



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**MUSEOS Y FOTOGRAFÍA. LA COLECCIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE:  
ENTRE LA HISTORIOGRAFÍA Y LA FORMACIÓN DE ACERVOS**

**TESIS**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**  
**DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA:**  
**ABIGAIL PASILLAS MENDOZA**

**TUTOR PRINCIPAL:**  
**DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM**

**TUTORES:**  
**DRA. REBECA MONROY NASR**  
**DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, INAH**  
**LIC. ROSA E. CASANOVA GARCÍA**  
**DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, INAH**  
**DRA. EUGENIA MACÍAS GUZMÁN**  
**POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE, UNAM**  
**DRA. MARÍA ISABEL BALDASARRE**  
**INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES, UNIVERSIDAD**  
**NACIONAL DE SAN MARTÍN, ARGENTINA**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., MARZO DE 2017**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Se sepa o no, se exprese adecuadamente o no,  
este deseo social de una fotografía  
a-la-caza-o-captura-de-la-esencia-mexicana  
aparece casi desde el principio, transcurridos  
el primer azoro y la primera delectación ante  
las maravillas de una nueva técnica. [...]  
Los veintes y los treintas son en México décadas  
de una fe integral que engloba al mismo tiempo  
la técnica, los públicos y el sentido de nación.*

**Carlos Monsiváis**  
**“Notas sobre la historia de la fotografía en México”**

*Porque, ¿qué otra cosa es esta colección  
sino un desorden al que se ha adaptado  
el hábito a tal grado que parece orden?*

**Walter Benjamin**  
**“Desempacando mi biblioteca:  
una charla sobre los coleccionistas de libros”**

*[...] the way modern artworks are actually seen  
and displayed remains a relatively overlooked  
consideration. The ephemeral nature  
of the exhibitions, while certainly contributing  
to this amnesia, cannot adequately explain  
why art history consists predominantly  
of histories of individual artworks in which  
the installations are ignored.*

**Mary Ann Staniszewski**  
***The Power of Display.***  
***A History of Exhibition Installations***  
***at the Museum of Modern Art***

*El museo no sólo es un lugar, sino una sede  
para la cultura oficial, que se reafirma  
por medio de exposiciones. [...]  
¿De qué manera y con qué finalidad puede  
escenificarse aquí la memoria y  
al mismo tiempo problematizarse?*

**Hans Belting**  
**“El museo. Un lugar para la reflexión,  
no para la sensación”**

Así, poco a poco se iba fomentando la afición de Manuel. Entonces un día renuncia Hacienda. Empezamos a reproducir cuadros de pintores. Bueno, entonces con su cámara haciendo sus cosas y yo con mi camarita haciendo cositas. Pero yo me consideraba parte integrante de su vida, de su mano, de su dedo y de uña, y no sabía si era mi cámara, la que hacía lo que hacía, si yo quería hacerlo o lo estaba haciendo porque la mecánica mental de ese hombre me lo estaba transmitiendo. Estaba absolutamente ligada. Una vez que Manuel Álvarez Bravo se puso gravísimo, casi se iba a morir; yo estaba segura que si él moría yo también en ese momento, iba a morir y lo único que me preocupaba es que iría a pasar con mi hijo que apenas tenía 2 años. Yo no sabía que este dedo lo podía mover yo sola. En esa época fué cuando vinieron Tina y Weston. Y antes la fotografía, era digamos pictorialista: unos paisajitos, que podían ser, no te digo de Turner porque te enojas, pero de Eggerton o de algún paisajista de esos, Después vino Weston y nos enseña otro tipo de fotografía, una fotografía moderna. Aquí en México, con nuestra luz, con nuestros tipos y con nuestro ambiente, su cámara fué descubriendo digamos, un montón de sombreros de paja. Tina había fotografiado, un montón de ollas negras de Oaxaca, nos enseñaron a ver cuan rica y hermosa es la vida exterior de México, A través de esos pequeños detalles. Ya no solo la vida de un estudio, ni la imagen de un árbol y de un lago con más nuevecitas, sino la riqueza que hay en la mirada de una gente, en el pisar de unos pies, en un montón de sombreros o en una olla. En fin, la belleza plástica en las cosas. Esa escuela empieza a buscar otro tipo de expresión y se fué mejorando y superando y como siempre

tuvo una serie de seguidores. Empezó la escuela de fotografía moderna en México que llaman ~~dicen~~ con mucha razón la escuela de fotografía "Alvárez Bravo" en México. No mundialmente, porque han habido Cartier-Bresson, Weston, etc. El mismo Weston influyó en una escuela de fotografía muy diferente en Estados Unidos con Strand y toda esa ~~bola de~~ gente. Weston y Tina abrieron una vena distinta de fotografía. Nos pasa lo mismo, aunque no me gustaría compararnos con el Indio, pero te diré que nos paso lo mismo. Buscábamos un sendero separándonos de las influencias y ese sendero nos fué descubriendo otros caminos más ricos y más importantes, más precisamente de México. No creo que Manuel haya tenido más que una ligerísima influencia de Weston y de Tina, (que ustedes no conocen porque esa fotografías nunca las ha expuesto). Es decir que se nota influencia cuando deja de ser directa imitación. Y después surgió completamente la personalidad de Manuel .... Yo conocí a Weston de verlo en las exposiciones. Voy a una galería y veo a un señor y le digo " buenas noches " y lo vuelvo a ver y " buenas noches " Pero no puedo decir que Weston fué amigo mío. Ahí vi también a Tina, más tarde como Manuel se hizo muy amigo de Tina, entonces fuí en algunas ocasiones a su casa. Ya Tina sin Weston, ya Tina trabajando, ya Tina transformada exterior e interiormente, ya Tina del grupo de lucha de Leopoldo Méndez y de Pablo O<sup>o</sup> Higgins. La conocí trabajando en su casa, con una sencillez extraordinaria, sin ninguna pretensiones y luchando con una personalidad enorme por su trabajo y por tener sus propios medios de vida. Para vivir hacía reproducciones de cuadros, ~~en actividad su vida política continúa con el grupo de los que lucharon fuertemente dentro del Partido Comunista. Se iba a los mitines, a las juntas~~

El lunes 25 de julio celebramos el primer aniversario del Museo Nacional de Arte. Por este motivo los invitamos a una visita guiada a la exposición Frida Kahlo-Tina Modotti, a las 12:00 hrs, y al brindis que se celebrará a las 13:00 hrs. en el Salón de Recepciones, por la labor desarrollada en este año.

  
MUSEO NACIONAL DE ARTE  
ARCHIVO DOCUMENTAL  
COLECCION PERMANENTE

*México D. F., Julio de 1983.*

## ◇◇◇ Agradecimientos

*Enfrenté algo que hasta entonces no había podido imaginar: bibliotecas sin catálogo, archivos sin clasificadores, los cuales fueron mi campo de trabajo durante un tiempo prolongado. [...] Todo se hubiera perdido si no hubiera aprendido a adaptarme. Solicitar durante meses el acceso a un archivo o a un legajo nada me ayudó. Con frecuencia, los artistas, avergonzados ante el desorden de sus archivos, se mostraron renuentes a enseñármelo. Sin embargo, al centrar mi atención en las personas, en conversaciones extensas con preguntas repetidas; al compartir comidas y propiciar confianza mutua, descubrí el lado hasta entonces desconocido [...]. En México, en lugar de catálogo se encuentra ayuda personal, práctica, disposición ilimitada para la conversación y para dar información. Así, no se encuentra libro alguno sobre el arte y la historia del país en el que no se nombren, como fuentes personales, recuerdos personales, conversaciones y entrevistas.*

Helga Prignitz<sup>1</sup>

Cuando leí los comentarios de la historiadora alemana Helga Prignitz sobre su proceso de investigación en México, no pude evitar pensar en que, por momentos, me topé con situaciones similares durante la realización de esta tesis. Igualmente, el agradecimiento que escribió Nicholas Serota —entonces director de la Galería Whitechapel de Londres— en el catálogo de la exposición *Frida Kahlo and Tina Modotti* (1982), me resultó muy ilustrativo: “No exhibition can proceed without the support offered by people whose involvement in different and often inconspicuous ways can help to fill gaps of information and knowledge.”<sup>2</sup>

Las exposiciones son ejercicios claramente colectivos de principio a fin. En contraposición, normalmente cuando el tesista consulta archivos, bibliotecas, realiza entrevistas, escribe, edita —y un largo etcétera—, suele hacerlo sin compañía. Sin embargo, el tesista no produce en solitario. Su trabajo está siempre en relación con comunidades, instituciones e individuos con quienes dialoga, discute y se apoya: desde su director, el comité tutorial, profesores y colegas, hasta los bibliotecarios, archivistas, las personas que sacan las copias y venden el invaluable café —elixir mágico—. Todos ellos lo circundan y posibilitan la realización de su labor. En coincidencia con lo que expresó Serota respecto al desarrollo de una exposición, el apoyo que recibe el tesista se produce de diferentes y, a veces, sutiles maneras; desde las más refinadas y eruditas asesorías y enseñanzas académicas, teóricas y metodológicas, hasta los gestos cotidianos que permiten que uno dé o no con un documento, con una fotografía, con un libro o que converse con el personaje clave en el momento oportuno. La red de actores y factores que impactan positivamente para que el día de trabajo del tesista sea fructífero, es vasta y diversa. Y yo tuve el privilegio de contar con una muy amplia y generosa.

<sup>1</sup> Helga Prignitz. *El Taller de Gráfica Popular en México. 1937-1977*, 9, 10. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

<sup>2</sup> “Ninguna exposición puede proceder sin el apoyo ofrecido por personas cuya participación en diversas y, a menudo, inadvertidas formas, puede ayudar a llenar huecos de información y conocimiento.” Traducción mía. Nicholas Serota. “Acknowledgements.” En *Frida Kahlo and Tina Modotti*, 4. Londres: Whitechapel Art Gallery, 1982.

En primer lugar, quisiera agradecer a mi directora, la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, quien se interesó en dirigir mi tesis cuando le presenté el proyecto. Desde entonces fue y ha sido un apoyo fundamental para mí; su vocación natural de profesora me ha impactado de manera significativa desde que fui su alumna en el seminario *Historiografía y Lecturas clásicas de la Historia del Arte* en la maestría. El desarrollo mismo de esta investigación y el *corpus* al que me enfrenté, me condujeron hacia nuevas perspectivas, como la de los estudios de género, área en la que es especialista. Me congratulo de haber tenido la oportunidad de recorrer esos nuevos caminos con ella como mi directora.

De igual forma, mis cotutoras, la Dra. Rebeca Monroy Nasr y la Lic. Rosa Casanova fueron una guía primordial y generosa durante todo el curso de esta tesis. Les agradezco a ambas por haberse interesado en mi proyecto y por compartir su amplia y reconocida experiencia conmigo como su asesora. La Dra. Monroy me acogió en su inigualable seminario de tesis *El Sabor de la Imagen* (DEH-INAH), espacio de discusión teórico-metodológica e intercambio académico sobre la fotohistoria en México, en cuyo seno recibí un sinnúmero de valiosas asesorías y sugerencias. Por momentos, el seminario también fue un lugar de encuentro y de catarsis terapéutica para los tesistas involucrados, ahora colegas y amigos. La Lic. Casanova, una de las investigadoras pioneras y más destacadas de nuestra historia de la fotografía, siempre me orientó de manera puntual, metódica y rigurosa, y me sugirió atractivas vetas de investigación que me permitieron enriquecer la tesis de manera muy significativa.

Agradezco también a mis asesoras, la Dra. Eugenia Macías y la Dra. María Isabel Baldasarre. Gracias a su apoyo fortalecí mis perspectivas y el rigor que caracteriza su trabajo académico fue un aliciente para desarrollar el mío. El haber conocido a la Dra. Macías como curadora de fotografía del Museo de Arte Moderno me proporcionó nuevos elementos para mi estudio de lo fotográfico desde el ámbito del museo. El seminario de la Dra. Baldasarre, *Las culturas del coleccionismo de arte entre la teoría y la praxis (Argentina. Siglos XIX y XX)*, resultó sustancial para el enfoque y desarrollo de mis planteamientos. Agradezco a todas ellas, generosas académicas, especialistas en sus ámbitos. Siempre lo digo: un comité tutorial de lujo.

Hacia la etapa final de mi tesis, asistí al seminario del Dr. José Antonio Rodríguez en el Posgrado en Historia del Arte, *Historias de la fotografía en México*, a quien agradezco por sus atentas lecturas y por haberme brindado valiosos comentarios y sugerencias para mi trabajo las que, bajo su particular enfoque como profesor y especialista en la historiografía y análisis de la imagen fotográfica, me permitieron fortalecer algunos aspectos y conocer otros nuevos.

Extiendo un agradecimiento muy especial a la Mtra. Norma de los Ríos Méndez, mi jefa, profesora y asesora de tesis en la licenciatura en Estudios Latinoamericanos, por sus primeras enseñanzas en el ámbito de la historiografía de América Latina y por ser ejemplo de lo que constituye la práctica académica comprometida, crítica y rigurosa. Mucho de lo que trabajé con ella en ese entonces tiene ecos en esta investigación. La segunda madre que me dio la academia.



Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, al Programa de Posgrado en Historia del Arte, al Programa de Becas Nacionales del CONACYT, por la beca que recibí durante mis estudios de doctorado (enero de 2012 a enero de 2016), y al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado. Al personal de la Coordinación del Programa de Posgrado en Historia del Arte, encabezado por la Dra. Deborah Dorotinsky, por su invaluable apoyo desde mis estudios de maestría: Héctor Ferrer, Brígida Pliego, Teresita Rojas y Gabriela Sotelo. Igualmente, a las siguientes instituciones: al Museo Nacional de Arte (MUNAL-INBA) y al Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C.; al Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM); al Museo de Arte Moderno (MAM-INBA); al Museo Nacional de la Estampa (MUNAE-INBA); a las galerías Whitechapel en Londres y Throckmorton Fine Art en Nueva York. A la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (IIE).

De la misma forma, doy las gracias a los responsables de centros de documentación, archivos y bibliotecas que consulté, quienes me proporcionaron su generosa ayuda en términos parecidos a lo que Helga Prignitz ha referido: Ana Celia Villagómez y Laura Elena Sánchez del Departamento de Estudio del Acervo y del Archivo Histórico del Museo Nacional de Arte, respectivamente; Sol Henaro, Ana Romandía, Elva Peniche, Clara Bolívar, Pilar García y Eloísa Hernández, del Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM; Aysleth Corona del Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno del INBA; a los bibliotecarios de la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM: Jorge Aguilar, Laura Cervantes, Erika García, Martha García, María de los Ángeles Juárez, Alejandro Reyes; a Pamela Sepúlveda, de la Galería Whitechapel de Londres.

De manera especial, agradezco a los investigadores, artistas y coleccionistas que me concedieron entrevistas: Jorge Carretero, Mónica Mayer, Silvia Pandolfi, Carla Stellweg y Spencer Throckmorton.

Numerosas personas me brindaron apoyo académico y de gestión durante las diferentes etapas de la realización de esta tesis, ya fuera como colegas, compañeros del posgrado, de seminarios de investigación, profesores, comentaristas en coloquios o como profesionales de museos: Armida Aponte, Marisol Argüelles, Agustín Arteaga, Claudia Barragán, Sara Baz, Mariana Canales, Patricia Carrillo, Sofía Carrillo, Gabriela Chávez, Aysleth Corona, María de los Ángeles Cortés, Silvia Dolinko, Alberto del Castillo, Miguel Fernández, Alejandro García Aguinaco, Laura González Mante, Renato González Mello, Brenda Ledesma, Elisa Lozano, Merry MacMasters, Alesha Mercado, Paulina Michel, Abigail Molleda, Maru Murrieta, Sofía Neri, Alberto Nulman, Ilse Ordaz, Héctor Orozco, Miguel Ángel Pasillas Valdez, Rebeca Pasillas Mendoza, Santiago Pérez Garci, Mariana Planck, Claudia Pretelin, Tania Puente, María Purón, Anna Ribera Carbó, Norberto L. Rivera, Claudia Rodríguez Borja, Víctor Rodríguez, Gonzalo Romero, Lluvia Sepúlveda, Araceli Soto, Verónica Tell, Manuel Vason, Sicarú Vásquez, Nadine Vera y Magdalena Zavala.

Agradezco a los integrantes del seminario *El Sabor de la Imagen*, coordinado por la Dra. Rebeca Monroy de la Dirección de Estudios Históricos del INAH: Yanira Álvarez, Patricia Banda,

Lorena Casillas, David Fajardo, Oralia García, Joaquín Lozano, Rosa María Luna, Marcela Mena, Paulina Michel, Raquel Navarro, Raúl Pérez, Susana Rodríguez, Salvador del Toro, Edith Vázquez. De igual forma, al seminario *La Mirada Documental*, coordinado por la Dra. Rebeca Monroy y el Dr. Alberto del Castillo, foro académico que en tres ocasiones me brindó la oportunidad de presentar ponencias relacionadas con los avances de mi tesis, en donde recibí importantes retroalimentaciones de profesores y compañeros.

Asimismo, quisiera agradecer a las personas que me acompañaron durante el proceso de mi doctorado desde la trinchera de la amistad: Aysleth, Armida, las dos Sofías, Tania, Gaby. Norma, Camilo e Irán. Pao, Claudia, Mayra, Liliana, Dulce. Paty, Cyn y Yuri. Abril y, ahora, Sofía.

Finalmente, un agradecimiento central para mi familia: a mis papás Pupis y Miguel —papá: ésta es la última tesis que hago desde que jugaba a “hacer la tesis” gracias a tu ejemplo de tesista enloquecido— y a mi hermana Rebeca, todos ellos profesores y académicos, quienes siempre me inspiran y apoyan; a Arcelia, mi suegra, siempre al pendiente y alentadora; a Tobías y Timoteo. Y gracias miles para Marco, mi novio de toda la vida, compañero, esposo, mejor amigo; quien me acompañó y aguantó durante todos los días durante este largo, complejo y hermoso camino que no sólo es un trayecto académico, sino un recorrido personal y de vida diaria que incluye horas extras, fines de semana, vacaciones y días de fiesta. Marco fue un pilar fundamental en la recta final de este proceso; su impulso incondicional —con todo lo que implica— me permitió llegar cuerda y bien alimentada al término de mi proyecto. Esta tesis también es fruto de tu esfuerzo.

**Ciudad de México, marzo de 2017.**



# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	15
<b>Antecedentes</b>	16
<b>La provocativa iniciativa de Forma y el marco teórico</b>	20
<b>El <i>corpus</i>: colecciones y archivos</b>	24
<b>Estructura y narrativa</b>	26
<b>Precisiones y terminología</b>	33
<b>Capítulo 1. Panorama de una intersección: entre los relatos de la historia, las prácticas del coleccionismo de fotografía y los museos de arte en México</b>	38
<b>1.1 Confesiones</b>	38
<b>1.2 La fotografía en la intersección: entre los relatos de la(s) historia(s), la crítica moderna, las prácticas expositivas y un proyecto trunco de museo de arte (1923-1937)</b>	42
<b>1.3 Usos y funciones de la fotografía en el museo. Breves antecedentes en México</b>	58
<b>1.4 Olivier Debroise. Coleccionismo fotográfico y formación de acervos fotográficos en museos</b>	66
<b>Capítulo 2. Entre la tradición y la vanguardia. Corrientes y géneros fotográficos en las colecciones fotográficas del MUNAL</b>	90
<b>2.1 Pintoresquismo, pictorialismo y vanguardia. La disputa sobre la modernidad en los relatos de la historiografía</b>	90
<b>2.2 Retrato y retratística</b>	105
<b>2.3 Paisajes y vistas fotográficas</b>	127

<b>Capítulo 3. Entre la visibilidad, la reivindicación y la formación de acervos públicos de fotografía. Tina Modotti y sus exposiciones de 1929 y 1983: <i>Nuevas tendencias de la fotografía</i></b>	144
<b>3.1 No más iglesias coloniales, charros ni chinas poblanas. La exposición de Tina Modotti en la Biblioteca Nacional (1929)</b>	144
<b>3.2 <i>Frida Kahlo y Tina Modotti</i> en el MUNAL. El perfil inicial de la colección fotográfica frente a los relatos sobre fotografía, crítica feminista y perspectiva de género en México (1983)</b>	159
<b>3.3 “Las pintoras Frida y Tima”. Recepción y difusión de la exposición Frida Kahlo-Tina Modotti en la prensa (1983): otro frente de visibilidad o marginalidad de la fotografía y sus exposiciones</b>	182
<b>Capítulo 4. El tercer ojo: Lola Álvarez Bravo. Entre la historia oral, los archivos personales e institucionales</b>	206
<b>4.1 El hombre de la gasolinería: un sujeto no retratable</b>	206
<b>4.2 Retrato, sujeto, pose y <i>Niño bizantino</i> (ca. 1949)</b>	225
<b>Conclusiones</b>	242
<b>La bodega. Ejemplos de visibilidad, exhibición y documentación de la colección fotográfica del MUNAL como temas para la investigación</b>	246
<b>Listado de referencias</b>	256
<b>Archivos y colecciones fotográficas consultadas</b>	256
<b>Entrevistas</b>	256
<b>Hemerografía</b>	257
Artículos en revistas	257
Artículos en periódicos	260
<b>Bibliografía</b>	261
<b>Mesografía</b>	273
<b>Sitios web</b>	274

## ◇◇◇◇ Introducción

A mediados del año 1949, Carlos Chávez rindió un informe en el que daba cuenta de las actividades que el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) había realizado desde su creación, a inicios de 1947, hasta junio de 1949. El compositor e intérprete, nombrado por Miguel Alemán como director del nuevo órgano administrativo de las artes en México, refería que:

Al iniciarse la vida del Instituto, en enero de 1947, uno de los proyectos que considerábamos de primera importancia era el de la creación del Museo Nacional de Artes Plásticas. Era lamentable que permaneciera embodegada gran parte de los cuadros de las colecciones nacionales, y que casi la totalidad de las mejores salas del Palacio de Bellas Artes estuviese prestando servicios de bodega.<sup>1</sup>

Espacios vetados al común de los mortales, las bodegas de los museos son sitios mágicos. Como cuartos del tesoro, son rincones ocultos repletos de aquello que nuestra imaginación sea capaz de concebir: riquezas artísticas únicas, extrañas, valiosas. Guardan en su interior cuadros —¿cuadros? Siempre me ha parecido un tanto extraño el uso de este sustantivo para referirse a las pinturas—. Las bodegas contienen y encierran colecciones, acervos, fondos; practican el verbo ‘embodegar’. Si atendemos a la declaración de Carlos Chávez, pareciera que incluso, en ocasiones, las bodegas ejercen esa acción de ‘embodegamiento’ en un sentido negativo. Además, estos repositorio son susceptibles de expandirse, peligrosamente, hacia a las áreas de exhibición de un museo. Desde esta óptica, las bodegas pueden llegar a ser espacios problemáticos que provocan inercias no deseadas: colecciones embodegadas, no visibles, caóticas o fuera de control que roban terreno a la visibilidad que confiere la exhibición.

Ahora bien, ante el valor histórico, estético, simbólico e, incluso, económico que reviste la colección de un museo, es necesario preguntarse cómo se integra ese conjunto de objetos, bajo qué criterios y mecanismos se reúnen esos cuadros que se guardan en bodegas o se exhiben en las salas de museos, así como quiénes lo deciden y cómo lo ejecutan.

Cuando se inauguró el Museo Nacional de Artes Plásticas —el 18 de septiembre de 1947—, las colecciones de pintura del naciente Instituto Nacional de Bellas Artes se integraban por obras de algunos de los grandes maestros de la llamada Escuela Mexicana de Pintura; en ese entonces, por fortuna, comentaba Chávez en su discurso de 1949:

Pudo el Instituto, asimismo, obtener tres grandes colecciones para el museo: mediante compra, la obra casi completa de Saturnino Herrán y la del pintor *popular* del siglo XIX José María Estrada; y recibió en donación, del Comité de Banqueros presidido por don Evaristo Araiza, un gran lote de lienzos de José María Velasco. Posteriormente se han hecho importantes adquisiciones aisladas de

---

<sup>1</sup> Carlos Chávez. *Dos años y medio del INBA*, 61. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1950.

cuadros de Rivera, Goitia, Frida Kahlo, Julio Castellanos, Alfredo Zalce, David Alfaro Siqueiros y Miguel Covarrubias. Hacía decenas de años que el estado no adquiría cuadros de sus pintores.<sup>2</sup>

Museo, donación, adquisición, bodega, colección, lote, embodegado, visible y oculto, misión, vocación son algunos de los conceptos protagonistas de la presente investigación que pretende abonar a nuestra historia sobre la formación de fondos públicos en museos mexicanos; en este caso, de colecciones fotográficas y de sus prácticas expositivas. No abordo aquí los referidos cuadros de los reconocidos Velasco, Kahlo, Estrada y Siqueiros, sino las fotografías de los igualmente distintivos Tina Modotti, Edward Weston, Lola Álvarez Bravo, Librado García, mejor conocido como *Smarth*, entre otros.

Junto con estas emblemáticas figuras de nuestra fotografía, también aparece en este trabajo la obra de fotógrafos de los que no conocemos sus nombres. En lugar de ‘anónimos’, prefiero nombrarlos como ‘autores no identificados’, a fin de enfatizar que nuestro desconocimiento se debe —o es producto—, en buena medida, de lagunas en los terrenos de la investigación. Considero que utilizar la locución ‘anónimo’ sugiere cierta intención por parte del autor para que su identidad permanezca oculta o en el anonimato, hecho que no siempre es equiparable a que no conozcamos su identidad o que ésta no se encuentre documentada.

## Antecedentes

En gran medida, este trabajo es la continuación de mi tesis de maestría en Historia del Arte, titulada *El historiador y su archivo. Reflexiones en torno a la “no-colección” fotográfica de Olivier Debroise donada al MUNAL (2010)*, que desarrollé bajo la dirección de la Dra. Laura González Flores. En esta investigación preciso y matizo —en algunos casos replanteo y corrijo— algunos aspectos de ese texto que, por sus características, no desarrollé con los alcances que ahora presento, lo cual, considero que es deseable en todo proceso personal de investigación.

A diferencia de mi tesis anterior, en la actual busqué tomar distancia del personaje central —Olivier Debroise— quien ahora no es el núcleo de la investigación. Sin embargo, como se verá, su efigie termina haciéndose presente de una u otra forma, aunque siempre con el cuidado de no convertirlo en fetiche. En este sentido, la estructura misma del texto se da a partir de acercamientos y alejamientos a la figura y aportaciones de Debroise al tema objeto de este trabajo. En este sentido, en el primer capítulo, el abordaje es a partir del papel institucional que jugó dentro del proceso de incorporación de la fotografía al Museo Nacional de Arte a partir del proyecto *MUNAL 2000*; en los capítulos segundo y tercero, me alejo para desarrollar otras líneas de análisis en las que su injerencia es parcial y como un historiador más dentro del grupo de especialistas a los que cito; finalmente, cierro con el cuarto capítulo, enfocado en las investigaciones que Debroise realizó,

---

<sup>2</sup> Chávez, *Dos años y medio del INBA*, 62.

desde la metodología de la historia oral, sobre Lola Álvarez Bravo y su práctica retratística. Estas investigaciones se materializaron en entrevistas hoy en resguardo en el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM, en el fondo que lleva el nombre del curador.

Una diferencia fundamental entre mis dos trabajos, es la manera en la que abordé e interpreto el fondo fotográfico de Debroise, ahora en MUNAL, a partir de las nociones de ‘acumulación’ y ‘colección’. Durante la maestría, tuve la fortuna de que el historiador del arte James Oles formara parte de mi comité tutorial. Esto me permitió contar con una perspectiva de primerísima mano que me orientó sobre cuestiones fundamentales respecto a las formas y procesos a través de los cuales se acumuló dicho fondo fotográfico. No sólo me basé en el inventario del Fondo que Oles entregó al Museo cuando se donaron las fotografías, inventario que reúne información muy significativa como algunas de las procedencias de las fotografías o notas del tipo “era de las favoritas de Debroise”<sup>3</sup>. Además de esto, tuve el privilegio de tener acceso a una visión de carácter personal sobre el Fondo que ahora es público y patrimonial.

Como el mismo Oles lo refiere en su ensayo “El fondo Olivier Debroise: la fotografía como fuente, no como fetiche” (2011), mi lectura en la tesis de maestría se basó en la perspectiva de entender el conjunto de fotos como resultado de un proceso orgánico propio de una vida dedicada a la investigación sobre arte y cultura visual en México:

Digo la mayoría de sus fotografías mas no su ‘colección de fotografías’. Como estas notas han señalado, Olivier Debroise vio a la fotografía como fuente de investigación, como fuente de inspiración y como tema; no le asignó la condición de fetiche, como el coleccionista ávido de poseer valiosas impresiones originales. El conjunto no representa su visión del medio —es demasiado fragmentario, demasiado parcial—; es más bien una acumulación de objetos, entre ellos algunas compras [...] y muchos regalos [...]. Si una colección es una construcción planeada, el Fondo Olivier Debroise es más bien una ruina, los restos de años de trabajo. Tampoco es producto del esfuerzo de un solo hombre: yo encontré muchas piezas o las encontramos juntos (al paso del tiempo resulta ya difícil recordar quién de los dos tuvo los cien pesos a la mano).<sup>4</sup>

Así, sin dejar de lado esta perspectiva que da sentido al origen, constitución y perfil del Fondo Olivier Debroise, en esta tesis incluyo el análisis del resto de los fondos fotográficos que integran la colección fotográfica del MUNAL. Esto me llevó a establecer la ya mencionada distancia necesaria para observar el acervo en su conjunto y a seleccionar casos concretos para mi análisis. En este sentido, los planteamientos de teóricos del coleccionismo como Jean Baudrillard y Francis Haskell, me permitieron abordar el *corpus* también desde otros enfoques.

---

<sup>3</sup> James Oles. “Inventario Archivo fotográfico Olivier Debroise”, documento mecanografiado entregado al MUNAL con la donación del Fondo en 2008. Subdirección de Curaduría, MUNAL.

<sup>4</sup> James Oles. “El fondo Olivier Debroise: la fotografía como fuente, no como fetiche.” En *Cimientos. 65 años del INBA. Legados, donaciones y adquisiciones*, 172, 174. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.



A partir de las propuestas de autores como Jorge Ribalta, Luis Gerardo Morales, Rosa Casanova y José Antonio Rodríguez,<sup>5</sup> un primer punto de partida para el desarrollo de esta investigación fue la idea de que entre el museo y la fotografía se establecen relaciones dialécticas de mutua influencia. El museo, en tanto espacio de interpretación y de comunicación, dota de sentidos y re-significa los diferentes usos y funciones de la fotografía, así como su apreciación en tanto una colección museística. Asimismo, el museo articula y ejerce políticas culturales y de coleccionismo dedicadas a conformar acervos con valor artístico, desarrolla prácticas curatoriales y de exposición. A partir de esto, es posible interpretar que en el caso del MUNAL, durante determinados momentos de la historia de la formación de su colección fotográfica, estas políticas culturales y las prácticas derivadas de las mismas, han estado relacionadas con una visión historiográfica de la fotografía representada por Olivier Debrouse, quien entre los años 2000 y 2004 fue su curador de fotografía, responsable de la formación del Fondo Comfot y del programa de exposiciones temporales en los Gabinetes de Fotografía creados a partir del proyecto *MUNAL 2000*.

Con esta hipótesis inicial como punto de partida, posteriormente formulé una más acabada que fue integrando elementos nuevos arrojados por el avance de la investigación y por los seminarios de posgrado que cursé —y que más adelante detallaré—, en la que señalo que la conformación y tipología de la colección fotográfica del MUNAL está parcialmente relacionada con la historiografía de la fotografía en México, misma que en diferentes momentos privilegió uno u otros estilos, géneros, autores y formatos. De igual forma, tal como los autores que fueron referencia inicial para la formulación de esta tesis, considero que la práctica expositiva funciona como un espacio legitimador al dar visibilidad a aquello que presenta y, que de manera contraria, invisibiliza lo que deja en bodega. La colección y las maneras en cómo el Museo la exhibe, dan cuenta de ciertas maneras de ver fotográficamente, así como de determinadas visualidades propias de los distintos géneros, periodos y autores de la historia de la fotografía en nuestro país. En el caso particular del MUNAL, esto último se ha dirigido hacia los últimos veinte años del siglo XIX y primeras décadas del XX, cuando dos movimientos fotográficos tuvieron lugar simultáneamente: el pictorialismo y la vanguardia fotográfica. Este periodo es el que concentra la mayor parte de las obras de la Colección. Finalmente, mi hipótesis también recoge los planteamientos que Francis Haskell ha expresado<sup>6</sup> respecto al ejercicio de las prácticas del coleccionismo, atendiendo a la disponibilidad de las obras en el mercado y como esto se relaciona con aspectos diversos como el condicionamiento de clase y la formación del gusto. De esta forma, la generación de una colección fotográfica como la que es objeto de análisis de esta tesis, se relacionaría, por una parte, con ciertos relatos historiográficos de nuestra fotografía y, por otra parte, con dinámicas y prácticas propias del coleccionismo —dispo-

---

<sup>5</sup> Me refiero especial, pero no únicamente a los siguientes ensayos: Jorge Ribalta. *Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona/Caja Mediterráneo, 2009; Luis Gerardo Morales. “Museo y grafía: el ojo del historiador en relación con la mirada museográfica.” *Curare, Espacio Crítico para las Artes* 14 (1999): 18-25; Rosa Casanova. “Memoria y registro fotográfico en el Museo Nacional.” *Alquimia. El museo Nacional en el imaginario mexicano* 12 (2001): 7-15; José Antonio Rodríguez. “Un repositorio de la imagen de lo nacional.” *Alquimia. El museo Nacional en el imaginario mexicano* 12 (2001): 4-5.

<sup>6</sup> Francis Haskell. *Rediscoveries in Art: some aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.

nibilidad, gusto, grado de sistematización, orientación y proyección—, elementos que se retroalimentan de una forma, digamos, dialéctica.

En este sentido, el enfoque historiográfico es uno de los principales recursos metodológicos de esta investigación. Por un lado, me aboco a analizar algunos relatos históricos sobre arte y fotografía, y por otro, a los procesos y mecanismos mediante los cuales se ha dado cuerpo a las colecciones y a su visibilización a través de exhibiciones, mediante ejemplos concretos del caso MUNAL; ambas vertientes de análisis por momentos se ponen en diálogo.

A partir de esta estrategia, acudo a las voces de los fotógrafos —Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo, especialmente— y a autores de época, así como algunos contemporáneos que han abordado las temáticas expuestas, con el fin de citar sus planteamientos, tal cual han sido pronunciados por ellos mismos. Confío en que el lector recoja esta iniciativa desde esa óptica que posibilita escuchar las palabras del pretérito —ya sea cercano o relativamente más alejado en el tiempo— desde nuestra condición actual, con el fin de establecer una operación en sentido doble: comprender el presente por el pasado y el pasado por el presente, y así emular lo expresado por Marc Bloch: “La incompreensión del presente nace fatalmente de la ignorancia del pasado. Pero no es, quizás menos vano esforzarse por comprender el pasado si no se sabe nada del presente.”<sup>7</sup> En este sentido, tal como me lo ha hecho notar la Dra. Baldasarre, el relato de esta tesis “se compone de destellos, de un viaje de ida y vuelta entre las imágenes, de la recepción crítica de las fotografías en sus conceptos de producción y a lo largo de su historia, y los tiempos propios del MUNAL.”<sup>8</sup> Mi asesora ha referido la lectura de este trabajo como un ir y venir entre las décadas de 1920, 1980 y 2000, aspecto que efectivamente busqué construir entre los horizontes de producción, recepción y coleccionismo de la fotografía objeto de este trabajo, especialmente a partir del análisis de las prácticas relacionadas con el coleccionar, la puesta en exhibición, la crítica de arte y fotográfica, y el análisis historiográfico.

De igual forma, apelo en este trabajo al abordaje historiográfico como una herramienta a partir de la cual el historiador reflexiona sobre el acto de interpretación, concepción y escritura de La Historia y las historias de lo que aquí nos convoca: las expresiones fotográficas y las prácticas artísticas realizadas en el México de la posrevolución, su puesta en exhibición y su llegada a los acervos de nuestros museos de arte hacia las últimas décadas del siglo XX. Así como Bloch, Edward H. Carr también ha dirigido parte de sus esfuerzos teóricos a responder a la pregunta sobre el sentido y la legitimidad de la historia como ciencia social y campo de producción de conocimiento para la comprensión del mundo de los hombres. Carr otorga al historiador un papel destacado como agente de la interpretación de los hechos y los documentos, y se aleja de la visión positivista que —dicho de manera burda— entendió tanto a los hechos como a los documentos, como fuentes puras e inequívocas de las que el historiador extraía el conocimiento y la verdad histórica objetiva.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Marc Bloch. “La historia, los hombres y el tiempo.” En *Introducción a la historia*, 38. México: Fondo de Cultura Económica, 1984 [1949].

<sup>8</sup> Comentarios por correo electrónico de la Dra. María Isabel Baldasarre a Abigail Pasillas Mendoza, Buenos Aires, Argentina-Ciudad de México, febrero de 2017.

<sup>9</sup> Edward H. Carr. *¿Qué es la historia?* México: Ariel, 2001 [1961].

Como representante de las modernas corrientes historiográficas que en la segunda mitad del siglo XX, posterior a las guerras mundiales, los fascismos y la posguerra, tales como la llamada escuela de los Annales y la historiografía marxista, Carr trasciende el dogma positivista que separa tajantemente al objeto del sujeto y destaca el papel interpretativo como un valor fundamental del ejercicio de la ciencia de la historia.

Como parte de mis estudios antecedentes sobre historiografía en América Latina, en el marco de la licenciatura en Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras, desarrollé un proyecto de tesis titulado “Debates en torno a la historia de la fotografía en América Latina. Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, 1978-1996”, bajo la asesoría de la Mtra. Norma de los Ríos Méndez.<sup>10</sup> En la presente investigación recupero y profundizo algunos de los elementos teórico-metodológicos y parte de los primeros análisis historiográficos que entonces desarrollé —aunque sin abarcar aquí la perspectiva latinoamericana que he abordado en otros textos—, especialmente los dedicados a los estudios históricos pioneros que tuvieron lugar en México, como los que impulsó la revista *Artes Visuales*, editada por el Museo de Arte Moderno, bajo la dirección de Carla Stellweg. La continuación de esta línea de interés, me ha conducido a algunos autores y textos que son fundamentales para la reflexión sobre nuestras historias de la fotografía, como son los de Deborah Dorotinsky, Carlos A. Córdova, José Antonio Rodríguez y Ariel Arnal entre otros, quienes explícitamente se han preguntado sobre cómo y desde qué parámetros se han escrito tales relatos, así como por las nociones de modernidad, vanguardia, pintoresquismo y pictorialismo.

## **La provocativa iniciativa de la revista *Forma* y el marco teórico**

A inicios de mis estudios de doctorado ubiqué en uno de los números de *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares* —publicada entre 1926 y 1928, bajo la dirección de Gabriel Fernández Ledesma—, un artículo de 1927 que, metafóricamente, me hizo escuchar los ecos de mis preocupaciones fotográficas y latinoamericanistas, pero ahora articuladas con problemáticas del ámbito museístico, curatorial, de formación de acervos artísticos y patrimonio cultural. Dicho texto me permitió plantear algunas de las reflexiones que presento en esta investigación y que están relacionadas con los procesos de conformación de colecciones y fondos fotográficos en museos de arte en México y con su puesta en exhibición.

En ese artículo de 1927, se lanzaba una convocatoria promovida por un grupo de artistas reunidos en torno a la revista, que pretendía crear el Museo de Arte Moderno Americano, proyecto que finalmente no vio la luz. Aquello que ubiqué en la edición número 3 de la revista *Forma*, pre-

---

<sup>10</sup> Mi proyecto de tesis quedó inconcluso debido a que, mientras me encontraba en proceso de elaboración de tesis, fui reconocida con el primer lugar en el II Concurso de Ensayo Latinoamericano del Colegio de Estudios Latinoamericanos de la FFyL. Mi ensayo, titulado *Fotografía latinoamericana contemporánea: Marcos López y Vik Muniz*, realizado en el marco del seminario de investigación “Historiografía de América Latina: corrientes epistemológicas, aportes y fuentes”, a cargo de la Mtra. Norma de los Ríos, forma parte de la Colección Primer aliento de la Facultad, lo que me valió la titulación por la modalidad de artículo académico aceptado para publicación.

senta importantes similitudes con lo que encontré en el informe de 1949 de Carlos Chávez, referido al inicio de esta introducción; o, más bien, lo que no encontré: la referencia a la fotografía como disciplina susceptible de formar parte de los acervos artísticos nacionales en tanto una valoración ya fuera desde la mirada documental o artístico-estética mas que como un instrumento de registro de otras piezas de arte. Muchos cuadros, esculturas, estampas y grabados, arte popular, pero pocas fotografías de los géneros documental, artístico o la distinción autoral.

A partir de lo dicho, varias discusiones atraviesan transversalmente esta investigación: la marginación y validación de las prácticas fotográficas al interior de los relatos de corte académico sobre historia del arte en México; la crítica fotográfica como un espacio alterno para la integración y visibilización de las expresiones y prácticas fotográficas; desde el ángulo de las políticas culturales: la parcialmente fragmentada y tardía incorporación de la fotografía a las colecciones de museos de arte; el museo y la exposición como marcos institucionales y dispositivos de visibilidad, comunicación, interpretación y posicionamiento de agendas ideológicas y estéticas; al interior de nuestras historias fotográficas, la marginación de ciertos lenguajes y estilos fotográficos por sobre otros; la necesidad de incorporar en nuestro ejercicio de historiar aquellas aportaciones que la crítica feminista y la perspectiva de género de la segunda ola que han proporcionado nuevas formas de abordar la marginalidad, la otredad, la dimensión personal/política y aquello que no está en el lugar de lo hegemónico. Esto último es especialmente relevante pues, por momentos, se hace presente la marginalización a ciertas prácticas fotográficas cuando se abordan desde el relato de La Historia del Arte, los circuitos expositivos y de legitimación, y las colecciones de museos.

En relación con esto último, también se encuentra en esta tesis la influencia de algunos planteamientos de Jorge Ribalta sobre la fotografía, el documento, el género documental y la modernidad; la copia y el original fotográfico; el archivo y las colecciones, así como el museo y el espacio expositivo, tópicos abordados por el autor a la luz de la crítica institucional y el contexto contemporáneo español, vertidos en algunos de sus textos y curadurías. En 2008, Miguel López realizó a Ribalta una entrevista a propósito de la exhibición *Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, de octubre de 2008 a enero de 2009. La charla titulada “Ver a la modernidad desde la fotografía es como entrar a la historia por la puerta de servicio. Entrevista a Jorge Ribalta”,<sup>11</sup> reúne algunas de las postulaciones del especialista español en torno a los temas antes enumerados. El título que Miguel López dio a la entrevista hace alusión a uno de los planteamientos de Ribalta:

Hemos desarrollado ya algunas exposiciones en este intento de construir un relato desde el otro, desde el lado menor, oscuro o reprimido de la modernidad dominante [...] el documento es el arte menor por excelencia, el subalterno de las “subalternidades artísticas”. Históricamente, la fotografía estará para siempre marcada por esta condición subalterna. Desde que Baudelaire dictamina en 1859 que la fotografía es la “sirvienta de las artes y las ciencias”, ya la está colocando en el último lugar en la cons-

---

<sup>11</sup> Jorge Ribalta en Miguel López. “Ver la modernidad desde la fotografía es como entrar a la historia por la puerta de servicio”, entrevista a Jorge Ribalta. *Revista Ramona* 88 (2009). Última consulta: mayo 2016. <http://www.ramona.org.ar/node/25193>

trucción de esas artes modernas, cuando no completamente fuera de ellas. Ésta es una sentencia que marca el origen y la entrada de la fotografía en la modernidad, que la sitúa y la hace aparecer siempre de forma problemática, anómala. Para mí, esto resultaba muy estimulante porque ver la modernidad desde la fotografía es como entrar en la gran historia por la puerta de atrás, por la entrada de servicio. En este sentido, la exposición [*Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*] es un relato sobre la modernidad artística desde el punto de vista de la sirvienta.<sup>12</sup>

Como historiadora de la fotografía que trabaja desde el ámbito de la historia del arte, no pude evitar sentirme provocada ante la perspectiva tan sugerente de Jorge Ribalta. Encuentro ciertos puntos de contacto entre el primigenio, “anómalo” y “problemático” lugar de la fotografía en la modernidad, así como el estatus del documento como “arte menor” de los que habla el autor y mis preocupaciones surgidas a partir de la lectura de la convocatoria de la revista *Forma* publicada en 1927. Entre otros aspectos, rescato de Ribalta su iniciativa por asomarse a lo subalterno y al “lado menor, oscuro o reprimido de la modernidad dominante” —y además, lo oscuro me remite siempre a lo fotográfico, a la cámara y al cuarto oscuro—; rescato también su interés por analizar y dar voz a lo que, desde la construcción historiográfica, ha sido relegado a los lugares de lo no visible. Es decir, aquello que, metafóricamente, nos conduce a la parte posterior, a los costados y a los accesos que no son visibles a primera vista o, que incluso, permanecen en la total invisibilidad —como sucede con las piezas resguardadas, pero al mismo tiempo, invisibilizadas al interior de una bodega—.

Todo esto responde a mi inclinación por el ejercicio de una historia en tanto relato y disciplina de producción de conocimiento que también se puede construir desde esos acercamientos no evidentes, hegemónicos o tradicionalmente recurrentes. De igual forma, se encuentra aquí mi interés por abordar la modernidad —y la consecuente tradición contra y junto con la que se erige— como sistema de pensamiento y época histórica analizada desde y a partir de la fotografía. Dentro del paradigma de la modernidad y como parte del devenir histórico propio de esta época, surge la fotografía; desde su inicio, adquiere usos y funciones como fuente, vestigio y documento, y como una nueva forma de expresión visual que irá adentrándose en los terrenos de la creación y el arte. En este sentido, la fotografía se encuentra indisolublemente situada entre los registros de lo documental/instrumental y lo artístico/estético. Así, en esta tesis busco abordar lo fotográfico, a partir de la afirmación de que su cualidad “problemática” y “anómala” —según términos de Ribalta— se expresa de manera particular si la observamos a partir del marco de la institución museal.

En este sentido, también me guía en esta investigación la perspectiva de tres autores que analizan al museo precisamente como un marco institucional de representación que re-significa y otorga sentido a los objetos e imágenes fotográficas y a lo fotográfico: Rosalind Krauss, Douglas Crimp y Christopher Phillips. Los tres autores publicaron sendos ensayos en el compendio editado por Richard Bolton, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (1992): “Photography’s Discursive Spaces” de Krauss; “The Museum’s Old/The Library’s New Subject” de

---

<sup>12</sup> Jorge Ribalta en Miguel López. “Ver la modernidad desde la fotografía...”

Crimp, y, “The Judgment seat of Photography”, de Phillips.<sup>13</sup> La perspectiva de los escritores se aleja explícitamente de la tradición historiográfica que entiende a la fotografía fundamentalmente desde lo estético y como obra de arte, representada por figuras como Beaumont Newhall —bibliotecario del Museum of Modern Art de Nueva York a partir de 1935 y quién fue responsable del “reordenamiento de la fotografía del MoMA [...] con los objetivos convencionales del museo de arte”<sup>14</sup>—, autor de *Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días*, editada por primera ocasión en 1937.<sup>15</sup>

Cercano a los señalamientos que Krauss desarrolla en su ensayo “Los espacios discursivos de la fotografía” (1992), Phillips explica las funciones de la institución museal en tanto “orquestador de sentidos”, a partir de su análisis acerca de cómo el MoMA incorporó a la fotografía a su colección artística, con lo que privilegió una visión estética y formalista del medio a partir de su programa curatorial.<sup>16</sup> La lectura de estos ensayos — con perspectiva post estructuralista y de los Estudios Culturales— fue uno de los aspectos que me llevó a proponer una investigación sobre un caso mexicano. Como veremos, lo sucedido en MUNAL presenta notables diferencias en diversos sentidos respecto a lo analizado por los críticos norteamericanos que analizan casos en Estados Unidos —contexto histórico, ideológico-político, procesos nacionales de formación de colecciones patrimoniales nacionales, por mencionar algunos—. Sin embargo, como veremos, considero que es viable aplicar la conceptualización del museo como orquestador de sentidos y la noción sobre los espacios discursivos de la fotografía, como parte del marco teórico de análisis del caso que aquí nos ocupa.

Respecto al museo como “orquestador de sentidos” —según los términos de Phillips—, los planteamientos del museólogo mexicano, Luis Gerardo Morales, acerca del papel del museo en la producción de sentido, también tienen eco en este trabajo:

[...] la institución del museo *produce sentido y significación* en la sociedad. Sirve de orientación de un contexto determinado y aporta contenidos con los que, a su vez, se fabrican criterios de opinión y marcos de referencia. El museo se enuncia mediante una gramática objetivada: las circulaciones razonadas, las taxonomías clasificadoras, los especímenes disecados, el fomento de la curiosidad y el deleite visual proporcionan un marco fragmentario de *observación silenciosa*.<sup>17</sup>

Así, esta tesis se ocupa del análisis de un caso particular, el Museo Nacional de Arte y reflexiona sobre algunas de las formas en que ha producido sentido y significación a través de la conformación y exhibición de su colección fotográfica.

<sup>13</sup> Richard Bolton, ed. *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge: MIT Press, 1992.

<sup>14</sup> Christopher Phillips. “La fotografía en el banquillo de los acusados.” En *Luna Córnea* 23 (2002): 116. Se trata de una traducción al español del texto original en inglés publicado en 1992.

<sup>15</sup> Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983 [1937].

<sup>16</sup> Al referirse a las políticas curatoriales del director del Departamento de Fotografía del MoMA, Edward Steichen, quien fue nombrado en sustitución de Beaumont Newhall en 1947, Phillips define al museo como un orquestador de sentidos [*orchestrator of meaning*] en tanto marco de representación simbólica que delineó el sentido mismo de la fotografía a partir de las actividades de exposición, investigación y difusión que el museo desarrolla, mismas que, a su vez, sostienen y proyectan dicho sentido o formulación. Phillips, “La fotografía en el banquillo de los acusados”, 122.

<sup>17</sup> Luis Gerardo Morales. “Museo y grafía: el ojo del historiador en relación con la mirada museográfica.” *Curare, Espacio Crítico para las Artes* 14 (1999): 20.

Por otra parte, varios seminarios del Posgrado en Historia de Arte resultaron fundamentales para delinear algunos planteamientos, metodologías, lecturas y enfoques de esta investigación. Me refiero especialmente a los siguientes: *Fotografía y sujetos*, impartido por la Dra. Deborah Dorotinsky (2012-2); *Ideas documentales y poéticas/políticas museales*, del Dr. Jorge Ribalta (2012-2); *Las culturas del coleccionismo de arte entre la teoría y la praxis (Argentina. Siglos XIX y XX)*, a cargo de la Dra. María Isabel Baldasarre (2013-1) y, del Dr. José Antonio Rodríguez, *Las historias de la fotografía mexicana, 1930-2000* (2016-2) y *Análisis y escritura de la imagen fotográfica* (2017-1), en su parte inicial. De igual forma funcionaron el seminario de tesis *El Sabor de la Imagen* (2012-2016) a cargo de la Dra. Rebeca Monroy de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, y el curso del Colegio de Historia, *Arte moderno en México. Catálogo del Museo de Arte Moderno* (2013-1), impartido por el Dr. Renato González Mello en el MAM. Previo a mis estudios de doctorado, otros cursos fueron relevantes para el desarrollo de este trabajo, entre ellos el *Seminario Laboratorio de Museología* (2011), impartido por el Dr. Luis Gerardo Morales en el marco de mis estudios de la Especialidad en Museografía en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del INAH, y el seminario de la Maestría en Historia del Arte de la UNAM, *Museos y políticas culturales* (2009-1), a cargo de la Dra. Ana Garduño.

## **El corpus: colecciones y archivos**

El *corpus* central de esta investigación está constituido por la colección fotográfica del Museo Nacional de Arte, integrada por impresiones, negativos, documentos e impresos, que forman parte de varios fondos y lotes, así como por el Fondo Comfot del Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C. Ambos acervos suman un total de 1095 piezas. Como veremos, fue necesario establecer criterios para que una selección fuera analizada en esta investigación.

La procedencia es un criterio fundamental para distinguir los distintos conjuntos fotográficos del Museo. En primer lugar, se encuentra el llamado “Acervo constitutivo”, integrado por las obras que formaron parte del Museo en el momento de su origen en 1982. De acuerdo con la investigación de lo que se conserva en los acervos documentales del Museo, es muy probable que únicamente cuatro impresiones fotográficas hayan sido las que formaron parte de este lote inicial.<sup>18</sup> Poco después de la fundación del recinto, paulatinamente se fueron integrando nuevas fotografías al acervo, principalmente mediante el mecanismo de la donación por parte de distintas instituciones y particulares: la Galería Whitechapel (1983); Carlos Beltrand (1983); Lola Álvarez Bravo (1983); Blanca Vermeesch, viuda de Maples Arce (1992); María Asúnsolo (1994); James Oles (2001); Manuel García (2001), Carmen Zuckermann de Elizondo (2001), y, en 2008, tuvo lugar la donación de

---

<sup>18</sup> Con información del Departamento de Estudio del Acervo del MUNAL. Agradezco a Ana Celia Villagómez por las referencias sobre la procedencia de las obras fotográficas.

476 piezas de la colección personal de Olivier Debroise. Por razones metodológicas, esta es la última donación que incluyo en mi estudio, aunque posteriormente se han recibido otras donaciones, como la más reciente entrega por parte de la familia de Maples Arce, de tres impresiones *vintage* de Tina Modotti en 2015.<sup>19</sup>

Por otro lado, la colección del MUNAL también se ha ido formando a través de los mecanismos de adjudicación y adquisición. En 1992, ingresaron cinco fotografías de Kati Horna; en ese mismo año se adjudicó otra fotografía más por parte de la Dirección General de Artes Plásticas, Departamento de Inventario de Obras Artísticas; y, en 2007, se realizó una transferencia desde CENCROPAM.<sup>20</sup>

En tanto obras del Acervo del MUNAL, todas éstas forman parte del patrimonio artístico nacional y pertenecen al Instituto Nacional de Bellas Artes; cada una cuenta con un número del inventario interno del Museo y un número de inventario del sistema de registro de las obras artísticas mueble del INBA, llamado SIGROPAM.<sup>21</sup> Además de este acervo nacional y público, el Museo resguarda en comodato el Fondo Comfot, propiedad del Patronato del Museo Nacional de Arte A.C. Dicho conjunto está integrado por un total de 519 piezas entre las que se encuentran impresiones fotográficas, dos álbumes fotográficos —uno con fecha de 1932 y conformado por 90 impresiones, y otro de 1928, de 50 fotografías—; seis libros, un óleo sobre tela, un acuarela y 61 estampas.<sup>22</sup>

El Fondo Comfot tiene sus orígenes en el proyecto *MUNAL 2000*, desarrollado a finales de la década de 1990, bajo la dirección de Graciela de la Torre. Con *MUNAL 2000* se reconfiguró el guión museológico del recinto y su disposición museográfica. Una de las mayores aportaciones de esta iniciativa fue el reconocimiento por parte de los investigadores, curadores y funcionarios del Museo, acerca de la carencia de obra fotográfica en el acervo artístico del MUNAL.

De esta forma, si consideramos que la colección está integrada por las obras del MUNAL-INBA y las del Patronato, estamos ante un *corpus* de 1,095 piezas. De éstas, 576 son del MUNAL-INBA y 519, del Patronato. Para efectos de la presente investigación es necesario siempre tener en cuenta la diferenciación entre ambos acervos pues, en sentido estricto, el Fondo Comfot no pertenece al Museo. Sería deseable que en algún momento llegara a serlo, dado que su origen se basó en la necesidad de dotar al MUNAL de un fondo fotográfico y, como aquí se verá, dentro de sus limitaciones y lagunas, este fondo cuenta con una mayor representatividad en cuanto a expresiones, autores y estilos fotográficos que la propia colección del MUNAL-INBA. No todas las piezas son analizadas aquí; únicamente una selección que me permitió abordar los temas propuestos.

Por otra parte, el Fondo Olivier Debroise que resguarda el Centro de Documentación Ar-

---

<sup>19</sup> Se trata de las obras: *Cables de telégrafo*, 1925, *La elegancia y la pobreza*, y *Guitarra, canana y hoz*. Estas fotografías forman parte de la exposición temporal *Donación de la familia Maples Arce Vermeersch* (16 de marzo de 2016 al 11 de febrero de 2017), en la que se informa que la primera fotografía fue publicada en la revista *Horizonte*, número 2, 1926, página 24 y, la segunda, fue realizada para el periódico *El Machete*, en 1928.

<sup>20</sup> Siglas de: Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del INBA.

<sup>21</sup> Siglas de: Sistema General de Registro de Obra del Patrimonio Artístico Mueble del INBA.

<sup>22</sup> El inventario que me fue proporcionado por el Patronato consigna 326 piezas. La diferencia numérica se debe a que existen dos álbumes fotográficos que están contabilizados como una pieza, pero al tomar las fotografías de manera individual, la cifra asciende a 519 *items*.



kheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, aunque no constituye el *corpus* central de esta investigación, fue un archivo fundamental para la realización de esta tesis. Esto, en la medida en que se trata del archivo documental que Debroise reunió a lo largo de su vida; en él consulté parte de los documentos relacionados con las investigaciones de Debroise sobre fotografía, especialmente, lo relativo a Lola Álvarez Bravo —entrevistas audio grabadas y sus transcripciones, ensayos, proyectos, etcétera—, así como lo relativo a su gestión como curador de fotografía del Museo Nacional de Arte. En el MUAC podemos ubicar muchos documentos de índole institucional que no localicé en el Archivo Histórico del MUNAL. En esta medida, la complementariedad de los archivos y las colecciones, los diálogos entre ellos, los faltantes y las referencias cruzadas, son aspectos fundamentales a los que me enfrenté en esta investigación.

## **Estructura y narrativa**

Esta tesis se estructura en cuatro capítulos. El capítulo 1, “Panorama de una intersección: entre los relatos de la historia, las prácticas del coleccionismo de fotografía y los museos de arte en México”, comienza con el apartado titulado “Confesiones.” A partir de la recuperación de algunas experiencias con las que me enfrenté al trabajar en la gestión de colecciones en museos, planteo los primeros acercamientos al tema. Aparentemente cotidianas y anecdóticas, dichas experiencias nutren preocupaciones y problemas de investigación que están directamente relacionadas con mi interés por la fotografía y con el ejercicio del coleccionismo personal e institucional, así como con la reflexión acerca de la conceptualización y conformación de los relatos de la historia, y el papel interpretativo del historiador que produce tal conocimiento.

