuernavaca: empezó a diseñar la ropa talar; los objetos de culto: los copones, los manteles, los altares, los baldaquinos como parte de la renovación litúrgica.³⁵

32. Krauze, Enrique, *La presidencia imperial*, op. cit.

33. <http://servicioskoinonia.org/martirologio/ficha.php>

34. Fray Gabriel Chávez de la Mora, de la orden benedictina, fue el primer arquitecto egresado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, donde conoció a Mathias Goeritz y cuya influencia se puede observar desde la arquitectura, hasta la escultura y la pintura, pasando por el diseño de mobiliario, objetos y vitrales.

35. Entrevista con el arquitecto Manuel Larrosa en la ciudad de México, 21 de julio de 2006.

Ya para el sexenio del presidente Adolfo López Mateos, el Estado mexicano entró en una etapa de autoafirmación social basada tanto en el proyecto económico del desarrollo estabilizador como en la solidez alcanzada por el sistema político vigente en el país desde el periodo de consolidación de la Revolución mexicana. Esto motivó a los autores de los proyectos arquitectónicos impulsados por el gobierno, en educación, salubridad, vivienda,³⁶ administración pública, etcétera, a plantear una nueva plástica capaz de dar una original presencia histórica al régimen que las patrocinaba. Los ejemplos más representativos en ese sentido son el Centro Médico Nacional (1961) del Instituto Mexicano del Seguro Social³⁷ y el Museo Nacional de Antropología (1964).

El boom de la construcción en México alcanzó su pico durante este sexenio: escuelas, hospitales, iglesias, teatros, carreteras, presas, unidades habitacionales, centrales eléctricas, centros deportivos, mercados y vías rápidas. Debido a esto, el escaparate que representaban las exposiciones internacionales fue aprovechado al máximo por el gremio arquitectónico, probablemente el más beneficiado en el sexenio de Adolfo López Mateos, al igual que el propio gobierno, pues las muestras coincidían en resaltar la modernidad arquitectónica y constructiva –y por ende el impulso económico– que se estaba llevando a cabo en México, todo con la finalidad de atraer capitales que invirtieran en el país.³⁸ Veamos ahora los casos de arquitectura y las exposiciones en los que participó el fotógrafo Nacho López.

a) Félix Candela y sus *paraboloides hiperbólicos*

En las décadas cincuenta y sesenta la arquitectura mexicana desarrolló estructuras distintas de las establecidas durante la primera mitad del siglo XX, en las que los sistemas de soporte a base de concreto armado habían popularizado el modelo del marco continuo integrado por medio de columnas, traveses y losas planas. Uno de los arquitectos que en México estableció con sus experiencias constructivas un avance cualitativo en este sentido fue Félix Candela, haciendo posible, mediante su propia teoría de las estructuras, la construcción de cubiertas en forma de cascarón, que es un techo de concreto, cuyo nombre técnico es *paraboloide hiperbólico*.³⁹

Félix Candela, de origen español y radicado en México entre 1939 y 1970, fue autor de una teoría de la estructura que empujó el modelo del concreto hasta sus límites plásticos, sosteniendo el principio de estabilidad de la edificación

36. En octubre de 1960, se creó bajo el auspicio del Estado una nueva institución de seguridad social para los trabajadores del Estado: el ISSSTE. Dos años más tarde, los obreros obtuvieron beneficios concretos: reparto de utilidades, aumentos de salarios y prestaciones como acceso a la vivienda, al construir el ISSSTE 23 mil departamentos habitacionales en Nonoalco Tlatelolco y San Juan de Aragón.

37. Ver Oseguera Pizaña, Isaura. *Lo que nos dicen las imágenes: Las fotografías del Instituto Mexicano del Seguro Social (1958-1964)*, México, UNAM, 2005.

38. Muy parecido a lo que sucedió en 1931 al convocarse el concurso de la cementera La Tolteca.

39. De Anda, Enrique X., *Historia de la arquitectura mexicana*, México, Gustavo Gili, 2006, p. 199.

gracias a la forma y no a la masa de la estructura. Candela es el creador de las cubiertas laminares (o regladas, en tanto que el molde requerido se fabrica a base de duelas de madera), verdaderos cascarones de concreto armado, cuyos espesores son menores a diez centímetros y que, partiendo de la interacción de figuras geométricas como la parábola y la hipérbola, se resuelven en ondulantes superficies que impresionan no sólo por el desafío a la estática tradicional, sino por el vigoroso carácter plástico con el que irrumpen en el terreno.⁴⁰

Entre 1958 y 1959 el arquitecto Manuel Larrosa construyó, junto con el arquitecto Guillermo Rosell, el fraccionamiento Lomas de Cuernavaca, en el estado de Morelos, donde destacan distintas edificaciones: una especie de arco en forma de triángulo que señalaba, desde la carretera a Acapulco, la entrada al fraccionamiento; una glorieta que lucía un mástil en el centro, de donde se desprendían hilos metálicos que a la vez conformaban una escultura en forma de arpa; una fuente con tres estructuras inclinadas que semejaba una especie de abanico, de ahí el nombre de Plaza de los Abanicos,⁴¹ y un mercado para uso del propio fraccionamiento. En la parte más alta de una colina, se le pidió al arquitecto Félix Candela construir una capilla abierta que decidió tuviera forma de paraboloides hiperbólicos.⁴²

La capilla abierta se encuentra ubicada, como ya se mencionó, en lo alto de una colina, cuya vista desde el altar se dirige hacia el valle de Cuernavaca. Viéndola de frente, hacia el lado izquierdo colinda con unas cuantas casas y con la loma de la colina, mientras que por la derecha, además de la casa que se construyó para el sacerdote (años después de la edificación de la capilla y sin tener que ver con su estilo), está repleto de casas y condominios que dan una sensación de abigarramiento, dejando a la capilla y al paisaje en una relación sin sentido.

Para entrar a la capilla existen dos rampas laterales que desembocan simétricamente en línea directa al altar. El espacio es abierto y se aprecia la distribución como en un teatro griego, con una longitud en la entrada que se va haciendo estrecha en dirección del altar. Desde ahí se pueden ver en primer plano una fila de árboles que forman una especie de pared arbórea que, con su sombra, procura una sensación de frescura al interior de la capilla. Del lado izquierdo se encuentra la gran cruz de acero, y frente a ella, obstruyendo un poco su visión, se construyeron unos nichos que no se contemplaron en el diseño original sino que fueron agregados en años posteriores; el material del que están hechos es piedra roja que

40. Otras obras importantes de Candela son: la Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa (1953-1957) y la capilla abierta de Palmira en Cuernavaca, Morelos (1958). *Ibid.*, p. 200.

41. En la revista de arquitectura italiana *Architettura*, Bruno Zevi la publicó con el pie de foto: "¡Evviva!". Ver Colin Faber, *Las estructuras de Candela*, México, Continental, 1970, p. 193.

42. Ver Basterra Otero, Alfonso, Ángel Chamizo de la Concha y Eloy Gutiérrez Gómez, "Félix Candela y el borde libre, el caso de la capilla de Palmira en Cuernavaca", en *Bitácora. Revista de la Facultad de Arquitectura*, UNAM, núm. 5, mayo-septiembre de 2001, pp. 38-47.

armoniza con el color del patio donde se encuentran los árboles. Unos metros adelante, la feligresía puede sentarse en hileras hechas de concreto, pintadas en color gris, frente al gran techo que comparte el mismo color; puesto que, el largo del cascarón hecho de una sola lámina, muestra un arco cuya concavidad en dirección hacia arriba se abre en lo alto como si fueran las fauces de un gran animal. Las paredes, que son en realidad parte de este único muro que conforma el cascarón, también son de color gris, dándole así una unidad al interior de la capilla, muy agradable y apacible.

El único ornamento que se observa en la capilla son flores naturales sembradas en un espacio largo y delgado al pie de cada una de las paredes laterales. La boca o abertura más pequeña frente al altar tiene un cristal que hace las veces de "cortina", donde se encuentran dos puertas del mismo material en los costados; al ser de vidrio es posible todavía ver el valle de Cuernavaca, pero no era la idea original del arquitecto Candela. Tampoco lo era la gran escultura de Cristo que los sacerdotes mandaron poner por fuera del cristal, frente al altar.

En una entrevista, el arquitecto Manuel Larrosa comparte una anécdota significativa acerca de la construcción de la capilla:

Estas obras en ese año eran novedosas, eran muy atrevidas, esto no se hacía y esta capilla se cayó. Félix me dijo 'Manuel, qué te parece si hacemos el cascarón más grande que se ha hecho en toda la historia sin trabe de borde', los trabe de borde son un refuerzo grueso y estas cubiertas son delgaditas, son membranas. Con espíritu de búsqueda, acepté y cuando hicimos la peineta por primera vez, que era más alta de lo que es ahorita, casi un muro vertical, me dijo Félix 'todo está bien pero el viento pega muy fuerte' y ahí no había nada que lo amortiguara pues ya en el contexto urbano las casas mismas protegen y rompen el viento pero ahí estaba y estará siempre descubierto. Entonces dijo 'el viento sí está preocupante, por qué no le hacemos un vitral pero sin vidrio para que el viento pase' e hicimos un mural que era el cielo, era extraordinario, era un rosetón y el viento sí dominó pero lo único que descubrió Félix es que no se podía hacer el cascarón más grande pues se cayó el copete. Raúl Basurto [el fraccionador del lugar] nos habló enojadísimo para encontrarnos con él. Félix iba manejando muy tranquilo y yo muy nervioso por lo que había pasado. Cuando llegamos ya nos estaba esperando con un paraguas en la punta de la colina, entonces al reclamarnos lo que había pasado, Félix con mucha serenidad le dijo a Basurto que no había ningún problema pues él cobraba sus obras al doble porque algunas veces se caían y había que rehacerlas, así que lo volvimos a hacer pero esta vez más bajo y no hubo problema.⁴³

Salvo los nichos a la entrada, la "cortina" de cristal y la escultura de Cristo, el arquitecto Larrosa señala que la capilla en su exterior y en su interior ha permanecido en muy buenas condiciones y así se puede apreciar al visitarla. El que la decoración radique en la sobriedad de los materiales mismos sí logra, me parece, crear la atmósfera de tranquilidad, quietud y armonía que un recinto religioso debería tener. Es un espacio que, aunque no es pequeño, crea la

43. Entrevista con el arquitecto Manuel Larrosa, 21 de julio de 2006.

sensación de intimidad y misticismo debido en gran medida a la propia forma de la estructura –de planta abierta– que permite una gran entrada de luz, así como a la sencilla ornamentación.

