

A black and white photograph of numerous sugar cane stalks, showing their characteristic segmented structure and vertical orientation. The stalks are densely packed and fill the entire frame, creating a strong vertical rhythm.

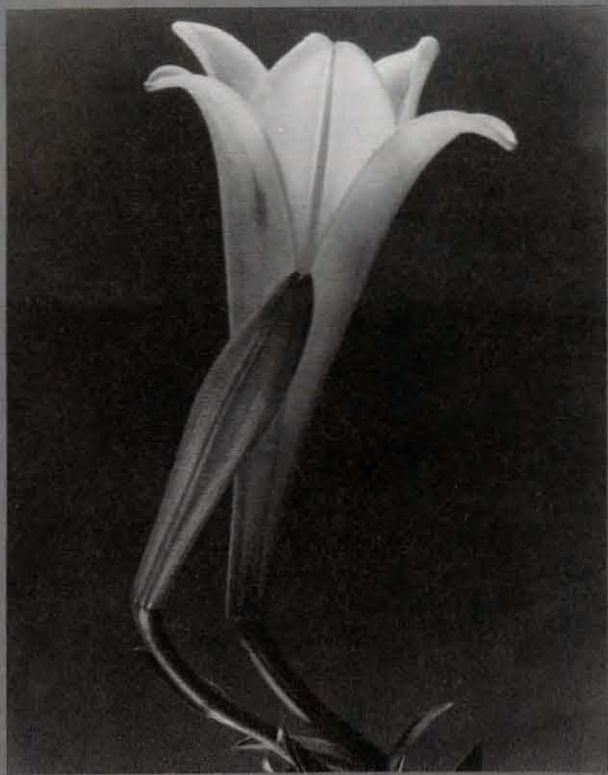
Sistema Nacional de Fototecas

Alquimia

\$ 30 May - Ago / 1998 AÑO 1 Núm. 3

3

Tina Modotti
VANGUARDIA Y RAZÓN



Lirios, ca. 1925 Num. de inv. 35286



En la portada: *Cañas*, 1924.

Núm. de inv. 35280

Contraportada: *Alcatrazes*, 1925.

Núm. de inv. 35298

Rafael Tovar

PRESIDENTE DEL CNCA

Ma. Teresa Franco

DIRECTORA GENERAL DEL INAH

Sergio Raúl Arroyo

SECRETARIO TÉCNICO DEL INAH

Adriana Konzevik

COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN

Rosa Casanova

DIRECTORA DEL SINAFO

Mario Acevedo

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Alquimia

EDITOR: José Antonio Rodríguez

ASISTENTE DE EDICIÓN: Eric Morales

EDITORES INVITADOS: Jesús Nieto Sotelo, Elisa Lozano Alvarez

DISEÑADOR: Euriel Hernández

FOTOGRAFÍA: María Ignacia Ortiz, Óscar Sánchez,

Héctor Ramón, Adán Gutiérrez, Isaías Medina.

COMITÉ EDITORIAL

Mario Acevedo A., Sergio Raúl Arroyo, Rosa Casanova

Adriana Konzevik C., Georgina Rodríguez, José Antonio Rodríguez

Juan Carlos Valdez

CONSEJO DE ASESORES

Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Olivier Debroise,

Teresa del Conde, Bernardo García, Patricia Massé Z., Patricia

Mendoza, Rebeca Monroy Nasr, Carlos Monsiváis,

Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter

Niña pobre, ca. 1928. Núm. de inv. 35289



ÍNDICE

MAYO-AGOSTO DE 1998

4

PRESENTACIÓN
VANGUARDIA Y RAZÓN

7

LOS OBJETOS ESCONDEN UNIVERSOS
Antonio Saborit

13

¿COSTUMBRISMO REVOLUCIONARIO?
Rosa Casanova

19

TINA: ARTE Y SUJETO HISTÓRICO
Alberto Híjar

25

MODOTTI Y LA EXPOSICIÓN DE 1929
Elisa Lozano Alvarez - Jesús Nieto Sotelo

31

MI AMIGA TINA MODOTTI
Germán List Arzubide

35

FOTOGRAFÍA MODERNA: LA PRIMACÍA DEL OBJETO
Mariana Figarella

39

ADIÓS A LA FOTOGRAFÍA
Correspondencia de Tina Modotti a Manuel Álvarez Bravo

41

SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS
Gina Rodríguez - Centro INAH Chihuahua

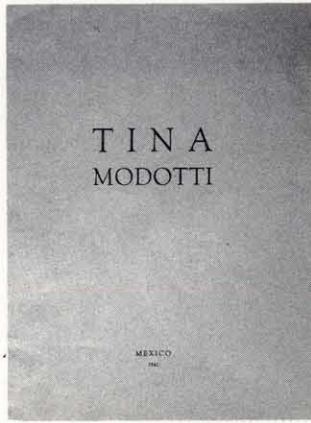
44

SOPORTES E IMÁGENES
Arturo Aguilar

46

PUBLICACIONES - EXPOSICIONES





Tina Modotti, México, 1942.
(cortesía Mariana Yampolsky)

Vanguardia y razón

Decenas de libros entre novelas, catálogos, cartas, folletos, así como videos, guiones, coreografías, artículos y exposiciones conforman ahora el universo sobre Tina Modotti. Mas paradójicamente escasa reflexión sobre su obra fotográfica. Porque es evidente, ante tantas biografías, que su persona —en su vida pública y en la privada— ha sido el tema recurrente. En mucho debido al tiempo que le tocó vivir, de notable movimiento cultural, en el que junto con ella surgen otras figuras fundamentales que se entrecruzan y se retroalimentan en el México de los veinte. Por ahí es que se comenzó a dar su mitificación en donde sus amores y sus conflictos serán exaltados antes que su obra. Y aunque una cosa suele alimentar a la otra Tina Modotti es, fundamentalmente, una fotógrafa con conciencia de la expresión visual y sus implicaciones sociales, cuando así se requirió. Por eso en México fue, sin duda, una pionera de las ideas vanguardistas en la fotografía.

Ideas que tuvieron eco, que fueron asimiladas y revitalizadas, entre otros fotógrafos mexicanos (larga es la nómina: Rafael y Antonio Carrillo, Luis Márquez, José Torres Palomar; y los más evidentes Agustín Jiménez, Manuel Álvarez Bravo y Aurora Eugenia Latapí).

Es evidente también que la Tina Modotti de las últimas dos décadas del siglo, sobre la que hay una exacerbación idolátrica de su persona, no es la misma que vivió en su tiempo —contra todo, ampliamente reconocida— pero que después permanecería largamente en el semiolvido (a su muerte en 1942, junto a una exposición, se publica gracias a un grupo de amigos el que sería su primer libro, y después un largo silencio hasta 1975 en que Mildred Constantine regresa a ella en una inicial biografía). Aunque aquí hay que rescatar el trabajo que realizó Beaumont Newhall quien en dos ediciones de su célebre *Historia de la fotografía* (1964 y 1972) la llegó a incluir como una fo-



Edward Weston, *Tina recitando*, 1924. Núm. de inv. 35275

tógrafa singular; y él mismo la contempla dentro de un periodo de vanguardia en la muestra *Proto-Modern Photography* (Museo de Bellas Artes, Santa Fe, 1992). Sobre esto, entonces, quisimos volver e incidir; sobre la razón vanguardista contenida en sus imágenes: sus motivaciones estéticas e ideológicas, sus búsquedas y hallazgos.

Para ello convocamos a los investigadores Elisa Lozano y Jesús Nieto de la UNAM para ser nuestros editores invitados —autores de una exposición y libro en proceso de edición sobre la muestra individual que Tina realizó en 1929, significativamente apenas mencionada por sus biógrafos. Por su lado, tres autores ofrecen nuevas lecturas a sus imágenes: Antonio Saborit quien echa mano de novedosas referencias (Joyce y su *Ulysses*, Consuelo Kanaga); Rosa Casanova quien hace una revisión sobre el costumbrismo en Modotti, visto principalmente desde el individuo social salido de la

posRevolución; y Mariana Figarella —autora de una notable tesis universitaria sobre Weston y Modotti— que por su lado explora los contenidos modernos en la fotógrafa. Alberto Hajar incide en Tina como sujeto histórico, como una artista comprometida de su tiempo, más allá de una novelesca vida; mientras Germán List Arzubide, con humor y compromiso de amigo, la recuerda dentro de su tiempo en un texto por él publicado hace cinco años en el diario *Excélsior* que hoy reeditamos para los lectores de Alquimia.

Entonces: ante la avalancha de la vida modottiana, que se imponga la reflexión sobre sus imágenes.

José Antonio Rodríguez



Edward Weston, *Muñeca con sombrerito*, 1925



Tina Modotti, *Zilere*, ca. 1924. Núm. de inv. 35285



Manuel Álvarez Bravo, *Juguetes humildes*, 1929



Agustín Jiménez, *Muñecos*, 1931

Los objetos esconden universos

Antonio Saborit

Era el mes de agosto de 1923 y del brazo de la muchacha venía su amigo el fotógrafo Edward Weston. Él le llevaba los mismos años que ella parecía devolverle en entusiasmo creativo. Posó toda una eternidad para Weston, a la vez que iba con él de un lado a otro y lo asistía en los tanteos de un estilo novísimo para él y que más adelante le fue característico. Más que nada se diría que ella estaba metidísima en la vida del artista. Así comenzó propiamente la estancia mexicana de Modotti, durante la cual desarrolló su breve y fértil carrera como fotógrafa. Ella y su pareja abonaron al clima de la Ciudad de México algo de su excepcionalidad.

Los privilegios de la vista de Modotti están consignados en varias decenas de imágenes que la sobreviven y, en efecto, exaltan su empeño artístico a lo largo de la más fértil estancia de esta muchacha fuera de Udine, Italia.

Desde su llegada a México capital, Modotti y Weston se sumaron con su entusiasmo e interés a la creación de un espacio propio en el centro político y cultural del país revolucionado, sumido entonces tanto en las estrecheces que dejó una larga y cruel guerra civil como en la ebullición de la esperanza de futuro que animó tal conflicto. Ellos, al igual que sus creativos cofrades en la que fuera la región más transparente del aire, creyeron habitar un paraíso y así vivieron la ciudad. El mundo de la pareja lo integraban sobre todo pintores como Diego Rivera, el Dr. Atl, Xavier Guerrero, Rafael Sala, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Miguel Covarrubias, Ernesto García Cabral, Germán y Lola Cueto, Roberto Montenegro, Adolfo Best-Maugard, Máximo Pacheco,



Nopal, ca. 1925. Núm. de inv. 35291



Copas, ca. 1924. Núm. de inv. 35352

Carlos Mérida, así como bellísimas excentricidades como Nahui Olín, Guadalupe Marín, Rosa Covarrubias, Guadalupe Rivas Cacho, y algunos escritores como Luis Quintanilla, Felipe Teixidor, Germán List Arzubide.

Es difícil observar las primeras fotografías que realizó Modotti sin apreciar en ellas la influencia de las nuevas fotografías de Weston, esto es, las imágenes que el propio Weston descubrió en la Ciudad de México que era capaz de realizar. En ellas está y no está el maestro: sumido como vivía él mismo en los hallazgos provenientes tanto de sus atrevimientos artísticos así como de su pericia técnica, de igual forma en que sobre las primeras imágenes de Modotti está y no ella misma, la discípula más comedida que hasta entonces conoció el fotógrafo. Pero es que juntos vivieron varios lugares como para no ser menos semejantes. Piénsese, en primer lugar, en el paisaje compartido de la Ciudad de México; y en seguida añádase la experiencia de extraviarse juntos y *flanear* en un espacio urbano en el que por entonces cabían simultáneamente los tiempos de la vida rural, de la piedad y la devoción religiosas de dos siglos atrás, y del moderno aunque incompleto bullicio fabril e industrial.

En las primeras imágenes de Modotti se realizó con exactitud la observación de John Berger: “La manera en la que observamos las cosas está tocada por lo que sabemos o por lo que creemos”. De ahí que en

esas fotografías —como en algunas de Weston— se vea una suerte de agenda de sus cálidas mañanitas mexicanas, huellas de sus recorridos ciudadanos. Ellas nos devuelven sus expediciones por los barrios de la ciudad, descubrimientos y deslumbramientos por igual: lo urbano en el campo y lo rural en la ciudad. Muchas veces son fotografías que se solazan en el reconocimiento de la sabiduría de las artes populares. Sabemos que en esos platinos están los tanteos iniciales de la aprendiz de fotógrafa y en ellos se ve la realización de una vocación artística incierta pero entusiasta.

¿Cómo mirar de otro modo estas imágenes? ¿Cómo evitar que las palabras antecedan a lo que ellas muestran? Tal vez si se buscara en las primeras fotografías de Modotti el deseo de llevar a cabo una suerte de reinterpretación formal de las enseñanzas de Weston tal esfuerzo dejara al observador en un lugar menos verbalizado, por así decir, y más cercano a la textura de las imágenes.

Sus formas abigarradas, o bien la sencillez opuesta y extrema, gobiernan la mirada, el juego de ojos de quien contempla. Ahí se informa y entrena la vista. Y después de mirar con alguna atención, el observador reacomoda los límites físicos de tales universos en su propio espacio, en un espacio personal en donde los objetos comienzan, una vez más, a aparentar universos.

Las imágenes de objetos que compuso Tina Modotti comportan su ambiciosa mirada artística y algo de su intención. Copas, peldaños, escaleras, arcos, cables, máscaras, andamios —el repertorio entero comenzó a cobrar sentido después de una breve estancia en San Francisco, durante 1926, en la que su amiga la fotógrafa Consuelo Kanaga la hizo revisar su colección completa de la revista *Camera Work* y exponer en su estudio en el 1371 de Post Street. Se diría que el tanteo con los objetos completó las alfabetizaciones de la aprendiz de fotógrafo; y mirando los resultados con

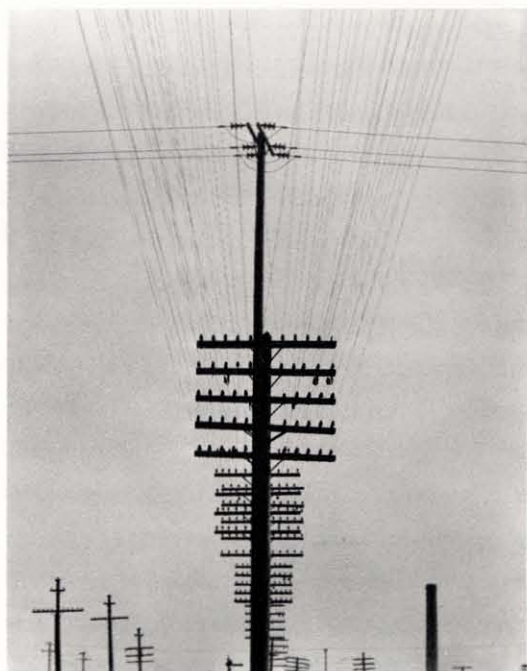
atención, escudriñando las posibilidades de sus texturas, ubicando la luz y la sombra sobre la superficie de los objetos, la muchacha acabó de habituarse al juego de la cámara sobre la piel de la vida. También por esos días Modotti ensayó la cosificación de plantas y flores. El centro de esas imágenes fue la forma; pero no obstante eso, habría que atender menos la manera en la que reprodujo los objetos que las formas que la fotógrafa descubrió en ellos. El contorno de las cosas de uso diario, como le sucedió a Edward Weston, fue parte central en el trabajo artístico de Modotti. Tal parece que los ojos de ambos hubieran encontrado gran solaz en separar a las cosas de su entorno habitual y de su forma aparente.

Sin los significados que reciben del entorno inmediato ni los hábitos extraordinarios que el uso consuetudinario añade, los objetos no serían sino la estricta e incluso exótica singularidad de su forma. Así fue que la estética del modernismo, a través del ojo de la cámara, aisló al objeto de sus universos protectores; y poco después, la reproducción fotográfica de tal visión transformó literalmente la cosa en un relieve de luces y sombras.

