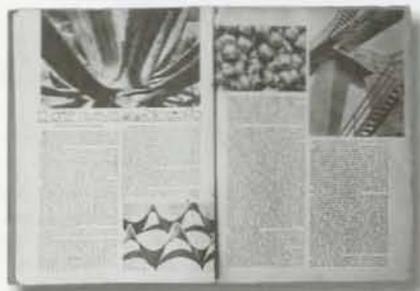


# Para una historia de las cosas fotográficas

*José Antonio Rodríguez*



Autor no identificado, Agustín Jiménez y alumnos, ca. 1930. AMJ  
Abajo: *Revista de Revistas*, 21 de agosto de 1932

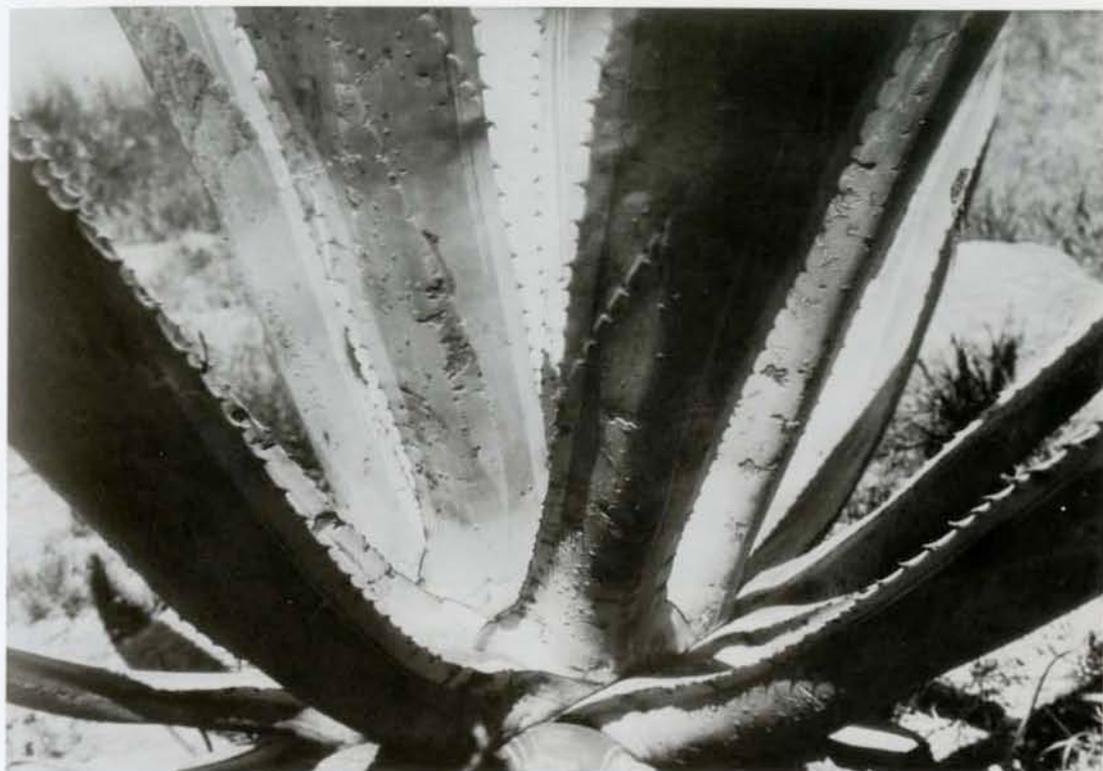


No hay trivialidad en un hecho como el que ahí se ve. Rodeado por sus alumnos, Agustín Jiménez ha emplazado su cámara en dirección a un objeto urbano cualquiera. Es evidente la cercanía entre la cámara y el objeto mismo, por lo que se sospecha que el plano de visión se cierra sobre la figura. El resultado —una foto desconocida hasta hoy— sólo nos lo podemos imaginar (una imagen dominada por la geometría de las sombras y la estructura de la misma jaula). Pero eso no es lo que, por el momento, cuenta aquí. Sino la forma en que Jiménez dentro de un vasto escenario, el universo mismo de esa vecindad, se ha aproximado a esa estructura cotidiana (la jaula, su sombra). No hay aquí una inclusión de todo el universo posible que permitiría el encuadre de la lente (la foto misma, realizada por un autor desconocido, busca abarcarlo todo de esa escena), sino una exclusión, una selección, un distanciamiento del mundo para tomar sólo una

fracción de él. La actitud de Jiménez frente a las cosas, como la foto misma que lo muestra a él y a sus alumnos, es un acto en tensión: suprimir entornos para redimensionar a los objetos o, por el contrario, meter todo el caos de ese mundo inmediato. En actos así, los objetos adquirirán una inusitada, terrible, dimensión. Y eso se convertirá en una nueva forma de abstracción.