Como veremos a continuación, las fotografías que Nacho López tomó de este recinto reflejan la intimidad y al mismo tiempo la monumentalidad de la construcción. Cada fotografía abarca el edificio desde un solo punto de vista tanto dentro como al rededor, y aunque cada fotografía es una imagen aislada, su valor esencial radica en lo que nos transmite del conjunto, especialmente en esta capilla donde existe una coherencia entre el espacio interno y el volumen exterior.

Ahora bien, el trabajo del fotógrafo comienza con la elección de lo que va a fotografiar, es una elección de valores éticos y estéticos subjetivos. A partir de esto selecciona un fragmento, de tal manera que lo que importe sea la forma que, junto con la línea y la textura, constituyen la composición. Las fotografías de arquitectura que Nacho López tomó de la capilla de Cuernavaca, son directas en su renuncia a todo elemento decorativo sin querer ir más allá de la nítida sensación de equilibrio y serenidad que inmediatamente producen en el espectador. No se proponen narrar sino revelar la realidad desde las siluetas, permitiendo dentro del ámbito inagotable de la forma que cada uno de los elementos establezca un diálogo, busque la unión con los demás, y alcance una unidad que sólo nos puede mostrar la arquitectura (fig. 11).

Nacho López hacía lo que muchos de sus contemporáneos con su respectivo medio: ejercitaba de otras maneras lo tantas veces realizado. Usaba su cámara para ver algo a lo que no había prestado atención antes: las formas arquitectónicas, las formas sólidas, limpias, claras de una construcción recién terminada. Además, no fue cualquier edificio sino un paraboloides hiperbólico en la punta de la colina desde donde se podía ver con toda nitidez el valle de Cuernavaca. No había nada a su alrededor, salvo el concreto retratado de una forma armoniosa, dejando que el material y la ubicación se manifestaran, lo que es uno de los aspectos más importantes en la fotografía de arquitectura (fig. 12).

Las imágenes de la capilla abierta de Cuernavaca no fueron tomadas con cámara de placa, es decir, desde los lineamientos del registro arquitectónico,⁴⁴ sino más bien desde una búsqueda experimental. Como señala Laura González, "la victoria de la sensación sobre el rectángulo: la imagen evoluciona de una toma ortogonal y documental del motivo arquitectónico a otra de estilo personal, enfocada a su experiencia subjetiva y perceptiva."⁴⁵ Tampoco parece que estas fotografías hayan tenido la

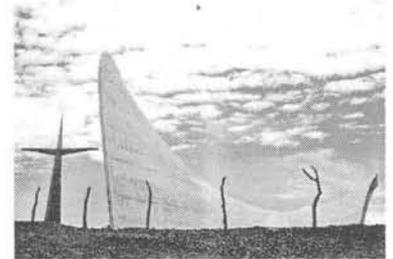


Figura 11



Figura 12

44. Las fotos aéreas del fraccionamiento las tomó con cámara de 35 mm y las hechas en tierra a las construcciones, incluidas las de la capilla, fueron con cámara de formato medio, probablemente una Rolleiflex con negativos de 6 x 6 cm.

45. González Flores, Laura, "Vistas, proyecciones y sensaciones...", en *op. cit.*, p. 40.

finalidad de promocionar la obra aunque sí fueron publicadas, sin crédito al fotógrafo, tanto en la revista *Arquitectura México* como en *Calli*⁴⁶ como un referente a la obra del arquitecto Félix Candela; hay que recordar que para esa época los negativos quedaban en posesión del arquitecto y no se acostumbraba poner el nombre del fotógrafo. Es cierto que Nacho López se quedó con una copia de los negativos, que son los que tiene la Fototeca de Pachuca actualmente, pero Nacho era de los pocos fotógrafos que lo hacían. En el número 1 de la revista *Calli*, se publicó en 1960 la toma aérea de la capilla (fig. 13), donde se observa, igual que en la serie completa, una gran habilidad técnica pero sobre todo, un ojo artístico que va componiendo constantemente, como lo identifica el propio fotógrafo:

Hay una fotografía técnica y una fotografía artística. La segunda es, fundamentalmente, expresión estética y supone una aportación personal. El ojo selectivo, al observar con profundidad el devenir constante de los hechos, al ver con detalle las sensaciones surgidas de un suceso, el análisis emocional constante que se hace de la vida diaria, o sea, el contemplar en forma analítica, a fin de seleccionar lo trascendente: constituyen lo característico, los soportes de la fotografía artística. La fotografía técnica no es, necesariamente estética, aunque en algunos casos puede tener belleza. Se aplica en el campo científico y su preocupación fundamental es el logro de un buen registro.⁴⁷

A diferencia de Nacho López, Armando Salas Portugal sí fue un fotógrafo de arquitectura, no sólo era su principal fuente de ingresos sino de creación también. Muchas fueron sus cualidades pues tenía un ojo muy bien entrenado en ese campo. Como buen explorador, se aventuró una y otra vez en las formas que las obras arquitectónicas tenían para ofrecer, como quedó demostrada en sus tomas a la recién construida Ciudad Universitaria o a la producción del arquitecto Barragán, entre otras tantas. Muchas de sus imágenes se publicaron en revistas especializadas de la época, como *Arquitectura México*. En el número 83 (septiembre de 1963) hay varias fotografías de la capilla abierta de Cuernavaca: una de ellas muestra el perfil de la capilla demarcando, de manera excepcional, su silueta: pulcras líneas, un encuadre centrado perfectamente con cámara de placa. Las fotografías que tanto Nacho López como Salas Portugal tomaron a la capilla fueron hechas en distintos emplazamientos y con resultados distintos, eso sí, siempre utilizando el complemento geométrico entre la estilizada cruz con las curvas del edificio (fig. 14 y 15).

Regresemos por un momento al concurso de La Tolteca y veamos una de las fotos ganadoras de Agustín Jiménez. El valor de la fotografía *Síntesis* está en las formas, los encuadres, la composición. Para 1965 fueron publicadas en *Arquitectura México* las fotos que Kati Horna realizó de la Planta de motores de fábricas



Figura 13



Figura 14

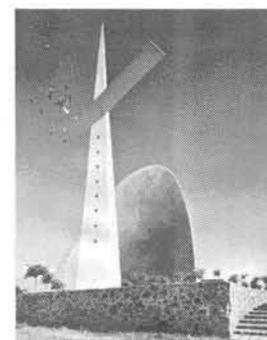


Figura 15



Figura 16

46. Algunas que pertenecen a esta serie fueron publicadas en el libro de Colin Faber, *Las estructuras de Candela*, junto a otras de la obra en construcción, únicamente para mostrarla acabada. El libro no contiene ningún crédito a Nacho López.

47. Entrevista "La fotografía artística en México" con Nacho López por Juan Gonzalo Rose en "Diorama de la Cultura" de *Excélsior*, 19 de agosto de 1956, p. 4. Ver revista *Alquimia*, Año 1, núm. 2, enero-abril de 1998, pp. 35-38.

Auto-Mex en Toluca, Estado de México, construida por el arquitecto Ricardo Legorreta (fig. 16). Una de ellas, en la que se ve los conos insignia de la fábrica, semeja mucho la que Jiménez hizo para la cementera veinte años antes.⁴⁸ ¿Esto qué significaba? De ninguna manera supongo que sea una copia de lo que se había hecho en el pasado; los materiales inherentes a la construcción arquitectónica sugieren ese tratamiento plástico. En el caso de Nacho López y la capilla abierta la situación no fue distinta. Los encuadres en contrapicada desde el altar ponen énfasis en la geometría de la construcción y aumentan la percepción del tamaño de la cruz que antecede la entrada y que, sin llegar al extrañamiento⁴⁹ ruso, sí logró adecuar los elementos que conformaron el universo técnico del medio con una visión armónica de los elementos estéticos de su mensaje, es decir, Nacho López tuvo las inquietudes estéticas y la arquitectura proporcionó los temas (fig. 17).



Figura 17

b) “México Construye”

Durante el sexenio de Adolfo López Mateos hubo dos grandes proyectos internacionales en el terreno de la construcción. Por una parte, la participación de México en las exhibiciones de tres ferias mundiales: Bruselas 1958, Seattle 1962 y Nueva York 1964, y por otra, “México Construye”, exposición organizada por la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción en 1962.

Entre los actores más beneficiados del sexenio se encontró el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien no sólo fue el autor de los pabellones de México en las ferias de Bruselas y Nueva York, sino que fue el director general del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), instancia de la que, por cierto, dependió la construcción del Museo Nacional de Antropología.⁵⁰ En los pabellones de las ferias mundiales, cada país era invitado a ofrecer a los demás la mejor y más amplia imagen posible de sí mismo. Por ello son vistos como certámenes mundiales, de tal manera que, la cultura de cada nación, particularmente el arte, la ciencia y la técnica aplicada a la producción, constituyeron tradicionalmente los grandes ámbitos donde dicha confrontación se llevaba a cabo. Puede decirse, como señala el arquitecto Ramón Vargas, que en estas

48. *Arquitectura México*, núm. 89, Marzo de 1965, p. 28.

49. Denominado *Ostranenie* y que significa distanciamiento. Con su práctica se hacía posible que lo conocido pudiera ser percibido como desconocido, rompiendo las asociaciones y reacciones a las que el espectador estaba acostumbrado.