Hay varias maneras de leer tan instructiva inclinación fotográfica por los objetos más comunes y corrientes, pues un laberinto de gusto y motivos es la zona que separa al artista del resto del mundo. Una manera es recordar la advertencia de Robo: México como el paraíso del artista en lo que al tema se refiere; para advertir de inmediato que es obvia la intensa preocupación formal en ambos. Otra manera de leer esta inclinación por los objetos más comunes y corrientes es a través del llamado de Alvin Langdon Coburn, quien propugnaba por liberar a la cámara de los “grilletes de la representación convencional” y descubrir sus posibilidades, por realizar algo que fuera difícil de clasificar.

Pero ¿qué vieron Weston y Modotti en los objetos que retrataron aquí durante su estancia en los veinte? Luz y texturas, en efecto; aunque también cosas de los seres inesperados al sur de la frontera, una noción de lo diferente que no los dejó a ninguno de

los dos. Sólo que para apreciar sus respectivos hallazgos es menester incluir en este espacio la influencia de la fotógrafa Imogen Cunningham, diez años mayor que Tina, quien operaba su armatoste, lentes y placas de vidrio sonriente tras delantales como hábitos fabriles. Al buscar relevancia femenina al oficio de fotógrafo, ella no sólo convirtió sus trabajos en hechos de importancia humana sino que —instalada en San Francisco, junto a fotógrafos como el holandés errante Johan Hagemeyer, como Weston, pero sobre todo con artistas mujeres— se esmeró por encontrar una manera distinta de hacer para decir a su modo tantas cosas que poblaban su imaginación. Creadoras de fotos únicas, Cunningham, Kanaga y Dorothea Lange, más Henrietta Shore en la pintura, en sus trabajos ayudaron a deslindar terrenos imaginativos para la fotografía moderna; la obra de Cunningham se anticipó asimismo a los tanteos de Weston, estrella sobresaliente en aquellas noches de San Francisco, y entregó a Modotti la preocupación por imágenes puras y detalles nítidos, más aún, el acento feminista de Cunningham dotó al menos pasajeramente a Modotti de una vocación. La prédica en las naturalezas muertas florales de Modo-



Postes de cables, ca. 1924. Núm. de inv. 35292

tti se completa en tanteos semejantes, sobre texturas de alcatrazes y magnolias, realizados por Hagemeyer, pero primero que nadie por la misma Cunningham. En imágenes así se resolvió una visión vanguardista de la naturaleza.

James Joyce, a quien Modotti y Weston seguían con atención en las diversas revistas de élite y vanguardia artística, escribió en su gran novela que “el alma es la forma de formas”.

No me parece extraño que Weston trabajara las imágenes de conchas tras el entrenamiento visual que recibió y supo aprovechar en la docta y sensual prosa de Joyce —“Las conchas vacías. Símbolos asimismo de belleza y de poder”. Es menos extraño que *Ulysses*, la novela que perseguían con igual ahínco los aduaneros que los artistas contemporáneos de Joyce, ayude a entender el trabajo de Modotti: “El alma es en cierto modo todo lo que es: el alma es la forma de formas. Súbita tranquilidad, vasta, condescendiente: forma de formas”, dijo Joyce.

Si es difícil decir exactamente en qué modo las palabras alteran a las imágenes, en qué modo lo dicho se interpone a lo visto, entonces también es difícil o más o menos inevitable leer los primeros renglones del *Ulysses*, la escena que presiden Buck Mulligan y el tazón de piel, el espejo y la navaja de afeitar en cruz, sin recordar las composiciones acaso más populares de Modotti. Me refiero a sus fotos de guitarra, mazorca, canana y hoz.

La actividad política repercutió muy vivamente en la vida de Tina Modotti. Pero además cambió completa y profundamente los colores de su estancia mexicana, y la conectó con la realidad de la esperanza entre los primeros comunistas mexicanos organizados en una especie de resistente partido político opositor. Esta actividad también la vinculó —con el sentido de una causa de alcance internacional— a las poderosi-



Hoz, canana y mazorca. 1927

simas figuras del subsuelo nacional, los desheredados. En las fotografías de Modotti el impacto de esta nueva actividad no fue leve.

Tras sumergirse por meses durante 1926 en el proyecto de Anita Brenner, *Ídolos detrás de los altares*, Edward Weston regresó a Estados Unidos y a los suyos en lo que su alumna se las arreglaba para ganarse la vida como fotógrafa en la Ciudad de México, y trabajar por la causa

de nuestros desheredados y los perseguidos políticos en el mundo a través del Socorro Rojo Internacional. Estas tareas le costaron carísimo, pues a la postre Modotti fue expulsada del país en los primeros meses de 1930 y poco después, al llegar a Rusia, abandonó finalmente no sólo cualquier tanteo artístico a través de la fotografía sino la fotografía misma.

Hay quienes prefieren las imágenes de Modotti que recuerdan la manera de Weston —o que remiten a su vida en común. La explicación más obvia dice que en tales imágenes, es decir, en las fotografías que muestra los bajos fondos del pueblo, por ejemplo, sólo destaca un grave afán retórico propio del periodismo que practicaba su partido a través de las páginas de *El Machete*. Tal planteamiento tiene mucho en común con un prejuicio; además evade, en mi opinión, lo que en estas fotografías cabría atribuir a una búsqueda estética distinta. Pues sobre todo en la segunda mitad de la década de los veinte, Modotti llevó su expresión formal a un territorio hasta ese momento invisible.

En las imágenes del pueblo realizadas por Modotti son contadas las sorpresas. Y esta otra cuerda fotográfica en su conjunto puede resultar una suerte de enigma cultural, a la luz de los ensayos anteriores y de los retratos que la muchacha llegó a practicar con escrupulosa seriedad entre los miembros de la buena sociedad y entre la comunidad de escritores y

artistas. Sin embargo, el verdadero enigma está en que la fotógrafa se puso a trabajar sobre lo más engañoso, efímero, deleznable: la actualidad, y que la materia misma de esa parte de su obra no se haya volatilizado por completo.

En su apogeo creativo, Modotti salió a la calle en busca de las imágenes del día, recuperó en el pobre campo mexicano las señales de vida de sus emblemáticos moradores. La fotógrafa cerró la puerta de su público y ciudadano salón de pose y fue a

meterse sigilosamente a ranchos y pueblos muy semejantes a los que Frances Toor mostraba en su revista *Mexican Folkways*, se diría que al menos trató de probar el alimento de la tierra y registrar a través de su arte las disciplinas de esa vida singular. No por nada en este conjunto de imágenes destacan los cuerpos atrapados entre la elaboración de su moderna imagen en una placa de vidrio y los deseos de un pensamiento redentorista, cuerpos que no son ni sujeto ni objeto de manera exclusiva. Estas fotografías de pobres encandilaron a los cofrades de Modotti en la esquina de la calle de Mesones y República de El Salvador, donde se ubicaban las oficinas del Partido Comunista. Setenta y tantos años después no es menos persistente el desacuerdo que suscitan estas imágenes —un hecho que nos hace parecer payos de oscilante gusto. ¿Cómo confrontar, sin mistificaciones, esas imágenes? Por cierto, imágenes mistificadas hasta el exceso por los camaradas de Modotti. Otra vez John Berger: “La mistificación es un proceso de desexplicación de algo que de otra forma podría ser evidente.”

Modotti entonces fue la primera fotógrafa extranjera que registró —sin proponerse seguir en esto



Tehuana con jicara en la cabeza, ca. 1929. Núm. de inv. 35318

a un gran precursor y fundador de la fotografía moderna mexicana: Agustín Víctor Casasola, y más bien ocupada en perseguir las huellas del fotoperiodismo que su amiga Consuelo Kanaga realizaba en San Francisco— a los personajes y las expresiones creadas por el desarrollo capitalista en la semirural Ciudad de México y sus alrededores. Líneas atrás apunté que eran contadas las sorpresas en este campo. Debo agregar que una de esas sorpresas es su relación directa con la

obra gráfica de Kanaga. Tal relación se percibe en el trabajo realizado en los márgenes sociales de la ciudad. Pero hay más. Entre enero y abril de 1928, Kanaga recorrió el norte de África realizando una serie de imágenes que ayudan a ver las que Modotti, un año después, realizó en el Istmo de Tehuantepec. Tres temas ocuparon la atención de estas dos mujeres en sus respectivos viajes al África y a Oaxaca: el trabajo y las actividades diarias de la gente sin historia, la forma y la composición propiamente fotográficas y por último la preocupación en saltar por encima de los intereses de tipo sólo político o bien antropológico para presentar a sus sujetos como seres humanos. Recuérdese, sin embargo, que la primera estancia de Modotti en México durante la década de los veinte no fue sino parte de un largo e íntimo viaje durante el cual ensayó prolijamente estos tres temas en su obra.



¿ Costumbrismo revolucionario ?

Rosa Casanova

El reto: hablar sobre la obra de esta fotógrafa sobre la cual se han escrito millares de páginas y reproducido hasta el cansancio algunas de sus imágenes.¹

La propuesta: sentar las bases para realizar una lectura de parte de su producción desde la perspectiva del costumbrismo, esa forma del arte occidental utilizada para tratar lo *otro* y, sobre todo, los *otros*. No como respuesta original, sino porque observando algunas de sus fotografías no puedo dejar de vincularlas a esa tradición fotográfica establecida en nuestro país a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

El costumbrismo, formulado inicialmente para la pintura, conoció un desarrollo excepcional con el redescubrimiento del mundo fuera de los núcleos centrales de la civilización occidental. En el siglo pasado éste satisfacía el deseo de un público medianamente educado por obtener información sobre paisajes, pueblos y costumbres a los que sus hom-



Elisa, 1924. Núm. de inv. 35307

Página anterior: Niño campesino en una nopalera, ca. 1928. Núm. de inv. 35355

bres, comercios y gobiernos concedían tanta importancia en los nuevos proyectos colonizadores. O bien, y no necesariamente excluyente, los gobiernos y empresas sabían que estos proyectos debían adquirir un rostro. Gracias a la aparición de las nuevas técnicas de reproducción como la litografía y la fotografía fue posible satisfacer visualmente tal curiosidad, colmada hasta entonces con las crónicas de viajes y exploraciones. Por otra parte, la fotografía cumplía el requisito de verosimilitud a través de la reproducción mecánica —esperanza de nuestros antepasados—, garantizando la veracidad del testimonio. Ya hacia finales de 1850 se ofrecían al público tomas de un amplio espectro de sitios, costumbres y personajes que oscilaban, por ejemplo, desde aquellas costumbres que no habían sido tocadas por el progreso dentro de la misma Europa —como los trajes de los campesinos napolitanos o los oficios practicados en el Imperio ruso— a aquellos grupos, en

el otro extremo de la escala, que eran considerados ajenos a la civilización, tal como los aborígenes australianos.²

En esta imaginaria gradación, los temas mexicanos se encontraban —quizá todavía se encuentren— en un punto ideal medio: era posible encontrar trazas evidentes de la cultura europea, transformada por la naturaleza y por la presencia de los grupos indígenas y marginales del México rural y urbano. Obviamente, se privilegiaban como sujetos de las fotografías los elementos o personajes que enfatizaban la diversidad o el exotismo.

Se consolida así una tradición fotográfica costumbrista en el país, que considero puede dar pautas para acercarnos a los criterios del público que observaba la obra de Modotti, a la vez que entrever cuáles eran los valores locales con los que la fotógrafa tuvo que confrontarse.

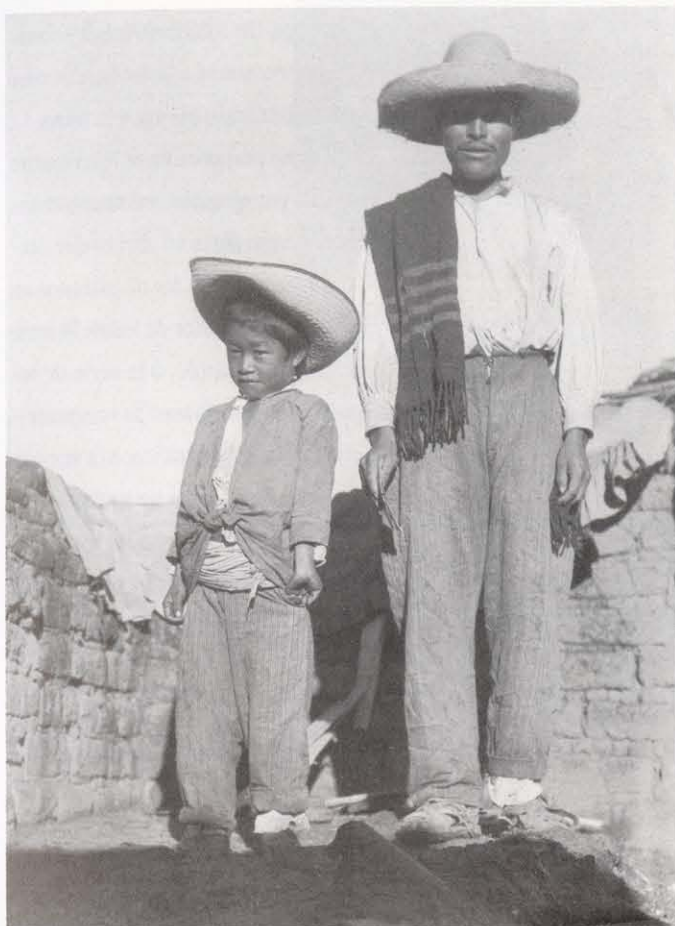
Los fotógrafos del siglo XIX crearon un catálogo y un código iconográfico para las vistas, para las escenas y personajes mexicanos. Estos últimos, conocidos como tipos mexicanos, estaban constituidos por aquel grupo de personajes, difíciles de definir, que ejecutaban los oficios necesarios para la reproducción de la vida cotidiana de las ciudades, en la entonces estrecha relación entre ciudad y campo. La mirada hacia estos “tipos” es fría, se detiene en el gesto o vestimenta característica del oficio y no se adentra en el sujeto ni en su condición de vida, como si casi fuera considerada una condición natural. En este sentido, no existe un regodeo en la pobreza, como sí existirá más adelante. Para los mexicanos educados del siglo pasado, deslumbrados por la idea del progreso, las condiciones de miseria representaban herencias del pasado colonial que debía desaparecer a través de la educación: todo parecía reducirse

a la instrucción y a la voluntad personal. Y dado que debían desaparecer, en las imágenes aflora una cierta nostalgia, que aún se encontraba presente en la época de la estancia de la fotógrafa en el país; la obra de Hugo Brehme constituye un ejemplo.

Las fotografías de Tina Modotti transmutan los parámetros del costumbrismo, construyendo un tratamiento moderno de los grupos marginales que entonces salían apenas de las vicisitudes de la etapa armada de la Revolución. Seguramente el cambio planteado por la artista es el resultado de la fusión de las dos vertientes en su vida, ya que los sujetos son los mismos, igual su miseria, sus oficios, sus condiciones de vida. La primera vertiente, fotográfica, presupone una manera diferente de ver que buscaba la presentación objetiva de los elementos —animados o inanimados— de la realidad, esforzándose por reproducir su



Mujer con jicara en la cabeza, ca. 1929. Núm. de inv. 35277



Niño y joven campesinos, ca. 1927. Núm. de inv. 35345

esencia a través de la perfección en la composición, y con un cuidadoso trabajo de laboratorio.³ La vertiente política manifiesta una preocupación, emotiva en ella, por las condiciones de vida de los grupos marginales. Por ello, sus retratos de mujeres, niños y hombres de las clases bajas o trabajadoras no son simples fórmulas políticas; los objetos y edificios recortados no fueron realizados con una finalidad turística. Pero todos juntos coadyuvaban a la construcción de una imagen arquetípica de la nación revolucionaria, compatible con los proyectos que la intelectualidad de izquierda estaba forjando por entonces, y que era —y es— identificable en los muralistas.