De esta forma, la colaboración que realicé en las áreas de Registro y control de obra y Curaduría en museos de arte ha nutrido de manera significativa mi inclinación por el análisis de las colecciones artísticas y por los problemas de investigación que plantean su gestión, estudio, difusión, exhibición y conservación, tanto desde la perspectiva y el entorno del museo como desde el ámbito académico. En esta tesis busco proponer interpretaciones a partir del entendimiento de que dichos problemas de investigación surgidos en la esfera del museo —que aquejan su práctica diaria y su ejercicio como institución en términos fundamentalmente museológicos—, hasta cierto punto son particulares y específicos frente a los que surgen en la academia, espacio que algunas veces se encuentra relativamente alejado de las dinámicas de los museos. Sin embargo, ambos problemas de investigación se dirigen hacia los mismos sujetos, objetos, procesos y prácticas y, en esta medida, pueden y deben correlacionarse, alimentarse y enriquecerse en aras de lograr una mayor complejidad y alcance en sus planteamientos, propuestas explicativas, programas y proyectos, tanto en términos museológicos como de la historia del arte y la fotografía. Si un investigador estudia la colección de un museo, es deseable —por no decir, obligado— que la analice no sólo como una pieza aislada, sino como una obra perteneciente a un contexto específico que la coloca en dinámi-

cas específicas; es decir, se debe tomar en cuenta su lugar dentro del “marco institucional en los que se producen y se consumen” tales objetos artístico-simbólicos, tomando prestadas las palabras de John Tagg.<sup>23</sup> El peso simbólico de este marco es tan relevante que autores como Carla Stellweg han expresado señalamientos especialmente provocadores como cuando la crítica de arte aseveró en la nota editorial del número 11 de la revista *Artes Visuales* —dedicado a los museos y la museografía moderna— lo siguiente: “Reconozcamos que mucha de la obra que vemos no existe; es el ambiente (¿museo?) el que le confiere su existencia.”<sup>24</sup>

En el segundo apartado del capítulo 1, titulado “La fotografía en la intersección: entre los relatos de la(s) historia(s), la crítica moderna, las prácticas expositivas y un proyecto trunco de museo de arte (1923-1937)”, presento el núcleo de mi planteamiento en términos del problema de investigación y de la interrelación entre, primero, los campos de la historiografía del arte y de la fotografía; segundo, del ejercicio del coleccionismo —fundamentalmente, el institucional— y, tercero, del dispositivo de la exposición.

Estos tres ejes me permiten reflexionar sobre la visibilidad y legitimación de prácticas y disciplinas artísticas, estilos, autores y agendas estéticas e ideológicas. Igualmente, planteo una de mis hipótesis en el sentido de que la fotografía, en su doble acepción de documento/registro y creación/arte —lo que Boris Kossoy llama “binomio indivisible” en su texto *Fotografía e historia* (2000)<sup>25</sup>— reviste lo que entiendo como un especial juego de tensiones al ser reflexionado a partir del enfoque historiográfico y del circuito del museo. En este sentido, me pregunto cuestiones tales como de qué manera operan los valores documentales y estéticos en los relatos de nuestras historias de la fotografía; qué operaciones teóricas, conceptuales y metodológicas han hecho posible el escribir otras historias del arte y de la fotografía que no repitan las narraciones hegemónicas y las trasciendan; o qué caminos han seguido las prácticas de formación de acervos fotográficos en algunos museos cuya misión y vocación son definidas por lo artístico, lo que de una u otra forma, integra también los relatos de las historias de arte y de la fotografía. De esta manera, el análisis de la iniciativa de la revista *Forma*, que en 1927 propuso la creación del Museo de Arte Moderno Americano y de una proyectada colección que le diera razón de ser, así como de las discusiones sobre la tradición y la vanguardia en lo fotográfico, hacen eco de los cuestionamientos previamente formulados. Al respecto, los planteamientos que Luis Gerardo Morales y Luis Alonso Fernández desarrollan en varios artículos sobre museografía, historiografía, museos y representación, me han ayudado a delinear algunas de las respuestas que propongo a lo largo de este capítulo y de la tesis.

En el tercer apartado del capítulo 1, “Usos y funciones de la fotografía en el museo. Breves antecedentes”, abordo de manera sintética los procesos de conformación del sistema de museos en México y de las colecciones artísticas nacionales, siempre en relación con los acervos fotográficos como tema central. Para profundizar en la historia de estos procesos y de las políticas culturales en

<sup>23</sup> John Tagg. “La difusión de la fotografía: reformismo y retórica documental en el New Deal.” En John Tagg. *El peso de la representación*, 204. Barcelona: Gustavo Gili, 2005 [1988].

<sup>24</sup> Carla Stellweg [nota editorial]. *Artes Visuales* 11 (1976): 2.

<sup>25</sup> Boris Kossoy. *Fotografía e historia*, 40-42. Buenos Aires: La Marca, 2001.

términos amplios, el lector tiene a su disposición un número importante de investigaciones muy significativas que han recorrido dichos caminos. Refiero aquí algunas de éstas, aunque muchas — con excepciones que aquí anoto—, han dejado fuera el tema de la fotografía, ya sea por causas que se explican históricamente o porque no figuran dentro de su objeto e interés.

En el cuarto y último apartado de este primer capítulo, “Olivier Debroise. Coleccionismo fotográfico y formación de acervos fotográficos en museos”, me acerco a las prácticas de coleccionismo personal e institucional de fotografía de dos personajes que incidieron de manera significativa en la formación de acervos fotográficos en museos de arte en México: Manuel Álvarez Bravo y Olivier Debroise. El perfil que tuvo la colección fotográfica del Museo de Arte Moderno (MAM) durante buena parte de su historia, estuvo estrechamente relacionado con la actividad fotográfica y el ejercicio del coleccionismo que a lo largo de varias décadas desarrolló Manuel Álvarez Bravo. A inicios de la década de 1970, el fotógrafo donó su colección de fotografía antigua, copias *vintages*, así como objetos fotográficos, y vendió un lote de 400 impresiones de época de su autoría. Hasta el año 2010, aproximadamente, éste fue el sustento principal de la colección del MAM; fundamentalmente debido a esto, este museo puede entenderse como el caso comparativo frente al MUNAL.

Por otro lado, en este apartado también abordo parte de la trayectoria de Debroise como curador de fotografía del MUNAL en el contexto del proyecto museológico *MUNAL 2000*, desarrollado durante la gestión de Graciela de la Torre, y reflexiono acerca de cómo el historiador reunió una colección fotográfica personal a partir de sus intereses en tanto investigador del arte y de la imagen. Me refiero a que esta colección finalmente se integró al acervo artístico del recinto cuando el curador falleció, gracias a las gestiones realizadas por James Oles y Cuauhtémoc Medina, junto con sus herederos. A partir de la referencia al personaje y a su injerencia en la conformación del acervo fotográfico del MUNAL y de su Patronato —con el Fondo Comfot—, es posible abordar temas centrales sobre el devenir de las instituciones involucradas y el lugar de la fotografía como pieza de museo de arte. Aquí, los planteamientos sobre la disponibilidad de obras en momentos y circunstancias históricas determinadas que autores clásicos del coleccionismo como Francis Haskell o Jean Baudrillard, son una guía para la reflexión. En este sentido, el seminario de la Dra. María Isabel Baldasarre, *Las culturas del coleccionismo de arte entre la teoría y la praxis (Argentina. Siglos XIX y XX)*, impartido en el Posgrado en Historia del Arte, fue fundamental para delinear el marco teórico de mi análisis.

En el segundo capítulo, “Entre la tradición y la vanguardia. Corrientes y géneros fotográficos en las colecciones fotográficas del MUNAL”, doy continuidad a los planteamientos desarrollados en el capítulo 1 sobre algunas de las distintas interpretaciones de nuestras historias de la fotografía que han analizado las expresiones fotográficas en términos de tradición y vanguardia, enfocándome en una selección de obras de la colección del Museo pertenecientes a los géneros del retrato y el paisaje fotográfico.

El apartado “Pintoresquismo, pictorialismo y vanguardia. La disputa sobre la modernidad en los relatos de la historiografía” se desarrolla en el sentido de ubicar y diferenciar distintas

expresiones de la modernidad fotográfica y de cómo la fotografía, a su vez, fue un medio de representación de la modernidad finisecular y posrevolucionaria. Aquí reviso las categorías que dan título a la sección en tanto algunas de las nociones fundamentales que han marcado el debate sobre la fotografía de finales del siglo XIX y primera mitad del XX, principalmente, centrándome en una parte de los estudios históricos contemporáneos (finales de la década de 1970 y hasta los años más recientes).

A partir de este marco de análisis, los siguientes dos apartados están dedicados a revisar de qué manera están representados en la colección del MUNAL dos géneros tradicionales de las expresiones de la disciplina que nos ocupa: el retrato y el paisaje. Prácticamente desde los inicios de nuestra fotografía y a lo largo de su devenir, el retrato ha sido un género fundamental a través del cual se ha desarrollado la fotografía y, en éste se observan muchas de las transformaciones que los lenguajes de vanguardia introdujeron en lo fotográfico. El paisaje y las vistas, por su parte, vivieron un auge importante durante los años finiseculares y las primeras décadas del siglo XX, principalmente desde las prácticas pictorialistas y documentales. En una parte de éstas últimas, la documentación y el registro visual estuvieron ligados a intereses promocionales y la política expansionista estadounidense, en el contexto del proceso de formación y consolidación de los estados nacionales, especialmente en las etapas marcadas por el modelo político-económico del llamado estado liberal-oligárquico, durante la modernidad decimonónica.

Así, el objetivo de este capítulo es proponer una lectura de la colección frente a los relatos formulados desde la historiografía previamente comentados; es decir, poner en juego la hipótesis de que la conformación de la colección se corresponde con ciertos lineamientos discursivos que, desde una visión historiográfica, entendieron de determinada manera la historia de nuestra fotografía y, por lo tanto, sirvieron de marco para delinear qué autores, estilos y obras eran susceptibles de integrarse a la colección, privilegiando unos sobre otros que permanecieron o permanecen fuera de la misma y por lo tanto, de la visibilidad que confiere el museo. Aquí, la aseveración de Carla Stellweg acerca de cómo el “ambiente (¿museo?)” confiere existencia a las obras, previamente referida, cobra relevancia. Este enfoque responde al intento por explicar la práctica de conformación de acervos fotográficos en museos, en particular en el MUNAL, como un ejercicio que, desde la gestión museística, se nutre parcialmente de los relatos de la Historia y la Crítica fotográficas —o que sería deseable que lo hiciera— y que a su vez, puede también influir o tener impacto en la generación de nuevas rutas interpretativas para la investigación. Sin embargo, esta idea debe matizarse a partir de los planteamientos sobre la ‘disponibilidad’ de obras en el mercado y en el horizonte cultural y simbólico aludido en el capítulo 1, que en buena parte influyen —mas no determinan de manera automática— lo que se colecciona y lo que no.

El capítulo 3, “Entre la visibilidad, la reivindicación y la formación de acervos públicos de fotografía. Tina Modotti y sus exposiciones de 1929 y 1983: *Nuevas tendencias* de la fotografía,” está dedicado al caso de Tina Modotti como lo que interpreto un primer paradigma del perfil de la colección fotográfica del MUNAL y de su exhibición mediante el dispositivo de la exposición

temporal.<sup>26</sup> Los casos de estudio son dos muestras fotográficas. Por un lado, la realizada por la misma Modotti en diciembre de 1929 en la Biblioteca Nacional, poco antes de que fuera expulsada de México a inicios de 1930. Esta exhibición, en la que la fotógrafa actuó como “mediadora de sí misma” —términos de Hans Ulrich Obrist— permite analizar, entre otros, los temas relacionados con la reivindicación y la visibilización de una nueva manera de hacer fotografía gestada desde la década 1920 en México.

Por otro lado, la exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti*, curada y presentada originalmente en la galería Whitechapel en Londres por Laura Mulvey y Peter Wollen en 1982, y presentada en 1983 en el MUNAL, posibilita reflexionar también sobre la reivindicación y la visibilidad, pero a partir de un episodio específico y reciente de nuestra historia expositiva fotográfica —y en el que sus protagonistas ya no están vivas—, frente al desenvolvimiento de los relatos historiográficos de la fotografía en México. De igual forma, aquí abordo la puesta en juego de lecturas de género que se abocaron al análisis de las prácticas artísticas a finales de la década de 1970 y principios de 1980, paralelamente al surgimiento del llamado arte feminista en México y, al mismo tiempo, busco explicar el papel de esta exposición como un episodio central dentro de la conformación del acervo fotográfico del MUNAL, espacio entonces recientemente inaugurado.

El capítulo 3 cierra con un apartado dedicado a la circulación y recepción que la exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti* tuvo en una parte de la prensa mexicana, análisis que evidencia, desde un ángulo muy particular, varios aspectos: el papel que tuvo el MUNAL como espacio legitimador de las prácticas artísticas en el entonces incipiente posicionamiento de la italiana y de su obra como un paradigma de la fotografía de vanguardia y del arte de la posrevolución; las dificultades frente a las que —no pocas veces— se enfrentó la obra de Tina Modotti al ser presentada junto a la de Frida Kahlo en nuestro museo nacional, pintora más conocida y reconocida por la crítica y por el público que visitó la muestra y, por último, la continuidad de algunos planteamientos del capítulo 1 sobre la visibilidad y el lugar por momentos parcial y secundario de la disciplina de la fotografía frente a la pintura, el dibujo y las artes gráficas.

En el capítulo 4, “El tercer ojo: Lola Álvarez Bravo. Entre la historia oral, los archivos personales e institucionales”, abordo la obra de la retratista jalisciense en la colección del MUNAL. Además de Tina Modotti, entiendo a Lola Álvarez Bravo como la segunda figura paradigmática de este acervo. El acercamiento a la temática de este capítulo está dado, por un lado, a través de las entrevistas que Olivier Debrouse le hizo a la fotógrafa a finales de la década de 1970 e inicios de 1980, cuyos audios y transcripciones forman parte del fondo documental del crítico, en resguardo del Centro de Documentación Arkheia del MUAC-UNAM. Muchísimos fragmentos o, incluso, transcripciones completas de estas entrevistas, ya están publicados por Debrouse en sus investigaciones sobre fotografía. Sin embargo, mi acercamiento en esta tesis es directamente con los documentos de trabajo que él escribió a mano o en máquina de escribir mecánica y que constituyen materiales de investigación —siempre debidamente acreditados—, pues es ésta la cualidad que por

---

<sup>26</sup> El segundo paradigma corresponde a Lola Álvarez Bravo, analizada en el capítulo 4 de esta tesis.

el momento me interesa resaltar, no el de las publicaciones que representan otro tipo de soportes y circulación. Por otro lado, mi enfoque está dirigido al análisis de una parte de la obra fotográfica que Lola Álvarez Bravo desarrolló durante buena parte de su trayectoria y de la que encontramos un buen número de ejemplares en la colección del MUNAL, en concreto en el Fondo Olivier Debroise, donado al Museo en 2008: el género del retrato.

A diferencia del capítulo anterior, dedicado a Modotti, en el que centro mi atención en los circuitos y discursos expositivos, la difusión y recepción en prensa, en tanto espacios públicos de carácter fundamentalmente masivo, en este último capítulo me adentro en una dimensión más íntima relacionada con el trabajo de investigación y de interpretación de un historiador frente a una fotógrafa con quien conversa. El tono y el ambiente son entonces, distintos. Los documentos son también fuentes primarias, pero aquí nos hablan de cómo ambos protagonistas ejercieron sus prácticas profesionales, intelectuales y creativas, de manera individual y en colaboración; ella marcó significativamente a Debroise y, en tanto artista de la época, protagonista y testigo que conoció a *medio mundo*, fue para él una de sus puertas de entrada al estudio de la plástica mexicana. El historiador entrevistó a la fotógrafa sobre su práctica y concepción acerca de la fotografía y, a partir de eso, escribió sobre ella, al tiempo que realizó —en la década de 1980, fundamentalmente—, exposiciones retrospectivas dedicadas a su obra. Tal como me lo señaló Mónica Mayer al conversar respecto la curaduría que realizó para el MUAC, *Visita al Archivo Olivier Debroise. Entre la ficción y el documento* (2011): “Lola realmente le enseña fotografía a Olivier y luego él se convierte en el experto, lo que es muy interesante.”<sup>27</sup> Temporalmente, las fechas de estas entrevistas coinciden con la época en la que Tina Modotti y su obra estaban siendo revalorizadas y cuando se presentó la exposición de 1983 en MUNAL, así como con el perfilamiento inicial de los estudios de la fotografía desde la disciplina de la historia en México.

Así, a través de la revisión de algunos de los documentos producidos a partir de la aplicación de la metodología de la historia oral por parte de Debroise, es que recupero y reflexiono sobre la interpretación que Lola hizo sobre su propia práctica retratística y la confronto con un ejemplo: el retrato *Niño Bizantino* (ca. 1949), del que hoy encontramos una impresión *vintage* y firmada en la colección del MUNAL, fotografía que fue obsequiada por Lola Álvarez Bravo a Debroise. Esto me permite reflexionar sobre el retrato y la retratística, la pose y la construcción de sujetos fotográficos. En este sentido, el seminario ya citado, *Fotografía y sujetos* impartido por Deborah Dorotinsky en el Posgrado en Historia del Arte, fue fundamental para delinear el marco teórico de este capítulo.

Por último, en las conclusiones hago lo propio e incluyo un apartado —quizá algo extenso— titulado “La bodega. Ejemplos de visibilidad, exhibición y documentación de la colección fotográfica del MUNAL como temas para la investigación.” En gran medida, los planteamientos de esta sección vuelven a tocar los puntos con los que inicié esta tesis y, como ellos, también tienen sus orígenes en mi experiencia en las áreas de Registro y control de obra del Museo de Arte Moderno, y de Colecciones

---

<sup>27</sup> Entrevista de Abigail Pasillas a Mónica Mayer. Archivo Pinto mi Raya, Ciudad de México. 21 de septiembre de 2016.

y Curaduría del Museo Nacional de la Estampa. Aunque mi trabajo no se dio únicamente con acervos fotográficos, éste me ayudó a plantear interrogantes que en la presente tesis se enfocan en lo fotográfico.

En “La bodega...” apunto brevemente una serie de aspectos relacionados con cuestiones museológicas, curatoriales y de gestión, susceptibles de alimentar la investigación histórica de la fotografía desde la perspectiva del ámbito del museo y del objeto museable que integra una colección. En este sentido, los planteamientos de autores como el ya mencionado Luis Gerardo Morales, me han permitido reflexionar sobre mis experiencias en la gestión de colecciones, en la operación y el lenguaje museográfico en tanto temáticas relacionadas con el campo de lo simbólico, la memoria y la visibilidad de lo fotográfico. En uno de sus ensayos, Morales hace la siguiente reflexión, misma que considero fundamental para lo que fue el origen y el desarrollo de mi tesis:

El estudio del museo resulta igualmente importante porque permite distinguir el código binario de las operaciones museográficas: primero está aquello que va destinado a las bodegas (y junto con las omisiones voluntarias e involuntarias); y, al mismo tiempo, tenemos aquello otro que participa del campo visual creado por la exhibición museográfica. Por supuesto, el acto deliberado de la exhibición de objetos implica la omisión de puntos de vista distintos de lo que se considera visible; se suprimen otras historias distintas a las que vemos. Es decir, en un primer plano, los museos sólo son depositarios o repositorios de especímenes, artefactos y tesoros; es decir, signos inanimados, simples objetos del cambio histórico; mientras que, en un segundo nivel, las exhibiciones proveen a las disciplinas científicas (como la botánica, la física o la geología) de un medio de comunicación *racionalmente dispuesto* en un espacio arquitectónico.<sup>28</sup>

De igual forma, en “La bodega” delinee temas para investigaciones futuras y retomo los debates que atraviesan toda esta tesis, mismos que ubiqué en los inicios de esta introducción mediante la referencia a la preocupación que Carlos Chávez expresó en 1949, respecto a que una parte de la colección del Museo Nacional de Artes Plásticas “permaneciera embodegada”. Así, más que presentar planteamientos concluyentes, el apartado “La bodega” tiende a dejar abiertas preguntas de investigación a partir de ejemplos de la colección que evidencian problemáticas que no pudieron ser analizadas en esta tesis, pero que considero importante dar un espacio a su mención.

De la misma manera, en “La bodega”, la forma deviene en contenido ya que recupero los temas, pero finalmente no los desarrollo del todo: los resguardo, pero sin visibilizarlos ampliamente. Con esta estrategia retórica pretendo asumir, emular y subrayar una práctica común dentro del ámbito de los museos, a fin de apuntalar una muy preliminar hipótesis orientada a explicar en futuros estudios algunos de los motivos por los que la investigación y la gestión en museos tienden a marginar ciertas fotografías, géneros fotográficos, autores y estilos que no terminan de incorporarse plenamente como piezas en las exposiciones, volviéndose así piezas no vistas y no documentadas.

En este sentido, para el caso del MUNAL, planteo preliminarmente la hipótesis de que, en tanto acervo fotográfico de un museo con vocación dedicada al arte, esta marginación es susceptible de presentarse, por un lado, en obras realizadas por un tal ‘anónimo’, de las que poco sabemos

<sup>28</sup> Morales, “Museo y grafía...”, 20.

y de las que tampoco suele haber documentación sobre fecha y lugar de toma, cuyo ejemplo es un lote de tarjetas postales de haciendas pulqueras del estado de Hidalgo, realizado durante el primer cuarto del siglo XX y que eran parte de la colección de Debroise. Relacionado con esto, otra vía de marginación puede estar relacionada con obras de carácter documental con registro de autoría, pero que no detentan valores estéticos —aunque sí compositivos y fotográficos en un sentido documental—, lo que las hace poco susceptibles de ser integradas en una visión curatorial atenta más bien a las expresiones artísticas, aquello que Douglas Crimp, Christopher Phillips y Rosalind Krauss han referido en sus ensayos. Por último, un grupo de fotografías que suele mantenerse en la invisibilidad expositiva y de investigación son aquellas que, sin ser anónimas, son de fotógrafos parcial o altamente reconocidos, como las mismas Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo, pero que se trata de lo que señalo como ‘obras menores de artistas mayores.’ En algunos casos, son fotografías de carácter más documental, o registro de obra pictórica, escultórica, mural, etcétera; pueden ser copias de trabajo, no son impresiones finas y otras son piezas que, según la valoración del *highlight* que suele estar presente en las dinámicas de los museos, pueden ser interpretadas como no tan ‘contundentes’ frente a otras obras. Pero, en mi caso de estudio, todas son piezas inventariadas que forman parte del Museo y como tal, evidencian aspectos fundamentales para la historia de la fotografía, del arte y la museología, y nos presentan retos relacionados con la documentación, la investigación y la curaduría que han sido abordados por los autores mencionados.

## Precisiones y terminología

Por otro lado, cabe señalar que al referirme a obras fotográficas específicas, me baso siempre en la información proporcionada por el Museo, principalmente a partir de sus inventarios y documentación interna. Cuando conté con el dato o cuando me fue posible acceder a los originales y verificarlo directamente, incluí información de procedencia, una referencia básica del estado de conservación, el tipo de copia —*vintage* o contemporánea—, técnica y procesos fotográficos con los que se realizó la pieza o metadatos presentes en el objeto fotográfico —firmas, anotaciones, si están adheridos a un soporte secundario, si cuentan con dedicatoria, etcétera—. En este sentido, a partir de la investigación que realicé para esta tesis, parece ser que sólo las técnicas y procesos fotográficos de las piezas que integran el Fondo Olivier Debroise del MUNAL han sido identificadas por una conservadora-restauradora especialista en material fotográfico, Nadine Vera, quien en 2010 realizó una propuesta de identificación de los procesos fotográficos del mencionado Fondo.<sup>29</sup> Sería deseable que el resto de las obras fueran sometidas a dicho protocolo, especialmente las pertenecientes al Fondo Comfot del Patronato.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Nadine Vera, “Diagnóstico técnico y propuesta de conservación-restauración de las fotografías del Fondo Olivier Debroise.” Febrero de 2010. Documento mecanografiado. Departamento de Estudio del Acervo, MUNAL.

<sup>30</sup> En las fotografías incluídas a lo largo de esta tesis remito a las técnicas y procesos fotográficos asentados en el inventario del Patronato; sin embargo, considero que en varios casos, el Museo debería verificarlas con la asesoría de un especialista.



Por causas ajenas, no siempre logré trabajar en contacto directo con los objetos e imágenes fotográficas que son protagonistas en esta tesis. El Museo y su Patronato siempre apoyaron la realización de mi investigación, lo que reconozco y agradezco de manera puntual. Sin embargo, algunas veces, por la dinámica propia del Museo no me fue posible consultar algunos ejemplares de la colección. Es necesario entonces reconocer que algunas verificaciones directas han quedado pendientes para futuras investigaciones y que, lamentablemente, esta situación pudo llegar a influir en la selección de obras comentadas y en algunas de mis apreciaciones, aunque procuré fincar dichas selecciones y mis aseveraciones en experiencias verificables.

Por último, es necesario hacer una precisión sobre el uso de los términos acervo, archivo, fondo, colección y centro de documentación, utilizados de manera reiterada en esta tesis. Considero ‘acervo’ a un conjunto de objetos o documentos con valor artístico o documental custodiado por una institución a partir de su misión. El concepto suele referirse a un conjunto definido desde un punto de vista muy general. El MUNAL, por ejemplo, en sus catálogos comentados se refiere al total de las piezas con carácter artístico o documental que resguarda, independientemente de las distintas disciplinas artísticas, como “Acervo del Museo Nacional de Arte”.

Para los siguientes términos, tomo las definiciones genéricas glosadas en el *Manual de técnicas. Investigación en archivo documental*, coordinado por Sabrina Baños Poo, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 2010, las que a su vez, amplio según sus usos y aplicaciones en esta tesis. Entiendo ‘archivo’ como un repositorio de carácter documental: “Archivo: del latín *archivum* y éste del griego *arcehion* que viene de *arché* que significa principio, origen. Hoy en día se entiende que es el local en que se custodian documentos públicos o particulares.”<sup>31</sup> Además, tomo en cuenta lo que la historiadora Aysleth Corona, responsable del Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno, me puntualizó con relación a que los archivos suelen tener su origen a partir de las actividades específicas que las instituciones o personas desarrollan, ya que dichas actividades generan diversos documentos. Asimismo, en el devenir de los procesos de personas o instituciones, la “vida útil” de los documentos que resguardan, atraviesa por distintas fases que los sitúan en distintos niveles dentro del archivo. En las instituciones, mas que en las personas, esto se traduce en categorizaciones tales como archivo de trámite, de tránsito, de concentración, archivo histórico e, incluso, archivo muerto, aunque en nuestros archivos personales también se presentan distinciones similares de acuerdo con la vigencia y utilización de nuestros documentos personales a lo largo de nuestra vida.<sup>32</sup>

Respecto a ‘fondo’, se designa como la “totalidad de documentos generados dentro de una estructura funcional de un organismo y en el ejercicio de su competencia, conforme a principios de procedencia. Es el conjunto de documentos, con independencia de su tipo documental o soporte, producidos orgánicamente y/o acumulados y utilizados por una persona física o entidad en el

<sup>31</sup> Sabrina Baños Poo. *Manual de técnicas. Investigación en archivo documental*, 53. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

<sup>32</sup> Agradezco a la historiadora Aysleth Corona, responsable del Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno, sus comentarios y sugerencias al respecto de la terminología.

transcurso de sus actividades y funciones como productor.”<sup>33</sup> Es decir, el Fondo Olivier Debroise, de la colección de fotografía del acervo del Museo Nacional de Arte está primordialmente integrado por materiales relacionados con la fotografía: impresiones, negativos, impresos, publicaciones, pero que se distinguen a partir de que su procedencia es la misma. El Fondo documental Olivier Debroise, en resguardo del Centro de Documentación Arkheia del MUAC-UNAM reúne material documental diverso, aunque también audios, objetos, etcétera, que no cuentan con un valor artístico, sino documental. O el Fondo Comfot, propiedad del Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., que conjunta fotografías, álbumes fotográficos, publicaciones, estampas y óleos.

Por su parte, para el término ‘colección’, el citado manual establece que es un “conjunto artificial de documentos acumulados sobre la base de alguna característica común sin tomar en cuenta su procedencia (no debe confundirse con fondo).”<sup>34</sup> Aquí habría que hacer varias precisiones a esta definición general. En esta tesis el rasgo común que distingue a lo que llamo colección es precisamente su tipología disciplinaria y/o soporte: la fotografía. Segundo, que abordo conjuntos producto de la acumulación efectivamente artificial o de la reunión deliberada, dirigida y proyectada, como reflexionan algunos teóricos en los que me baso, como Jean Baudrillard, quien incluso distingue ‘acumulación’ de ‘colección’. Tercero, que además de documentos —como pueden ser las fotografías mismas—, las colecciones pueden resguardar objetos de carácter y valor artístico, no sólo documental. Por consecuencia, al usar el término “colección de fotografía” de determinado museo, lo hago para distinguirla de su acervo en sentido amplio y tomo en cuenta la distinción disciplinaria. Cuarto, lo hago sin que la distinción del criterio de procedencia de los diferentes *items* que la integran a su interior sea un factor determinante, como sería en el caso de “fondo”, tal como señala el glosario. Quinto, al hablar de la colección de fotografía de Manuel Álvarez Bravo, que éste reunió y posteriormente donó al Museo de Arte Moderno o de la colección fotográfica de Olivier Debroise, su condición de colección se transforma en la de fondo cuando éstas se integran a la colección fotográfica de sus respectivos recintos y, de manera amplia, a sus acervos artísticos; dentro de este nuevo contexto institucional y clasificatorio, llegan a conformar el fondo de quien los reunió: Fondo Manuel Álvarez Bravo y el Fondo Olivier Debroise.

El centro de documentación es un repositorio que reúne distintas tipologías de materiales: bibliográficos, hemerográficos, documentales, audiovisuales, sonoros, etcétera, que está a disposición para la consulta de los usuarios.

Finalmente, quisiera cerrar la presente introducción puntualizando que esta tesis surgió del interés por investigar los procesos de conformación y exhibición de colecciones fotográficas en museos de arte en México, así como las prácticas institucionales y personales del ejercicio del coleccionismo fotográfico, frente a los relatos de la historiografía del arte y de la fotografía en nuestro país. Asimismo, este interés se relaciona con el objetivo de estudiar el ámbito de lo fotográfico desde la perspectiva de una historia del arte que está dirigiendo sus esfuerzos hacia campos,

<sup>33</sup> Baños Poo, *Manual de ...*, 54.

<sup>34</sup> Baños Poo, *Manual de ...*, 53.

temas y objetos tradicionalmente relegados por los relatos enfocados en las llamadas Bellas Artes. El acento en las prácticas y los relatos de visibilidad y legitimación de la fotografía —sus estilos, autores, expresiones, usos y funciones— desde las esferas del museo como marco institucional y de la historiografía, está presente a lo largo de este trabajo. Como ya señalé, mi experiencia profesional en los ámbitos del registro de obra, gestión y curaduría de colecciones en museos de arte, aunada a la profunda fascinación que me despiertan los museos, la fotografía y los archivos, son fundamentales para explicar el origen de esta investigación.





## ◇◇◇◇ **Capítulo 1. Panorama de una intersección: entre los relatos de la historia, las prácticas del coleccionismo de fotografía y los museos de arte en México**

### **1.1 Confesiones**

*En febrero de 1933, la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública (dirigida entonces por Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma) presentó una exposición de fotografías de Paul Strand, con temas de México y del sur de los Estados Unidos, donde lo hispanoamericano podía ser detectado a cada paso.*  
Raquel Tibol<sup>1</sup>

Conocí a la crítica de arte, Raquel Tibol, a finales del año 2013 en una sesión de trabajo para preparar una exposición sobre su colección de gráfica y dibujo que, lamentablemente no fue posible concluir, debido a sus condiciones de salud. Esa primera reunión y las subsiguientes, constituyeron incomparables lecciones intensivas sobre grabado y estampa, crítica e historia del arte en el México contemporáneo. Los encuentros estuvieron siempre aderezados con el humor agudo y las remembranzas sobre el ámbito cultural de buena parte del siglo XX mexicano, del que Tibol fue una protagonista activa.

Sin duda, Raquel Tibol fue una figura fundamental en el campo de la crítica de arte de nuestro país; al mismo tiempo, detentaba un fuerte carácter que la llevaba a expresar de manera contundente sus ideas. ¿Quién puede no quedar pasmado al conocer uno de los episodios que protagonizó en 1972, durante el I Congreso Nacional de Artes Plásticas, cuando propinó a David Alfaro Siqueiros “la más fuerte cachetada que haya dado yo en mi vida”?<sup>2</sup> Perfecta demostración de su tenaz personalidad, aunada a la defensa categórica de sus principios, este incidente fue la culminación de una dilatada polémica entre el muralista y la crítica en torno a la obra de Siqueiros y las relaciones entre el artista y el mecenazgo del Estado mexicano. La lente de Héctor García captó parte de este aparatoso suceso, por lo que contamos con testimonios gráficos del mismo, aunque no del momento climático.

Autora incansable de numerosos textos, ensayos y columnas en las que desplegó el ejercicio de crítica de arte, Raquel Tibol también es una referencia para el campo de la fotografía. En 1977, junto con Pedro Meyer, Jorge Alberto Manrique, Lázaro Blanco y Enrique Franco, fue cofundado-

<sup>1</sup> Raquel Tibol. “Episodios fotográficos.” *Proceso* (1989). Última consulta: mayo de 2016. En: <http://www.proceso.com.mx/154055/episodios-fotograficos>.

<sup>2</sup> Armando Ponce. “La cachetada de Raquel Tibol a Siqueiros.” *Proceso* (2012). Última consulta: mayo de 2016. En: <http://www.proceso.com.mx/310330/la-cachetada-de-tibol-a-siqueiros>.

ra del Consejo Mexicano de Fotografía (CMF)<sup>3</sup>, acontecimiento clave a partir del cual la creación fotográfica y su investigación siguieron nuevos derroteros en nuestro país. Ponente en el I Coloquio Latinoamericano de Fotografía celebrado en 1978, Tibol actualizaba en ese foro un viejo debate en torno a las funciones de la fotografía, al tiempo que criticaba su ángulo reduccionista y, desde un enfoque latinoamericanista, vislumbraba las potencialidades culturales del medio:

Fácil sería exaltar como necesaria y urgente la foto de denuncia o de mensaje, olvidando que la fotografía como oficio y como arte tiene su propia y legítima variedad, su diversa función. No podemos ni debemos escoger su campo, pues su riqueza de posibilidades le ha dado un poder de penetración cultural como no lo conociera, hasta su advenimiento, ninguna de las artes visuales. Cualquier restricción, recetario o cartilla entorpecería el desarrollo de la fotografía y su clara utilidad para el desenvolvimiento cultural de América Latina en su conjunto.<sup>4</sup>

Así, con todo este caudal a cuestas, me encontraba yo asistiendo en su estudio, expectante ante un personaje de tal envergadura intelectual e histórica. Mientras Tibol nos instruí para ubicar tales o cuales obras con la destreza y autoridad de un gallardo director de orquesta sinfónica con todo y coro, nosotros la seguíamos y retirábamos de las carpetas las joyas gráficas que integraban su colección. Una vez libres de guardas, nuestras miradas se dirigían a contemplar el recién descubierto hallazgo. “Al mirar de cerca, observas texturas, cuestiones formales. Al ver de lejos, como con los murales, hay que irse alejando hasta que aparece el milagro.”<sup>5</sup>

Enfundadas en delicados papeles, algunas acompañadas de respetuosas y no poco cariñosas dedicatorias, las obras fueron paulatinamente activando en Tibol un torrente de recuerdos sobre épocas pasadas, episodios públicos y privados, sobre artistas ilustres o jóvenes desconocidos que, mediante obsequios gráficos, le habían otorgado muestras de su aprecio, agradecimiento o respeto.

Atenta y cuidadosa de mis movimientos como visitante de la cueva del tesoro, y pendiente de sus precisas instrucciones y comentarios, yo la escuchaba hipnotizada. Los libreros, plagados de títulos que mi antiguo profesor de materialismo histórico hubiera devorado en una tarde, nos rodeaban como un telón de fondo que reflejaba parte de las directrices teóricas y estéticas de nuestra directora de orquesta. Enfundada en mis guantes de nitrilo, yo anotaba algunas frases que la *Maestra* soltaba como relámpagos. La primera en mi libreta: “No soy coleccionista”, seguida de muchas más que ayudan a delinear el perfil de su colección y de su ejercicio como coleccionista. “Estos son testimonios de algunos entrañables lazos amistosos y de intercambio”, “algunas sí fueron adquiridas”, “no siempre fueron sus autores quienes las pusieron en mis manos”, “hay mucho muerto aquí. Pero está bien para que la gente los recuerde”, “uno no tiene la culpa de lo que le regalan”.

Como un murmurio, la pregunta sobre su colección de fotografía, que brillaba en mi imaginación, no me dejaba en paz. En una de las sesiones me arriesgué y le pregunté. Su respuesta activó

<sup>3</sup> *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, 212. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

<sup>4</sup> Raquel Tibol. “Bases para una metodología crítica de la fotografía en América Latina.” En *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 43. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978.

<sup>5</sup> Todas las frases entrecomilladas se refieren a lo comentado por Raquel Tibol durante las sesiones de trabajo celebradas en su casa-estudio de la colonia Anzures en la Ciudad de México, entre octubre de 2013 y enero de 2014.

aún más mi interés: “¿Fotografías? Tengo cajas y cajas”.

Aunque desde el inicio nos advirtió que no era coleccionista, Raquel Tibol lo era. “Yo no tiro las libretas”. Acto básico de un coleccionista: reunir. Tal vez no lo era en el sentido de aquel que profesionalmente se dedica a rastrear, perseguir, anhelar, comprar y revender obras de arte; aquel cuyas acciones están marcadas por el impulso del atesoramiento, el intercambio comercial y el mercado. Pero, a partir de lo que pude apreciar en tales sesiones, a lo largo de su vida, Tibol reunió un vasto conjunto de obra gráfica, cuya procedencia en gran medida se debía a regalos por parte de creadores o poseedores agradecidos. Incluso, pensaría yo, quizá habría entre los otorgantes, alguno que otro interesado en hacerse visible ante los ojos de la crítica.

La frase “uno no tiene la culpa de lo que le regalan” aún resuena en mi memoria como una explicación auto asumida sobre los mecanismos por los que la colección particular de Raquel Tibol se fue conformando a lo largo de los años. Desafortunadamente, las “cajas y cajas” de fotografías no llegaron a hacerse presentes en las sesiones de trabajo ni a abrirse como alforjas en el desierto. Pero el “uno no tiene la culpa de lo que le regalan” —para bien y para mal, que conste— es, tal vez, una de las sentencias que más marcaron mi valioso y fugaz encuentro con una de las figuras fundamentales de la crítica de arte mexicano moderno y contemporáneo. Igualmente, su temprana advertencia “no soy coleccionista” me lleva a pensar sobre cuándo se es y cuándo no se es coleccionista, o en cómo y para qué se colecciona.

Llama la atención que algunos de los grandes coleccionistas no se asuman como tales. A finales de la década de 1970, Felipe Teixidor confesó a Claudia Canales no serlo, postura que se acerca parcialmente a la de Tibol.<sup>6</sup> Tal como lo hizo frente a nosotros la crítica de arte argentina, naturalizada mexicana en 1961, el bibliófilo catalán, quien vivió el auge de la posrevolución en México, tampoco se asumió como un recolector que valoraba los objetos a partir de su cualidad de mercancías. Teixidor no veía en lo que rescataba de la pérdida inexorable un destino de encierro y de goce privado, sino la preservación de las funciones originales, testimoniales e históricas de los objetos. Teixidor era una especie de arqueólogo, profundamente motivado por la injusta circunstancia de aquello que encontraba; “lo que usted ve aquí, los libros, los muebles, las fotografías, todo esto estaba materialmente tirado en la calle”<sup>7</sup>, decía a Canales. Sin embargo, no se asumía como un acumulador obseso:

Me pregunta usted qué significa para mí coleccionar, pero coleccionista, lo que se dice coleccionista, no lo he sido. En primer lugar porque no me gustan las cosas guardadas en una vitrina. Me gusta lo que funciona, lo que es útil. En el caso de las fotografías, además del placer de verlas de vez en cuando, estaba sobre todo el gusto de que pudieran servirle a alguien para hacer un estudio o una investigación: el gusto de que si usted necesitaba una fotografía del zócalo cuando había tren de mulitas yo podría proporcionársela, decirle “¡Aquí está!” Lo mismo con los libros. [...] No, no, nunca he coleccionado por coleccionar. Lo que he reunido ha sido sobre todo por el gusto de rescatar algo y evitar que se pierda.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Claudia Canales. *Lo que me contó Felipe Teixidor, hombre de libros (1895-1980)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

<sup>7</sup> Canales, *Lo que me contó Felipe Teixidor...*, 240.

<sup>8</sup> Canales, *Lo que me contó Felipe Teixidor...*, 240, 241.

Así, la labor de Teixidor estaba orientada hacia lo que Jean Baudrillard explicó en términos culturales: “El nivel inferior es el de acumulación de materias: amontonamiento [...], almacenamiento [...]. La colección, por su parte, emerge hacia la cultura: tiene como mira objetos diferenciados, que a menudo tienen valor de cambio, que son también ‘objeto’ de conservación, de tráfico, de ritual social, de exhibición, y quizá, incluso, de ganancias.”<sup>9</sup> El coleccionismo de Teixidor se dirigía a la preservación de la memoria y la identidad de la sociedad mexicana, a través de los objetos e imágenes que revestían valores testimoniales, documentales, simbólicos o estéticos.

Raquel Tibol y Felipe Teixidor desarrollaron el coleccionismo como individuos interesados por la salvaguardia del conocimiento, la cultura y las expresiones artísticas, alejándose de prácticas mercantilistas y del valor comercial de obras de arte, fotografías, libros y objetos. Sus acciones orientadas hacia el coleccionar y los acervos que reunieron en distintas épocas y circunstancias fueron una arista más dentro su amplia labor como intelectuales siempre ávidos por aprehender las expresiones culturales y artísticas de México.

En contraste, otro ángulo del coleccionismo se encuentra en la actividad que las instituciones desarrollan con el fin de preservar la memoria y el patrimonio cultural de una sociedad determinada a través de su devenir histórico. En el caso del coleccionismo de carácter institucional, la presencia del “proyecto cultural” que sustente la reunión, conservación, investigación y divulgación de los objetos adquiere especial relevancia. La puesta al alcance del investigador o curioso que desee conocer cómo lucía el tren de mulitas en el Zócalo capitalino es —o debería serlo— una directriz fundamental. Y, al mismo tiempo, lo es la sistematización de dicho proyecto, de manera tal que la labor a la que refiere no sea determinada únicamente por los regalos recibidos, sean buenos o malos, o por los “residuos” de otras actividades. Además de lo fortuito y el azar, la planeación y programación deben sustentar al coleccionismo como proyecto cultural.

Así como las sentencias de Tibol respecto a su ejercicio del coleccionismo me han perseguido desde entonces, la pregunta sobre el coleccionismo de fotografía en museos de arte también marca algunos de mis intereses sobre la actividad fotográfica. Desde la óptica de la investigación histórica de la fotografía en México, por un lado es fundamental reconocer los momentos y mecanismos a partir de los que la disciplina se integró al relato académico sobre la historia del arte en nuestro país y, por otro, también lo es respecto a los procesos de su arribo a las bodegas y las salas de exposición de los museos. Probablemente estemos todos de acuerdo en que la fotografía ha contado históricamente con un desarrollo técnico, estilístico y estético propio que puede circunscribirse a sí mismo; sin embargo, una visión más rica sobre este proceso se logra al integrarlo al amplio y complejo escenario de las expresiones artísticas y la cultura visual, en el que otras disciplinas y ámbitos —como el relato historiográfico, el museístico o las políticas culturales— tienen cabida.

---

<sup>9</sup> Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*, 2. México: Siglo XXI, 2010 [1968].



## 1.2 La fotografía en la intersección: entre los relatos de la(s) historia(s), la crítica moderna, las prácticas expositivas y un proyecto trunco de museo de arte (1923-1937)

Por lo que se refiere al lugar de la fotografía dentro de relato académico, tomemos, por ejemplo, el caso de José Juan Tablada, quien escribió su *Historia del arte en México* en el año de 1923, fecha de importantes transformaciones en ámbito de lo fotográfico.<sup>10</sup> Aunque para el momento de su escritura resultaba imposible que el autor diera cuenta de aquello que apenas se avecinaba desde las costas de Colima y que los vientos de la búsqueda visual trajeron hacia la Ciudad de México —es decir, la llegada en agosto de 1923 de Tina Modotti y Edward Weston al país<sup>11</sup>—, llama la atención que Tablada no refirió nada sobre el acontecer de la fotografía en su *Historia del arte en México*. Ni la fotografía como disciplina, ni ninguna de sus expresiones, estilos ni representantes estuvieron integrados en el relato seminal que, desde la pluma de un historiador de la modernidad de inicios del siglo XX, historió el arte mexicano.

¿A qué obedece esta omisión que —confieso pensarlo— suele punzarnos a los investigadores de la fotografía? ¿Se trata de una “simple” negación de la jerarquía artística; del eco de añejas discusiones sobre el grado de artisticidad contra el grado técnico que desde los inicios del medio ha despertado pasiones en ambos bandos; o es el resultado de circunstancias que se explican históricamente sin arrebatos de por medio y que dan cuenta, precisamente, de la historicidad de las prácticas, las funciones, las categorías, los conceptos y de su integración en los circuitos de legitimación —en este caso, lo fotográfico en los relatos de La Historia y Los Museos, con mayúscula—, lo que significaría no caer en peligrosos anacronismos pasionales a ultranza?

De cualquier modo, Tablada refería que: “El artista, poeta, músico, escultor o pintor, no es sólo el mago que proporciona a los hombres con quienes convive, los más altos goces, sino el sacerdote que prepara eficazmente el mundo por venir, de internacionalismo y fraternidad universal.”<sup>12</sup> Así, la figura del fotógrafo no era considerada como la de un “artista” por parte del historiador, ni la fotografía era valorada como una disciplina de corte artístico.

Parece ser que fue necesario esperar hasta 1937 para que la fotografía fuera referida dentro del relato de la historia del arte mexicano, a partir de un discurso que la diferenciaba de otras disciplinas y lenguajes artísticos. José Antonio Rodríguez explicó puntualmente este episodio historiográfico en un ensayo publicado en 2004.<sup>13</sup> La disputa que desde tiempo atrás se libraba entre

---

<sup>10</sup> Según vemos en el proemio, Tablada fechó su obra en marzo-noviembre de 1923 (Nueva York), misma que se publicó en 1927. Rita Eder realiza un acabado análisis historiográfico a la obra seminal de Tablada en su ensayo “Modernismo, modernidad y modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano.” En Rita Eder, coord. *El arte en México: autores, temas, problemas*, 341-371. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Fondo de Cultura Económica, 2001.

<sup>11</sup> Tina Modotti visitó México previamente, en febrero de 1922, debido a que su esposo, Roubaix de L’Abrie Richéy, “Robo”, murió de viruela en tierras mexicanas. <http://www.modotti.com/> Última consulta: mayo 2016.

<sup>12</sup> José Juan Tablada. *Historia del arte en México*, 9. México: Compañía Nacional Editora “Águilas”, 1927.

<sup>13</sup> José Antonio Rodríguez. “Una moderna dialéctica. La vanguardia fotográfica mexicana, 1930-1950.” *Huesca. Imagen* (2004): 33-48.

‘pictorialistas’ y ‘puristas’ en el campo de las revistas y prensa de la época, así como en las prácticas fotográficas —ya fuera en el estudio o gabinete, en el laboratorio, en la calle, azoteas, mítines, etcétera— y que en 1931 se topó con una piedra de toque muy significativa a raíz de la estrategia publicitaria del famoso concurso de La Tolteca, arribó en 1937 al campo del relato histórico de corte académico. José Antonio Rodríguez refiere:

Fue sintomático: cuando en 1937 apareció el libro de Justino Fernández, *El arte moderno en México*, éste estableció una especie de dos grandes momentos para la fotografía mexicana de entonces. Uno era aquel en el que ‘se produjeron trabajos con intención de acercar la fotografía a la pintura, desvirtuando la técnica de aquella al hacer imitaciones pseudo-artísticas de pinturas antiguas’, en donde evidentemente se refería al pictorialismo. Y otro en el cual ‘vuelve a recuperar su puesto la fotografía sin falseamientos.’ En este último señalaba como figuras claves a Edward Weston «por una personalidad que muestra en sus composiciones y en la elección de los asuntos», a Tina Modotti «mujer de extraordinaria sensibilidad estética hace trabajos con gran conocimiento de la técnica, tratando de revivir un auténtico realismo, por medio de la claridad y la calidad de sus fotografías, y escogiendo los asuntos con la experiencia de psicólogo y del artista» y a Sergei Eisenstein «por su peculiar técnica y originalidad».<sup>14</sup>

Podríamos entender lo anterior como elementos para delinear una genealogía del arribo de la fotografía al relato histórico de corte académico sobre arte mexicano durante la posrevolución. Pero no olvidemos que en la prensa, específicamente en las revistas ilustradas o en las publicaciones comerciales fotográficas especializadas, circulaba desde tiempo atrás una vasta literatura sobre el medio. La distinción establecida por Fernández —que revestía una polémica estética en torno a la especificidad de la fotografía frente a lo que, me atrevo a decir, a veces pareciera ser su *némesis*, la pintura—, inspiró a no pocos apasionados tinteros, plumas y máquinas de escribir desde que el daguerrotipo, el calotipo y su descendencia libertaron a la pintura del realismo, según se ha venido expresando históricamente en varios sentidos.<sup>15</sup>

Por lo que refiere al ámbito de las colecciones en museos de arte en México, la disciplina de la fotografía también se ha topado, por momentos, con cierta invisibilidad frente a la pintura y otras disciplinas, al menos en lo concerniente a las prácticas no definidas por los usos documentales y de registro. Es posible argumentar que la relativamente corta y reciente existencia de la fotografía frente a las longevas tradiciones pictóricas, escultóricas y de las artes gráficas, en parte explica esta situación. Sin embargo, al asomarnos a ciertas fuentes y revisar los procesos de conformación de colecciones artísticas en museos públicos en México, se constata que, en efecto, las expresiones

---

<sup>14</sup> Rodríguez, “Una moderna...”, 33. Por su parte, en una suerte de diálogo con José Antonio Rodríguez, Carlos A. Córdova refirió al respecto que “La falsa premisa de la crítica moderna, en los treinta, fue apuntalar un purismo fotográfico distante de la pintura, justo cuando eran visibles los rastros de Braque, Léger o Picasso en la fotografía de vanguardia. [...] Se trataba de un juicio sumario, propio del momento en que Fernández estaba más bien intrigado por el dinámico geometrismo de Manuel Álvarez Bravo, Edward Weston o Agustín Jiménez, los que parecían más en sincronía con lo que pasaba por moderno en el arte mexicano. Pero lo que escamoteaba el reconocido investigador era que la modernidad fotográfica había empezado antes que la versión propuesta de los muralistas —contratados por Vasconcelos para pintar por *metro cuadrado*, lo que alguien con malicia llamó “apoyo oficial”—; precisamente en ese abordaje de la pintura, le parecía que *imitaba pinturas antiguas*.”, Carlos A. Córdova. *Tríptico de sombras*, 31, 39. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

<sup>15</sup> Laura González Flores desarrolla una interpretación innovadora al respecto de ambas disciplinas artísticas, de sus categorías de diferenciación y especificidad en: Laura González Flores. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

fotográficas han sido incorporadas tardíamente y, por lo general, de forma fragmentaria y con las tintas cargadas hacia ciertos autores, estilos, facturas y temáticas. Aunque llegada al mundo hace pocos menos de dos centurias, la fotografía ha desarrollado, entre las variadas expresiones a las que Raquel Tibol se refería en 1978, una importante vertiente ligada con los usos, funciones y expresiones artísticas. Pero su incorporación a los recintos museales a través de la presencia en colecciones permanentes de arte ha sido un camino algo accidentado.<sup>16</sup>

Es especialmente en los ámbitos de legitimación que constituyen los relatos de las historias canónicas del arte —y a veces también las no tan canónicas— y en el de las colecciones en museos dedicados al arte, en donde muchas de las complejidades de lo fotográfico se expresan en formas particularmente claras. Es decir, el “binomio indivisible” conformado por los valores testimoniales o documentales, y de creación, estéticos o artísticos, acuñado por Boris Kossoy para definir a la fotografía,<sup>17</sup> entra en un juego de tensiones específicas al momento de reflexionarlo e historiarlo a partir de los circuitos de la disciplina de la historia y el museo. Dentro de este marco, es posible que se establezcan ciertas relaciones entre las prácticas y los discursos que nos permitirán, entre otras cosas, preguntarnos por las tipologías de historias del arte y de la fotografía que integran nuestra historiografía, y la manera en como éstas se relacionan o no con el ejercicio de las políticas culturales, el coleccionismo público y privado, las actividades expositivas, el resguardo y la conservación del patrimonio fotográfico de nuestro país. ¿Cómo y a partir de qué se ha escrito La Historia? ¿Qué objetos, artefactos e imágenes son y han sido susceptibles de formar parte de este relato, y bajo qué circunstancias y momentos? ¿Cómo operan los valores documentales y estéticos en estos relatos? ¿Qué operaciones teóricas, conceptuales y metodológicas han hecho posible el escribir otras historias del arte y de la fotografía que no repitan las narraciones hegemónicas<sup>18</sup> y las trasciendan? Igualmente importante es cuestionarnos qué caminos han seguido las prácticas de formación de acervos fotográficos en museos de lo artístico que, de una u otra forma, integran también los relatos de las historias de arte y de la fotografía.

Respecto al desarrollo de las prácticas fotográficas con relación a la institución museal, Rosa Casanova y José Antonio Rodríguez son algunos de los investigadores que se han interesado

---

<sup>16</sup> Dos ensayos que son fundamentales para analizar el caso norteamericano y observar las diferencias con el mexicano son: “The Museum’s Old/The Library’s New Subject” de Douglas Crimp y “The Judgment Seat of Photography” de Christopher Phillips. Publicados en 1992 bajo la compilación de Richard Bolton, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ambos textos se alejan de la tradición historiográfica esteticista representada por Beaumont Newhall y proponen lecturas sobre los usos y funciones sociales de la fotografía. Crimp aborda el proceso de conformación de las colecciones fotográficas en la New York Public Library, y Phillips analiza los programas curatoriales del Museum of Modern Art, fundado en 1929. Los autores explican el papel del Museo en tanto un “orquestador de sentidos” que interviene en el ámbito amplio de la fotografía —prácticas, significaciones simbólicas, interpretaciones, usos, circulación mediante exposiciones—, así como en la teoría y la historiografía del arte moderno y de la fotografía modernista en Estados Unidos. En el número 23 de la revista *Luna Córnea* (2002) se publicó la traducción del texto de Phillips.

<sup>17</sup> Al referirse al fotógrafo como un “filtro cultural”, Boris Kossoy aclara que: “El testimonio, que es el registro fotográfico del dato exterior, es obtenido/elaborado según la mediación creativa del fotógrafo. Por eso, el testimonio y la creación son los componentes de un binomio indivisible que caracteriza los contenidos de las imágenes fotográficas. [...] Toda fotografía es un testimonio a partir de un filtro cultural, al mismo tiempo que es una creación a partir de un visible fotográfico. Toda fotografía representa testimonio de una creación. Por otro lado, ella representará siempre la creación de un testimonio.” Boris Kossoy. *Fotografía e historia* 41, 42. Buenos Aires: La Marca, 2001.

<sup>18</sup> Me refiero a ‘hegemónicas’ en el sentido de haberse constituido en una tradición que tiende a la reiteración temática, explicativa, interpretativa y metodológica.

por el estatuto de la fotografía con relación a los museos, en concreto, por sus usos y funciones documentales en el Museo Nacional (1825)<sup>19</sup>, en tanto espacio fundamental dentro del proyecto de configuración de la joven nación mexicana durante el siglo XIX. Casanova destaca las funciones documentales que marcaron la presencia de lo fotográfico en el recinto:

[...] la fotografía fue considerada como una herramienta indispensable para apoyar las actividades del Museo. Utilizada como instrumento para la investigación, permitió el registro de códices, manuscritos, piezas y sitios arqueológicos [...], alentó la documentación de sitios o pasajes de la historia y dio lugar al registro de las actividades del Museo, tales como expediciones y cambios en la museografía. También se empleó para dar a conocer los monumentos y piezas considerados como representativos de la historia del país. Funciones, todas, que la fotografía sigue desempeñando hasta nuestros días [...].<sup>20</sup>

En 1927, casi un siglo después de lo apuntado por Casanova, circuló en una de las revistas de la época, una novedosa iniciativa de corte museológico para formar una colección de arte. A pesar de que ésta no se concretó, el estatus que este proyecto otorgó a la fotografía es por demás ilustrativo si lo abordamos según las preguntas formuladas líneas atrás. Fue precisamente en 1927 —cuatro años después de que Tablada publicara su historia del arte escrita en 1923 y diez años antes de que Justino Fernández describiera desde un punto de vista fundamentalmente binario la situación de la fotografía en México—, cuando un grupo de artistas e intelectuales encabezados por otro personaje influyente del momento, también de apellido Fernández, apelaba a “necesidades sociales muy urgentes”<sup>21</sup> que requerían la creación de un Museo de Arte Moderno Americano.