50. Nacho López contribuyó también con fotografías para la sala de etnografía de este museo. Ver recibo de Nacho López donde así lo señala, anexo a una carta dirigida al arquitecto Rafael Cervantes Vizcarra, jefe de zona del CAPFCE en el estado de Baja California Sur, fechada el 19 de enero de 1963. ADNL.

exposiciones "se buscaba suscitar la vivencia estética de un país que sin abandonar su ancestral cultura estaba abierto a todos los avances científicos y técnicos modernos."⁵¹

Nacho López colaboró con el arquitecto Ramírez Vázquez y el museógrafo Fernando Gamboa, proporcionando imágenes para las respectivas exposiciones. Para la de Bruselas 1958, Gamboa le pidió un reportaje de la ciudad de México y Nacho hizo una selección del material de su archivo.⁵² Al fotografiar escuelas para el CAPFCE, en 1963, Nacho López le comentó a Ramírez Vázquez lo siguiente acerca de la Feria Mundial de Nueva York:

Observará usted, con las fotos adjuntas que son motivo de selección, que ha sido mi intención enfatizar la relación humana, la dimensión dentro del paisaje y la calidad de los materiales de construcción. Y más adelante, deseo profundizar en lo que significa la labor social de las escuelas de la [sic] CAPFCE, por ejemplo, transporte a lomo de mula de los materiales prefabricados, vida del maestro en la ACR [Aula-Casa Rural], rostros de niños, juegos infantiles, etc. Y en cuanto a consumo, no he escatimado ni película ni lámparas de flash que se han requerido, teniendo en mente que este material no sólo será para publicaciones, sino para la exposición en Nueva York. He preferido trabajar a conciencia explotando todas las posibilidades, lo cual requiere un poco más de tiempo, para que dicho material hable en voz alta.⁵³

Aquí, el fotógrafo no sólo aclara que utilizará algunas de esas fotografías para la Feria de Nueva York 1964, sino también narra el tipo de imágenes que ya hizo y que está pensando tomar en el resto del país. Así, Nacho López no disocia la búsqueda estética y formal, de la dimensión humana, primordial en la arquitectura.

Algunas de las imágenes de Nacho López que se expusieron en el pabellón de México en la Feria Mundial de Seattle 1962 fueron las de la fuente de la Plaza de los Abanicos, en el fraccionamiento de Lomas de Cuernavaca, y aquella en la que se percibe la Torre Latinoamericana de la ciudad de México y su reflejo en un edificio de cristal⁵⁴ (fig. 18). Con esto se hizo evidente su decisión de mostrar en el extranjero la fotografía de arquitectura, mientras que en el propio país exhibía sólo su trabajo documental. Pero hay algo más que decir respecto a este episodio. En la reseña que publicó el arquitecto Germán Herrasti en la revista *Arquitectos de México* acerca de la Feria de Seattle, y específicamente sobre el pabellón de México, destaca la idea de que no se presentaba hacia el exterior una imagen muy progresista del país y el arquitecto es muy duro en su crítica hacia cómo fue concebido y utilizado el material fotográfico en la museografía ya que, señala:



Figura 18

51. Vargas Salguero, Ramón, *Pabellones y museos de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Limusa, 1995, p. 16.

52. Oficios de la Secretaría de Economía firmados por Fernando Gamboa y membretados con la leyenda: "Oficina de Organización de la Exposición del Pabellón de México en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas, 1958", con fecha 9 de noviembre de 1957 y 4 de enero de 1958, respectivamente. En ambos se le pide información acerca del material de archivo y del reportaje de 200 fotografías. ADNL.

53. Carta de Nacho López al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez sobre el tipo de fotografías de escuelas que estaba realizando para el CAPFCE, 26 de marzo de 1963, Ciudad Victoria, Tamaulipas. ADNL.

54. Fotografía de una de las salas del Pabellón de México en la Expo Mundial Seattle 1962. Colección Raúl Abarca, Archivo revista *Luna Cómea*.

[...] Fotografías, muchas de ellas muy buenas, tanto que uno se pregunta, ¿a qué horas empieza la verdadera exposición? Tan siquiera estas fotos revelarán el estado del México actual, pasa, pero no: vemos calles de pueblitos, el consabido indígena tejiendo una canasta, un tianguis, etc. etc. y como por no dejar, los grandes edificios del paseo de la reforma [sic]...

Es bien sabido que México no puede competir con las grandes potencias en el campo científico, y con gran tino no se trató de hacerlo, así como con gran acierto también, no se llevaron ni se trataron de exponer las huellas de nuestro pasado histórico precortesiano, de esas formidables culturas, que tanto pesan en los hombros de los mexicanos de hoy, de las cuales hemos venido viviendo en todos los eventos internacionales para vergüenza nuestra, porque no teníamos otra cosa que enseñar y que sobre todo no expresan para nada el México de hoy. Felicidades, pero, ¿En dónde quedaron nuestros flamantes viaductos? Símbolo de progreso. ¿Las notables escuelas del Comité [CAPFCE] que surgen cada día por todo el país? ¿Los increíbles conjuntos urbanos como Nonoalco, Tlatelolco, dignos de admiración aún por el enemigo más acérrimo del País, y los magníficos sistemas de electrificación? Y tantas otras cosas...⁵⁵

Muchas de las fotografías mostradas en ese pabellón fueron de Nacho López; en un oficio fechado el 26 de febrero de 1962 puede verse la relación y organización de los negativos recibidos para la selección fotográfica de la exposición "Siglo XXI" de Seattle, Washington: a) grupos indígenas: tarahumara, seis negativos; mazateca, cuatro; chamula, nueve; b) imágenes de danza, ocho; y del Distrito Federal, cuarenta y nueve negativos. Es decir, aceptaron 73 negativos de 100 que el fotógrafo envió a la arquitecta Ruth Rivera, coordinadora general del pabellón mexicano. Nacho López también realizó un fotomural de 18 m² de un grabado de Iker Larrauri y Alberto Beltrán.⁵⁶

La otra exposición en la que Nacho López participó fue "México Construye", cuyo objetivo era la promoción internacional de la construcción en México. En ella se incorporaron muchas de las fotografías de arquitectura que Nacho López realizó para el sexenio de Adolfo López Mateos. El fotógrafo trabajó para casi todas las dependencias gubernamentales encargadas de la construcción de vivienda en el país: el Instituto Mexicano del Seguro Social, el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado y el Instituto Nacional de la Vivienda.⁵⁷ No debe extrañar la abundancia de imágenes referentes a la vivienda, pues muchos de los arquitectos e ingenieros civiles congregados en el Colegio de Arquitectos, la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción o Ingenieros Civiles Asociados

55. Herrasti, Germán, "La Feria Internacional de Seattle", en *Arquitectos de México*, Tomo 3, No. 16, Diciembre de 1962, pp. 29-30.

56. "Exposición Siglo XXI. Seattle, Washington, junio 1962", ADNL.

57. Casi todos los fotógrafos de la época participaron en el registro de esta masiva construcción durante el gobierno de López Mateos: Arno Brehme, Adolfo Luna, Rodrigo Moya y Lola Álvarez Bravo, por mencionar sólo algunos. Ver mi tesis *Lo que nos dicen las imágenes*, op. cit.

(ICA) trabajaban constantemente en la posible solución al problema de la vivienda, que desde esos años ya se planteaba como preocupante.⁵⁸

La justificación de la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción para montar "México Construye" fue dada a conocer por medio de su órgano oficial, la *Revista Mexicana de la Construcción*:

Con objeto de superar la situación actual de nuestra Industria, hemos meditado en la conveniencia de formular un inventario nacional que muestre gráficamente todas las obras realizadas en México, expresando claramente las facilidades en materia de transportes, electrificación, irrigación, etc., así como el potencial económico de las regiones y sus necesidades en el futuro, para despertar un mayor interés en los inversionistas nacionales y extranjeros, que al conocer este amplio panorama puedan planear el establecimiento de nuevas industrias en nuestro País.

La recopilación de todos los datos necesarios, así como de las fotografías que servirán para dar una clara expresión de nuestras realidades, se piensa presentar como exposición gráfica.⁵⁹

El antecedente de la exposición "México Construye" se encuentra en la exposición fotográfica "Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942" inaugurada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York el 13 de enero de 1943. Fue organizada por el arquitecto Philip Goodwin, comisionado de relaciones exteriores del museo, y por G.E. Kidder Smith, uno de los mejores fotógrafos de arquitectura del siglo XX.⁶⁰

La exhibición incluyó maquetas, fotografías ampliadas, dibujos, mapas, planos y una proyección continua de 48 diapositivas a color,⁶¹ y el tema fue desarrollado en una línea de tiempo histórico a través de la arquitectura brasileña, desde la época colonial al periodo moderno. Destacándose la existencia de la arquitectura típica del país, así como los trabajos orientados a solucionar el problema de las grandes superficies vidriadas y la acción del clima, como lo señala en el prefacio del catálogo *Brazil Builds*, el mismo Philip Goodwin:

El Museo de Arte Moderno y el Instituto Norteamericano de Arquitectura se encontraban, en la primavera de 1942, ansiosos en comenzar relaciones con Brasil, un país que iba a ser nuestro futuro aliado. Por ese motivo y por el deseo agudo de conocer mejor la arquitectura brasileña, principalmente las soluciones dadas a los problemas del combate al calor y a los efectos de la luz sobre las grandes superficies de vidrio en la parte externa de las construcciones, fue organizado un viaje aéreo.⁶²

58. Nacho López colaboró con unas fotos para la exposición en el Hotel María Isabel llamada "El problema de la vivienda en México." Ver *Arquitectura México*, núm. 81, marzo de 1963.

59. *Revista Mexicana de la Construcción*, núm. 90, marzo de 1962, p. 13.

60. Kidder Smith escribió y fotografió sobre éste mismo tema los libros *Switzerland Builds: Its Modern Architecture and Native Prototypes*, 1950; *Sweden Builds: Its Modern Architecture and Land Policy, Background, Development, and Contribution*, 1950; *Italy Builds: Its modern architecture and native inheritance*, 1955.