En la obra de Tina predominan los mensajes positivos de la nueva revolución. La dignidad que el trabajo confiere al hombre, el gozo de producir, la belleza no sólo física sino también de la fuerza expresiva perceptible en los rostros o en los cuerpos de los

trabajadores, de sus mujeres e hijos. Irremediablemente, aparece también el esfuerzo, la fatiga, la pobreza y hasta la miseria, que deberán desaparecer. En sus representaciones se sobrentiende la crítica, la denuncia portadora del cambio social. En esta manera, la fotografía fue generando un lenguaje propio, necesariamente permeado por la vanguardia artística de la época, lenguaje que refleja una clara búsqueda formal, así como honestidad política. De ahí su capacidad de hablarnos de continuo.

No obstante, sus fotografías eran percibidas dentro del espacio que genera la ambigüedad misma del costumbrismo: en “La Fiesta”, tienda de artesanías mexicanas que abrió en Nueva York en 1928, se anunciaba la venta de “photographs of Mexican life, by Tina Modotti.”⁴ En el apogeo del interés por la experiencia revolucionaria del país, particularmente en los activistas de izquierda norteamericanos, la referencia parece to-

mada de un anuncio de fotografías anteriores a la Revolución.

Tina Modotti bien conocía y despreciaba la tradición costumbrista; en septiembre de 1929, cuando ya intuía que debía dejar México, le escribe a Weston: “Estoy pensando muy seriamente en montar aquí una exposición dentro de poco, siento que si me voy del país, casi le debo al país una exposición, no tanto por lo que yo he hecho aquí, sino en especial por lo que aquí se puede hacer, sin recurrir a las iglesias coloniales y a los charros y a las chinas poblanas y a la basura similar que practica la mayoría de los fotógrafos.”⁵ Pero su trabajo no era ajeno —no podía serlo— al contexto dentro del cual se percibía México y su Revolución. Para muchos de los visitantes extranjeros su apoyo a la Revolución constituía una empresa romántica, donde la percepción visual del pueblo que debía ser salvado era fruto de las imágenes estereotipadas de las déca-



Hombre cargando plátanos, Veracruz, ca. 1927. Núm. de inv. 35282

das anteriores. La Revolución era fascinante porque se daba en un país rural, primitivo según algunos, que por otra parte ofrecía un novedoso proyecto cultural. Y es en este sentido que me refiero a la ambigüedad del costumbrismo.

Aún así, quizás la tradición costumbrista constituía una ventaja, pues permitía una primera lectura de su obra a un público, nacional y extranjero, que no estaba familiarizado con el lenguaje formal de la vanguardia.

No podemos ignorar que muchas de las figuras representadas por Modotti adquieren un carácter emblemático, logrado por medio de una composición muy atenta al encuadre, al empleo de la luz que genera un recorrido visual. No obstante que nunca se pierde de vista el hecho de que se trata de individuos; de cualquier manera éstos representan una clase, un proyecto, algo que, con su debida distancia política, no es del todo opuesta a la construcción costumbrista de

estereotipos. Un equilibrio frágil y complejo que requería a la fotógrafa una atenta elaboración previa a la toma.

En esta perspectiva es interesante observar, por ejemplo, sus representaciones de cargadores (el obrero que carga una viga, el estibador de plátanos en Veracruz, el cargador de leña), la serie de manos trabajando, o la serie de tehuanas. Todas confirman su compromiso con el medio fotográfico, a la vez que sientan las bases para una nueva iconografía en la fotografía mexicana, o sobre México, que aún hoy se plantea la tarea de representar al *otro*.

¹ Una primera versión de este artículo fue publicada en las actas del congreso: *Tina Modotti, una vita nella storia*, Udine, Edizioni Arti Grafiche Friulane, 1995.

² Melissa Banta y Curtis M. Hinsley han estudiado los legámenes entre este tipo de fotografías y el desarrollo de la antropología como disciplina en *From Site to Sight. Anthropology, Photography and the Power of Imagery*, Cambridge, Mass., Peabody Museum Press, 1986, especialmente pp. 39-48.

³ Evidentemente, pienso en la influencia de la obra de Edward Weston en la artista, y en su célebre frase: "...la cámara debe ser usada para registrar la vida, para presentar la sustancia misma y la quintaesencia de la cosa en sí, sea acero pulido o palpitante carne".

⁴ Citado en la exhaustiva investigación de Christiane Barckhausen, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1989, p. 151. El mismo nombre de la tienda es elocuente.

⁵ Las cartas de Modotti a Weston han sido publicadas, parcialmente o completas, en diversas obras; utilizo la traducción de Antonio Saborit de *Una mujer sin país*, México, Cal y Arena, p. 118, con algunos ligeros cambios en base a la edición en inglés realizada por Amy Starck en el número de enero de 1986 de *The Archive*, órgano del Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona.



Boris Ignatovich, *En el edificio*, Moscú, 1929



Trabajador cargando una viga, ca. 1928. Núm. de inv. 35309



Mujer con bandera, ca. 1928. Núm. de inv. 35273

Tina: arte y sujeto histórico

Alberto Híjar

Bajo el título elocuente de “Dos personajes que siguen siendo del día”, el diario *Excelsior* publicó, a los pocos días del asesinato de Julio Antonio Mella, el 8 de enero de 1929, una foto sensacional. Diego Rivera destaca en primer plano con un traje claro arrugado y una camisa oscura, tocado con un sombrero como los que luego usaría Sandino, de la policía montada del Canadá. A su lado y con un leve giro del cuerpo, Tina Modotti, vestida toda de negro y cubierta hasta la barbilla, da la cara doliente con un peinado de raya en medio, en un grupo de probables camaradas pero con un soldado cuya cabeza con gorra aparece atrás.

El cuerpo social se concreta en todo el grupo, y bajo un título para producir el escándalo y convocar a la indignación pública, ante la evidente relación quizás cómplice entre el “pintor comunista” y la “compañera del estudiante Julio Antonio Mella.” Atavíos, rostros adustos y tan tristes como el de Diego y el de Tina, apenas contrastan con la joven sonriente al lado de ella. La página entera es prueba de un periodismo sensacionalista y morboso que invita a la lectura mediante su fijación por una línea sinuosa que sustituye al inexistente pie de foto para informar “Molino de harinas a punto de incendiarse”, “Otros casos de meningitis en la C. de Torreón”, “Un muchacho víctima de horrible tragedia.” Al lado una nota sobre la novela inconclusa de Mella maneja, en el subtítulo, el pensamiento, la osadía y la maldad.

Así estaban las cosas en esos años cuando Tina pasó por México. Fueron estos tiempos convulsos impactados por el *crack* de Wall Street y sus consecuencias en América. A la par de las dictaduras de Machado o de Somoza estaban las figuras de Sandino y Farabundo Martí, pero también la presentación de comunistas culminada en la declaración de ilegalidad para el Partido Comunista Mexicano y para su periódico *El Machete*; mientras, nacía el Partido Nacional Revolucionario en 1929 para organizar las fuerzas oligárquicas y con ellas a un Estado mexicano fuerte. Caían camaradas tan importantes como Primo Tapia, José Guadalupe Rodríguez y Mella, mientras el fascismo y el nazismo crecían amenazantes y obligaban a variar la estrategia comunista de clase contra clase, para buscar aliados a la par que otros comunistas como Siqueiros se



Excelsior, 8 de enero, 1929

radicalizaban hasta dar lugar a su expulsión, tan lastimosa como la de Diego Rivera. Tina anduvo en todo esto: le dolía el fascismo como buena italiana, sabía de las penurias de los trabajadores, y del racismo por su estancia en Estados Unidos; y de México tenía no sólo la solidaridad de los camaradas, sino la militancia en Manos fuera de Nicaragua, en el Socorro Rojo Internacional, en la Liga Antiimperialista de las Américas.

Lo importante es que Tina replicó a todo con su militancia llevada hasta la construcción integral del cuerpo, el de la organización y el personal. Por esto, es inseparable la figura Tina Modotti de su obra fotográfica. Hay una escandalosa foto de ella mostrando los pechos, sin más toque artístico que una leve inclinación

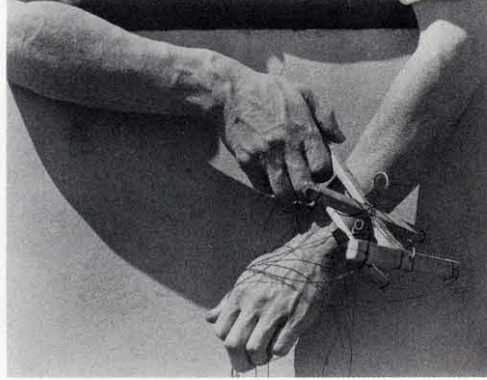
de la cabeza donde los ojos están cerrados. La conocida foto de Weston puede pasar como exceso entre amantes fotógrafos pero, al igual que los desnudos, integra una mostración del cuerpo en evidente ruptura con la moral dominante. Posar es así un acto de afirmación personal: se posa para afirmarse como la imagen deseada de sí mismo; y la tradición fotográfica al uso ofrecía amplias posibilidades de representación de lo femenino y lo masculino y de sus especificidades: la maternidad, el amor de esposa, la picardía y el recato, la ensoñación. De manera práctica, como todo lo hecho por los comunistas de esos años, Tina rompe con los modelos y al hacerlo postula un uso del cuerpo liberado de los paradigmas de la moral dominante.

Esto puede ser visto como reto personal, que ciertamente lo es. La persona concreta al individuo, lo diferencia y lo califica. Pero esta práctica se da en la lucha ideológica, la más difícil de asumir porque se da como normalidad dominada por los paradigmas de la clase dominante. Es a este proceso al que Althusser llama *humanismo de la persona* y que advertía como propio de la construcción del socialismo.¹ En el otro

humanismo, el del individuo, todo conduce a la exacerbación de éste hasta llegar al individualismo; a lo característico extremo, hasta necesitar de una libertad imposible por despreciar las determinaciones históricas y sociales, para llegar en cambio al sectarismo y a la esquizofrenia social: soy libre en mí mismo, aunque concedo al trabajo productivo mis mayores esfuerzos para alimentar mi ego infeliz. Tina replica a esto como

comunista, como mujer comunista, como mujer comunista fotógrafa. Tina intuyó la necesidad de proceder de otra manera para contribuir a la formación social de un sujeto liberado de paradigmas y prejuicios burgueses.

De aquí la improcedencia de juzgarla con los anteojos del individualismo y sus implicaciones morales. Sobre



Manos de titiritero, 1929. Núm. de inv. 35353

esta base, se pierde la diferencia entre el juicio conservador y el supuestamente comprensivo que también exalta los amoríos, la exhibición de las partes pudendas, la disciplina militante como aberración sumisa. El individualismo resulta así serpiente que se muerde la cola; aprisiona toda posibilidad de asumir las contradicciones sociales y los dominios que hay que descubrir a partir de comportamientos anómalos como los de Tina y Diego Rivera. Ambos decidieron darse una corporeidad para alertar sobre los modos y modas usuales: Diego y su overol, su sombrero vaquero, sus botas de minero, sus trajes guangos y sus camisas oscuras; para asumirse como miembro de un sindicato de pintores, y romper así con el mito del artista sublime para, en cambio, proponerse como un trabajador solidario de los trabajadores del campo y de la ciudad. Tina, posando desnuda para el *Canto a la tierra* de Rivera en Chapingo; retratada entregando armas al pueblo en la Secretaría de Educación Pública y como parte de un corrido zapatista donde tenía que darse el sueño: imaginar a Siqueiros y a ella vigilando la repartición de fusiles, lo que hacen Frida Kahlo y la misma Tina. Todo

esto sería una fantasía, entre otras, si no cumpliera con el *¿Qué hacer?* de Lenin al citar a Pisarev: “Hay que soñar siempre y cuando la persona que sueña, crea seriamente en sus sueños, se fije atentamente en la vida, compare sus observaciones con sus castillos en el aire, y en general, trabaje escrupulosamente en la realización de sus fantasías. Cuando existe así algún contacto entre los sueños y la vida todo va bien.”

Para los comunistas los sueños topan con su reducción a fantasmas, tal como Marx lo plantea en la primera frase del célebre *Manifiesto comunista* de hace 150 años. El fantasma espanta, hay que exorcizarlo, y para que deje de ser incontrolable hay que reducirlo a la anormalidad de la razón; extirparle y hasta tolerarle en los términos del de Canterbury imaginado por Oscar Wilde. De modo que no queda otra vida que la asumida

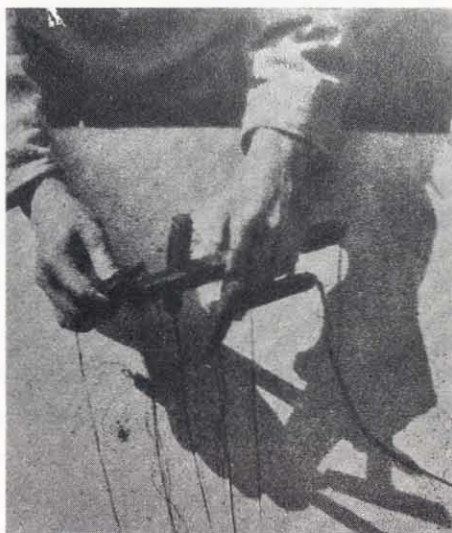
como lucha. La consigna-ley de la historia como lucha de clases adquiere así una dimensión personal, para exigir la derrota del enemigo incluso infiltrado dentro del propio ser y parecer. Si todo se reduce a peripecias anecdóticas, más o menos escandalosas y escabrosas, nada queda claro.

En la crisis mundial de fines de los fabulosos veinte y los treinta, la producción artística e intelectual en general fue profundamente afectada. La crítica de quienes como Bertolt Brecht desconstruyen los paradigmas del arte catártico, para sustituirlo por el distanciamiento reflexivo, tuvieron su correlato en la disciplina desarrollada en México por los muralistas y artistas que los acompañan. No sólo fue sacar el arte a los edificios públicos, y si se puede a la calle y a la plaza, sino la necesidad de articular la significación con los movimientos populares revolucionarios, lo que movió a los artistas de nuevo tipo. Fue, con todo esto, la disciplina nueva de procurar estar y vivir del lado

del pueblo. Pero nada de esto hubiera resultado si no tuviera una alta calidad significativa, acompañada por el desarrollo de una circulación y una valoración de las obras y del sujeto al que pretenden servir; a modo de romper con los compartimientos del mercado del arte, donde los creadores se desentienden de la circulación y valoración de sus obras.

La significación remite a las vidas de sus profesio-

nales. A nadie asombra la disciplina personal de los artistas eurocéntricos instalados en la bohemia, a la par que en las antecámaras de los funcionarios y de los grandes empresarios. Eso es lo normal, como también lo es su atuendo y sus cuerpos de manos de seda y de pieles tersas. Tina replica a todo esto y legitima su pobreza habitual como riqueza en otro sentido, sin más lujos que las relaciones que construyó a lo largo de su vida de militante.



Luis Márquez, *titiritero mexicano*, 1929

La militancia es, no sólo para ella, el ajuste contradictorio entre las necesidades de la organización. Tina distancia ambas necesidades y construye una vida donde la significación fotográfica resulta un recurso reflexivo para ver al mundo y a sí misma, como contradicción entre los objetos, ella y el sujeto revolucionario. Por esto ensaya retratos, y se presta para posar, hasta dar con el ángulo preciso donde el rostro de Mella adquiere el sentido épico que en ningún otro retrato posee. Tina aprende de Weston a ver los objetos como meros contrastes de textura y luces, en toda su materialidad despojada de su valor de cambio, para ser usados como entes autónomos. Tal ocurre con la máquina de escribir de Mella, con los rincones de un convento, con los postes y cables del telégrafo, con los alcatraces y el maizal, con los nopales, todo a la par que finge un retrato de bodas con Weston en 1924; o que cubre su cuerpo con un mono obrero años después, mientras posa desnuda para Rivera, Weston, o deja que Jean Charlot dibuje

en su espalda mientras Weston fotografía. Todas las cosas son sometidas a la crítica desconstructiva y a esto no escapa el propio cuerpo.