El llamado provenía de un equipo editorial encabezado por Gabriel Fernández Ledesma, prolijo artista que, además, fue hermano del escritor, cronista y bibliófilo Enrique Fernández Ledesma, uno de los padres fundadores de la historiografía sobre fotografía en México. Enrique es autor de uno de los primeros relatos sobre nuestra fotografía, *La gracia de los retratos antiguos* —primera edición póstuma de 1950, pero cuyos antecedentes se remontan a los comentarios que el amante de las letras impresas presentó en la inauguración de una también incipiente exposición fotográfica de carácter retrospectivo en 1933—. Aunque su metodología no es precisamente la de un historiador —Enrique no lo era—, *La gracia de los retratos antiguos* constituye una evocadora obra que rememora las prácticas retratísticas de gabinete, protagonizadas por una par-

<sup>19</sup> Rodrigo Witker data los orígenes del recinto: “Para muchos, el 18 de marzo de 1825 es el momento del nacimiento oficial del Museo Nacional, atribuido principalmente a la firma del decreto que Guadalupe Victoria promulgó a instancias de Lucas Alamán, para que la Universidad fuera la responsable de formar en sus instalaciones un Museo Nacional que permitiera construir, mediante el rescate de importantes colecciones, una nueva historia común, capaz de fortalecer al naciente país y restaurar la maltratada identidad nacional. No obstante, en noviembre de 1831 y durante el gobierno de Anastasio Bustamante, el Congreso expidió el decreto por el que se fundó oficialmente el *Museo Nacional Mexicano*.” Rodrigo Witker. *Los museos*, 30. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001. Para ahondar en el caso del Museo Nacional, véanse los textos de Luis Gerardo Morales, entre ellos: *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*. México: Universidad Iberoamericana, 1994.

<sup>20</sup> Rosa Casanova. “Memoria y registro fotográfico en el Museo Nacional.” *Alquimia. El museo Nacional en el imaginario mexicano*, 12 (2001): 7.

<sup>21</sup> Autor no identificado. “Museo de Arte Moderno Americano.” En *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares* 3 (1927): 21, 22. Fondo Reservado de la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. El tiraje completo de la revista se editó en facsímil: José Luis Martínez. *Revistas literarias mexicanas modernas. Forma 1926-1928*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, 1º edición facsimilar.



**Anuncio** “Agustín Jiménez. Fotógrafo oficial de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Fotógrafo de FORMA.” *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares*, 1 (1926): s.n.p. Fondo Reservado de la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

quien se anunciaba como el “Fotógrafo oficial de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura.”<sup>22</sup>

El posterior cinefotógrafo, Agustín Jiménez, publicó en las páginas de *Forma* las primeras reprografías de obra de arte realizadas por un mexicano, según nos hizo notar Claudia Canales en una de las cronologías fundamentales de nuestra historiografía.<sup>23</sup>

Siete números conformaron la corta vida de *Forma*; en el último se reprodujo, a página completa, una de las fotografías de la conocida serie de Weston sobre el inodoro a la que, de acuerdo con Canales “muchos atribuyen la desaparición de dicha revista.”<sup>24</sup> El fotógrafo norteamericano escribió un breve texto titulado “Conceptos del artista”, que cerraba con la frase: “Las imágenes pues, no cobrarán en su mentalidad [la de los ‘espíritus timoratos’] el valor intrínseco de su belleza desnuda y siempre estarán supeditadas al subjetivo de *lo moral* o *lo soez*.”<sup>25</sup> Sobre el texto, que funcionaba casi como pie de foto, se yergue la fotografía de la imponente figura de porcelana blanca en contrapicada que acaricia los bordes del encuadre fotográfico y, casi inevitablemente, nos remite a la obra de Marcel Duchamp de 1917.

Así, en el número 3 de *Forma* (1927) circuló la mencionada iniciativa —que aunque no iba acompañada por una firma, es viable suponer que Gabriel Fernández Ledesma y sus colaboradores cercanos eran sus autores y promotores—, misma que pretendía reunir una nueva colección de arte moderno mexicano, con el objetivo de establecer un museo acorde con “las necesidades sociales”

<sup>22</sup> Jiménez fue el fotógrafo de la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1925 y 1932; entre agosto de 1929 y mayo de 1930, Diego Rivera fungió como director. Véase: Diego Rivera. “Exposición de motivos para la formación del plan de estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México.” En Raquel Tibol, comp. *Diego Rivera: arte y política*, 87-94. México: Grijalbo, 1979. Carlos A. Córdova nos narra respecto a Jiménez: “encargado del taller desde 1925, durante años rogó a sus autoridades que adquirieran equipo fotográfico, ya que el que usaba era suyo. Las condiciones del humilde laboratorio no podían ser más deplorables, limitado en tamaño, existían innumerables puntos de luz que se filtraban a través de puertas y ventanas. Pese a estas limitaciones, el taller funcionó como un centro visual de gran relevancia formativa y creativa.” Carlos A. Córdova, “Más allá de la genealogía.” *Huesca. Imagen* (2004): 56. Véase también: Rebeca Monroy Nasr. “Dibujo y fotografía: (des) encuentro de dos mundos.” En Aurelio de los Reyes, coord. *La enseñanza del dibujo en México*, 121-148. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014.

<sup>23</sup> Claudia Canales. “Cronología.” En Emma Cecilia García Krinsky, coord. *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, 269-282. Barcelona: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.

<sup>24</sup> Canales, “Cronología”, 276.

<sup>25</sup> Edward Weston. “Conceptos del artista.” *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares* 7 (1928): 18.

propias los tiempos que entonces se vivían. Para justificar tal empresa, la revista formuló un diagnóstico sobre el estado de las colecciones artísticas oficiales en el que dejó clara su visión anti-academicista, pro-vanguardista y a favor de las expresiones del sector que conocemos como Escuela Mexicana de Pintura:

Es lamentable que hasta el presente se sigan considerando como el exponente de nuestro arte moderno, las pocas obras mal seleccionadas que se conservan en una de las galerías de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Estas obras, reunidas hace más de veinte años, aparte lo híbrido de sus tendencias, no sólo en la actualidad dejan de ser modernas, sino que dan la impresión de que nunca lo han sido; de tal modo, y forzosamente, forman una colección marchita, en que sus autores repitieron hasta la saciedad las más viejas mentiras académicas.<sup>26</sup>

La revista permite advertir la polémica de la época respecto a la categorización de lo que entonces —en la pos-revolución— constituía el llamado arte moderno, y el cada vez más preponderante peso de las prácticas que promulgaron la renovación de los lenguajes y concepciones artísticas de corte académico. Recordemos que en 1921 tuvieron lugar diversas expresiones pioneras vanguardistas en la cultura y las artes, razón por la cual Francisco Reyes Palma se ha referido a esa fecha como un “año acontecimiento” o “el año cero de la vanguardia mexicana”.<sup>27</sup> Pero además, en el artículo publicado en el número 3 de *Forma*, observamos que esta polémica revestía especial importancia al insertarse claramente en el ámbito de la legitimación simbólica y la visibilidad pública que representan los museos, las galerías y sus colecciones.

Ante la llamada “colección marchita”, las “obras mal seleccionadas” y residuales de la Escuela Nacional de Bellas Artes, *Forma* llamaba a la creación del Museo de Arte Moderno Americano; urgía a los lectores a apoyar la iniciativa y a los artistas a donar obras para la conformación del acervo constitutivo que posibilitaría la posterior fundación del recinto. El complicado tema sobre “las conveniencias que significaría la construcción de un edificio especial para el Museo de Arte Moderno Americano, y la instalación respectiva de un centro activo de arte para conferencias, pláticas, exposiciones, biblioteca, etc., etc.”,<sup>28</sup> se dejaba para otro momento.

Es debido a la envergadura de este plan que, desde nuestra trinchera, llama la atención que la fotografía como disciplina autónoma no figuraba en el proyecto; la referencia puntal a la foto-



**Edward Weston, Excusado, 1925, reproducida en *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares*, 7 (1928): 18. Fondo Reservado de la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.**

<sup>26</sup> “Museo de Arte Moderno Americano”, 21.

<sup>27</sup> Francisco Reyes Palma, “Vanguardia: año cero.” En *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 43-51. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes 1991. Y Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y Vanguardia (1921-1952).” En *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 83-95. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.

<sup>28</sup> “Museo de Arte Moderno Americano”, 22.

grafía únicamente aparecía mediante el uso del medio con fines de registro y de apoyo documental a otros géneros artísticos, en un sentido cercano a lo que Rosa Casanova identificó para el Museo Nacional en su horizonte histórico —casi un siglo antes— y en toda institución cultural de su tipo. *Forma* perfiló así las líneas del acervo proyectado:

MUSEO DE ARTE MODERNO AMERICANO

Damos a conocer al público las colecciones que tratamos de formar:

PINTURA MODERNA MEXICANA.

ESCULTURA MODERNA MEXICANA.

GRABADO (Grabadores en madera, y metales, aguafuertes).

ILUSTRADORES.

DIBUJANTES.

ARQUITECTURA (Colección de fotografías, proyectos, maquetas, etc.).

PINTURA POPULAR (Colección de fotografías, colección de retablos religiosos).

LOTE DE JUGUETES MEXICANOS.

OBRAS DE HERREROS, TEJEDORES Y ALFAREROS.

ARTES MENORES.

COLECCIÓN DE LAS ESCUELAS AL AIRE LIBRE.

SECCIÓN DE NIÑOS (Colección del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales).<sup>29</sup>

EL MUSEO DE ARTE MODERNO AMERICANO



PRIMERA COMUNIÓN. (Óleo) Trepidad del M. de A. M. A. GABRIEL FERNÁNDEZ LEDESMA.

Las bellas manifestaciones artísticas, por ser revolucionarias de México, cuya producción se ha intensificado y delimitado con rasgos de personalidad, exigen ser los delimiten en grupo definido, ya que la concordancia de su tendencia, representa este importante período de nuestra vida.

Es lamentable que hasta el presente se sigan considerando como el exponente de nuestro arte moderno, las pocas obras mal seleccionadas que se conservan en una de las galerías de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Estas obras, reunidas hace más de veinte años, aparte lo híbrido de sus tendencias, no sólo en la actualidad dejan de ser modernas, sino que dan la impresión de que nunca lo han sido;

de tal modo, y fortadamente, forman una colección irrelevante, en que sus autores requirieron hasta la actualidad las más vagas mentiras académicas. Flores de invernadero, disecadas en libros viejos, apenas si son reflejos tardíos de la baja pintura catalana y tardía del siglo pasado.

Así, a las escenas viciadas, incompreensivas en su mayoría de la línea y mala pintura, no les queda otro recurso que el de crear que aquellas obras poseen virtudes técnicas esenciales, y son las expresiones supremas de la obra de arte. Así también la literatura barata y las habilidades de prosa didáctica que caracterizan aquellas obras, inasimilablemente se abren paso entre el grupo proyectado de los años

nos de la Escuela de Bellas Artes, perpetuándose de este modo un falso concepto y un mal gusto en arte.

Cierto es que algunas de las firmas pertenecen a pintores que han llegado a distinguirse, pero ellos mismos, al lado de obras de buen sentido, guardan un haber pintado tantas semejantes obras que han retablado su desarrollo y entorpecido su camino, ya que más tarde se han visto precisados a la penosa tarea de ir borrando de su conciencia las malas influencias que en ellas existían.

El público que solo visita nuestra pinacoteca oficial para contemplar de sus cuadros, es el mismo que asiste a las malas exposiciones con un espíritu vago de cultivarse, no logrando sino adquirir vicios de educación tan graves y arraigados, que luego se traducen en casos de consabida para juzgar de la belleza.

Debe existir, por todas estas razones, un nuevo museo de arte que establezca el punto de comparación entre lo moderno (y del siglo pasado) y lo moderno actual.

Casi todas esas obras ("Pintura moderna mexicana") de nuestras galerías oficiales, tienen un valor histórico más o menos discutible; no queremos decirlo, pues está bien que se conserven como documentos. De lo que ahora tratamos es de formar una colección de obras en las que esté representado el camino por donde va el arte de México. Así por ejemplo las pinturas lecciones pintadas al fresco en los muros de la Preparatoria y la Secretaría de Educación.

Uno de los puntos importantes de nuestra propuesta es el de establecer una sala de escultura que vendrá a llenar el hueco que existe en la Escuela de San Carlos, ¿cuántos humildes canteros y talla dores de madera aparecerán bajo una nueva luz, en el permanente plano de esculpaciones que se merecen?

Porque en este museo, no sólo estarán representados los pintores, escultores, grabadores, dibujantes y arquitectos conocidos, sino que tendrán cabida en él las producciones de todos aquellos artistas anónimos que, en la mayoría de los casos, son los que producen las obras más puras y significativas. Nadie podrá negar la importancia de nuestro

MUSEO DE ARTE MODERNO AMERICANO

hacemos a conocer al público las colecciones que tratamos de formar:

1. PINTURA MODERNA MEXICANA.
2. ESCULTURA MODERNA MEXICANA.
3. GRABADO (Grabadores en madera, y metales, aguafuertes).
4. ILUSTRADORES.
5. DIBUJANTES.
6. ARQUITECTURA (Colección de fotografías, proyectos, maquetas, etc.).
7. PINTURA POPULAR (Colección de fotografías, colección de retablos religiosos).
8. LOTE DE JUGUETES MEXICANOS.
9. OBRAS DE HERREROS, TEJEDORES Y ALFAREROS.
10. ARTES MENORES.
11. COLECCIÓN DE LAS ESCUELAS AL AIRE LIBRE.
12. SECCIÓN DE NIÑOS (Colección del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales).

Los artistas que espontáneamente quieran contribuir con la donación de algunas obras que en su poder tengan, podrán remitirlas a la Dirección de "FOEMA" calle de la Arboleda número 10, México, D. F.

"El Museo de Arte Moderno Americano." En *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares* 3 (1927): 21, 22. Fondo Reservado de la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

<sup>29</sup> "Museo de Arte Moderno Americano", 22.

A partir de estas líneas conceptuales, disciplinares y estilístico-temporales, el proyecto buscaba contar con la representatividad de obras de artistas que reflejaran los impulsos de renovación que trajo la Revolución, así como establecer diálogos regionales, “abrigando la esperanza de que más tarde pueda contar nuestro museo con varios grupos formados por obras de artistas de Centro y Sudamérica”<sup>30</sup>, de ahí su nomenclatura. El llamado se promulgaba abierto a sugerencias y, en un sentido destacable dado el rompimiento que hacía de uno de los criterios que suele normar a las colecciones artísticas de museos —es decir, la autoría—, daba cabida a “las producciones de todos aquellos artistas anónimos que, en la mayoría de los casos, son los que producen las obras más puras y significativas.”<sup>31</sup>

En primera instancia, resulta especialmente llamativa la ausencia de un rubro dedicado a las expresiones fotográficas en el proyecto para la conformación de la colección del ansiado museo, formulado en 1927 por la revista que reprodujo en 1928 *Excusado* de Weston —hecho que parece haberle costado su cierre— y que en algunos números dedicó breves espacios a la crítica<sup>32</sup> y la divulgación de la fotografía, lo que constituye cierta contradicción que abona aún más a nuestra sorpresa.<sup>33</sup>

Ciertamente, aún faltaban cuatro años para que ocurriera el significativo concurso-exposición de la fábrica cementera La Tolteca a finales de 1931, que mostró el pulso de las nuevas tendencias fotográficas, encabezadas por sus casi treintañeros ganadores: Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Dolores Martínez de Álvarez (Lola Álvarez Bravo) y Aurora Eugenia Latapí.<sup>34</sup> El quiebre estético y de “gramática fotográfica” —según los términos que José Antonio Rodríguez utiliza en

---

<sup>30</sup> “Museo de Arte Moderno Americano”, 22.

<sup>31</sup> “Museo de Arte Moderno Americano”, 22.

<sup>32</sup> Para la crítica fotográfica en México, véase en ensayo de Rebeca Monroy “Una aproximación a la fotocrítica en México.” En Rebeca Monroy Nasr, coord. *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, 283-305. México: Yeuetlatolli, A.C., 2003.

<sup>33</sup> La crítica fotográfica que circuló en *Forma* fue: en el primer número, Weston escribió “Los daguerrotipos”; el artista determinaba que éstos “Son documentos, recuerdos de familia, nada más.” *Forma* 1 (1926): 7. En el número 2 apareció “La fotografía en la Villa de Guadalupe” de Gabriel Fernández Ledesma; del mismo autor, en el número 3, “Fotografías de deportes.” En el número 4: “Fotografía. Obras de Tina Modotti”, de Renato Molina Enríquez quien, aunque reconoció sensibilidad estética y moderna en Modotti, señaló que: “Desde el punto de vista estético, a la fotografía, como procedimiento mecánico, de reproducción del mundo sensible, se la ha relegado a segundo término. Es claro que así tiene que ser, cuando se la equipara, en un mismo plano, con el juego libre de la creación humana, que necesariamente despierta un interés más vital: pero si se la juzga por los inapreciables datos psicológicos que nos aporta sobre la índole de los temas que en cada época atraen de preferencia la atención del observador, no podrá dudarse que asumen entonces la más alta importancia por su valor documental, que las convierte en el índice más seguro de la sensibilidad decorativa de su tiempo.” *Forma* 4 (1927): 30. En el número 5 no aparece ningún texto sobre fotografía, pero el artículo “El renacimiento del fresco en México”, sobre la obra mural de Rivera, es ilustrado por reprografías de Modotti. A diferencia de las fotografías de registro de Jiménez, fotógrafo oficial de la revista, en éstas sí se acredita la autoría de Modotti al pie de foto. En el número 6, ocurre lo mismo que en el 5: la imagen que Modotti hizo a Orozco pintando montado en un andamio en la Escuela Preparatoria. En el número 7, “Fotografías de Weston” por F. Monterde García Icazabalca y “Conceptos del artista” por Edward Weston. *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares* 1-7 (1926-1928).

<sup>34</sup> Véase el listado completo de los premiados en *El Nacional*, “Concurso artístico Tolteca”, 2 de noviembre de 1931, reproducido en el catálogo Luis Rius Caso, coord. *Federico Sánchez Fogarty. Un visionario de su tiempo*, 102. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014. En este documento es posible advertir el impacto que los ganadores de los primeros lugares tuvieron frente al jurado del Concurso “La Tolteca”, Compañía de Cemento Portland, S.A., patrocinado por Excelsior. El tribunal se integró por Federico Sánchez Fogarty, Mariano Moctezuma, Manuel Ortiz Monasterio y Diego Rivera. Hubo diez premios para la categoría pintura —Juan O’Gorman, Rufino Tamayo y María Izquierdo, entre los vencedores—; catorce para dibujo —con obras de Alfredo Zalce, Máximo Pacheco y Francisco Dosamantes, entre otros— y diecinueve para fotografía. Los primeros nueve lugares para la fotografía fueron acaparados por las propuestas vanguardistas de los cuatro fotógrafos arriba mencionados; Walter Lipkau y Hans Günther también fueron reconocidos y, hasta el lugar número dieciocho, encontramos la distinción para Hugo Brehme, uno de los mayores representantes de la “vieja escuela” y del lenguaje pictorialista. Véase en el mismo catálogo el ensayo de José Antonio Rodríguez. “Un acto de vanguardia. La Tolteca y su repercusión”, 107-120.



varios ensayos— que arrasó en 1931, aún no se consolidaba del todo en 1927. Pero este quiebre ciertamente ya había dado algunos de sus primeros visos en los terrenos del lenguaje y las prácticas de la vanguardia, sin olvidar a los “otros” sectores de las expresiones fotográficas que también estaban presentes en la época. Basta, por ejemplo, acercarse al ensayo de Carlos A. Córdova sobre la llamada Escuela de Silva y “los distintos pictorialismos”, *Tríptico de sombras*, para constatarlo.

Así, al leer la convocatoria para la creación del Museo de Arte Moderno Americano publicada en 1927 en *Forma*, me vuelven a surgir las inquietudes que brotaron al leer la *Historia del arte en México* de José Juan Tablada, sobre la ausencia de las prácticas fotográficas en el relato académico histórico, y reaparecen al encontrar nuevas ausencias en términos de la definición de la fotografía según los parámetros de lo artístico. ¿Será que, al elegir los caminos del estudio de nuestra fotografía desde la disciplina de la historia del arte, una se obsesiona con ciertos temas, y aquellos que se relacionan con los procesos y mecanismos de validación y legitimación de lo fotográfico, así como con los relatos marginados, tocan fibras muy sensibles? ¿En razón de qué es explicable la ausencia de un rubro fotográfico autónomo —como sí estuvieron presente los dedicados a la pintura, la escultura, la arquitectura, el dibujo, el grabado y el arte popular— en el ámbito de un proyecto de colección artística nacional de mediados de la década de 1920, encabezado por creadores de vanguardia que proclamaban que “este museo, sin perder el control de los artistas, pasará a ser propiedad de la Nación”<sup>35</sup>? ¿Cómo entender esta ausencia frente a los señalamientos de Gabriel Fernández Ledesma vertidos en su texto “La fotografía en la Villa de Guadalupe”, publicado en el número 2 de *Forma*: “No cabe duda que esta fotografía [la de los retratistas ambulantes], la única mexicana, es extraordinariamente interesante. A la colección de tipos que representan el México de nuestros días, se une el interés de la expresión artística, el gusto peculiar que en la composición de los grupos manifiesta el fotógrafo, y una gran fe que por la Virgen y el fotógrafo mismo tienen todos estos Juan Diegos de hoy”?<sup>36</sup>

Porque no es que para 1927 la fotografía en México no tuviera una larga, profunda y extendida presencia en la cultura visual de la época, o que fuera ajena a las búsquedas y transformaciones en sus distintos lenguajes y usos sociales. Tampoco es que no circulara profusamente a través de la prensa ilustrada, tal como formuló Deborah Dorotinsky, junto con otros especialistas, en 2008: “Las revistas ya habían demostrado, desde las postrimerías del siglo XIX, ser soportes privilegiados para la amplia circulación de imágenes fotográficas.”<sup>37</sup>

Al revisar lo que señalé como líneas conceptuales, disciplinares y estilístico-temporales del proyectado acervo, encontramos el rubro dedicado a las llamadas “Artes Menores”. Aquí, nuevamente la historiografía nos permite entender el contenido que en la época revestía tal categorización, así como el lugar que Gabriel Fernández Ledesma y su grupo le dieron a la fotografía a partir de tales parámetros. En su obra de 1937 ya referida, *El arte moderno en México. Breve his-*

<sup>35</sup> “Museo de Arte Moderno Americano”, 22.

<sup>36</sup> Gabriel Fernández Ledesma. “La fotografía en la Villa de Guadalupe.” En *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares* 2 (1926): 11.

<sup>37</sup> Deborah Dorotinsky Alperstein. “Revistas mexicanas.” *Alquimia, Revistas mexicanas ilustradas, 1920-1960* 33 (2008): 7.

*toria-siglos XIX y XX*, Justino Fernández dedicó un capítulo a las Artes Menores en el que abordó las siguientes expresiones: La caricatura; La ilustración de libros y periódicos; La fotografía; Los daguerrotipos; Los fotógrafos; La fotografía popular —entendemos ahora, aquella realizada por los fotógrafos de la Villa de Guadalupe, que refería Fernández Ledesma—; La escenografía, Las artes gráficas; Las editoriales privadas.<sup>38</sup>

En su texto Fernández explicó que “En el siglo pasado el gusto de los daguerrotipos se generalizó como medio de conservar recuerdos familiares. [...] Estos interesantes retratos, ejecutados sin que el fotógrafo pretendiera tener una intención escenográfica, representan a las personas retratadas con sencillez, sin posturas artísticas [...] no podían ser retocados; por lo cual, entre otras cosas, podemos decir que son la más genuina expresión de la fotografía en su primera época.”<sup>39</sup> Respecto a la llamada “Fotografía Popular”, el crítico e historiador del arte apuntaba que:

La expresión popular se manifiesta aún a pesar de los medios mecánicos poco propicios, buscando subterfugios para lograr reproducciones a la altura del gusto del pueblo, que no se conforma con la simple representación de la figura, sino que exige adorno alrededor de ella. Los fotógrafos populares tratan de dar gusto a su público, hasta donde sus alcances se lo permiten, de la manera más “artística”, empleando diversos sistemas. [...] en la Villa de Guadalupe (Villa Gustavo A. Madero), los fondos de los retratos son paisajes con las apariciones de la virgen que, probablemente, el mismo fotógrafo ha pintado de una manera infantil [...] escritas con “artísticas” letras, se encuentran frecuentemente en estas fotografías populares, en que se manifiesta la verdadera alma del pueblo mexicano por medio de una expresión que, en general, presenta interés artístico.<sup>40</sup>

Previamente a referirse a este tipo de fotografía, Justino Fernández hacía un recuento de los fotógrafos más prominentes. “Después del auge de los daguerrotipos vino la época de verdadero florecimiento de la fotografía en México.”<sup>41</sup> Engrosan las filas de dicho auge los siguientes personajes: Cruces y Campa, Luis Veraza, Antonio Calderón, Mora, Valleto, Wolfenstein, Nieto, Maya y Sciandra y Nord, Martínez Castaño, Hugo Brehme, Casasola, Lupercio, Ortiz, Michaud, Briquet, Kahlo, Silva, Ocón —aquellos que “produjeron trabajos con intención de acercar la fotografía a la pintura, desvirtuando la técnica de aquélla al hacer imitaciones pseudo-artísticas de pinturas antiguas”<sup>42</sup>, interpretación recuperada por José Antonio Rodríguez y Carlos A. Córdova, como ya he apuntado—. Dentro de otro rubro, Tina Modotti, Weston —dos fotógrafos con quienes “Vuelve a recuperar su puesto la fotografía sin falseamientos [...]”<sup>43</sup>; Sergio M. Eisenstein. Finalmente, el historiador enumera a los fotógrafos que “sin que se pretenda hacer una lista completa de todos aquellos cuyas producciones tienen un verdadero valor artístico”<sup>44</sup>, ya sean mexicanos o extranje-

---

<sup>38</sup> Justino Fernández. *El arte moderno en México. Breve historia- siglos XIX y XX*, 420. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México/Porrúa, 1937.

<sup>39</sup> Fernández, *El arte moderno en México...*, 389, 390.

<sup>40</sup> Fernández, *El arte moderno en México...*, 394, 395.

<sup>41</sup> Fernández, *El arte moderno en México...*, 390.

<sup>42</sup> Fernández, *El arte moderno en México...*, 391, 392.

<sup>43</sup> Fernández, *El arte moderno en México...*, 392.

<sup>44</sup> Fernández, *El arte moderno en México...*, 392, 393.

ros que han trabajado y exhibido en nuestro país: Luis Márquez, Emilio Amero, Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Rafael García, Agustín Jiménez, Enrique A. Cervantes, Paul Strand, Enrique Gutmann, Albrecht V. Blum y Arcadio Boytler.<sup>45</sup>

De esta manera, los promotores del Museo de Arte Moderno Americano, encabezados por Enrique Fernández Ledesma, en 1927 apuntaban lo que la historiografía del arte figuraría diez años más adelante en 1937; esto nos permite medir el pulso de la categorización de la fotografía entre las expresiones artísticas y las llamadas Artes Menores.

Sin embargo, además de la valoración en el orden discursivo de la historiografía, es ilustrativo observar lo que entonces sucedía en una de las vetas de la presencia de la fotografía, es decir, en términos de su visibilidad expositiva.<sup>46</sup> Sin ir más atrás —lo que merecería por sí mismo otro apartado<sup>47</sup>—, digamos que desde octubre de 1923, año en que José Juan Tablada escribió su historia del arte, un norteamericano, y posteriormente en 1924 una italiana, habían mostrado ya su trabajo fotográfico a partir de las estrategias de exhibición pública. Aunque para tales años, las plataformas de circulación de la fotografía se daban principalmente a través de la prensa ilustrada, la exposición ya se perfilaba como un eficaz medio para la difusión de las imágenes fotográficas de autor. Incluso, ya en diciembre de 1911, se había celebrado la “Exposición de Arte Fotográfico”, primera exhibición de fotógrafos de prensa, organizada por la Sociedad de Fotógrafos de la Prensa Metropolitana, como ha explicado Daniel Escorza Rodríguez en un reciente ensayo.<sup>48</sup> Así, tal como apuntó el curador Hans Ulrich Obrist respecto a lo sucedido en Estados Unidos y Europa, pero que podría aplicarse al México de la posrevolución:

El arte de finales de los siglos XIX y XX está profundamente entrelazado con la historia de sus exposiciones. Desde el punto de vista actual, los logros más destacados de las vanguardias de las décadas de 1910 y 1920 se pueden considerar como una serie de encuentros y exposiciones colectivas. Estos grupos siguieron la senda trazada por sus predecesores, permitiendo que cada vez más artistas emergentes ejerciesen de mediadores de sí mismos.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Fernández, *El arte moderno en México...*, 391-394.

<sup>46</sup> Algunos ejemplos de investigaciones sobre las prácticas de exhibición de la fotografía son las realizadas por José Antonio Rodríguez respecto a tres exposiciones fotográficas icónicas: de 1928, *Salón de la fotografía mexicana o Exposición de fotógrafos mexicanos*; de 1931, la exposición de La Tolteca y, de 1933, la *Exposición de fotografía retrospectiva, Siglo XIX*. Por otro lado, Deborah Dorotinsky ha analizado, en distintos espacios, la *Exposición etnográfica México Indígena* de 1946 y la muestra retrospectiva de 1933 y, Rebeca Monroy ha hecho lo propio con la Primera Exposición de fotógrafos de prensa presentada en 1947.

<sup>47</sup> Si pensamos en términos de genealogía de las prácticas expositivas de la fotografía en México, es pertinente recordar que Gustavo Amézaga ubica la probable primera exhibición fotográfica realizada en la Ciudad de México, en el seno del estudio fotográfico de los hermanos Felipe y Manuel Torres, cuando “A su regreso a la Ciudad de México en julio de 1892, y antes de inaugurar su propio estudio en la capital, exhiben en una exposición las fotografías y retratos realizados en sus viajes por el extranjero, así como sus trabajos en platinotipia y sobre papel aristotipia; quizás fue ésta la primera muestra fotográfica en la capital mexicana.” Gustavo Amézaga Heiras. “Torres, Felipe, y Manuel Torres.” En José Antonio Rodríguez, et al. “Breve diccionario biográfico sobre los fotógrafos y estudios de la Ciudad de México, 1864-1931.” En *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*, 218. México: Museo del Palacio de Bellas Artes/Fundación Mary Street Jenkins, 2015. Véase también al propio Justino Fernández en su obra *El arte moderno en México*, ya citada, especialmente el apartado *Las Exposiciones*.

<sup>48</sup> Daniel Escorza Rodríguez. “Arte y fotografía en la prensa mexicana. La primera exposición de arte de los fotógrafos de prensa en 1911.” En *L’Ordinaire des Amériques. Fotografía, cultura y sociedad en América Latina en el siglo XX. Nuevas perspectivas* 219 (2015). Última consulta: noviembre de 2016. En: <https://orda.revues.org/2143>

<sup>49</sup> Hans Ulrich Obrist. *Breve historia del comisariado*, 10. Madrid: Exit Publicaciones, 2009.

En la década de 1920, Edward Weston puso en práctica en nuestro país la estrategia que posteriormente explicaría Obrist. Después de sumergirse en las aguas del Archivo Edward Weston en el *Centre for Creative Photography* en Tucson, Arizona, y de revisar los diarios del fotógrafo —tarea que se antoja, por demás, envidiable—, Rebeca Monroy Nasr nos ha aclarado las fechas de los itinerarios del fotógrafo en nuestro país. Weston permaneció en la Ciudad de México de agosto de 1923 hasta diciembre de 1924; regresó por ocho meses a California, Estados Unidos; en agosto de 1925 volvió a México y, finalmente, dejó nuestro país en noviembre de 1926.<sup>50</sup>

La primera exposición de Weston en tierras mexicanas se realizó en marzo de 1922, sin que él estuviera presente, en los muros de la Academia de Bellas Artes. La muestra fue posible gracias a las gestiones del Jefe del Departamento de Bellas Artes, Ricardo Gómez Robelo y “Robo”, Roubaix de L’Abrie Richéy, pintor estadounidense-canadiense, entonces casado con Tina Modotti. Una vez en nuestro país, la obra de Weston se expuso en la Galería *Aztec Land*, entre el 17 y el 30 de octubre de 1923 —sin duda, por muy corto tiempo según los parámetros actuales—, aproximadamente dos meses después de su llegada.<sup>51</sup>

Al año siguiente, del 15 al 30 de octubre de 1924, su trabajo se presentó por segunda ocasión en la misma galería, espacio muy de la época, en el que se ofrecían a la venta para el público extranjero curiosidades y arte popular mexicano. Mas que galería, *Aztec Land* era “una tienda de sombreros, postales y otros recuerdos mexicanistas, puesta a modo sobre un glamoroso boulevard”<sup>52</sup>, advierte Córdova. Es en esta ocasión, refiere Monroy Nasr, cuando se aparece por ahí “un joven contador de Hacienda: Manuel Álvarez Bravo.”<sup>53</sup> Gracias a la documentación en el archivo en Tucson, podemos constatar que el amante de los números conoció la obra de Weston directamente en el espacio expositivo de la exótica *tierra azteca* y no a través de Tina Modotti, nos explica la historiadora. Ese mismo año, Álvarez Bravo compraría su primera cámara, probablemente a Hugo Brehme, pictorialista dedicado al paisaje y al retrato, a quien acompañaba a excursiones fotográficas desde 1922.<sup>54</sup>

A partir de entonces, de acuerdo con Monroy Nasr, la ruta expositiva de Weston —y con ella, la paulatina visibilidad pública de la fotografía de vanguardia previa a 1927, año de la iniciativa para el Museo de Arte Moderno Americano de *Forma*— tomó los siguientes rumbos: en abril de 1924, la obra de Weston formó parte de la exposición colectiva inicial de los estridentistas en el Café de Nadie, en donde fotografías, grabados, estampas y pinturas —de Fermín Revueltas, Jean Charlot, Xavier González, Leopoldo Méndez y German Cueto— compartieron espacio.<sup>55</sup> El interior de la República también recibió la obra de Weston, junto con la de Modotti, el 31 de agosto de

---

<sup>50</sup> Rebeca Monroy Nasr. “Los objetos del deseo: Edward Weston en México.” En *Historias, Revista de la Dirección General de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 32, (1994): 79. Todas las referencias a partir de aquí sobre la actividad expositiva de Weston en México fueron tomadas del texto de Monroy Nasr.

<sup>51</sup> Véase también de Antonio Saborit: *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931*. México: Cal y Arena, 1992.

<sup>52</sup> Córdova, *Triptico...*, 219.

<sup>53</sup> Monroy Nasr, “Los objetos del deseo”, 82.

<sup>54</sup> Canales, “Cronología”, 276.

<sup>55</sup> Monroy Nasr, “Los objetos del deseo”, 82.

1925, en el Museo del Estado de Guadalajara. En octubre de ese mismo año, fotografías de ambos formaron parte de la Feria Nacional del Libro y de la Exposición de Artes Gráficas en el Palacio de Minería.

Asimismo, apenas unos meses antes de la publicación del número 3 de *Forma*, en octubre de 1926, abrió sus puertas la Galería de Arte Moderno Mexicano, gracias a que Xavier Villaurrutia contagió a Enrique Cervantes de su entusiasmo por contar con un espacio para la exhibición, promoción y venta de arte, en una época en la que se carecía casi totalmente de dichos espacios, tal como Justino Fernández apuntaba en 1937, “Difícil ha sido en los últimos años contar con locales adecuados para las exposiciones de pintura y escultura, si bien algún esfuerzo se ha hecho para acondicionar salones que, a la postre no reúnen las condiciones necesarias.”<sup>56</sup> Recientemente, Miguel Capistrán ha apuntado que Villaurrutia presentó obra fotográfica en la muestra de apertura del naciente espacio que, lamentablemente, realizó sólo dos exposiciones:

La selección de artistas y obras para la exposición inaugural de dicha galería se debió, desde luego, al joven Villaurrutia y es de hacer notar que incluyó en ella también fotografías, en este caso de Edward Weston y Tina Modotti, incorporados a México por esas fechas, por lo cual se significó también como uno de los primeros, sino es que fue el adelantado en este sentido, que presentó atención a un arte nuevo como éste y dentro del que supo apreciar muy tempranamente también la obra de un realizador mexicano que alcanzaría reconocimiento internacional: Manuel Álvarez Bravo, igual que al además del fotógrafo, pintor y grabador, Emilio Amero.<sup>57</sup>

Para algunos, las nuevas obras exhibidas en los espacios expositivos de entonces resultaron ser poco menos que una ofensa y provocaron contradictorias pasiones desbordadas que, incluso, llevaron a actos como la profanación de una fotografía, lo que constituye uno de los episodios de la disputa estética que Justino Fernández refirió en 1937. Weston anotó en sus diarios la violenta y pasional reacción de Silva al visitar su muestra en *Aztec Land* en 1923.<sup>58</sup> No obstante, para otros, como para Manuel Álvarez Bravo, Diego Rivera, Gerardo Murillo y más, las novedosas imágenes resultaron atractivas y vanguardistas. Monroy Nasr nos permite saber que: “El Dr. Atl escribió en el libro de firmas de la primera exposición de Weston en *Aztec Land*: ‘La fotografía es un arte que puede alcanzar las alturas de la gran pintura, un señor Weston las ha alcanzado’. En la misma exposición, Rafael Vera Córdova dejó su rúbrica junto al comentario: ‘Weston pinta con la lente, lo que muchas pinturas no podrán hacer con la paleta.’”<sup>59</sup> Sin que ahondemos en la vertiente relativa a que, para los firmantes, la pintura era el parámetro de valoración de la artisticidad, es indudable

---

<sup>56</sup> Fernández, *El arte moderno en México...*, 311.

<sup>57</sup> Miguel Capistrán. *Homenaje Nacional a Xavier Villaurrutia. La mirada contemporánea: arte mexicano en el siglo XX*, 14. México: Museo de Arte Moderno, 2003.

<sup>58</sup> Carlos A. Córdova reseña así la recepción que la muestra tuvo por parte de un personaje fundamental dentro de la comunidad fotográfica de la época: “Silva se presentó también como espectador, tan sólo para permitirse un exceso. Weston describió así el evento en sus *Daybooks*: ‘Este loco fotógrafo mexicano vino ayer, y después de removerse y arrancarse los cabellos, caminó hasta cierto torso, exclamando ¡Ah, éste es mío! ¡Fue hecho para mí. Lo quiero! Y arañó la impresión de arriba abajo con sus uñas arruinándola. Tina estaba aterrada y furiosa, pero era demasiado tarde.’” Córdova, *Tríptico de sombras*, 219.

<sup>59</sup> Monroy, “Los objetos del deseo”, 82, 83.

observar que su postura fue más bien sensible y aprobatoria ante lo exhibido.

Estas fueron algunas de las exhibiciones fotográficas previas a 1927, año en que *Forma*, dirigida por Gabriel Fernández Ledesma, lanzó su convocatoria para formar la colección para el proyecto de Museo de Arte Moderno Americano, en la cual no fue incluido un rubro especial para la fotografía, sino que ésta fue agrupada como parte de las llamadas Artes Menores. Sin embargo, es preciso hacerle pronta justicia a nuestro artista y promotor del arte de la posrevolución, y reconocer que pocos años después de dicho episodio, será uno de los principales impulsores de exposiciones fotográficas, tanto de corte histórico como artístico. Tal como apuntó Tibol en 1989 en la compilación de una serie de artículos sobre fotografía, titulada *Episodios fotográficos*, Gabriel Fernández Ledesma y Roberto Montenegro presentaron en 1933 en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública la primera exposición del recién llegado a México: Paul Strand.<sup>60</sup>

Así, ese mismo año, los hermanos Fernández Ledesma organizaron, de nueva cuenta en aquella sede, la Exposición de Fotografía Retrospectiva del Siglo XIX, con el apoyo de un joven fotógrafo cuya carrera iba en ascenso: Manuel Álvarez Bravo. El texto del catálogo corrió a cargo de Luis Cardoza y Aragón, quien hizo gala de una pluma romántica, muy acorde a la ocasión: “Si la luz antes no sabía contar, era porque nosotros la ignorábamos. La luz se lavaba las manos en el mar, acariciaba las cosas y los seres, pero no sabíamos hasta qué punto los amaba. No le habíamos ofrecido en dónde mostrar sus facultades. Máquinas de contar y aparatos fotográficos la esperaban. La esperaban con un mundo rescatado de sombra.”<sup>61</sup>

En el acto inaugural, Álvarez Bravo pronunció el discurso “Origen de la fotografía” y Enrique Fernández Ledesma hizo lo propio con “La gracia de los retratos antiguos”,<sup>62</sup> presagio de su obra póstuma que, según Marte R. Gómez “desde 1938 [...] había quedado perdida en los cajones del impresor al que el autor le había confiado el manuscrito; de no mediar la sagaz intervención del señor Ingeniero don Arturo Pani, quien lo rescató y lo puso en mis manos [...]”.<sup>63</sup> Deborah Dorotinsky ha advertido en esta exposición algunas confluencias entre tradición y modernidad propias de la fotografía en México, así como un mecanismo mediante el cual la vanguardia fotográfica abonó a su consolidación, a través de su temprano afán revisionista del medio, a inicios de la década de 1930:

La vanguardia de la fotografía moderna, que estaba en pleno proceso de afirmar su posición dominante dentro del medio, fue la que participó en la primera evaluación y exposición histórica de la fotografía en el país. [...] Aunque resulte paradójico, esto permitió rescatar los daguerrotipos del siglo XIX y empezar a establecer la noción de una tradición fotográfica contra la cual la vanguardia pudo reaccionar, de la que

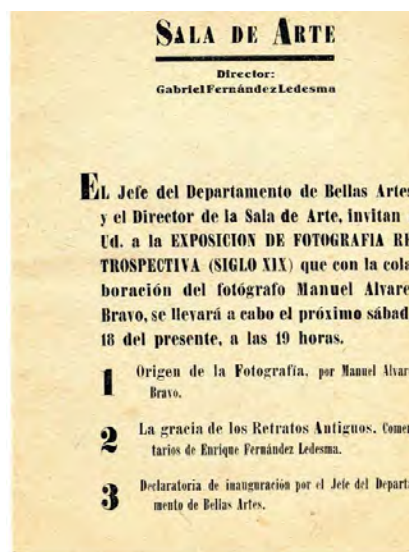
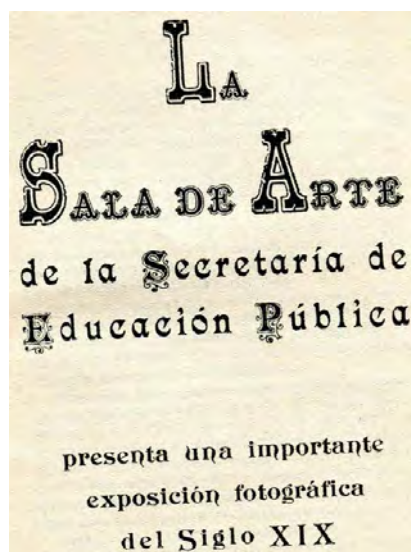
---

<sup>60</sup> Tibol, “Episodios”, s.n.p.

<sup>61</sup> Luis Cardoza y Aragón, texto del catálogo de la Exposición de Fotografía Retrospectiva Siglo XIX, Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública, México, 1933. Agradezco a Laura González Matute por haberme mostrado este ejemplar de época, perteneciente a su archivo personal.

<sup>62</sup> Hoja volante de la Exposición Retrospectiva de Fotografía Siglo XIX en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública, México, 1933. Archivo de Laura González Matute.

<sup>63</sup> Marte R. Gómez. “Prólogo.” En Enrique Fernández Ledesma. *La gracia de los retratos antiguos*, 12. México: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2008 [1950].



Invitación y hoja volante de la Exposición *Retrospectiva de Fotografía del siglo XIX*, Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública, dirigida por Gabriel Fernández Ledesma, texto de Luis Cardoza y Aragón, 1933. Archivo particular de Laura González Matute.

se escindió y, a la vez, a la cual le dirigió extravagantes añoranzas. Al parecer no hay sueño del futuro que no implique también remembranza del pasado.<sup>64</sup>

Así, a partir de todo lo expuesto, sería posible interpretar que en 1927, cuando se publicó en la revista *Forma* el proyecto para la creación de la colección del Museo de Arte Moderno Americano, la crítica de arte interpretaba a la fotografía como un Arte Menor mas que como una disciplina de corte artístico equiparable a la pintura, la escultura, el dibujo, el grabado y la arquitectura, todos ellos ubicados de manera autónoma en el proyecto que guiaría la configuración del acervo. De esta manera, es posible sugerir —aunque sin afirmarlo de manera categórica— que la fotografía fue incluida como Arte Menor dentro de lo que hoy podríamos llamar las “premisas curatoriales” del proyecto museológico de *Forma*: “[...] un nuevo museo de arte que establezca el punto de comparación entre lo moderno (?)<sup>65</sup> del siglo pasado y lo moderno actual. [...] seguiremos trabajando por ahora en coleccionar el conjunto de obras mexicanas de todos aquellos artistas que, a partir del período revolucionario, demuestren estar impregnados de ese fuerte anhelo de renovación que alienta hoy en nuestra vida.”<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Deborah Dorotinsky Alperstein, “Después de las utopías, la nostalgia.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 105 (2014). Última consulta: junio de 2016. En: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2526/2700>.

<sup>65</sup> Signo de interrogación incluido en la redacción original del documento.

<sup>66</sup> “Museo de Arte Moderno Americano”, 124. La intención de “seguir trabajando” en la reunión de la colección ya no tuvo eco en el espacio editorial. De hecho, la propuesta sobre el proyectado museo sólo tuvo presencia en dos números de la revista. Primero, en el número 2 se publicó la invitación inicial dirigida a los artistas para donar “una o dos de sus mejores obras” al proyecto; ahí se anunciaba que en el siguiente número se darían a conocer los “nombres y las obras de los contribuyentes, así como el jurado de admisión.” Como en todos los números, también se publicó el índice de los contenidos que aparecerían en la siguiente edición. Arriba de la ilustración de una cámara fotográfica y del rótulo publicitario de Agustín Jiménez como fotógrafo de *Forma*, se indicaba que en el número 3 se tendría “la noticia de adquisiciones para el Museo de Arte Moderno Americano.” *Forma* 2 (1926): 42, s.n.p. Como ya comenté, en el número 3, apareció la convocatoria, acompañada de la reproducción del óleo “Primera comunión” de Gabriel Fernández Ledesma; al pie de la imagen se indica: “Propiedad del M. De A.M.A.” Además, nuevamente circula la invitación a donar, que indica que “En nuestro próximo número seguiremos publicando obras adquiridas.” *Forma* 3 (1927), 21, 22, 40. Sin embargo, a partir del número 4, no aparecerán más alusiones al proyecto de museo.

Sin embargo, cabría preguntarnos si no había entonces en 1927 fotógrafos mexicanos que dieran cuenta de esta delimitación conceptual y temporal acuñada por los impulsores de dicho museo: modernidad y posrevolución, de manera tal que la fotografía pudiera ser incluida como un rubro específico dentro del museo. Tal como ha apuntado Rosa Casanova, Manuel Álvarez Bravo, quien posteriormente sería uno de los fotógrafos mexicanos de vanguardia más prominentes, por ejemplo, se presentaría en una exposición colectiva apenas un año después —en el Primer Salón Mexicano de Fotografía de 1928, junto con Hugo Brehme, Antonio Garduño y Tina Modotti en los Salones de Carta Blanca— y, en 1932 en su primera muestra individual en la Galería Posada, dirigida por Emilio Amero.<sup>67</sup>

Así, aunque se formuló un proyecto que orientaría la formación de la colección de arte moderno —lo que hoy llamaríamos “curaduría de una colección”—, la iniciativa pionera del Museo de Arte Moderno Latinoamericano en parte relegó las expresiones de corte autoral y no documental producidas por la acción de la luz en papeles sensibilizados y las categorizó como parte de las llamadas Artes Menores.

---

<sup>67</sup> Rosa Casanova. “Con las imágenes en las manos.” En *Manuel Álvarez Bravo, biografía cultural*, Horacio Fernández (Introducción general). México: Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C, FONCA, 2013.



### 1.3 Usos y funciones de la fotografía en el museo. Breves antecedentes en México

*Las últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX han sido caracterizadas como “era de los museos” dado que es entonces que los mismos alcanzan su apogeo como lugar donde depositar la “memoria de las naciones”. A su vez, a fines de siglo pasado, aparece la distinción entre museos de arte y de historia natural; los primeros, para la admiración estética, los segundos o “catedrales de la ciencia”, para la instrucción pública y la investigación científica. Los museos pueden ser vistos hoy como un espacio donde quedaron fosilizadas las clasificaciones de la cultura y de la naturaleza del siglo pasado, es decir, el orden que una sociedad le dio al mundo.*

Irina Podgorny<sup>68</sup>

Los planteamientos de Irina Podgorny nos permiten ubicar algunas de las principales coordenadas que históricamente han distinguido a los museos modernos. A partir de la distinción referida por la autora entre museos de arte y de historia natural —que se produjo durante la transición del siglo XIX al XX, época de los nacionalismos y del predominio del pensamiento de corte positivista— es posible reflexionar sobre los usos y funciones que la fotografía ha tenido al interior de tales instituciones culturales. Éstas se identifican y fundamentan su razón de ser en categorías tales como la memoria, el orden, la clasificación, jerarquización, distinción y control del conocimiento; la fotografía, como ya se ha referido, se inserta en este contexto, primero como una herramienta de registro y documentación que ayudará al cumplimiento de sus actividades —Rosa Casanova lo ha explicado ya puntualmente— y, posteriormente, como objeto museable investido de carácter documental, artístico y estético.

La museología —“ciencia de los museos [que] se ocupa de todo lo concerniente a estas seculares instituciones”,<sup>69</sup> según ha advertido Luis Alonso Fernández—, ha dedicado numerosos esfuerzos a la definición del concepto de museo. En tanto que estas instituciones culturales forman parte de una estructura social, intervienen y dan cuenta de las transformaciones sociales y de sus expresiones simbólicas e identitarias. Alonso explica que “Históricamente, la realidad museológica describe un desarrollo creciente desde el Quattrocento italiano”,<sup>70</sup> alcanzando en el siglo XVIII un importante rigor metodológico, vertido en el tratado de Neickel; “en el siglo XIX —añade— se consagró el fenómeno europeo del museo moderno [...]. El desarrollo y las investigaciones museológicas y el establecimiento y definición de los principios de la museología como ciencia adquieren en el siglo XX su total consolidación y crecimiento.”<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Irina Podgorny. “Museos y teatros: escenarios de la otredad.” *Museo de La Plata* 9 (1997): 18.

<sup>69</sup> Luis Alonso Fernández. *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, 18. Madrid: Istmo, 1993.

<sup>70</sup> Alonso, *Museología* ..., 19.

<sup>71</sup> Alonso, *Museología*..., 19, 21.

Los orígenes históricos de la terminología y de los conceptos ‘museología’, ‘museografía’ y ‘museo’, así como sus distintos usos y aplicaciones, han sido rastreados por investigadores como el mismo Luis Alonso Fernández, quien ha documentado diferentes acepciones: “La palabra *museo* (del latín *museum*, proveniente a su vez de la griega *mouseion*, «casa de las Musas») ha tenido a lo largo de la historia numerosas aplicaciones y significaciones hasta su sentido actual.”<sup>72</sup>

Actualmente, la definición normativa acuñada en 1961 por el International Council of Museums (ICOM)<sup>73</sup> delimita al museo a partir de la perspectiva de la ‘nueva museología’, corriente de renovación museológica posterior a 1968, de la que Georges Henri Rivière es uno de sus máximos representantes.<sup>74</sup> Actualmente, la definición del ICOM es la que cuenta con mayor aceptación a nivel internacional; desde entonces, ha sufrido algunas acotaciones, que han sido evidenciadas por el propio Alonso:

La palabra museo —precisaban los estatutos del ICOM aprobados en 1961 y vigentes hasta 1968— designa a todo establecimiento permanente, administrado en beneficio del interés general para conservar, estudiar, hacer valer por medios diversos y, sobre todo, exponer para deleite y educación del público un conjunto de elementos de valor cultural: colecciones de objetos artísticos, históricos, científicos y técnicos, jardines botánicos y zoológicos y acuarios. Las bibliotecas públicas y los centros de archivos que mantienen salas de exposición de manera permanente, serán asimilados a los museos.<sup>75</sup>

A lo largo del devenir histórico, las distintas agrupaciones socioculturales han dotado de ciertas funciones y objetivos a los museos, lo que en términos de la museología se define como vocación. Joseph Ballart, quien ha analizado los procesos de institucionalización museística, afirma que el desarrollo del concepto y de sus funciones están muy relacionadas. Ballart apunta que, históricamente, las funciones básicas de un museo han sido las de coleccionar, documentar, conservar,

<sup>72</sup> Para referirlo de manera extensa, Alonso expresa que “La museología, atendiendo a lo que expresa el término en su doble origen etimológico griego, es la ciencia del museo. Se ocupa de todo lo concerniente a estas seculares instituciones. Y aunque se esté constituyendo y desarrollando como disciplina científica prácticamente en nuestros días, sus orígenes y fundamentos pueden encontrarse en las mismas o en paralelas situaciones históricas y en causas análogas a aquéllas que produjeron el nacimiento y la evolución del museo. Lógicamente, la realidad patrimonial y museable ha precedido en el tiempo y en la praxis museográfica a la propia justificación y existencia de una ciencia museológica. [...] La museografía se mueve en el plano de lo práctico y concreto de los hechos; la museología, como ciencia teórica, normativa y planificadora, en el del análisis de los fenómenos museísticos.” Alonso, *Museología...*, 27, 18, 37.

<sup>73</sup> En 1947, se creó el International Council of Museums (ICOM), con sede en París. Alonso explica que el órgano, patrocinado por la UNESCO, se constituyó después de la Segunda Guerra Mundial en sustitución de la Oficina Internacional de Museos, ligada a la desaparecida Sociedad de las Naciones. El ICOM se conforma por comités nacionales y comisiones especiales que celebran encuentros de carácter internacional y cuenta con publicaciones especializadas a través de las cuales difunde investigaciones sobre su ámbito, así como la normativa y protocolos que rigen a los museos miembros. Alonso, *Museología...*, 22.

<sup>74</sup> A partir de finales de la década de 1970, tuvo lugar una renovación en el campo de la museología. Alonso explica que “Utilizamos la locución ‘nueva museología’ para referirnos a una concepción contrapuesta a la tradicional, pero específicamente para denominar a todo ese movimiento internacional que ha conseguido remover desde sus cimientos un secular ‘sosiego’, tanto de la institución museística como del patrimonio cultural. En busca de un nuevo lenguaje y expresión, y de una mayor apertura, dinamicidad y participación sociocultural, la nueva museología preconiza e impulsa una tipología distinta de museo.” Alonso destaca las aportaciones de Georges H. Rivière a este respecto, así como de algunos autores originarios de la francofonía —Francia y Quebec— que en 1982, de acuerdo con Leroux-Dhys J.F., “intentan reflexionar sobre el futuro de una institución llamada a ser el centro de la vida cultural del mañana, a partir de la conservación de un patrimonio vuelto a ser vivo y no enfermo en mausoleos inaccesibles para la mayoría [...]” Alonso, *Museología...*, 25.

<sup>75</sup> Alonso, *Museología...*, 28.

investigar, exponer y comunicar. En su análisis, las tres primeras corresponden a los “activos” de la institución, mientras que las tres últimas, suponen las “actividades” que ésta realiza.<sup>76</sup>

Desde este punto de vista, parece claro que la fotografía es un medio y una técnica de creación y fijación de imágenes visuales —para distinguirlas de las imágenes mentales, cuyo estudio ha sido desarrollado en México por autores como Linda Báez— que posibilita el desarrollo de las necesidades básicas de las instituciones museales. Aunque no únicamente, apoyándose en el uso de la fotografía, el museo cumple sus funciones de documentación, investigación y registro —aquellas que ha referido Rosa Casanova—, con lo que genera un cuerpo de materiales visuales de orden documental.

Como ya ha dado cuenta esta investigación al referir los estudios de Rosa Casanova y José Antonio Ramírez —estudios que se publicaron en el año 2001 en la revista *Alquimia. El Museo Nacional en el imaginario mexicano*, junto con los de otros autores<sup>77</sup>—, los antecedentes de los usos y funciones ligados a la cualidad documental y de registro de la fotografía, en el ámbito museístico en México se remontan al siglo XIX con el Museo Nacional. Algunas de las funciones primordiales del nuevo Museo fueron la preservación y el despliegue visual de los monumentos y ruinas arqueológicas que, en tanto patrimonio tangible, operaron como piezas articuladoras en el proceso de conformación de la identidad nacional y la memoria de nuestra entonces joven nación.<sup>78</sup>

Con relación a esto, Rodríguez ubicó el papel que lo fotográfico jugó dentro de una compleja operación simbólica e ideológica que hizo del Museo Nacional un mecanismo para cristalizar el proyecto nacionalista impulsado por los primeros gobiernos durante la etapa independiente:

Esa configuración nacional a partir de un edificio y de sus contenidos se dio por la confluencia entre lo arqueológico, la educación histórica y el reconocimiento de lo propio en lo museográfico, que se resumía en un solo espacio (de ahí la gran divulgación que se dio sobre el Salón de los Monolitos, que se volvió el espacio emblemático, unidireccional, del museo. En la unión de todo ello estaba la representación fotográfica y su difusión. [...] el mismo museo fue tema ineludible, y a su vez generador de imágenes para sí mismo, en la conformación simbólica de una sustancial parte de lo nacional.<sup>79</sup>

La serie de fotografías de Alfred Briquet del Salón de los Monolitos del Museo Nacional, fechada hacia 1895, es un ejemplo del proceso señalado por Rodríguez. En esta imagen se evi-

<sup>76</sup> Ballart apunta que: “Las tres primeras funciones —coleccionar, documentar y conservar— van muy asociadas puesto que constituyen fases técnicas de un mismo proceso del cual emerge un patrimonio, en el sentido de lo producido por la casa, que singularizará a cada museo con respecto a los demás. Es la fase de creación de los activos del museo. [...] Es el museo por dentro, en sus estructuras. En cambio, las dos últimas funciones —exponer y comunicar— sólo se entienden si miramos hacia fuera, hacia los destinatarios de los esfuerzos anteriores, la sociedad, la gente. Son las actividades que caracterizan a un museo y le dan sentido definitivo.” Joseph Ballart. *Manual de museos*, 23. Madrid: Editorial Síntesis, 2008.

<sup>77</sup> Los otros artículos publicados en este número de *Alquimia* analizan al Museo Nacional en tanto expresión del nacionalismo mexicano (el de Ricardo Pérez Montfort), o atienden a las diversas representaciones de lo indígena que tuvieron lugar en dicho recinto (el de Dora Sierra Carrillo).