61. "Art Notes", en *The New York Times*, 5 de enero de 1943, p. 22.

62. Goodwin, Philip L., *Brazil Builds. Architecture new and old 1652-1942*, New York, Museum of Modern Art, 1943, p. 7.

Esta exposición y la publicación del catálogo, incrementó el interés de los editores norteamericanos y europeos por la arquitectura brasileña en particular y por la de América Latina en general; tanto así que para 1955 la división de arquitectura del Museo de Arte Moderno, entonces bajo la dirección de Philip Johnson, publicó el libro de Henry-Russell Hitchcock: *Latin American architecture since 1945*. Con él se cerró un ciclo caracterizado por el interés que las publicaciones especializadas del hemisferio norte mostraron por la producción arquitectónica de la región.

Casi 20 años después y siguiendo la pauta del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en el Segundo Congreso Interamericano de la Industria de la Construcción, inaugurado en la ciudad de México el 31 de octubre de 1960 se presentó la exposición *América Construye*, organizada por los arquitectos Carlos Recamier y Juan Martínez de Velasco. Se dividió en tres secciones: la primera presentaba la historia de México, desde las civilizaciones prehispánicas hasta nuestros días; la segunda fue dedicada a los países visitantes; y la tercera a la industria de la construcción. A través de un amplio conjunto de fotografías, mapas, planos, gráficas, etcétera, se mostraba todo lo que en el país habían hecho diversas instituciones gubernamentales y privadas.⁶³ Dos años después la idea fue retomada en el IV Congreso Mexicano de la Industria de la Construcción, que se celebró en Monterrey, Nuevo León, del 28 de octubre al 1° de noviembre de 1962. Para dar a conocer lo que México producía, la exposición "México Construye" inició en ese año un recorrido internacional en ciudades como Milán, Brasilia, París, Tokio, Laredo y Washington (fig. 19).

El fotomontaje de Nacho López realizado para el cartel/folleto de esta exposición está conformado por fotografías con un mensaje claro y directo. En un lado del folleto la imagen cubre casi la totalidad de la página, y destaca el nombre de la exposición. Esta imagen está compuesta por cuatro fotografías que dividen en forma de triángulo el cuadrado que las enmarca. Cada una de ellas representa distintos aspectos de la industria de la construcción: un obrero con máscara soldando varillas, una presa, un puente sobre un río y un transformador eléctrico. Al centro se encuentra la imagen de una esfera donde se ven reflejados distintos edificios distorsionados por el propio efecto visual, muy al estilo del ilustrador M.C. Escher⁶⁴ (fig. 20, 21 y 22).

Me detendré un poco en la esfera antes de proseguir con el resto de los elementos del fotomontaje, ya que es una pieza clave en la composición de Nacho López.⁶⁵ El origen de la experimentación con



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

63. *Revista Mexicana de la Construcción*, núm. 74, noviembre de 1960, pp. 12-16.

64. En el archivo de Nacho López se encuentran algunas fotografías que revelan una enorme similitud con las imágenes creadas por M. C. Escher. Ejemplo de ello es la fotografía que muestra una mano sosteniendo una esfera, exactamente a la manera de *Mano con esfera reflejante*, litografía de Escher, realizada en 1935.

65. Cabe señalar que la imagen de la esfera fue utilizada como publicitaria de la exposición en las revistas de la época, principalmente en la *Revista Mexicana de la Construcción* y, de hecho, fue el símbolo oficial del evento.



esferas en la fotografía de vanguardia lo encontramos en la escuela alemana Bauhaus. Un estudiante de la escuela, Georg Muche, tomó la fotografía de un espejo convexo en el taller de carpintería de Weimar, entre 1921 y 1923, para examinar problemas relacionados con la compresión interna de la perspectiva (fig. 23). Después, en 1925, László Moholy-Nagy incluyó dos fotografías con esferas en su libro *Pintura, fotografía, cine*, además usó una en el fotomontaje del cartel de *Film und Foto* de 1929 (fig. 24). En ese mismo año, el vestíbulo de la escuela fue adornado con esferas de vidrio para el Festival Metálico, y cuya fotografía realizó Walter Funkat quien la tituló "Esferas de vidrio"⁶⁶ (fig. 25). El constructivista ruso Alexander Rodchenko también tuvo una larga relación con este objeto que, como Muche, utilizó para buscar distintas percepciones de la imagen. En México, el pintor Roberto Montenegro utilizó reiteradamente la esfera tanto en su obra de caballete como en su obra gráfica e incluso en algunos de sus murales, a veces sostenidas en las manos de los personajes y otras englobando el espacio. Como señala Julieta Ortiz Gaitán, durante la formación europea del pintor, éste incursionó en las propuestas de las vanguardias, realizando algunas composiciones cubistas en las que los elementos geométricos cobraron gran relevancia y donde la esfera era parte de ese planteamiento plástico⁶⁷ (fig. 26). El que Nacho López retomara este elemento en su propia concepción fotográfica dice mucho de un hombre interesado en el arte en general y en las diversas propuestas fotográficas en particular.⁶⁸

Ahora bien, en el folleto y por el otro lado de la fotografía del cartel (fig. 27), los distintos apartados de la industria de la construcción están distribuidos estratégicamente para que el lector, una vez visto el folleto, tenga un panorama completo de lo que se hace en México en esa materia. En la composición aparece como elemento principal un niño del que emana una luz de fuegos artificiales, éste observa dentro de cinco esferas que son a su vez las chispas de esos juegos pirotécnicos. cinco ejemplos de la arquitectura representativa mexicana de acuerdo a sus construcciones: una pirámide prehispánica, un acueducto, el monumento del Ángel de la Independencia, un complejo industrial y un conjunto de edificios modernos (fig. 28). En esta imagen se da a conocer el objetivo de la exposición:

Uno de los objetivos que se ha propuesto la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción en el presente año [1962], es la integración de la exposición de carácter gráfico que señale lo realizado de 1925 a la fecha, siguiendo un criterio constructivo.

El material exhibido nos señala la importancia que encierra para la cámara de la Construcción el dar a conocer nuestro México actual y en



Figura 23



Figura 24

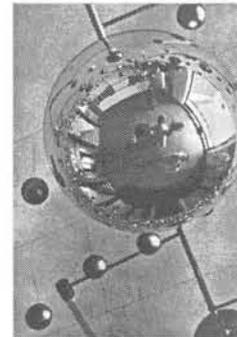


Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28

66. Haus, Andreas. "Photography at the Bauhaus: Discovery of a Medium", en Fiedler, Jeannine. *Photography at the Bauhaus*. Cambridge, M.I.T., 1990, pp.137-147.

67. Ortiz Gaitán, Julieta. "La esfera en la obra de Roberto Montenegro: Un análisis iconográfico", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1986, Vol. XV, Núm. 57, p. 164.

68. En la biblioteca personal de Nacho López se encuentran, entre otros, los siguientes libros: Gisele Freund, *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, 1946; Max Raphael, *Marx y Picasso. Los pintores modernos a la luz del Materialismo Dialéctico en un estudio sobre la Sociología del Arte*, 1946; Henri Cartier-Bresson, *The decisive moment*, 1952; Rudolf Arnheim, *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*, 1954; Andreas Feininger, *The creative photographer*, 1955; Fernando Puma, *7 arts. Dance, music, theatre, painting, sculpture, literature, architecture*, 1955; Ludwig Goldscheider, *Vermeer*, 1958; Roger Fry, *Vision and Design*, 1961; Maurice De Saussure, *Basic Design: the dynamics of visual form*, 1964; Aaron Scharf, *Creative Photography*, 1965.

hacer una invitación a la industria privada para el mejor aprovechamiento de las inversiones realizadas por nuestros gobiernos.

Con este propósito se plantean siguiendo una secuencia natural de elementos [sic] dando ocasión a 6 grupos básicos...⁶⁹

El primer tema, "Agua y energía eléctrica" (fig. 29), muestra por medio de la yuxtaposición de imágenes algunas referencias: manos que juntas contienen el preciado líquido, un tranquilo río, torres que transmiten emisiones eléctricas y la vista parcial de la ciudad de México con un símbolo tan imponente como la Torre Latinoamericana iluminada de noche; el segundo tema, "Comunicaciones" (fig. 30), es una toma en contrapicado de una torre de comunicaciones, muy al estilo de Rodchenko, donde la base de la torre le sirve para anexar, en cada uno de sus lados, imágenes de un panel de control, unos ingenieros frente a los controles y monitores dentro de una cabina de transmisión televisiva.

El tercer tema en el folleto es "Industria y comercio" (fig. 31), cuyo fotomontaje se asemeja al de Lola Álvarez Bravo, *El sueño de los pobres* (1935), en el que una extraña máquina para acuñar monedas desciende sobre un niño en harapos (fig. 32). En el fotomontaje de Nacho López, dos grandes máquinas industriales enmarcan, aunque parecen más bien aplastar, a un hombre probándose trajes sastre que ha confeccionado la industria textil.