Puede apreciarse una periodización culminante en la obra de Tina, en las fotos de trabajadores y las de situaciones de lucha. Esto puede conducir al objetivismo extremo de considerar la obra de manera autónoma a la vida de la autora. Este viejo sueño de Wölfflin, el de prescindir de las genealogías para gozar el puro esplendor de la forma,

puede ser punto de partida del placer artístico. Pero mientras éste se dé en la lucha ideológica, jaloneada por el individualismo, resulta inevitable preguntarse por la autora para iniciar una travesía por la dimensión estética; esa que va más allá de las puras formalidades y las apreciaciones estilísticas, para encontrarse con la genealogía necesaria de las intenciones, los deseos y los sueños, esto es, de la política como lucha por el poder en la significación de sí misma y del mundo. Es en las fotos de trabajadores cuando Tina asimila este recurso de alerta visual: *El Machete* leído por un presunto obrero; o los albañiles montando por un andamio desde una perspectiva forzada, dinámica y texturizada por la luz. Toda la dignidad del cuerpo tehuano es captada por Tina y, a la par de la mostración de la rudeza del trabajo, son las manos de titiritero o las de la mujer lavando los signos de la vida distinta a la malicie burguesa; la terrible división del trabajo manual e intelectual hasta despreciar al primero, como ocurre con los artistas que jamás han convivido con el pueblo. De aquí, de las fiestas, de las marchas, de los mítines registrados, de los cuerpos en situación de lucha como el de la compañera con bandera rojinegra al hombro es que la genealogía se hace necesaria para



Julio Antonio Mella, ca. 1928. Núm. de inv. 35358

dar cuenta de la autora a partir de sus fotografías y no al revés.

La ironía fue un recurso crítico usado por Tina para desconstruir la vida cotidiana, esa vida impactada por su figura dulce y tierna sin renuncia a la agresividad necesaria frente al enemigo de clase. La foto muy seria con Weston en la pose de recién casados, o la del humilde trabajador bajo el letrero de la publicidad de “Todo lo que requiere el caballero elegante”, es una denuncia a la infamia cotidiana

concretada en la corporeidad del enemigo. La ironía en el umbral del sarcasmo, es propia de la furia contenida que, cuando consigue superar la anécdota del instante, tiende al símbolo. Esta es una razón más para remitir la obra de Tina a su comunismo militante y no a sus amorios, sus viajes o sus incidentes con la policía. El valor de la obra de Tina es un valor instrumental al servicio del materialismo que sólo adquiere su sentido histórico ante sus usos sociales. Es al rescate de este sentido que Antonio Saborit llama la atención sobre la reducción de la vida y obra de Tina al supuesto crimen pasional relacionado con sus desnudos.² Saborit transcribe parte del interrogatorio policiaco a la inculpada en el asesinato de Mella, para hacer ver el afán de fundar en los “amorios” la culpa como evidencia. Parte de esta reducción infame e ilógica es el discurso de réplica planteado por Miguel Covarrubias y Diego Rivera sobre el desnudo artístico manipulado por *Excélsior* como prueba del crimen. El contubernio entre periodistas y policías es denunciado como evidencia de la complicidad del ministerio público al dejarse llevar por la moral dominante como recurso de inculpación.³ De aquí a insinuar “el oro de Moscú” como motivación del crimen no hubo más que un paso: el fantasma era definido y descubierto en sus mo-

tivaciones prejuiciosas. De aquí la conclusión atinada de Saborit: “sin embargo, convendría tomar una distancia prudente. Evitar a toda costa los excedentes del escándalo y entenderlo antes que nada en la misma dimensión que su ejercicio ideológico”. La distancia está significada en las fotografías hechas por Tina.

El distanciamiento no es en este caso sino el poder de réplica concretado en la fotografía; ahí donde las calidades de la materia representada son irreducibles al anecdótico, pero remiten a una genealogía general del sueño por el que se lucha. De aquí que la (ab)negación, negación de sí misma, no sea comprensible sino como parte contradictoria de la militancia comunista. Tina no buscó jamás a los reflectores de la fama, sino prefirió las tareas grises donde desaparecían sus conocimientos artísticos y quedaba anulado todo posible influyentismo. La María de la Guerra Civil Española es una camarada más que se niega a sí misma para crecer en la militancia. Tiene esto que ver con el ser más pleno y más libre explicado por el Che a su

amigo Carlos Quijano (“El socialismo y el hombre nuevo en Cuba”). A su vez, esto es lo que Marx explicó como la contradicción entre tener y ser: la humanidad de alguien no se mide por sus posesiones materiales, sino por ser “nudo de relaciones sociales” (*Tesis sobre Feuerbach*, VI). El marxismo tosco y rudimentario, que tanto elogia Marx en los prólogos para las ediciones en alemán y en italiano del *Manifiesto comunista*, adquiere un sentido práctico profundamente popular y revolucionario.

He ahí el sueño abierto como lucha, por su realización merced al distanciamiento fotográfico y toda una vida comunista en beneficio del sujeto histórico, deseado más allá de las fallidas relaciones de pareja.

¹ *Polémica sobre marxismo y humanismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

² Antonio Saborit, “Política y escándalo: Tina Modotti y el crimen de la calle de Abraham González,” *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México 27 de abril de 1979.

³ *Excelsior*, México, 17 de enero de 1929.



Hombres leyendo El Machete, 1929. Núm. de inv. 35379



Fondo Casasola, *Rurales al mando del general Carlos Rincón Gallardo embarcan caballada rumbo a Aguascalientes, 1914.* Núm. de inv. 6345



Mitín, 1926. Núm. de inv. 35351



Agustin Jiménez, *Manifestación popular, 1931*

Modotti y la exposición de 1929

*Elisa Lozano Alvarez
Jesús Nieto Sotelo*

Al revisar la amplia bibliografía existente sobre Tina Modotti, llama la atención el poco interés que historiadores y biógrafos le han brindado a la única exposición individual que realizara la fotógrafa en vida.

¿Por qué si esta muestra fue la concreción de su obra es tan poco analizada? Curiosa situación, ya que la exposición de Tina en su momento, tal y como lo señalan los diarios y publicaciones de la época fue un hecho cultural de gran magnitud,

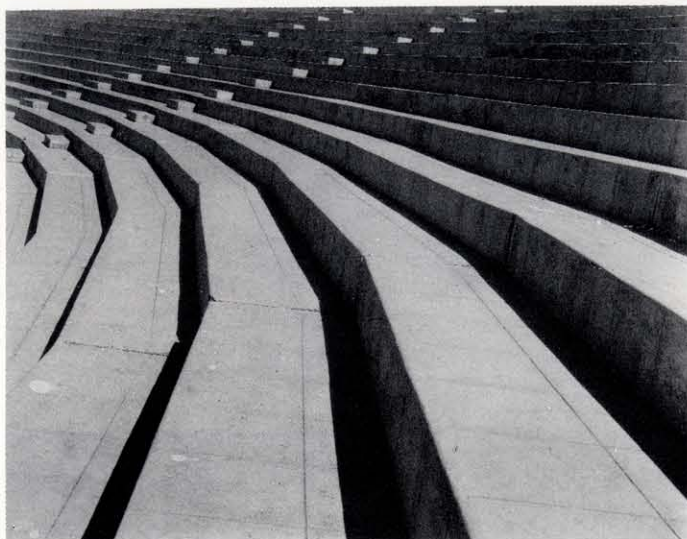
los críticos de arte le dieron gran importancia a su obra, analizaron sus formas, temas, y su preocupación social, admiraron su modernismo en las composiciones, su búsqueda y posición ideológica.

Tina comienza el año de 1929 de manera dramática. En el mes de enero su compañero sentimental, el estudiante Julio Antonio Mella, es asesinado debido a móviles políticos, por ello se ve envuelta en un escándalo propagado por la prensa, que irónicamente la llamó "La Magdalena comunista." Se enfrenta a intensos interrogatorios, a la reconstrucción de la escena del crimen, y a las acusaciones acerca de su participación en el suceso. Sin embargo Tina:

*Al día siguiente, no guardó cama
no aseguró que todo había acabado para ella
ni dijo que había envejecido diez años
no exclamó que deseaba morir :
Pero la gente , demasiado acostumbrada a teatralizar
el dolor
opinó : esta mujer no tiene corazón*



Enrique Díaz (atribuida) *Tina en la exposición fotográfica, 1929*, (cortesía Humberto Mussachio)



Gradas, Estadio Nacional, ca. 1925. Núm. de inv. 35295

Este fragmento del poema de Cube Bonifant publicado en *El Universal Ilustrado*¹ es la contraparte a la prensa amarillista que tanto la atacó, y una de las tantas muestras de solidaridad y apoyo que recibió de sus amigos mexicanos y extranjeros. Los meses siguientes fueron muy difíciles para ella, afortunadamente su creatividad la ayudaría a salir adelante.

Tina decide viajar a Oaxaca, donde realizará varias imágenes sobre los habitantes y costumbres del Istmo de Tehuantepec.

En definitiva, 1929 es un año clave en la vida de Tina Modotti tanto en el aspecto profesional, como en el emocional.

Para ese entonces era ya una fotógrafa reconocida en México y el extranjero, no sólo por las exposiciones en las que había participado junto a artistas de la talla de Diego Rivera, Pablo O'Higgins, Manuel Álvarez Bravo, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Roberto Montenegro, el Dr. Atl y Edward Weston, y que fueron reseñadas por diarios capitalinos y locales, sino también por la difusión que hicieron de su obra desde 1925 revistas como *Creative Art*, *Mexican Folkways*, *Forma* y *Horizonte*. En este periodo destaca su participación como fotorreportera para el periódico *El Machete*.

Dentro del contexto político y social hay que mencionar que entre los años de 1927 y 1929 el país fue escenario de violentas guerras y procesos sociales

de gran repercusión, tanto en el plano nacional e internacional; así como la huelga estudiantil que condujo a la autonomía universitaria. Es en este marco de acontecimientos que Tina Modotti realiza una diversidad de instantáneas, fotomontajes y composiciones fotográficas que darán cuenta de las contradicciones del régimen posrevolucionario y de distintas manifestaciones sociales.

Luego de participar en exposiciones colectivas y de tener una formación y obra sólida, es lógico pensar que Tina como fotógrafa quería dar un paso más

firme en su carrera: el de hacer su propia exposición, sin pinturas ni esculturas alrededor; una muestra en la cual ya no se le identificara más como la "discípula" de Weston, adjetivo con que era conocida en las reseñas periodísticas. Para tal efecto buscó el apoyo de los directivos de la Galería de Arte Moderno: Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida, con la idea de exponer en el Teatro Nacional (Palacio de Bellas Artes). Sin embargo este proyecto no pudo concretarse. Para su fortuna Tina obtuvo meses más tarde el apoyo del rector de la Universidad Nacional de México, Ignacio García Téllez, quien patrocinó y pidió al director de la Biblioteca Nacional, Enrique Fernández Ledesma, se encargara de las gestiones para efectuar dicha exposición. El lugar elegido fue el recién reformado vestibulo de la biblioteca, situado en la esquina de Uruguay e Isabel la Católica, y la misma sería programada para el mes de diciembre.

Para difundirla, Fernández Ledesma no escatimó gastos ni esfuerzos; imprimió invitaciones y carteles, los cuales fueron distribuidos inmediatamente. Asimismo, la prensa divulgó ampliamente la exposición y algunas de sus fotografías antes y durante su exhibición.

Frente a las condiciones citadas, la realización representaba para la Universidad Nacional, considerando la ideología de Tina y el fuerte contenido social

de la misma, una acción de libertad artística en el marco del ejercicio de su autonomía y de la orientación socialista que sus directivos pugnaban. Por tal motivo, se comprende por qué Tina Modotti dedicó la exposición al rector Ignacio García Téllez.

La inauguración fue el 3 de diciembre a las siete de la noche, bajo un ambiente festivo en el cual convivieron tanto autoridades universitarias, artistas e intelectuales como público en general, quienes disfrutaron de las canciones revolucionarias de Concha Michel.

La muestra permaneció abierta en horas hábiles —incluyendo los domingos— hasta el 14 de diciembre, día en que David Alfaro Siqueiros, en una conferencia la llamó: “¡La primera exposición fotográfica revolucionaria de México!”, denominación con que pasaría a la historia. Es importante señalar que en la muestra se encontraba el manifiesto de Tina Modotti: *Sobre la fotografía*.

Cuando observamos las fotografías de la misma,² lo primero que nos sorprende es el retrato de Julio Antonio Mella, en la parte más alta, encabezando toda la obra; como signo evidente de indignación y protesta contra el asesinato del militante cubano que



Maíz, ca. 1929. Núm. de inv. 35290

quedó impune. En la fila inferior, entre otras, encontramos la máquina de escribir de Julio Antonio con un fragmento del epígrafe de Trotsky.

Respecto a las demás imágenes, se percibe que Tina no siguió un orden cronológico o temático, ni las colocó por grupos tal y como narran los críticos de la época.³ Igual encontramos una madre amamantando a su hijo junto a la fotografía de un maizal, que las manos de una lavandera entre símbolos de la revolución. Las fotografías se colocaron en dos filas, al estilo decimonónico, tal vez por las limitaciones de espacio se encuentran demasiado cercanas.

Tina mostró la totalidad de su obra, desde su etapa temprana, enfocada más a una fotografía formalista en la cual el estudio de las texturas y puestas en escena se verán reflejadas en la serie de naturalezas muertas: *Alcatraces*, *Lirios*, *Flor de manito*, y en composiciones geométricas realizadas en exteriores como *Cañas*, *Maizal*, *Nopal* y *Palmeras*, vista en su conjunto, la fotografía experimental, será predominante. Posteriormente atravesará por un momento de transición en el cual retomará elementos como la figura humana presente desde el inicio de su obra, por ejemplo en las fotografías *Carpa de circo* o *Tanque número 1 y 2*. La modernidad está presente en las obras: *Construcción del edificio de la Secretaría de Salubridad*, el *Estadio Nacional*, las imágenes de los cables de telecomunicaciones y la torre o las gradas del estadio, donde logra composiciones geométricas, afines al estridentismo. Este movimiento literario de vanguardia, fundado por Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, caracterizado por el culto a la industrialización y la modernidad, fundó la revista *Horizonte* (1923-1926), en la que se difundirán las obras de Tina Modotti, Weston, Leopoldo Méndez, Alva de la Canal y Jean Charlot, entre otros.⁴

Cabe destacar que a diferencia de Weston, la fotografía modernista de Tina mantuvo desde un principio elementos humanos en su composición, lo cual será el vértice que le conducirá por un camino diferente. Weston por su parte profundizará en la búsqueda de las formas abstractas, mientras que en Tina, bajo

las condiciones sociales e ideológicas en las cuales se desenvolvía, predominará un cambio en los sujetos fotografiados; imágenes de obreros, campesinos, niños y mujeres marginados, y sus condiciones materiales de vida, entre otros.

Las composiciones realizadas por Tina ya no se limitarán a elementos de la naturaleza con mirada ingenua o romántica, sino que también portarán un sentido elaborado a partir de una mirada crítica. Producirá nuevos efectos que resignificarán la iconografía de la época, para ello dispone el arreglo de signos, agrupándolos y combinándolos, mismos que proceden de los universos simbólicos del socialismo y nacionalismo: la hoz y el martillo, la guitarra, el maíz, el sombrero y la canana, los cuales serían calificados en su momento como un resumen de la revolución “con sus anhelos y sus gestas.”⁵

Tina fotografió también los contrastes de la capital. Por un lado la modernidad, en sus construcciones, su industria, el México pujante, por otro, la marginación y la pobreza, como se observa en las fotografías realizadas en la colonia La Bolsa, donde, el fotomontaje *La elegancia y la pobreza*, podría ser el sumario de ambas caras y contrastes de la ciudad.

Esta faceta de obra social de Tina sobre el México marginal, muestra cómo al lado de la opulencia de los posrevolucionarios había otros que adolecían de mínimas condiciones de vida; mujeres y niños que habitaban regiones inhóspitas en barrios marginales de la ciudad, así como obreros y campesinos en sus casas, pueblos y escuelas.

