



Elena Poniatowska, *Mariana Yampolsky y la buganvillia*, México, Plaza & Janés Editores, 2001, 119 pp.

El título de esta crónica, sobre la fotógrafa Mariana Yampolsky, se debe a la primera impresión de la entonces joven norteamericana al abrir la ventana de su habitación, a su llegada de Chicago, y ver una buganvillia iluminando su vista. "Este es mi país", decidió Mariana y desde entonces se quedó en México.

Desde su llegada en 1945, Mariana se incorporó al Taller de Gráfica Popular en donde conoció y trabajó con Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Alberto Beltrán, entre otros; paralelamente a su actividad como grabadora estudió en La Esmeralda pintura y escultura. Durante los 16 años que permaneció en el taller realizó una importante obra como grabadora; además fue la curadora de varias exposiciones internacionales del Taller, y artífice del archivo gráfico de toda la producción del mismo.

De 1962 a 1965, trabajó intensamente en el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana con Leopoldo Méndez, en donde colaboró en la edición de libros sobre el muralismo mexicano, José Guadalupe Posada y el arte popular. Sobre esto último realizó un libro, llamado *Lo efímero y lo eterno del arte popular mexicano*, en donde compartió créditos con Manuel Álvarez Bravo, y fue en gran medida su ingreso a la fotografía profesional. Previamente había hecho fotografías de los miembros del taller, muchas de las cuales se publicaron; había tomado un curso, con Lola Álvarez Bravo, en la Academia de San Carlos y realizó su primera exposición en 1960 en la Galería José María Velasco.

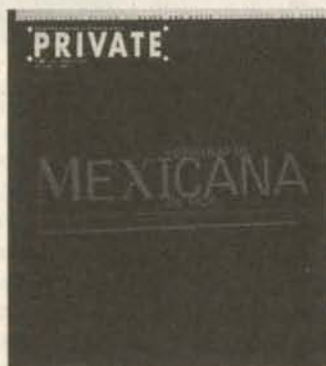
Su amplia experiencia en la edición de libros la llevó a volverse responsable del diseño e ilustración de los libros de Texto Gratuito de la SEP, de 1972 a 1978, y directora de la colección de libros para niños Colibrí (con más de 150 títulos publicados). De 1989 a 1991, fue la curadora de la exposición *Memoria del tiempo: 150 años de Fotografía en México* en el Museo de Arte Moderno.

Como fotógrafa, Mariana Yampolsky ha retratado los sitios más remotos de México, su arquitectura vernácula y a su gente, reuniendo más de 60 mil negativos. Ha tenido casi 60 exposiciones individuales y 134 colectivas alrededor del mundo. Su obra forma parte del acervo de 17 museos y ha publicado, hasta ahora, 16 libros.

De todo esto y de otros datos biográficos e íntimos nos enteramos con la lectura de este libro. Al final nos queda la impresión de una charla informal entre dos amigas, ya que Elena Poniatowska transcribe varias entrevistas a Mariana y algunas personas muy cercanas a ella (Marie-Claire Acosta y Alicia Ahumada), tal cual, sin ningún tipo de corrección de estilo o de sintaxis y así, aparentemente, eso quiero pensar, sin muchos cuidados decide hacer el libro.

Sin embargo, es un buen acercamiento humano a esta destacada creadora, y sin duda un mérito extra es la selección de imágenes que, más que simplemente ilustrar, acompañan la lectura del texto; es una iconografía privada de fotos de Oscar Yampolsky, padre orgulloso de una pequeña Mariana rolliza y rubia, y de fotografías tempranas (y para mí desconocidas) de sus compañeros del taller.

Ernesto Peñaloza Méndez



Vittorio D'Onofri y José Antonio Rodríguez (coordinadores), "Fotografía mexicana de hoy", en *Private*, núm. 20, Bolonia, Italia, primavera 2001.

El número 20 de la revista italiana *Private* está dedicado a la producción fotográfica mexicana de la última década del siglo XX, sin duda uno de los periodos más fértiles, si consideramos el gran número de propuestas visuales articuladas a través del medio, algunas ambiciosas, cinicas, varias de ellas anacrónicas y otras contundentes por su calidad visual y carácter incisivo.

Semejante muestra de versatilidad puede generar confusión, escepticismo y contradicciones no deliberadas. Mejor ejemplo no puede ser esta edición. Al recorrer sus páginas es evidente la tensión generada por una selección de autores que desconcierta: parece arbitraria, pero esa característica revela un enorme esfuerzo por conciliar, aunque sea en páginas, puntos de vista y percepciones vitales ya ni siquiera opuestas sino ajenas una de la otra.

En medio de tantos contrasentidos (lo cual no le confiere un valor negativo) es posible hallar un vínculo. Ya sea individual o comunitario, propio o externo (es decir, no pertenece pero se identifica), la obra de cada uno de los fotógrafos comparte un interés por el modo de establecer un territorio a partir de cierto desenvolvimiento en el espacio físico y social. Más que un recorrido, una travesía que busca la revelación, el interés persigue el desbordamiento de pul-



siones y obsesiones que devoran e integran a través de la fotografía ese mundo vasto en pliegues y rincones donde todo elemento (no importa si es banal) adquiere un significado, una percepción definitiva, tajante.

Esa mirada categórica aún no se ha discutido lo suficiente en el ámbito de la fotografía mexicana, porque debido a ella se mantiene el absurdo divorcio entre el binomio fotoperiodismo-fotodocumental y la otra fotografía: el vehículo de búsquedas y experimentaciones estéticas, cuya denominación sigue siendo escurridiza, pues el término "fotografía construida" es bastante estrecho para connotar todos sus matices.