En el cuarto tema, "Sanidad e higiene" (fig. 33), Nacho López entrelaza la arquitectura de hospitales y clínicas con grandes rostros de niños, con la imagen de una intervención quirúrgica; en el quinto tema, "Habitación, escuela" (fig. 34), opta por la fotografía de uno de los edificios del Conjunto Habitacional Presidente Miguel Alemán del arquitecto Mario Pani, representativo de la época. El folleto termina con la advertencia de que sin la debida administración, la justicia adecuada y seguridad social no será posible construir lo que la sociedad requiere (fig. 35). La imagen de este apartado es una fotografía de la Cámara de Diputados tomada desde una de las gradas superiores del recinto, con un ángulo en picada que recuerda las aportaciones formales ligadas al constructivismo ruso. Podemos decir que, en conjunto, la composición del fotomontaje es impecable y privilegia la distribución geométrica de cada uno de los espacios dentro del folleto/cartel que, en su contenido, transmite lo que Nacho López pensaba en relación con las películas documentales:

Yo soy partidario de los "films" documentales que nos "hablan" del progreso, de la industria, de los problemas sociales de cada pueblo y de los anhelos e ideales de los hombres [...], [de] películas sobre temas sociales [que] contribuyeron a la solución de problemas, como el de la vivienda, la aplicación



Figura 29



Figura 30

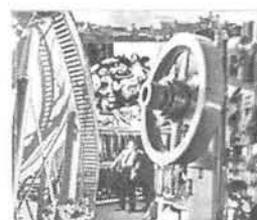


Figura 31

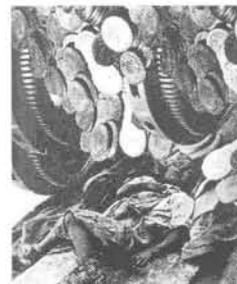


Figura 32



Figura 33



Figura 34



Figura 35

69. Cartel/folleto de la Exposición "México Construye", 1962. ADNL.

de la electricidad y el teléfono, la tecnificación de la pesca y su importancia en la vida de la comunidad, etcétera.⁷⁰

Es inevitable relacionar este trabajo de Nacho López con lo que se producía en Europa en los años veinte del siglo pasado, cuando la práctica del fotomontaje se extendió en Alemania con los dadaístas berlineses, y en la Unión Soviética con los constructivistas rusos quienes la utilizaron principalmente con fines propagandísticos en revistas de izquierda. Dawn Ades señala en ese sentido que el término fotomontaje fue inventado justo después de la segunda guerra mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica de montaje fotográfico utilizada en sus obras de arte en las que la yuxtaposición de lo humano y lo mecánico fue un tema recurrente.⁷¹ De manera parecida, Nacho López documenta y acumula material fotográfico para conformar un corpus regular de piezas de maquinaria, elementos arquitectónicos, rostros humanos –niños, obreros y médicos–, y todo aquello que le pudiera servir para la realización de estos ejercicios formales.

En sus imágenes Nacho López también busca darle al hombre un carácter expresivo, mediante los encuadres y las tomas; para él el hombre mismo no sólo era el punto de partida sino también el centro y el fin de su fotografía. Estos ejercicios tienen gran similitud, en forma y no en contenido, a los de John Heartfield quien, para algunos de sus fotomontajes, como las guardas de *Im Land der Rekordzahlen* [En el país de las cifras récord], de 1927, optó por la yuxtaposición directa de fragmentos dispares: en ese montaje opone la imagen de un concurso de belleza femenina a un linchamiento, desparrama dólares por toda la superficie e intercala frases⁷² (fig. 36).

Resulta necesario agregar unas líneas sobre los fotomurales en México. En septiembre de 1948 Lola Álvarez Bravo integró el consejo directivo de la revista *Espacios*. Para 1954, en un texto publicado en esa revista, señalaría que los fotomurales (fig. 37) eran una parte fundamental de la integración plástica que se vivía en México con la arquitectura, la pintura y la escultura:

Los arquitectos jóvenes de México que buscan afanosamente la expresión de una arquitectura moderna, han incorporado su esfuerzo al de los artistas de las artes plásticas, formando con ellos equipos de trabajo para realizar la obra, que por ser más que cualquier otra del dominio público, hace al pueblo poseedor de la obra de sus artistas. Dentro del grupo de arquitectos a los que me refiero, quedan incluidos [sic] los arquitectos Lorenzo Carrasco y Guillermo Rosell, quienes en su más reciente construcción: Nuevo edificio de oficinas para Auto-Mex, S. A., han añadido a una afortunada integración plástica de buena arquitectura, un elemento más que viene a sumarse a la pintura y la escultura: el FOTOMURAL. Dentro del concepto moderno de lo arquitectónico, la fotografía como medio expresivo y decorativo logra una especial precisión de tema y dimensión, además de identificarse con lo físico y funcional (de la construcción).

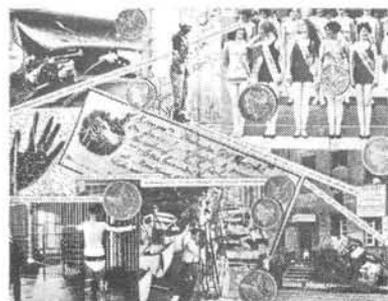


Figura 36

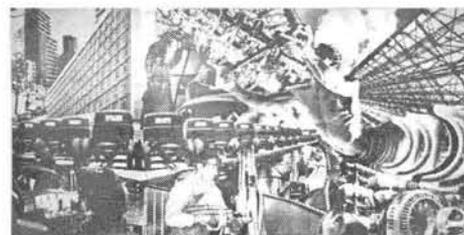


Figura 37

70. Entrevista "La fotografía artística en México", *Ibid.*

71. Ades, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 12-36.

72. *Ibid.*, p. 43.

La fotografía mural puede ser realizada en fotomontaje o por la proyección de un solo tema real que permita aumentar perspectivas, paisaje, luminosidad, cosa que a su vez ofrece al espectador la posibilidad de transportarse rápidamente a un ambiente diferente.

En la decoración de muros, el uso del FOTOMONTAJE, significa contar con un casi inagotable campo abierto a la creación, donde el tema y la composición misma son ricos en posibilidades descriptivas y terreno propicio al desarrollo de la fantasía, cualidades que además, no demeritan el valor esencial del FOTOMURAL: su "realidad", pues ya que ésta es perfectamente aprehensible debido a la facilidad de identificación de las imágenes: reproducción exacta (fotográfica) de objetos o seres reales.⁷³

Estas palabras de Lola Álvarez Bravo relativas a su concepción de fotomontaje señalan la importancia que tiene la relación entre arquitectura y fotografía, ya que el fotomontaje transmite al espectador la manera en que una idea arquitectónica queda plasmada físicamente en un espacio que si bien no es arquitectónico en sí mismo, es al que tendrán acceso quienes sólo puedan observar las imágenes en revistas o exposiciones, remitiendo así al lugar que el arquitecto ha concebido. Esto respecto a la arquitectura, en cuanto a la fotografía la artista destaca la enorme fuente creativa que representa esta técnica que, partiendo de la reproducción exacta de objetos o seres reales, tiene un amplio margen de maniobra en la composición para dar paso a la transmisión del mensaje con gran creatividad e imaginación.

El fotomontaje que Nacho López realizó para "México Construye" señala la obligación que el Estado y la industria privada tienen de ofrecer infraestructura y servicios al país. Por sus características formales, este fotomontaje puede verse como un medio muy efectivo para conocer dicha infraestructura y hasta ahí se cumple la función que le fue asignada; sin embargo Nacho López nos lo presenta como la forma que crea unidad entre los temas que ahí se exhiben; las fotografías ceden su individualidad en favor de un discurso articulado, que le otorga coherencia al diseño como propuesta estética.

En sus fotomontajes, todavía más que en sus fotografías directas, Nacho López revela su conocimiento de la composición. Pero más importante aún es el proceso de reflexión de lo que está siendo representado en esa imagen, es decir, como en las vanguardias, la imagen tiene que ver con una narración más completa. El fotógrafo se valió del encuadre y de las tomas en picada y contrapicada para promocionar a su país, para exaltar al obrero, los recursos naturales, la máquina, los médicos, los niños. Logra, como lo hizo la vanguardia en su momento, estar en contacto con la sociedad, en

73. Álvarez Bravo, Lola, "La fotografía como medio expresivo decorativo en la arquitectura moderna", en *Espacios. Revista Integral de Arquitectura, Planificación y Artes Plásticas*, núm. 18, febrero de 1954.

el sentido de que la fotografía, al permanecer más cercana a la vivencia cotidiana, se lee más en función de su uso que en función de su posible contenido estético.

Aunque los fotomontajes de Nacho López no son tan bien logrados como los de Lola Álvarez Bravo, Josep Renau o Juan Guzmán, su interés y dedicación a la producción de esta técnica en un periodo de su vida demuestra tanto las inquietudes formales de las que se nutrió como las que plasmó a través de distintas áreas del arte. Sin duda conociendo el trabajo de muchos otros artistas y probablemente motivado por sus trabajos, los fotomontajes de Nacho dejan entrever la pauta creativa e ideológica que lo caracterizó siempre.

5. ¿Imágenes arquitectónicas o arquitectura de las imágenes?

Tomando en cuenta las dos exposiciones internacionales en las que Nacho López participó, se muestra tanto la parte documental de su trabajo como la parte experimental. Quienes le pidieron sus materiales respondían a distintas necesidades, por lo que el fotógrafo realizó diversos productos para diferentes eventos. La separación entre la aproximación documental y la experimental era inexistente para él pues se trasladaba de un lado a otro sin problema. En sus palabras:

Si la fotografía contiene un sólo significado, es documento; si abarca las contradicciones de una realidad sin agregar el propio razonamiento, es narrativa; si sintetiza los dos factores anteriores además de la realidad interpretada por el cerebro y el ojo, es testimonio y, quizá, obra de arte.⁷⁴

El ejemplo de la revista *Artes de México*, publicada en diciembre de 1964, nos es muy útil para tratar de dilucidar el por qué de esta disociación, *a posteriori*, del trabajo de Nacho López entre periodístico/documental y sus otros proyectos. En una trilogía dedicada a la ciudad de México, el tercer volumen estuvo ilustrado en su totalidad con imágenes del fotógrafo. Ahora bien, la mayoría de las imágenes seleccionadas para este número responden al tipo de fotografía documental que él había realizado años antes para revistas como *Siempre!*⁷⁵ en donde la visión de la ciudad está expresada en los individuos y no en su arquitectura. Como señalan Patricia Massé y Ariel Arnal, el ámbito físico de la ciudad está presente detrás o delante de los fotografiados y sólo así lo urbano adquiere una proporción específica.⁷⁶ Por eso mismo, estas fotografías no dan cuenta de una arquitectura moderna y vanguardista, en constante búsqueda formal y estética, salvo, curiosamente, por el fotomontaje de la portada. Allí se distingue en el extremo inferior derecho, sobre una mancha de grasa, la silueta superpuesta de una esfera que a la vez refleja a un hombre con un tripié, el propio Nacho, tomando la fotografía (fig. 38). Desde hacía algún tiempo el fotógrafo venía trabajando en estas composiciones, sin embargo, esta fue la única que se seleccionó para la publicación, que pese a cubrir una amplia muestra de su producción fotográfica, no incluyó su trabajo arquitectónico.