<sup>78</sup> Luis Gerardo Morales ha realizado varias investigaciones sobre este tema, algunas de las cuales son: *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional. 1780-1940*. México: Universidad Iberoamericana, 1994; “Ojos que no tocan: la nación immaculada.” En *Fractal* 31, (2003): 49-76. Última consulta: junio de 2015. En <http://www.mxfractal.org/F31Morales.html>; “En torno a la museología mexicana: la crítica de las imágenes fundamentales” [Primera de tres partes]. En *Curare, Espacio Crítico para las Artes* 22 (2003): 34-47; “Museo y gráfica: el ojo del historiador en relación con la mirada museográfica.” En *Curare, Espacio Crítico para las Artes* 14 (1999): 18-25; “Museografía e historiografía.” En *Boletín. Archivo Histórico General de la Nación*, México 2 (1994): 15-38, entre otros.

<sup>79</sup> José Antonio Rodríguez. “Un repositorio de la imagen de lo nacional.” En *Alquimia. El Museo Nacional en el imaginario mexicano* 12 (2001): 4.



A. Briquet, *El salón de Monolitos*, ca. 1895, albúmina, 13 x 19.8 cm. Acervo Museo Nacional de Arte, Fondo Olivier Debroise. © D.R. Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

dencia la configuración espacial y museográfica de esta emblemática y seminal sala en nuestra historia museística. Diversos fotógrafos, entre ellos Briquet, hicieron suyo este motivo que fue ampliamente fotografiado, reproducido y difundido durante su época.<sup>80</sup>

Además del caso de Museo Nacional, otro ejemplo temprano sobre el uso de la fotografía en recintos dedicados a la conservación del patrimonio cultural, se remonta

a la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, cuyo precedente fue la Inspección de Monumentos, creada en 1914. De acuerdo con José Antonio Rodríguez, esta institución fue la primera en constituir oficialmente un acervo fotográfico en nuestro país, a partir del cual, se formó el primer Catálogo Nacional de Monumentos Históricos. Como desataca el editor de *Alquimia*, dicho catálogo tuvo sus orígenes en las “primeras colecciones fotográficas recopiladas para el Museo Nacional, como parte de la política de conservación de monumentos e inmuebles patrimoniales en México durante el gobierno de Huerta. La mayor parte del medio millar de fotografías de este acervo son documentos visuales de registro, y fueron elaborados por fotógrafos *amateurs* y no tienen cualidades estéticas ni artísticas, sino documentales.”<sup>81</sup>

Al igual que la diferencia entre fotógrafos profesionales y aficionados —los que incluso podían ser “anónimos”, tema al que me referiré en el apéndice de esta investigación—, la distinción entre las cualidades estético-artísticas y las documentales, señalada por José Antonio Rodríguez, es fundamental para la discusión que aquí nos ocupa. Resulta entonces que el “binomio indivisible” del que habla Boris Kossov, aunque no se disuelve, en ocasiones puede decantarse mayoritariamente hacia uno u otro lado de la balanza.

Como ya he referido previamente, es precisamente en el contexto de los museos en donde estas cualidades de lo fotográfico se expresan de manera muy peculiar; el acento que se le da a una u otra parte del “binomio” dependerá, en gran medida, del tipo de museo en que nos situemos. Y, en este sentido, vale la pena recorrer brevemente los señalamientos de la museología al respecto de la tipología de museos en tanto sistema de clasificación que distingue las entidades museísticas según diferentes criterios, tales como la temporalidad que las rige o los modelos de gestión, financia-

<sup>80</sup> Véase el ensayo de Rosa Casanova, “Memoria y registro fotográfico en el Museo Nacional”, previamente citado.

<sup>81</sup> José Antonio Rodríguez. “Conocer un acervo.” En *Alquimia, Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos* 18 (2003): 5. Para este tema, véase además, la tesis de doctorado en Historia del Arte de Deborah Dorotinsky, *La vida de un archivo. “México Indígena” y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 2003, y, el artículo de Dora Sierra. “El indio en el Museo Nacional.” En *Alquimia. El Museo Nacional en el imaginario mexicano* 12 (2001): 17-21.

miento e intervención estatal que los sostienen.<sup>82</sup> O, por ejemplo, el ordenamiento de museos según operen bajo los paradigmas del pensamiento de la antigüedad, la modernidad y la posmodernidad, lo que evidentemente no significa necesariamente que haya una correspondencia lineal, es decir, no todos los museos contemporáneos se rigen a partir de planteamientos propios de la posmodernidad. Tal como ha señalado Irina Podgorny, hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, tuvo lugar la distinción entre museos de historia natural<sup>83</sup> y ciencia, por un lado y, los museos de artes, por otro; de acuerdo con Alonso esto constituyó el eco de una suerte de “doble tipología inicial” entre lo que el autor refiere como “los gabinetes de curiosidades y especímenes” y los repositorios de “los tesoros de arte de la realeza o eclesiásticos.”<sup>84</sup>

Ya en el siglo XX, la museología establecerá una tipología de museos a partir de la clasificación conceptual y disciplinar de los objetos que integran la colección o acervo del recinto, con miras a contar con criterios normativos que, además, atiendan requerimientos particulares de conservación. Actualmente, el ICOM distingue ocho tipologías de museos según la naturaleza de sus colecciones: Museos de Arte, Museos Historia Natural, Museos de Etnografía y Folclore, Museos Históricos, Museos de las Ciencias y de las Técnicas, Museos de Ciencias Sociales y Servicios Sociales, Museos de Comercio y de las Comunicaciones y, finalmente, Museos de la Agricultura y los Productos del Suelo.<sup>85</sup> Las distinciones disciplinarias contienen a su vez, subdivisiones. Como parte de los Museos de Arte — que integran el conjunto de las llamadas Bellas artes, Artes aplicadas y Arqueología—, el ICOM hace distinciones por disciplina: Pintura, Escultura, Grabado, Artes Gráficas: diseños, grabados y litografías —es de destacar que no se incluye aquí a la fotografía<sup>86</sup>—, Música, Arte Dramático, Teatro y Danza.<sup>87</sup>

<sup>82</sup> Armando Torres Chibrás analiza los modelos de intervención estatal en la cultura y de los museos y apunta que: “G. Gagnon señala que el modelo de financiamiento de la cultura de una sociedad refleja generalmente sus propias características socioeconómicas. [...] Estos tres modelos no son exclusivos más que en teoría, ya que la mayoría de los países los combinan para optimizar su apoyo a las artes y la cultura. Estos modelos son: El *Estado Arquitecto*, encabezado por Francia; el *Estado Mecenaz*, encarnado por la Gran Bretaña, y el *Estado Catalizador*, encarnado por Estados Unidos. Existe un cuarto modelo [...] el *Estado Ingeniero* [...] encarnado por la Unión Soviética, naturalmente antes de la Perestroika. Armando Torres Chibrás. “Políticas culturales.” En *Educación Artística* 7 (1994): 17.

<sup>83</sup> Para este tema véase la tesis de doctorado de Eugenia Macías en la que la autora profundiza en el análisis de colecciones fotográficas de carácter documental en un museo de historia natural como el de Nueva York: *El acervo fotográfico de las expediciones de Carl Lumholtz en México: miradas interculturales a través de procesos comunicativos fotográficos*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 2011. Macías analiza el acervo desde una perspectiva antropológica lingüística, centrándose en la interculturalidad, en el *otro* y en diversas problemáticas propias del ámbito de la comunicación. La historiadora pone especial énfasis en “la mirada extranjera sobre el cuerpo del nativo.” Macías, *El acervo fotográfico...*, 21. De acuerdo con Macías, durante la última década del siglo XIX, Lumholtz realizó varias expediciones a México, auspiciado por el Museo de Historia Natural de Nueva York (AMNH) “para buscar descendientes de grupos nativos norteamericanos en las culturas vivas del norte de México.” Macías, *El acervo fotográfico...*, 26. Según explica la autora, el Museo pagó y promovió la generación de la colección fotográfica con fines expansivos e ideológicos relacionados con las ideas de la proclama de la doctrina del Destino Manifiesto. En este sentido, hay puntos de contacto con el Archivo México Indígena, analizado por Dorotinsky en su tesis doctoral, ya referida, *La vida de un archivo. “México Indígena” y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México* (2003), específicamente en que ambos acervos fueron producto de las políticas institucionales que les dieron origen, hay una política programática detrás de ellos.

<sup>84</sup> Alonso, *Museología...*, 133.

<sup>85</sup> Alonso, *Museología...*, 136-138. Véase también: Joseph Ballart, “El museo en sus colecciones.” En *Manual de museos*, ya citado. Ballart señala que recientemente se han erigido modelos de museos que rechazan la clasificación disciplinar y se presentan como lo que el autor entiende como “experimentos sociales”, pluridisciplinarios y alternativos a las tipologías y discursos tradicionales.

<sup>86</sup> Relacionado con estos temas, Alonso señala que “La nomenclatura artística actual, que ha abolido desde hace tiempo la distinción entre artes mayores (arquitectura, escultura y pintura) y menores (dibujo, grabado, etc.), añade a las artes plásticas tradicionales todo un amplio repertorio de nuevos procedimientos de expresión (fotografía, cine, vídeo, historietas o *comics*, instalaciones y montajes interdisciplinarios, etc.), la mayor parte pertenecientes al mundo contemporáneo.” Alonso, *Museología...*, 139.

<sup>87</sup> Alonso, *Museología...*, 136, 137.

En los museos disciplinares de arte y de historia, la legitimación simbólica —e incluso, económica— de los objetos se configura en gran medida a partir de su cualidad de objetos únicos, originales y de época. De esta forma, los atributos y valores de originalidad y unicidad suelen estar por encima de los valores de reproducción; el aura —que Walter Benjamin definió en 1936 en un ensayo fundamental para los ámbitos del arte, la fotografía, el cine y la cultura visual contemporáneas—, rige de manera significativa el estatuto de los objetos en los museos de arte: “Porque el aura esta ligada a su aquí y su ahora. Del aura no hay copia.”<sup>88</sup>

Luis Alonso Fernández recuperó los ilustrativos planteamientos que Francesco Poli expresó en 1975 sobre los museos de arte, los cuales “constituyen el patrimonio artístico público [...] Se pueden definir metafóricamente (en su conjunto) como el ‘diccionario de valores artísticos’, en el sentido de que lo que no está presente en ellos no es Arte, o todavía no lo es oficialmente.”<sup>89</sup> Desde esta perspectiva, los museos de arte constituyen un sustantivo espacio simbólico de validación de lo artístico que opera incluso “aún cuando no todas las obras de arte que las integren hayan sido concebidas con esta intención por su autor. La categoría artística de las piezas puede haberles sido conferida no sólo por su calidad explícita o implícita sino por sedimentado reconocimiento en el tiempo, el que la historia del arte, la crítica artística o su pertenencia inequívoca a las áreas y campos del arte les concede como tal prerrogativa,”<sup>90</sup> según ha referido Alonso.

Asimismo, en los museos de arte, el goce estético y la contemplación suelen ser los principales rectores que delinear el tipo de experiencia que dichos recintos ofrecen a sus visitantes. Esto, en contraste con los museos de ciencia y tecnología que suelen constituir un ejemplo del modelo de generación de experiencia concebida y articulada a partir de la participación o interactividad; aquello que se ha entendido esquemáticamente como el conocido *slogan* “toca, juega y aprende”.

Aunque actualmente la tipología de museos que coloca el acento en los objetos —la colección— frente a las actividades o personas, ha sido ya superada por los planteamientos de autores como Hans Belting en ensayos como “El museo. Un lugar para la reflexión, no para la contemplación”<sup>91</sup>, es muy útil para reflexionar sobre los usos y las funciones de la fotografía en el sentido en el que se ha venido señalando. Desde un punto de vista histórico, es posible distinguir dos principales usos de la fotografía dentro del contexto de las instituciones museísticas. Esta distinción se puede explicar a partir de lo que Boris Kossov ha acuñado como una de las premisas características del medio, es decir, que la fotografía es un “binomio indivisible” entre el ámbito de lo documental y lo creativo.

Por un lado, como ha señalado Rosa Casanova, dentro del museo se presentan los usos de la fotografía como un instrumento de apoyo para las diversas actividades que éste realiza: registro,

---

<sup>88</sup> Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” En *Discursos interrumpidos*, 36. Barcelona. Planeta Agostini, 1994 [1936].

<sup>89</sup> Alonso, *Museología...*, 32.

<sup>90</sup> Alonso, *Museología...*, 138, 139.

<sup>91</sup> Hans Belting. “El Museo. Un lugar para la reflexión, no para la sensación.” En Hans Belting. *La imagen y sus historias: ensayos*, 105-124. México: Universidad Iberoamericana, 2011.

documentación, investigación<sup>92</sup> y, por otro lado, gracias a sus cualidades estéticas y artísticas, la fotografía puede cumplir la función de pieza y objeto integrante de la colección de un museo de arte. Si atendemos al desarrollo de la fotografía y de sus funciones dentro de la institución museal es posible ubicar momentos y contextos en los que una u otra acepción de la fotografía tiene más peso que la otra. Evidentemente, las tareas y funciones a las que se ha sometido y se somete la fotografía dentro de los museos, difieren tanto por la tipología disciplinaria de éste —su misión y vocación—, como por el horizonte histórico, el desarrollo técnico y artístico en el que se encuentre la fotografía, así como las maneras en que esto se traduce, interpreta y comunica en el plano de los discursos museológicos y museográficos.

En este sentido, es ilustrativo recordar los señalamientos que un teórico de la imagen de la envergadura de John Berger expresó en 1968. El autor de *Modos de ver* [1974] se refería así sobre su preocupación acerca de la inserción y absorción de la fotografía por parte de los museos:

Hoy podríamos decir que ha sido una suerte para la fotografía que haya tan pocos museos con iniciativa suficiente como para abrir secciones de fotografía, pues ello significa que muy pocas fotografías se han preservado en un aislamiento sagrado. Y significa también que el público no ha llegado a pensar en ninguna fotografía como en algo *fuera de su alcance* (los museos funcionan como mansiones de la nobleza abiertas al público durante unas horas. El grado de esa “nobleza” puede variar, pero en cuanto una obra se lleva al museo, adquiere un *misterio* de un modo de vida que excluye a las masas).<sup>93</sup>

Años después, Christopher Phillips y Douglas Crimp parecen hacer eco de tales señalamientos en sus ensayos sobre la conformación de la colección fotográfica del Museum of Modern Art (MoMA) y de la National Public Library de Nueva York. Es evidente que, la interpretación de los efectos resultantes de la incorporación de la fotografía al museo estarán estrechamente relacionados con la manera de entender, por un lado a la fotografía y por otro, al museo en tanto construcciones históricas. Berger, por ejemplo, define al medio fotográfico desde su carácter documental y social imbuido de funciones comunicativas, mas no estético-artísticas. En una búsqueda orientada hacia que nos “libremos de la confusión producida por la perenne comparación entre la fotografía y las bellas artes”<sup>94</sup> —en la tónica de aquella disputa que ya se ha referido—, Berger establece las diferencias entre la pintura y la fotografía a partir del parámetro formal de la composición. “La composición, en el sentido más profundo y pedagógico de la palabra, no tiene lugar en la fotografía. La disposición formal de una fotografía no explica nada. [...] El verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo.”<sup>95</sup> Provocativa, sin duda, la postura de Berger. A mí parecer, hoy podemos defender que esta definición, expresada en 1968, limita y reduce el entendimiento de la fotografía hacia lo puramente comunicativo. El entender el contenido de la fotografía únicamente hacia lo formal, evidentemente desconoce todo su

---

<sup>92</sup> Casanova, “Memoria y registro...”, 7.

<sup>93</sup> John Berger. “Entender una fotografía.” En *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, 7, 8. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 [1968].

<sup>94</sup> Berger. “Entender una fotografía...”, 11.

<sup>95</sup> Berger. “Entender una fotografía...”, 11,12.

potencial y constriñe su significación social, histórica, política, incluso semiótica; sin embargo, el advertir que la composición —lo formal—, no tiene cabida dentro de ella, también resulta en una suerte de descalificación y desconocimiento de una de sus vertientes fundamentales: la de los lenguajes visuales que, en una de sus muchas facetas, desemboca en el terreno de lo estético-artístico.

Por otro lado, Berger entiende al museo como una institución que aísla, una “mansión de la nobleza” que abre sus puertas al público de manera limitada y controlada. Hemos de reconocer a Berger que en parte le asiste la razón al definir al museo como un espacio en el que se configuran saberes y discursos; que abre, pero al mismo tiempo, cierra la puerta para permitir al público acercarse —¿acaso no son las bodegas espacios vetados al común de los mortales cuyas funciones relacionadas con el control y difusión se desarrollan precisamente a partir de la lógica de la “puerta cerrada”?— La temática del control es fundamental en el caso del museo, especialmente desde su configuración moderna, tal como Montserrat Iniesta ha señalado en cercanía con lo expresado por Berger: “El museo moderno se instaura a partir de un juego de hegemonías que separa a los productores de conocimiento de los espectadores del conocimiento. El museo, espacio público ordenado por profesionales, se convierte en un espacio de control social del conocimiento. La tendencia hacia el positivismo consolidará, desde mediados del siglo XIX —en un proceso paralelo a la institución académica—, la división de los museos según campos disciplinarios específicos.”<sup>96</sup>

El caso del MUNAL, aquí analizado, corresponde a un museo en el que se articula la configuración tradicional, moderna y disciplinar que los autores refieren; dados los objetivos de esta investigación, el análisis sobre el control social del conocimiento en los términos en los que Iniesta señala, no es el primordial. Sin embargo, las postulaciones de la autora aportan elementos para reflexionar, entre otras cosas, sobre aquello que Berger estableció puntualmente en 1968 respecto a la “confusión producida por la perenne comparación entre la fotografía y las bellas artes.”<sup>97</sup> Aquí estamos ante un caso mexicano en el que dicha “confusión” se materializó cuando tuvo lugar la creación de un nuevo museo de carácter nacional y artístico que, desde el punto de vista disciplinar, fue paulatinamente incluyendo a la fotografía según diferentes visiones acerca del medio. Hacia las últimas dos décadas del siglo XX y la década inicial del XXI, Olivier Debrouse fue la figura que de manera central, pero no única, delineó la conformación de una colección fotográfica dentro del MUNAL y, en este sentido, es necesario atender este episodio de nuestra historia de la fotografía y de la formación de acervos fotográficos en museos de arte.

---

<sup>96</sup> Montserrat Iniesta. “Museos e historia”, *Cuaderno Central* 55 (2008). Última consulta: mayo de 2016. En: [http://www.bcn.es/publicacions/bmm/55/cs\\_qc06.htm](http://www.bcn.es/publicacions/bmm/55/cs_qc06.htm).

<sup>97</sup> Berger. “Entender una fotografía...”, 11.



## 1.4 Olivier Debrouse. Coleccionismo fotográfico y formación de acervos fotográficos en museos

*La fascinación de una colección reside en lo que revela y en lo que oculta del impulso secreto que la ha motivado.*

Italo Calvino<sup>98</sup>

*El problema de las colecciones es darte cuenta de que has empezado una. Hace poco empecé, casi sin querer, a coleccionar viejas postales clasificadas por temas. Empecé encontrando una atractiva postal de una fuente helada. Al encontrar la segunda fuente helada, ya había empezado una colección [...]*

*Conozco a personas cuyas vidas están dominadas por sus colecciones, que buscan sin cesar en los rastros, en las salas de subastas y las librerías especializadas, sin resolver jamás su búsqueda. [...] Ya que la has empezado, debes proseguirla: la mayoría de las colecciones nunca se acaban.*

Tacita Dean<sup>99</sup>

Entre 1973 y 1974, el Museo de Arte Moderno recibió en donación un lote de fotografías antiguas, objetos y cámaras que Manuel Álvarez Bravo había reunido a lo largo de varios años; de igual forma, el Museo adquirió un conjunto de 400 impresiones de época, de autoría de Álvarez Bravo. Ambos sucesos marcaron de manera significativa los inicios de la colección fotográfica de dicho Museo. Rosa Casanova ha analizado la relevancia de este episodio en su ensayo “Con las imágenes en las manos: las colecciones fotográficas de Manuel Álvarez Bravo.”<sup>100</sup> La historiadora sigue y explica los derroteros que el fotógrafo atravesó en sus anhelos por formar un museo dedicado a la fotografía e impulsar su exhibición. Casanova refiere que este deseo se presentó tempranamente en el fotógrafo cuando, a inicios de la década de 1930:

Con su esposa Lola Álvarez Bravo convierte su departamento en Tacubaya en una pequeña galería, siguiendo quizá el ejemplo de Frances Toor; así entra en contacto con un círculo más amplio de artistas e intelectuales, comprometidos con su arte y no necesariamente con la política, como parecía dictar la posrevolución. [...] Para Álvarez Bravo se puede argumentar una continuidad entre coleccionar y mostrar fotografía de otros autores y tiempos con su práctica personal.<sup>101</sup>

El esfuerzo realizado por Manuel Álvarez Bravo que cristalizó en la formación de la hoy colección fotográfica de Fundación Cultural Televisa es ampliamente conocido. Casanova documentó y rese-

<sup>98</sup> Italo Calvino. *Colección de arena*, 17. Madrid: Siruela, 2002.

<sup>99</sup> Tacita Dean. “Colecciones.” En *Tacita Dean*, 76, 77. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar, 2000.

<sup>100</sup> Rosa Casanova. “Con las imágenes en las manos: las colecciones fotográficas de Manuel Álvarez Bravo.” En *Manuel Álvarez Bravo, biografía cultural*, 45-61. México: FONCA/Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C., 2013.

<sup>101</sup> Casanova, “Con las imágenes en...”, 6, 7.

ñó la labor del fotógrafo que en 1980, nos dice la autora, recibió la invitación por parte de Emilio Azcárraga Milmo y Jacques Gelman, para reunir una colección y formar un Museo de la Fotografía. La historiadora explica que “revisando el conjunto que hoy conserva Fundación Televisa, se aprecia la convicción de Álvarez Bravo de no apartar la fotografía mexicana de la producida en el resto del mundo. [...] La visión brindada por *Imagen histórica de la fotografía en México* y la investigación que le siguió, le desveló la importancia de autores como Alfred Briquet, del cual adquiere un precioso álbum [...]. Pero su esfuerzo se centró en el siglo XX al que integró numerosos artistas nacionales [...] muchos de los cuales donaron impresiones.”<sup>102</sup>

De esta forma, Manuel Álvarez Bravo representaría al modelo de fotógrafo-artista-coleccionista que conjuntó su labor creativa con su impulso de conservador y difusor del patrimonio fotográfico en México. Ya fuera gracias al otorgamiento —mediante la donación— de una colección con gran valor histórico y la venta de 400 impresiones de época, es decir, de parte de su obra con carácter autoral al ámbito de los museos públicos de arte en México —al Museo de Arte Moderno-INBA—, o al ejercicio del coleccionismo en el sector privado —Fundación Cultural Televisa—, el afán de Manuel Álvarez Bravo devino en la formación de acervos y colecciones fotográficas que hoy son fundamentales en el ámbito de nuestro patrimonio fotográfico nacional. La labor del fotógrafo puede ser entendida como paradigmática dentro del tema que nos ocupa.

Por su parte, Carlos Monsiváis, cronista y escritor insustituible de nuestra historia cultural, se refirió así respecto al fotógrafo en el prólogo de la publicación derivada de la Bienal de Fotografía en 1980:

Admirador del Weston, colaborador de Eisenstein, amigo de Tina Modotti, Paul Strand y Cartier-Bresson, participante del periodo más brillante del nacionalismo cultural, Álvarez Bravo (n. 1902) ha sido el fotógrafo de mayor y más perdurable influencia en nuestro medio. A lo largo de seis décadas, su trayectoria se confunde de algún modo con la del reconocimiento, adquisición de estatus y mitificación de la fotografía artística en nuestro medio y, también, se corresponde con la polémica sobre la fotografía: Arte Bello o Expresión Bastarda.<sup>103</sup>

Así, Carlos Monsiváis entonces definía a Álvarez Bravo como quien representaba una suerte de síntesis de lo fotográfico nacional del siglo XX mexicano desde la posrevolución. No se refiere en ese ensayo a su faceta de coleccionista; sin embargo, es preciso reconocer que el análisis de Monsiváis puede tender puentes hacia la labor del fotógrafo en la formación de acervos, según lo previamente mencionado.

Por su parte, junto con investigar los derroteros de nuestra historia fotográfica, Monsiváis fue un ferviente coleccionista que se rindió a las “obsesiones y reiteraciones [por] hallar la imagen irrepetible que devele (entregue) el sentido de una (de la) realidad nacional.”<sup>104</sup> El escritor se dejó

---

<sup>102</sup> Casanova, “Con las imágenes en...”, 18, 19.

<sup>103</sup> Carlos Monsiváis. “Notas sobre la historia de la fotografía.” En Carlos Monsiváis. *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*, 25. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo del Estanquillo/Era, 2012.

<sup>104</sup> Monsiváis. “Notas sobre...”, 11.

llevar por lo que él mismo señala: “Se sepa o no, se exprese adecuadamente o no, ese deseo social de una fotografía a-la-caza-o-captura-de-la-esencia-mexicana [...]”<sup>105</sup> y reunió una vastísima colección fotográfica que, en parte, hoy resguarda el Museo del Estanquillo.

Está fuera de los alcances de este trabajo profundizar en la trayectoria y los mecanismos mediante los cuales Monsiváis reunió su colección, así como el estudio de dicho acervo. Sin embargo, además de la necesaria mención de su importancia dentro del ámbito del coleccionismo fotográfico en México, resulta fundamental el señalar su particularidad frente a, por un lado, Álvarez Bravo y, por otro, Olivier Debroise, otro de los coleccionistas que revisten relevancia en el ámbito de lo fotográfico en México. Al Monsiváis coleccionista lo definen tanto la acumulación en su sentido más extendido, como la búsqueda intencionada por configurar una colección en términos de proyecto cultural según ha postulado Jean Baudrillard. En Debroise, por otra parte, encontramos otros elementos distintivos en tanto sujeto que ejerció el coleccionismo personal, en el ámbito de lo privado, así como el coleccionismo fotográfico de carácter institucional, situado en la esfera de lo público. Ambas prácticas se cristalizaron en la formación de colecciones de fotografía y obra con carácter artístico e histórico que hoy se encuentran en museos de arte moderno y contemporáneo.

Paralelamente a su quehacer como asesor y curador de colecciones museísticas, desde los años noventa del siglo XX, Debroise ejerció la práctica del coleccionismo personal de fotografía que, en cierta medida, se acerca más a un acto de acumulación que por momentos podemos calificar como más azaroso que sistematizado. Después de su muerte, ocurrida el 6 de mayo de 2008, su biblioteca personal, archivo documental y una parte de su colección de fotografías fueron donados a instituciones públicas. La donación, hecha por su hermana Veronique Debroise, se dividió en tres lotes, mismos que se destinaron a tres entidades diferentes. La UNAM recibió dos: el archivo documental de Debroise —compuesto por diversos materiales de investigación sobre arte, cultura visual y fotografía, reunido en cerca de 50 cajas—, fue donado al Centro de Documentación Arkheia del Museo Arte Contemporáneo; su biblioteca personal se entregó al Instituto de Investigaciones Estéticas. El tercer lote fue el fotográfico: una parte de su colección de fotografías antiguas y de la primera mitad del siglo XX, casi 500 piezas, fundamentalmente realizadas en México, fueron donadas al Museo Nacional de Arte.

De esta forma, con la muerte del historiador, su biblioteca personal, su archivo documental y su colección de fotografías dejaron de ser privados; se sumaron a acervos públicos, nacionales, universitarios y artísticos, respectivamente y sus nuevos contextos los situaron frente a necesidades y problemáticas distintas ya que, a partir de la donación, se desplazaron desde el ámbito de lo privado hacia lo público.

El antecedente de la presente investigación es mi tesis de maestría, en la que realicé un primer acercamiento al Fondo Olivier Debroise en MUNAL.<sup>106</sup> Entonces propuse el uso del término *no-colección* para dar cuenta de una serie de problemáticas teóricas, metodológicas y terminológi-

<sup>105</sup> Monsiváis. “Notas sobre...”, 11.

<sup>106</sup> Abigail Pasillas Mendoza. *El historiador y su archivo. Reflexiones en torno a la no-colección de Olivier Debroise donada al MUNAL*. Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 2010.

cas, así como para pensar en Olivier Debroise en tanto un coleccionista que ejerció la práctica de una manera *sui generis*.

Según me señaló el historiador del arte James Oles —quien fue mi asesor de tesis—, al fallecimiento de Debroise, el conjunto de fotos del curador se encontraba sin inventariar; no estaba en cajas numeradas, ni en guardas especiales, ni cumplía con condiciones especiales de conservación.<sup>107</sup> Por otra parte, como ya señalé, el acervo llegó al MUNAL fragmentado por criterios que no fueron los del historiador, debido, entre otras causas, a que algunas fotografías fueron conservadas por amigos y familiares. Así, no podemos pensar que el *corpus* al que ahora tenemos acceso es el universo original y total de piezas y tampoco, al parecer, el reflejo de una intencionalidad programada hacia la conformación de una colección que sería después susceptible de donarse a un museo.

En un ilustrativo ensayo sobre los ámbitos de lo público y lo privado de los acervos, Ana Garduño ha advertido que “Es sabido que un coleccionista privado cuenta con un tiempo limitado para atesorar sus objetos, y ese tiempo es paralelo al de su propia vida, razón por la que, cuando ésta se acerca a su fin, debe tomar las medidas pertinentes para asegurar el futuro de sus acervos.”<sup>108</sup> Sin embargo, en el caso de Debroise, su donación no operó a partir de lo que la especialista refiere como un antecedente deseable respecto a lo que llama “el destino de los acervos”, y, en este sentido, podemos referirnos a su caso como no tradicional desde el punto de vista del ejercicio del coleccionismo programado y sistematizado. Primero, porque su proyecto no era en sí la constitución de un acervo y, segundo, porque la donación se dio con motivo de la muerte prematura del curador. Cuando esto último ocurre, los coleccionistas o autores dejan en una suerte de orfandad a sus obras, colecciones o acervos. La obra escrita por Debroise, algunos textos inéditos, su trabajo de periodismo cultural y de crítica de arte, sus curadurías y demás producción sobre arte y cultura visual en México, pero especialmente sus fotografías, encontraron su muerte sin que éstas estuvieran reunidas a partir del objetivo de integrarse a los acervos de las instituciones públicas.

A partir de todo esto, y especialmente con la definición del acervo en términos de *no-colección*, en mi tesis de maestría adopté la estrategia metodológica de relacionar el conjunto fotográfico con sus escritos sobre arte y fotografía, con el fin de ubicar y proponer un primer sentido y una lógica detrás del acervo que el historiador acumuló. Como es sabido, Debroise produjo una amplia cantidad de estudios históricos sobre arte mexicano, crítica de arte, curaduría, literatura y cine. Ejerció estas disciplinas desde un estilo muy particular que se caracterizó por trascender hacia lo inter y multidisciplinar. En su trabajo, Debroise conjugó géneros artísticos y disciplinares, discursos, estrategias de investigación y producción, narrativas, lenguajes estéticos y formales. Su obra

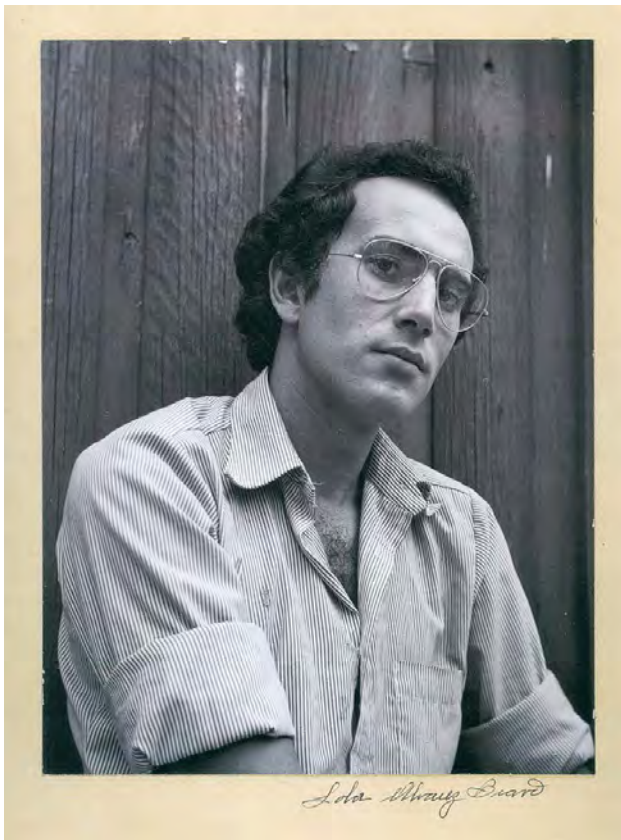
---

<sup>107</sup> En conversaciones varias con James Oles, Ciudad de México, 2010.

<sup>108</sup> Ana Garduño. “Disyuntivas del coleccionismo: el destino de los acervos.” *Curare. Espacio crítico para las artes*, 24 (2004): 47.

escrita es extensa y compleja; su repentina muerte en 2008, hizo que quedaran en el aire innumerables proyectos que quienes lo conocieron y trabajaron con él, pueden referir.<sup>109</sup>

En uno de sus primeros trabajos, *Figuras en el trópico. Plástica mexicana, 1920-1940* —realizada en 1983 y publicada en 1984—, ubiqué algunos de sus intereses iniciales por la fotografía producida en México, especialmente por la obra de Edward Weston, Tina Modotti, Lola y Manuel Álvarez Bravo. Debroise dedicó este texto a Lola Álvarez Bravo, con quien tuvo una importante relación de amistad. En *Figuras en el trópico* se publica un retrato sin fecha, probablemente realizado a finales de 1970 o inicios de 1980, que la fotógrafa hizo al crítico y que, probablemente, le regaló. Hoy encontramos una copia de este retrato en el MUNAL.



Lola Álvarez Bravo. Olivier Debroise, ca. 1980, 22.3 x 17.2 cm. Acervo Museo Nacional de Arte, Fondo Olivier Debroise. Donación 2008. ©D.R. Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

En esta imagen vemos a un joven Debroise que se estrena en sus treinta años; detrás de sus gafas, posa en mangas de camisa —lo que le confiere un tono propio de la representación de un intelectual— y nos mira con talante serio, pausado. La autoridad del personaje parece acentuarse gracias al ángulo en contrapicada que eligió la artista. En términos compositivos, podemos calificar la imagen como un ejemplo clásico de retrato: realizado en blanco y negro, de tres cuartos, con una toma cerrada, en formato de 35 mm. y vertical, se distingue de la mayoría de los retratos apaisados que Lola Álvarez Bravo realizaba.<sup>110</sup> La figura se sitúa sobre un fondo que, aunque presenta texturas, poco nos dice sobre su posible ubicación. Iluminado por una luz cálida y uniforme que cae sobre el personaje desde el ángulo superior izquierdo, el sujeto nos atrapa con su gesto detenido y casi inexpressivo,

sin emociones, que nos mira fijamente sin sonreír. Muy probablemente, el Debroise de esta

<sup>109</sup> Por ejemplo, según narra el historiador Antonio Saborit, unos años antes de su muerte, Debroise se encontraba realizando un nuevo proyecto sobre el cineasta ruso Sergéi Eisenstein; y en 1998, terminó el manuscrito de su cuarta novela, *Traidor, ¿y tú? Memorias de Stefan Leonard Dabrowski*. Ver: Antonio Saborit. "Olivier Debroise. 1952-2008." *Revista Nexos*, 372, 2008. <[http://historico.nexos.com.mx/vers\\_imp.php?id\\_article=1762&id\\_rubrique=798](http://historico.nexos.com.mx/vers_imp.php?id_article=1762&id_rubrique=798)>. Última consulta: diciembre de 2012. En enero de 2010, tuvo lugar en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo la presentación de este texto que Debroise no pudo publicar en vida. Antonio Saborit, Enrique Serrano y José Woldenberg comentaron la novela en una charla-homenaje moderada por la artista Magali Arriola. La novela se publicó por el INBA, en el marco de la exposición *Un lugar fuera de la historia*, de la serie *Microhistorias y macromundos*, del Museo Tamayo. Nuevamente encontramos en ella los rasgos heterodoxos de Olivier como narrador-historiador, así como los cruces entre la investigación histórica y la ficción literaria presentes en otras de sus obras. En *Traidor, ¿y tú?* se reproducen algunas fotografías del archivo documental del curador que se donó al MUAC también en 2008 y, al menos, una imagen de su colección hoy en MUNAL. Olivier Debroise, *Traidor, ¿y tú?* México: INBA, 2010.

<sup>110</sup> Tal como me hizo notar Rosa Casanova.

fotografía es el que ya escribió su primera novela, entre investigación histórica y ficción, *Diego de Montparnasse* (1979),<sup>111</sup> perfecto ejemplo de su interpretación del arte de la década de 1930 en México, en su etapa inicial como investigador.

Como el mismo crítico refirió, en 1977 Debroise “descubre a Lola”; paulatinamente inicia una importante relación de amistad con ella y emprende el estudio de su obra fotográfica.<sup>112</sup> Es posible señalar que las enseñanzas de la fotógrafa jalisciense e, incluso, su visión e interpretación del arte de los años veinte y treinta en México —de la posrevolución en general— resultarían fundamentales para cimentar la propia visión de Olivier Debroise. En tanto testigo y actor de ese horizonte histórico, Lola fue una suerte de informante para el escritor. Ella conoció y se relacionó con artistas e intelectuales, tanto mexicanos como extranjeros, y formó parte del círculo de figuras que personificaron la renovación de la esfera artística en nuestro país.<sup>113</sup>

Así, el hombre retratado en dicha fotografía, es el Debroise que entonces estaba escribiendo *Figuras en el trópico*, texto seminal de nuestro curador, cuyo tema principal son “las formas estéticas de los años veinte en México”,<sup>114</sup> y en el que insertó el análisis de la fotografía dentro de ese marco de estudio. Después de lo que probablemente fuera uno de los primeros textos en los que Debroise relacionó la fotografía con las formas visuales y plásticas modernas (fundamentalmente las pictóricas), sus investigaciones sobre fotografía se pueden dividir en dos momentos: las realizadas desde principios de los años 1980 y hasta 1994, año en el que inicia un segundo momento con la publicación de la primera edición de *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*.<sup>115</sup>

Junto con *La superficie Bruñida de un espejo* (1989), realizada en colaboración con Rosa Casanova,<sup>116</sup> *Fuga Mexicana* es la obra de mayor envergadura sobre fotografía que Debroise produjo. En ella, el curador recuperó temáticas y autores analizados en sus textos previos sobre fotografía. En su momento, esta obra representó un importante esfuerzo de síntesis y búsqueda por abarcar de manera amplia las distintas expresiones del medio fotográfico en México. Con el título de la investigación, que se sirve de un concepto como el de la fuga musical, Debroise seguramente

111 Olivier Debroise. *Diego de Montparnasse*. México: Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública, 1985.

112 Olivier Debroise. “Posdata.” En: *Cimientos. 65 años del INBA. Legados, donaciones y adquisiciones*, 176. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011. En el capítulo 4 de esta tesis ahondaré sobre la relación entre Debroise y Lola Álvarez Bravo.

113 Véase la entrevista que Cristina Pacheco hizo a la Lola Álvarez Bravo en 1995, en donde comentó a la periodista respecto a los textos de Elena Urrutia y José Joaquín Blanco en *UnoMásUno*, publicados en fechas cercanas a la entrevista: “Estoy muy sorprendida, muy contenta, de que los jóvenes me llamen y de que escriban cosas sobre mí. Al leerlas me reconcilio conmigo misma: ser útil, cuando menos para que puedan documentarse los investigadores del futuro, me fascina. Resulta que he venido nutriéndome del genio de otros, y ahora veo que con mi trabajo voy a colaborar un poquito con ellos.” Cristina Pacheco. “Lola Álvarez Bravo. El tercer ojo.” *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, 45. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

114 El autor califica así su texto: “En este ensayo quise destacar aspectos de la historia del arte mexicano vinculados con la búsqueda de una *pintura pura* (la llamada *vanguardia* que no es separable de la ideología, como maniqueamente se ha querido ver). Intenté situar estas formas estéticas en su cronología e insertarlas en el contexto social que les correspondía. Limité mi estudio a algunos artistas relacionados entre sí: viven y trabajan en la ciudad de México entre 1917 y 1940; nacieron todos entre 1895 y 1907, y forman una *generación*: participan desde temprana edad con José Vasconcelos. Mi *corpus* está definido por una reseña de Salvador Novo en *El Universal Ilustrado* del 19 de junio de 1924, en la que, con una rara lucidez, nombra a los más destacados pintores de su tiempo.” Debroise, *Figuras en el trópico*..., 11, 12.

115 Esta obra fue escrita entre 1988 y 1994, y ha tenido cuatro ediciones: 1994, 1998, 2001 (en inglés) y 2005. Véase mi tesis de Maestría en Historia del arte, ya referida, en donde realicé un análisis historiográfico de estos textos.

116 Rosa Casanova y Olivier Debroise. *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

buscaba reflejar el estado de la investigación histórica de nuestra fotografía en dichos años, observación que me ha remarcado Rosa Casanova, quien trabajó muy en cercanía con el autor.

Tal como señalé en mi investigación de maestría, el particular enfoque de análisis histórico que Debroyse cristaliza en *Fuga Mexicana* se transluce, en algunos casos, en sus escritos anteriores como *Figuras en el trópico*. Es importante destacar que *Fuga Mexicana* es una historia crítica y social de la fotografía que problematiza algunos de los enfoques historiográficos estéticos y de la historia del arte que entonces habían estudiado previamente el medio. En lugar de abordar a la fotografía a partir del parámetro estético y autoral—como lo hizo Newhall—, Debroyse se abocó a los usos y funciones sociales, privadas y públicas de la fotografía, a los estilos de representación y a su desarrollo, aspectos que le permitieron establecer géneros temáticos, así como las razones de toma, selección y publicación de las imágenes.<sup>117</sup> La fotografía como arte y algunos de los fotógrafos representantes de este uso del medio, son también analizados en *Fuga mexicana*; sin embargo, hay que destacar un rasgo distintivo de este texto: no es la perspectiva puramente artística y estética la que marca el estudio de Debroyse, sino la mirada sociocultural, interesada en las funciones comunicativas y documentales de la fotografía la que marca el tema de la fuga.

Debido a todo lo anterior, considero que el abordaje de Olivier Debroyse, en tanto un modelo de coleccionista de fotografía, debe partir del hecho de que nuestro autor se interesó por un campo amplio de las artes y la cultura visual. Fue historiador, curador y cineasta, pero también un coleccionista *sui generis* de fotografías —y de chucherías de mercados de viejo— que practicó el coleccionismo en los ámbitos privado e institucional, como ya he referido. Estas cuatro orientaciones de su tarea profesional me llevaron a proponer los ejes de análisis para estudiar su colección fotográfica personal —ahora en MUNAL— en mi tesis de maestría, otorgando especial atención en su labor como historiador de la fotografía. Sus textos y su colección fotográfica son objetos de estudio muy diferentes, pero al ser generados por la misma persona son producto de un proceso intelectual integral y, en esta medida, es posible establecer relaciones entre texto e imagen, con el fin de apuntar caminos para la lectura de la colección y para proponer una lógica de conformación de la misma. Como entonces señalé, a la luz de esta perspectiva, es posible vislumbrar que uno de los criterios de sentido de dicho acervo fotográfico fue precisamente el ser un conjunto relacionado con sus actividades de investigación sobre las expresiones visuales y artísticas de la modernidad de la posrevolución en México.

Ahora bien, como ya anuncié, en mi investigación previa abordé la colección fotográfica personal de Debroyse a partir de su definición como un acervo no sistematizado al que me referí como *no-colección*. Quisiera ahora matizar parte de esta calificación.

En primer lugar, es necesario precisar que —tal como señalé en mi investigación previa— el curador no se asumía a sí mismo como un coleccionista de fotografía que reuniría una colección formal o tradicional. Tampoco, hasta lo que he podido constatar, Debroyse formó este acervo proyectando que sería donado a un museo de arte. La práctica de coleccionismo privado de fotografías

---

<sup>117</sup> Debroyse, *Fuga mexicana...*, 25.

que Debroise desarrolló de forma más natural y orgánica —adjetivos con los que la calificó James Oles—, respecto a su labor como asesor en los museos, algunas veces sin tener un objetivo en particular ni un proyecto detrás, fue una práctica azarosa y no metódica a partir de la cual, con el tiempo se acumularon documentos, objetos e imágenes con mayor o menor valor histórico, estético y simbólico. Tal como apunté al inicio de este capítulo, el teórico del coleccionismo y de los estudios sobre consumo cultural Jean Baudrillard, desarrolla en su ensayo *El sistema de los objetos* (1968)<sup>118</sup> un relevante análisis para repensar el uso del concepto de ‘acumulación’ frente a ‘colección’. A partir de esto, como hemos visto, es posible perfilar diferentes modelos de coleccionistas y reflexionar sobre sus prácticas y acervos reunidos desde el enfoque de sus dimensiones culturales, con el fin de abordarlas como un conjunto de objetos inmersos en el campo de las relaciones humanas, que pueden detentar valores de preservación patrimonial, identitaria y de rituales sociales. En el caso de Debroise, y también de Manuel Álvarez Bravo —comentado previamente—, estos aspectos de una u otra forma están presentes en sus prácticas como coleccionistas.<sup>119</sup>

Por otra parte, la práctica del coleccionismo privado de fotografías de Debroise tuvo la característica de haber sido un proceso realizado en buena parte en conjunto con James Oles. Ambos historiadores compartieron el gusto por ciertas fotografías, especialmente por aquellas que estuvieran relacionadas con sus intereses académicos, tales como las expresiones visuales y artísticas de modernidad mexicana, sus procesos de conformación y consolidación, y mecanismos de visibilización. Esto en parte es evidente tanto en el Fondo Comfot del Patronato del MUNAL —que ambos reunieron, como ahondaré más adelante—, como en el Fondo Olivier Debroise.

Además de esto, los historiadores compartieron el gusto por las pesquisas de objetos en mercados populares, espacios del mercado fotográfico en los que —a decir de Oles— durante las décadas de 1980 y 1990 se encontraba disponibles y a costos accesibles diversas imágenes y objetos fotográficos, fundamentalmente de carácter documental. En este sentido, una parte de las fotografías de la colección de Debroise son resultado de encuentros fortuitos y afortunados en mercados de antigüedades como La Lagunilla en la Ciudad de México o en el mercado de Los Sapos en Puebla, sin duda espacios privilegiados de un tipo de coleccionismo en México (el de antigüedades

---

<sup>118</sup> Todos los textos sobre teorías del coleccionismo citados fueron discutidos en el seminario del Posgrado en Historia del Arte, “Las culturas del coleccionismo de arte entre la teoría y la praxis (Argentina. Siglos XIX y XX)”, impartido por la Dra. María Isabel Baldasarre, durante el semestre 2013-1. Como ya referí en la Introducción de este trabajo, este seminario me permitió repensar algunas aseveraciones vertidas en mi tesis de maestría respecto a las prácticas del coleccionismo, especialmente las relacionadas con las categorías de ‘colección’ y ‘acumulación’, así como las nociones de ‘disponibilidad’ y coleccionismo.

<sup>119</sup> En este sentido, existen diferencias importantes, así como puntos de contacto frente a coleccionistas profesionales como Jorge Carretero, fundador y director de la Fototeca Antica en Puebla. Carretero refiere que empezó a formarse como coleccionista en el seno de los mercados de chácharas. En sus búsquedas iniciales encontró un “escritorio de cortina” en Veracruz, máquinas de escribir, y un sinnúmero de objetos que llamaban su atención. Paulatinamente fue perfilando y dirigiendo sus intereses hasta consolidarse como uno de los más representativos coleccionistas particulares de fotografía en México, con énfasis en fotografía antigua. Su práctica se encuentra hoy sistematizada e institucionalizada; Carretero dirige una de las fototecas referenciales a través de la cual conserva y difunde el patrimonio histórico fotográfico de México. Junto con la preservación y difusión, la dimensión comercial forma también parte de sus actividades, lo que lo configura como un coleccionista que actúa de manera activa dentro del mercado fotográfico contemporáneo. Entrevista de Abigail Pasillas a Jorge Carretero Madrid, sede de la Fototeca Antica, Puebla, Puebla. 21 de junio de 2013.



varias y *chácharas*).<sup>120</sup> Como ya he referido, es importante recordar que en dichos años, dieron inicio los estudios históricos sobre fotografía, por lo que muchos fotógrafos, agencias y estudios hoy ya tan conocidos, entonces se estaban siendo apenas descubiertos y documentados.

Así, Debroyse fue visitante de estos nichos del mercado fotográfico; sin embargo, no se acercaba a ellos a partir de la idea programática de formar una colección sino que adquiría fotografías relacionadas con sus investigaciones —entre otros objetos que despertaban su interés— y, con el paso de los años, éstas se fueron acumulando a manera de una colección fotográfica que, en términos generales, responden al interés de Debroyse por los modos de representación visual de la modernidad. Algunas veces, Oles se hacía de alguna albúmina o postal que posteriormente Debroyse encontraba fascinante o viceversa y, “en las cajas, en el cajón, se mezclaban”.<sup>121</sup>

El interés de Debroyse tampoco era hacerse de fotografías fundamentalmente por su valor económico, ya que no las veía en tanto mercancías. En este sentido, es posible ubicar coincidencias con la labor que realizó el escritor y bibliógrafo español Felipe Teixidor en el campo del coleccionismo, según referí al inicio de este capítulo, a partir de las entrevistas que le realizó la historiadora de la fotografía Claudia Canales.

Así, aunque el modo en el que Debroyse se hacía de fotografías fue en parte resultado de una práctica acumulativa —aunque no en términos de “papeles viejos” como señala Baudrillard— y desinteresada como la de Teixidor, es necesario reconocer que las prácticas no son puras ni se explican esquemáticamente. Debroyse encontraba un sentido social a su tarea. Tenía clara consciencia de que su práctica de acumulación era cultura, proyecto, conservación. Algunas fotografías llegaron a Debroyse gracias a su interés por “rescatarlas del olvido”<sup>122</sup>, de la venta de segunda mano o de alguien que simplemente quería deshacerse de ellas.

James Oles señala que frente a ciertas fotografías, documentos u objetos —como ocurrió con el lote de dieciocho números de la revista de finales del siglo XIX e inicios del XX, *El Fotógrafo Mexicano*—, Debroyse a veces pensaba: “esto lo voy a comprar; hay que salvar esta obra para que llegue a donde tiene que llegar”<sup>123</sup>. Y es en este punto en donde encontramos un segundo rasgo compartido con Teixidor y que nos permite perfilar a Debroyse como coleccionis-

<sup>120</sup> En un ensayo publicado en *Curare. Espacio crítico para las artes*, James Oles destaca la importancia cultural, histórica y estética del mercado de La Lagunilla para los artistas contemporáneos en México y para entender el gusto en la sociedad *chilanga*. “El arte de Carla Rippey se parece a La Lagunilla, este *collage* tridimensional de antigüedades y de fayuca, de cursilería y de joyas envejecidas. En La Lagunilla (a pesar de su lamentada “decadencia”, más que en los museos mexicanos, se pueden comprender los gustos actuales y remotos de los ciudadanos de esta gran urbe: entre montoncitos de fotografías (tarjetas de visita decimonónicas, instantáneas familiares, paisajes cursis y turísticos), entre lámparas y muebles, bandejas de lámina de cervcerías o de los refrescos Lulú, está la historia de México. Carla es aficionada a La Lagunilla, no como coleccionista, sino como investigadora: es una de sus fuentes principales para realizar sus historias visuales.” James Oles. “Carla Rippey: el sueño que come al sueño.” *Curare. Espacio Crítico para las Artes y La Jornada*, coedición (1993): II. Es importante también señalar el trabajo que artistas contemporáneos están realizando actualmente en ese sentido. Tal es el caso de Rossângela Rennó y de María Guadalupe Sosa Ruiz. Véase el catálogo *Colección. El crimen fundacional*, exposición colectiva, curada por los alumnos de la primera generación de la Maestría en Historia del Arte/Estudios Curatoriales de la UNAM presentada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, campus Roma, inaugurada el 23 de agosto de 2012. *Colección. El crimen fundacional*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

<sup>121</sup> En conversaciones con James Oles, Ciudad de México, durante la elaboración de mi tesis de maestría en Historia del Arte. Ciudad de México, 2010.

<sup>122</sup> En conversaciones con James Oles, 2010.

<sup>123</sup> En conservación con Oles. Ciudad de México, 2010.

ta: la presencia de una preocupación de carácter social por el rescate de la fotografía, señalado en el apartado inicial de este capítulo.

El interés de Debroise por el rescate y restitución social de las obras que compraba y “salvaba” de mercados o de poseedores que no las valoraban en términos culturales más amplios, permite referirnos al ensayo de Walter Benjamin sobre coleccionismo, “Historia y coleccionismo. Eduard Fuchs”, escrito en 1937.<sup>124</sup> Benjamin formuló tres ideas respecto a la clara consciencia y compromiso que Fuchs asumió en tanto coleccionista que, en parte, nos posibilitan reflexionar sobre los coleccionistas aquí analizados. Primero, Benjamin explicó la envergadura de la tarea asumida por Fuchs en términos de responsabilidad social como agente garante de la conservación y resguardo del patrimonio cultural, artístico e histórico de una cultura y por lo tanto, de la memoria e identidades colectivas. Segundo, ubicó las aportaciones de Fuchs a la historia del coleccionismo en términos políticos e ideológicos en el contexto de la modernidad europea finisecular y de inicios del siglo XX. Tercero, desde la perspectiva del marxismo, Benjamin desarrolló un análisis sobre el mercado del arte, la condición de mercancía y fetiche de la obra artística,<sup>125</sup> así como de la posición que el sujeto coleccionista asumió frente a esta circunstancia. De esta forma, Benjamin delineó el perfil de Fuchs en los siguientes términos:

Hay muchas especies de coleccionistas; y además, en cada uno de ellos opera una profusión de impulsos. En cuanto coleccionista, Fuchs es sobre todo un pionero: el fundador del único archivo existente para la historia de la caricatura, del arte erótico y del cuadro de costumbres. Pero aún es más importante otra circunstancia complementaria: Fuchs se hizo coleccionista en tanto que era un pionero. A saber, pionero de la consideración materialista del arte. Y lo que sin embargo hizo un coleccionista de este materialista fue su sensibilidad más o menos clara para una situación histórica en la que se veía inserto. Era la situación del materialismo histórico. [...] Hay que colocar a Fuchs en la línea de esos grandes coleccionistas llenos de planes y dedicados sin distracción alguna a un solo asunto. La idea de Fuchs era restituir a la obra de arte su existencia en la sociedad, de la cual estaba amputada hasta el punto que el lugar en el que la encontró era el mercado. En éste perduraba, reducida a mercancía, lejos tanto de los que la producen como de los que pueden entenderla. El fetiche del mercado del arte es el nombre del maestro. Quizás aparezca como el mayor mérito histórico de Fuchs haber puesto a la historia del arte en vías de liberarse de ese fetiche.<sup>126</sup>

Así, estos temas son fundamentales al momento de analizar las prácticas del coleccionismo de obra



Revista *El Fotógrafo Mexicano*, Tomo III, enero de 1902, número 7. Acervo Museo Nacional de Arte, Fondo Olivier Debroise. Donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

<sup>124</sup> “Historia y coleccionismo. Eduard Fuchs.” En *Discursos interrumpidos*, 87-135. Barcelona: Planeta Agostini, 1994 [1937].

<sup>125</sup> Desde la perspectiva del psicoanálisis, Jean Baudrillard también analiza las temáticas del fetiche, el objeto y la colección. Véase en su texto previamente referido los apartados “El sistema marginal: la colección”, “El objeto encerrado: los celos” y “El objeto desestructurado: la perversión”.

<sup>126</sup> Benjamin, “Historia y coleccionismo...”, 89, 132.

artística y su ejercicio en los ámbitos de lo público lo privado. A la luz de la lectura de autores como Baudrillard y Benjamin se hace patente la necesidad de ver a Debroise como sujeto coleccionista desde nuevos ángulos. Esto me obliga a acotar y matizar la idea defendida en la tesis de maestría acerca de que el historiador no presentaba intenciones en un sentido tradicional al formar su colección. Ahora es posible señalar que, finalmente, Debroise estaba conscientemente asumiendo una responsabilidad social ante aquellas fotografías que podrían “perdersen” en el río inmenso de lo que no se encuentra resguardado en una colección, ya fuera en un cajón en el estudio de su casa o en un planero en la bodega de un museo. Los casos ya referidos de Felipe Teixidor y Raquel Tibol, son ilustrativos de lo que parece pudo haberle ocurrido a Debroise. Aunque algunas veces los sujetos se definen a sí mismos como *no* coleccionistas, precisamente desmarcándose de parámetros tradicionales basados en una idea de coleccionismo como puro amor a la posesión, a la re-contextualización del objeto o a su interés por el valor económico de éstos, esta mera enunciación parece no bastar para definir su identidad. Personajes como Tibol, Teixidor y Debroise son coleccionistas debido, fundamentalmente, a su sentido de preservación y responsabilidad social ante un conjunto de bienes culturales. Entienden su labor con relación al resguardo de la memoria histórica, social, cultural y visual. Recordemos que Teixidor confesó a Canales que no le gustaban las cosas guardadas en vitrinas y que su afán de coleccionar estaba ligado con el interés por el rescate de la memoria.<sup>127</sup> Así, tanto Debroise como Tibol y Teixidor, actuaban en parte movidos por este programa cultural, aunque éste no se encontrara formulado en un proyecto formal, como sí lo fue, por ejemplo, en el ejercicio del coleccionismo institucional que Debroise practicó, y que representa el segundo modelo de coleccionismo que aquí analizo. Desde la década de 1980, el curador fungió como asesor, investigador y curador en el contexto de museos mexicanos como el MUNAL y el recientemente creado Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM.

Respecto a su trayectoria dentro del MUNAL, es fundamental reconocer que la presencia de Debroise en dicho recinto repercutió en la transformación del estatus de la fotografía dentro del marco conceptual-curatorial del Museo. Sabemos que Debroise fue uno de los asesores académicos y curadores que marcaron el MUNAL en la época de transición entre los siglos XX y XXI. Entre 1982-1993 y 1996-1997, colaboró como curador invitado;<sup>128</sup> en este sentido, hacia las últimas dos décadas de su vida, el escritor mantuvo una muy estrecha y significativa relación con esta institución.

Posteriormente, durante la dirección de Graciela de la Torre,<sup>129</sup> Debroise formó parte del proyecto *MUNAL 2000*, a partir del cual se reelaboró el guión curatorial.<sup>130</sup> Bajo el nuevo ordena-

<sup>127</sup> Canales, *Lo que me contó...*, 240, 241.