Durante esta época la fotografía de Tina se caracteriza por una visión realista de la sociedad y sus integrantes. De ahí que sus imágenes, que acompañaban textos duros e irónicos de otros autores publicados en



La elegancia y la pobreza, ca. 1928. Núm. de inv. 35296

El Machete, muestran la cruda realidad de un mundo alejado de la solidaridad posrevolucionaria, como las fotografías *Hombres leyendo El Machete* y *Niño en cucullillas* que se encontraban en la exposición.

En la muestra estuvieron presentes una serie de retratos, sin embargo las descripciones de la época no permiten la identificación de los personajes, ya que son calificados como “gente interesante” o “personas conocidas”. Tina realizó imágenes de Dolores Asúnsolo Martínez del Río, Germán List Arzubide,

Frances Toor, Carleton Beals, Moisés Sáenz, Lupe Rivera, Antonieta Rivas Mercado, Xavier Guerrero y Federico Marín, entre otros, y suponemos que varios de ellos se expusieron.

Apartada del pictorialismo, corriente en voga de esa época y de los lugares comunes, mostró también las fotografías que hiciera junto con Weston, en 1924, del exconvento de Tepozotlán, por ejemplo la fotografía de la bóveda llena de sensualidad por sus sugestivas formas y líneas, que fuera comparada con el sexo de una mujer. Los espectadores pudieron observar su serie de tehuanas, mujeres llenas de orgullo con jicaras y canastas en la cabeza, con ropa bordada, ricamente adornadas con collares y aretes, o con ropas rasgadas, en sus tareas cotidianas, en el mercado, o lavando la ropa mientras los niños se bañan.

La exposición fue todo un éxito, destacados críticos y literatos de la época como Carleton Beals, Xavier Villaurrutia, Frances Toor, Baltasar Dromundo y Martí Casanovas, entre otros, reseñaron la exposición en revistas de arte y en la prensa nacional. Los aspectos destacados fueron la sensualidad en las formas, su arte revolucionario en el más amplio de los sentidos, su posición ideológica, la capacidad de síntesis para captar la inquietud social que se vivía en ese momento,

la falta de premeditación en las tomas y la ausencia de trucos; los símbolos revolucionarios y “sus motivos del Istmo”, sus naturalezas. En varias reseñas se habla también de la juventud de Tina y el desarrollo que podría tener en el futuro.

Desafortunadamente la carrera brillante de Tina queda truncada semanas después de tan rotundo éxito personal y artístico: es acusada de intervenir en un atentado fallido contra el presidente de la República Pascual Ortiz Rubio.

Sale deportada hacia Europa el 24 de febrero de 1930. Residirá en Berlín,⁶ Moscú, Francia y España; participará activamente en el Socorro Rojo y ayudará a los republicanos de la Guerra Civil Española, utilizando un nombre falso.

Regresa a México ilegalmente, donde gracias a la amnistía decretada en marzo de 1941 podrá residir el resto de sus días con su verdadero nombre. Su “cámara mágica” no volverá a captar a sus amigos, jugetes, las mujeres de Oaxaca, ni los alcastraces que tanto le gustaban.

¿Qué hubiera fotografiado al regresar a México? ¿Cómo vio a la sociedad mexicana, sus paisajes y su miseria una década después? ¿Qué impresión tendría de las condiciones sociales y su política?

Al margen de las especulaciones acerca de su vida, lo que se debe valorar es el legado que nos dejó como fotógrafa, esta mujer que es mucho más que un mito necesario para cerrar el siglo XX.⁷

¹ *El Universal Ilustrado*, México, 20 de enero de 1929.

² Existen tres fotografías de la muestra: la más conocida y que ilustra este artículo es atribuida a Enrique Díaz; una anónima de *El Universal Gráfico*, México, 4 de diciembre de 1929, p.1; y por último la publicada por *El Nacional*, México, 4 de diciembre de 1929, en la que Tina aparece al frente de su obra.

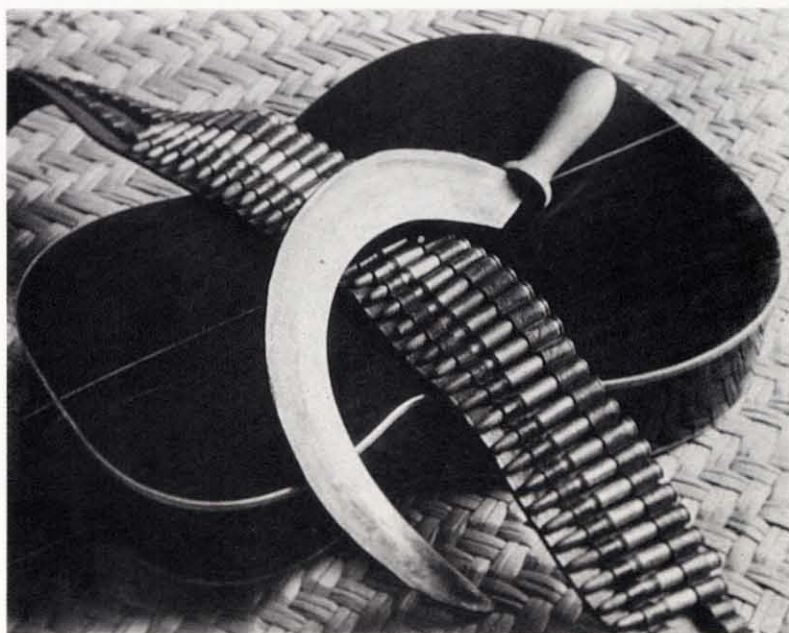
³ Quienes las describen por grupos como “Naturalezas muertas”, “Obras de simple reproducción”, “Indias amamantando a sus hijos” y “Retratos”. Gustavo Ortiz Hernán, “La exposición fotográfica de Tina Modotti”, *El Nacional*, México, D.F., 9 de diciembre de 1929.

⁴ Luis Mario Schneider, *El estridentismo, una literatura de la estrategia*. Ediciones Bellas Artes, INBA, México. 1970.

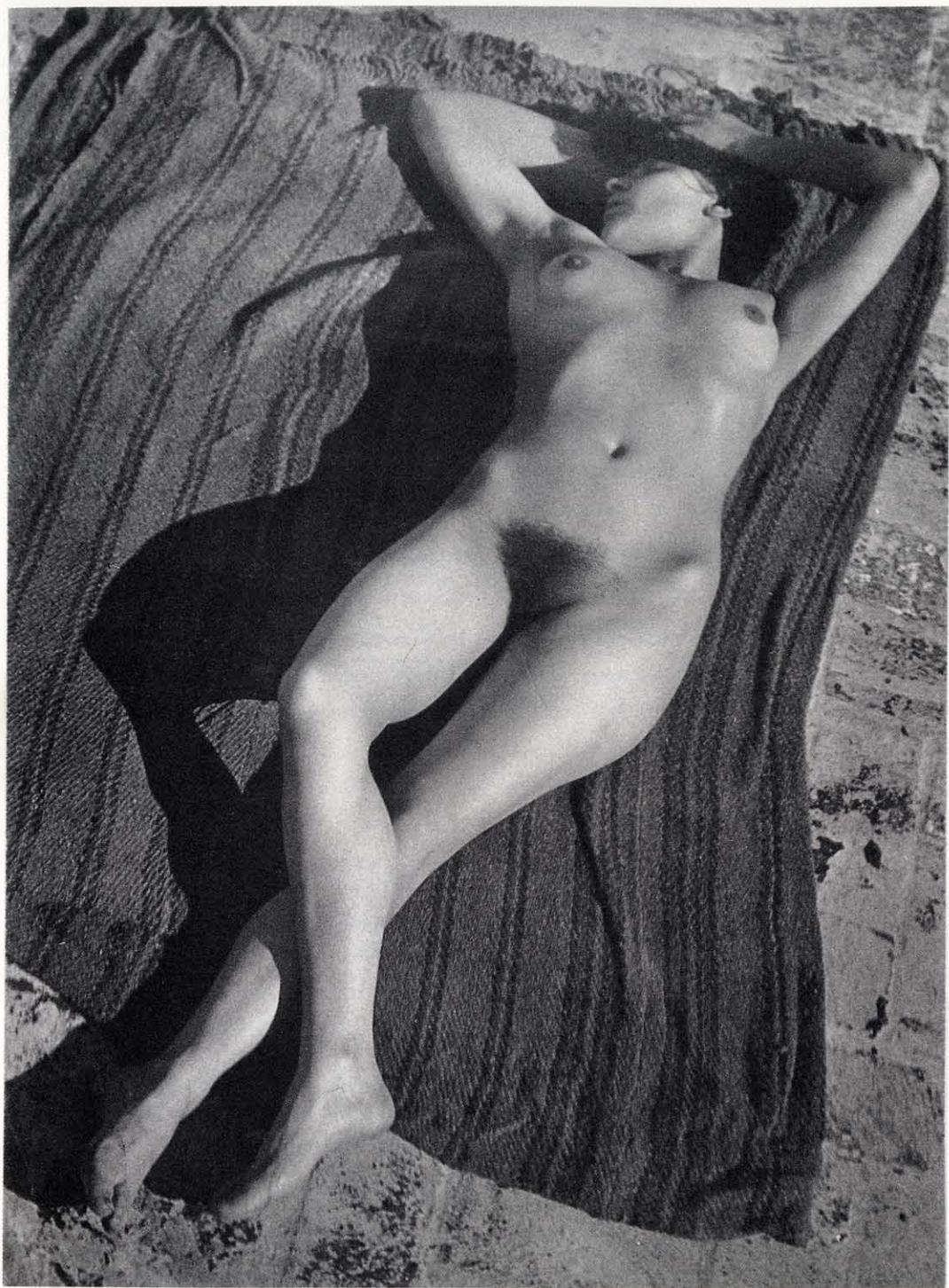
⁵ Martí Casanovas, revista *30-30*, vol. 10, México, 1929.

⁶ Lugar donde realiza sus últimas fotografías.

⁷ La reconstrucción de la exposición de 1929, se basó en fuentes bibliohemerográficas de época, así como en documentos originales, hasta el momento hemos identificado 42 fotografías.



Canana, hoz y guitarra (corrido revolucionario), 1927



Edward Weston, *Desnudo de Tina en la azotea*, 1924, (cortesía del Centro de la Imagen)

Mi amiga Tina Modotti

Germán List Arzubide

Contra lo que la fantasía le ha aplicado, Tina Modotti ni era promiscua ni era bonita; chaparrita y flacucha de piernas modestas, tenía la frente muy sumida y la nariz pronunciada. Diego, en Palacio, la retrató en verdad como era. A cambio puede afirmarse que era atractiva en extremo. Siempre vestida con excesiva austeridad, tenía sin duda el encanto exquisito de las mejores mujeres. Además, los desnudos de la colonia Condesa que su compañero Edward Weston le había tomado circularon profusamente en una época públicamente recatada, e hicieron sensación. Para completar el halo exótico y sensual que envolvió a Tina, aquí se exhibieron las películas de Hollywood donde aparecía desnuda en velos.

La excesiva generosidad capilar que las fotos revelaron en medio de sus piernas, obligaron a la sospecha y hubo quien juró que, para dramatizar, Weston le había puesto ahí una zalea de mono. Ella misma reía del popular mote con que se le conoció: Tina Monote.

Los conocí a los dos desde que llegaron a México. Vivíamos juntos en la casa de Germán Cueto, Diego, Lupe Marín y yo, y en la casa de junto, en la calle de Mixcalco, vivía con su familia Ramón Alva de la Canal. A las frecuentes tertulias que ahí se organizaban asistían Tina y Eduardo y, naturalmente, establecí con ellos una profunda amistad. A los 24 era yo siete años menor que ella y mucho más joven que Weston, ya entonces un vejucón de treinta y tantos años.

Fascinada con mi físico, notable entre tantos feos, Tina muchas veces me retrató sin que mediara provocación; retratos que todavía existen. Juntos viajamos y compartimos tantas tardes. Inclusive recuerdo haberlos llevado con un fotógrafo de barrio quien les tomó sus dos fotos de aniversario. Juntos hicimos también la revista *Horizonte*, que yo dirigí y ellos ilustraron. Una de las fotos de Tina que ahí aparecieron, donde bellamente captó a unos albañiles, nos hizo planear un libro: *El canto de los hombres*, que yo escribí y ellos ilustrarían, pero por desgracia tuve que partir súbitamente con la bandera de Sandino hacia Europa para después permanecer una larga temporada en la Unión Soviética, y todo se perdió en el remolino, inclusive mi texto que conservó Tina Modotti.



Tanque número 1, 1927. Núm. de inv. 35281

Yo ya había leído otras biografías de la Modotti por lo que, francamente, aplazaba la lectura del *Tinísima* de la Poniatowska. Inclusive, como es mi costumbre, hablé mal de él sin haberlo leído, asustado por su tamaño (a los noventa y cinco ya no se aco-meten libros grandes, so pena de desperdiciar parte del dinero).

También había disparado mi confianza el hecho de que siendo una clara biografía se le titulara como “novela” ¿Acaso tiene más *glamour* ser novelista que biógrafo? o, ¿anteponiendo la palabra “novela” se está autorizado para manosear la memoria de otros? Me ciscó que en entrevista, la Poniatowska declara que dudó si debía enchufarle algún otro amante (imaginario) a Tina por Europa.

Mas presionado por tanta gente que solicita mi opinión, recurrí a un viejo truco que me facilitó la tarea: rompí el libro en tres partes y lo rebauticé. A la primera parte le llamé “Los fabulosos veintes” y disfruté de veras la descripción de las fotografías a las que éramos tan afectos. Ahí vi de nuevo a todos los compañeros entrañables con los que alegremente hacía la revolución. A la segunda parte le llamé “El linchamiento” y agoniqué ante el espectáculo odioso de la suciedad que se volcó sobre esta intensa mujer. De prostituta y



Exterior del estadio, ca. 1925. Núm. de inv. 35284

promiscua no la bajaron (bajan) cuando, sin duda, mantuvo sus relaciones de mujer y cosmopolita siempre dentro de la discreción. Mentira, por cierto, que rodó de inmediato bajo las mesas con Julio Antonio Mella. Otras hubo entonces descaradamente libertinas (pueden ellas corroborarlo, aún viven), pero no las enfocaron los reflectores.

El periodismo en especial le debe un desagravio a Tina por la alevosía con la que se le masacró y por haberle dado cuenta al gobierno sediento de justificaciones para golpearlos a los comunistas. La expulsión de Tina es vergüenza y dolor en nuestra historia.

A la tercera parte le llamaré “La madre de todas las guerras” y recorrí de nuevo el cataclismo donde en España se pisoteó atrocemente a la humanidad entera.

Aceptemos que Tina fue una de las grandes mujeres de este siglo, ejemplo y orgullo que la Poniatowska cabal y emocionalmente esclarece. Falta, sin embargo, analizar los orígenes de su grandeza. En ella se cumplió cuidadosamente la vieja máxima feminista de que “detrás de toda gran mujer hay una gran hombre”. Tina estuvo espectacularmente asociada a tres de los gigantes de la época y de ellos extrajo el fuego que

forjó su extraordinaria personalidad: de Weston, a quien sin duda superó triunfando internacionalmente como fotógrafa, obtuvo la formación minuciosamente estética y elegante que matizó la primera etapa de su vida. De Julio Antonio Mella, con su vida y con su muerte, obtuvo el ejemplo moral sacrificado y puro que caracteriza a los revolucionarios que llevan la lucha al límite de la abnegación. Y finalmente de Vittorio Vidali, recibe la Modotti la enseñanza de la acción valiente pero inteligente, efectiva, del que hasta que llega el momento de lanzarse con todo, de arriesgar la vida por amor a sus semejantes sin importar de qué lugar de la tierra sean. Donde hubo que luchar, como Garibaldi, como el Che, como Bolívar, ahí estuvieron Tina y Vittorio.

Pero hubo otro aspecto culminante en la formación de Tina Modotti que pocos ponderan; ese fue México. El México emocionante y luchador de los años veinte al que llegó buscando algo más que ya no encontraba en Estados Unidos.