Las razones por las que en esta publicación la obra de Nacho López sobre arquitectura no fue incluida pueden encontrarse en el sentido

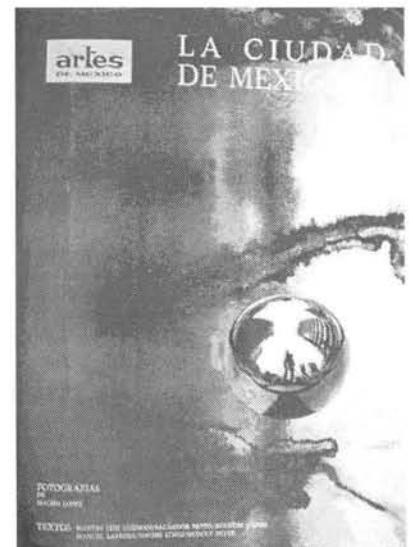


Figura 38

74. López, Nacho, *Mi punto de partida*, (s/f), ADNL.

75. Ver Mraz, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, CNCA/ INAH/ Océano, 1999.

76. Massé, Patricia y Ariel Arnal, "Nacho López, cronista en blanco y negro", en *Luna Córnea*, núm. 8, 1995, p. 37.

narrativo de las imágenes que tanto el editor Miguel Salas Anzures como el propio fotógrafo buscaban; se trataba de mostrar cómo se vivía en la ciudad y no lo propiamente arquitectónico o urbanístico. Décadas más tarde, al publicarse su libro *Yo, el ciudadano*, Nacho escribiría sobre estas fotografías:

Tiene razón R. T. [Raquel Tibol], pero si se asomara a mis archivos contemplaría cientos de negativos poco publicados sobre la ciudad de México. No obstante, Fernando Benítez y Pablo Ortiz Monasterio prefirieron a "las clásicas" como rescate antológico de un periodo (1947-1974) que muestra unidad temática y de estilo, producto de 59 reportajes publicados en revistas y periódicos.

Es claro que las fotos [las publicadas en *Artes de México*] ya no son sorpresa alguna, si por sorpresa entendemos el encontramos desprevenidos ante un hecho. La imagen fotográfica se desgasta, se renueva y sobrevive según sus cargas técnicas, estéticas e ideológicas, elementos que nos llevan a considerar si la foto o fotos son constante sorpresa, bajo influencias diversas pero retomadas con otra visión por el autor; y porque señalaron nuevos derroteros como aportaciones originales en su hito histórico. No me cansa la foto del pimiento de Edward Weston, "La buena fama durmiendo" de Manuel Álvarez Bravo o un paisaje de José María Velasco por muy vistos que sean.

[...] La actualidad en fotografía y en las artes no es lo que ocurre en un momento dado. La actualidad es crónica, no anecdótica; es la perdurabilidad de la imagen porque resiste al tiempo.⁷⁷

Otro ejemplo de los proyectos que le solicitaban fue el del arquitecto Oscar Urrutia quien le pidió a Nacho López fotografías para la revista *Arquitectos de México* con la finalidad de ilustrar el número doble dedicado a cinco años de arquitectura social en México, donde se publicaron sus fotos de vida cotidiana, de la realidad social mexicana.⁷⁸ Al mismo tiempo, en las revistas de arquitectura *Espacios y Calli*, el arquitecto Manuel Larrosa incluyó imágenes que el fotógrafo había concebido de un modo más experimental, como las de la capilla abierta de Cuernavaca. Los fotomontajes y diseños que fueron promovidos por el propio Estado mexicano a través de sus diversas dependencias de 1958 a 1964 son otra muestra de la diversidad de su obra.

La facilidad con que Nacho López pasó de la foto documental a la de arquitectura demuestra que en realidad nunca estableció ninguna diferencia entre los valores que los dos tipos de fotografía expresaban. Así, resulta natural que en sus fotomontajes haya buscado una unión de las dos, intentando agregar a la superficie arquitectónica el valor humano. En este sentido, los fotomontajes de Nacho contienen soluciones que por su composición, por el sentido de las formas, corresponden a una acertada integración de fotografías. De hecho, como se ha mencionado anteriormente, los elementos empleados en su realización permiten suponer que lo que hizo posible su creación provino de su conocimiento acerca de las vanguardias europeas, principalmente el dadaísmo berlinés, el constructivismo ruso y la Bauhaus.

77. López, Nacho, *Los tiempos fotográficos de Raquel Tibol*, 1984, ADNL.

78. Número dedicado a cinco años de arquitectura social en México, en *Arquitectos de México*, Tomo 5, núm. 19-20, septiembre de 1963.

El valor plástico de la arquitectura se encuentra en su concepto y en ese sentido se aproxima Nacho López a ella, confiriéndole cierta abstracción a las formas, sin olvidar por completo su carácter de lugar habitable. De tal manera que entre 1955 y 1965, el fotógrafo hizo posible la continua recreación de los espacios, consiguiendo que éstos aparecieran armónicamente, una y otra vez, dentro de su percepción e intelecto como objetos, geometrías, propaganda y, finalmente, arte. La aproximación vanguardista de Nacho López a la fotografía de arquitectura se observa en que logra unir la experimentación formal con los avances técnicos a su alcance, sin dejar de lado el sentido social de la imagen. Coincidiendo significativamente con lo que el arquitecto Enrique Ayala señala para el campo de la arquitectura respecto al Movimiento Moderno en México:

La posición de ruptura estuvo presente [respecto a la arquitectura neo-colonial, californiana y art déco], al igual que lo estuvieron las propuestas en términos plásticos, el empleo de materiales y tecnologías de punta y el afán por atender los apremiantes problemas sociales concernientes a la arquitectura.⁷⁹

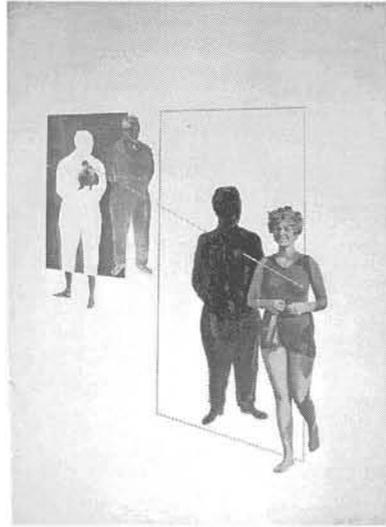
Así, finalmente, en las fotografías de Nacho López se representa la realidad de la imaginación arquitectónica y de los edificios: son hombres los que habitan estos espacios, es la vida física, psicológica y espiritual que se desarrolla dentro de estos sitios lo que le otorga a la arquitectura su contenido social.

La riqueza de la obra de Nacho López es una suma de totalidades: periodismo, documento, danza, música, cine, arquitectura. Así, ante cada incursión de Nacho López en otra disciplina es posible hablar de una nueva etapa. El fotógrafo sólo se transforma para adentrarse cada vez más en la realidad que han hecho posibles sus nuevas revelaciones, producto, sin duda, de una profunda fidelidad a su propia creación, creación que cada artista tiene que encontrar por sí mismo y que Nacho nos ha dejado descubrir en la arquitectura de sus fotografías.

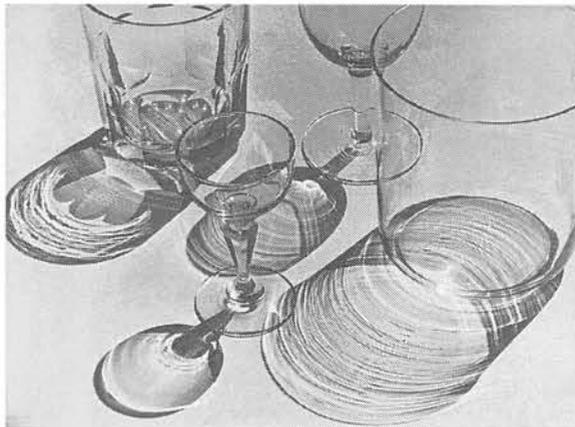
79. Ayala Alonso, Enrique, "¿Puede existir una vanguardia arquitectónica en México?", en *Revista ArquiTK*, México, Arquieditorial, núm. 1, julio de 2001, p. 57.