<sup>128</sup> Olivier Debroise, “Currículum Vitae”, 1, 2. Documento mecanografiado. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>129</sup> Según la época, en algunas fuentes su nombre aparece como Graciela de Reyes Retana.

<sup>130</sup> El cuerpo curatorial de *MUNAL 2000* estuvo integrado por Claudia Barrón, Angelina de la Cruz y Rafael Sámano, quienes formaron parte de la Coordinación museológica y de interpretación. En la Asesoría académica se encontraban Esther Acevedo, Rosa Casanova, Jaime Cuadriello, Karen Cordero, Olivier Debroise, Pilar García, Renato González Mello, Juana Gutiérrez, José López Quintero, Pablo Miranda, Fausto Ramírez, Rogelio Ruiz Gomar, Graciela Schmilchuck, Guillermo Tovar, Eloisa Uribe y Angélica Velásquez. Finalmente, Andrea Di Castro y Manuel Gándara, integraron la Asesoría Técnica. *Proyecto museológico y de interpretación MUNAL 2000*. Documento mecanografiado y engargolado, sin fecha y s.n.p. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM y Archivo Histórico del Museo Nacional de Arte.

miento museológico, titulado *Guion histórico-artístico: Arte en México, 1550-1954*, se implementó un nuevo recorrido en relación con la nueva historiografía crítica del arte y se incorporaron los Gabinetes de Fotografía de los siglos XIX y XX, cuya curaduría recayó precisamente en Debroise, quien además, fungió como curador de la Sala Monotemática *El arte prehispánico como motivo de representación*.<sup>131</sup> De acuerdo con su nueva visión, la vocación del Museo se transformaba:

Si lo que MUNAL 2000 pretende es —como más adelante se explica— evitar un discurso decimonónico, incorporar a expresiones artísticas modernas no necesariamente suscritas a la Escuela Mexicana de Pintura, y dar cabida al posible diálogo del arte contemporáneo vinculado estética o temáticamente, podría concebirse ahora la vocación del MUNAL como: El Museo Nacional de Arte es una institución dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, creado por acuerdo presidencial en junio de 1982. El MUNAL colecciona, conserva, estudia, exhibe, interpreta y comunica el arte mexicano desde el siglo XVI hasta la década de 1950 y algunas resonancias de sus temas y planteamientos formales representados en nuestro arte contemporáneo. El MUNAL presenta exposiciones temporales cuya temática gira en torno al arte mexicano comprendido en las fronteras de su acervo o de carácter internacional si sus contenidos se relacionan con su colección.<sup>132</sup>

El nuevo guión, *Arte en México, 1550-1954*, estableció el relato a partir de tres grandes grupos histórico-artísticos: *Asimilación de Occidente: la pintura en la Nueva España (1550-1821)*, *Construcción de la Nación (1810-1910)* y, por último, *Estrategias plásticas para un México moderno (1900-1954)*.<sup>133</sup> Rafael Sámano y Claudia Barrón señalaron al respecto que:

Con la historia como un marco de referencia que permite entender y contextualizar el pasado próximo o remoto, se plantea mantener el discurso histórico-artístico como idea rectora, para dotar de un concepto temporal a la producción plástica y facilitar con ello la aproximación del visitante. [...] La reconsideración de los límites temporales propició traslapes necesarios entre las secciones que permiten atender más los procesos artísticos que periodizaciones tajantes y arbitrarias. El guión histórico-artístico procuró entretrejerse cronológica y estéticamente para favorecer conjuntos que evidencien rompimientos y continuidades en las formas de concebir y entender el arte.<sup>134</sup>

A la par, como parte del recorrido histórico artístico, se conformaron cuatro salas para exhibir estampa y fotografía. Los llamados Gabinetes de Fotografía y Estampa siglos XIX y XX buscaban enriquecer los dos últimos periodos del nuevo guión. Barrón y Sámano especificaron los criterios para la conformación de estos espacios y, en particular, advirtieron el estado de la colección fotográfica del Museo en tales años:

Las dos salas dedicadas a la fotografía de los siglos XIX y XX, curadas por Olivier Debroise, surgieron de la necesidad de valorar este medio de representación dentro de un Museo Nacional de Arte. Dado que el acervo MUNAL carece casi absolutamente de obras fotográficas, la iniciativa obligó a la

<sup>131</sup> Carta de Esther de la Herrán a Olivier Debroise. 29 de noviembre de 1999. Documento mecanografiado. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>132</sup> *Proyecto museológico y de interpretación MUNAL 2000*, s.n.p.

<sup>133</sup> Véase: *Memoria MUNAL 2000*. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.

<sup>134</sup> Claudia Barrón y Rafael Sámano, “Proyecto museológico MUNAL 2000”, 63, 64.

conformación de un fondo de adquisiciones para incrementar su presencia en las salas de exhibición [es decir, el llamado Fondo Comfot]. La sala de *Fotografía del siglo XIX* consideró tanto a autores representativos como las diversas técnicas de reproducción, para mostrar su asimilación y desarrollo desde la llegada del daguerrotipo hasta finales del siglo XIX en nuestro país. Por su parte, la sala de *Fotografía del siglo XX*, incluyó a reconocidos autores, cuyos encuadres y propuestas plásticas hicieron de esta accesible y popular técnica de registro una obra de arte.<sup>135</sup>

Como parte de su análisis sobre la significación y alcances del proyecto *MUNAL 2000*, desde la perspectiva de la museología, Jennifer Rosado destaca la relevancia de la incorporación de la fotografía al discurso curatorial del Museo. Aunque no aborda de manera extendida este proceso de incorporación, la autora destaca que:

Una de las aportaciones más valiosas del guión curatorial fue plantear una estrategia para mostrar, como parte del recorrido permanente, obras de fotografía y grabado, disciplinas que por conservación preventiva, requieren de una rotación continua de exhibición. Asimismo, proveía pequeños espacios que se presentaban como una novedad al visitante cautivo. Es por ello que en el primer piso, en cada uno de los núcleos temáticos *Construcción de una nación y Estrategias plásticas para un México moderno* se incluyeron dos gabinetes, ubicados simétricamente en las alas Este y Oeste del edificio. Mientras que la mayor parte de las obras del *Recorrido Histórico-artístico, Arte en México 1550-1954* se mantenían fijas todo el año —salvo, por supuesto, aquellas que participarían en alguna exposición temporal dentro o fuera del museo, o las que por conservación o investigación técnica fueran retiradas de las salas—, las fotografías y grabados que se exhibían en los gabinetes se rotaban aproximadamente cada tres o seis meses, y se realizaba una pequeña curaduría que diera orden y justificación discursiva a la selección de obra.<sup>136</sup>

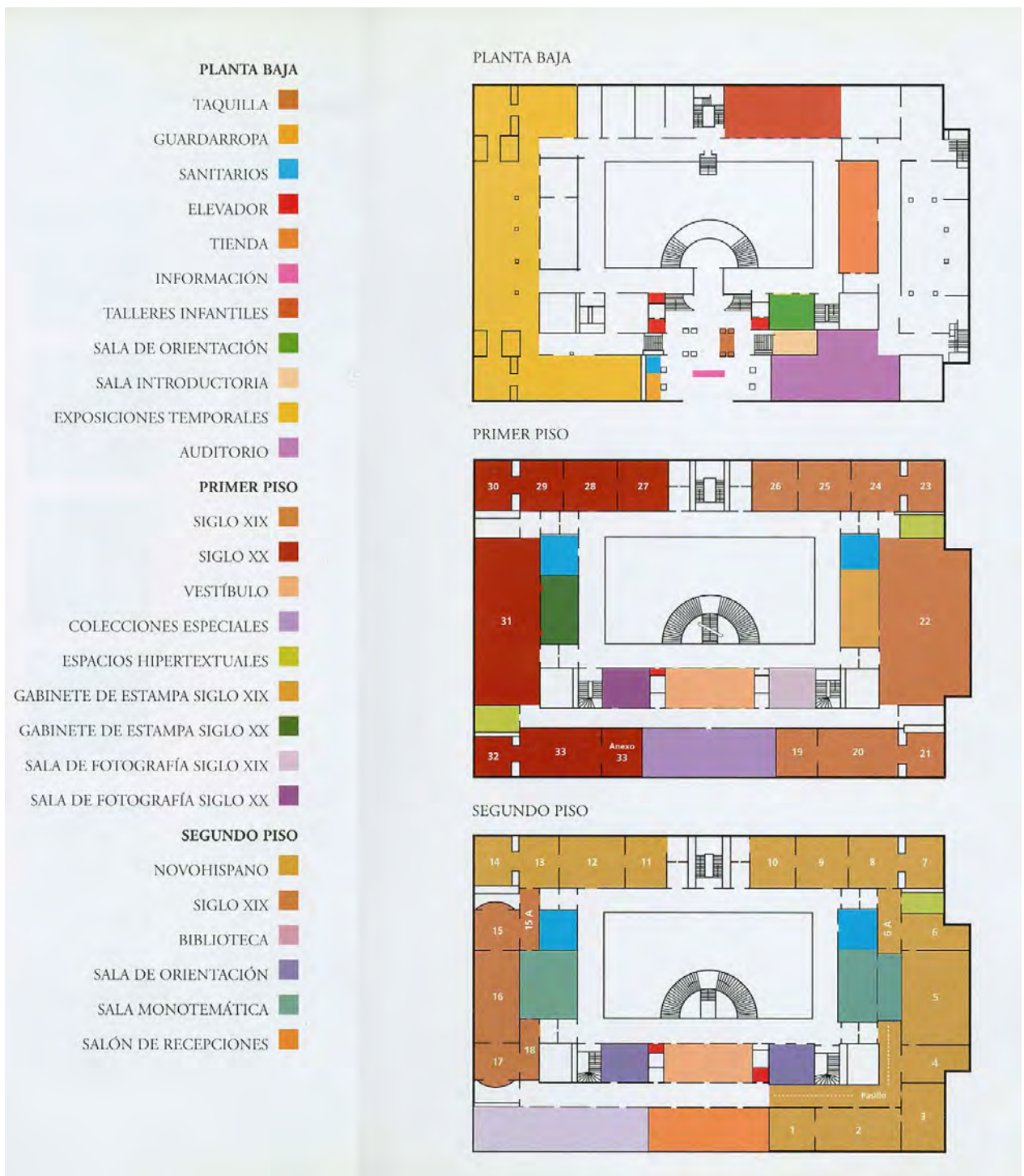
Aunque efectivamente esta incorporación fue ‘pequeña’ en términos del espacio expositivo que le fue asignado a la fotografía —en comparación con el resto de las disciplinas artísticas—, gracias a la investigación documental en el Archivo Histórico del MUNAL y, sobre todo, en el archivo de Debrouse en Arkheia, me es posible afirmar que la propuesta museológica y curatorial de los Gabinetes de Fotografía contó, desde su proyección, con un peso significativo en el *Proyecto MUNAL 2000*. En una carta del 21 de septiembre de 1999, la directora del Museo expresaba al investigador:

Como usted sabe, la oportunidad de tener hoy en día el Palacio de Comunicaciones destinado íntegramente a la función museística, nos ha permitido concebir el *Proyecto Munal 2000*. En términos generales, este Proyecto busca establecer las condiciones arquitectónicas, museológicas, técnicas y museográficas para hacer del Museo Nacional de Arte un paradigma del museo contemporáneo, posicionándolo a la altura de los más importantes a nivel internacional en términos de requerimientos técnicos, de seguridad y conservación de las colecciones, y de servicios y programas para diversos tipos de usuarios. La magnitud de este compromiso requiere, en el ámbito museológico, la conformación de un cuerpo curatorial que desarrolle los contenidos del Proyecto Museológico y de Interpretación del

---

<sup>135</sup> Barrón y Sámano, “Proyecto museológico MUNAL 2000”, 65.

<sup>136</sup> Jennifer Rosado Solís. *El Proyecto MUNAL 2000. Una respuesta trascendente a la demanda nacional de un proyecto museológico-curatorial*, 88. Tesis de Maestría en Museología, Escuela Nacional de Conservación y Restauración “Manuel del Castillo Negrete”, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública. México, 2014.



Plantas del Museo Nacional de Arte y salas de exhibición. Tomada de: *Guía. Museo Nacional de Arte*, 16, 17. México: Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C./ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006.

Munal 2000. Por ello, conocedores de su destacada trayectoria profesional y de su vínculo constante con las tareas académicas del Museo, me permito invitarle a integrarse como Curador de la Sala de Fotografía de este Proyecto.<sup>137</sup>

Así, entre octubre de 1999 y agosto de 2000, Debroise fue el responsable de elaborar el “Planteamiento del Guión Museológico” de lo que se llamaría Gabinetes de Fotografía, labor que consistió en: “Esclarecer el objetivo general del apartado de su competencia; [de los] núcleos temáticos y objetivos particulares; [de la] selección de obra del acervo Munal y material complementario; proponer resumen conceptual para el Programa Gráfico de Interpretación (cedulario, hojas de sala, cédulas particulares); supervisión del montaje.”<sup>138</sup>

Por otra parte, es posible sugerir que el modelo expositivo de las nuevas salas de fotografía buscaba emular el gabinete de fotografías decimonónico o gabinete de retratos, que durante el siglo XIX constituyó uno de los principales espacios de circulación, visibilización y exhibición de la fotografía. Acorde con este paradigma, el ordenamiento museográfico de las nuevas salas del MUNAL se basaba en un mobiliario fijo de madera que consistía en vitrinas empotradas a muro, así como por vitrinas exentas con posibilidad de moverse, colocadas al centro de las salas.

Por otra parte, a partir de *MUNAL 2000* se fijó el objetivo de que paulatinamente fuera el Fondo Comfot del Patronato del Museo el acervo que alimentaría la rotación de los Gabinetes de Fotografía: “Mientras se crea un fondo fotográfico de impresiones de alta calidad susceptible de una rotación trimestral, según las normas internacionales establecidas para la conservación de fotografías, se implementó en las dos salas de fotografía una rotación trimestral de colecciones particulares.”<sup>139</sup>

Una vez que se concluyeron las adecuaciones de *MUNAL 2000* y el Museo fue reinaugurado en noviembre de dicho año, Debroise se desempeñó como curador de fotografía del Museo entre los años de 2000 y 2004,<sup>140</sup> y reunió, junto con James Oles, el Fondo Comfot bajo el apoyo del Patronato del recinto. Durante ese periodo, bajo la coordinación de Olivier Debroise, se llevó a cabo un programa de exposiciones con ciclos primavera-verano y otoño-invierno que, hacia 2005 dejó de tener la periodicidad que tuvo desde *MUNAL 2000*.<sup>141</sup>

<sup>137</sup> Carta de Graciela de Reyes Retana a Olivier Debroise. 21 de septiembre de 1999. Documento mecanografiado. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>138</sup> Anexo a la carta de Graciela de Reyes Retana a Olivier Debroise. 21 de septiembre de 1999. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>139</sup> “Salas de fotografía Siglo XIX y siglo XX. Programa 2001.” Documento mecanografiado. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>140</sup> Debroise, “Currículum Vitae”, 2.

<sup>141</sup> Algunas exposiciones presentadas en el Gabinete de Fotografía del siglo XIX fueron: *Héroes y valentones. Col. Carlos Monsiváis* (2001); *Donaciones y nuevas adquisiciones del Fondo Comfot* (2001-2002); *Vistas fotográficas del Distrito de Chalco. Abel Briquet* (2002-2003); *Claude-Désiré Charnay. Álbum Fotográfico Mexicano* (2003); *Lorenzo Becerril* (primavera-verano de 2004); *Henry Peabody. Colección Jorge Carretero* (otoño-invierno 2004); *Retrato. Fotografía infantil* (2005); *El ferrocarril. Enlace entre ciudades* (noviembre 2009 a marzo 2010); *Telones pintados. Ilusiones escénicas del fotógrafo profesional* (otoño 2010); *Parajes deshabitados. Vistas del México de ayer* (2012). En el Gabinete de Fotografía del siglo XX se presentaron: *Mariana Yampolsky* (2001); *Donaciones y nuevas adquisiciones del Fondo Comfot* (2001-2002); *Hermanos Mayo. Adquisiciones recientes del Fondo Comfot. Donación Manuel García* (2002); *Fotografías de México: Paul Strand* (2002-2003); *1913. La ciudad de la metralla. Imágenes de la Decena Trágica* (2003); *Fotografía pictorialista. Siglo XX* (primavera-verano 2004); *Secuencias narrativas de Kati Horna* (otoño 2004); *Mens sana in corpe sano: la utilización del deporte en el régimen de la posrevolución* (2005). Agradezco a Ana Celia Villagómez y a Araceli Soto, del Departamento de Estudio del Acervo y a Víctor Rodríguez Rangel, curador del MUNAL, su apoyo para reunir esta información. De

De esta forma, con las exhibiciones inaugurales de los Gabinetes de Fotografía, tituladas *Panorama del desarrollo de la fotografía durante el siglo XIX* y *Panorama del desarrollo de la fotografía durante el siglo XX*, se abría una nueva etapa en la historia expositiva de la fotografía en el ámbito de los museos de arte en México —en particular, en la del MUNAL— y en la conformación de acervos públicos. Sin restar relevancia de este hecho, es fundamental también recordar que la crítica fotográfica estuvo atenta a estas nuevas propuestas curatoriales. José Antonio Rodríguez, quien entonces publicaba su columna periodística *Clicks a la distancia* en *El Financiero*, dedicó su nota titulada “El complemento fotográfico” a analizar las muestras:

No falla: a toda gran exposición o a todo gran museo, actualmente les da por considerar a la fotografía como parte de los discursos artísticos. Pero aquí esa no sería la cuestión —porque ahora, aunque quieran, ya no se puede dejar a la foto de lado— sino el cómo dentro de estos se perfilan, esto es, se insertan los discursos fotográficos. Ya se sabe que de entrada el espacio que se le otorga a la fotografía debe ser mínimo para que no compita con el Gran Arte (recuérdese el pequeño espacio museográfico que se le otorgó recientemente en *Arte moderno de México, 1900-1950*), y después, simplemente reunir, de aquí y de allá, unas cuantas imágenes “representativas” como complemento adecuado al periodo que se aborda en general. Y eso sucedió, una vez más, con la reinauguración del Museo Nacional de Arte que acaba de abrir dos salas de fotografía dentro de su monumental proyecto de recaudación de sus espacios.<sup>142</sup>

Rodríguez enumeraba cuáles habían sido algunas de las que llamó “imágenes representativas” incluidas en las exhibiciones inaugurales de los Gabinetes; su lectura cuestionaba de manera inequívoca el concepto curatorial de las exposiciones, así como la secuencia narrativo-histórica de su disposición, la que según nos dice, mezcló épocas y autores, sin respetar estilos y periodos de producción. Finalmente, José Antonio Rodríguez remataba su escrito: “Lo que sorprende entonces es que antes que un guión curatorial, que predeterminara líneas de lectura sobre obras y etapas, se echó mano de lo que se fue encontrando para armar una visión muy plana de nuestra fotografía.”<sup>143</sup>

Así, el ejercicio de la crítica fotográfica, en voz de Rodríguez, señaló algunas de las características que parecen haber marcado el proceso inicial de conformación de la colección de fotogra-

---

acuerdo con Rodríguez Rangel, de 2001 a 2003 se realizaron cuatro exposiciones por año, es decir, dos por cada uno de los gabinetes de fotografía, según un esquema de rotación por ciclos, bajo la responsabilidad del área de Exhibición. Hacia mediados de 2005, cuando Graciela de la Torre ya no se encontraba al frente del Museo, el área de Curaduría absorbió la realización de las muestras de los gabinetes y la rotación cambió a una exposición por sala al año. Entrevista de Abigail Pasillas Mendoza a Víctor Rodríguez Rangel. MUNAL, noviembre de 2015.

<sup>142</sup> José Antonio Rodríguez. “El complemento fotográfico.” *El Financiero*, 4 de enero de 2001. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>143</sup> Rodríguez, “El complemento fotográfico.” El guión museográfico del Gabinete de Fotografía del siglo XIX se conformó por los siguientes apartados: Primeras técnicas (daguerrotipos y ambrotipos), Tipos mexicanos, Retrato y El paisaje y la vida moderna. Las colecciones participantes fueron: Museo de Arte Moderno, Fototeca Nacional del SINAFO; Jorge Carretero Madrid/Fototeca Antica; colecciones particulares de James Oles, Olivier Debroise, Juan Coronel Rivera y Carlos Contreras de Oteyza. Respecto al Gabinete de Fotografía del siglo XX, los núcleos fueron: El arte de la fotografía y Fotorreportaje. Las colecciones participantes: Museo Nacional de Arte, Museo de Arte Moderno, Fototeca Nacional del SINAFO, Centro de la Imagen, Throckmorton Fine Art, Jorge Carretero Madrid/Fototeca Antica; colecciones particulares de Manuel Álvarez Bravo Martínez, Familia Jiménez, Familia Castañeda Latapí, Laura Cohen, Olivier Debroise, James Oles, Juan Coronel Rivera, Graziella Díaz de León y Brígida Recamier Díaz de León, Carlos Contreras de Oteyza, Pedro Slim y Mireya Cueto. En: *Proyecto MUNAL 2000. Sala de Fotografía siglo XIX*, documento mecanografiado y engargolado, y *Proyecto MUNAL 2000. Sala de Fotografía siglo XX*, documento mecanografiado y engargolado. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/70/2001. Agradezco a Laura Elena Sánchez Hernández, Jefa del Archivo Histórico del MUNAL, por su generoso apoyo en la ubicación de todos los materiales del referido Archivo que cito en esta tesis.



fía del MUNAL a finales de la década de 1990, especialmente las dificultades por ubicar aquellas fotografías que posibilitaran de manera más adecuada el dar cuenta de la complejidad y riqueza de nuestras expresiones fotográficas, es decir, lo que ahora podemos interpretar en términos de Francis Haskell como una acotada disponibilidad y/o posibilidades limitadas de acceso a las fotografías en el mercado fotográfico, inclusive, en sentido presupuestal.<sup>144</sup> Frente a esto —según podemos advertir a partir de la documentación que Debroyse conservó como parte de su archivo personal—, el curador coordinó y desarrolló lo que podríamos calificar como un programa de formación de colecciones a través de la investigación y el rastreo de fotografías en colecciones particulares encaminado a formar el Fondo Comfot; este cuerpo documental evidencia que, por diversas causas, no siempre se logró que los materiales se integran al Museo.

Sin embargo, la documentación también nos permite reconocer algunas de las rutas curatoriales, itinerarios de investigación y negociaciones que delinearon la formación de este fondo. James Oles, por ejemplo, informaba al Museo mediante una comunicación electrónica de marzo de 2002:

I received 2 albums from a rare book dealer containing vintage photographs by Ing. Enrique A. Cervantes. One is entitled “Tasco en el año de mil novecientos veintiocho”. It has 55 photographs, gelatin silver prints, about 5 x 7 each or similar, some with greenish tint, some with pinkish tint. Photos are in excellent condition. [...] The other is “Guanajuato en el año de mil novecientos treinta y siete”. Loose pages, photos MUCH better quality, better condition, signed by autor/photographer (stamped back) same size. [...] Need to know from Claudia: Does MUNAL have these already in Pérez Escamilla library?”<sup>145</sup>

Así, es posible señalar que, al menos desde 2001, se conformó un programa de adquisiciones y donaciones. En un documento titulado “Salas de fotografía Siglo XIX y siglo XX. Programa 2001”, se hace referencia respecto al llamado Programa de adquisiciones que: “Una vez ratificado el convenio en el Museo Nacional de Arte y el Grupo Comfot establecido en noviembre de 2000, se procederá a adquirir en primera instancia, algunas de las fotografías solicitadas en préstamo para la inauguración de las dos salas de fotografía, complementando estas adquisiciones con piezas selectas de la lista que se adjunta como apéndice 1.”<sup>146</sup>

En el Archivo Histórico del Museo Nacional de Arte se conservan los guiones museográficos de las exposiciones inaugurales de los Gabinetes de Fotografía.<sup>147</sup> Gracias a estos documentos,

---

<sup>144</sup> En una relación sin registro de autor ni fecha, es posible advertir los llamados “precios mercado” de las 61 obras que hasta entonces integraban dicho fondo, ya fuera por la vía de la adquisición o la donación. Las cifras se sitúan entre los 4.00 dólares y los 6000.00 dólares. “Museo Nacional de Arte-Colección de Fotografía. Avalúos.” Fondo Olivier Debroyse, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>145</sup> James Oles. Comunicación electrónica impresa a Oliver Debroyse y Claudia Barrón. Fondo Olivier Debroyse, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>146</sup> “Salas de fotografía Siglo XIX y siglo XX. Programa 2001.” Documento mecanografiado. Fondo Olivier Debroyse, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>147</sup> *Proyecto MUNAL 2000. Sala de Fotografía siglo XIX*, documento mecanografiado y engargolado, y *Proyecto MUNAL 2000. Sala de Fotografía siglo XX*, documento mecanografiado y engargolado. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/70/2001.

podemos saber que el objetivo de incorporar a la colección del Patronato algunas de las fotografías exhibidas en el año 2000 se logró cumplir, al menos en cierta parte. Respecto a las donaciones que hiciera nuestro curador, tenemos noticia de que se celebraron, por lo menos, dos contratos de donación de obra fotográfica entre el Patronato del Museo Nacional de Arte A.C. y Olivier Debroise, formalizados el 15 de enero y 17 de febrero de 2003. Mediante el segundo instrumento jurídico, el investigador cedió diez fotografías, entre las que se encuentran tres albúminas de Lorenzo Becerril que formaron parte de la exposición inaugural de los Gabinetes de Fotografía: *Cargador con batea* (ca. 1876), *Tehuana sentada* (ca. 1876) y *Tehuana de perfil* (1867).<sup>148</sup> Resulta significativo que estas imágenes han formado parte de la historia expográfica del MUNAL. En 1992, se presentó la exposición temporal *Del istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*; es probable que fuera en esa ocasión cuando inició la visibilidad expositiva de dichas albúminas, mismas que años después se mostrarían en *MUNAL 2000*, y cuya donación se formalizaría en 2003.<sup>149</sup>

La labor de reunir el Fondo Comfot parece no haber sido empresa fácil. En una comunicación electrónica de octubre de 2001, Debroise reseñaba a sus colaboradores los avances y oportunidades a los que se enfrentaba:

Claudia: No te digo que esto de la fotografía se está poniendo cardiaco. [...] Negocié una compra, por supuesto más modesta, pero que creo que va a ser una gran aportación. Cinco fotografías de Lola Álvarez Bravo, entre las más antiguas, y un Manuel de gran formato, de una imagen muy conocida, pero muy buena. [...] Intenciones de compra: Tengo cita la semana que entra con un anticuario que tiene aparentemente un buen lote de imágenes [...].<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> En el primer contrato, del 15 de enero de 2003, el investigador donó “9 obras fotográficas otorgadas a esta Asociación, para su exhibición en los Gabinetes de Fotografía del Munal.” Las piezas corresponden a seis impresiones de Lola Álvarez Bravo de la *Sillería del Generalito*, 1949; José María Lupercio, *Retrato*, ca. 1900, gelatina de plata; Jiménez Fotógrafo, Álbum de 50 fotografías del V Congreso Nacional de Estudiantes, *Culiacán Rosales*, 1928, gelatina de plata, 18.6 x 28.5 cm., y un Anónimo, Sin título (Sociedad Mutualista M.F.C. Obreros libres), gelatina de plata, 17.4 x 12 cm. Contrato de donación, 15 de enero de 2003, Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. Mediante el contrato del 17 de febrero de 2003, donó diez piezas: Torres y Compañía Fotógrafos, Cartel. México. Tipografía de José R. Monroy, 1877, impresión tipográfica directa sobre papel, 22.1 x 20.8 cm.; Anónimo (siglo XIX), Retrato de soldados tomando cerveza, ca. 1910, gelatina de plata, 25.2 x 20.8 cm.; Guillermo Kahlo, *Interior, Correos*, ca. 1910, gelatina de plata, 27.2 x 34.9 cm.; Winfield Scott, Sin título (Hacienda), s/f, albúmina, 11.3 x 19 cm.; Winfield Scott, *Sanatorio de Guadalajara*, s/f, albúmina, 11.3 x 18.9 cm.; Manuel Álvarez Bravo, *Retrato de Elsa Rogo de Hirsh*, ca. 1932, gelatina sobre plata, 24 x 19.5 cm.; Mariana Yampolsky, *Un baño en el trópico*, ca. 1955, gelatina de plata, 16.4 x 15 cm.; Lorenzo Becerril, *Cargador con batea*, ca. 1876, albúmina, 14.4 x 9.4 cm.; Lorenzo Becerril, *Tehuana sentada*, ca. 1876, albúmina, 18.9 x 9.4 cm.; Lorenzo Becerril, *Tehuana de perfil*, 1867, albúmina, 13.9 x 9.4 cm. Contrato de donación, 17 de febrero de 2003. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. Un antecedente de estas donaciones, en agosto de 2000, fue la siguiente solicitud a Debroise: “el cuerpo curatorial ha valorado como indispensable la presencia de varias piezas [...] en consecuencia, someto a su amable consideración la posibilidad de que estas piezas sean facilitadas en comodato al Museo Nacional de Arte, INBA, con las garantías que juzgues convenientes.” Además de otras once piezas, las dos albúminas de Becerril formaron parte de esta solicitud de comodato. Carta de Graciela de la Torre a Olivier Debroise, 23 de agosto de 2000. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>149</sup> En la versión del 2 junio de 1992 del guión museográfico de la exposición, se incorporó el núcleo “La fotografía de Tehuantepec en el siglo XIX y principios del XX”, mismo que no estaba presente en la versión del 20 de marzo de 1992. “El apartado da cuenta de dos versiones fotográficas. Por una parte, se reseña la inclinación de los etnógrafos que desarrollaron una imagen documental del tema. Por la otra, se hará presente la producción de los fotógrafos locales, quienes captaron la concepción que de sí mismos tenían los istmeños.” En el guión de junio se incluyen dos fotografías de la colección de Olivier Debroise que muy probablemente sean las posteriormente donadas: *Mujer del Istmo de espaldas*, 1863 y *Mujer del Istmo*, 14 x 9.5 cm. En: “Guión museográfico. Exposición Tehuanas en el arte mexicano. Museo Nacional de Arte, 2 de junio de 1992” y “Guión museográfico. Exposición Tehuanas en el arte mexicano. Museo Nacional de Arte, 20 de marzo de 1992.” Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente Expediente No. 538.01.01.02.01/41/1992 “*Del istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano (13/08/1992-08/11/1992)*”. Véase también el catálogo: *Del istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

<sup>150</sup> Olivier Debroise. Comunicación electrónica impresa a Santiago Pérez, Claudia Barrón, Rafael Sámano y Ana Laura Cue Vega. 26 de octubre de 2001. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.



**Lorenzo Becerril**, *Tehuana de perfil*, ca. 1876, albúmina. 13.9 x 9.4 cm. "Donación Olivier Debroise, 2003." © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.



**Lorenzo Becerril**, *Tehuana sentada, tehuana en mecedora*, ca. 1876, albúmina. 13.9 x 9.4 cm. "Donación Olivier Debroise, 2003." © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.



**Lola Álvarez Bravo**, *Carlos Obregón Santacilia y sus hijos*, 1948, plata/gelatina, 19.1 x 23.1 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

impresión de época, 24.8 x 20.2 cm.; y, *Alfredo Zalce*, 1849 [sic. 1948], gelatina de plata, impresión de época, 25.2 x 20.2 cm.<sup>151</sup>

Como el curador mismo explica en su misiva, las seis fotografías negociadas para compra fueron: una de Manuel Álvarez Bravo: *Ensayo para una cámara bien enfocada*, 1943, gelatina de plata, impresión de época, 25 x 38 cm. Y cinco de Lola Álvarez Bravo: *11 a.m.* c. 1948, gelatina de plata, impresión de época, 23.7 x 19.6 cm.; *Primavera (21 de marzo)*, c. 1950, gelatina de plata, impresión de época, 18.2 x 23.6 cm.; *Carlos Obregón Santacilia y sus hijos*, c. 1935, gelatina de plata, impresión de época, 19.1 x 23.1 cm.; *Alfa Henestrosa*, 1950, gelatina de plata,

<sup>151</sup> Olivier Debroise. Comunicación electrónica impresa a Santiago Pérez, Claudia Barrón, Rafael Sámano y Ana Laura Cue Vega. 26 de octubre de 2001. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. Transcribo en el cuerpo del texto los datos de las fichas técnicas tal como el curador los asentó y, debajo de las dos imágenes, los datos proporcionados por el inventario del Patronato del Museo, mismos que pueden diferir.



Lola Álvarez Bravo, *Alfa Henestrosa*, 1950, plata/gelatina, 24.8 x 20.2 cm. “Adquisición Manuel Álvarez Bravo Martínez, ca. 2001.” © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

Entre éstas, hubo más “cosecha de cosas”<sup>152</sup> que alimentaron el Fondo Comfot y que buscaron subvertir la parcialmente tradicional ausencia de las expresiones fotográficas en el MUNAL, que desde su inauguración en 1982, había relegado a la fotografía de sus acervos.<sup>153</sup>

Así, a pesar de todas las limitaciones que un especialista como José Antonio Rodríguez ubicó en las muestras fotográficas seminales presentadas con motivo de *MUNAL 2000* y el carácter parcial de la colección hasta entonces existente —llamada de atención que es imposible desconocer y desatender—, es sustantivo reconocer que Debroise impulsó de manera significativa la incorporación de las expresiones fotográficas en el contexto del discurso curatorial del Museo. El autor de *Fuga Mexicana* desarrolló y dio continuidad a una de las innovadoras líneas que incluyó el proyecto museológico, según se leía en la prensa en junio de 2001:

Para estar a la altura de los mejores museos del primer mundo, el Museo Nacional de Arte (Munal) ha decidido iniciar la conformación de su propio acervo fotográfico, con un patrocinio inicial por definir, de la empresa fotográfica CONFOT (sic). “Si no empezamos a adquirir nuestras fotos, que en algunos casos ya están en el extranjero, México va a perder una parte importante de su patrimonio”, reconoce Graciela de la Torre, directora del museo. El crítico y historiador de arte Olivier Debroise [...] señala que será selectiva e incluirá obra de grandes autores: Tina Modotti, Edward Weston y Manuel Álvarez Bravo. “Se caracterizará por impresiones de época, originales y debidamente autenticadas, perfección y valor que no tienen, por ejemplo, las escasas fotografías que ya se encuentran en el acervo del Munal, entre ellas un lote de imágenes de Modotti reproducidas entre los años setenta y ochenta.”<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Escribía Debroise a sus colaboradores: “Santiago, Claudia, Rafael: Por favor tomen nota de la lista adjunta, cosecha de cosas recientes [...]” Entre ellas, fotografías de Martín Ortiz, Emilio Lange, Luis Pérez Pereda, Lucio Díaz, Agustín Víctor Casasola y varios autores sin identificar. Olivier Debroise. Comunicación electrónica impresa a Santiago Pérez, Claudia Barrón y Rafael Sámano, 28 de octubre de 2001. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>153</sup> Véase el catálogo *Museo Nacional de Arte*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1892. En esta publicación realizada con motivo de la creación del Museo, se enlistan y caracterizan las salas que conformaban el guión curatorial seminal: Arte prehispánico, Arte Novohispano, Artistas viajeros, Estampa, La Academia, Pintura religiosa del siglo XIX, Pintura de historia, Retrato y arte no académico, Grabado del siglo XIX, Escultura del siglo XIX, Costumbrismo, Grabado del siglo XX, Velasco y sus contemporáneos, Escuelas al aire libre, Pintura sentimental y literaria, Simbolismo, Escuela Mexicana y Arte popular. Como vemos, el lugar de la fotografía en términos curatoriales a partir de la designación de una sala dedicada a las expresiones fotográficas según alguna época o estilo, o a partir de la disciplina misma, brilló por su ausencia. Por su parte, el guión de MUNAL 2000 incluyó 7 fotografías (de Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti, Kati Horna y autor sin identificar) en el Recorrido permanente del siglo XX. “Actualización del montaje. Guión Histórico-Artístico, septiembre de 2000”, Departamento de Estudio del Acervo MUNAL. Agradezco a Ana Celia Villagómez por su apoyo para ubicar esta documentación.

<sup>154</sup> María Luisa López. “Acervo fotográfico para el Munal.” *Milenio Diario*, 1 de junio de 2001. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. Dicho lote de imágenes de Modotti será motivo análisis del tercer capítulo de esta tesis.

Respecto al reducido espacio museográfico de los Gabinetes, señalado por los investigadores que se han acercado al tema —José Antonio Rodríguez apuntó en su crítica: “dos minisalas [...] Pero resulta que finalmente el espacio no es aquí el problema [...]”<sup>155</sup>; y Jennifer Rosado también destacó la pequeña cualidad espacial en su estudio de 2014—, es viable cuestionarse si esta configuración podría haber respondido a la cualidad misma de las imágenes y objetos fotográficos entonces exhibidos, en los que el formato reducido podía predominar. O si esta separación espacial pretendía ser una suerte de contención que buscaba ofrecer museográficamente un lugar especial para la contemplación de las particularidades de las fotografías, frente al protagonismo de las expresiones paisajísticas y retratísticas pictóricas y escultóricas, mas que a un discurso predominantemente ideológico-estético de la fotografía vs. el Gran Arte. De cualquier forma, dados los antecedentes y la tradición que nos precede desde proyectos museológicos y curatoriales como el mal logrado Museo de Arte Moderno Americano, ya referido, es importante cuestionar las intersecciones entre fotografía y las llamadas Bellas Artes en los museos de arte.

Por otra parte, en continuidad al análisis de la trayectoria de Olivier Debrouse en el Museo Nacional de Arte, es necesario señalar que además de fungir como curador invitado y, posteriormente, como curador de fotografía del recinto, el crítico formó parte del cuerpo académico de asesores del Museo. Según le expresó Graciela de la Torre en una comunicación del 24 de enero de 2001, en la que lo exhortaba a integrarse al grupo en mención: “[...] uno de los objetivos principales que se planteó el MUNAL 2000 fue consolidar la presencia de un cuerpo de asesores académicos, cuya orientación habrá de ser fundamental sobre todo en la conformación de los programas de exposiciones y editorial del Museo y en el planteamiento de metas a mediano y largo plazo.”<sup>156</sup> Los llamados “Alcances de los asesores académicos”, consistían entre otros, en desarrollar “Asesoría académica, en grupo o en forma individual, al personal de Investigación cuando así lo solicite; asesoría en la documentación del acervo del Munal; justificación académica para la adquisición de obra; detección de obras posibles de incorporarse en acervo del Museo (compra, donación y comodato).”<sup>157</sup>

Esta labor concluyó cuando, a inicios del mes de abril de 2005, Debrouse le extendió una misiva a la entonces directora del MUNAL, Roxana Velásquez, en la que le expresó: “[...] considero conflictiva mi participación en el Consejo Académico del Museo Nacional de Arte, ya que estoy colaborando en otras instituciones en forma paralela, y con atribuciones similares. Por lo anterior, deseo retirarme del Consejo Académico del MUNAL.”<sup>158</sup> De acuerdo con su propio *currículum vitae*, Debrouse se encontraría desempeñando funciones, desde 2004 y hasta 2007, como curador del Programa de adquisiciones de la Dirección de Artes Visuales, Museo Univer-

---

<sup>155</sup> Rodríguez, “El complemento fotográfico.”

<sup>156</sup> Carta de Graciela de la Torre a Olivier Debrouse. 24 de enero de 2001. Documento mecanografiado. Fondo Olivier Debrouse, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>157</sup> Anexo a la carta de Graciela de la Torre a Olivier Debrouse. 24 de enero de 2001. Documento mecanografiado. Fondo Olivier Debrouse, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>158</sup> Carta de Olivier Debrouse a Roxana Velásquez Martínez del Campo, sin fecha [sello de recibido con fecha del 14 de abril de 2005]. Documento mecanografiado. Fondo Olivier Debrouse, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

sitario de Arte Contemporáneo (MUAC).<sup>159</sup> Uno de los últimos proyectos que Debroise llevó a cabo fue la coordinación de la conformación del acervo para el futuro MUAC.<sup>160</sup> El ámbito museístico de Debroise cambió así del sector público estatal al de la universidad pública.

Uno de los antecedentes del MUAC, museo inaugurado en 2008 —después del fallecimiento del curador—, fue la investigación y exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, presentada en 2007 en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), dentro del campus de la UNAM. Este proyecto, coordinado y curado por Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise —con la participación de Pilar García y Álvaro Vázquez Mantecón—, constituyó una suerte de quiebre en la historiografía del arte contemporáneo en nuestro país y en el terreno de la formación de colecciones artísticas públicas y universitarias.

En el texto del catálogo de la exposición, Medina y Debroise explican el proyecto —que consistió en una investigación, la publicación de un catálogo y una exposición— y destacan la manera en la que éste buscó atender diversas carencias en los terrenos historiográficos y del coleccionismo público de arte de la segunda mitad del siglo XX:

Basta recorrer los museos mexicanos para observar que, poco tiempo después de 1968, la producción contemporánea fue sistemáticamente desdeñada por el coleccionismo público en México. No es fácil precisar si ésta fue una decisión consciente o una suma de evasivas de la burocracia cultural, pero indicaba que la producción artística que inició con la formación del Salón Independiente [1968], no encajó en las políticas culturales de un Estado acostumbrado a la escenificación museológica de lo nacional. La crisis de la llamada Ruptura de fines de los cincuenta a mediados de los años sesenta (el último momento representado, aunque no siempre de manera sistemática, en la narrativa de los museos), había abierto un campo fértil a la disidencia y al pluralismo, luego que los artistas desdeñaran, al calor del Movimiento Estudiantil, la estructura de exhibición oficial, para operar de manera colectiva en espacios “alternativos”. El resultado fue el descuido institucionalizado: el Estado optó por dejar de coleccionar y, por añadidura, retiró del debate público lo producido después de 1950. A partir de ese momento, la narrativa local parecía incapaz de formular un criterio historiográfico que rebasara un argumento inmanente a la ideología de un Estado-Nación periférico: la perpetua y neurótica oscilación entre supuestas “épocas de apertura y cerrazón” a la cultura occidental.<sup>161</sup>

Como es posible advertir en estas líneas, además de haber sido parte fundamental dentro de proyecto *MUNAL 2000*, a finales de la década de 1990 e inicios del 2000, Debroise también fue un actor central *La era de la discrepancia*, otro de los proyectos museológicos de corte crítico y renovador que tuvieron lugar en México en las últimas décadas. Ambas iniciativas se sustentaron en perspectivas académicas y se ocuparon de la temática de formación de colecciones, acervos artísticos y colecciones documentales y documentadas. Dentro de esta faceta como coleccionista desde lo institucional, Debroise desarrolló tareas sistematizadas y orientadas hacia la adquisición de obra para museos, con el objetivo de formar colecciones de fotografía mexicana (MUNAL) y de arte

---

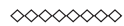
<sup>159</sup> Debroise, “Currículum Vitae”, 2.

<sup>160</sup> Véase Olivier Debroise, ed. *Informe MUAC: Museo Universitario Arte Contemporáneo*. México: UNAM, 2008.

<sup>161</sup> Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina. “Genealogía de una exposición.” *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968 – 1997*, 19. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

contemporáneo nacional e internacional (MUAC). Esta práctica incluyó una importante labor de investigación, curaduría y gestión cultural. Sin embargo, los derroteros en esa última dirección son material para otra investigación.

De cualquier forma, a partir de todo lo expuesto, es posible advertir que la significación de Debroise como coleccionista de fotografía en México se sitúa tanto en el plano de su ejercicio como curador, investigador y asesor académico en el ámbito de instituciones públicas dedicadas al arte, como en el terreno definido como personal y privado: sus investigaciones y su interés por las formas visuales de la modernidad en México. Particularmente en el caso del MUNAL, resultan clave sus esfuerzos por promover el ejercicio del coleccionismo fotográfico y la formación de acervos, así como su difusión mediante el dispositivo de la exposición.







## ◇◇◇◇ **Capítulo 2. Entre la tradición y la vanguardia. Corrientes y géneros fotográficos en las colecciones fotográficas del MUNAL**

### **2.1 Pintoresquismo, pictorialismo y vanguardia. La disputa sobre la modernidad en los relatos de la historiografía**

*Las fotografías son quizás los objetos más misteriosos que constituyen,  
y densifican, el ambiente que reconocemos como moderno.  
Las fotografías son, en efecto, experiencia capturada  
y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talente codicioso.*  
Susan Sontag<sup>1</sup>

En el año 2001, bajo la coordinación de Rita Eder, se publicó uno de los textos fundamentales para la historiografía del arte mexicano, titulado *El arte en México: autores, temas, problemas*.<sup>2</sup> La autora contribuyó con el ensayo “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”, en el que desarrolla un significativo balance sobre el estado de la cuestión en el ámbito de los estudios sobre arte en nuestro país en los albores del siglo XXI.

En ese ensayo, Rita Eder ubicó un aspecto central: “En la última década, un instrumento útil que ha permitido una nueva mirada o revisión ha sido el de pensar el arte mexicano desde la modernidad, esa categoría que nos hace pensar de diversas maneras a la vez y que tiene que vérselas con lo transitorio y frágil, y también con una reformulación o reinención de lo que siempre ha estado ahí, es decir, la tradición.”<sup>3</sup>

Esta perspectiva de análisis, que hace uso de la categoría ‘modernidad’ como una herramienta teórico-metodológica, resulta de especial relevancia en el campo de los estudios sobre fotografía, tal como Susan Sontag y otros autores han referido.

Asimismo, Eder abordó un aspecto primordial para la discusión sobre la modernidad, es decir, el problemático terreno de lo terminológico y de los diferentes usos y acepciones por parte de

---

<sup>1</sup> Susan Sontag. “En la caverna de Platón.” En Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 16. México: Alfaguara, 2006.

<sup>2</sup> Rita Eder. “Modernismo, modernidad y modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano.” En Rita Eder, coord. *El arte en México: autores, temas, problemas*, 341-371. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Lotería Nacional para la Asistencia Pública/Fondo de Cultura Económica, 2001.

<sup>3</sup> Eder, “Modernismo...”, 369.

los historiadores de categorías como ‘moderno’, ‘contemporáneo’ o ‘vanguardia’.<sup>4</sup> La historiadora del arte se refirió al manejo de dichos términos por parte de José Juan Tablada, uno de los autores seminales de nuestra disciplina, en su ya citada *Historia del arte en México* (1923), así como a la manera en la que dicho manejo se relaciona con la ubicación del horizonte temporal de su época.<sup>5</sup> Diversas cuestiones consustanciales a nuestra labor como historiadores se desprenden de estos señalamientos: la idea de periodización, cortes, transiciones y demás aspectos sobre la delimitación de los tiempo histórico, así como el tipo de abordaje que realizamos desde la mirada de los procesos, acontecimientos, hechos, diacronía y la sincronía.

Así, a partir de tales señalamientos, Rita Eder analizó el relato que Tablada desarrolló sobre la “constante tradición artística”<sup>6</sup>, a saber:

Las contradicciones y ambigüedades de la modernidad aparecen en la manera como se usaron esos términos. Tablada llamó moderno al siglo XIX (y contemporáneo al momento que le tocaba vivir), sustrayéndole a la modernidad su sentido transformador y de actualidad. [...] No es en el uso del término donde puede advertirse la conciencia que Tablada tiene de la modernidad, sino en cómo estructura su historia del arte. La modernidad en México es ese tiempo susceptible de entenderse como una nueva relación con el pasado y la necesidad de incorporar una noción de belleza disonante del canon clásico.<sup>7</sup>

Los señalamientos de Rita Eder son muy útiles para reflexionar sobre distintas prácticas fotográficas desarrolladas a finales del siglo XIX e inicios del XX en México, mismas que tomaron cuerpo bajo expresiones de diverso orden estilístico, aunque muchas veces, con temáticas similares. Tal como señalé en el capítulo previo, fue precisamente en la década de 1920, cuando en el terreno de lo fotográfico se conjuntaron diferentes aspectos técnicos, estéticos y estilísticos que dieron cuerpo a prácticas novedosas y distintivas de la tradición anterior. En agosto de 1923, llegaban a México, procedentes de California, Edward Weston y Tina Modotti, acompañados por Chandler, hijo del artista de la lente. El S.S Colima fue la embarcación que los condujo hasta Manzanillo, centro

---

<sup>4</sup> Al respecto, Olivier Debrouse analizó al inicio de la década de 1990, la diferencia terminológica y los orígenes de las categorías asociadas a lo moderno en el terreno del arte en el catálogo de la exposición *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*. El curador señaló que: “Vanguardia, modernidad, arte moderno, arte contemporáneo: estos términos se tocan y, a la vez, se excluyen; prácticamente sinónimos, se utilizan con frecuencia uno por otro para describir las grandes tendencias del arte y la cultura del siglo XX [...] En sus acepciones más amplias, estas palabras describen una sola y misma cosa: una manera de operar específica de las artes del siglo XX y, de forma más precisa, la función de las obras visuales no-representativas que nacieron de la ruptura con el academicismo, y los modos de inserción de las artes plásticas en el devenir de la humanidad. [...] El arte es moderno, por lo menos, desde mediados del siglo pasado; el término califica, en efecto, ciertas formas surgidas en los tiempos de la revolución industrial, y se plantea como fenómeno paralelo a la modernización social y económica; a la urbanización, el desarrollo de la burguesía, y por ende, del proletariado. Opuesta a la noción de clasicismo, la de arte moderno parece incluir una idea de democratización.” Olivier Debrouse. “Sueños de modernidad.” En *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, 27. México: Museo Nacional de Arte, INBA, 1991.

<sup>5</sup> Casi en las últimas páginas de su obra, encontramos el breve comentario de Tablada sobre dos personajes que posteriormente serán fundamentales en los derroteros de La Ruptura, que constituyó la ruta alternativa a la llamada Escuela Mexicana de Pintura. Estos premonitorios comentarios nos ayudan a tomar el pulso de la época, marcada por la eferescencia y la transformación, así como a ubicar el modo en que una parte de la crítica del momento las percibía y daba cuenta de ellas. Por un lado, Tablada habla de un incipiente Manuel Rodríguez Lozano, cuya obra inicial lo situaba en los linderos de lo ‘contemporáneo’, según explicaba el autor: “Pintor del último barco; aunque su obra no está aún desarrollada, presenta tales caracteres de personalidad y un sello tan evidentemente mexicano, que no se le podría omitir en una reseña del arte contemporáneo.” Por otro lado, nos habla de un promisorio Carlos Mérida, último artista al que comenta Tablada, y a quien parecería ubicar como distintivo de la mirada ‘pintoresquista’: “por dedicarse a pintar los indios y los paisajes característicos del sur de nuestra República, puede considerarse a este artista dentro de la tradición pictórica mexicana.” José Juan Tablada. *Historia del arte en México*, 252. México: Cia. Nacional Editora “Águilas”, S.A., 1927.

<sup>6</sup> Eder, “Modernismo...”, 343.

<sup>7</sup> Eder, “Modernismo...”, 344.

portuario que los recibió junto con “un cargamento de tres cámaras, tripies y maletas”, según ha referido Rebeca Monroy.<sup>8</sup>



**Tina Modotti, Edward Weston con cámara,** [fecha no registrada]<sup>9</sup>, plata/gelatina, copia de la impresión original del Comitato de Tina Modotti, Trieste, Italia. Donación Galería Whitechapel, 1983. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

Además de sus cámaras, Weston trajo consigo una contundente visión sobre lo que, por un lado, entendía como las particularidades de lo fotográfico frente a otros medios como la pintura y, por otro, sobre lo que esperaba encontrar en México. John Mraz describió aquella visión de Weston como una firme determinación de ‘antipintoresquismo’ que buscaba no sucumbir ante el ‘exotismo’ del país al que llegaba:

Mientras viajaba hacia México en el barco “Colima” en 1923, se quejaba en sus *Daybooks*, «Me irrita la repetida exclamación, ‘Oh, vas a encontrar cosas maravillosas para fotografiar en México’. Por el contrario, siento que me enfrento a una batalla para evitar que me lleve lo pintoresco, lo romántico». [...] Así, cuando Weston salió de México en 1926, reflexionaba con satisfacción, ‘Podría describir mi trabajo en México como una lucha por evitar su pintoresquismo natural’.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Monroy Nasr, “Los objetos del deseo...”, 80.

<sup>9</sup> Los datos de las fotografías del acervo del MUNAL incluidos en este capítulo, como los de toda la tesis, provienen de los inventarios proporcionados por el Museo. En algunos casos, los inventarios del Museo no consignan fechas, pero cuando es posible contar con la información a través de otras fuentes, las incluyo aquí entre corchetes. También señalo dudas respecto a las técnicas consignadas, mismas que podrían ser verificadas por un conservador experto en técnicas y procesos fotográficos.

<sup>10</sup> John Mraz. “Ojos ajenos. Fotografías de extranjeros en México.” En *Huesca. Imagen* (2004): 64, 65. En este ensayo, Mraz reflexiona sobre el peso que tuvo para el desarrollo de la práctica fotográfica la presencia de fotógrafos extranjeros. “México debe ser uno de los países más fotografiados por los extranjeros. [...] Un método para examinar la representación de México por fotógrafos extranjeros es el de contrastar las polaridades de lo pintoresco y lo antipintoresco.” Mraz, “Ojos ajenos...”, 64.

Esta referencia *westoniana* al pintoresquismo en un doble nivel —por un lado, como algo consustancial y orgánico a la realidad mexicana y, por otro, como un estilo de representación fotográfica ligado a facturas de corte básicamente pictorialista—, pronto encontró eco en algunos sectores artísticos mexicanos. Sin embargo, conviene desde ahora recordar aquello que autores como Carlos A. Córdova y Deborah Dorotinsky ya han explicado: ‘pintoresquismo’ y ‘pictorialismo’ no son sinónimos. La autora expresó que “El pictorialismo resulta uno de los campos más desatendidos en la historia de la fotografía en México, creo yo, porque en ocasiones se le confunde con el ‘pintoresquismo’, que en definitiva no es lo mismo.”<sup>11</sup> Sin embargo, junto con el concepto de ‘vanguardia’, estos tres conceptos serán algunos de los principales ejes de un complejo y heterogéneo episodio de nuestro devenir fotográfico inaugurado en la década de 1920.

Como muchos autores ya lo han expresado, con la llegada de Weston y Modotti a nuestro país, se abrió una nueva etapa en el desarrollo de la fotografía, sin que esto signifique que previo a su arribo no se estuvieran presentando ya transformaciones protagonizadas por fotógrafos mexicanos en distintos espacios desde años antes o, incluso, de manera simultánea. Sin embargo, es preciso reconocer que los recién llegados inyectaron un impulso novedoso al panorama fotográfico mexicano, tanto en lo estético y temático, como en lo que José Antonio Rodríguez ha llamado ‘gramática fotográfica’.<sup>12</sup> Este significativo hecho se sumó a circunstancias internas que más adelante aludiré y que, en conjunto, posibilitaron el desarrollo de nuevas formas de entender y de realizar una parte de la fotografía en México.

El contexto político-cultural de estas transformaciones fue el de la posrevolución, época marcada por el proyecto nacionalista encabezado por José Vasconcelos. Este programa cultural y educativo de Estado, aplicado por el representante de la nueva Secretaría de Educación Pública (SEP), creada durante el gobierno del general Álvaro Obregón, el 3 de octubre de 1921, fue planteado como un medio que ayudaría a consolidar la tan ansiada modernización de la nación que recientemente se había levantado en armas contra la dictadura porfirista.

Como ya también mencioné en el capítulo anterior, desde la pluma historiográfica, José Antonio Rodríguez destacó la interpretación de Justino Fernández sobre el proceso histórico de la fotografía en México, mismo que se dividiría entre las expresiones de corte pictorialistas y las de vanguardia. Desde el ámbito de la historia de la fotografía, Rodríguez, junto con Carlos A. Córdova —con quien tiene muchos puntos de contacto temáticos y metodológicos—, se ha abocado a la investigación y documentación de las prácticas, usos y funciones de lo que llama ‘la cultura fotográfica’ en el México de la posrevolución.

Al pensar la modernidad fotográfica en México, Rodríguez y Córdova no se han quedado con el ángulo de visión tradicional; observar la modernidad fotográfica desde una visión más amplia, fuera de las directrices de los relatos más habituales, ha permitido a los autores plantear preguntas diferentes y proponer explicaciones igualmente nuevas a los fenómenos que integran el

<sup>11</sup> Dorotinsky, “Reseña de Laura González Flores *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*”, 260.

<sup>12</sup> Rodríguez, “Una moderna dialéctica...”, 55.

campo de lo fotográfico. Ambos cuestionan algunos de nuestros mitos historiográficos fundantes, en los que conceptos como ‘pictorialismo’, ‘pintoresquismo’, ‘vanguardia y ‘modernidad’ han sido recurrentemente explicados bajo similares términos y puntos de vista.

En este sentido, José Antonio Rodríguez, ha propuesto una interpretación de la tradición fotográfica, la modernidad y la vanguardia similar a los términos expresados por Rita Eder previamente señalados, respecto a las innovaciones historiográficas de las últimas décadas para el estudio del arte en México. Eder se ha referido a los enfoques sobre la ‘modernidad’ que incorporan el análisis de lo diverso, lo transitorio, lo frágil y la reformulación frente a la tradición. Por su parte, Carlos Córdova también es contundente. Visto retrospectivamente, su ensayo “Más allá de la genealogía: la vanguardia mexicana” (2004), constituye una suerte de premonición de su sugerente y poco ortodoxo texto *Tríptico de sombras* (2012). En lo que puede ser leído como un diálogo con Rodríguez, Córdova, nos ofrece un bálsamo —en el tono irónico y antiacadémico que lo caracteriza—, para calmar la necesidad por ubicar la genealogía de la vanguardia mexicana y se refiere, de manera crítica, a los “mitos fundacionales” que han llegado a constituirse en faros únicos de interpretación que a veces, incluso, nos deslumbran:

Ahora nos queda claro que no existe una, sino que varias fueron las fuentes en que abrevaron los participantes. Para aquellos que requieren una perspectiva histórica, les sugerimos los mitos fundacionales: Edward Weston colgando sus fotografías durante octubre de 1923 en la galería Aztec Land en la Ciudad de México, una exhibición que conmocionó al medio por su poderosa actualidad. Otra raíz estaría en [el] esplendor —y el simultáneo agotamiento— del pictorialismo plasmado en

el libro *México pintoresco* de Hugo Brehme, impreso en Alemania ese mismo año. Tal vez el improvisado arribo a finales de 1930 de tres rusos que tendrían un destacado papel en la cinematografía mexicana: el director Sergei Mijáilovich Eisenstein, el guionista-fotógrafo Grischa Alexandrov y el camarógrafo Eduard Kazimirovich Tissé, quienes filmaron la película inconclusa más comentada del mundo. Más fina aún, la estancia que Paul Strand tendría en México durante 1933 para filmar otra película, ahora sobre la lucha social de los pescadores veracruzanos.<sup>13</sup>



Autor no identificado, *Eisenstein en casa de Moisés Sáenz en Taxco con Alexandrov y Eduard Tissé*, ca. 1931, plata/gelatina, 7.3 cm. x 9.5 cm. Fondo Olivier Debroye, donación 2008. ©D.R. Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

Con relación al planteamiento sobre los mitos fundacionales que tradicionalmente han marcado el grueso de los relatos históricos sobre nuestra fotografía, Córdova expresará años después en su ensayo *Tríptico de sombras* (2012) el estado de una situación que toca directamente los intereses de esta investigación. Decía Córdova que “El pictorialismo está fuera de las colecciones públicas.”<sup>14</sup> En el caso de la colección del

<sup>13</sup> Córdova, “Más allá de la genealogía”, 55-60.

