

Fotografía moderna: la primacía del objeto

Mariana Figarella

Este es un texto inédito que Mariana Figarella (Caracas, 1959-1996) escribió en 1994. Se trata de una reflexión que esbozó mientras desarrollaba su investigación sobre la producción fotográfica que Tina Modotti y Edward Weston hicieron en México. En mayo de 1995 defendió la investigación como tesis, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, para obtener el grado de maestra en historia del arte. Su libro permanece en proceso de edición. La piedra de toque de esta incipiente reflexión es la modernidad en la fotografía mexicana, por ello, algunas obras de Tina Modotti constituyen el eje, paralelamente al cual traza algunas referencias a Manuel Álvarez Bravo.

PATRICIA MASSÉ

El mundo de los objetos y cosas (naturales y culturales) suscitó en los fotógrafos modernistas un interés sustancial. El alcance de una nueva visión tan anhelada por estos fotógrafos entrañaba una disposición especial para descubrir belleza en lo que para los demás pasaba desapercibido o resultaba insignificante. En los humildes y desestimados objetos domésticos o en los pulidos artefactos de la nueva tecnología, en el tronco de un árbol o en una hoja, los fotógrafos encontraron inusitadas posibilidades estéticas. Ya el hecho de fotografiarlos, implícitamente, era conferirles importancia.

El uso de grandes acercamientos, la descontextualización de los objetos de su ámbito cotidiano, los audaces encuadres, la máxima claridad y definición de las formas, la percepción del objeto en términos constructivos y estructurales, se constituyen en estrategias visuales para que las cosas se manifiesten en sí y por sí mismas, en su máxima objetividad, evitando de esta manera el contenido narrativo, las interpretaciones subjetivas y el pintoresquismo que tanto repelían los modernos. Dispositivos visuales que aparentan los intereses de dos grandes fotógrafos objetualistas como Ranger Patzsch y Weston, referencias ineludibles en la fotografía mexicana moderna.

Sin embargo, diferencias conceptuales profundas separaban a estos fotógrafos. Ranger Patzsch era un materialista pragmático que erradicó de su discurso palabras como emoción y arte a las que considera “como no objetivas, no



Cables de teléfono, 1925. Núm. de inv. 35288



Máquina de escribir de Julio Antonio Mella, 1928

críticas”, demasiado cargadas de subjetividad para presentar la realidad de los objetos en la naturaleza. De allí su frío distanciamiento al presentar la morfología estructural de las cosas.

Weston, más espiritualista, se hallaba permeado de la actitud animista whitmaniana: el yo fundido en la naturaleza y en las cosas como reveladoras de un todo. “Lo que yo registro no es una interpretación, mi idea de lo que la naturaleza debería ser, sino una revelación, un absoluto e impersonal reconocimiento de las cosas”,¹ escribirá Weston. Pero aun cuando señaló que no le interesaba hacer una interpretación subjetiva de las cosas, al contrario de Renger Patzsch, emoción, casualidad e instinto son palabras que frecuentemente aparecen en sus diarios y cartas y son cualidades que transmiten sus imágenes.

En el cine y la fotografía soviéticos de los años veinte, la representación de la máquina es un tema sustancial, un acto de fe irrevocable en la modernidad. La

máquina es una metáfora del progreso y de las nuevas relaciones sociales de producción. En las películas de Eisenstein, que son conocidas en México tempranamente, los objetos, presentados en foto fija y a través de audaces acercamientos, se transfigurarán en símbolos, a veces oscuros, que enfatizan y cortan a veces la secuencia narrativa, completándola.

La representación del objeto en la fotografía mexicana moderna concentra el interés de los jóvenes fotógrafos de los años veinte. La presencia de Weston en el país (de 1923 a 1926), el conocimiento de la nueva fotografía alemana a través de las revistas que llegaban a México (*Camera*, *American Photography*, etcétera), el cine soviético que vieron los mexicanos a través de los cineclubes, además del propio efervescente momento cultural que se vive en el país en los veinte, son determinantes para la irrupción de una fotografía con sentido moderno.

ción de una fotografía con sentido moderno.

Quizás una de las características de las vanguardias en México —ello es extensible para toda Latinoamérica— sea esa capacidad para devorarlo todo y, al cabo de un tiempo, reapropiarlo, descontextualizarlo y reformularlo para dar lugar a un producto “otro”, lleno de referencias locales que responden y reflejan necesidades particulares y culturales propias. En la obra de Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo y quizás un poco menos en la obra de Agustín Jiménez, esta operación de transmutación ocurre al momento de confrontarse con el mundo de los objetos, con una frescura de visión inéditas, en la que los evangelios fotográficos puristas se quebrantan y la mirada de un mundo cerrado sobre sí mismo, propio de los objetualistas alemanes y norteamericanos formalistas se abre a otro tipo de experiencias y preocupaciones.