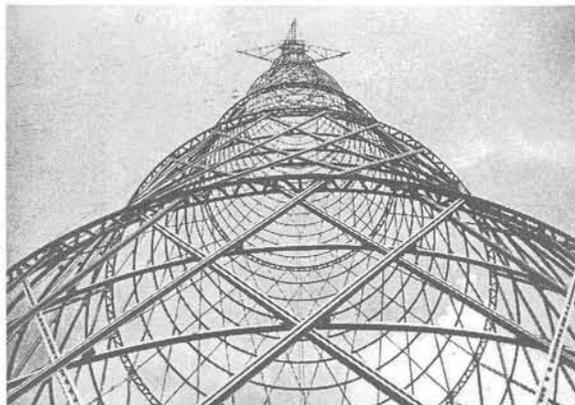
Imágenes



1. László Moholy-Nagy, *Celos*, 1927



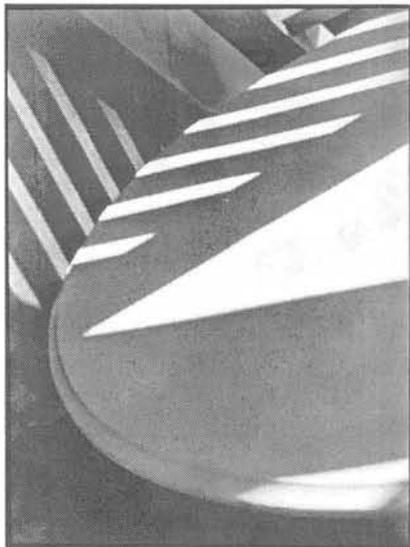
2. Albert Renger-Pätzsch, *Vasos*, 1927



3. Alexander Rodchenko, *Torre Shukhov*, 1926



4. Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keefe: un retrato, mano y rueda*, 1935



5. Paul Strand, *Abstracción*, 1916



6. Edward Weston, *Lavabo*, 1926



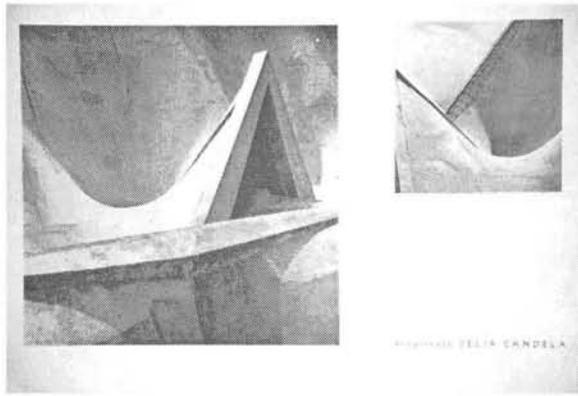
7. Agustín Jiménez, *Síntesis*, 1931



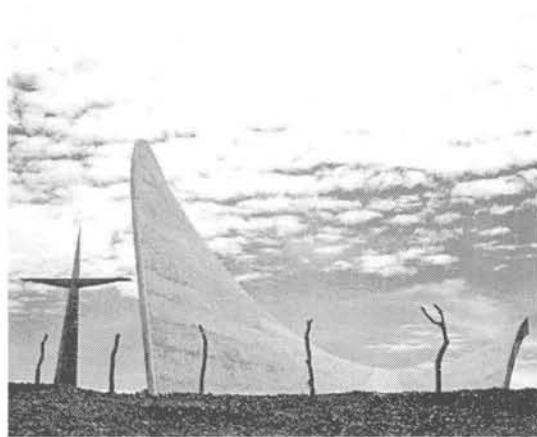
8. Nacho López, *Pasos en el cielo*, 1951



9. Nacho López, *Cincuenta imágenes de jazz*, 1962



10. Nacho López, *Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa*, 1955



11. Nacho López, *Vista lateral de la capilla abierta de Cuernavaca*, ca. 1958



12. Nacho López, *Vista exterior del altar de la capilla abierta de Cuernavaca*, ca. 1958



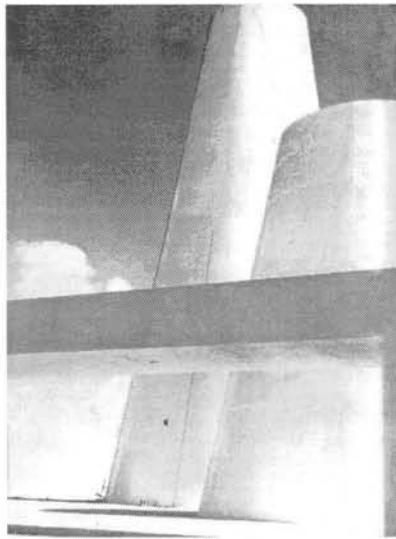
13. Nacho López, *Toma aérea de la capilla abierta de Cuernavaca*, ca. 1958



14. Nacho López, *Vista panorámica de la capilla abierta de Cuernavaca*, ca. 1958



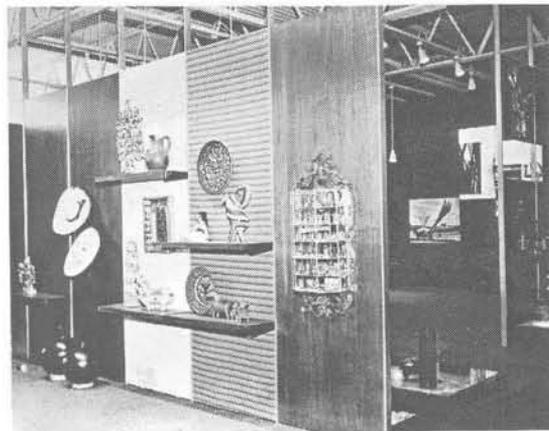
15. Armando Salas Portugal, *Capilla abierta de Cuernavaca*, ca. 1960



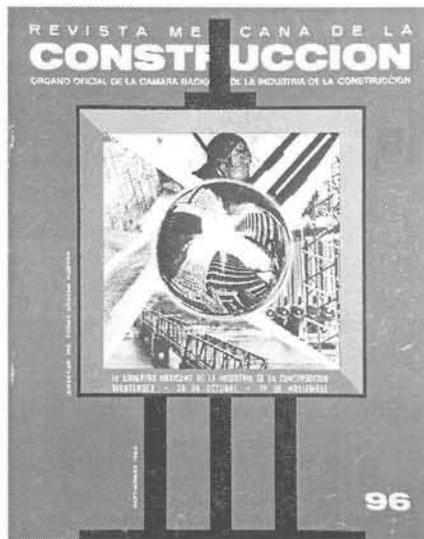
16. Kati Horna. *Conos insignia de la Fábrica Auto-Mex*, 1965



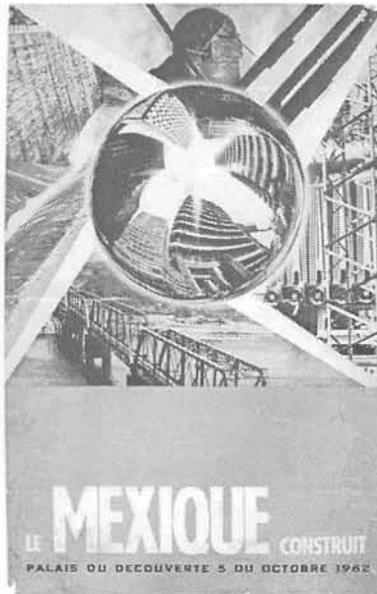
17. Nacho López. *Toma desde el interior de la capilla abierta de Cuernavaca*, ca. 1958



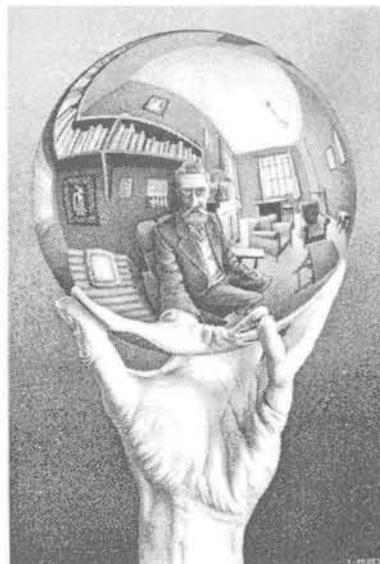
18. Pabellón de México en la Feria Mundial de Seattle, 1962



19. Portada Revista Mexicana de la Construcción, 1962



20. Nacho López, Cartel de la Exposición "México Construye", 1962



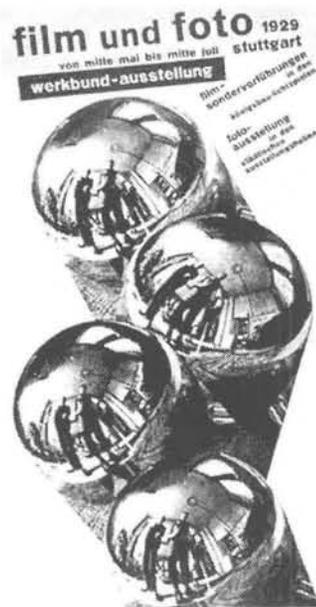
21. M. C. Escher, Mano con esfera, 1935



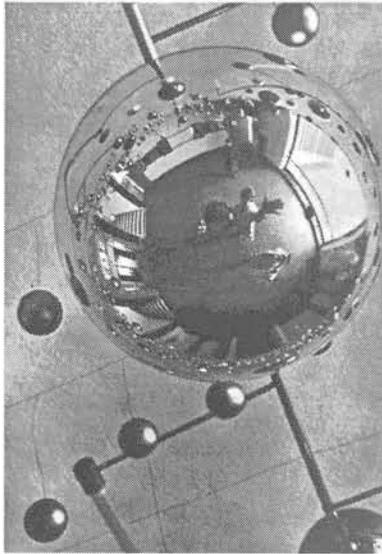
22. Nacho López, [Mano con esfera], (s. f.)