<sup>14</sup> Córdova, *Tríptico...*, 63.

Museo Nacional de Arte, la sentencia de Córdoba se cumple casi por completo. Como veremos, existen en el MUNAL pocos ejemplos de las prácticas pictorialistas; apenas algunos atisbos que, por supuesto, valdría la pena enriquecer. En este sentido, la sentencia de Córdoba es casi un llamado a la revisión de la colección en dicha dirección; y, en este sentido, considero que la recuperación historiográfica sobre algunos de nuestros principales textos históricos —que aquí comento—, posibilita entender de qué manera la conformación de una colección responde en mayor o en menor medida a las postulaciones declaradas desde el relato histórico. Así, mi acercamiento a la historiografía pretende observar y dar cuenta también de las relaciones entre formación de colecciones y relatos en términos de inclusión, visibilización y legitimación. Algunas de las pocas fotografías de índole pictorialista de la colección, sean retratos o paisaje serán entonces aquí comentadas a partir de lo dicho.

A la luz de estas perspectivas, es ilustrativo comentar uno de los primeros ensayos históricos que marcaron un enfoque sobre el movimiento pictorialista en México. Me refiero al texto de Néstor García Canclini, “Uso social y significación ideológica de la fotografía en México”, que formó parte del proyecto *Imagen histórica de la fotografía en México* (1977), coordinado por Eugenia Meyer. A partir del análisis de una parte de la prensa del siglo XIX, Canclini se preguntó por la especificidad de la fotografía respecto a otras artes visuales, en el contexto del México de 1839:

apenas comenzaba a ser un país capitalista moderno y ya la fotografía estaba presente en casi todas las áreas de la vida socioeconómica y cultural: como documento histórico y arqueológico, retrato, mercancía, objeto artístico, acontecimiento científico, auxiliar en el desarrollo de muchas ciencias, instrumento de penetración ideológica y de promoción social. Pero ¿qué es la fotografía? ¿Cuál es su especificidad en relación con otras artes visuales? Estas preguntas son balbuceadas alguna que otra vez, pero hasta la segunda mitad de la década de nuestro siglo no existirán condiciones para plantearlas nítidamente. En una primera etapa —que abarca desde su surgimiento, 1840, hasta 1930— la preocupación dominante es *utilizar* la fotografía. Se le exalta y admira, pero siempre en función de fines *extrafotográficos*.<sup>15</sup>

En su ensayo, el autor abordó la temática del realismo en las representaciones fotográficas y definió a la fotografía en tanto medio ‘objetivo’. Así, el análisis que realizó Canclini sobre el pictorialismo se enmarcó en una perspectiva determinada por las funciones denotativas y connotativas de la imagen, y por la defensa de la cualidad realista como equivalente a veracidad y objetividad.

De este modo, Canclini escribió respecto a la polémica entre las corrientes ‘pictorialista’ y ‘objetivista’ que se difundió en la revista *Boletín Mexicano de Fotografía* de 1935:

En realidad, el eclecticismo de la revista no era sólo resultado de su acrobático equilibrio entre las dos tendencias. Sino de los equívocos que ellas mismas provocaban. Aparentemente, los pictorialistas eran más libres pues no se atenían a la imagen real y buscaban recrearla, pero en rigor con frecuencia sometían la percepción fotográfica a las cansadas leyes de la percepción pictórica neoclásica: su énfasis en la unidad, la armonía y el equilibrio en la representación corresponde a una ideología conservadora

---

<sup>15</sup> Néstor García Canclini. “Uso social y significación ideológica de la fotografía en México.” En Eugenia Meyer, coord. *Imagen histórica de la fotografía en México*, 18. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, 1977.

para la cual el registro fotográfico tiene la misión de neutralizar los conflictos reales. A la inversa, los objetivistas que proclamaban fidelidad a lo inmediato, se mostraron hábiles para captar las resonancias históricas y sociales de los objetos: bajo la cámara de Tina Modotti, el tramado de unas cañas de azúcar, la hoz y los números 27 y 123 (artículos de la Constitución mexicana) referidos a la posesión de la tierra y la legislación obrera) son tanto objetos elocuentes por el despojamiento y el encuadre como símbolos de las luchas sociales en México.<sup>16</sup>

Es fundamental ubicar que el autor publicaba este ensayo en 1977, poco antes del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, celebrado en la Ciudad de México en 1978. Con motivo de dicho evento se reunió un grupo amplio de especialistas y fotógrafos que, desde esa primera ocasión, discutieron y defendieron una visión de la fotografía ligada, primordialmente, al compromiso social, a la lucha y defensa de los valores democráticos en una época marcada a nivel regional por las dictaduras latinoamericanas. De esta forma, cierto tipo de expresiones y de ‘gramática visual’ eran más correspondientes con esta visión que debería dar cuenta de la especificidad del medio fotográfico, de su capacidad de representación y denuncia de corte realista.

De cualquier forma, encuentro cierta reformulación de los planteamientos de Justino Fernández de 1937 en el análisis que Canclini hacía sobre el debate de la prensa de la década de 1935. En particular, destaco estas frases: “los pictorialistas [...] su énfasis en la unidad, la armonía y el equilibrio en la representación corresponde a una ideología conservadora para la cual el registro fotográfico tiene la misión de neutralizar los conflictos reales. A la inversa, los objetivistas que proclamaban fidelidad a lo inmediato, se mostraron hábiles para captar las resonancias históricas y sociales de los objetos [...]”<sup>17</sup> Pareciera entonces que esto puede conducir a que toda expresión pictorialista era entonces conservadora, encubridora y no realista y, por el contrario, que toda expresión objetivista fuera “fiel a lo histórico.”

Frente a esta suerte de tradición historiográfica, José Antonio Rodríguez y Carlos A. Córdova son algunos de los autores que actualmente proponen interpretaciones un tanto distintas a la modernidad fotográfica, el pictorialismo y la vanguardia. A lo largo de diversos ensayos, curadurías y catálogos de exposiciones, ambos autores matizan una serie de puntos como el aquí ejemplificado con el texto de Canclini. Rodríguez, por ejemplo, desarticula una de las aparentes contradicciones de la fotografía vanguardista al explicar las particularidades de nuestra modernidad:

Ubicada en su exacta dimensión, la fotografía de vanguardia —o el fotógrafo— en México conlleva y convive con una cultura ancestral creando con ello nuevas soluciones gráficas. Por eso, una fotografía moderna no evita —imposible— una cultura prehispánica y popular en paralelo a que exhibe las modernidades del siglo XX (las estructuras industriales que comenzaban a aparecer en un país ruralizado). Ése fue su gran juego en tensión. Ahí se dieron sus hallazgos.<sup>18</sup>

Así, para el autor, el punto de partida para explicar nuestra modernidad es la aceptación de su

<sup>16</sup> Canclini, “Uso social...”, 22.

<sup>17</sup> Canclini, “Uso social...”, 22.

<sup>18</sup> Rodríguez, “Una moderna dialéctica...”, 34.

anclaje en una cultura mestiza, marcada por una importante presencia de población y herencia indígena; en este sentido, para Rodríguez, las relaciones entre tradición y modernidad se presentan en términos dialécticos.<sup>19</sup> De igual forma, el crítico se refiere al nuevo papel que tendrán ciertos objetos de uso popular y de procedencia industrial o manufacturada en las nuevas expresiones fotográficas. Entre estos, el historiador destaca el “objeto artesanal indígena, como uno de los grandes temas, curiosamente, de una visión de vanguardia.”<sup>20</sup> Según los términos utilizados por Córdova, la incorporación de objetos como “nuevos sujetos de la fotografía”<sup>21</sup>, será un tópico fundamental que definirá las prácticas fotográficas vanguardistas.

De igual forma, la fotografía de autor y la fotografía de registro sufrieron algunas transformaciones y, en algunos casos, sus diferencias y fronteras se diluyeron o confundieron. Los jóvenes fotógrafos que rompieron los esquemas visuales en las décadas de 1920 y 1930 establecieron nuevas relaciones con objetos antes no fotografiados desde la óptica de la mirada ‘de autor’. El registro y la documentación fotográfica comenzaron a ser realizados también por fotógrafos que ya se asumían como fotógrafos autorales (que no fotoperiodistas ni fotógrafos de estudio), cuyo trabajo se definía por la búsqueda estética y artística. Estos nuevos fotógrafos que trabajaban a partir de los lenguajes de la vanguardia se diferenciaban además de los que hasta entonces se concebían a sí mismos como ‘fotógrafos artistas’, es decir, los pictorialistas. Estamos así, ante un complejo horizonte histórico de nuestra fotografía en que se estaban definiendo y articulando distintas concepciones sobre lo que significaba ser un profesional de la cámara, en donde había no pocos puntos de contacto, pero también claras discrepancias no sólo nominales sino de concepción, autoproclamación y caracterización del medio fotográfico con respecto a categorías como lo autoral, lo estético/artístico, lo documental y lo informativo.

En este sentido, Rodríguez pondera la ‘ambigüedad’, el traslape de registros, usos, lenguajes, temáticas, valores compositivos y formales, que antes de Edward Weston, Tina Modotti, Agustín Jiménez y Manuel Álvarez Bravo estaban más claramente separados y eran ubicados en los ámbitos del registro/instrumental/documental y no en el autoral/artístico/estético:

Entonces, lo que estaba sucediendo era que el sentido vanguardista no siempre separaba las propuestas “autorales” de los registros de divulgación. Así, una fotografía de vanguardia adquiriría varias direcciones a la vez, según el contexto o el sentido en que se utilizara. Ciertamente, ahí se estaba dando un cierto valor de ambigüedad y/o multidireccionalidad, pero esa era su fuerza.<sup>22</sup>

Además, esta característica de la vanguardia fotográfica nos permite cuestionarnos sobre lo que se constituye en tema del arte o de la fotografía en determinadas épocas y horizontes históricos. La aparentemente sencilla cuestión temática y de elección de motivos, ajenos a la alta cultura o a las Bellas Artes, se complejiza al estar directamente relacionada con las definiciones tradicionales de

<sup>19</sup> Para estos temas, véase también a Esther Gabara en *Errant Modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Durham, NC y Londres: Duke University Press, 2008.

<sup>20</sup> Rodríguez, “Una moderna dialéctica...”, 33.

<sup>21</sup> Córdova, “Más allá de la genealogía”, 52.

<sup>22</sup> Rodríguez, “Una moderna dialéctica...”, 34.



‘autoría’, ‘fotógrafo artista’, así como con la visión que definía el sentido de una obra de arte diferente al de una ilustración fotográfica. Los profesionales de la lente adeptos a la vanguardia, literalmente estaban dirigiendo los ojos hacia objetos nunca antes vistos desde la óptica fotográfica, los miraban y los representaban desde distintos parámetros y soluciones gráficas, modificando así la gramática fotográfica. O, si no se trataba de objetos enteramente nuevos como sujetos fotográficos, sí lo era la manera de fotografiarlos: fragmentados, aislados, en acercamientos poco comunes, rompiendo así la lógica previa de representar a los objetos en su totalidad y en relación con su contexto.

Respecto a las fotografías de registro que realizaron fotógrafos de la vanguardia, José Antonio Rodríguez se refiere a las que Manuel Álvarez Bravo realizó a la tallada directa en madera de Mardonio Magaña o al registro de obra pictórica de artistas que eran sus contemporáneos. Esta faceta está ampliamente representada en la colección del MUNAL, tanto en el fondo del Patronato como en los del INBA. En el Fondo Comfot encontramos cuatro fotografías sin registro de autoría de algunas de las tallas directas de Magaña. Muy probablemente se trate de fotografías realizadas por Manuel Álvarez Bravo. Este tema es fundamental desde la perspectiva de la colección de un museo pues nos abre las puertas para investigar facetas distintas en la trayectoria de los fotógrafos que además de su producción de autor realizaban trabajos pagados de registro de otras obras artísticas o lo que popularmente se ha calificado como ‘chambas’.



Autor no identificado, Fotografía de dos esculturas en madera [talla directa] de Mardonio Magaña, Mujer con niño en brazos y Hombre con sombrero, fecha no registrada, plata/gelatina, impresión de época, 24.5 x 19 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

Por otra parte, es necesario tener en cuenta que las prácticas pictorialistas y de vanguardia fueron prácticas simultáneas; separarlas tajantemente puede traducirse en una falta de atención sobre una densa zona de traslapes entre algunas expresiones pictorialistas y vanguardistas, sobre todo en los momentos iniciales de la vanguardia y, en la producción de fotógrafos que simultáneamente producían desde uno y otro parámetro, como fue el caso de Agustín Jiménez. O de autores que renegaron de sus raíces: el propio Weston que a su llegada a México promulgaba su decidido ‘antipintoresquismo’ y Manuel Álvarez Bravo, quién se inició en la fotografía sorteando los agrestes caminos en las excusiones fotográficas protagonizadas por Hugo Brehme, nada más y nada menos que el máximo representante del paisaje pictorialista de principios del siglo XX en México.

Esto que llamo ‘densa zona de traslapes entre tradición y vanguardia’ ha sido identificado por autores como la ya referida Rita Eder en el ámbito de la historia del arte, o por José Antonio Rodríguez en el de la fotografía. Este nuevo enfoque historiográfico que incorpora una interpreta-

ción de los procesos a partir de una clara óptica dialéctica, ha llevado a Rodríguez a explicar dichas prácticas en los siguientes términos:

Porque no todos los fotógrafos vanguardistas —podríamos decir que ninguno de ellos— se desligaron de las hechuras tradicionales (la escena costumbrista, por señalar una línea de producción recurrente), así como hubo creadores que inmersos en lo tradicional construyeron notables imágenes con una nueva visión. [...] el fotógrafo moderno trabajaba con materiales y circunstancias a veces adecuadas para una innovadora visualidad —más allá del impulso creativo, de búsqueda personal, que muchos tuvieron.<sup>23</sup>

Para explicar lo anterior, Rodríguez recurre a lo señalado por Agustín Aragón Leyva en la década de 1930, quien:

[...] a finales de 1933 establece dos líneas que terminaron por confluír: la que provenía de una cierta tradición pictorialista y la que implantaron Weston y Modotti [...] él hacía partícipe en un desarrollo moderno al pasado que le había precedido a la fotografía vanguardista. Y con ello habría una lectura mucho más vasta y compatible, sin disociaciones, entre dos corrientes; un hecho que identificaría a la producción moderna y señalaba: «De la dialéctica de estos dos extremos opuestos arranca la fotografía mexicana actual que ha apenas nacido felizmente...».<sup>24</sup>

Y precisamente, en esta noción dialéctica entre tradición y vanguardia —a la que Rodríguez acude para titular su artículo aquí citado—, se basa la tesis central de su propuesta interpretativa. El autor se desmarca de lo que califica como “una inmediateista historiografía”<sup>25</sup> que ha dejado de lado y en la sombra, el análisis y las aportaciones de una parte de la fotografía realizada en nuestro país, y cuya tendencia a sido concentrarse en la llegada de los fotógrafos, cineastas y artistas extranjeros. Rodríguez revira ese asentado ‘mito historiográfico’ y matiza:

[...] pero lo que no se ha establecido, y no se señala, es que cuando éstos llegaron a México [se refiere específicamente a Eisenstein (1931), Strand (1933), Bruhel (1933), Cartier-Bresson (1934-35, entre otros)] —salvo Eisenstein que marcó significativamente a Jiménez—, los innovadores planteamientos visuales en la fotografía eran moneda corriente en las páginas de revistas ilustradas, y no sólo eso sino que también esos trabajos, que se veían en exposiciones y en la prensa de la época, eran tema de reflexión obligado de muy distintos intelectuales sensibles a las nuevas imágenes, incluso expresado igualmente en agudas críticas. Lo que sucedió, entonces, con esas notabilidades de paso por el país —atraídos por el exotismo de un territorio nacional que, pese a todo, se encontraba de moda— es que ellos se anexaron a un diálogo visual que en México se encontraba en su mejor momento y que venía desde antes. Parecía incluso que la visión vanguardista se agotaba de manera inmediata en sus hallazgos, aunque en realidad lo que sucedía era que la vanguardia abría —naturalmente— nuevas resoluciones estructurales y éstas se continuaban en prácticas subsecuentes realizadas por otros más.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Rodríguez, “Una moderna dialéctica...”, 34.

<sup>24</sup> Rodríguez, “Una moderna dialéctica...”, 42.

<sup>25</sup> Rodríguez, “Una moderna dialéctica...”, 44.

<sup>26</sup> Rodríguez, “Una moderna dialéctica...”, 44.

Todo esto nos permite repensar la presencia y las aportaciones de Weston y Modotti desde un parámetro un tanto diferente: efectivamente personificaron un cambio en la visualidad y en la manera de hacer fotografía en México, pero éste se integró a una realidad local, sin romper completamente con ella, sino enriqueciéndola. De acuerdo con Rosa Casanova, es cuando Weston llega a nuestro país que logra materializar algunas de las búsquedas fotográficas que el fotógrafo perseguía desde tiempo atrás y que son reconocibles en sus trabajos previos.<sup>27</sup> Más adelante comentaré cómo la visión vanguardista se erigió casi como la única definición de modernidad fotográfica, en un contexto en el que figuras como Diego Rivera jugaron un papel fundamental. De igual forma, recordando el planteamiento de Córdova sobre la ausencia de fotografías de corte pictorialista en nuestras colecciones públicas, es posible interpretar que, en cierto sentido, una parte de estos relatos se han cristalizado también en nuestros acervos, y han ayudado a delinearlos. Esto equivale a sugerir que esta preeminencia en el relato historiográfico se ha objetivado y materializado en algunas de nuestras colecciones, como la del MUNAL.

Carlos Córdova expresó en su ensayo “Más allá de la genealogía: la vanguardia mexicana” (2004), una icónica frase que posteriormente se reflejó en su ensayo de 2012, *Tríptico de sombras*:

[...] la vanguardia inicialmente rechazó el legado del excesivo artificio y las alegorías naturalistas del pictorialismo. Se trata, naturalmente, de una afirmación que convendría matizar. Es lugar común la descripción del desencuentro entre el pictorialismo y las formas de la vanguardia. Por supuesto que tal ruptura existió. Sin embargo, el *avant-garde* reemplazó algunos paradigmas y se apropió de otros. Pero la interpretación que presupone una estructura sucesoria sobre simplifica al llevar al blanco y negro estas posturas. Se ha hecho énfasis en la separación entre escuelas, mientras que, en cambio, desconocemos las maneras en que la vanguardia se convirtió en un vocabulario generalizado. A tal extremo que me atrevería a decir, hegemónico.<sup>28</sup>

Esta simultaneidad y transposición de paradigmas tradicionales junto con vanguardistas fue perfilado por Diego Rivera en el prólogo al libro de Gerardo Murillo, Dr. Atl, *Un hombre más allá del universo*, publicado en 1935.<sup>29</sup>

Como en todo buen retrato, Rivera nos ofrece, desde la elocuencia de su provocativa pluma, una imagen sobre la identidad y el carácter del pintor y vulcanólogo que ocho años después de lo escrito por Rivera, presenciaria y registraría pictóricamente el nacer del volcán Parícutín en 1943. Rivera dirige su atención hacia uno de los rasgos del rostro que definen al Dr. Atl: “Ramón Gómez de la Serna hubiera dicho tal vez, hablando de él, que sería el hombre moderno por excelencia si no llevase barbas. Las barbas que tiene Atl son su drama, pues sin barbas Atl no conservaría trazas de romanticismo.”<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> En conservación con Rosa Casanova, Ciudad de México, 2016.

<sup>28</sup> Córdova, “Más allá...”, 58.

<sup>29</sup> Diego Rivera. “Retrato del Dr. Atl.” En Diego Rivera, *Arte y política*, selección, prólogo, notas y datos biográficos por Raquel Tibol, 109-110. México: Grijalbo, 1979. Texto publicado originalmente como prólogo al libro del Dr. Atl, *Un hombre más allá del Universo* en 1935.

<sup>30</sup> Rivera, “Retrato del Dr. Atl”, 109.

Al imaginar la hipotética caracterización que un escritor y periodista como Gómez de la Serna podría haber hecho sobre Murillo, Rivera destacaba la personalidad contradictoria de Atl, situada entre lo moderno y lo romántico. Esa icónica barba, que operaba en clave mnemotécnica, colocaba en tensión al personaje. A pesar de que Dr. Atl era un hombre de ciencia y arte —que para 1935 había ya realizado obras representativas del paisajismo moderno, algunas en el acervo del MUNAL como *La nube* (1931, óleo y atlcolor sobre tela), y *Nubes sobre el valle de México* (1933, atlcolor sobre plancha de asbesto)<sup>31</sup>—, Rivera no podía dejar de destacar el carácter contradictorio de su tan característico rasgo fisonómico. Es posible sugerir que Rivera veía al Dr. Atl como alguien que aún tenía un pie puesto en los terrenos de la pre-modernidad, aún cuando los pintores se entendieran ya situados en un horizonte moderno.

Así, para concluir con la caracterización mnemotécnica de Murillo, Rivera acudía a una de las polémicas nociones que está presente en buena parte de la producción y el análisis de las representaciones visuales durante el siglo XIX y, sobre todo, en las fotográficas: “Pero barbas tiene Atl y su genio múltiple hace de él, el hombre más simpático de México, el artista más inteligente y el hombre de mundo más atractivo y el más eficaz hombre de negocios tras la apariencia de la personalidad más pintoresca de su tiempo y su país.”<sup>32</sup>

‘Personalidad pintoresca’, aquella que aparentaba Murillo, aunque se tratara de un hombre imbuido en los esquemas y el pensamiento de la modernidad de inicios del siglo XX. La diferencia entre pintoresquismo y modernidad que Rivera acusó en Murillo al mediar la década de 1930, es síntoma del ambiente de la época, perceptible en lo que toca al ámbito fotográfico. En plena etapa posrevolucionaria, las agitadas disputas artísticas e ideológicas entre la modernidad y la tradición en México iniciadas unos años previos, sacudían aún el entorno del arte y la visualidad. La fotografía era una más de las manifestaciones visuales en las que la disputa ideológica y conceptual entre modernidad y tradición tenía lugar de manera particular.

Así, el posicionamiento de la vanguardia fotográfica como la expresión representativa de la modernidad, tiene algunas de sus explicaciones no sólo en el ámbito de la fotografía, sino también fuera de él, es decir, en la esfera amplia del arte y de la plástica de la época, así como en las políticas culturales posrevolucionarias que les dieron un marcado impulso.

En 1989, al hacer un balance sobre los 150 años de la fotografía en México, Francisco Reyes Palma ubicó claramente uno de los ángulos de esta situación y, en lo que quizá podemos considerar una posible advertencia, explicó algo que tal vez ha pasado un tanto desapercibido a algunos de los relatos históricos sobre fotografía y arte mexicano:

En el caso de la llamada fotografía artística, la presencia avasalladora del movimiento pictórico nacionalista acabó por opacar, a los ojos de la crítica, el desempeño de los fotógrafos. No obstante, fueron estos mismos pintores quienes tomaron posiciones adversas a la tradición académica y pictoricista prevalente en un núcleo significativo de fotógrafos. Artistas como Rivera, Siqueiros o

<sup>31</sup> *Guía. Museo Nacional de Arte*, 204, 205. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

<sup>32</sup> Rivera, “Retrato del Dr. Atl”, 109.

Alva de la Canal pugnaron entonces porque en los artífices de la lente floreciera un arte novedoso, con derecho a reclamar el reconocimiento público, siempre y cuando fueran capaces de mantener la autonomía de su propio medio expresivo: la cámara.<sup>33</sup>

Rivera fue, sin duda, un personaje fundamental en la conformación de esta postura. Reyes Palma diferenció los “dos polos de modernidad”<sup>34</sup> que hacia 1935 representaban Siqueiros y Rivera y, describió a Rivera como quien “a sí mismo se habría transformado en modelo artístico de lo nacional [...] la personificación viva de la modernidad.”<sup>35</sup> Rivera, fue por tanto, una voz autorizada, que sancionó y se erigió en uno de los portavoces del canon nacionalista en tanto la versión preponderante y oficial del discurso del arte de la posrevolución. Este relato destacó los paradigmas del realismo y la figuración por encima de los de la abstracción, así como la pintura —mural, principalmente, pero también de caballete— y en gran medida, la gráfica, por encima de otras disciplinas artísticas, específicamente de la fotografía de corte pictorialista. Aunque, de acuerdo con Reyes Palma, Rivera “Paralelamente estructuró una discursividad tendiente a despertar la estima por las manifestaciones artísticas excluidas: murales de pulquería, retablos populares, pintores y escultores ingenuos y provincianos [...]”<sup>36</sup>

Como referí previamente con el caso del proyectado Museo de Arte Moderno Americano en 1927, una parte de la fotografía fue parcialmente excluida del canon artístico nacional, al menos en lo que se refiere a las prácticas pictorialistas y al estatuto general de la disciplina frente a la pintura, por ejemplo. Sin embargo, no se puede aceptar la idea de que el reconocimiento por parte de Rivera de una disciplina o de la obra de ciertos artistas por sobre otros, haya implicado la valoración entera del medio; hacer esto sería reducir de tajo la propia historia, ya muy vasta, de la fotografía. Tampoco podemos interpretar el predominio de la expresión pictórica como un acto de subordinación maniquea de la fotografía respecto de aquella.

Ciertamente, el tema estaba vivo en la época. El escritor y periodista estadounidense Carleton Beals expresó en 1929 que el lugar de Weston y Modotti en la plástica moderna mexicana fue “complementario” respecto al de los muralistas: “Hasta cierto punto identificada con la escuela mexicana de pintura, con Rivera, Orozco y los demás, pero por supuesto enteramente complementaria, está la obra de dos fotógrafos, Edward Weston y Tina Modotti.”<sup>37</sup> Por su parte, García Can-

---

<sup>33</sup> Francisco Reyes Palma. *Memoria del tiempo. 150 años de la fotografía en México*, 12, 13. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

<sup>34</sup> Reyes Palma señaló que “Todavía en 1935, durante una célebre disputa doctrinaria, Siqueiros reclamaba a Rivera su apego indigenista y folklórico y su insistencia en proyectar una realidad distorsionada del país, apta para la apertura de mercados pictóricos y el fomento turístico. Independientemente de que esta posición respondiera más bien al móvil político de desprestigiar al artista de mayor fama, *trotskista* por añadidura, dejaba ver la opción tecnológica sustentada por Siqueiros, el otro polo de modernidad centrado en el avance de los recursos técnicos de la pintura y la experimentación con novedosos materiales creados por la industrialización. Al parecer, ambas posturas resultaban irreductibles, salvo en un aspecto: recuperar el sentido de arte mayor, a través de lo público y lo monumental. Los polos de la modernidad fueron, en Siqueiros el progreso industrial socialista y el futuro tecnológico del arte, y en Rivera el de las fuerzas vernáculas colectivistas, socialistas en ese sentido, de cara a la historia.” Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952).” En *Modernidad y modernización en el arte mexicano...*, 92.

<sup>35</sup> Reyes Palma, “Arte funcional ...”, 93.

<sup>36</sup> Reyes Palma, “Arte funcional ...”, 100.

<sup>37</sup> Carleton Beals. “Tina Modotti.” En *Frida Kahlo. Tina Modotti*, 100. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1983.

clini repetirá esta valoración en 1978, en el marco su ensayo en *Imagen histórica de la fotografía en México*, ya citado: “Fue la llegada de Edward Weston y Tina Modotti en 1923, sus exposiciones y vínculos con los pintores muralistas lo que llevó a pensar en la especificidad de la práctica fotográfica, sus relaciones y diferencias con otras artes.”<sup>38</sup> Recordemos que Canclini sitúa en la década de 1920, con la incipiente modernización capitalista en México, el inicio también del proceso de autonomización de la fotografía en términos estético-artísticos.

La faceta de Diego Rivera como crítico del arte de su tiempo, lo llevo a escribir en 1926 un texto en el que el muralista perfiló una serie de elementos que en buena medida continúan vigentes en la interpretación de la obra y figura de Edward Weston y Tina Modotti. El breve ensayo, titulado “Edward Weston y Tina Modotti”, fue publicado originalmente en el número 6 de la revista *Mexican Folkways*, editada por Frances Toor.<sup>39</sup>

Rivera reflexionaba sobre los fotógrafos, quienes desde la mirada del ‘nuevo realismo’, habían llegado a México en 1923, apenas dos años después del emblemático año de 1921, ‘año-acontecimiento’ o ‘año cero de la vanguardia’, en términos de Francisco Reyes Palma.<sup>40</sup> A su llegada, el devenir del arte, la política y la sociedad mexicana se encontraban en franco proceso de transformación. Ese año de 1923<sup>41</sup> recibía Modotti y Weston y, al mismo tiempo, recibía la edición de *México pintoresco* de Hugo Brehme, fotógrafo paradigmático del género del paisaje y de las vistas fotográficas de tono pintoresquista, realizadas desde la óptica del lenguaje pictorialista. La convivencia de estos dos sucesos, tan opuestos aparentemente, es uno de los tantos elementos que permiten observar claramente el estado de la cuestión en lo que a las manifestaciones fotográficas modernas se refiere, así como al heterogéneo clima y expresiones de la modernidad. La significación de una contradicción como las barbas de Atl que Rivera acusaba, se hace aquí evidente como signo de una época.

Así, en su texto “Edward Weston y Tina Modotti” —de 1926, año en que Weston se retira definitivamente del país— Rivera recogió un conjunto de longevos debates en torno a la fotografía, que para la década de 1930 contaban ya con casi un siglo de presencia en las discusiones sobre la fotografía. En tal ensayo se observa la manera en que Rivera y la crítica de la posrevolución actualizó y se posicionó frente a dichos debates. Cuatro puntos son relevantes para el tema que nos

<sup>38</sup> Canclini, “Uso social ...”, 20.

<sup>39</sup> Diego Rivera, “Edward Weston y Tina Modotti.”, Tibol, comp. *Diego Rivera...*, 63, 64. Publicado originalmente en *Mexican Folkways* 6 (1926).

<sup>40</sup> “Se trata de un año-acontecimiento, de una ruptura que marca el vuelco definitivo hacia una fase distinta en la historia del arte y la cultura mexicanas. Año en que simultáneamente entran en juego situaciones inéditas de institucionalización de los procesos culturales, de vuelcos en el patrocinio, de valoración de elementos culturales subalternos, de maneras distintas de circulación de lo artístico, de estructuración de nuevas ideologías estéticas vanguardistas, en sus polos estético y social; además de la puesta en relación de sujetos activados por el hecho revolucionario, mismos que encontraron un espacio posible donde materializar su voluntad de participación y cambio.” Francisco Reyes Palma, “Vanguardia: año cero.” En *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 50. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.

<sup>41</sup> El año de 1923 fue agitado en el terreno de lo artístico. La SEP publicaba las fotografías de monumentos coloniales que encargó a Guillermo Kahlo, véase: Claudia Canales, “Cronología”, 276. El MUNAL cuenta con dos fotografías del afamado artista de la lente alemán: un retrato colectivo de personal médico, de 1922 y una vista interior del edificio de Correos, fechada hacia 1910. En el ámbito de la plástica, en 1923, artistas y escritores firmaban un *Manifiesto* en pro de la renovación del arte y de su enseñanza, en el que promulgaban: “Se ha iniciado una campaña contra el movimiento de pintura actual de México. [...] Estamos seguros que el movimiento actual de pintura en México es expresión de la afirmación de nuestra nacionalidad.” Raquel Tibol, “Datos biográficos.” En *Diego Rivera. Arte y política...*, 424, 425. Tibol refiere además, que en 1923 Rivera “Inicia los murales de la Secretaría de Educación Pública, que concluirá en 1928”, Tibol, comp. *Diego Rivera...*, 425. Tanto Tina Modotti como Lola Álvarez Bravo realizaron fotografías de registro de estos murales.

atañe: primero, Rivera distinguía a la fotografía de la pintura en una suerte de debate entre pictorialismo-objetivismo; segundo, a partir de la distinción de la fotografía respecto a la pintura, Rivera recuperaba la dimensión expresiva, estética y artística de la fotografía. De esta forma, en el caso de Weston, hacía una caracterización del fotógrafo en tanto artista en igualdad con el pintor, dibujante o grabador y, en el de Modotti, la caracterizaba como ‘discípula’ del maestro, registrándose así una de las, tal vez, tempranas referencias de la fortuna crítica que seguirán a Modotti hasta nuestros días. Tercero, Rivera insertaba y reconocía el valor de la fotografía dentro de las expresiones de la plástica moderna; y cuarto, ubicaba, describía y analizaba específicamente los estilos y lenguajes distintivos, así como las aportaciones de Weston y Modotti a la plástica moderna y a la fotografía en particular. Mientras al primero lo entendió como la síntesis de la modernidad fotográfica estadounidense con la tradición mexicana, a Modotti la calificó como la aprendiz, cuya obra tendía a la abstracción.

Por último, es necesario reconocer que además de este ensayo, un segundo episodio fue fundamental para distinguir el lugar de Diego Rivera como impulsor de las expresiones fotográficas de vanguardia: su participación como jurado en el concurso de la fábrica cementera de La Tolteca en 1931. Junto con el publicista Federico Sánchez Fogarty, el ingeniero Mariano Moctezuma y el arquitecto Manuel Ortiz Monasterio, Diego Rivera fue el artista plástico encargado de valorar los trabajos ganadores, cuyos primeros premios fueron otorgados a Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Lola Álvarez Bravo y Aurora Eugenia Latapí, como ya se ha comentado.

Las fotografías ganadoras del concurso de 1931 evidenciaban que el medio se estaba posicionando cada vez más como una expresión visual que respondía perfectamente a la representación de esa idea de modernidad y desarrollo con la que La Tolteca, entre otros, buscaba ser identificada. No podemos no advertir que los primeros premios fueron fotográficos y que la gramática de dichas obras respondía a los lenguajes de las pujantes vanguardias. La fotografía se abría hacia nuevos caminos; visto desde la óptica de los géneros fotográficos tradicionales como el retrato y el paisaje, hacia las décadas de 1920 y, más marcadamente hacia la de 1930, éstos fueron incorporando innovaciones de distinto orden. En el *corpus* en resguardo en MUNAL, objeto de esta investigación, son patentes algunas de estas transformaciones, lo que permite advertir —aunque sea parcialmente y con lagunas— parte del devenir de la fotografía de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX.

## 2.2 Retrato y retratística

*El retrato fotográfico se convertirá en el instrumento ideal de las apariencias sociales, servirá para demostrar a los demás y a sí mismo los progresos alcanzados. En este sentido, su historia puede, eventualmente, servir de indicador de la evolución de la sociedad.*  
Rosa Casanova y Olivier Debroise<sup>42</sup>

*[...] every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is a merely accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself.*  
Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*<sup>43</sup>

La historiadora del arte Marcia Pointon utiliza la categoría de ‘retratística’ para designar al objeto material y a la representación de una imagen. Mas que hablar del retrato como un género o como una representación de índole fundamentalmente ideológica, lo hace en términos de una serie de prácticas diversas. Pointon explica: “Uso el término ‘retratística’ para denotar todas aquellas prácticas relacionadas con la representación de sujetos y con la teorización, conceptualización y aprehensión de las representaciones del retrato.”<sup>44</sup> Esta categoría resulta adecuada para analizar dinámicas y prácticas relacionadas con el género del retrato fotográfico, ya que permite abarcar los procesos históricos, sociales, culturales, económicos, ideológicos y teóricos en los que está inmersa la creación de retratos con el fin de comprenderlos en su complejidad.<sup>45</sup>

Junto con las vistas, el género del retrato fotográfico y la práctica retratística fueron predominantes durante los primeros años de la fotografía y prácticamente durante el siglo XIX e inicios del XX. Rosa Casanova ha explicado el papel fundamental del fotógrafo de estudio y el proceso de modernización de la profesión, así como su integración a lo que la autora refiere como “estructura social decimonónica.”<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Olivier Debroise y Rosa Casanova. *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, 51. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

<sup>43</sup> Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*, 13. London: Arcturus, 2009 [1890].

<sup>44</sup> Traducción mía. Original en inglés: “I use the term ‘portraiture’ here to denote all those practices connected with the depiction of human subjects and the theorization, conceptualization and apprehension of portrait representations.” Marcia Pointon. *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, 1. New Haven & London: Yale University Press, 1993.

<sup>45</sup> El seminario de posgrado la Dra. Deborah Dorotinsky, “Fotografía y construcción de sujetos” me proporcionó las bases para estructurar los planteamientos para el análisis del género del retrato desde la perspectiva de la categoría de la retratística de Marcia Pointon y la mayor parte de los autores aquí revisados.

<sup>46</sup> Rosa Casanova. “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839- 1980.” En Rosa Casanova y Alberto Del Castillo, et.al, *Imaginario y fotografía en México*, 3-23. Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Lunberg, 2005.



Por otra parte, los principios generales sobre los que se basa el retrato fotográfico, es decir, la pose, el encuadre, la identificación entre identidad y realismo, entre otros, son convenciones que no surgieron con la fotografía, sino que se establecieron en la gráfica y la pintura, mucho tiempo antes de 1839. Con el desarrollo de la fotografía, estas convenciones fueron asumidas por el nuevo medio de representación, y se tradujeron en formas propias que fueron entendidas como inherentes al medio desde sus inicios, cuyo mayor ejemplo sería la cualidad realista y objetiva de la fotografía. Néstor García Canclini, en su ensayo previamente citado, refirió que “además de las poses, el fondo escenográfico, la manera de relacionarse con los objetos al tomarse fotos servían para construir un sistema de diferenciaciones simbólicas.”<sup>47</sup> Al reseñar un anuncio publicitario aparecido en 1873 en la prensa de la capital jalisciense que promocionaba el nuevo estudio de Octaviano de la Mora, Canclini destacaba: “Cuando reabrió su ‘salón de posiciones’ en el Portal de Matamoros, disponía de una colección de escenografías, trajes y objetos, y un repertorio de poses y contextos, criterios aprendidos en Europa para que sus clientes soñaran en las fotos lo que no habían vivido. [...] Palacios de cartón, aves disecadas, cigarrillos que no se fuman: las poses de los objetos.”<sup>48</sup>

El vínculo entre retrato, realismo<sup>49</sup> e identidad ha estado presente a lo largo de la historia de las prácticas retratísticas artísticas. Ésta fue una de las preocupaciones del autor latino Plinio, El Viejo —hacia 25-79 después de Cristo—, quien desarrolló uno de los estudios más tempranos en la historiografía del arte:

Lo cierto es que la pintura de los retratos, por la que se transmiten a la posteridad representaciones extraordinariamente fieles al original, ha caído totalmente en desuso. Se dedican estudios de bronce, efigies de plata, sin rasgos que diferencien a las figuras. Se cambian las cabezas de unas estatuas con las de otras, lo que ya hace tiempo provoca la proliferación de bromas en los versos satíricos. Hasta tal punto prefieren todos que se admire el material utilizado antes que el que se les reconozca.<sup>50</sup>

Esta perspectiva desarrollada en la antigüedad clásica permeó profundamente las prácticas retratísticas; ya en los ámbitos del pensamiento y las prácticas contemporáneas, Pierre y Galiene Francastel, hacia finales de la década de 1960 expresaron: “No se juzga a un artista por la suma de sus obras, sino haciendo destacar algunas ‘soluciones’”.<sup>51</sup> En su ensayo “El retrato” (1969), los autores analizan la evolución del retrato como género pictórico, las ‘soluciones’ que varios artistas desarrollaron al respecto, así como la modificación de la relación entre identidad individual y la representación del sujeto en los retratos de pintores modernos como Manet, Degas, Picasso, entre otros. Encontramos en dicho texto una actualización del antiguo interés de Plinio por la triada retrato/identidad/realismo. Son especialmente importantes las postulaciones de Pierre y Galiene Francastel respecto a la ruptura en la tradición retratística que se produce en el seno de las vanguardias

<sup>47</sup> Canclini, “Uso social ...”, 18.

<sup>48</sup> Canclini, “Uso social ...”, 18, 19.

<sup>49</sup> Para el caso del arte mexicano, véase el catálogo: James Oles. *La Colección: el peso del realismo*. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008.

<sup>50</sup> Plinio. *Textos de Historia del Arte*, 74. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1987.

<sup>51</sup> Pierre Francastel y Galiene Francastel. “Renovación y decadencia: siglos XIX y XX.” En *El retrato*, 208. Madrid: Cátedra, 1995 [1969].

artísticas. En tanto mecanismo de representación, el género del retrato en el paradigma tradicional, conforma imágenes de individuos concretos y ligados con su referente real. En cambio, en el paradigma moderno, se modifica la manera en la que el artista se sitúa frente a los sujetos, de tal forma que su representación, tradicionalmente definida según los cánones de la identidad y el realismo dejan de ser los imperativos. Así, estamos ante un quiebre en los estilos de representación de los sujetos, según nuevas perspectivas:

El individuo ya no es considerado como un modelo [...], sino como soporte de lo imaginario en vista a la expresión de una actividad desbordando ampliamente toda personalidad individual. [...] De nuevo, como ya ocurrió a través del retrato de Ingres o de Coubert, captamos aquí el momento en que, dentro de un contexto en apariencia tradicional, surge una intención moderna. A partir de ahora, la forma de la pintura ya no se esforzará para expresar la figura del individuo, sino ciertas cualidades mucho más generales de la acción.<sup>52</sup>

Es así que hacia la segunda mitad del siglo XIX —concretamente en las décadas de 1860 y 1870— comenzó en el terreno de la pintura, el proceso que los autores llamaron ‘la disolución del género’. Con Cézanne y Gauguin, se dieron los primeros pasos hacia lo que hoy conocemos como ‘abstracción’; así, las características tradicionales del retrato se modificaron sustantivamente a partir del trabajo de artistas como Van Gogh, Modigliani, Matisse y finalmente, con Picasso. Una vez que los autores explican este tránsito entre diferentes estilos de representaciones, establecen los términos del retrato en el siguiente sentido:

Puede haber retrato sólo cuando de una manera consciente el artista distingue entre el interés que experimenta por sus propias percepciones y una intención completamente deliberada de hacernos sensible la apariencia de otra individualidad distinta a la suya. [...] Éste supone una reflexión sobre la situación del hombre en la sociedad y no sobre la posición de un artista en relación al universo. A partir del momento en que, como ya se ha visto, lo esencial de la observación estética ya no tiene por objeto captar un aspecto del mundo exterior, sino el análisis cada vez más sutil de las sensaciones surgidas en el interior del espíritu, resulta que ya no queda lugar en el arte moderno para la forma tradicional que desde hace milenios había llegado siempre a una renovación del retrato.<sup>53</sup>

Pero, mientras autores como Pierre y Galiene Francastel, por un lado acusan el fenómeno de ‘la disolución del género’, ocurrido entre 1860 y 1870 en la pintura, es decir, la ruptura en la tradición del arte figurativo y la conformación del nuevo paradigma de la abstracción, que impactó especialmente al retrato, por otro lado, en el terreno de la fotografía asistimos a un proceso que se desarrolló, al parecer, a contra corriente. En el momento en el que en una disciplina artística se disuelve el género, en otra comienza un largo y complejo proceso de asimilación, configuración y afianzamiento que trastocará de manera importante la llamada cultura visual y las prácticas artísticas en la modernidad. Mucho se ha escrito sobre los distintos caminos que tomó la pintura a partir de la llegada de

<sup>52</sup> Francastel. “Renovación y decadencia...”, 215, 216.

<sup>53</sup> Francastel. “Renovación y decadencia...”, 230.

la fotografía.<sup>54</sup> Por ejemplo, al desarrollar sus formulaciones teóricas sobre el ‘instante decisivo’, el fotógrafo Henri Cartier-Bresson se refería en 1952 a este proceso surgido a partir de la naturalizada caracterización realista de la fotografía frente a las posibilidades expresivas de la pintura:

Hay todo un territorio que no ha seguido siendo explorado por la pintura. Algunos dicen que se debe al descubrimiento de la fotografía. Sea como fuere, la fotografía se ha apropiado de parte de este territorio, asumiendo el papel de ilustración. Un tema que hoy es objeto de ironía por parte de los pintores es el retrato. Para los fotógrafos —quizá porque vemos tras algo de valor menos duradero que los pintores— en vez de resultar esto irritante es más bien jocoso, porque aceptamos la vida en su plena realidad.<sup>55</sup>

Así, el género que desde sus inicios marcó la práctica fotográfica, hacia 1860 se encontraba en pleno auge, en parte debido a los adelantos tecnológicos y al desarrollo del formato *carte-de-visite* que impulsó significativamente el comercio. Durante esa época predominó el retrato de estudio o gabinetes de retratos, industrias familiares y comerciales, cuya estructura y función social fueron paulatinamente complejizándose. Según refirió Claudia Canales, en 1870 había en la Ciudad de México setenta y cinco estudios fotográficos registrados.<sup>56</sup> Actualmente, las investigaciones de corte histórico sobre los estudios fotográficos en México han aportado ya un gran número de artículos y ensayos que nos permiten comprender cómo fue el desarrollo de estos espacios durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en México, así como su papel económico y social en tanto centros que articularon las prácticas de la retratística en los términos que Marcia Pointon ya ha explicado.

Así, el género del retrato fotográfico tuvo un primer momento de esplendor en la época de los estudios y, a partir de esta época seminal, el género se desarrolló a través de muy diversas prácticas, estilos y lenguajes. En la colección del MUNAL están representados algunas expresiones de la retratística fotográfica mexicana de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX. Los retratos fotográficos más tempranos en la colección son precisamente de 1860, año en que Pierre y Galienne Francastel ubicaban los inicios de la “disolución del género” retratístico en pintura. En el contexto político mexicano, la Guerra de Reforma (1858-1860) se encontraba en su etapa de culminación, la segunda intervención francesa estaba próxima, así como el establecimiento del Segundo Imperio (1863-1867), con Maximiliano de Habsburgo.

De acuerdo con Claudia Canales, en 1844 iniciaron las actividades del primer *gabinete de retratos* dirigido por un fotógrafo mexicano en la capital del país: Joaquín María Díaz González.<sup>57</sup> Según la documentación y los estudios disponibles hasta el momento, sabemos que con el pionero Díaz González a la cabeza, inició el periodo de los estudios o gabinetes fotográficos en

<sup>54</sup> Respecto a la relación entre las disciplinas de la fotografía y la pintura, véase por ejemplo el texto ya referido de Laura González Flores, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Véase también la reseña de este texto, que Deborah Dorotinsky publicó en la *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 87 (2005). Última consulta: mayo de 2016. En: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2201/2783>

<sup>55</sup> Henri Cartier-Bresson. “El instante decisivo.” En Joan Fontcuberta, ed. *Estética fotográfica. Una selección de textos*, 227. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

<sup>56</sup> Canales, “Cronología.”, 271.

<sup>57</sup> Canales, “Cronología.”, 269.

la Ciudad de México. Apenas cinco años después de la llegada de la fotografía a nuestro país, de acuerdo con Rosa Casanova y Olivier Debroise, Joaquín María Díaz González abrió su estudio en Santo Domingo número 9 y, posteriormente, abrió un segundo establecimiento en el número 3 de la misma calle.<sup>58</sup>

Para 1860, fecha del retrato más temprano de la colección del MUNAL, habían ocurrido ya importantes cambios en el ámbito fotográfico. En 1851 comenzó la proliferación de procesos técnicos nuevos como los papeles salados, el papel albuminado, los negativos de vidrio al colodión, ambrotipos, melanotipos y ferrotipos. En 1856, se introdujeron las tarjetas de visita o *cartes-de-vi-site*. Este formato ayudó a configurar prácticas fotográficas fincadas en la posibilidad de la multi reproducción a bajo costo, así como a dar un importante impulso al consumo de objetos fotográficos nuevos: el álbum, un objeto único en el que, desde lo fotográfico, se sintetizaron diversas prácticas sociales ligadas a la memoria familiar y privada, así como a la dimensiones de lo íntimo y los afectos. Los álbumes impulsaron la práctica del coleccionismo fotográfico, que en sus inicios fue una popular expresión de una empresa cultural de orden visual que poco a poco se arraigó cada vez más en la sociedad mexicana.

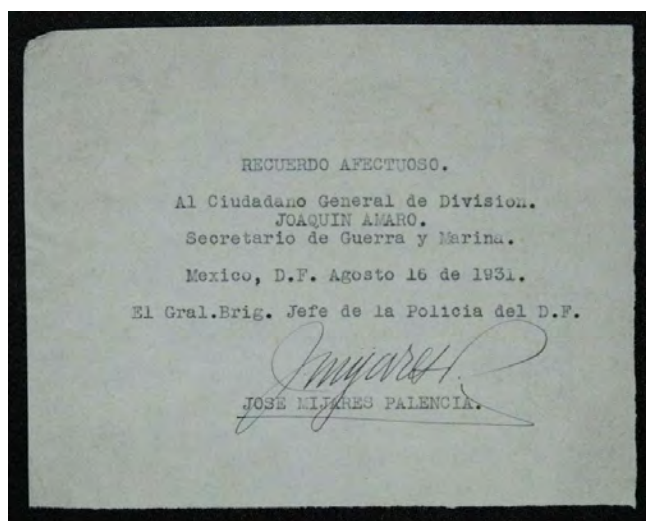
A diferencia del Museo de Arte Moderno que cuenta con una importante colección de álbumes fotográficos del siglo XIX, provenientes de la donación que hiciera Manuel Álvarez Bravo en la década de 1970, el MUNAL no cuenta con álbumes fotográficos de ese siglo. Sin embargo, el Fondo Comfot del Patronato del MUNAL resguarda dos álbumes del siglo XX que ilustran lo que podríamos entender como un subgénero del álbum de tipo oficial: De Jiménez Fotógrafo, *Álbum de 50 fotografías del V Congreso Nacional de Estudiantes*, Rosales Culiacán, en plata/ gelatina, 1928 y, de autor sin identificar, el *Álbum de los juegos gimnásticos de septiembre de 1932*, dedicado al General Amaro, con 90 fotografías en plata/gelatina, que documentan algunas actividades ligadas al programa educativo de fomento al deporte en el México de la posrevolución.



**Jiménez Fotógrafo**, *Álbum de 50 fotografías del V Congreso Nacional de Estudiantes*, Culiacán Rosales, 1928s, plata/gelatina, 18.6 x 28.5 cm. Donación Olivier Debroise, 2003.<sup>59</sup> © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017

<sup>58</sup> Rosa Casanova y Olivier Debroise. "Fotógrafos de cárceles: usos de la fotografía en las cárceles de la Ciudad de México en el siglo XIX." *Nexos* 117 (1987): 16- 21.

<sup>59</sup> "Contrato de donación que celebran por un parte, el Patronato del Museo Nacional de Arte, Asociación Civil, representado por el C.P. Antonio del Valle Ruiz en su calidad de Tesorero y por la otra, Olivier Debroise", 15 de enero de 2003. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC-UNAM.



**Dedicatoria** del *Álbum de los juegos gimnásticos de septiembre de 1932*, dedicado al General Amaro, con 90 fotografías, en plata/gelatina, 18.8 x 27.8 x 4 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

En la colección del Museo Nacional de Arte encontramos fotografías de época de algunos estudios fotográficos activos durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX en la Ciudad de México. Actualmente contamos con diversas investigaciones que, en diferente medida, nos han permitido saber cómo funcionaron estos gabinetes de retratos. Me refiero a los trabajos de Enrique Fernández Ledesma,<sup>60</sup> Rosa Casanova y Olivier Debroise,<sup>61</sup> Claudia Canales<sup>62</sup> y el realizado por un equipo de investigadores bajo la coordinación de José Antonio Rodríguez.<sup>63</sup>

Gracias a estas investigaciones, sabemos que en 1862 abrió sus puertas *La fotografía artística* (activo hasta 1877) de Antíoco Cruces y Luis Campa, que entre otras cosas, representó el modelo de estudio fotográfico en tanto empresa comercial. Patricia Massé ha documentado ampliamente el desarrollo de este espacio.<sup>64</sup> Durante este periodo, el retrato fotográfico estuvo fuertemente marcado por las perspectivas realistas y los imperativos de identidad, a diferencia del proceso en el terreno de la pintura con la incipiente llegada de la abstracción, como ya comenté.

Respecto a Cruces y Campa, Enrique Fernández Ledesma expresó que: “Para el espíritu sensible a las gracias arcaicas, los retratos mexicanos de la posreforma y del Imperio constituyen una palpitante galería de personajes, de modas y de caracteres. Y la fotografía que ofreció más contingente afán consultivo de nuestros tiempos fue la muy celebrada de ‘Cruces y Campa’, que tuvo sus talleres primero en Empedradillo 4 y luego en la calle de Vergara.”<sup>65</sup>

<sup>60</sup> Enrique Fernández Ledesma. “Nómina de los más notables daguerrotipistas, ambrotipistas y fotógrafos que trabajaran en la Ciudad de México y en otros lugares del país, de 1845-1888.” En *La Gracia de los retratos antiguos*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005 [1950].

<sup>61</sup> Olivier Debroise y Rosa Casanova. “Directorio de daguerrotipistas, ambrotipistas y fotógrafos.” En *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotografías del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. También de Casanova, véase el texto ya citado “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890.”

<sup>62</sup> Canales, “Cronología”, 269-282.

<sup>63</sup> José Antonio Rodríguez. “Breve diccionario biográfico sobre los fotógrafos y estudios de la Ciudad de México, 1864-1931.” En *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*. 182-221. México: Museo del Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Fundación Mary Street Jenkins, 2015.

<sup>64</sup> Patricia Massé Zendejas. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.

<sup>65</sup> Enrique Fernández Ledesma. “El álbum de retratos.” En *Espejos antiguos*, 98. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

Las imágenes realizadas y comercializadas por el gabinete *La fotografía artística*, conformaron un repertorio visual tanto en el ámbito privado y familiar de los capitalinos durante la segunda mitad del siglo XIX, como en el ámbito de lo público. El ojo de los fotógrafos Cruces y Campa no estaba sólo puesto detrás de la cámara de formato grande, sino detrás de los negocios y de su apuesta por el uso de la fotografía como medio de visibilidad de figuras del poder público y político. El retrato fotográfico y la política hicieron una especial mancuerna cuando en 1874, la firma publicó cincuenta y un retratos que conformaron la *Galería de personajes que han ejercido el mando supremo de México con título legal o por medio de la usurpación*. O en 1872, cuando —de acuerdo con Claudia Canales— la firma fotográfica comercializó masivamente retratos en tarjeta de visita del recientemente finado presidente Benito Juárez.<sup>66</sup>

Con relación al estilo de representación pre-vanguardista de dichos años, Fernández Ledesma, apasionado del siglo XIX y cronista de la gracia y el costumbrismo que caracterizaron tal centuria, narró una anécdota sobre un álbum fotográfico de “colecciones oficiales y privadas” de Cruces y Campa que pertenecía a su colección personal: “Como los álbumes son antiguos, Don Tradicio colige, sin duda, que el contenido no debe ser moderno. Y está en lo justo. Pregunta, modestamente, si le será permitido ver los retratos. Yo le entrego los álbumes cuidando que mi ademán sea deferente. Y Don Tradicio se engolfa (¿) con la contemplación de fotografías y daguerrotipos. [...] La procesión de fantasmas, que lo son casi todos los personajes de la colección, enciende una chispa de entusiasmo en los ojillos lacrimosos.”<sup>67</sup>

Como parte de la donación del Fondo Olivier Debroise, arribaron al MUNAL dos retratos al albúmina de Cruces y Campa. Una de estas tarjetas de visita, fechada en 1868, immortalizó la imagen de una dama que posa según los cánones retratísticos de la época: de pie, apoyada en el respaldo de una silla, mira fijamente a la cámara.

También encontramos un retrato fechado hacia 1870, posiblemente de Francisco Díaz de León. Este gallardo caballero, probablemente es el padre del dibujante, grabador y pintor del mismo nombre que fue director de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan (1925-1932),



**Cruces y Campa**, *Retrato de una dama*, ca. 1865, albúmina, tarjeta de visita, 5,9 x 55 cm. Fondo Olivier Debroise, donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

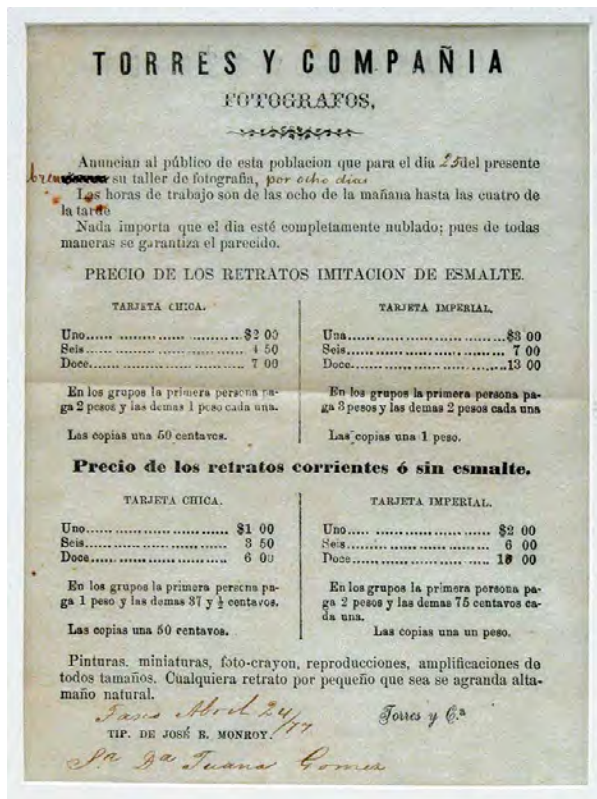


**Cruces y Campa**, *Francisco Díaz de León*, ca. 1868, albúmina, tarjeta de visita, 9,2 x 5,7 cm. Fondo Olivier Debroise, donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

<sup>66</sup> Canales, “Cronología”, 271.