La representación del objeto y los *still life* predominan en la primera obra de Tina Modotti. La

lección de Weston determina la mayor parte de su trabajo: énfasis en la claridad de la composición, en la búsqueda de la secreta estructura de las cosas, en la imagen nítida y bien focalizada, preceptos puristas que Tina respetará en un primer momento y que están presentes en fotografías como *Convento de Tepotzotlán* o *Carpa de circo* de 1924. Así como también en sus imágenes de objetos industriales, iconos del naciente proceso de modernización del país, realizados con el propósito de ilustrar un poemario estridentista de German List Arzubide: *El canto de los hombres*.²

Otras imágenes como *Rosas*, *Alcatraces* o *Flor de manito* de 1924, se hallan tan impregnadas de aire poético y subjetivo que anula las intenciones de realismo y objetividad preconizadas por Weston. Y, es que contrariamente a su maestro, Tina se valdrá de los objetos para expresar una metáfora de la realidad. Los objetos en sus fotos se transforman y adquieren un significado otro, a veces simbólico o emblemático. Nada más lejos que buscar en ellos su propia esencia. Más bien son manipulados para expresar la idea que la fotógrafa precisa: significaciones ideológicas. Es lo que ocurre con sus célebres alegorías de la Revolución mexi-



Flor de manito, 1924. Núm. de inv. 35349

cana: *Guitarra*, *machete y hoz*, *Mazorca*, *canana y hoz*, *Sombrero*, *martillo y hoz* (1928-1929), imágenes a través de las cuales Tina pretende caracterizar el sentido revolucionario de la unión del trabajo obrero y campesino. Estas fotografías se convertirán en un símbolo eficaz que sintetiza las ideas políticas que se manejaban en ciertos círculos artísticos e intelectuales mexicanos: el hacer analogías entre las revoluciones rusa y mexicana. Ideas que se repiten en alguna obra mural de Rivera y Siqueiros. En la serie de fotografías de manos manipulando objetos como una pala, un tigre, o lavando ropa, en un primer plano, obedeciendo al carácter emblemático que guía su fotografía, Tina pretende caracterizar a la clase trabajadora mexicana. Valiéndose de los objetos, Tina Modotti caracteriza uno de los intereses germinales de la vanguardia artística mexicana: hacer arte social sin dejar a un lado el arte puro, unir arte y propaganda.

El aspecto objetual, asimismo, determina parte de la obra de Manuel Álvarez Bravo. Fotografías tempranas como *Ondas de papel* y *Juegos de papel* (1926-27), pueden entenderse como divertimentos, pero también como ejercicios formales de observación del objeto para estudiar, a partir de éste, la composición, la luz, la tonalidad y la estructura, que lo ayudaron a alejarse de su inicial pictorialismo.

Aunque en *Jicamas desnudas* de 1929 los ecos westonianos son evidentes: el encuentro de una fina tensión entre objeto tradicional y forma vanguardista como señala Olivier Debrose;³ también hallamos elementos inéditos que se mantendrán como constante en el ulterior trabajo de Álvarez Bravo, el humor. ¿Acaso es disparatado imaginar —conociendo el humor caústico del autor— que se propuso hacer una versión mexicanista o parodia, de las exquisitas y esencialistas columnas de Brancusi? Al jugar aquí con los irregulares cortes de cada uno de los pedazos de jicama sobrepuestos en un tambaleante equilibrio.

Instrumental de 1931 es quizás la fotografía que los críticos más han emparentado con la obra de Renger Patzsch. Si bien a Álvarez Bravo le interesa en esta foto describir la morfología estructural de las



Tina Modotti, *Titiritero*, 1929

herramientas en un primer plano, la riqueza de texturas que su cámara registra, carga tan expresivamente la imagen, que la aleja de la fría objetividad de las estructuras pulidas del alemán. Igual sucede con *Ruina* de 1930, la fotografía del segmento de una estructura aislada, casi una silueta, contrastada con el gran plano vacío del cielo de fondo. Aunque más que captar la geometría de la estructura, Álvarez Bravo quiere describir con la mirada, detenidamente, las imperfecciones, los accidentes de las líneas que bordean y delimitan la estructura para evocar el deterioro, la devastación, el paso del tiempo; así el objeto se abre a otras lecturas, a otras significaciones.

Con *Los obstáculos* (1929), *Dos pares de piernas* (1928-29), *Pez suspenso* (1935), entre otras fotografías, ya se encuentra afianzado el lenguaje personal de Álvarez Bravo: los objetos cotidianos se llenan de sentido. Son imágenes cuya sencilla composición formal nos acercan, paradójicamente, a la compleja ur-



Agustín Jiménez, *Sin título*, 1931

dimbre de conexiones imaginarias que contienen y que se prolongan hacia el terreno de la poesía, el humor, el misterio y la ironía.

Aun cuando Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo no fueron los únicos fotógrafos que en México se adentraron con curiosidad y anhelo de modernidad en la exploración del mundo de los objetos (tenemos la obra de Aurora Eugenia Latapí y Agustín Jiménez por dar un ejemplo), a mi parecer fueron los que lograron subvertir su orden para encontrar un lenguaje propio.

¹ Edward Weston, *My camera in Point Lobos*. Da Capo Press, Nueva York, 1950. Citado en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, Editorial Blume, Barcelona, primera edición, 1984, p. 25.

² A propósito de esta publicación consúltese la revista *Forma*, número 4, México, 1927, pp. 30-33.

³ Oliver Debroise, "Sueños de modernidad", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, Museo Nacional de Arte, México, 1991, p.33.