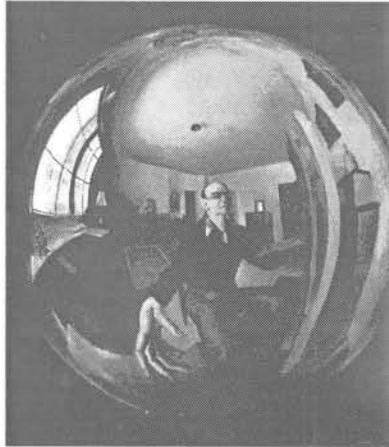
23. Georg Muche, *Taller de carpintería en la esfera*, 1921



24. László Moholy-Nagy, *Film und Foto*, 1929



25. Walter Funkat, *Esferas de vidrio*, 1929



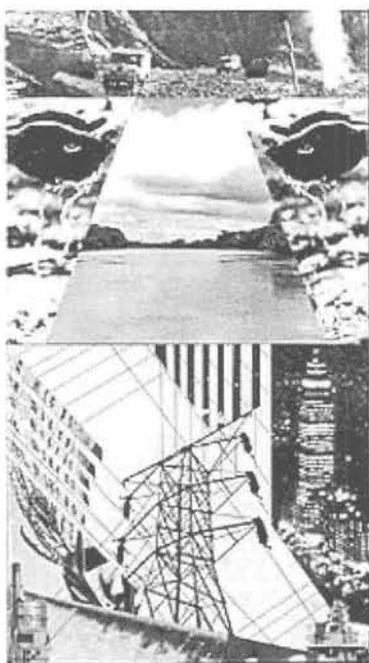
26. Roberto Montenegro, *Autorretrato*, 1942



27. Nacho López, *Folleto de la Exposición "México Construye"*, 1962



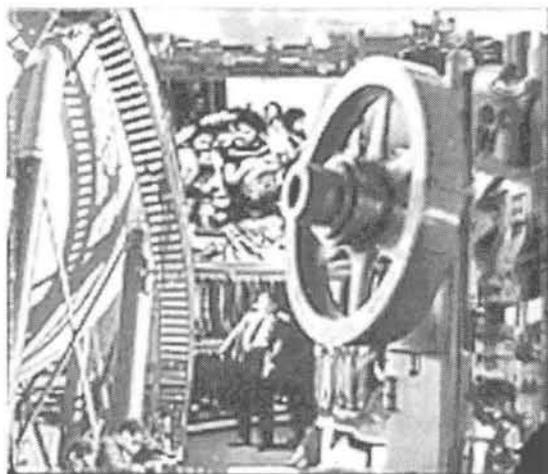
28. Nacho López, *Detalle del folleto de la Exposición "México Construye"*, 1962



29. Nacho López, *Agua y energía eléctrica*, 1962



30. Nacho López, *Comunicaciones*, 1962



31. Nacho López, *Industria y comercio*, 1962



32. Lola Álvarez Bravo, *El sueño de los pobres*, 1935



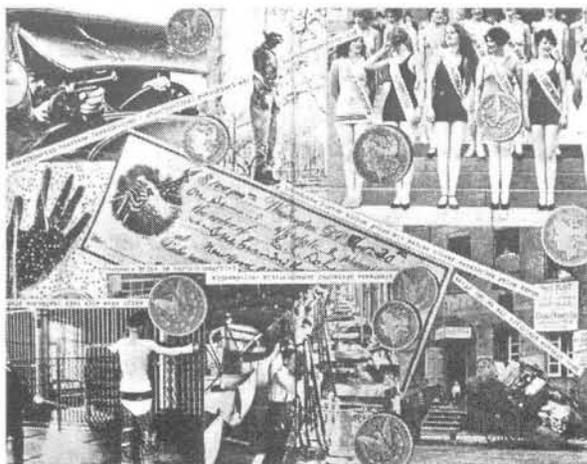
33. Nacho López, *Sanidad e higiene*, 1962



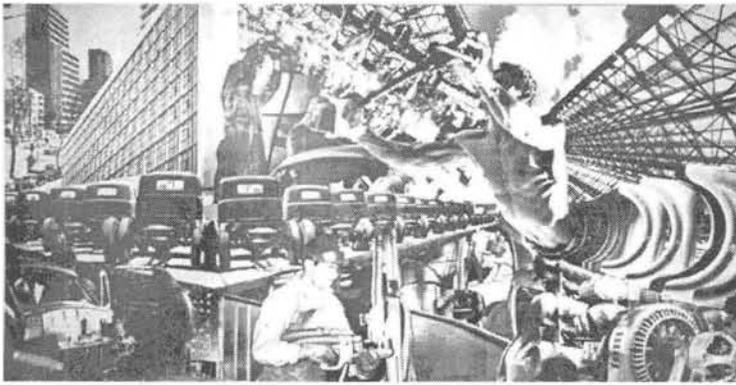
34. Nacho López, *Habitación, Escuelas*, 1962



35. Nacho López, *Tema 6 del folleto de la Exposición "México Construye"*, 1962



36. John Heartfield, *En el país de las cifras récord*, 1927



37. Lola Álvarez Bravo. Fotomontaje *Fábrica Auto-Mex*, 1954



38. Nacho López, *Revista Artes de México*, 1964

Fuentes consultadas

Archivos

Archivo Documental Nacho López. Coatepec, Veracruz.
Fototeca Nacional, INAH, Fondo Nacho López. Pachuca, Hidalgo.

Hemerografía

Revista *Alquimia*, México, INAH, años consultados 1997 a 2006.

Revista *ArquiTK*, México, Arquieditorial, años consultados 2001.

Revista *Arquitectos de México*, México, [s. e.], años consultados 1959 a 1964.

Revista *Arquitectura México*, México, [s. e.], años consultados 1955 a 1964.

Revista *Artes de México*, México, INBA, años consultados 1964.

Revista *Bitácora. Revista de la Facultad de Arquitectura*, México, UNAM, años consultados 2001.

Revista *Calli. Revista del Colegio Nacional de Arquitectos de México*, México, Colegio de Arquitectos de México, años consultados 1960 a 1964.

Revista *Cuadernos de Arquitectura*, México, INBA, años consultados 1961 a 1964.

Revista de la *Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, años consultados 1988 a 1993.

Revista *Espacios. Revista Integral de Arquitectura, Planificación y Artes Plásticas*, México, Centro de Capacitación para Obreros de la Industria de la Construcción, años consultados 1951 a 1959.

Revista *Luna Córnea*, México, Conaculta-Centro de la Imagen, años consultados 1992 a 2007.

Revista *Mexicana de la Construcción*, México, Cámara Nacional de la Industria de la Construcción, años consultados 1958 a 1964.

Bibliografía

Ades, Dawn. *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 176 p. (FotoGGrafía).

Arnheim, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 229 p.

Colin Faber. *Las estructuras de Candela*, México, Continental, 1970, 255 p.

Córdova, Carlos A., *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005, 264 p.

De Anda, Enrique X., *Historia de la arquitectura mexicana*, 2ª ed., México, Gustavo Gili, 2006, 254 p.

De Michelli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 2ª reimp., Madrid, Alianza, 2006, 364 p. (Alianza forma, 7).

De Sausmarez, Maurice, *Basic Design: the dynamics of visual form*, London, Studio Vista/Reinhold Publishing, 1964, 96 p. (Series of Introductory Handbooks to art an design).

Fiedler, Jeannine (ed.), *Photography at the Bauhaus*, Cambridge, M.I.T., 1990, 362 p.

Figarella, Mariana, *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2002

Fotografía pública: photography in print, 1919-1939, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, 270 p. Catálogo de la exposición.

Goldman, Shifra, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional/ Domés, 1989, 284 p.

González Cruz-Manjarrez, Maricela, *Juan Guzmán en México. Fotoperiodismo, modernidad y desarrollismo en algunos de sus reportajes y fotografías de 1940 a 1960*. México, Tesis de maestría en Historia del Arte-UNAM, 2003, 270 p.

González Flores, Laura, "Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna en México", en *Territorios de Diálogo. 1930-1945 [Entre los realismos y lo surreal]*, México, INBA/ UNAM, 2006, pp. 101-107, Catálogo de la exposición.

-----, "Vistas, proyecciones y sensaciones. Apuntes sobre la historia de la fotografía de arquitectura en México", en *Fotógrafos Arquitectos*, México, INBA, 2006, pp. 26-39, Catálogo de la exposición.

Goodwin, Philip L., *Brazil Builds. Architecture new and old 1652-1942*, New York, Museum of Modern Art, 1943, 198 p., Catálogo de la exposición.

Josef Albers in Black and White, Boston, Boston University Art Gallery, 2000, 81 p., Catálogo de la exposición.

Krauze, Enrique, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets, 1997, 556 p.

La nueva visión. Fotografía de entreguerras, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1994, 318 p., Catálogo de la exposición.

Lavrentiev, Alexander, *Alexander Rodchenko: photography 1924-1954*, New Jersey, Knickerbocker, 1996, 344 p.

Mexicana. Fotografía moderna en México 1923-1940, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998, 294 p., Catálogo de la exposición.

Moholy-Nagy László, *Pintura, fotografía, cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, 270 p. (FotoGGrafía).

Monroy Nasr, Rebeca, "Del olor a pólvora a la luz del rascacielos: tres décadas de fotoperiodismo mexicano", en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Conaculta/ CURARE. Espacio Crítico para las Artes, 2002 (Arte e Imagen), pp. 170-189.

Morales, Alfonso, "La Venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970", en Casanova, Rosa, et. al., *Imaginarios y Fotografía en México, 1839-1970*, México, Lunwerg Editores, 2005, pp. 181-209.

Mraz, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Conaculta/ INAH/ Océano, 1999, 235 p. (Col. Alquimia).

Noelle, Louise, "Arquitectura religiosa contemporánea en México. Nuevas expresiones", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1986, Vol. XV, Núm. 57, pp. 141-149.

_____, "Los murales de Carlos Mérida. Relación de un desastre", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1987, Vol. XV, Núm. 58, pp. 125-143.

Ortiz Gaitán, Julieta, "La esfera en la obra de Roberto Montenegro: Un análisis iconográfico", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1986, Vol. XV, Núm. 57, pp. 151-167.

Oseguera Pizaña, Isaura, *Lo que nos dicen las imágenes: Las fotografías del Instituto Mexicano del Seguro Social (1958-1964)*, México, Tesis de licenciatura en Historia-UNAM, 2005, 106 p.

Reyes Palma, Francisco, "Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura", en *Hacia otra historia del arte en México. Disoluciones (1960-2000)*, México, Conaculta/ CURARE. Espacio Crítico para las Artes, 2004 (Arte e Imagen), pp. 183-215.

Rodríguez Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*, 2ª ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006, 219 p.

Sharf, Aaron, *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza, 1994, 419 p.

Travis, David and Elizabeth Siegel, *Taken by Design. Photographs from the Institute of Design, 1937-1971*, Chicago, Art Institute of Chicago-University of Chicago, 2002, 271 p.

Vargas Salguero, Ramón, *Pabellones y museos de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Limusa, 1995, 240 p.

Entrevistas

Entrevistas con el arquitecto Manuel Larrosa realizadas por Isaura Oseguera Pizaña, Patricia Gola y Alfonso Morales los días 19, 21 y 26 de julio de 2006 en la ciudad de México.

Internet

<http://www.arts-history.mx>

<http://servicioskoinonia.org/martirologio/ficha.php>