¿Pero en ese nuevo modo de ver qué se estaba transformando? ¿Por qué ahora los objetos, los detalles, cobraban nueva vida? Esto no quiere decir que esa añeja corriente como era el pictorialismo no le hubiera puesto atención a las pequeñas cosas (floreros y más floreros), ocupada como estaba en mag-

nificar las obras del hombre a través de ese pertinaz halo ensañador (un ejemplo entre mil: *The Hand of Man*, 1902, de Stieglitz); pero ahora parecía que con una nueva práctica las mini estructuras del mundo emergían con un nuevo trazo. Acaso más



Sin título, 1932. AMJ

Enmedio: Albert Renger-Patzsch, *Sempervivum Percarneum*, ca. 1922. Col. Folkwang Museum, Alemania

Abajo: *Conchas*, 1935, reproducida de *México al día*, 15 de julio de 1935. AMJ

radical, más abrupto, más sólido y dramático, nada que ver desde luego con ese armonioso universo que le precedía.

No por nada un adelantado como Strand lo había lanzado como consigna, en 1923, desde las páginas de *The British Journal of Photography*: “las formas de los objetos, sus valores tonales, las texturas y las líneas son los instrumentos estrictamente fotográficos”.<sup>1</sup> Desde ahí ya se apostaba por una nueva configuración de las imágenes, que en la práctica iba a transformar la mirada sobre las cosas y, aún más, las iba a redescubrir con otra dimensión. En esas búsquedas, más inmediatas a nosotros estaban Modotti y Weston —quien

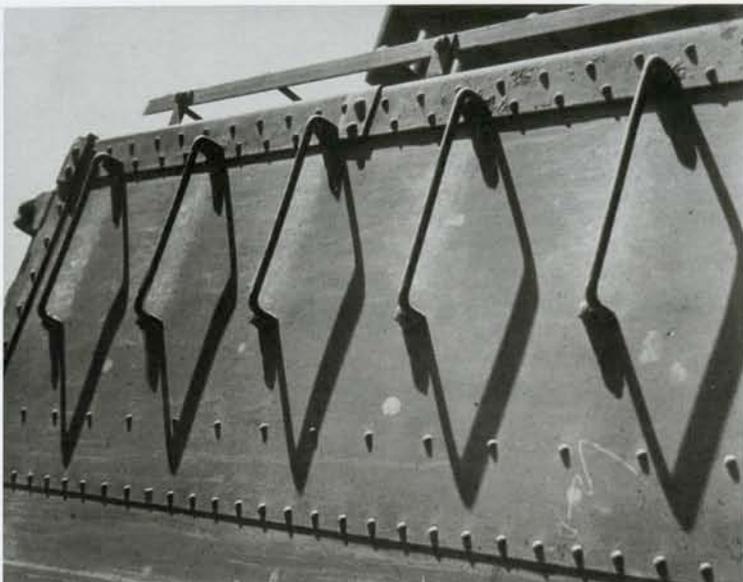


pios y no dejaba pasar oportunidad para exponerlos, incluso cuando ya había abandonado estas tierras. Eso

se vio en el artículo que *Helios* —sí, curiosamente esa revista que tanto atacó a los fotógrafos vanguardistas por practicar el “ultramodernismo”— reprodujo de él. Ahí se llegó a leer: “para mí el mejor uso de la cámara es para el *close up*, aprovechando la potencia de la lente; reproduciendo con su ojo escrutador la misma quintaesencia de la cosa en sí... [con] eso puede reproducirse, con la mayor exactitud, la cualidad física de las cosas”,<sup>2</sup> lo que en otras palabras quería decir que la técnica permitía un cambio de dimensiones hacia las estructuras visuales, y si técnica-

sorprendió con sus acabados cubistas a nuestros acartonados pictorialistas. Weston tenía claros sus princi-