En ese México que fascinó a la Modotti se escribía, se esculpía, se pintaba, se pensaba, pero sobre todo se luchaba. Todos, con la pluma, el pincel o la pistola empujábamos para liberar a los obreros y a los

campesinos y para enfrentar a los tiranos. Muchos murieron, otros lograron seguir en la trinchera, pero nadie se rajó ni salió millonario. Hombres y mujeres pusimos nuestra vida o nuestra muerte al servicio de la causa socialista, y fácilmente, como ejemplo, reclutamos a Tina Modotti.

Ella no tuvo otra patria que México. De Italia salió niña y nunca pudo regresar. En Estados Unidos apenas pasó algunos años juveniles trabajando como costurera, y luego el rechazo; pero en México se hizo y a México regresó, temerosa, pero ya no tenía otra patria y al final ésta, la suya, la acogió.

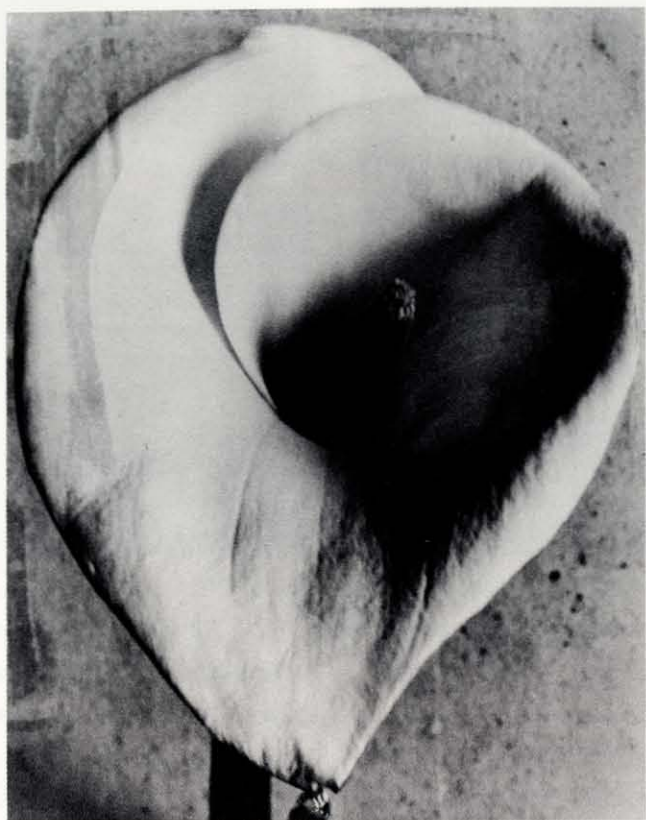
Debemos considerar a Tina una gran mexicana: que no nos la quiten. Le debemos un cálido homenaje que no debe esperar. Es injusto no hacerlo. No la corrió México; la corrió un gobierno abusivo contra la voluntad de todos.

Tina, hermana, qué bueno que descansas aquí en tu casa junto a todos tus camaradas. Perdona las injurias, igual nos la hicieron a nosotros.

Marzo de 1993.



El universo Modotti



Alcatraz, 1924. Núm. de inv. 35294

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.

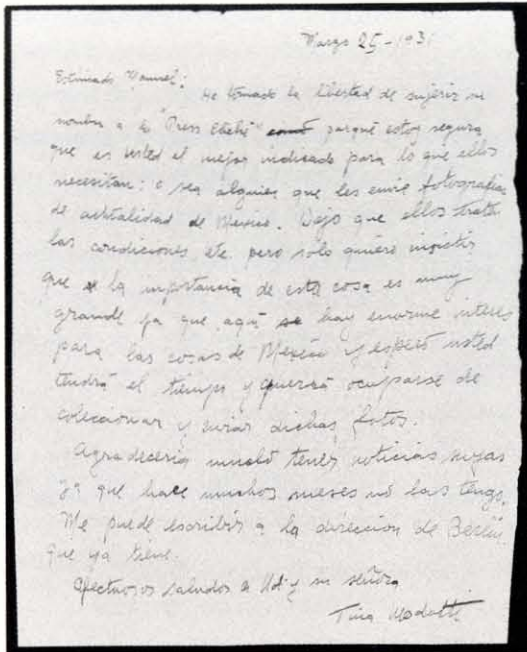
² A propósito de esta publicación consúltese la revista *Forma*, número 4, México, 1927, pp. 30-33.

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

Adiós a la fotografía

CORRESPONDENCIA DE TINA MODOTTI

A MANUEL ÁLVAREZ BRAVO



Marzo 25, 1931.

Estimado Manuel: he tomado la libertad de sugerir su nombre a la "Press Cliché" porque estoy segura de que es usted el mejor indicado para lo que ellos necesitan: o sea alguien que les envíe fotografías de actualidad de México. Dejo que ellos traten las condiciones, etcétera, pero sólo quiero insistir que la importancia de esta casa es muy grande ya que aquí hay enorme interés para las cosas de México y espero usted tendrá el tiempo y querrá ocuparse de coleccionar y enviar dichas fotos.

Agradecería mucho tener noticias tuyas ya que hace muchos meses no las tengo. Me puede escribir a la dirección de Berlín que ya tiene.

Afectuosos saludos a usted y su señora.

Tina Modotti

Más de un año después de que Tina sale deportada de México continúa manteniendo comunicación con su amigo Manuel Álvarez Bravo. En las cartas aquí publicadas dos hechos significativos salen a la luz: uno, la evidencia de que Tina se despidió de la fotografía al vender su Graflex y pensar en la compra de una Leica (algo que probablemente no sucedió); esto sin más se lo deja entrever a su amigo. Su trabajo en el Socorro Rojo Internacional en Moscú es una de las otras cosas que le quita tiempo, de ahí la indiferencia con que ve irse a su "fiel compañera de trabajo". Eso pudo decirse a Álvarez Bravo y no a su antiguo compañero Edward Weston a quien, en la última carta que le envía a California el 12 de enero de ese mismo año, únicamente le anuncia que vive "una vida completamente distinta" (Antonio Saborit, *Una mujer sin país*, Cal y Arena, 1992).

El otro hecho es que conoce por medio de publicaciones mexicanas —seguramente enviadas por Álvarez Bravo— el trabajo de un fotógrafo singular como Agustín Jiménez. Entonces ¿el "árbol genealógico" se refiere acaso a la herencia que Edward Weston dejó en la fotografía mexicana?, o bien ¿a una generación vanguardista de la que Tina, el mismo Álvarez Bravo y Jiménez forman parte? El caso es que la fotografía, desde esas fechas, quedará de lado en la vida de Tina Modotti.

Alquimia agradece a la fotógrafa Lourdes Almeida el acceso a estos documentos.

[N. del ed.]

Julio 9, 1931

Estimado Manuel: Mucho le agradezco su carta de mayo 12. Habían pasado muchos meses sin que tuviera noticias directas de México - surgió en París ya no me escribe - no entiendo el porqué - tanto más que yo le he seguido haciéndolo.

Lo que me comunica de A.R.M. no me sorprendió mucho, porque veo en ella el prototipo de la clase parasitaria (y por lo tanto decadente) de las mujeres que a fuerza de inquietudes espirituales (por falta de inquietudes materiales) se volvió tan complicada hasta llegar a lo patológico. Y esto último es precisamente el resultado de una clase en decadencia.

Claro que hay mucha tragedia en esto, pero no menos de la que hay en los que se suicidan por hambre - y hasta los periódicos burgueses del pasado invierno nos decían que los suicidios por hambre, sobre todo en los U.S.A. habían llegado a ser un fenómeno colectivo. Lástima que por lo mismo Antonieta no pensó de dejar su dinero precisamente a esos que se suicidan por hambre en vez que a otro parásito como es el hermano.

Sobre a aquella deuda, yo Manuel le agradezco mucho sus esfuerzos pero lo mejor es no ocuparse más de este asunto. Francamente, desde que estoy aquí casi lo había olvidado.

Julio 9, 1931.

Estimado Manuel: le agradezco su carta de mayo 12. Habían pasado muchos meses sin que tuviera noticias directas de México ni siquiera P... [ilegible en el original] ya no me escribe no entiendo el porqué tanto más que yo he seguido haciéndolo.

Lo que me comunica de A.R.M. [Antonietta Rivas Mercado] no me sorprendió mucho, porque veo en ella el prototipo de la clase parasitaria (y por lo tanto decadente) y de las mujeres que a fuerza de inquietudes espirituales (por falta de inquietudes materiales) se volvió tan complicada hasta llegar a lo patológico. Y esto último es precisamente el resultado de una clase en decadencia.

Claro que hay mucha tragedia en esto, pero no menos de la que hay en los que se suicidan por hambre - y hasta los periódicos burgueses del pasado invierno nos decían que los suicidios por hambre, sobre todo en los USA, habían llegado a ser un fenómeno colectivo. Lástima que Antonieta no pensó de dejar mi dinero precisamente a esos que se suicidan por hambre en vez que a otro parásito como es el hermano.

Sobre aquella deuda, yo Manuel le agradezco mucho sus esfuerzos pero lo mejor es no ocuparse más de este asunto. Francamente, desde que estoy aquí casi lo había olvidado.

¿Oiga, sabe si Pablo [O'Higgins] regresó a México? Si lo ve, dígame por favor que yo le he escrito a la dirección de [Jean] Charlot.

Pasando a asuntos de fotografía, ¿sabe usted que no he hecho nada desde que estoy aquí? y todo esto por falta absoluta de tiempo. Todos mis amigos están furiosos conmigo pero yo les digo que no es posible hacer dos cosas, sobre todo cuando las dos son tan importantes. Además ya no quiero ni tengo ganas de usar más la Graflex. Quiero una Leica. Por lo tanto he aprovechado de una oportunidad de un amigo que se va a USA y se lleva mi Graflex para vendérmela allá: aquí no se pudo por el formato. Tan pronto se venda la Graflex compro una Leica y tal vez entonces me será más fácil hacer algo. De todos modos me sorprendió a mí misma la indiferencia con la cual vi alejarse mi pobre y fiel compañera de trabajo.

Vi en los periódicos de México algunas reproducciones de fotos de [Agustín] Jiménez y yo también pienso en lo que usted llama "árbol genealógico". Me causó mucho gusto oír que usted sigue usando la cámara.

Bueno ahora debo cerrar, siempre tengo prisa y aquí hay que seguir el ritmo bolschevique. Cariñosos saludos a su señora y a usted un cordial handshake* de su amiga

T.

*handshake, apretón de manos en inglés.

Querido Manuel: Mucho le agradezco su carta de mayo 12. Habían pasado muchos meses sin que tuviera noticias directas de México - surgió en París ya no me escribe - no entiendo el porqué - tanto más que yo le he seguido haciéndolo. Lo que me comunica de A.R.M. no me sorprendió mucho, porque veo en ella el prototipo de la clase parasitaria (y por lo tanto decadente) y de las mujeres que a fuerza de inquietudes espirituales (por falta de inquietudes materiales) se volvió tan complicada hasta llegar a lo patológico. Y esto último es precisamente el resultado de una clase en decadencia. Claro que hay mucha tragedia en esto, pero no menos de la que hay en los que se suicidan por hambre - y hasta los periódicos burgueses del pasado invierno nos decían que los suicidios por hambre, sobre todo en los USA, habían llegado a ser un fenómeno colectivo. Lástima que Antonieta no pensó de dejar su dinero precisamente a esos que se suicidan por hambre en vez que a otro parásito como es el hermano. Sobre a aquella deuda, yo Manuel le agradezco mucho sus esfuerzos pero lo mejor es no ocuparse más de este asunto. Francamente, desde que estoy aquí casi lo había olvidado. ¿Oiga, sabe si Pablo [O'Higgins] regresó a México? Si lo ve, dígame por favor que yo le he escrito a la dirección de [Jean] Charlot. Pasando a asuntos de fotografía, ¿sabe usted que no he hecho nada desde que estoy aquí? y todo esto por falta absoluta de tiempo. Todos mis amigos están furiosos conmigo pero yo les digo que no es posible hacer dos cosas, sobre todo cuando las dos son tan importantes. Además ya no quiero ni tengo ganas de usar más la Graflex. Quiero una Leica. Por lo tanto he aprovechado de una oportunidad de un amigo que se va a USA y se lleva mi Graflex para vendérmela allá: aquí no se pudo por el formato. Tan pronto se venda la Graflex compro una Leica y tal vez entonces me será más fácil hacer algo. De todos modos me sorprendió a mí misma la indiferencia con la cual vi alejarse mi pobre y fiel compañera de trabajo. Vi en los periódicos de México algunas reproducciones de fotos de [Agustín] Jiménez y yo también pienso en lo que usted llama "árbol genealógico". Me causó mucho gusto oír que usted sigue usando la cámara.

La Fototeca del Centro INAH Chihuahua

El tiempo avanza sin detener su curso ante ningún suceso, con el ímpetu de dejar huella a su paso, huellas que marcarán la historia del mañana, es por eso que la fotografía arranca a la historia imágenes que nos hablarán de su gente, costumbres, su cultura y sus raíces.

Con el propósito de impulsar espacios de expresión que nos hablen del tiempo a través de sus imágenes, el Centro INAH Chihuahua promovió en 1994 un concurso para la valoración y el rescate de la fotografía antigua titulado "Reviviendo el pasado", en coordinación con el periódico *El Herald de Chihuahua* y el grupo de Revaloración del Centro Histórico de la Ciudad de Chihuahua.

El evento despertó gran interés en la población, pues a los pocos días de haber aparecido la convocatoria se empezaron a recibir fotografías. Desde distintas partes de la ciudad llegaba la gente: amas de casa, estudiantes, personas de edad, trabajadoras de la maquila, secretarías, campesinos, profesionistas, etcétera. Fue singular el entusiasmo y la participación, porque la imagen conservada en una caja, en algún veliz viejo, se valoraba ahora como parte de nuestra historia y región.

Los resultados de la promoción del rescate de la fotografía antigua permitieron integrar un acervo de más de mil doscientas fotografías, que han constituido un avance importante para la conformación de una fototeca del estado de Chihuahua.

La importancia histórica y artística de las fotografías recopiladas nos sugirió el diseño y elaboración de un libro que reflejara la riqueza de imágenes



María Villanueva, Chihuahua, 1920

del estado. Fue así como se editó en 1995 el álbum fotográfico de Chihuahua, 1850-1940, titulado *Imagen latente*. En cada fotografía vemos reflejado el sentir y el espíritu chihuahuense a través de la escritora Micaela Solís, nacida en Gómez Farías, Chihuahua.

Ante el compromiso de continuar incrementando y difundiendo documentos y fotografías del patrimonio histórico de la ciudad de Chihuahua, en 1997 el Instituto Nacional de Antropología e Historia, los Servicios Educativos del Estado de Chihuahua, el Instituto Chihuahuense de la Cultura y la Unidad Regional de Culturas Populares, a través del Museo Comunitario Tarique y en coordinación con el *Diario de Chihuahua*

convocaron a la comunidad a participar en el concurso titulado: "Memorias de papel"; en éste se buscaba que se aportaran testimonios escritos o gráficos de la ciudad de Chihuahua hasta el año de 1950, como fotografías, cartas, diarios, documentos, credenciales, etcétera.

Actualmente el centro INAH Chihuahua cuenta con 1600 negativos de fotografía histórica y continuará impulsando este proyecto para con ello lograr las siguientes metas:

— Rescatar y preservar la fotografía como un documento histórico representativo del patrimonio cultural chihuahuense, con fines de investigación y conservación.

— Constituir un acervo de negativos y fotografías representativas del proceso histórico que vivió Chihuahua, desde el momento en que llegó la fotografía.



Ferrocarril mineral de Chihuahua, ca. 1900

— Generar propuesta de divulgación de la fotografía a través de exposiciones, talleres y publicaciones diversas.

Centro INAH Chihuahua: Paseo Bolívar No.608, col. Centro, c.p. 31000, Chihuahua, Chih., tel: 10 39 48, 16 30 98; fax: 16 31 04.

