

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.

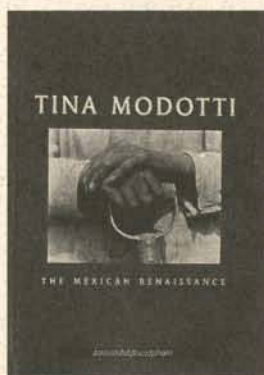
La edición puede verse como un recorrido por las diferentes posibilidades del fotodocumental: he ahí la solución ortodoxa en los proyectos de Óscar Necochea y Vittorio D'Onofri, previsible, ceñida a viejos esquemas; mientras Federico Gama y Cannon Bernáldez vuelven palpable su afección por la marginalidad, 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