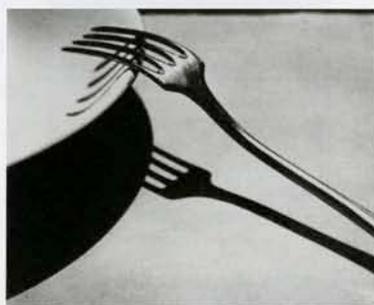
almente no había impedimentos, ¿por qué no se asumía otra manera de ver, de concebir los espacios?



Cenefa, ca. 1932. AMJ

Abajo: André Kertész, *La fourchette*, 1927. Col. Ministerio de Cultura de Francia

Ante tales posiciones, un nuevo lenguaje crítico buscó explicarse las nuevas imágenes que se estaban gestando. “El arte de Tina Modotti –escribía un anónimo redactor de *Ilustrado*– ha ido siempre a las cosas humildes; a todas aquellas que pasan inadvertidas para el ojo demasiado completo de los fotógrafos estándar.”<sup>3</sup> Esas cosas humildes, o sea, esas cosas a las que poco atención ponía la mirada todaabarcadora, eran las que precisamente comenzaban a adquirir relevancia; esto es, las cosas cuya presencia había sido relegada como factor fotográfico. No por nada, entonces, muy diversas corrientes vanguardistas de occidente se manifestaron por similares planteamientos, y de hecho varias de ellas llegaron a entrelazarse. Por esas mismas rutas, un



señalamiento coincidente lo expuso Carl Georg Heise, en el prefacio al libro-manifiesto *Die Welt Ist Schön* (1928) de Albert Renger-Patzsch: “¿Quién aparte de Renger-Patzsch, tiene la costumbre de observar una flor de tan cerca?”, preguntaba; y agregaba que, desde luego, era el fotógrafo quien aislaba

“de la multiplicidad del todo, un fragmento característico para subrayar los elementos esenciales y eliminar aquellos que podrían conducir a una desconcentración de la complejidad del todo”.<sup>4</sup> Pero daba la casualidad que por ahí andaba también alguien como Alexander Rodchenko, quien en sus investigaciones recurría a las estructuras geométricas –líneas convergentes, en diagonal, ascendentes– desde un punto de vista en picada o desde abajo. De hecho la fotografía *Síntesis*, con la que Agustín Jiménez ga-

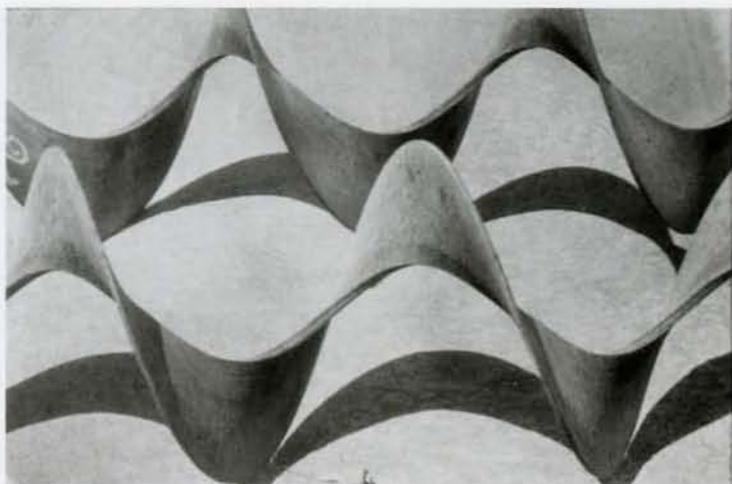
no el concurso La Tolteca, le debe mucho al constructivismo,<sup>5</sup> al utilizar la forma básica de los iconos rusos: 