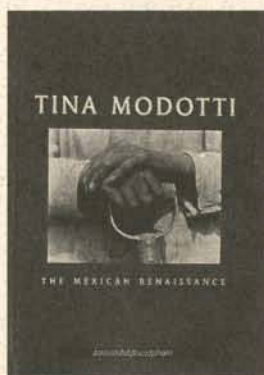
La edición puede verse como un recorrido por las diferentes posibilidades del fotodocumental: he ahí la solución ortodoxa en los proyectos de Óscar Necochea y Vittorio D'Onofri, previsible, ceñida a viejos esquemas; mientras Federico Gama y Cannon Bernáldez vuelven palpable su afección por la marginalidad, su identificación con las circunstancias de los fotografiados. Pero el ensayo visual rebasa sus propios límites hasta adentrarse en el territorio de lo intuitivo y lo críptico. Pia Elizondo, Alberto Contreras, Pavka Segura son buenos ejemplos del punto en el cual se disuelven el documento y la interpretación emocional de lo real.

Sin embargo, es necesaria cierta reserva sobre los alcances de estos proyectos documentales orientados por completo hacia la esfera del arte contemporáneo. Más allá de la asimilación de una estrategia visual muy en boga entre los fotógrafos afincados en Nueva York (estrategia, además, institucionalizada), existe el peligro de la mimesis, la asimilación de un proyecto por su parecido con cierto sabor local y no por su capacidad de comunicar a públicos de contextos diversos.

Sin duda es el reflejo de una crisis en la fotografía artística mexicana, la cual ya rebasó el límite del hartazgo con sus puestas en escena (Patricia Martín, Julio Galindo) y el reciclaje de elementos fantásticos en peligrosa dependencia del "gran pasado mexicano" (Odette Barajas, Cecilia Salcedo).

Mientras, Laura Barrón cierra horizontes y contraresta el concepto de paisaje como evasión a través de la naturaleza, y Gerardo Montiel lleva su obsesión por lo orgánico hasta la putrefacción y el híbrido monstruoso. Quizás estos proyectos señalan de manera indirecta el momento de enfrentar la validez y calidad de las diferentes estrategias utilizadas por los fotógrafos mexicanos, en una situación de vida contemporánea fuera de toda predicción.

Irving Domínguez



Patricia Albers y Sam Stourdzé, et al., *Tina Modotti. The Mexican Renaissance*, Paris, Jean Michel Place/Photo (Modern Photography), 2000.

Al parecer, existen figuras en la historia del arte mexicano que no parecen agotarse nunca; por el contrario, la renovación constante de su perfil artístico y biográfico llevan a una búsqueda incansable de nuevas perspectivas de análisis, al descubrimiento de datos inéditos sobre su obra, y a difundirla frecuentemente en el extranjero, todo lo cual las mantiene vigentes en las exposiciones y en los numerosos libros que sobre su persona se editan sin fin. Tal es el caso, entre otros, de la fotógrafa estadounidense de origen italiano Tina Modotti, quien cambió el rumbo de la fotografía mexicana.

Pero como reflejo de esa "sobreexposición cultural", para hablar en términos políticos, ahora de moda, el primer título de la colección *Modern Photography* inicia precisamente con Tina Modotti, haciendo que su figura no se agote, cuando algunos pensamos que se rescatarían a otros fotógrafos que también esperan se les haga un mayor reconocimiento. El libro fue producido por la NBC, escrito en inglés, con textos de Patricia Albers y Karen Cordero Reiman, y en conjunción con la exhibición del mismo título: *Tina Modotti. The Mexican Renaissance*, misma que se presentó a lo largo del año 2000 en tres lugares: el Moderna Museet de Estocolmo; en los Recontres Internationales de la Photographie, en Arles y en el Helsinki City Art Museum. La edición corrió a cargo de Sam Stourdzé de la NBC, con buenas reproducciones fotográficas, además de un formato que recuerda los de la colección *Círculo de Arte*, editados por Conaculta, libros pequeños, concisos y bien hechos.

El principal mérito del libro es quizás el incluir algunas de las fotografías nunca antes vistas de Tina Modotti, de entre las 110 presentadas en la exposición; esto fue posible gracias a los recientes descubrimientos hechos por Patricia Albers, autora de una nueva biografía de la artista, publicada en 1999. Durante su investigación, Albers visitó a los descendientes de su compañero sentimental, Roubaix de l'Abry Richey, muerto en la Ciudad de México en 1922, quienes conservaban cientos de cartas y otro tanto de fotografías, mandadas por la artista a los Estados Unidos, aun después de fallecido éste.

Tomadas por Modotti, las fotografías son un registro más personal para dar una idea del país en el cual vivía, y varias de ellas están fuera de las aspiraciones modernistas de la fotografía que, sin embargo, redescubren los orígenes de su arte. Junto con estas fotos no podía faltar, desde luego, las consabidas de tehuanas y el retrato de Julio Antonio Mella.

Pero al anterior mérito se suma el de contextualizar el trabajo de Tina Modotti en todo un movimiento de modernización generalizado por la Revolución mexicana, y conocido por los especialistas como Renacimiento mexicano, característico de los años veinte y dentro del cual estaría el muralismo. Como bien señala Karen Cordero, en este sentido el trabajo de Modotti no sólo es interpretado como una visión estética y política personal, sino como un gradual entendimiento del arte moderno mexicano, un diálogo constante que mantuvo con la realidad de la época y le ayudó en la construcción de su discurso visual.

Arturo Aguilar Ochoa