<sup>67</sup> Fernández Ledesma, “El álbum de retratos”, 100.

de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (1933) y fundador de la Escuela de Artes del Libro (1937-1956).<sup>68</sup>



Anuncio para la compañía Torres y Cía. Fotógrafos, Impreso. México, 1877. Fondo Comfot Patronato Museo Nacional de Arte. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

por ocho días.” El cartel contaba con espacios en blanco para que, según se requiriera, se indicaba con caligrafía la fecha y el tiempo de estancia. El fotógrafo viajaba ofreciendo sus servicios de ocho de la mañana a cuatro de la tarde. Ya fuera que se eligiera entre retratos imitación de esmalte o corrientes sin esmalte, formato tarjeta chica o tarjeta imperial, cuyos precios diferían, se aseguraba a la clientela que “Nada importa que el día esté completamente nublado; pues de todas maneras se garantiza el parecido”. La cualidad realista era una promesa, así como la satisfacción a la demanda del cliente: “Pinturas. Miniaturas, foto-crayón, reproducciones, ampliaciones de todos tamaños. Cualquiera retrato por pequeño que sea se agranda al tamaño natural.” Se ofrecían a la distinguida clientela, distintos costos según la opción de retrato que se eligiera.

El estudio fotográfico decimonónico fue un espacio *sui generis* que cumplió varias funciones. Tuvo el carácter de empresa familiar, lo que en México respondía a causas de razón social; el aprendizaje de la labor fotográfica tuvo lugar en el seno del mismo estudio, según el modo gremial y familiar tradicional, pues en las primeras épocas del desarrollo de la fotografía, aún no había centros de enseñanza institucionalizados. Además, el estudio funcionó como una suerte de primer espacio expositivo.<sup>69</sup>

Un impreso promocional de época, fechado hacia 1870, del estudio Torres y Compañía nos permite ubicar cómo operaban estos espacios, así como algunas formas en las que se configuró la retratística como práctica fotográfica. El afiche anunciaba “al público de esta población que para el día 25 del presente su taller de fotografía [ilegible]

<sup>68</sup> Respecto al grabador mexicano, Laura González Matute ha desarrollado diversas investigaciones sobre su trayectoria como grabador, docente e ilustrador, entre las que destacan: Montserrat Sánchez Soler, coord. *Las escuelas de pintura al aire libre: Tlalpan*, textos de Laura González Matute y Renata Blaisten González. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes 2011. Recientemente, la familia del artista donó una parte del archivo documental de Díaz de León a la colección de Andrés Blaisten.

<sup>69</sup> La exposición de objetos fotográficos nació junto con la creación de los estudios fotográficos decimonónicos. Debroise expresó que éstos: “Tienen salas de exposición donde se exhiben vistas y retratos de gente famosa, además de pinturas al óleo; cómodos recibidores, amueblados y decorados con buen gusto, en lo que se atiende a los clientes, donde se les muestran catálogos de poses. [...] Maestro de obras, el fotógrafo supervisa todos los movimientos que se realizan. En primer lugar, atiende al cliente, lo asiste y dirige —verdadero director de escena— durante la pose. Charla con su clientela, la aconseja, la viste o desviste.” Debroise, *Fuga Mexicana* ..., 59.

El valor documental de estos “viejos anuncios” que “nos completa las líneas típicas del persil mexicano y es, sobre todo, el diapasón sensible que nos hace evocar el estilo de las gracias arcaicas”,<sup>70</sup> fue reconocido por Enrique Fernández Ledesma, quien señaló respecto a los afiches publicitarios:

[...] las hipérboles graciosas de la publicidad del México antiguo formarían, para quien supiera explorarlas, un catálogo original, pintoresco, abundante en intenciones y en colorido [...] Los avisos del 56 al 70, que entonces no se llamaban anuncios y que, mucho menos, habían recibido el dictado genérico de *publicidad*, nos dan valorizaciones y tonalidades de una transparencia preciosa para deducir caracteres, modos de obrar, hábitos, genialidades y costumbres de las gentes [sic] de aquellos tiempos.<sup>71</sup>

En el MUNAL encontramos fotografías de Ramón Díaz —activo en el último tercio del siglo XIX—, de Wolfenstein —activo hacia finales del siglo XIX y primera mitad del XX— y de la firma Gove & North, los estadounidenses que, en 1885, inauguraron *Fotografía Americana* en la capital mexicana. La albumina *Pirámide del Sol*, ca. 1900 es la única imagen de este estudio norteamericano que se encuentra en la colección del Museo.

Respecto a los estilos de representación retratística, la historiografía señala que hacia 1853, el editor francés Julio Michaud comenzó a distribuir fuera de México imágenes de los llamados *tipos populares* que, desde lo fotográfico, configuraron un repertorio iconográfico del México decimonónico y de inicios del siglo XX. La temática ha sido estudiada por los historiadores de la fotografía ya referidos hasta aquí, así como por investigadoras como María José Esparza y María Esther Pérez Salas.

Ampliamente relacionados con la tradición pictórica —de acuerdo con la jerarquía de la pintura, con la ‘pintura de género’ o la ‘pintura de costumbres’ y con la gráfica —especialmente con la litografía—, los *tipos populares*, subgénero del retrato fotográfico, tienen sus orígenes en la tradición visual que había sido ya consolidada por la pintura, el grabado y la estampa. A propósito de la colección de gráfica del siglo XIX del Banco de México, exhibida en el Museo Nacional de San Carlos en 1987, se señaló en el catálogo de la muestra que:

La variedad de personajes que se encuentran en algunas novelas mexicanas como *El Periquillo Sarniento* de Joaquín Fernández de Lizardi o *El fistol del diablo* de Manuel Payno cobran vida en la obra gráfica decimonónica. [...] Los grabados y litografías constituyen un rico muestrario de las diferentes actividades económicas desarrolladas en México durante el siglo pasado. [...] Llamamos especialmente la



Ramón Díaz, *Retrato de hombre con bigote*, ca. 1900, tarjeta de visita, plata/gelatina baritada POP, 9.6 x 5.8 cm. Fondo Olivier Debrouse, donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

<sup>70</sup> Fernández Ledesma *Espejos antiguos*, 97.

<sup>71</sup> Fernández Ledesma, *Espejos antiguos*, 91.



atención pintorescos oficios como el de tlachiquero, encargado de extraer el aguamiel de los magueyes y de transportar el pulque; el aguador [...].<sup>72</sup>

Como podemos apreciar, las disciplinas de la litografía y la fotografía tienen significativos puntos de contacto. La producción de imágenes visuales a partir de una matriz, los originales múltiples y la serialidad son algunos de los elementos comunes entre la fotografía y las artes del grabado. Estas prácticas artísticas y visuales históricamente han mantenido diversas confluencias. Además de basarse en principios técnicos y procesos similares, la fotografía y el grabado han compartido elementos discursivos, temáticas e iconografías a lo largo de 175 años, desde que la fotografía fue oficialmente presentada como una nueva técnica de reproducción de imágenes en 1839. A finales del siglo XIX, cuando surgió la prensa ilustrada, ambas disciplinas fueron parte de una nueva empresa de carácter visual que trastocó la vida moderna de manera significativa.

Así, uno de los puntos de contacto a nivel iconográfico entre gráfica —especialmente, la litografía— fotografía y pintura es la representación de los llamados *tipos populares*. Imágenes de esos “pintorescos tlachiquero o aguadores” a los que se hace alusión líneas arriba circularon profusamente en el imaginario decimonónico mexicano y más allá de sus fronteras geográficas. Durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX, diversos fotógrafos se dedicaron a registrar



Lorenzo Becerril, *Tlachiquero*, ca. 1876, albúmina, 10 x 12.7 cm. Fondo Comfot Patronato Museo Nacional de Arte. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

el paisaje y a sus pobladores, en las llamadas ‘vistas’, ya fuera en los códigos del estudio fotográfico o en escenarios naturales o urbanos.<sup>73</sup> Algunos estudios y fotógrafos de tipos populares y vistas representados en el MUNAL son el ya referido *La fotografía artística* de Cruces y Campa,<sup>74</sup> así como Lorenzo Becerril, C.B. Waite y Hugo Brehme.

En el Museo encontramos diecinueve albúminas del poblano Lorenzo Becerril, quien realizó re-

tratos de tipos y vistas de la ciudad de Puebla desde 1863, y publicó *El Álbum Mexicano*. Tehuanas, tlachiqueros y diversos rostros indígenas registrados fotográficamente por Becerril, desfilan en la colección del MUNAL.

<sup>72</sup> Graciela de Reyes Retana, ed. *Recuerdos de México. Gráfica del siglo XIX. Colección del Banco de México*, 37, 48. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.

<sup>73</sup> Para estos temas, véase el texto de Rosa Casanova “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México. 1839-1890”, previamente citado.

<sup>74</sup> De acuerdo con Canales, la firma comercial *La fotografía artística* de Cruces y Campa, realizó en 1876 una serie de tarjetas de visita para que formaran parte de la Exposición Internacional de Filadelfia. Canales, “Cronología”, 271. La imagen del México popular, en clave de *tipos populares* era así exportada y exhibida en Estados Unidos.



**Lorenzo Becerril**, Cargador con batea, ca. 1876, albúmina, 14.4 x 9.4 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.



**Charles B. Waite**, *Vendedoras de papas cocidas*, fecha no registrada, albúmina, 12.5 x 20 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

Otro fotógrafo representado en la colección del MUNAL que también practicó los géneros del retrato de tipos populares y el paisaje fue Charles B. Waite; en los acervos se encuentran diez fotografías. Al igual que en el caso de Becerril, sus retratos —primordialmente a grupos indígenas—, nutrieron el mercado de álbumes y el coleccionismo de tarjetas postales.

Por otro lado, durante el imperio de Maximiliano de Habsburgo y la intervención francesa, llegaron a México fotógrafos franceses, entre los que destacó Francois Aubert. Estos personajes documentaron fotográficamente a sectores de la sociedad mexicana, el paisaje, el territorio y la vida en México. Gracias a investigaciones como la de Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano* (2001), sabemos que Aubert estableció un estudio y se dedicó al retrato de tipos populares.<sup>75</sup> El MUNAL únicamente cuenta con una impresión moderna de una de las vistas más icónicas de Aubert, titulada *Fusilamiento de Maximiliano: la espera*, de 1867.

Otro subgénero del retrato fotográfico es el etnográfico.<sup>76</sup> Éste se encuentra poco representado en la colección del Museo. Sin embargo, encontramos algunos ejemplos de esta práctica. Por un lado, el Fondo Comfot resguarda cuatro ejemplares de las publicaciones de época de Frederick Starr: *Indians of Southern Mexico. An Ethnographic Album* de 1899, *Notes upon the Ethnography of Southern Mexico* de 1900, *Notes upon the Ethnography of Southern Mexico. Part II*, de 1903 y *Physical Characters of Indians of Southern Mexico* de

1902. En 1895, el antropólogo norteamericano retrató a una parte de las poblaciones indígenas

<sup>75</sup> Véase: Arturo Aguilar Ochoa. *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001; Deborah Dorotinsky. “Los tipos sociales desde la austeridad del estudio.” En *Alquimia. Francois Aubert en México* 21 (2004): 14-26.

<sup>76</sup> Véanse las tesis doctorales de Deborah Dorotinsky Alperstein, *La vida de un archivo. “México Indígena” y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 2003 y, de Eugenia Macías, *El acervo fotográfico de las expediciones de Carl Lumholtz en México: miradas interculturales a través de procesos comunicativos fotográficos*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 2011. Estas investigaciones abordan también el tema de la fotografía, colecciones, archivos y museos, desde perspectiva antropológicas, etnográficas y sociales. Los acervos analizados son archivos pertenecientes a institutos de investigación universitarios, en un caso y al archivo de un museo de historia natural —el American Museum of National History de Nueva York—, en el otro.



**François Aubert**, *Fusilamiento de Maximiliano: la espera*, 1867, plata/gelatina, RC copia reimpresión moderna, 17.7 x 23.9 cm. Fondo Olivier Debrouse, donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.



**Walter Reuter**, *Retrato*, ca. 1990, Plata/gelatina, impresión reciente 1990 con sellos de autor [según inventario de James Oles]. Fondo Olivier Debrouse, donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

de México; publicó varios trabajos en los que podemos constatar cómo la mirada etnográfica comenzó a regular un nuevo género retratístico.

Muy adelante en el tiempo respecto a los trabajos realizados por Starr, y desde una perspectiva también etnográfica y documental, el MUNAL conserva ocho impresiones modernas realizadas en 1990 de retratos de indígenas que Walter Reuter probablemente realizó en la década de 1980. Éstas son tal vez, las fotografías de fechas más recientes de la colección, si tomamos en cuenta que la vocación del Museo abarca hasta mediados del siglo XX y la mayoría de las obras se ciñen a esa periodicidad.

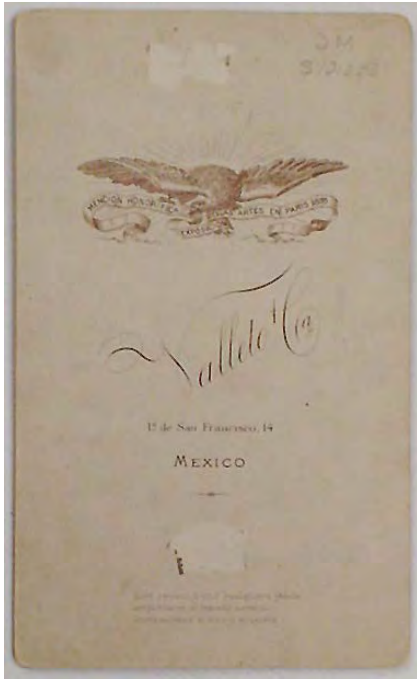


Autor sin identificar, *Retrato*, ca. 1910, negativo de nitrato de celulosa, 17.4 x 12.4 cm. Fondo Olivier Debroise, donación 2008. [Es posible que la autoría sea de Pedro Guerra o Romualdo García]. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

Por otra parte, con el cambio de siglo y los avances técnicos, hubo transformaciones en las prácticas retratísticas. Claudia Canales señala que hacia 1900, los retratistas callejeros y ambulantes hicieron su aparición en la Ciudad de México. Además, los festejos del Centenario de la Independencia fueron ampliamente fotografiados. La historia de la fotografía en nuestro país cuenta con un sinnúmero de imágenes y álbumes icónicos que, desde la retórica del poder político, hicieron uso del registro de lo visual para abonar al discurso celebratorio y patriótico del México pre-revolucionario y de sus políticas de modernización. De acuerdo con el inventario proporcionado por James Oles junto con la donación del Fondo Olivier Debroise, la serie de nueve negativos en nitrato de plata que conserva el MUNAL, probablemente está relacionado con las festividades alusivas a dicha gesta. Estos retratos de estudio son los únicos soportes negativos de la colección fotográfica del Museo.

En otro orden de ideas, de acuerdo con Claudia Canales, en 1893 apareció en el periódico *El Universal* “el primer aviso comercial ilustrado con una fotografía.”<sup>77</sup> Con este hecho, se inauguró un fructífero camino relativo a los usos y despliegues de lo fotográfico y de la cultura visual. En varias investigaciones, Julieta Ortiz ha analizado la rica relación entre visualidades y soportes. Las tres imágenes de la compañía “Cigarrillos Londres” de la colección del MUNAL se insertan en esta vertiente del uso de la fotografía. En este caso, el uso de los retratos de divas como Lucille Hill o Pola Negri, fechados hacia 1910, ligados a la publicidad y al consumo de un artículo, nos hablan de cómo la retratística se fue insertando paulatinamente en diversos nichos sociales y económicos.

<sup>77</sup> Canales, “Cronología”, 272.



Fotografía de un impreso del estudio Vallete y Cía. Tarjeta de visita. Fondo Olivier Debroise, donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.



Vallete y Cía, *Novia*, ca. 1910-1920, plata/gelatina. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

Con el nuevo siglo, también abrieron sus puertas los estudios de los Hermanos Vallete y el de Emilio Lange, que serán dos de los gabinetes de retrato con mayor éxito en los albores del siglo XX en Ciudad de México.

Tal como ha revelado la investigación de Claudia Negrete, Vallete y Cía. fue uno de los estudios más elegantes de la capital.<sup>78</sup> Ubicado en el Centro Histórico d, se dedicó a la práctica retratística de los sectores sociales de mayor holgura económica. *Novia* es una de las imágenes que representa el trabajo de este estudio. Como plantea Carlos Córdova, el retrato de bodas es uno de los subgéneros que menos atención ha recibido por parte de la historia del arte:

Es posible que las necesidades aspiracionales de la flamante pareja redujeran el marco de las posibilidades representacionales, el gesto creativo o la ambición artística. Sin embargo, para muchas familias mexicanas, esa fotografía era un icono y una certeza. Una esquina de las emociones y las memorias. Las joyas atesoradas. Ocón, al igual que *Smarth*, va a enfatizar este gesto colectivo. Las vaporosas telas, la pose ceremoniosa y el rostro para la ocasión. Sin embargo, habría que advertir la estética de la *différence*.<sup>79</sup>

Haría falta dirigir nuestras plumas hacia esos retratos en los que, a través del paso de los años, sobresalen los velos que han vestido prácticas culturales asociadas a la configuración de las estructuras familiares, económicas, sociales y de género. La retratística de boda, pertenece en primer lugar, al ámbito privado, pero se proyecta hacia lo público, desde el momento en que estas imágenes empiezan a aparecer en la sección de sociales en periódicos y revistas.<sup>80</sup>

La práctica pictorialista del retrato está perfilada en el MUNAL a través de obras de fotógrafos como Juan Ocón y Librado García, *Smarth*, Gustavo F. Silva, Martín Ortiz y José María Lupercio. Su presencia en la colección atenúa, aunque no del todo, la ya referida sentencia de Córdova: “El

<sup>78</sup> Véase Claudia Negrete Álvarez. *Vallete Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos México*: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006.

<sup>79</sup> Córdova, *Tríptico de sombras...*, 63.

<sup>80</sup> Véase una aproximación a la fotografía de bodas en Alejandro Díaz Alegría *Entre lo público y lo privado: los foto-reportajes nupciales de La belle époque en México y Argentina en la prensa ilustrada: dos estudios de caso*. Tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 2015.

pictorialismo está fuera de las colecciones públicas.”<sup>81</sup>

Hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, la práctica pictorialista introdujo cambios signifi-



**Martín Ortiz**, Retrato de mujer con banca, ca. 1915, Plata/gelatina, impresión de época, 13.4 cm. x 9.3 cm. Fondo Olivier Debroise, donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.



**José María Lupercio**, Retrato, ca. 1900, Plata/gelatina, impresión de época, 17.5 x 12.2 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

cativos en el ámbito de lo fotográfico. Además del retrato, el movimiento pictorialista también dedicó especial atención al paisaje y a las vistas. A finales del siglo XIX, surgió en Estados Unidos y Europa este primer movimiento fotográfico de alcances internacionales que teorizó y practicó la fotografía desde su condición de arte. Cercano al simbolismo, destacó las cualidades subjetivas e imaginativas del medio utilizadas con fines de expresión personal.

El pictorialismo se desarrolló en un momento clave del devenir de la fotografía, tanto desde el punto de vista de las técnicas y materiales,<sup>82</sup> como en el plano de lo expresivo y de los usos sociales del medio. En 1880, se dio a conocer el proceso de fotoreproducción conocido como medio tono; a partir de esto, la fotografía comenzó a aparecer paulatinamente en medios impresos y entró en contacto con el ámbito de la prensa y de la comunicación. Periódicos, revistas, libros, folletos, hojas volates fueron algunos de los soportes que sufrieron significativas transformaciones gracias

<sup>81</sup> Córdova, *Tríptico...*, 63.

<sup>82</sup> Dos textos de referencia sobre este tema son: María Fernanda Valverde, “Materiales y técnicas de la fotografía.” En Treviño Estela, ed. *160 Años de fotografía en México*, 641- 653. México: Centro Nacional de las Artes, Centro de la Imagen/Océano, 2004 y Naomi Rosenblum. *A World History of Photography*. New York, London, Paris: Abbeville Press Publishers, 1997.

al arribo de la imagen fotográfica a sus páginas. Este avance técnico significó el comienzo de la prensa ilustrada y de una época histórica marcada por la propagación y popularización de diversas manifestaciones de lo que hoy llamamos cultura visual.<sup>83</sup>

Otro acontecimiento relevante en el contexto del pictorialismo, se dio en 1888 con la llegada al mercado de la cámara portátil Kodak. Esta innovación técnica transformó la composición social y económica del ámbito fotográfico y de sus prácticas. Claudia Pretelin ha explicado el proceso de surgimiento y consolidación de la paradigmática empresa Kodak en su tesis de doctorado *Let Kodak Keep Story: anuncios de cámaras y productos fotográficos Kodak 1920-1940* (2016).<sup>84</sup>

El programa estético de esta corriente fotográfica otorgó gran relevancia a la condición de arte de la fotografía, así como a su semejanza formal y de lenguaje respecto a la pintura. Asimismo, los pictorialistas otorgaron una importante atención a las posibilidades retóricas de la coloración a través de virados y entonados,<sup>85</sup> al destacar las pinceladas y sus texturas, el uso de diferentes papeles y, en general, a la experimentación técnica en el laboratorio. Aspectos como la materialidad de la fotografía y la copia única hecha a mano, definieron el carácter formal de este movimiento.



Rodolfo Mantel, *Pastor con el Iztaccihuatl, ca. 1940*, plata/gelatina [de acuerdo con el inventario del Museo]<sup>86</sup> © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

---

<sup>83</sup> Dos textos que aportan elementos teóricos y metodológicos que pueden recuperarse para estudios sobre cultura visual en general, son un ensayo que analiza este proceso en el caso argentino: Sandra M. Szir. “Discursos, prácticas y formas culturales de lo visual. Buenos Aires 1880–1910.” En *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*, 65-93. Buenos Aires: Archivos del CAIA 4-Eduntref, vol. 1, 2011. Y el ensayo de Deborah Dorotinsky. “Cultura visual y género: la historia del arte en el campo expandido”. En Sabrina Baños Poo, Laura García Catarino, Rocío Molina Espinosa, eds., *Construyendo historias con imágenes*, 99-117. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

<sup>84</sup> Véase especialmente el capítulo 1: “A mis amigos: mi trabajo está hecho, por qué esperar.” Claudia Pretelin. *Let Kodak Keep Story: anuncios de cámaras y productos fotográficos Kodak 1920-1940*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 2016.

<sup>85</sup> Dado el desarrollo de las técnicas fotográficas, cuando surgió el pictorialismo el uso del color se presentaba fundamentalmente a partir de técnicas en blanco y negro que incorporaban virados, entonados o aplicación de pigmentos. A pesar de que desde 1839, cuando se anunció públicamente el nuevo invento de fijación de imágenes conocido como fotografía, hubo reiterados intentos por lograr procesos estables de fotografía en color, no fue sino hasta 1935 con la película *kodachrome* de Kodak, que esto fue posible de manera efectiva y sobre todo, de modo masivo y comercial. Véase la tesis de Claudia Pretelin, ya citada.

<sup>86</sup> Dado el desarrollo de las técnicas fotográficas, cuando surgió el pictorialismo el uso del color se presentaba fundamentalmente a partir de técnicas en blanco y negro que incorporaban virados, entonados o aplicación de pigmentos. A pesar de que desde 1839, cuando se anunció públicamente el nuevo invento de fijación de imágenes conocido como fotografía, hubo reiterados intentos por lograr procesos estables de fotografía en color, no fue sino hasta 1935 con la película *kodachrome* de Kodak, que esto fue posible de manera efectiva y sobre todo, de modo masivo y comercial. Véase la tesis de Claudia Pretelin, ya citada.

Sarah Greenough ha explicado que para el pictorialismo, la materialidad del objeto fotográfico y de la imagen no son sólo fue relevante en términos de forma, sino contenido. Asimismo, ha expresado que este movimiento introdujo a la fotografía en los debates del arte moderno:

Como movimiento, el pictorialismo llegó a ser tanto sobre política y el establecimiento de una estructura para defender una teoría, como lo fue sobre arte. Su política ha oscurecido las evaluaciones recientes del movimiento, pero son mucho más importantes las cuestiones planteadas por el pictorialismo acerca de la naturaleza del arte de la fotografía, la relación de la fotografía con la representación del mundo exterior y el papel de la ciencia en la práctica de la medio. Con estas preguntas, y con las respuestas que planteó, el pictorialismo introdujo a la fotografía dentro de la polémica del arte moderno.<sup>87</sup>

De acuerdo con Greenough, durante el periodo de 1880 a 1917, las prácticas de lo fotográfico y su teorización<sup>88</sup> sufrieron cambios tan significativos que es posible afirmar que la práctica fotográfica en su conjunto fue “reinventada”. Con el surgimiento del pictorialismo, estaríamos ante un cambio en el carácter esencial de las funciones de la fotografía, lo que provocó nuevas definiciones del medio, formas de expresión y gramáticas visuales.

Así, encontramos ciertos puntos de contacto entre los planteamientos de Greenough y los de Carlos Córdova, autor para quien también el pictorialismo significó la modernización del género del retrato. Según ha explicado en su ensayo *Tríptico de sombras* (2012), el énfasis en la expresión, más que el captar y reproducir la identidad del retratado según la normativa del realismo, así como la distinción autoral en el ámbito fotográfico, serán algunos elementos de la nueva configuración en las coordenadas del retrato introducidas por el pictorialismo.

De esta forma, el retrato pictorialista frente a las prácticas retratísticas que le precedieron, modificó la manera en la que el género proyectó los cánones de identidad y realismo. “El pictorialismo nunca aspiró al fiel registro de lo real —una imposibilidad, supongo— sino que experimentó con trabajos artesanales, que producían objetos únicos, auráticos. Ponían en entredicho uno de los pilares del entendimiento vulgar de la fotografía: su capacidad de reproducirse infinitamente.”<sup>89</sup> Así, como ya señalé previamente, la idea de que el pictorialismo es la primera expresión de la modernidad fotográfica es fundamental. Córdova nos propone entonces, una interpretación de la historia de la fotografía en México que busca romper con uno de sus, tal vez, más arraigados discursos. Además, el pictorialismo en sus diversas manifestaciones, se caracterizó por sus actividades colec-

---

<sup>87</sup> Traducción mía. Original en inglés: “As a movement, pictorialism came to be as much about politics and the establishment of a structure to defend a theory, as it was about art. Its politics have clouded recent assessments of the movement, but far more important are the questions pictorialism raised about the nature of the art of Photography, the relationship of photography to the depiction of the external world, and the role of science in the practice of the medium. With these questions, and with the answers it posed, pictorialism ushered Photography into the polemics of modern art.” Sarah Greenough. “The curious Contagion of the Camera.” En *On the Art of Fixing a Shadow. One Hundred and Fifty Years of Photography*, 143, 145. Chicago: National Gallery of Art, The Art Institute of Chicago, 1989.

<sup>88</sup> Como parte de la teorización que desarrollaron los integrantes del movimiento pictorialista en Estados Unidos, destacan dos publicaciones consideradas canónicas en la historia de este movimiento. El texto temprano de Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography* (1881), en el que definió el término *pictorial* y, de Peter Henry Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art* (1889). Aunque apenas un año después, en 1890, el autor se retractó y escribió *Naturalistic Photography for Students of the Art. The Death of Naturalistic Photography*, su texto de 1889 es considerado fundacional del movimiento pictorialista.

<sup>89</sup> Córdova, *Tríptico de sombras...*, 45.



tivas tales como la formación de asociaciones, exposiciones y publicaciones periódicas. Entre 1890 y 1910 se formaron en Europa y Estados Unidos los grupos *The Linked Ring*, *The Photo Club de Paris*, *The Kleeboth*, y la asociación *Photo-Sucession*, que entre 1903 y 1917 publicó la influyente revista de fotografía *Camera Work*, dirigida por Alfred Stieglitz. En 1905, se inauguró *The Little Galleries of the Photo Sucession* en el número 291 de la Quinta Avenida en Nueva York, que sería después conocida como 291.<sup>90</sup>

Por otro lado, la práctica pictorialista en México, prolongada hacia 1940, tuvo expresiones propias con especial relevancia también en los géneros del paisaje y del retrato de estudio, particularmente en la representación de vistas y tipos populares. Temas e iconografías fundamentales de la plástica mexicana tomaron cuerpo según el programa del pictorialismo. Igual que en otros países, aquí se formaron clubes fotográficos y se editaron publicaciones especializadas. La revista *Helios* se constituyó como uno de los foros más representativos de esta corriente. Fue precisamente en sus páginas, en donde se publicó una crítica a los resultados del concurso de La Tolteca en los primeros años de la década de 1930, cuando Manuel y Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Aurora Eugenia Latapí fueron reconocidos con los primeros premios, mientras que los representantes de la mirada pictorialista, entre ellos Hugo Brehme, aunque también fueron reconocidos, ocuparon los últimos lugares en el certamen. José Antonio Rodríguez es uno de los autores que ha seguido la pista a la polémica publicada en 1932 en las páginas de *Helios*.

Como ya referí, algunos destacados fotógrafos mexicanos que pertenecieron a este movimiento fueron Juan Ocón, María Santibañez, Martín Ortiz, Antonio Garduño, Gustavo F. Silva, Rodolfo Mantel y, por otra parte, Hugo Brehme. Todos estos fotógrafos están representados en la Colección Fotográfica del MUNAL, excepto Antonio Garduño. El periodo de 1880 a 1940 —en parte simultáneo a la vanguardia fotográfica— es el que más representatividad tiene en el acervo del Museo.<sup>91</sup>

Al referirse a Gustavo Silva, Ocón y María Santibañez, Carlos Córdova ha explicado que los fotógrafos: “buscarán proyectar su trabajo hacia lo que podríamos llamar ‘retrato de autor’, modernizando la pasada tradición retratística. Una idea utópica, ya que hasta entonces, éste había sido el espejo de las fantasías sociales de quien enfrentaba la cámara.”<sup>92</sup>

El MUNAL resguarda ejemplos del trabajo retratístico de Gustavo F. Silva (atribuido), Juan Ocón y Librado García, *Smarth*, elaboradas tanto en el estudio con fondos especialmente producidos, como emplazadas en escenarios naturales.

---

90 Véase: Marius de Zayas, *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, estudio introductorio y traducción de Antonio Saborit. México: Universidad Nacional Autónoma de México/DGE Ediciones, 2005.

91 Las fotografías pictorialistas corresponden mayoritariamente al Fondo Comfot del Patronato y al Fondo Olivier Debrouse.

92 Córdova, *Tríptico de sombras ...*, 39.

En la práctica todo resultó palabrería, nunca como hoy existe más anarquía entre los Distribuidores y todos los problemas que este señor planteó, lejos de resolverlos le han resultado verdaderos fracasos, cada día controla menos a los señores Distribuidores y la amenaza de cortar a todos los que no le obedecieran, ha sido sólo con dos o tres casas con el único y exclusivo objeto de ensanchar sus ventas directas con el público en esas casas que ahora notoriamente pertenecen a la Kodak.

Por todo lo anterior debemos perder toda esperanza sobre el dominio de Kodak sobre sus distribuidores y como único medio de defensa queda lo que ya proponen en otro lugar de este mismo número castigar a los infractores no comprándoles absolutamente nada.

---

## ALGO SOBRE LA EXPOSICION DE LA TOLTECA

La exposición de las obras tanto pictóricas como fotográficas de el concurso de la Tolteca que tuvo verificativo en la Sala de Exposición en el Teatro Nacional fué algo inusitado para nuestro medio artístico, por la carencia absoluta de esta clase de concursos, este primero sobrepasó nuestras esperanzas en calidad y cantidad de trabajos, fué un verdadero éxito nunca esperado. Desgraciadamente el fallo del jurado defraudó todas las esperanzas, tanto las de la empresa como las de los concursantes, éste no se ajustó a calificar lo que las bases del concurso pedían, sino que, resbaló por la imitación de exotismos extranjeros y más que todo guiados por las conveniencias pasionales de Diego Rivera.

Si las bases del Concurso pedían que se representara la grandiosidad de la Fábrica en una forma objetiva y clara, es verdaderamente ridículo e injusto otorgar los premios a minúsculos detalles que lo mismo se pueden tomar en esa fábrica que en cualquier otro edificio, o bien con un pedazo de cartón un puñado de tierra y cualquier clase de alumbrado se puede mistificar el primer premio en casa, sin tener que tomarse la molestia de ir a Mixcoac.

Es indudable que con la aureola de artista único que le han formado a Diego todos los que nada saben y éste, con su carácter impulsivo, déspota y autoritario obligó a los otros miembros del Jurado a encogerse de hombros o a quedar convencidos por sugestión, pero en el fondo, Diego Rivera no hizo otra cosa que proteger a sus admiradores y amigos íntimos con los dineros de los premios. Desde que se lanzó el Concurso se decía y señalaba y ésto resultó verdad, quienes obtendrían los premios, lo que motivó que varios fotógrafos serios no quisieran tomar parte en la burleta de Diego Rivera.

Alvarez Bravo es un muchacho aficionado que tiene pocos o ningunos conocimientos de la técnica fotográfica como lo ha demostrado en todo lo que ha exhibido, no sabe siquiera al imprimir sacar todo el partido a sus negativos, su obra es la del primer imitador de Tina Modotti y de las fotografías raras que vienen en los magazines, pero en cambio, se ha dedicado hacer propaganda fotográfica a todas las pinturas del señor Rivera y éste en recompensa para favorecerle más, después de darle el primer premio, le adjudicó el tercero a la señora Alvarez Bravo quien seguramente sabe distinguir una cámara fotográfica de otros objetos porque la ha visto en manos de su marido.

El segundo premio se lo otorgó a su antiguo amigo y subalterno Jiménez, que fué fotógrafo de la Academia de Bellas Artes cuando Rivera fué el Director, éste señor es otro imitador de la Modotti, profesor de fotografía con un grupo de discípulos que imitan sus obras y por lo tanto son faltas de todo, inclusive de originalidad, que lo mismo las firma él y las presenta en una exposición como suyas, que las suyas pueden también firmarlas sus discípulos.

El jurado con su fallo defraudó los intereses de los competidores así como la idea comercial de la Empresa, quien seguramente para sus fines comerciales tendrá que hacer uso de los últimos premios, otorgados a las obras más serias y que llenaron las bases del Concurso. Si el Concurso se hubiera hecho para la fotografía más extragavante indudablemente que en ese caso el fallo estaría justificado.

Por desgracia el desquiciamiento en todos los órdenes de la vida actual existe en el mundo entero, incapaces los seudo-artistas de la época de hacer nada que supere o iguale a los grandes maestros, han hecho innovaciones que llegan al ridículo y locura, han llegado a querer hacer creer a la humanidad que para hacer arte moderno lo único que se requiere es no saber dibujar ni ver el color y estar asilados en cualquier departamento de la Castañeda, como también lo demostraron con la artística exposición de los Cuatro Azules en la Biblioteca Nacional.

Ya que hemos tocado estos puntos, decimos también que es lamentable lo que está pasando en las Escuelas Industriales, donde hay clases de fotografía como en la Malina-Xochitl y Corregidora Domínguez donde en la exposición de cada año vemos el mismo defecto que en la del señor Jiménez, una enorme cantidad de trabajos tan iguales que pueden llevar la misma firma, defecto que permite ver la falta de criterio de los profesores para enseñar la técnica y cultivar la personalidad de cada discípulo, de estas escuelas salen la mayor parte de niñas petulantes con la creencia que son verdaderas artistas, capaces de competir y sobrepasar a nuestros mejores fotógrafos, como aconteció con alguna de estas señoritas a quien la audacia y falta de criterio de su profesora le hizo creer lo que ya hemos dicho y la hizo instalar en un estudio de la Av. Madero como artista de primera clase, naturalmente que el fracaso fué redondo, el público, que sin la pretensión de saber, nada sólo por intuición natural, la colocó en el verdadero lugar que le correspondió negándole el trabajo que la pudiera sostener, decepcionada tuvo que cerrar, sirva este ejemplo a la petulante profesora.

Preguntamos ahora quién tomará en serio otro Concurso como el anterior. Es imperdonable que este primer Concurso que hubiera sido el precursor de otros haya tenido este fracaso, cada uno de los concursantes está disgustadísimo por que el fraude y la burla les hicieron víctima.

"HELIOS" no podía quedar callado ante suceso tan desagradable para todos los artistas de verdad. El arte siempre será Arte, Miguel Angel y Bethoven perdurarán por los siglos pese a la pléyade de ridículos locos que fatuamente creen hacer Arte con monos asquerosos y ruido de negros.



**Juan Ocón**, *Retrato de mujer*, fecha no registrada, plata/gelatina [de acuerdo con el inventario del Museo], 26.6 x 35.2 cm. © D.R. Fondo Comfot Patronato, Museo Nacional de Arte, A.C.



**Gustavo F. Silva** (atribuido), *Retrato de hombre*, 1923, plata/gelatina, 14.4 x 8.4 cm. © D.R. Fondo Olivier Debrouse, Museo Nacional de Arte. Donación 2008.



**Librado García**, *Smarth*, *Retrato de hombre*, ca. 1930, Toned print [de acuerdo con el inventario del Museo], 22 x 12 cm. © D.R. Fondo Comfot Patronato Museo Nacional de Arte, A.C.

De Librado García, *Smarth*, el Patronato resguarda dos copias del retrato a un hombre que entrecruza las manos sobre sus piernas. Tal como han hecho notar Brenda Ledesma y José Antonio Rodríguez, sus personajes suelen ser retratados desde la estética del fragmento y rodeados por “borrosos contornos”<sup>93</sup> que los envuelven y que lo colocan como uno de los fotógrafos modernos de los que aún hay mucho que analizar.

En la medida en que el retrato es un género primordial dentro de la historia de la fotografía, a través del que tomaron cuerpo múltiples expresiones y matices fotográficos, sería deseable que la colección fotográfica del MUNAL pudiera dar cuenta de una forma más completa de las mismas. Así, la complejidad de este género y sus nexos con temáticas como la conformación de la identidad nacional, los usos personales y privados, la memoria social e íntima, entre otros, estarían más ampliamente representados.

---

<sup>93</sup> Brenda Ledesma y José Antonio Rodríguez, “*Smarth*, el fotógrafo de las sombras.” *El Universal*, 15 de mayo de 2016. Última consulta: septiembre de 2016. En: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/05/17/smarth-el-fotografo-de-las-sombras>

## 2.3 Paisajes y vistas fotográficas

*Gradualmente, la ciudad se convirtió en objeto de representación, fuera en litografías, fotografías o cuadros, y entre los distintos elementos de estas imágenes aparecían los restos de los proyectos de modernización. La pintura, a diferencia de los otros dos soportes, tendía por su propia naturaleza a la recreación de su objeto como algo fuera de lo común (el registro de lo representado o el carácter documental de la obra no eran cuestiones que se tuvieran en cuenta).*  
Stacie G. Widdifield<sup>94</sup>

Al analizar el género del paisaje fotográfico desarrollado durante la segunda mitad siglo XIX en México (entre 1860 y 1870), Olivier Debrouse señaló que “Los fotógrafos de vistas y paisajes crearon una mitología y una estética. Construyeron, junto con las representaciones pictóricas de los pintores, una conciencia territorial, un orgullo nacional. [...] La historia del paisaje mexicano también puede leerse como construcción nacionalista.”<sup>95</sup>

Con esta aseveración, cercana a los planteamientos de Stacie G. Widdifield, el autor relacionó las disciplinas de la fotografía y la pintura, entendiéndolas como dos manifestaciones visuales que abonaron al proyecto de nación de finales del siglo XIX e inicios del XX en México. Por su parte, el historiador del arte Fausto Ramírez ha explicado que la historia del género de la pintura de paisaje de finales del siglo XIX en México, está estrechamente relacionada con los procesos de gestación y consolidación de la modernidad, es decir, con el afianzamiento del modelo político del liberalismo y del Estado nación, así como del triunfo del capitalismo como sistema económico y de producción predominante.<sup>96</sup> El historiador del arte argumenta que el género pictórico del paisaje se convierte, incluso “en la pintura representativa por excelencia de la *escuela moderna mexicana* a finales del siglo XIX [...]”<sup>97</sup>

De acuerdo con Ramírez, el paisajismo fue instituido como cátedra en la Academia de San Carlos en 1855, cuando Pelegrín Clavé, director del ramo de pintura de figura, contrató como profesor al italiano Eugenio Landesio (1810-1879). Se puede decir que con la llegada del nuevo maestro, dio inicio la escuela de paisaje moderno en México, representada por artistas como Luis Coto (1830-1891), José María Velasco (1840-1912) y Gerardo Murillo, Dr. Atl (1875-1964), por mencionar algunos.

---

<sup>94</sup> Stacie G. Widdifield. “Modernizando el pasado: la recuperación del arte y su historia, 1860-1920.” En coord., *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, 82. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/CURARE, 2004.

<sup>95</sup> Debrouse, *Fuga Mexicana...*, 99, 100.

<sup>96</sup> Véase, entre otros textos del autor: Fausto Ramírez. “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico.” En Stacie G. Widdifield, coord. *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, 269-292. México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes/Arte e Imagen, 2004.

<sup>97</sup> Ramírez, “La construcción de la patria...”, 269.

Velasco ingresó a la Academia en 1855, el mismo año en que Landesio fue nombrado profesor. Años después, las vistas panorámicas del Valle de México realizadas por Velasco, constituyeron emblemas pictóricos de la identidad nacional en ciernes. La obra del paisajista consolidó un repertorio de íconos y alegorías que, desde el terreno del arte, formaron parte del proceso ideológico de construcción de la modernidad. Dentro del repertorio temático e iconográfico de Velasco, dos elementos tuvieron una presencia y desarrollo significativos. Por un lado, el territorio geográfico, simbólico y político del Valle Central del país, rodeado por los volcanes Popocatepétl e Iztaccíhuatl y la serranía del Valle. En este emplazamiento, antiguamente se asentó Tenochtitlan, capital del imperio mexica y, posteriormente, fue el centro de la conquista española; en el periodo colonial, ahí se erigió la sede del Virreinato de la Nueva España y ya en la etapa independiente, se ubicó la capital política del país.

Por otro lado, además del Valle de México, en el paisaje velasquiano tuvo gran relevancia la representación del ferrocarril que conectó a la Ciudad de México con el puerto de Veracruz. La obra del pintor constituyó una cuasi mitología a partir de estos escenarios que se volvieron arquetípicos. Según refiere el propio Museo, el acervo del MUNAL cuenta con sesenta y siete óleos, siete acuarelas y ciento diecinueve dibujos de José María Velasco.<sup>98</sup> En muchas de estas piezas, el ferrocarril y con los majestuosos volcanes configuran un discurso visual sobre los avances del progreso y la modernización a partir de la ‘conquista’ del territorio virgen a través de la tecnología. En este sentido, el óleo *Cañada de Metlac*, fechado en 1897, ejemplifica el programa estético del emblemático paisajista mexicano.



José María Velasco, *Cañada de Metlac*, 1897, 104 x 160.5 cm. Óleo sobre tela. [ingreso como acervo constitutivo, 1982]. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

---

<sup>98</sup> Véase: *José María Velasco 1840-1912*. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Gobierno del Estado de México, Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, 2012.

Pero no sólo la pintura hizo suyas las temáticas sobre la expansión de los ferrocarriles y el espacio simbólico del Valle Central. Éstas también fueron recurrentes en las imágenes fotográficas, litográficas y en el dibujo de la época. La colección del MUNAL nos permite apreciar parte del desarrollo de estos temas e iconografías en el arte mexicano de entre siglos, así como en las vistas fotográficas y litográficas que no necesariamente se producían a partir de concepciones artísticas, sino más bien documentales y de registro o propias de lo que hoy entendemos como cultura visual.

Si atendemos al terreno de la fotografía, cabría destacar que la segunda mitad del siglo XIX estuvo plagada de ojos extranjeros que observaron y registraron fotográficamente el país, desde muy distintas ópticas e impulsados por diversas motivaciones, entre las que destacaron la promoción turística y económica de México. Además de sus equipos fotográficos, estos viajeros de la lente, trajeron consigo una impronta cultural e ideológica que marcó la visualidad fotográfica que ayudaron a conformar. Además de fotografiar a los habitantes del país, practicando así el género del retrato fotográfico de los *tipos populares*, se abocaron a representar el espacio de la nación en formación. Desarrollaron la práctica fotográfica de paisajes y vistas, tanto del espacio natural, como del espacio habitado en los centros rurales y en el incipiente espacio urbano. Los fotógrafos viajeros que acompañaron expediciones se fueron haciendo cada vez más presentes. Rosa Casanova ha apuntado que los objetivos de estos fotógrafos “iban de lo científico a la ilustración anecdótica del país. Marcados por lo transitorio de su estancia, ellos dieron a conocer en el extranjero paisajes y monumentos, a la vez que divulgaron en México técnicas y usos de la fotografía.”<sup>99</sup>

Como artefacto visual, los paisajes y vistas fotográficas<sup>100</sup> se configuraron en signos concep-



Autor sin identificar, *Xochitlacoatl: Las ruinas de oriente*, 1883, albúmina, 17 x 11.4 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

algunos ejemplos de esta vertiente fotográfica finisecular.

<sup>99</sup> Casanova, “De vistas y retratos...”, 12.

<sup>100</sup> El término ‘vistas’ se refiere a un tipo de fotografías de paisaje que fueron muy populares durante el siglo XIX y principios del XX, generalmente asociadas con elementos arquitectónicos y humanos, mientras que el de ‘paisaje’ estaría más determinado por la presencia protagónica de la naturaleza. Alberto Nulman, candidato a doctor en Historia del Arte por la UNAM, se ha abocado a explicar la genealogía del término ‘vista’ a partir de la historiografía del arte italiano. Agradezco a Alberto Nulman por sus orientaciones al respecto.





Autor sin identificar, *Ruinas de Xochicalco*, ca. 1880, albúmina. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

Por otro lado, los fotógrafos de la época también se abocaron a la representación del espacio a través de vistas que miraban hacia el futuro, mostrando así la incipiente modernización resultado de los procesos productivos y económicos propios de la modernidad finisecular. Entre ellos, los ferrocarriles ocuparon un lugar especial. El estudio de Fernando Aguayo, *Estampas ferroviarias*,

*Fotografía y grabado, 1860-1890* (2003)<sup>101</sup> nos ha aportado elementos fundamentales para explicar el proyecto ferroviario decimonónico, en particular, sobre las imágenes litográficas y fotográficas producidas en su seno.

Gracias a varios estudios, entre los que se cuenta el del mismo Aguayo, sabemos que en 1883 llegó a México, proveniente de Francia, Alfred Saint Ange Briquet. Si un nombre ha provocado más de una confusión en los estudios históricos de nuestro medio, ese es el de Briquet, que ha sido referido por diversos investigadores como Alfred Briquet, Abel Briquet o simplemente, A. Briquet, como él mismo firmaba. El Museo no cuenta con su famosa imagen de 1908, *Viaducto en la Barranca de Metlac*, indudablemente asociada en términos compositivos al óleo de Velasco *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac* —de colección particular—, realizado casi treinta años antes, en 1881.

En MUNAL encontramos dieciséis impresiones al albúmina que Briquet hizo para la Compañía Constructora Nacional Mexicana. Como uno de los tantos ojos extranjeros que registraron fotográficamente el país, Briquet fue quien realizó algunas de las tomas más tempranas del fenómeno ferroviario. Sus vistas fotográficas funcionaron como imágenes de promoción que fueron distribuidas en un principio por el editor Julio Michaud, uno de los principales comercializadores de tarjetas de visita, álbumes y ediciones fotográficas de finales del siglo XIX en México.<sup>102</sup> Además de las vistas abiertas, en las que atestigüamos las proezas del sistema férreo y su magnificencia frente a las pequeñas figuras humanas que posan ante la cámara, proporcionándonos un sentido de la escala y los alcances del logro, Briquet fotografió detalles del proceso de construcción.

¿Cómo entender estas imágenes en el horizonte histórico de su época, producidas desde el ánimo documental más que artístico, aunque hoy se encuentren en un museo de arte, en el espacio discursivo de lo documental, según los términos de Krauss? ¿Qué estaban representando las vistas

<sup>101</sup> Fernando Aguayo. *Estampas ferroviarias. Fotografía y grabado, 1860-1890*. México: Instituto José María Luis Mora, 2003.

<sup>102</sup> Véase el ensayo de Rosa Casanova dedicado a Briquet publicado en la revista *Alquimia*.



**José María Velasco**, *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac*, 1881, Óleo sobre tela, 121 x 153 cm. colección particular. Imagen tomada de: *José María Velasco 1840-1912*, 68, 69. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Gobierno del Estado de México, Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, 2012.



**Briquet**, *Viaducto de San Francisquito, Cumbres de las Cruces, Compañía Constructora Nacional Mexicana, División de México a Toluca no. 73, ca. 1890, albúmina.* © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.



**Briquet**, *sin título, ca. 1890, albúmina, 25.6 x 35.6 cm.* © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.



Briquet, sin título, ca. 1890, albúmina, 11.3 x 17.5 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

de Briquet, algunas de ellas asociadas a la tradición paisajística mexicana, especialmente a lo que Velasco se encontraba realizando en años previos?

En el catálogo de la exposición *Recuerdos de México. Gráfica del siglo XIX*, colección del Banco de México, presentada en 1987 en el Museo de San Carlos, se hace referencia a los grabados y las litografías costumbristas de tipos populares mexicanos y a los oficios populares en el México de

la época y señala que “Hacia la segunda mitad del siglo XIX se introdujeron en el país algunos de los inventos ‘modernos’ como el ferrocarril, el telégrafo, el teléfono y hacia las últimas décadas, la fotografía y el cinematógrafo, los cuales generaron nuevos empleos con características especiales.”<sup>103</sup> Aunque la referencia indica que la fotografía se introdujo en nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX y no en 1839, ésta la sitúa como parte del conjunto de innovaciones modernas que a la vez fueron resultado e impulso de la modernización de México.

La invención del ferrocarril, el proceso de su asimilación socio-económica, así como su impacto en el ámbito de las mentalidades y del pensamiento filosófico de la modernidad en la sociedad decimonónica, es motivo de una de las novelas de Alessandro Baricco, titulada *Tierras de cristal* (1991). Nos dice el escritor: “En sí mismo, el tren no era gran cosa, no era nada más que una máquina... pero es lo genial: aquella máquina no producía fuerza, sino algo conceptualmente todavía difuso, algo que no existía: velocidad.”<sup>104</sup>

Efectivamente, el ferrocarril y la fotografía fueron dos de los inventos modernos que revolucionaron a la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX. Cada uno desde su trinchera, generaron transformaciones profundas en el orden de lo conceptual, como ha apuntado magistralmente Baricco. Pero además, observado desde el ámbito de la cultura visual en general, y de la fotografía en particular, el nuevo medio de producción de imágenes captó de manera especial el paso de aquel gigante de hierro que, entre otras aportaciones —como el impulso al comercio, interno y externo—, introdujo la noción de velocidad en sus contemporáneos. Aquellos primeros testigos atestiguaron la llegada del tren como agente de cambio y transformación, aquello que el pensamiento de corte positivista consideraría como pruebas del ascendente progreso a través de la modernización. Briquet fue uno de los que contempló, por primera vez en la historia de la humanidad, la proeza de técnica

<sup>103</sup> *Recuerdos de México...*, 48.

<sup>104</sup> Alessandro Baricco, *Tierras de cristal*, 60. Barcelona: Anagrama, 2011 [1991].

y de ingeniería que atraería a tantos pintores, grabadores y fotógrafos que se abocaron a registrar, documentar, recrear y difundir tal hazaña.

Así, la empresa modernizadora fue ampliamente registrada por pintores, litógrafos y fotógrafos que les tocó vivir dicho proceso. Una profusión de imágenes, elaboradas desde diferentes lenguajes visuales y artísticos, cubrió la necesidad de dar visibilidad y difusión a este significativo suceso. Así, simultáneamente a la ejecución del proyecto ferroviario, se desplegó otra empresa: una de orden visual que, además de los logros de la ingeniería, dio cuenta de los diferentes usos y medios de circulación de la imagen en tales años. Como ha explicado Rosa Casanova, en México, la fotografía y la locomoción fueron de la mano desde “la inauguración en julio de 1857 del ferrocarril que unía la capital con la Villa de Guadalupe, sede de la Basílica donde se resguardaba y veneraba la Virgen que para muchos era símbolo de México. Éste era el primer tramo de lo que sería la línea férrea entre la capital y Veracruz, el detonante de múltiples colecciones de vistas.”<sup>105</sup> Como apuntó la historiadora, se desató así la práctica del coleccionismo de vistas fotográficas. Y la litografía también sumó esfuerzos. Una muestra de esto la constituye el trabajo de Santiago Hernández, quien realizó una serie de imágenes que se suman a la retórica visual de Velasco y Briquet. El Museo Nacional de la Estampa (MUNAE-INBA) cuenta con algunas de sus más conocidas representaciones litográficas. Además, acorde con la época, Hernández elaboró su propia galería de rostros prominentes, en la que el litógrafo retrató a los ingenieros y concesionarios del Ferrocarril Mexicano.

Así, las imágenes elaboradas desde los lenguajes de la pintura, la litografía y la fotografía hicieron visible el complejo evento ferroviario ligado con el proyecto de modernización finisecular. Las colecciones del Museo Nacional de Arte y del Museo Nacional de la Estampa permiten apreciar parte de este proceso.

Además de Briquet, el estadounidense William Henry Jackson, quien viajó a México en 1883 y 1884, fue comisionado por la compañía del Ferrocarril Central Mexicano para realizar el registro fotográfico de la empresa cumbre de las comunicaciones y transportes del porfiriato. El MUNAL no cuenta con imágenes del ferrocarril mexicano de autoría de Jackson. Su trabajo fotográfico en la colección del Museo está representado por una vista coloreada de la catedral metropolitana. Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, quien ha analizado y documentado los pasos de Jackson por nuestro país, así como su trabajo en Estados Unidos y la formación de su estilo ligado con los proyectos de expansión imperialista del siglo XIX norteamericano, apunta que:

Pese a dedicarle algunos días de trabajo en cada uno de sus viajes, fotografía a la ciudad de México de forma parcial, no la agota, ni mucho menos. Capta la capital del país, especialmente lo que considera emblemático, seleccionando qué fotografiar para tener placas que la pudieran definir según el sitio donde se ubicaba. El zócalo es infaltable y la catedral, imprescindible [...] Hizo hincapié en el registro frontal y las tomas en ángulos de iglesias y edificios que, en su conjunto, marcaban una particular distinción respecto a lo observado en Estados Unidos [...].<sup>106</sup>

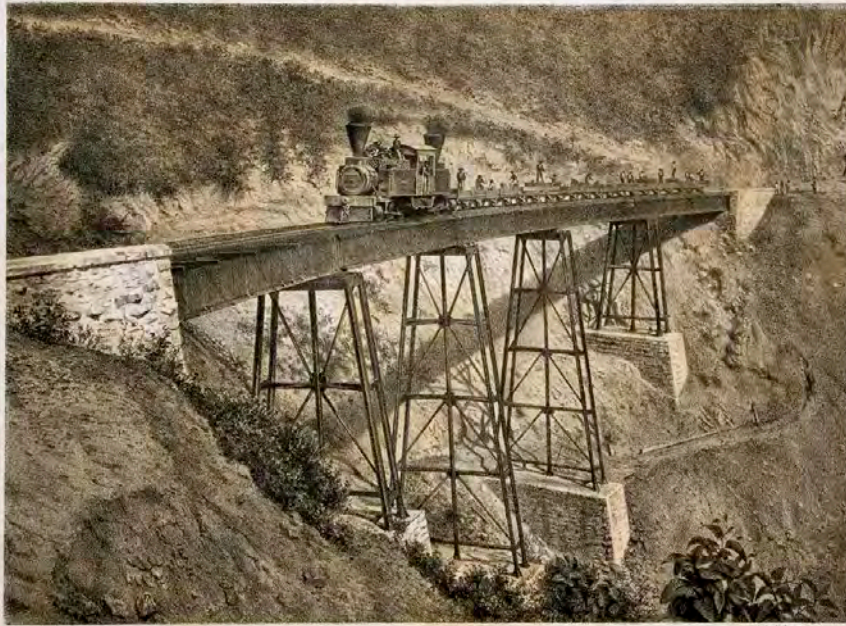
<sup>105</sup> Casanova, “De vistas y retratos...”, 12.

<sup>106</sup> Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba. *Una mirada estadounidense sobre México. William Henry Jackson Empresa fotográfica*, 96, 97. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.



PUENTE DE METLAC

**Santiago Hernández**, *Puente de Metlac*, ca. 1890, litografía, 26.1 x 37.5 cm. © D.R. Museo Nacional de la Estampa / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.



PUENTE DE WIMER EN LAS CUMBRES DE MALTRATA.

**Santiago Hernández**, *Puente de Wimer en las Cumbres de Maltrata*, ca. 1890, litografía, 26.1 x 37.5 cm. © D.R. Museo Nacional de la Estampa / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.



INGENIEROS Y CONCESIONARIOS DEL FERROCARRIL MEXICANO.

1. Guillermo C. Buchanan,  
 4. Tomás Braniff,  
 7. Guillermo Barron.  
 Concesionario.

2. Joaquin A. Gallo  
 Inspector del Gobierno.  
 5. Blas Balcarcel,  
 Ministro de Fomento etc.  
 8. Eduardo W. Jackson.

3. Alister Fraser.  
 6. Sebastian Wimmer.  
 9. Jorge Foot.

Santiago Hernández, *Ingenieros y concesionarios del Ferrocarril Mexicano*, ca. 1890, litografía, 37.5 x 25.9 cm. © D.R. Museo Nacional de la Estampa / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.