No tan alejado de ello se encontraban los hallazgos de Eugene Atget, que había sido redescubierto por los surrealistas, y las

ideas que a partir de sus trabajos había generado Walter Benjamin. Esa puesta en espectáculo de las cosas en el mundo moderno (o el “espectáculo de las calles” en palabras de Robert Desnos), en donde el documento fotográfico se definía por un saber mostrar: “De día en día, se impone cada vez más la necesidad de poseer la

mayor proximidad posible del objeto”, señalaba Benjamin inspirado por Atget.<sup>6</sup> O las conclusiones a las que había llegado, en paralelo, Moholy-Nagy en su libro *Malerei, Fotografie, Film* (1925): “Podemos decir ahora que vemos al mundo desde una perspectiva absolutamente distinta.”<sup>7</sup>

Así, hay un hecho que no es casual. En su número del 21 de agosto de 1932, *Revista de Revistas* publicó un artículo de Pierre Louis Flouquet intitulado “El arte nuevo de la fotografía” (muy seguramente una traducción de alguna publicación no especificada). Y ahí se mencionaba a esos fotógrafos que en Europa se encontraban rompiendo con las tradiciones (Man Ray, Kertész, Moholy-Nagy, Germaine Krull, Berenice Abbott) y de paso se citaba al escritor, e influyente crítico fotográfico, Pierre Mac Orlan (autor nada menos que del prefacio de *Atget, photographe de Paris*, 1930, libro decisivo para la modernidad). Flouquet coincidía en muchas formas con el pensamiento vanguardista de la época: “la fotografía es también el arte de ver bien, de ver con originalidad, como un ojo sin costumbres, los objetos raros o usuales que sirven de cuadro a la existencia... demuestra claramente que se puede transformar el proceso fotográfico en un trabajo constructivo determinado”, y para ofrecer una referencia a tales ideas se desplegaban seis fotografías de Agustín Jiménez. Era evidente que para entonces no había casualidad en ello. Jiménez se volvía la referencia más cercana a lo que en México podía entenderse como modernidad. Extremos acercamientos, esencialmente geométricos, a los objetos industriales; a las estructuras

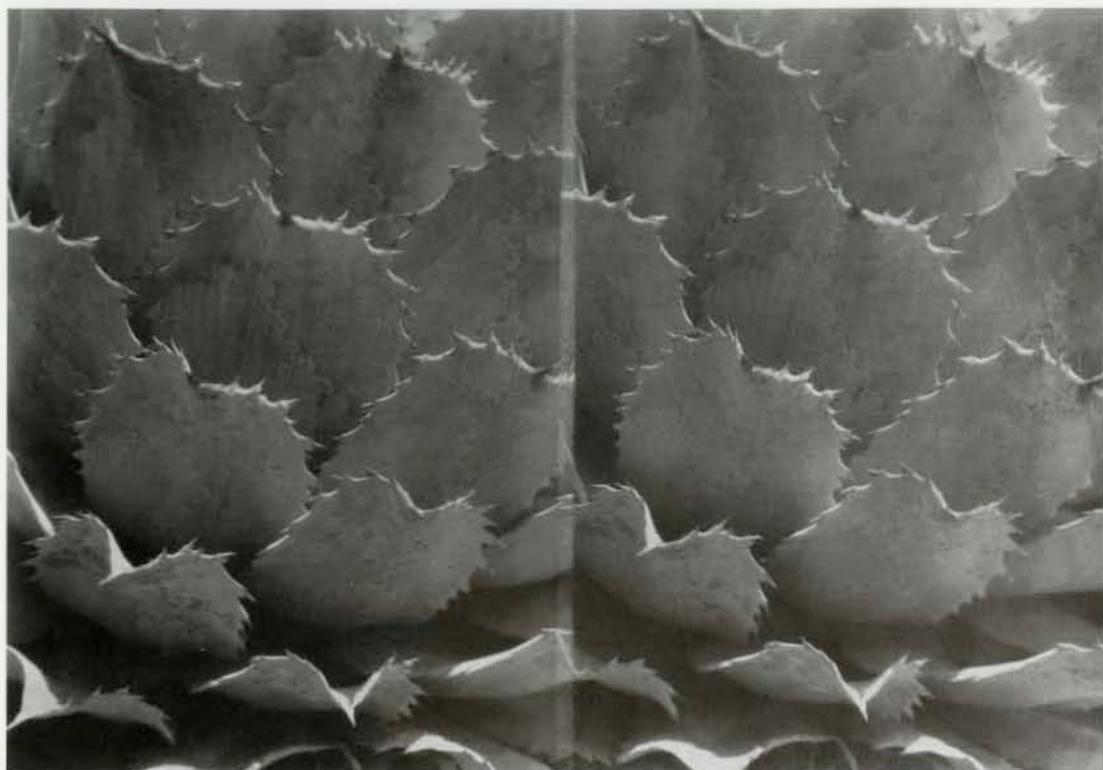


Sin título, 1932. AMJ

Abajo: Sin título, reproducida de *Revista de Revistas*, 27 de mayo de 1934. Col. particular