La Fototeca Culhuacán de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH

*In Memoriam de Encarnación Escobar "Don Chon"
por sus 29 años como fototecario de este centro.*

Gina Rodríguez

Desde su creación, la fotografía ha sido un importante medio de registro para diversas disciplinas del conocimiento humano. Conocer el entorno y aprehenderlo es una práctica constante, y hasta la fecha, la fotografía tiene una activa participación en ambos. Un género fundamental en el registro de este conocimiento son las fotografías de arquitectura. Su historia corre paralela a la historia del medio y a través de ellas se nos revela la inminente transformación de las ciudades, de los pueblos, del hábitat humano en general, causada por la mano misma de sus creadores.

Algunas veces impactantes, otras nostálgicas, la gran mayoría son meros registros de arcos, ventanas, bóvedas y un glosario interminable de términos; las fotografías de arquitectura cumplen, sin embargo, una función que es en sí misma paradójica. Ciertamente la sensación arquitectónica es una experiencia de tres dimensiones, imposible de reproducir en el espacio bidimensional de la imagen fotográfica. No obstante, creemos fervientemente en esta última, más aún si carecemos del "original" de referencia. El registro fotográfico arquitectónico—en copia, reproducción bien o

mal impresa— se convierte en la única prueba tangible de la existencia de la estructura arquitectónica. La fotografía no sólo representará al edificio, sino que en aras de su “autenticidad” como testimonio de “la realidad”, lo substituirá para su estudio y recreación.

En el registro de los sujetos arquitectónicos, los fotógrafos, generalmente actores olvidados, participan con una mirada particular que incluirá o excluirá

la rica miscelánea que da vida al entorno y al edificio mismo, situándolo en un momento histórico determinado. Fotógrafo y entorno son parte intrínseca y reveladoras de otras “lecturas” fotográficas. Importantes investigadores de nuestra arquitectura colonial como Manuel Toussaint, George Kubler y Constantino de los Reyes, entre otros, practicaron activamente la fotografía y poco sabemos de la relación entre su ejercicio y sus propuestas analíticas. Sus registros están a la espera de ser interpretados y una buena parte de ellos se encuentran en la Fototeca Culhuacán.

Con un riquísimo acervo cercano al medio millón de positivos y negativos, la Fototeca Culhuacán alberga la historia del género arquitectónico en nuestro país, practicado por cada uno de los fotógrafos que a través de su obra han construido la historia de la fotografía en México. Desde las impresiones en papel salado de Désiré Charnay, tomadas en 1857, hasta el acucioso registro del Centro Histórico levantado entre 1974 y 1976, el archivo aborda principalmente la temática de la arquitectura colonial. Con un relevante énfasis en la Ciudad de México, que incluye cada una de las actuales delegaciones y sus zonas conurbadas, se cuenta también con una amplia cobertura de los estados, destacando los ejemplos de su arquitectura vernácula.

Durante más de cincuenta años la Fototeca Culhuacán fue el único archi-

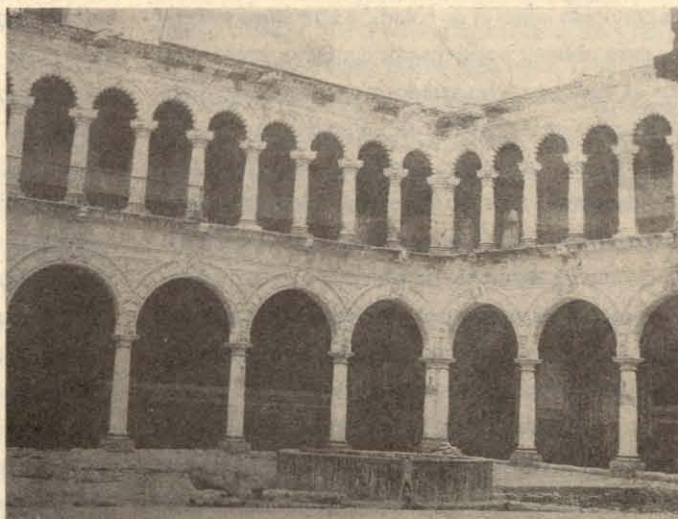


M. Gómez Z., *El volcán de Colima*, 1872

vo depositario de los trabajos fotográficos generados por el INAH y esto hace que su acervo contenga diversos temas relativos a la historia, la arqueología y la etnografía mexicana. En esta última disciplina destacan los fotógrafos Raúl Discua y Bernice Kolko, quienes a través de sus registros aportan importante información sobre las diferentes etnias del país, al mismo tiempo que revelan una muy personal sensibilidad en la interpretación de los indígenas y sus culturas.

Consultada generalmente por arquitectos, restauradores y algún historiador acucioso en el empleo de la fotografía como documento, la Fototeca Culhuacán ofrece servicios de consulta, asesorías y reproducción, y espera contar con un número cada vez mayor de usuarios que den cuenta de la fisonomía siempre cambiante, de los espacios arquitectónicos, de sus creadores, así como las múltiples historias capturadas por la acción de las sales de plata.

Fototeca Culhuacán:
Exconvento de Culhuacán. Morelos 10,
pueblo de Culhuacán, México, D.F. Tel: (5) 608 04 14.
Horario: Lunes a Viernes de 8:00-18:00 hrs.



Désiré Charnay, *Convento de La Merced*, 1858

Los papeles salados en México

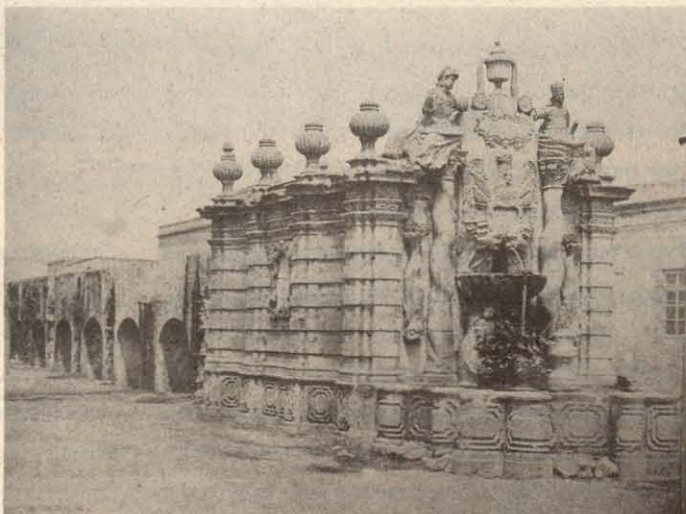
Arturo Aguilar Ochoa

Como un gran rompecabezas que apenas se empieza a armar, así podemos definir el panorama actual que ofrece la historia de la fotografía mexicana.

Una de esas piezas sueltas es el caso de la fotografía en papel. Su llegada a México, pese a ser capital, no está suficientemente documentada, ni tampoco el impacto que tuvo al ir sustituyendo las viejas técnicas del daguerrotipo. Se sabe que con el descubrimiento de la fotografía en papel y la invención del negativo se da un enorme avance en el desarrollo de lo que realmente se conoce como fotografía, pues se consigue con ello la multirreproducción de las imágenes y se revoluciona el concepto de la circulación y difusión de las mismas.

Descartando otros intentos que no tuvieron tanto éxito (como el talbotipo) el gran paso se dio en 1851 con el descubrimiento del inglés Frederick Scott Archer para preparar placas de vidrio con colodión previamente sensibilizado y obtener los negativos en esas mismas placas. Este procedimiento es conocido como el de colodión húmedo y se aplicó para obtener positivos por contacto, primero en los llamados papeles salados y casi inmediatamente después en los papeles albuminados, que por sus cualidades adherentes sustituyen a los primeros rápidamente. Es por eso que existen pocos ejemplares de papeles salados, tanto en México como en el mundo, como un momento de transición entre las placas únicas (daguerrotipos) y los papeles albuminados que son los más abundantes, aunque en un momento dado todas estas impresiones coexistieron a la vez.

¿En México qué sucedió realmente? ¿Quiénes fueron los primeros en utilizar para sus impresiones los papeles empapados en una solución salina de tiosulfato, que da a la imagen una calidad granulosa y



Autor no identificado, *El salfo del agua*, 1858

un tono de imagen marrón rojizo? De hecho algunos investigadores suponen que la fotografía en papel tuvo una acogida tardía en México —como sucedió en los Estados Unidos— a pesar de la publicidad que hicieron los fotógrafos.

Desde mediados de 1851 una tienda de exportaciones de la calle de Empedradillo número 5, en la Ciudad de México, pone a la venta, junto a otros aparatos de química y mineralogía, los útiles necesarios para hacer daguerrotipos, tanto en lámina de metal, como por medio de papel.¹ Al parecer es la primera noticia de ese tipo en nuestro país y es reveladora de ese momento de transición, pues los anunciantes, al no tener un término exacto del nuevo sistema de impresión recurren al de “daguerrotipo en papel.” Por ser tan temprana la fecha, es seguro que los soportes necesarios para estas impresiones eran papeles salados.

Posiblemente los primeros en utilizar los papeles salados fueron los retratistas fijos que empiezan a multiplicarse en las principales ciudades del país y serán quienes detectan las enormes ventajas de los nuevos métodos. Al menos en los papeles salados la nitidez en la imagen es notoria, entre otras cosas por

realizarse las impresiones con ayuda de la luz solar. Otra ventaja, inherente a toda la fotografía en papel, es el hecho de mejorar el retrato a partir del negativo lo que permite que en un anuncio de julio de 1852 se mencione de los retratos magníficos en papel que “no se entregarán los retratos hasta que estén a su entera satisfacción.”²

Sin embargo, los nuevos caminos que se han abierto a la fotografía iban más allá del retrato familiar.



Autor no identificado, *Retrato de grupo*, 1858. Núm. de inv. 10-339167

Desde 1854 el primer fotógrafo de cárceles, el coronel José Muñoz emplea papeles salados, obviamente mucho más baratos y prácticos que los daguerrotipos, para retratar a los presos antes de su traslado de la cárcel de Belém al penal de San Juan de Ulúa.

Por su parte los primeros fotógrafos viajeros también utilizan placas de colodión húmedo e impresiones en papel salado para editar sus trabajos y obtener una mejor comercialización, que no hubieran conseguido con las láminas de los daguerrotipos. El jueves 8 de abril de 1858 se da a conocer en el *Diario de avisos* el *Album Fotográfico Mexicano* realizado por Désiré Charnay y editado por Julio Michaud. El álbum está compuesto por veinticuatro fotografías impresas en papel salado. Pero la obra más importante de este viajero fue *Ciudades y ruinas americanas*, editada en París en 1863. Para realizar esta obra Charnay estuvo en nuestro país entre 1857 y 1860, realizando viajes a los estados de Oaxaca y Yucatán con los innumerables problemas que implicaban esos viajes por la selva y zonas peligrosas. A eso se aunaba lo difícil que era transportar con hombres o animales las enormes

cajas que contenía las placas de vidrio, los productos químicos y otros instrumentos, junto con los aparatos fotográficos de gran tamaño; amén de tener que luchar con la adversidad del clima para la toma de fotografías si es que no se habían perdido los materiales, como a punto estuvo de sucederle a Charnay en un río.

“Yo iba detrás, muy afligido sin quitar los ojos de mis placas, sin pensar en otra cosa que en el peligro que corrían, ahí, frente a mí sin que yo pudiera hacer nada.

“Aquello fue una verdadera agonía; cada sobresalto de la mula al perder el pie, nadando y caminado al mismo tiempo, me precipitaba de nuevo a la angustia... no pude respirar hasta que vi a las mulas del otro lado,... me precipité a descargar todo y abrir las cajas: estaban llenas de agua, la que me puse a vaciar cuidadosamente, temeroso de que la capa de colodión humedecido se despegara del vidrio; por fortuna el daño era pequeño, sólo se habían despegado los bordes.”³

Con problemas similares se enfrentó en 1859 el húngaro Pál Rosti para re-

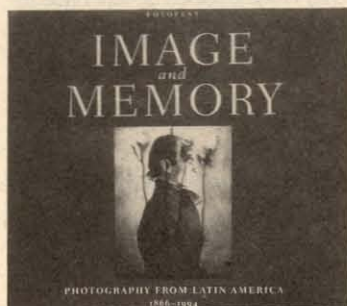
alizar sus estupendas fotografías, también varias en papel salado, de edificios de la Ciudad de México y de poblaciones del interior. Al igual que Charnay tuvo que montar un improvisado laboratorio de campaña, donde realizaban el difícil proceso de sensibilizar la placa, e incluso copiar las fotografías.

Si bien es cierto que las fotografías de edificios fue uno de los primeros objetivos a quien se dirigió la cámara, con el advenimiento de la fotografía en papel adquiere una nueva dimensión. Con la posibilidad de reproducir las imágenes e incluirlas en álbumes, el mundo conoce una nueva manera de mirarse a sí mismo, más fresca pero sobre todo más fidedigna.

¹ *El Universal*, México, miércoles 2 de julio de 1851, p. 4.

² *El Omnibus* México, miércoles 14 de junio de 1852.

³ Désiré Charnay, *México, 1858-1861. Recuerdos e impresiones de viaje*, traducción y nota introductoria de Víctor Jiménez, México, Banco de México, 1994.



Wendy Watriss (ed.), *Image and memory. Photography from Latin America, 1866-1994* (edición bilingüe), con ensayos de Boris Kossoy, Fernando Castro y Lois Parkinson Zamora, University of Texas Press/FotoFest, 1998, 450 pp.

Image and memory. Photography from Latin America 1866-1994 es el resultado de un proyecto cuyo origen se remonta a una serie de exposiciones dadas en FotoFest 1992.

Como un esfuerzo por demostrar que la fotografía latinoamericana no está desligada del acontecer internacional de dicha disciplina, este libro constituye uno de los pocos y más profundos estudios en cuanto al tema se refiere. Wendy Watriss, en el ensayo introductorio que da nombre al libro, afirma: "La fotografía latinoamericana ya no es un fenómeno aislado en un paisaje exótico. Se mueve como parte de un continuum internacional integral a la historia del arte occidental. Es la intención de este libro contribuir al avance de este proceso." Sobre esta misma línea Boris Kossoy, en su ensayo "La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX. La experiencia europea y la experiencia exótica", demuestra que "la experiencia fotográfica latinoamericana fue, en realidad, una experiencia europea". Para ello, se basa en el análisis histórico de la presencia europea en el Nuevo Mundo a principios del siglo XIX y la introducción en Latinoamérica del descubrimiento de Daguerre por parte de los viajeros extranjeros. En un tercer ensayo, titulado "Crossover Dreams. Sobre la fotografía latinoamericana contemporánea",

Fernando Castro critica la visión simplista sobre la fotografía latinoamericana, culpando a los críticos de arte "que generalmente no están preparados para entrar en ese terreno" y a los fotógrafos que "considerados por los europeos como embajadores culturales de sus países, a menudo satisfacen las expectativas europeas de imágenes exóticas".

La siguiente sección del libro está dedicada a las fotografías seleccionadas según tres criterios que Wendy Watriss, editora del libro, apunta: mérito artístico, asociación con los movimientos importantes de la historia del arte fotográfico en Latinoamérica y una conexión intencional con aspectos importantes en la historia y la cultura de América Latina, dando preferencia a las fotografías sin gran difusión fuera de ésta o de su país de origen. Así, se incluyen imágenes de Uruguay, Brasil, Colombia, Guatemala, Perú, Ecuador, Argentina, México, El Salvador y Venezuela. Imágenes de distintos momentos de la historia de cada país, arrancando a mediados del siglo XIX para aterrizar en el año de 1990.

Finalmente, a manera de conclusión, Lois Parkinson subraya la visión eurocentrista con que se ha estudiado la fotografía latinoamericana y afirma que esto no se trata de criticarlo, "sino señalarlo, para luego apelar a críticos, observadores y fotógrafos para que trabajen juntos en la creación de nuevos contextos teóricos para la fotografía latinoamericana. Suponer que la fotografía latinoamericana no es diferente a la fotografía europea o la de los Estados Unidos es ignorar las ideas indígenas y barrocas de la imagen que siguen condicionando las formas de ver en esta parte de nuestro mundo".