arquitectónicas, a los objetos artesanales, a palmas o magueyes; esto último parte de una práctica visual hacia los objetos populares y de referencias nacionalistas —a los que tanto había recurrido Weston— que a su vez provenían de la doctrina vasconcelista. Por lo tanto, una forma de afinar la modernidad a los entornos inmediatos (lo mismo en un rostro indígena que en un cactus). Un nuevo trazado hacia las cosas. Y si ahí podían percibirse algunos ecos westonianos (o de Charles Sheeler, por los entramados arquitectónicos), también se establecían vínculos con Renger-Patzsch. De hecho, esas configuraciones sobre la estructura de la naturaleza que el fotógrafo alemán conseguía también se dieron en Jiménez (muy directamente en un conjunto de flores que el fotógrafo mexicano tituló como *Conchas*, que la inmediatez podría remitir a las *Rosas, México* de Modotti, salvo que en Jiménez son unas siemprevivas como en Renger-Patzsch). Hay una forma de resonancia modernista, un movimiento de vasos comunicantes, entre la práctica de Jiménez y las vanguardias europea y estadounidense. Y esos estrechos acercamientos también pudieron verse entre Kertész y nuestro fotógrafo. El primero había presen-



*Sin título, ca. 1931. AMJ*

Abajo: invitación *A Contemporary Mexican Artists*, Junior League, noviembre, 1934; y *Roberto de la Cueva del Río-Agustín Jiménez*, Delphic Studios, mayo, 1931. AMJ

tado en el primer Salón de los Independientes de 1927 una polémica obra, *La fourchette*, que mostraba un tenedor brillante detenido sobre un plato de marcadas sombras. Mientras que una puesta en imagen en paralelo, sobre esos objetos cotidianos, apareció cinco años después en un reportaje sobre Jiménez.<sup>8</sup> Más que similitudes ahí confluían ideas visuales, o, en palabras de Carlos del Río, una nueva visión

en donde se examinaba “un objeto humilde, insignificante... el ángulo inédito desde el cual aparece una nueva revelación de la belleza plástica del objeto, una belleza que no sospechábamos”.<sup>9</sup>

No por nada, entonces, la presencia internacional de Jiménez se volvió contundente al exhibir por

lo menos tres veces en Nueva York durante la década de los treinta (dos veces en 1931 y otra en 1940, gracias a la promoción de Alma Reed).<sup>10</sup> En otra ocasión lo hizo en San Francisco, en marzo de 1932, en el M.

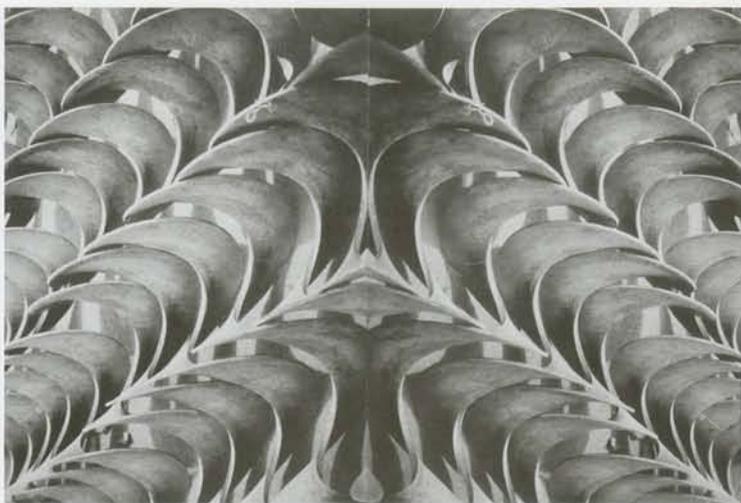
H. De Young Memorial Museum, casi de manera simultánea con Moholy Nagy.<sup>11</sup> Como igualmente su obra será publicada en *The New York Times* y en el número de 1931 del anuario londinense *Modern Photography*



(una imagen de su tan divulgada serie sobre los soldados mexicanos). Con ello se volvió el más internacional de nuestros fotógrafos vanguardistas de principios de los treinta. Un fotógrafo que se encontraba a la altura de las búsquedas contemporáneas. Por eso mismo la prensa de la época tiende a vincularlo con Man

Ray, con Weston, con Modotti, con Eisenstein (sin duda es significativo el vínculo que tiene el capítulo *Fiesta de ¡Que viva México!* con un reportaje que Jiménez realizó sobre las ferias mexicanas a mediados de 1932; nuevamente ahí el detalle minucioso a las estructuras, los contrapicados, la exaltación de lo mecánico),<sup>12</sup> y con cuanto vanguardista sonara por estas tierras.

Por otro lado, siempre permaneció una reticencia ante estas modernidades que pocos entendían. Y ahí es célebre la crítica que la anquilosada revista *Helios* lanzó a finales de 1931, con motivo de la exposición de Agustín Jiménez y su aventajada discípula, Aurora Eugenia Latapi: “pues bien, hemos perdido el sentido estético o el arte fotográfico ha sufrido el contagio del relajamiento artístico, en general del ultramodernismo que pretenden los extravagantes imitadores de los artistas sajones”, refiriéndose, desde luego, a esa incomprendible, para ellos, prác-



Sin título, ca. 1932. AMJ  
Abajo: *The New York Times Magazine*, 16 de diciembre de 1934. AMJ

tica fotográfica.<sup>13</sup> Aunque si eso se pensaba entre las filas tradicionalistas, por otro lado Jiménez tenía a críticos más sensibles que habían comprendido el cambio: “Jiménez —decía el periodista Ortega— sabe ahora que un objeto es un ojo nuevo, abierto sobre el mundo, y con el que pueden obtenerse sensaciones extraordinarias. El espectáculo que no puede reducir y multiplicar la pupila humana lo reduce, —ampliándolo— y lo multiplica, la pupila mecánica”.<sup>14</sup> Al final, una nueva historia de las cosas fotográficas había surgido.



<sup>1</sup> Paul Strand, “La motivación artística en fotografía”, recopilado en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, Barcelona, Editorial Blume, 1984, p. 98.

<sup>2</sup> Edward Weston, “Fotografía-no pintura”, *Helios*, México, noviembre de 1931, pp. 5-8.

<sup>3</sup> “Las obras de Tina Modotti”, *Ilustrado*, México, enero de 1929, p. 28.

<sup>4</sup> Carl Georg Heise, “El mundo es hermoso”, en Joan Fontcuberta, *op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>5</sup> Hubertus Gassner, *Rodchenko. Construcción 1920 o el arte de organizar la vida*, México, Siglo XXI, 1995, pp. 66-70.

<sup>6</sup> Molly Nesbit, “Fotografía arte y modernidad (1910-1930)”, en *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1988, p. 112.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>8</sup> Guillermo Jiménez, “El arte de Agustín Jiménez”, en *Revista de Revistas*, México, 27 de mayo de 1934.

<sup>9</sup> Carlos del Río, “Agustín Jiménez, un rebelde”, *Revista de Revistas*, México, 21 de febrero de 1932, p. 33.

<sup>10</sup> Para su exposición de 1940 véase el catálogo *Mexican Art*, Nueva York, The Macy Galleries, mayo de 1940. Ahí Jiménez exhibió 30 fotografías, junto a la obra de viejos amigos como Amero, Charlot y Matías Santoyo.

<sup>11</sup> *San Francisco Chronicle*, 2 de marzo de 1932, p. 2 y *San Francisco Examiner*, 20 de marzo de 1932. AMJ

<sup>12</sup> “Plástica de las ferias populares”, en *Jueves de Excelsior*, México, 23 de junio de 1932, p. 10.

<sup>13</sup> “La exposición Jiménez-Latapi”, *Helios*, México, diciembre de 1931, p. 16.

<sup>14</sup> Juan J. Ortega, “Hallazgo de un fotógrafo: Agustín Jiménez”, *Revista de Revistas*, México, 26 de abril de 1931.