En edición bilingüe (inglés-español), *Image and Memory* incluye a la fotografía latinoamericana dentro de la historia internacional occidental de la fotografía, a la vez que señala sus particulares características. En un momento en el que se cuentan con poquísimas publicaciones de

análisis y estudio reflexivo y profundo sobre el tema de la fotografía en América Latina, *Image and Memory* es fuente obligada para el estudioso de la fotografía de estas latitudes.

Tania Ragasol



Fernando del Moral González, *El rescate de un camarógrafo: las imágenes perdidas de Eustasio Montoya*, Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 1997, 81 pp.

En este libro Fernando del Moral González describe, paso a paso, la forma en que rescató el archivo filmico, fotográfico y documental de Eustasio Montoya, pionero del cine en la frontera México-Estados Unidos; para posteriormente convertirlo en un magnífico documental que obtuvo el 30 de mayo de 1989 el Premio Paul Coremans que otorga el INAH a lo más distinguido en el campo de rescate, restauración, conservación y difusión de bienes muebles.

De 1914 a 1921, Eustasio Montoya filmó y fotografió los hechos más importantes de la Revolución mexicana en aquella región del país, pero desafortunadamente el gobierno nunca demostró interés por comprar este material de gran valor histórico, a pesar de la insistencia del fotógrafo y camarógrafo debido a su precaria situación económica

que padeció poco antes de morir. De los 45 mil pies de película que filmó originalmente, lo que equivaldría a más de 10 horas de proyección en pantalla a 24 fotogramas por segundo, sólo doce mil llegaron a manos de Fernando del Moral para su rescate y conservación.

Hay que recordar que hasta antes de 1951, cuando salió al mercado la película de seguridad, la base de las cintas era el nitrato de plata, un material altamente inflamable y que con el paso del tiempo se "petrifica". El equipo de restauración necesitó meter las películas en tetracloruro de carbono para poderlas aflojar y desenrollarlas. La siguiente etapa fue restaurar las perforaciones, limpiar la superficie de polvo y cuerpos extraños, procurando evitar que se quebrara la película o quedara pegada la emulsión entre un cuadro y otro. Finalmente se hizo un negativo con los rollos rescatados y una copia para su proyección, a pesar de los altos costos que esto significó por la devaluación que ocurrió a fines de 1987.

Con el fin de difundir estos testimonios en un documental, se aprovecharon las imágenes ya restauradas y se incluyeron entrevistas con Simón Montoya, hijo del camarógrafo, Servando Arael Escobedo, la persona que había custodiado el material en los últimos años, y con Luis Pérez, un testigo directo de la batalla de Villaldama, Nuevo León (1915), suceso bélico entre fuerzas carrancistas y villistas que había sido filmado por Eustasio Montoya.

Otros acontecimientos históricos que están incluidos en el documental son: la llegada de los restos de Manuel Acuña a Saltillo, Coahuila (1917), el gran desfile de Laredo, Texas (sin fecha) y la entrevista Carranza-Ferguson (1915).

Además del trabajo de investigación, rescate y difusión que realizó con pasión Fernando del Moral, es necesario destacar el esfuerzo de la Universidad Autónoma de Nuevo León al publicar este libro en edición bilingüe. Antes había sido publicado por el Archivo General de la Nación en 1994, pero esta segunda edición tiene, sin duda, una mayor

calidad editorial, tanto en la selección del formato y la tipografía, así como en la reproducción de las fotografías.

Raúl Barreiro



Helen Levitt: México City (ensayo de James Oles), Nueva York, Double Take Book/W.W. Norton, 1997, 141 pp.

Hace ya una década Thomas Cooper entrevistaba al coleccionista e investigador de la fotografía Helmut Gernsheim. Mordaz, éste le comentaba: "demasiados escritores que nada tienen que decir recopilan libros de fotografías que nada significan". Fuera de su habitual espacio literario, ilustres apellidos titubean al enfrentar la imagen fotográfica. Carlos Fuentes prologa a Cartier-Bresson y Elena Poniatowska interpreta a Manuel Álvarez Bravo. María Luisa Mendoza desdibuja a Romualdo García y el omnipresente Monsi analiza a Sotero Constantino. ¿Qué significa esta continuidad de los textos? Simplemente transparenta una radiografía de la crítica debilidad crítica sobre lo fotográfico en México.

Un saludable ejemplo en sentido contrario a esta pesada tradición es el ensayo bilingüe con que James Oles ilumina las coordenadas del trabajo fotográfico realizado en la Ciudad de México por la neoyorkina Helen Levitt. Oles, miembro de *Curare*, quien ya había adelantado algunas agudas consideraciones en su artículo "Miradas a la periferia" (*Luna*

Córnea, núm. 8, 1995, p. 55-59), en que parte de la imagen para mostrarnos una artista de la lente, antecedente inmediato de los encuadres callejeros de Nacho López o Lola Álvarez Bravo.

Con fino cedazo aparecen alrededor de la obra las intenciones, búsquedas y constantes estéticas de la fotógrafa, en un afortunado enlace entre lo visual y lo textual. Para valorar su propuesta Oles entrevistó diversas veces a Levitt en el lapso de dos años. El método, derivado de la historia oral promete ante la frecuente ausencia de documentación, y sin embargo contiene sus riesgos. El principal, confundir la genealogía de las imágenes con la biografía del autor. Esquema que la teoría literaria o la musicología han desechado hace años. En resumen, el autor no suele explicar a la obra e incluso oscurece la lógica sutil de la operación visual.

Las imágenes de Levitt, quien trabajó los suburbios chilangos durante cinco meses en 1941 captando la paradoja de aquella ciudad dolorosamente inserta en lo rural, permanece relativamente desconocida en México. En realidad, sus fotografías básicamente se han publicado y exhibido en los Estados Unidos desde el todopoderoso Museum of Modern Art de Nueva York. La obra aún se encuentra en ese circuito. Este estupendo libro acompaña a la exhibición *México City, photography by Helen Levitt* inaugurada en noviembre pasado en el Centro de Fotografía Creativa de la Universidad de Arizona, y se exhibió a partir de marzo del 98 en la Universidad de Duke.

Esperamos que casi sesenta años más tarde, regresen al país estas conmovedoras vistas de nuestra arqueología urbana.

Carlos A. Córdova

Extra CAMARA
1997 • 1357 • 30 • 1998

BESTIARIO

Extra CAMARA
VI • 1017 • 7 • 14 • 1997

DIRECCION G.S. DE CINE FOTOGRAFIA Y VIDEO,
TORRE NORTE, PISO 15, CENTRO SIMÓN BOLÍVAR,
EL SILENCIO, CARACAS, VENEZUELA.
FAX: (582) 482.96.93



1928. Núm. de inv. 35324

ANÚNCIESE EN

Alquimia

UNA REVISTA SOBRE
HISTORIA Y CONSERVACIÓN
DE LA FOTOGRAFÍA MEXICANA

Sistema Nacional de Fototecas

Dirección de Publicaciones del INAH: Mario Acevedo
Álvaro Obregón 151, 3er. piso, col. Roma, México, D.F.
tel. 207 46 28 - 207 45 49, fax: 207 46 33

QUINTO ANIVERSARIO CUARTOSCURO

**CINCO AÑOS DE LAS
MEJORES IMÁGENES
DEL PAÍS**

revista de fotógrafos / director: pedro valtierra
número 31, julio-agosto de 1998
**FOTÓGRAFOS DE BAJA CALIFORNIA
CRISANTO RODRIGUEZ**

■ A la venta en las más de 50 sucursales de Librerías de Cristal, todos los Sanborns del país y locales cerrados ■ Traducción de textos al inglés. Distribución en Nueva York, California y Colorado ■ Frontera, 102; colonia Roma; 06700 México, D.F. Tel. 525 03 08 y 207 86 07 ■ Correo electrónico: cuarto@planet.com.mx ■ Visite nuestra página electrónica: www.cuartoscuro.com.mx

Nuestros colaboradores en este número:

MARIANA FIGARELLA (Caracas 1959-1996). Se graduó en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Fue investigadora y curadora de arte latinoamericano en el Museo de Bellas Artes de Caracas (1982-1989). Ejerció la crítica de arte y fotografía en la revista *Encuadre* y en el diario *El Nacional* de Caracas. En México elaboró la investigación *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario* (1995), en proceso de publicación.

ALBERTO HÍJAR. Investigador del Centro Nacional de Información, Documentación e Investigación del INBA. Profesor jubilado de la facultad de filosofía y de la Escuela Nacional de Arquitectura (Autogobierno), de la UNAM. Crítico de arte y periodista, es asimismo autor de numerosos ensayos sobre estética, marxismo-leninismo, arte moderno y danza.

GERMÁN LIST ARZUBIDE. Poeta, escritor, periodista y editor. Es fundador del movimiento estridentista, de la revista *Horizonte* y del teatro guiñol en México. Entre sus publicaciones destacan, *El movimiento estridentista*, *Comino vence al diablo*, *Pared de adobes*, *Prácticas de educación irreligiosa*, ha escrito numerosos artículos para periódicos y revistas. El pasado 31 de mayo se le rindió un homenaje por sus cien años de vida.

ELIZA LOZANO ALVAREZ. Licenciada en Artes Visuales por la ENAP-UNAM. Ha colaborado en la organización y conservación de archivos fotográficos. Ha participado en diversos seminarios nacionales e internacionales sobre historia y conservación de fotografía. Es coautora de *Tina Modotti, una nueva mirada*, 1929. Actualmente trabaja en la Coordinación de Humanidades de la UNAM.

JESÚS NIETO SOTELO. Doctor en historia contemporánea por la universidad de Valencia, España. Ha sido curador de tres exposiciones sobre Tina Modotti. Ha impartido cursos sobre historia de la fotografía mexicana. Sus trabajos más recientes son *Tina Modotti*, (España, Railowski, 1997), *Tina Modotti, una nueva mirada*, 1929 y *El Espejo con Memoria* (en prensa). Actualmente es investigador del Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM.

TANIA RAGASOL. Historiadora del arte por la Universidad Iberoamericana y profesora del departamento de arte de la misma. Ha estudiado historia y análisis de la fotografía en el Centro de la Imagen, así como realizó la investigación *La identidad del fotógrafo en los años noventa. Las instalaciones fotográficas de Gerardo Suter*. Actualmente es coordinadora de la revista de arte *Poliester*.

ANTONIO SABORIT. Ensayista, historiador, traductor. En la actualidad trabaja en la elaboración de una biografía de Marius De Zayas. Es investigador de la dirección de estudios históricos del INAH.

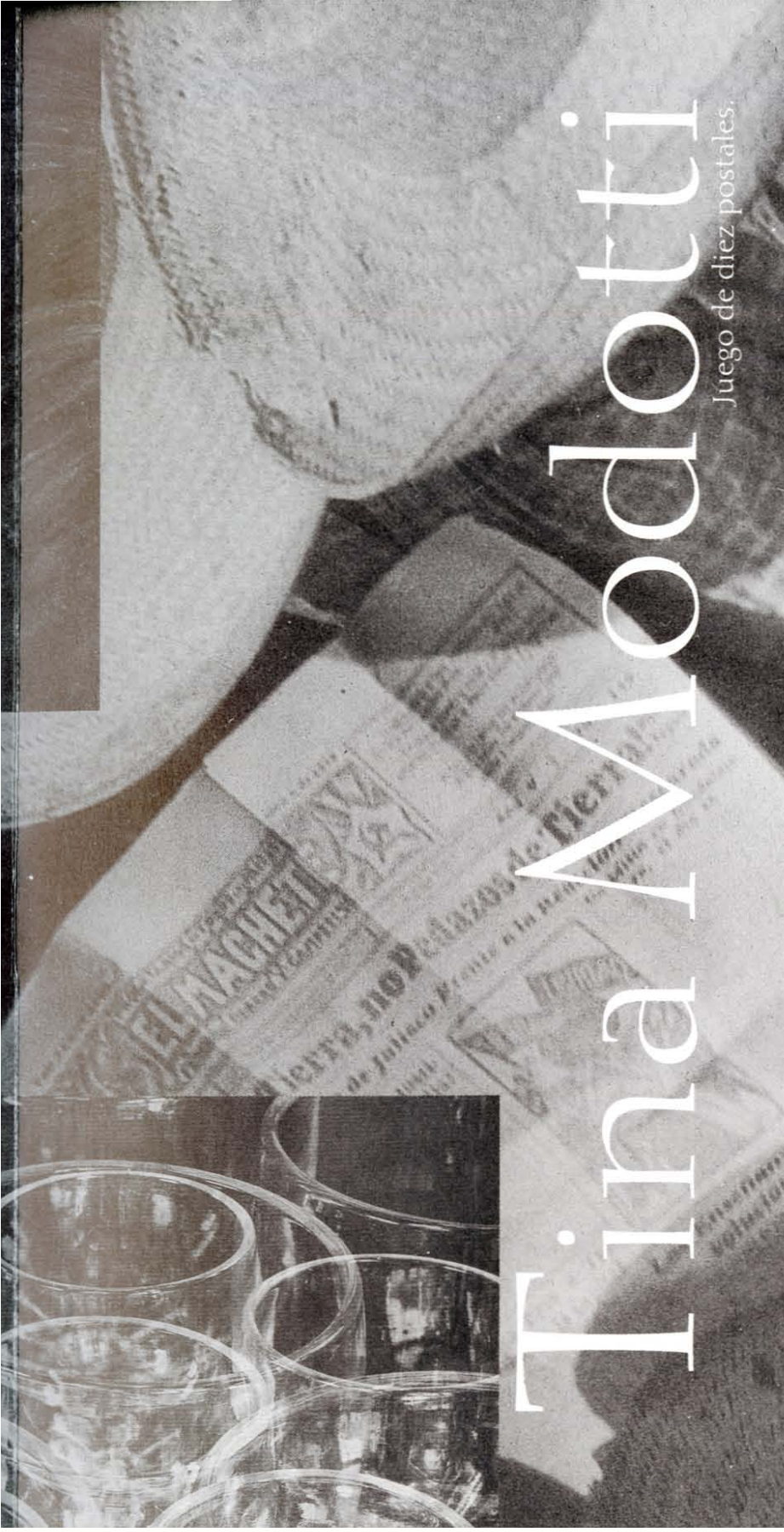
Los números de inventario que aparecen en algunas imágenes corresponden al fondo Tina Modotti de la Fototeca del INAH en Pachuca, mismo que fue donado por Carlos Vidali en nombre de su padre Vittorio Vidali. Otras curricula en ejemplares anteriores de *Alquimia*.



Imágenes
del México
que presencié



una mujer
fuera de
lo común...



Tina Modotti

Juego de diez postales.



Patricia Massé Zendejas

Simulacro y elegancia
en tarjetas de visita.
Fotografías de
Cruces y Campa



Patricia Massé Zendejas,

Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa, México,
Instituto Nacional de Antropología e Historia (Alquimia), 1998, 144 pp.



Rebeca Monroy Nasr,

De luz y Plata (Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía), México,
Instituto Nacional de Antropología e Historia (Alquimia), 1997, 184 pp.



Rebeca Monroy Nasr

De luz y plata

Simulacro y elegancia
en tarjetas de visita.
Fotografías de

Colección Alquimia

y Nasr



Juan Carlos Valdez Marín,

Manual de conservación fotográfica. Guía de identificación de procesos y conservación, estabilización y restauración de procesos fotográficos de los siglos XIX y XX, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Alquimia) 1997, 146 pp.



Libros que
irradian nuevas luces

sobre el

entrecruzamiento

Colección Alquimia

A LA VENTA EN:

Librería
Francisco Javier Clavijero
Córdoba 43,
col. Roma, C.P. 06700,
tels.: 533 22 63 al 72.

Expendio del
Aeropuerto Internacional
de la Ciudad de México
Benito Juárez, Sala A, local 11
(llegadas nacionales),
tel.: 571 02 67.