William Henry Jackson, *La Catedral de México*, 1890, plata/gelatina coloreada, 41 x 47.9 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

Con la llegada de Maximiliano y la intervención francesa, en 1863 se publicó en Francia el volumen *Cités et Ruines Americaines: Mitla, Palenque, Izamal, Chichén-Itza, Uxmal* que incluye cuarenta y nueve fotografías de Désiré Charnay. Dos años más tarde, en 1865, Julio Michaud editó en México *Ciudades y ruinas americanas*, que incluyó también imágenes de Charnay. Estos icónicos álbumes propagaron al interior del país y en el exterior, una imagen visual e ideológica elaborada en clave fotográfica que, con variantes y particularidades, se prolongó hasta las primeras décadas del

siglo XX.<sup>107</sup> El MUNAL no conserva ninguna fotografía de Charnay, pero en cambio resguarda algunas vistas urbanas que son parte de esta tradición visual. Por ejemplo, dos vistas panorámicas de la Ciudad de los Palacios y de Xochimilco que probablemente fueron realizadas por la Compañía Industrial Fotográfica que estuvo activa entre 1915 y 1940.

Por otra parte, durante la segunda mitad del siglo XIX las vistas estereoscópicas fueron ampliamente comercializadas como parte del coleccionismo. Para la década de 1890, el mercado y venta de tarjetas estereoscópicas era ya una práctica muy extendida. Investigadores como Carlos A. Córdova y Teresa Matabuena han desarrollado estudios al respecto. Claudia Canales señaló



Compañía Industrial Fotográfica (atribuido), *Vista panorámica desde la torre de la Catedral de la ciudad de México*, ca. 1915, plata/gelatina, 8 x 26.3 cm. Fondo Olivier Debrouse, donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

en su investigación sobre el desarrollo de la fotografía en México, que en esos años la comercialización estaba monopolizada por cuatro compañías extranjeras: Kilburn, Underwood & Underwood, International y Keystone.<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Pero además de la propagación de una imagen visual, la presencia de los fotógrafos extranjeros como Charnay, quienes registraron fotográficamente el país y acompañaron las misiones y expediciones, está aparejada con la discusión sobre el patrimonio arqueológico mexicano y la formación de colecciones, registros e inventarios. Clementina Díaz y de Ovando, publicó en 1990 el texto *Memoria de un debate (1880). La postura de México frente al patrimonio arqueológico nacional*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Las prácticas fotográficas participan desde entonces en temas sustanciales como la soberanía nacional y el patrimonio cultural.

<sup>108</sup> Canales, "Cronología", 272.



En la colección del MUNAL hay varias series de tarjetas estereoscópicas fechadas hacia finales del siglo XIX e inicios del XX de C.H. Estrayer, Griffith and Griffith y de J.F. Jarvis. Ninguna de las piezas pertenece a las firmas mencionadas

por Canales. Sin embargo, en el Museo encontramos un pequeño lote de vistas estereoscópicas de la firma C.H. Estrayer que registran y documentan escenas costumbristas:



Compañía Industrial Fotográfica (atribuido), *Vista panorámica de Xochimilco*, ca. 1915, plata/gelatina, 8.1 x 27 cm. Fondo Olivier Debrouse, donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

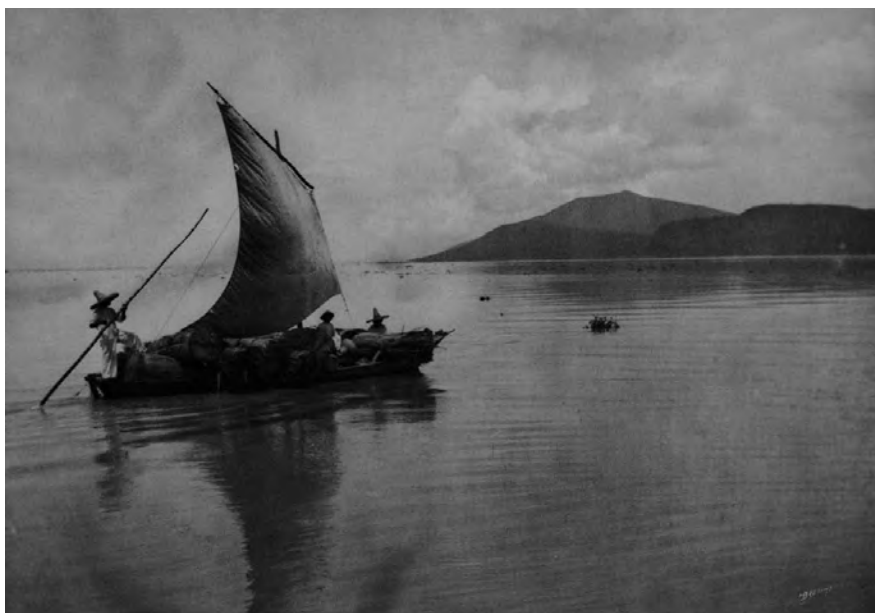


C.H. Estrayer, *Arco de Academia*, ca. 1903, tarjeta estereoscópica. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

Por otro lado, como ya he mencionado, además del retrato, el movimiento pictorialista también dedicó especial atención al paisaje y las vistas. En el Fondo Comfot del Patronato del MUNAL encontramos cuatro fotografías de Hugo Brehme, fotógrafo alemán nacido en 1882 y quien llegó a nuestro país en 1905, para establecerse aquí permanentemente en 1908. Fundó en 1914 el estudio *Fotografía Artística Hugo Brehme*, asentado en la ciudad de México y vivió en nuestro país hasta su muerte en 1954. Brehme fue una de las figuras fundamentales del pictorialismo en nuestro país. Gracias a los especialistas, sabemos que hacia 1920, Juan Ocón y Manuel Álvarez Bravo aprendieron de Brehme procesos como la goma bicromatada, la costosa y compleja técnica de impresión en platino, o la coloración por virado, el entonado y la aplicación de tintes, elementos distintivos del nuevo lenguaje artístico pictorialista que buscaba diferenciarse de las técnicas comerciales *amateurs* impulsadas por la compañía Kodak.

Brehme desarrolló los géneros del retrato, el paisaje y la fotografía de arquitectura. Fue un fotógrafo que gustó de viajar y realizar recorridos fotográficos. Estilísticamente, Brehme practicó el pictorialismo, que se desplegaba a través de una visión y temática pintoresquista; es muy probable que Weston se refiriera a su obra cuando, antes de llegar a México en 1923, postulaba su determinante “antipintoresquismo”. Recordemos que autores como Deborah Dorotinsky y Carlos Córdova, han explicado ya puntualmente que no toda imagen pictorialista equivale a una visión pintoresquista. En el caso de Hugo Brehme, ambos elementos sí confluyen.

Temáticamente, su obra se desarrolló a partir de tópicos como la nación mexicana, los *tipos mexicanos*, la arquitectura, monumentos y arqueología, así como la incipiente vida moderna y modernización del país. También registró edificios emblemáticos como la Catedral Metropolitana, el Convento de La Merced, la Basílica de Guadalupe, el canal de La Viga, Xochimilco, Chapala, etc.



**Hugo Brehme**, *Chapala*, ca. 1925, plata/gelatina, impresión de época [de acuerdo con el inventario del Museo], 69.5 x 52.5 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.



**Hugo Brehme**, *Chapala*, ca. 1925, plata/gelatina, impresión de época [de acuerdo con el inventario del Museo], 69.5 x 52.5 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

Respecto al género del paisaje sublime y romántico, uno de los mayores intereses de Brehme fueron los volcanes mexicanos. Fotografió el Popocatepetl, el Iztaccíhuatl, el Parícutín, el Pico de Orizaba, entre otros, de los que podemos encontrar dos ejemplos en el MUNAL. El fotógrafo alemán fue muy cercano al pintor Gerardo Murillo, Dr. Atl —el hombre barbado al que describía Rivera— y compartió con él su gusto por los volcanes y el paisaje, como lo testimonia *Volcanes de México*, volumen 1 *La actividad de Popocatepetl* (1939), de Gerardo Murillo que incluye una fotografía en placa de vidrio tomada en 1921 por el fotógrafo alemán.

La obra de Brehme más conocida y estudiada por los investigadores de la fotografía es la que reunió bajo la publicación *México pintoresco*,<sup>109</sup> editada por primera vez en 1923 en español y difundida en México, parte de Europa y Estados Unidos, precisamente el año en que Edward Weston y Tina Modotti llegaban a nuestro país. Como ya he referido, estas sincronías cronológicas nos permiten advertir que los lenguajes fotográficos del pictorialismo y la vanguardia convivían en una época marcada por la política cultural posrevolucionaria y la preeminencia de los estilos de representación de la llamada Escuela Mexicana de Pintura y el muralismo.

*México pintoresco* es una referencia fundamental en la historia de la fotografía en nuestro país, cuyo éxito y vigencia provocó su reedición en 1990. En la obra se reproducen 197 fotografías en tonos sepia, acompañadas de un texto introductorio del socio comercial de Brehme, Guillermo Weber. La especialista Mayra Mendoza Avilés ha explicado que en 1925, se reeditó en español, inglés, francés y alemán.<sup>110</sup> El tiraje fue de cinco mil ejemplares y, de acuerdo con datos de la reedición de 1990, para 1930 ya estaba agotado. El libro tuvo una amplia circulación en países como Alemania, Estados Unidos y México, en donde gozó de gran aceptación. En 1925, la editorial alemana Ernst Wasmuth editó *Mexiko*, publicación que acentuaba el carácter pintoresco, folklórico propios de la visión de Brehme.

El contexto de *México Pintoresco*, de sus vistas y tipos mexicanos es el de finales de la Revolución Mexicana. Brehme formó parte de los fotógrafos de la Agencia Fotográfica Mexicana, propiedad de Agustín Casasola, que documentaron la gesta revolucionaria. Sin embargo, el conflicto y la lucha armada parecen estar ausentes de sus fotografías de *México pintoresco* y de *Pueblos y Paisajes de México*. El tono ideológico de su obra es el del hombre civilizado que ve al indio como el ‘buen salvaje’, discurso propio de la época que postulaba que Benito Juárez era “el ejemplo clásico de lo que puede vivir latente en la raza india.”<sup>111</sup> En la obra de Brehme, el paisaje fotográfico de tinte romántico y expresión estilística pictorialista fue un género ligado al discurso nacionalista. Como ha expresado Mayra Mendoza:

Escenas bucólicas y evocadoras de ensueños a través de sugestivos atardeceres, vistas de monumentos prehispánicos o coloniales sobrevivientes del paso del tiempo como testigos de un pasado glorioso; la majestuosidad de los volcanes que a veces sirven de telón para apreciar la apacible vida campesina,

---

<sup>109</sup> Hugo Brehme. *México pintoresco*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1990 [1923].

<sup>110</sup> Mayra Mendoza Avilés. “Mitos y realidades en *México Pintoresco*.” En *Alquimia. Del Pictorialismo y otros olvidos*, 41 (2013): 31.

<sup>111</sup> Brehme. “Los indios de México.” En *México pintoresco*, XXI.



**Rodolfo Mantel**, *Valle de Amecameca con el Iztaccíhuatl*, ca. 1940, plata/gelatina [de acuerdo con el inventario del Museo], impresión de época, 18.5 x 34.5 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.



**Hugo Brehme**, *Iztaccíhuatl*, ca. 1925, plata/gelatina, impresión de época [de acuerdo con el inventario del Museo], 22 x 40 cm. Fondo Comfot Patronato Museo Nacional de Arte, A.C.

sin olvidar el repertorio de los estereotipos nacionales producto de la construcción cultural, charros y las chinas poblanas.<sup>112</sup>

En cercanía con la visión de Brehme, encontramos en la Colección MUNAL dos fotografías de Rodolfo Mantel.

Por otro lado, en *México pintoresco* la referencia a la dimensión del color es casi inexistente. Sin embargo, la coloración para los pictorialistas fue un elemento formal fundamental. En este libro de Brehme, únicamente se alude el blanco de la nieve, de las nubes y del pulcro vestido del indio, consistente en “una ancha blusa y pantalón de algodón de blancura intachable [...]”.<sup>113</sup>

A partir de estos elementos, es posible interpretar el uso del

blanco como equivalente a valores como pureza, nobleza, estoicismo y limpieza en el indio mexicano, así como con cualidades sublimes, eternas y salvajes de la naturaleza, especialmente de los volcanes. En el prefacio a la primera edición de 1923 de *México Pintoresco*, bajo la firma *Fotografía Artística Hugo Brehme*, leemos las consideraciones acerca de “La Nación mexicana con sus paisajes pintorescos”: “Sus encantadores paisajes, tanto de las regiones de la nieve eterna como de la tierra caliente y tipos originales pasan ante los ojos como artística película cinematográfica.”<sup>114</sup>

De acuerdo con testimonios de Luis Quintero, ayudante de Brehme, el fotógrafo alemán utilizaba una cámara de fuelle, de gran formato con placas de vidrio de 27 x 35 cm., en blanco y negro que después viraba al sepia “mismas que cobraron demanda en la decoración.”<sup>115</sup> También utilizaba una cámara de formato medio, de 5x7 pulgadas, cuya transportación resultaba más fácil,

<sup>112</sup> Mendoza Avilés, “Mitos y realidades...”, 31. De la autora, véase también *Hugo Brehme y la Revolución Mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.

<sup>113</sup> Brehme, *México pintoresco*, XX, XXI.

<sup>114</sup> Brehme, *México pintoresco*, III.

<sup>115</sup> Brehme, *México pintoresco*, CCLVI.

según refirió Quintero. Su hijo, Arno Brehme, narró episodios que evocan a un fotógrafo que gustaba de la experimentación y que buscaba las potencialidades expresivas del medio:

Cada año, llegaban agentes de empresas fotográficas a ofrecer saldos vencidos de papel para revelado. Este material lógicamente se vendía más barato; no me gustaban estas operaciones porque los saldos no tenían la calidad del nuevo, pero a mi padre no parecía importarle, con mucho entusiasmo se encerraba en el cuarto oscuro y realizaba numerosos experimentos químicos hasta lograr una utilización óptima del papel. Otra innovación fue colorear fotografías en blanco y negro con pinturas de aceite, en corto tiempo llegó a tener habilidad y alcanzó el éxito entre su clientela, nunca estuve de acuerdo con esta práctica pues prefería el color natural aunque algo era cierto: las fotografías coloreadas resistían el paso del tiempo, mientras no así las ampliaciones en color directo, la técnica estaba aún en pañales. No recuerdo que mi padre haya tomado fotografías a color, tampoco lo vi usar nunca la cámara de 35 mm. <sup>116</sup>

Así, la tonalidad sepia, suave y vaporosa de los virados, la textura y tonos continuos de *Iztaccíhuatl*, ca. 1925, dan cuerpo a la visión pictoralista del autor. Frente a esto, *Pastor con Popocatepetl al fondo* cobra relevancia como otra muestra de los usos y funciones que Brehme diera al color en su práctica fotográfica de paisaje.



**Hugo Brehme**, *Pastor con el Popocatepetl al fondo*, ca. 1925, plata/gelatina, impresión de época [de acuerdo con el inventario del Museo], 27 x 34 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017. Fotografía reproducida en blanco y negro en la edición de 2005 de **Fuga Mexicana** de Olivier Debroise.

<sup>116</sup> Brehme, *México pintoresco*, ccl.

Finalmente, la edición de 1923 de *México Pintoresco* incluye otros textos relacionados con las fotografías, también bajo la firma de Fotografía Artística Hugo Brehme. Dos son de especial relevancia para entender sus fotografías en el MUNAL: “Los volcanes” y “Los indios de México”. Los volcanes son para Brehme los lugares por excelencia de lo sublime y de la majestuosa naturaleza virgen. Se refería al Iztaccíhuatl como una “Formación muy singular de la montaña cuya silueta presenta con toda claridad la forma de una mujer acostada, cubierta con una sábana blanca. [...] ¡Oh región de nieve eterna! ¡Soledad infinita, naturaleza pura y virgen, quien os ha visto, llevará en sí una felicidad imperecedera!”<sup>117</sup> En el texto “Los indios mexicanos”, encontramos una defensa del indígena frente a la visión de las guías turísticas dirigidas a los visitantes extranjeros. Durante la segunda mitad del siglo XIX, en México hubo un extendido uso de la fotografía con fines propagandísticos, coloniales y expansionistas, a través del género del paisaje. *México pintoresco* se presenta como una visión opuesta que busca mostrar las bondades y cualidades del país. En sus palabras, los autores presentan una imagen pintoresca, realista y objetiva de su gente, sus ciudades, pueblos y lo que ahora llamamos patrimonio cultural material e inmaterial de México.<sup>118</sup> Frente a esto, ese mismo año de 1923, se gestaba ya una nueva visión sobre esta realidad que, fotográficamente, buscó distanciarse a través de una gramática totalmente distinta, como veremos.



---

<sup>117</sup> Brehme, *México pintoresco*, XII, XIII.

<sup>118</sup> Brehme, *México pintoresco*, XXII.

◇◇◇◇ **Capítulo 3. Entre la visibilidad, la reivindicación y la formación de acervos públicos de fotografía. Tina Modotti y sus exposiciones de 1929 y 1983: nuevas tendencias de la fotografía**

**3.1 No más iglesias coloniales, charros ni chinas poblanas.  
La exposición de Tina Modotti en la Biblioteca Nacional (1929)**

*Reconozcamos que mucha de la obra que vemos no existe;  
es el ambiente (¿museo?) el que le confiere su existencia.*  
Carla Stellweg<sup>1</sup>

*El rector García Téllez, desde luego aprobó el proyecto del señor [Enrique] Fernández Ledesma. [...] por estimar que esta es otra de las actividades que debe desarrollar la Universidad Nacional. En consecuencia, la primera exposición que será abierta al público en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional, de acuerdo con las nuevas tendencias, es de fotografías de la reputada artista fotógrafa Tina Modoti [sic], quien se ha hecho célebre por sus bellísimos retratos y fotografías.<sup>2</sup>*

*Muy estimado señor Barr:  
Muchos años atrás, le prometí escribirle una relación sobre cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York. Ni hace falta que me disculpe por la demora pues da lo mismo y con toda seguridad usted ya habrá olvidado mi promesa. Me puse a trabajar con los documentos que tengo con el fin de auxiliar a mi memoria. Estos documentos son escasos y me resulta imposible precisar fechas y otros asuntos. A pesar de eso, la secuencia de los acontecimientos es la correcta.*  
Marius de Zayas<sup>3</sup>

Aquellos que gocen del arte y de las historias de aventuras, encontrarán sumo placer en la lectura de la crónica que el caricaturista, galerista y promotor de arte Marius de Zayas escribió —tarde pero seguro, según vemos— a Alfred H. Barr, primer director del Museo de Arte Moderno (MoMA), inaugurado en 1929 en la ciudad de Nueva York. Antonio Saborit emprendió la tarea de traducir

---

<sup>1</sup> Carla Stellweg [nota editorial]. *Artes Visuales Revista trimestral. Museo de Arte Moderno* 11 (1976): 2.

<sup>2</sup> “Exposiciones en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional de México”, documento sin autor reproducido en Jesús Nieto Sotelo y Elisa Lozano. *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929*, 39. México: Centro de la Imagen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000.

<sup>3</sup> Marius de Zayas citado en Antonio Saborit. “Cita en Montparnasse.” En Marius de Zayas. *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, estudio introductorio y traducción de Antonio Saborit, 28. México: Universidad Nacional Autónoma de México/DGE Ediciones, 2005.

este manuscrito, cuyos orígenes se remontan a un almuerzo celebrado en 1936 entre René Lefebvre-Foinet, comerciante de materiales de arte, Alfred H. Barr y Marius de Zayas. Casi al inicio de la crónica de Zayas, el galerista presentó algunos de los elementos fundamentales del episodio que se proponía narrar:

En 1905, Alfred Stieglitz abrió una pequeña galería con el nombre de Photo-Secession con el propósito de exponer fotografía pictorialista. La partícula *foto* del nombre que recibió la galería se refiere a los fotógrafos y no a la luz, y la partícula *secesión* al grupo de fotógrafos que, dirigidos por Stieglitz, abandonó el grupo Camera Club, que al parecer no estaba a favor de la fotografía pictorialista. Las salas de la Photo-Secession estaban en el último piso, o mejor dicho en el ático, de un viejo y decrepito edificio que se ubicaba en el 291 de la Quinta Avenida.<sup>4</sup>

A partir de este telón de fondo, es posible inferir que las prácticas fotográficas y su difusión fueron un componente central dentro del proceso de modificación del eje del mercado del arte desde Europa hacia Nueva York en tiempos de la Gran Guerra y la posguerra.<sup>5</sup> Saborit ha explicado que: “Al poner por escrito su versión de la llegada, entre 1908 y 1918, del arte moderno a Nueva York, Zayas ofreció elementos para la recuperación, el estudio y la apropiación de una serie de búsquedas relacionadas con las tareas de la galería del fotógrafo Alfred Stieglitz, con publicaciones como *Camera Work* y *291*, con la primera galería de Zayas y, sobre todo, con una rara variedad de comentaristas y críticos.”<sup>6</sup>

Seguramente, el lector que se acerque al texto de Zayas quedará encantado con las crónicas sobre la creación de públicos, la paulatina introducción de las propuestas *avant garde* a través de las estrategias y los circuitos de la exposición y la crítica de arte, así como con la recepción que tuvo tal empresa entre la sociedad neoyorkina de la época. En la crónica dedicada a Barr, Zayas se refiere a las primeras exposiciones presentadas en 1908 en la galería Photo-Secession, que presentaron obras de Rodin y Matisse, artistas a quienes Eduard Steichen había conocido en París. Sobre la exposición de cincuenta y ocho dibujos de Rodin, Zayas citaba aquello que la crítica había publicado en *Camera Work*: “Puede decirse en descargo de Nueva York —ciudad provinciana como sin duda lo es en general en asuntos de arte— que en este caso no se pudo ofrecer a estos dibujos una consideración más verdadera y espontánea. En esta exposición, se ofrece al público de Estados Unidos la oportunidad de estudiar por primera vez los dibujos de Rodin.”<sup>7</sup>

La crónica de Zayas sobre el panorama expositivo de Nueva York, ciudad “provinciana”, continúa:

---

<sup>4</sup> Zayas, *Cómo...*, 48.

<sup>5</sup> Zayas narró que: “El arte moderno necesitó once años de arduo trabajo, de 1908 a 1918, para volverse popular, digámoslo así, en Nueva York. Estos años se pueden dividir en tres períodos: el primero, bajo el nombre de Photo-Secession; el periodo intermedio, cuando el 291, en lugar de referirse nada más al número de un edificio, se convirtió en un símbolo, el símbolo de algo en lo que todos creyeron; y el último, el período de la Modern Gallery.” Zayas, *Cómo...*, 47, 48.

<sup>6</sup> Saborit, “Cita en ...”, 24.

<sup>7</sup> Citado en Zayas, *Cómo...*, 51.



Matisse fue el primer modernista que confrontó al público del arte de Nueva York [en 1908]. De inmediato se le declaró la fuente del mal de la que provenían todos los crímenes en contra de los sagrados cánones del academicismo. [...] Las esculturas de Matisse no hicieron muy felices a los críticos conservadores como podrá usted apreciar por medio de las siguientes críticas: [...] parecen obras de un loco [...] virus del postimpresionismo.<sup>8</sup>

Sobre el cubismo, la obra de Picabia y Pablo Picasso, Zayas citaba parte de lo que circuló en la prensa: “Todas esas teorías y otras que pudiera haber tenido, seguramente el señor Barnes, pues de no ser así no podría haber dicho: ‘Para gozar o para entender tales pinturas, harían falta no sólo nuevos ojos sino nuevos sistemas de psicología, metafísica, geometría y en especial, una nueva definición de estética.’<sup>9</sup>

Sin duda, una verdadera revolución estaba teniendo lugar. La crónica de Zayas recogía puntualmente aquello que la crítica expositiva reflexionaba en tales años. No se trataba sólo de nuevos artistas exhibiendo nuevos cuadros, sino de una transformación del pensamiento filosófico, el arte y la cultura, anclada en un contexto de profundos cambios en las ideologías, en las estructuras económicas, políticas y sociales del mundo occidental. En el ámbito fotográfico, los lenguajes del pictorialismo y de la fotografía directa también ocupaban su lugar en la confrontación con una vehemencia tal que años después en México, Justino Fernández haría eco de lo sucedido en nuestro país respecto a tal disputa, como ya hemos visto. Como testimonio del clima fotográfico del momento, Zayas proporcionaba la crónica sobre las imágenes de Charles Sheeler, las cuales evidenciaban que “no hay empeño por pretender que la fotografía fuera realizada con un pincel en lugar de con una cámara. [...] el artista, quien en este caso estaba detrás de la máquina, tuvo un buen par de ojos, una buena idea para la composición y un sentido inequívoco de los ‘valores’.”<sup>10</sup>

En diciembre de 1917, Sheeler presentó su trabajo en la Modern Gallery, situada en la Quinta Avenida. La prensa apuntó que “El arte negro ha ejercido gran influencia en el artista, quien por medio de la fotografía trató de demostrar la realidad de las formas y de los valores modernos.”<sup>11</sup> La fotografía se posicionará poco a poco como resultado y expresión de este nuevo orden de pensamiento —la modernidad—, así como mecanismo, herramienta y motor del complejo y no siempre homogéneo proceso que lo acompaña —la modernización—. Algo que Susan Sontag nos habrá de advertir tiempo después al escribir lo que ya refería en el capítulo dos: “Las fotografías son quizás los objetos más misteriosos que constituyen, y densifican, el ambiente que reconocemos como moderno.”<sup>12</sup>

El proceso que tuvo lugar en el “provinciano” Nueva York descrito por la prensa durante la Primera Guerra Mundial y posterior a ella, del que Marius de Zayas fue testigo y partícipe, constituyó un viraje significativo para el sistema internacional del arte. Como es sabido, las transforma-

<sup>8</sup> Zayas, *Cómo...*, 52, 55.

<sup>9</sup> Zayas, *Cómo...*, 108.

<sup>10</sup> Zayas, *Cómo...*, 110.

<sup>11</sup> Zayas, *Cómo...*, 111.

<sup>12</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 16. México: Alfaguara, 2006.

ciones de las vanguardias artísticas tuvieron lugar en diversos escenarios nacionales y regionales, en el seno de diferentes sociedades y de distintos regímenes políticos, ideológicos y estéticos. A pesar de las particularidades que distinguen a cada proceso, existen ciertos puntos de contacto e intercambio que nos permiten relacionar los procesos más allá de su simultaneidad o sincronía temporal. Un elemento en común fue el uso de las exposiciones como marcos para la visibilización, validación y legitimación de las expresiones artísticas que, por entonces, se abrían camino. Al leer los testimonios que Zayas dirigió a Barr, se evidencia que la recepción no siempre fue fácil; ante la crítica a un antiacadémico como Cézanne —hoy ya más que institucionalizado—, que en 1916 presentó su obra en la Modern Gallery, no es extraño recordar el episodio sobre el fotógrafo pictorialista Silva que se escandalizó ante la primera muestra del vanguardista Edward Weston en México, presentada en *Aztec Land* en 1923. Con diferencias de por medio, permitámonos una comparación que nos muestra que Silva no fue el único que tuvo una reacción ambigua —entre rechazo y aceptación pasional— al sentirse contrariado por los nuevos lenguajes descubiertos en los impertinentes muros de exhibición y venta. En 1916 Nueva York ocurrió que:

No hace mucho se vio en un arranque de furia a un académico jubilado, aunque sin duda se le entenderá al conocerse los hechos. Al presentarse en una galería en la que este académico pensó que lo peor que se le podía aparecer ahí era Manet, ¡se encontró con Cézanne! A partir de ese instante se puso a repetir las gastadas fórmulas de cajón que hace veinte años aprendió en París en contra del arte moderno en general y en contra de Cézanne en particular. [...] Claro que para el furioso y jubilado académico eso no quería decir que Cézanne ya fuera un artista tan sólo porque sus pinturas se venden bien en la Quinta Avenida. El hecho significaba algo mucho peor: que llegarán más piezas [...].<sup>13</sup>

Así, por medio del circuito expositivo y de la crítica de arte que daba cuenta de lo que en éste ocurría, las transformaciones se hacían visibles y se colaban poco a poco entre el público, cuyo perfil también comenzaba a atravesar por modificaciones. Ya he referido la postura de Hans Ulrich Obrist respecto a Estados Unidos y Europa, en cuanto a las significativas relaciones entre el arte y sus exposiciones en las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX: “Desde el punto de vista actual, los logros más destacados de las vanguardias de las décadas de 1910 y 1920 se pueden considerar como una serie de encuentros y exposiciones colectivas.”<sup>14</sup> En este sentido, el autor destaca el papel de los artistas emergentes como lo que llama “mediadores de sí mismos”. Si dejamos la referencia al panorama neoyorkino y nos adentramos a partir de ahora en el caso mexicano, es posible observar las similitudes y particularidades del proceso de introducción de los lenguajes de vanguardia en el campo de lo fotográfico en la temprana década de 1920. Lola Álvarez Bravo, testigo y protagonista de parte de dicho proceso, expresó a Olivier Debroise en 1979: “Yo conocí a Weston de verlo en las exposiciones. Voy a una galería y veo a un señor y le digo ‘buenas noches’ y lo vuelvo a ver y ‘buenas noches’. Pero no puedo decir que Weston fue mi amigo. Ahí vi también a Tina.”<sup>15</sup> En-

<sup>13</sup> Zayas, *Cómo...*, 61.

<sup>14</sup> Obrist, *Breve historia...*, 10.

<sup>15</sup> Olivier Debroise. Biografía de Lola Álvarez Bravo. Documento mecanografiado, sin título y sin fecha [ca. Mayo 1979], 4. Fondo Olivier Debroyse, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

cuentros en exposiciones colectivas, efectivamente, y la diversidad de lo que de ahí se desprendió. Igualmente, ya comenté que Edward Weston actuó en México a partir de parámetros similares a los ubicados por Obrist. Tina Modotti, por su parte, también asumió dicho rol en la exposición individual que presentó en diciembre de 1929 en la Biblioteca Nacional. Las condiciones y el contexto a partir de los que se originó esta exhibición, difieren sustancialmente de los años previos en los que Modotti y Weston recién llegaban a México.

Antonio Saborit, entre otros autores,<sup>16</sup> ya ha referido el significativo peso del “escándalo político” que rodeó la actividad fotográfica de Tina Modotti en México, particularmente hacia la última etapa que estuvo en nuestro país. La muestra de 1929 fue un episodio de la trama que, de acuerdo con investigadores como José Antonio Rodríguez, funcionó como respuesta ante las acusaciones que se le imputaron a la fotógrafa por el de asesinato de Julio Antonio Mella, con quien mantenía una relación de pareja. Finalmente, Modotti “Fue deportada a Europa por el gobierno mexicano en febrero de 1930, por su vínculo con un atentado al presidente Pascual Ortiz Rubio. [...] Regresó de manera clandestina a México en abril de 1939, junto con Vittorio Vidali, bajo el nombre de María Ruiz y con nacionalidad española.”<sup>17</sup>

Previo a su deportación, tuvo entonces lugar la exposición en mención. En esta ocasión fue Enrique Fernández Ledesma, director de la Biblioteca Nacional, quien impulsó la celebración de la exhibición fotográfica de Tina Modotti en diciembre de 1929; con este acto, la Biblioteca incluía en sus espacios la práctica expositiva en el contexto de la recientemente conquistada autonomía universitaria.<sup>18</sup> La muestra tuvo lugar del 3 al 14 de diciembre de 1929. La sede y los promotores de esta iniciativa reconocían la trayectoria y reputación de la fotógrafa, así como las “nuevas tendencias” en el campo de las manifestaciones artístico-culturales de la fotografía de la posrevolución. Pero además, la muestra buscaba la reivindicación de la artista, en medio de las acusaciones que la rodeaban.

Tina Modotti era consciente de que las exposiciones revisten agendas estéticas e ideológicas —utilizo aquí los términos de Mary Anne Staniszewski<sup>19</sup>— y de que, como creadora, tenía una responsabilidad social que la obligaba a visibilizar lo que entendía como expresión fotográfica auténtica. John Mraz se refiere a uno de los intercambios epistolares entre Tina y

<sup>16</sup> Antonio Saborit. “Política y escándalo. Tina Modotti y el crimen de la calle Abraham González.” En *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 30 (1993): 79-95. De Olivier Debroise, véase su novela póstuma, editada por Enrique Serrano y Magalí Arriola, *Traidor, ¿y tú?* Realizada a medio camino entre la investigación histórica y la ficción, los temas de este texto son la historia política mexicana e internacional de la posrevolución, la guerra ideológica contra el comunismo y una compleja red entre arte, espionaje, amor y homosexualidad. El episodio Modotti-Mella es fundamental en el argumento. Debroise narra que: “Se creó lo que ahora se llamaría un ‘frente común’ en torno a Modotti: hasta Concha Michel y los *aparatchiks* del PCM, Carrillo, Laborde, Campa, Woog y Vidali, salieron a su defensa al lado de la ‘partidita regular de amigos de Julio’. Me parece obvio, ahora que lo recuerdo, que lo que entonces estaba en juego ahí, no era tanto la ‘línea del partido’ —o lo que entonces quedara de ella—, sino la ‘moral del partido’, ya de por sí enlodada. Modotti no sólo cargaba con el peso del muerto, sino con todas las angustias de ‘Los Vivos’.” Olivier Debroise. *Traidor, ¿y tú?*, 197. México: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008.

<sup>17</sup> José Antonio Rodríguez. *Fotógrafas en México, 1872-1960*, 160. Madrid: Turner, 2012.

<sup>18</sup> Nieto, *Tina Modotti...*, 9.

<sup>19</sup> Mary Anne Staniszewski ha señalado respecto al diseño museográfico de las exposiciones y el programa expositivo del MoMA que: “Las exhibiciones, al igual que las propias obras de arte, representan lo que puede describirse como sujetos conscientes e inconscientes, temas y agendas ideológicas.” Mary Anne Staniszewski. *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, xxxii. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1998. Traducción mía.

Edward, y enfatiza la filiación conceptual e ideológica que Modotti había desarrollado respecto a la fotografía durante el agitado contexto previo a su deportación, así como la importancia que le otorgó al proyecto de 1929:

Cuando estuvo a punto de ser expulsada del país en 1930 por ser “una extranjera perniciosa”, escribió a Weston: “Estoy pensando seriamente en montar una exposición aquí, dentro de poco. Siento que, si me voy del país, estoy casi obligada no tanto a mostrar lo que hice, sino lo que se puede hacer aquí sin recurrir a las iglesias coloniales, los charros, las chinas poblanas y toda esa basura en que han incurrido la mayoría de los fotógrafos.” En tanto comunista, Modotti debe de haber sentido necesariamente que México se tenía que definir en términos *históricos* en lugar de esencialistas.<sup>20</sup>

La lectura que Mraz realiza de este episodio nos ayuda a apreciar el valor simbólico que la italiana le otorgó a la puesta en exhibición como acto reivindicativo y de visibilización. Estamos ante la artista que, siendo mediadora de sí misma, elaboró estrategias de promoción y circulación pública de las nuevas tendencias fotográficas y del papel social de fotógrafo, lo que es posible entender en términos de agenda, según lo señalado por Staniszewski. No más iglesias coloniales que evoquen sistemas político-ideológicos e identidades caducas de un México virreinal; más bien, vigas, anda-



Charles Fletcher Lummis, *Templo de San Hipólito*, ca. 1896, cianotipo, 20 x 12.7 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

mios y estructuras de las nuevas edificaciones que representan el proyecto de Nación moderna; no más charros ni chinas poblanas, estereotipos de lo pintoresco y esencialista; más bien, obreros, campesinos, trabajadores urbanos y rurales, que son la expresión individual y colectiva de la nueva identidad social y nacional de la posrevolución; los nuevos sujetos de la transformación social, mujeres y hombres que pueden ser políticamente activos y que sin “efectos artísticos”, “trucos y falsificaciones” [pictorialistas]—como Modotti escribió en 1929—, personifican “la vida objetiva” que es documentada por la nueva fotografía. La sensibilidad de la expresión fotográfica deberá siempre estar dirigida hacia la “comprensión del asunto”, y sobre todo, ser utilizada como un medio más para la “producción social, a la cual todos debemos contribuir.”<sup>21</sup>

Las frases previamente citadas forman parte del texto de Tina Modotti, “Sobre la fotografía”, que circuló con motivo de la exposición de 1929 y que es considerado

el manifiesto con el que la italiana asumió su posición ideológico-estética acerca del medio fotográfico; entre otras cosas, ahí se evidencia su preferencia por la fotografía directa con enfoque social y documental, así como su alejamiento de las prácticas pictorialistas: “Me considero una fotógrafa

<sup>20</sup> John Mraz. “Ojos ajenos. Fotografías de extranjeros en México.” En *Huesca. Imagen* (2004): 66.

<sup>21</sup> Modotti, “Sobre la fotografía”, 99.

y nada más [...] La fotografía, por el hecho mismo de que sólo puede ser producida en el presente y basándose en lo que existe objetivamente frente a la cámara, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones, de ahí su valor documental [...].”<sup>22</sup>



**Tina Modotti**, *Hombre cargando viga*, fecha no registrada, plata/gelatina, copia de la impresión original del Comitato Tina Modotti, Trieste, Italia. 17.5 x 23.5 cm. Donación Whitechapel Gallery, 1983. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.



**Napoleón (Adolfo de la Porta)**, Niña vestida de china poblana, ca. 1920, aristotipia (Impresión plata- colodión sobre papel baritado POP), 13.7 x 9.5 cm. Fondo Olivier Debroise. Donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

La exhibición de Tina Modotti en 1929 fue motivo de una ejercicio de investigación y reconstrucción histórico-documental por parte de Jesús Nieto y Elisa Lozano en el año 2000.<sup>23</sup> A través de ese estudio, se conoció más ampliamente este episodio tan significativo de nuestra *fotohistoria* y de las prácticas expositivas en el México de la primera mitad del siglo XX, que hasta entonces había pasado casi como un “acto olvidado”, en palabras de José Antonio Rodríguez.<sup>24</sup>

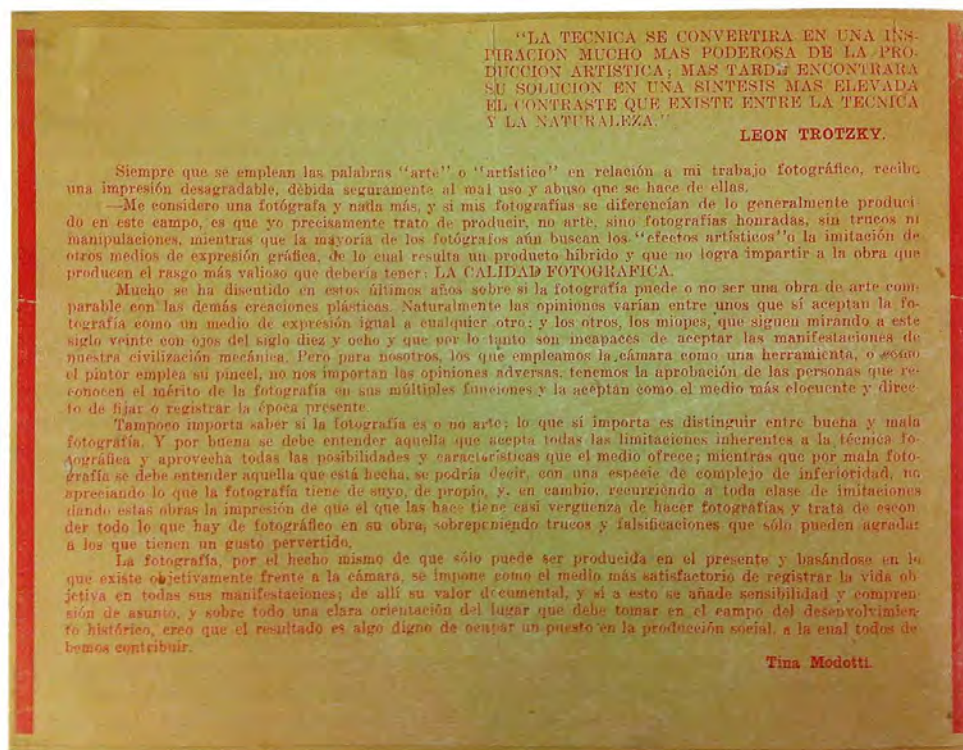
Asimismo, el texto de Nieto y Lozano abonó al conocimiento de la obra y la actividad fotográfica de una fotógrafa que ha sido abordada en buena medida desde el enfoque mítico, lo que ha configurado relatos-leyenda que, más que del análisis de su obra, se han ocupado de la figura pública, la belleza, las relaciones amorosas o la “abierto” posición frente al matrimonio que tuvo Modotti. Con motivo de dicha investigación, José Antonio Rodríguez enfatizó que “A Modotti hay que ubicarla como el puente que se establece entre las innovaciones de un Edward Weston en México y la generación vanguardista gestada a finales de los veinte (Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y José Torres Palomar, entre otros), que se opuso a la vieja tradición pictorialista; aquella de los ‘efectos artísticos’ a los que se refería Tina.”<sup>25</sup> El manifiesto “Sobre la fotografía” fue claro. Y clara fue también la estrategia de incluirlo como parte de una segunda invitación, impresa en tinta roja y con un

<sup>22</sup> Modotti, “Sobre la fotografía”, 99.

<sup>23</sup> Nieto, *Tina Modotti...*, 8. Dicha investigación fue resultado del taller de Historia de la fotografía, impartido por José Antonio Rodríguez que tuvo lugar en el Centro de la Imagen entre 1995 y 1996. Asimismo, del 22 de enero al 8 de marzo de 1998, se presentó en el mismo espacio una reconstrucción de la exposición bajo el título *Tina Modotti 1929: una nueva mirada*.

<sup>24</sup> José Antonio Rodríguez, “El acto olvidado.” En Nieto, *Tina Modotti...*, 7.

<sup>25</sup> Rodríguez, “El acto olvidado.”, 7.



Tina Modotti, "Sobre la fotografía", texto escrito con motivo de la exposición de Tina Modotti en la Biblioteca Nacional, 1929. Tomado de: José Antonio Rodríguez, *Fotografías en México, 1872-1960*, 183. Madrid: Turner-Fondo Cultural Banamex-Museo de Arte Moderno, 2012. Reproducido originalmente en *Mexican Folkways* 5 (1929): 196-198 .

texto de León Trotsky como encabezado. Un fragmento de éste también puede leerse en el ángulo superior derecho de la fotografía "Maquina de escribir de Julio Antonio Mella," trabajo emblemático de Modotti, según José Antonio Rodríguez:

Tina ponía de relevancia el valor documental, la vida objetiva, el desarrollo histórico, el hecho social. Posiciones que se contraponían a lo hasta entonces visto, o escasamente reflexionado sobre la fotografía. Pero sobre todo, estamos, sin duda, ante un acabado visual que lo mismo convoca a la Nueva Objetividad alemana (la presencia de lo metálico, el plano cerrado), que al constructivismo ruso (el triángulo y el círculo). Con esta imagen, ciertamente emblemática que tanto ha sido difundida en libros, catálogos y exposiciones, Tina demostraba por donde estaban explorando las vanguardias europeas y los nuevos referentes iconográficos: el metal, la máquina, las líneas y lo industrial. Planteamientos estéticos que se unían con lo sentimental. Lo profundamente personal.<sup>26</sup>

Según ha documentado José Antonio Rodríguez, la fotografía fue realizada previo a septiembre de 1928, antes de que Mella hiciera un viaje a Veracruz; "esta imagen comenzó a verse en agosto de 1928, durante la Primera Exposición de Arte Fotográfico Nacional (o Primer salón Mexicano de Fotografías, según la fuente hemerográfica) y poco más adelante en la última gran exposición de Tina en la Biblioteca Nacional de diciembre de 1929."<sup>27</sup>

<sup>26</sup> José Antonio Rodríguez, "Mella: una máquina testimonial." En *Alquimia. Máquinas* 56 (2016): 65.

<sup>27</sup> Rodríguez, "Mella...", 61.



**Tina Modotti**, *Máquina de escribir de Julio Antonio Mella*, México, 1928, plata/gelatina, copia de la impresión original del Comitato Tina Modotti, Trieste, Italia. 23.2 x 23 cm. Donación Whitechapel Gallery, 1983. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

David Alfaro Siqueiros calificó la muestra como “la primera exposición fotográfica revolucionaria de México”,<sup>28</sup> a través de la cual se hacían visibles las transformaciones que el trabajo de Modotti representaba. Nieto y Lozano hicieron notar que, además de Siqueiros, Baltasar Dromundo caracterizó la muestra como revolucionaria “por su sentido estético e ideológico” en una reseña publicada el 16 de diciembre de 1929 en el diario *El Universal*.<sup>29</sup>

Acorde con el calificativo que Siqueiros dio a la exposición, la cantante Concha Michel interpretó un repertorio de corridos revolucionarios en la ceremonia de inauguración. Michel fue una compositora, cantante e intérprete nacida en Jalisco. Amiga de Tina Modotti, también fue una mujer que vivió bajo códigos de género similares a los de la fotógrafa. Sabemos, incluso, que en 1938 escribió a favor del sufragio femenino.<sup>30</sup> Además, en 1942 publicó *Obras de teatro para la mujer*, cuya portada fue ilustrada con un dibujo de Aurora Reyes.<sup>31</sup>

Gracias a recientes investigaciones, ahora contamos con nuevos elementos para interpretar el trabajo fotográfico de Tina Modotti relacionado con la Universidad Autónoma de Chapingo, realizado en colaboración con Diego Rivera, el agrónomo hindú, Pandurang Khankhoje y, en cercanía a Concha Michel.<sup>32</sup> Este nuevo episodio fue dado a conocer en el número 50 de la revista *Alquimia. Tina Modotti, expediente inédito*. La investigadora Isabel Arline Duque refirió los derroteros de su estudio sobre temas migratorios entre la India y México:

---

<sup>28</sup> Siqueiros dio ese título a la conferencia que dictó con motivo de la clausura de la exposición, el 14 de diciembre de 1929. Nieto, *Tina Modotti...*, 10, 20.

<sup>29</sup> Nieto, *Tina Modotti...*, 21.

<sup>30</sup> Concha Michel escribió en 1938 el texto con perspectiva de género, *Dos antagonismos fundamentales*. México: Ediciones de Izquierda de la Cámara de Diputados, referido en: Enriqueta Tuñón. “Sufragio femenino en México. Bibliografía comentada.” En *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 30 (1993): 135. Sobre las luchas del sufragio femenino en México, véase la bibliografía reunida y comentada por Tuñón, que incluye 117 títulos.

<sup>31</sup> Concha Michel. *Obras para teatro*. México: s.p.i., 1942. Ejemplar de la colección de la historiadora del arte Paulina Michel, a quien agradezco por haberme mostrado este material, así como por sus referencias sobre la autoría de la ilustración de Aurora Reyes en la portada del mismo. Concha Michel fue prima del abuelo paterno de Paulina, llamado Agustín Michel. La historiadora hace alusión a su amplia parentela de “hacendados”, entre los que, me señaló, “seguramente Concha destacó por su actividades artísticas y sufragistas.” En entrevista personal con Paulina Michel, Ciudad de México, enero de 2016. Actualmente, Citlali Rieder, nieta de Concha Michel, custodia el Archivo Concha Michel, localizado en Morelia, Michoacán. Rieder señala que el verdadero nombre de la cantante era Asunción y su año de nacimiento fue 1895, no 1899 como se apunta en diversas fuentes. *Censo-guía de Archivos de España e Iberoamérica*. Última consulta: mayo de 2016. <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=559323>

<sup>32</sup> Para lo relativo a los murales de Diego Rivera en Chapingo, véase: Susana Pliego Quijano. *Los murales de Diego Rivera en Chapingo: naturaleza fecunda*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

El archivo familiar de Savitri Sawhney contiene fotografías inéditas que Tina Modotti dejó como testimonio del paso de Khankhoje por Chapingo y que junto con el mural pintado por Diego Rivera, conocido bajo el nombre de *El pan nuestro* y plasmado en la Secretaría de Educación Pública, posiblemente hacia los años comprendidos entre 1926 y 1928, permiten reconocer la cercanía entre esta triada: Khankhoje, Rivera y Modotti, reunida bajo el tema de la agricultura, el maíz y la lucha social.<sup>33</sup>



**Tina Modotti**, *Mujer tocando la guitarra con un grupo de campesinos* [Concha Michel], fecha no registrada [ca. 1928], impresión de plata/gelatina, impresión contemporánea a partir del negativo donado por Vittorio Vidali al SINAFO, INAH. 16.3 x 21.5 cm. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

Las fotografías fueron donadas y actualmente se encuentran en resguardo del Sistema Nacional de Fototecas del INAH. Los recientes análisis de Patricia Massé sobre las conocidas alegorías fotográficas plenas de simbolismo que Modotti realizó a partir de triadas de elementos —combinaciones entre la canana, el maíz, la hoz, la guitarra, el sombrero, el martillo—, han contribuido con nuevas lecturas sobre estas emblemáticas imágenes y han conducido las vetas historiográficas por caminos interpretativos diferentes. La historiadora sugiere otros usos y funciones originales de estas imágenes, lo que ha ampliado

nuestro conocimiento sobre una de las producciones fotográficas más significativas de la posrevolución.<sup>34</sup> En este contexto, Concha Michel fue retratada en los patios del centro educativo, guitarra en mano, por lo que no resulta extraño que el repertorio musical revolucionario de la inauguración de la exposición de Modotti en 1929 haya corrido por su cuenta.

Por otro lado, tal como autores como Mary Ann Staniszewski han señalado, dar cuenta del tipo de espacio y el diseño expositivo en el que una exhibición tiene lugar, permite contar con más elementos para interpretar su agenda, así como la recepción que pudo haber tenido en su momento:

Los historiadores de arte han analizado las obras incluidas en una exposición y el efecto de una exhibición, según su recepción dentro del discurso estético, social y político. Pero rara vez se han referido al hecho de que una obra de arte, cuando se muestra públicamente, casi nunca está sola: siempre es un elemento dentro de una exposición permanente o temporal, creada de acuerdo con convenciones museográficas históricamente determinadas y autoconscientemente escenificadas. Atender la importancia del diseño de exposiciones ofrece un acercamiento a la historia del arte que reconoce la vitalidad, la historicidad y el carácter vinculado al tiempo y al sitio de todos los aspectos de la cultura.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Isabel Arline Duque. “Pandurang Khankhoje, el ‘sabio hindú’, en México.” En *Alquimia. Tina Modotti, expediente inédito*, 50 (2014): 9, 10.

<sup>34</sup> Patricia Massé. “Tina Modotti y el agrarismo radical en México.” En *Alquimia. Tina Modotti, expediente inédito* 50 (2014): 31-48.

<sup>35</sup> Staniszewski, *The Power of Display*..., xxi. Traducción mía. Original en inglés: “Art historians have analyzed the works included in an exhibition and a show’s effect as it is received within aesthetic, social, and political discourse. But they have rarely addressed the fact that a work of art, when publicly displayed, almost never stands alone: it is always an element within a permanent or temporary exhibition created in accordance with historically determined and self-consciously staged installation conventions. Seeing the importance of exhibition design provides an approach to art history that acknowledges the vitality, historicity, and the time-and site bound character of all aspects of culture.”



Asimismo, tal como se señala desde la perspectiva de la museología, un recinto de exposición es al mismo tiempo ‘continente’ y ‘contenido’ y, en este sentido, está dotado de significaciones simbólicas.<sup>36</sup> En 1929, Modotti era un personaje público incómodo para el gobierno en turno. Nieto y Lozano refirieron en su investigación las dificultades que enfrentaron sus promotores para que la muestra se presentara en el Teatro Nacional: “Parecía que los espacios para llevar a cabo una exposición con las características revolucionarias y la historia política de Tina Modotti en el régimen de Emilio Portes Gil eran limitadas o difíciles de acceder, como fue el caso del Teatro Nacional señalado por Raquel Tíbol.”<sup>37</sup>

En otro orden de ideas, el valor de la fotografía como documento y fuente de la historia —o vestigio, según los términos referidos por Alberto del Castillo a partir de los planteamientos de Peter Burke<sup>38</sup>—, adquirió especial relevancia para el estudio que Jesús Nieto y Elisa Lozano realizaron con motivo de la exposición de Tina Modotti en 1929. En dicho proyecto fue patente lo que Rebeca Monroy Nasr ha explicado respecto a que el abordaje de las imágenes como documentos para la investigación histórica social, política o cultural suele desembocar en la producción de conocimiento sobre la historia de la fotografía; al abordar la historia mediante el uso de imágenes, abonamos al mismo tiempo, a la historia de las imágenes en su conjunto.<sup>39</sup>

Tras una labor de documentación, Nieto y Lozano lograron identificar plenamente 43 imágenes participantes en la exposición —además de otras 16 que posiblemente también estuvieron incluidas—. Las imágenes que circularon en la prensa de la época aportaron a los investigadores información visual para reconstruir el contenido y la museografía. Entre otras, una fotografía que se encuentra en el Archivo de Enrique Díaz, en la que Tina posa frente a sus obras, permitió a Nieto y Lozano dilucidar parcialmente la selección de obras.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Al respecto de la relevancia que a nivel hermenéutico reviste el diseño arquitectónico de un museo, Josep María Fontaner señala que “La resolución arquitectónica de un museo resulta cada vez más compleja, ya que en ella confluyen diferentes fenómenos: la fuerte representatividad del edificio, el alojamiento y presentación de la colección, la inserción en la trama urbana y un programa funcional cada vez más diversificado. [...] el contenedor arquitectónico es la primera pieza hermenéutica del museo, su misión primordial, además de resolver el programa funcional, debe ser expresar el contenido del museo como colección y como edificio cultural y público.” Josep María Montaner. “El museo como espectáculo arquitectónico.” En *Cuaderno Central* 55 (2001): 35-38. Última consulta: mayo de 2016. En: [www.bcn.es/publicacions/bmm/quadern\\_central/.../9.Montaner.pdf](http://www.bcn.es/publicacions/bmm/quadern_central/.../9.Montaner.pdf)

<sup>37</sup> Nieto, *Tina Modotti...*, 17.

<sup>38</sup> Alberto Del Castillo apunta que: “nos referimos a las imágenes como vestigios y no como fuentes, ya que consideramos que los primeros se adecuan más a la complejidad de un concepto como construcción cultural, mientras que las segundas constituyen una metáfora muy gastada [...] que implica una visión del acto de historiar como una simple búsqueda pasiva del saber [...]. Alberto del Castillo. “Los usos de la imagen.” En Sabrina Baños Poo, Laura García Catarino, Rocío Molina Espinosa eds., *Construyendo historias con imágenes*, 33, 34. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. De Peter Burke véase: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

<sup>39</sup> Rebeca Monroy Nasr destaca que “hay dos maneras de abordar las imágenes fundamentalmente. Como documentos históricos, sociales y estéticos que brindan información sobre algún evento o suceso en particular; y la otra, que se refiere a la recuperación de la historia de la fotografía en especial, con sus formas, estilos y representaciones en cada momento de su realización. Sin embargo, ambas vertientes no están reñidas, sino que por lo general se retroalimentarán mutuamente.” Rebeca Monroy Nasr. “La fotografía como objeto y sujeto de estudio: una red para el relato visual.” En Baños Poo et.al, *Construyendo...*, 49.

<sup>40</sup> Agradezco a Rebeca Monroy Nasr por la referencia provista en entrevista personal en la Ciudad de México en 2015, en la que me señaló que ella misma ubicó la imagen en el archivo de Enrique Díaz, por lo que es muy probable que se trate de su autoría. En 2002, Mariana Figarella registró esta fotografía como anónima y como parte de la colección de Humberto Musacchio. Mariana Figarella. *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, 208. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.



Enrique Díaz [atribuida], *Tina Modotti en su exposición de 1929 en la Biblioteca Nacional, 1929*. Tomada de: Jesús Nieto Sotelo y Elisa Lozano, *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929*. México: Centro de la Imagen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000.

En la fotografía atribuida a “El Gordo” Díaz, se evidencia el estilo museográfico de la época que también se observó en la Exposición Artística de La Tolteca, presentada en la Galería de Arte del Museo Cívico en el Teatro Nacional, del 5 al 15 de diciembre de 1931. El tipo de montaje se puede apreciar en las fotografías que también circularon en la prensa y en una panorámica que Agustín Jiménez hizo a algunos de los ganadores que posan —ellos, *trajeados*, con sombrero en mano y ella, Lola, con bolsa en mano y portando un sombrero—. La retórica y el diseño de la exposición-concurso funcionan como una instantánea que retrató la convivencia de lenguajes de la época: las fotografías que abrían paso a la visualidad vanguardista, convivían con miradas propias de los códigos tradicionales previos, desplegadas en un montaje que se dispuso según el modelo de galería decimonónica.<sup>41</sup>

Por su parte, de manera similar a las obras seleccionadas en el concurso de La Tolteca en 1931, las fotografías de Tina Modotti fueron exhibidas en 1929 directamente sobre las mamparas, sin enmarcar y montadas en una cartulina en tonos claros. Además, fueron colocadas muy cercanas entre sí, sin seguir una línea horizontal sobre la que se desarrollara linealmente el relato —modelo que corresponde a lenguajes museográficos posteriores—, sino que formaron un conjunto que no es unilineal. Para los parámetros de exhibición de fotografía artística vigentes —y más aún, para la fotografía *vintage* de la envergadura de la de Tina Modotti— aquella museografía podría parecernos hoy, incluso, descuidada y poco atenta en términos de conservación. Esto se acentúa por el hecho de que las piezas *Manos de trabajador* y *Retrato de Julio Antonio Mella* se colocaron sobre la línea divisoria que unía dos mamparas, lo que actualmente se podría interpretar como ruido visual o como una ubicación que adolece de pulcritud.

<sup>41</sup> Véase el catálogo de la exposición *Federico Sánchez Fogarty. Un visionario de su tiempo*, ya citado, en sus páginas 100, 101 y 104.



Agustín Jiménez, *Los ganadores del concurso Tolteca*, 1931. Colección María Jiménez. Tomada de: Federico Sánchez Fogarty. *Un visionario de su tiempo*, 104. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014.



“El concurso convocado por la Tolteca.” En *El Deportista*. 1931-1932. Impresión sobre papel. Colección Susana Sánchez. Tomada de: Federico Sánchez Fogarty. *Un visionario de su tiempo*, 101. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014.

Sin embargo, un aspecto fundamental que se distingue en este montaje que destila los rasgos de una época ya lejana, es la ubicación en alto y en solitario que Modotti concedió al retrato que realizó al revolucionario cubano, Julio Antonio Mella, entonces recientemente asesinado y quien fuera su compañero sentimental. Sin duda, en ese caso, el lenguaje museográfico denota elevación del personaje por sobre el resto de las imágenes y, al mismo tiempo, connota una posición simbólica, enaltecida, posiblemente de guía y de homenaje a Mella.

Asimismo, en 1929, año en que el movimiento estudiantil conquistó la autonomía universitaria, tuvo lugar otra exposición que aporta elementos para situar la dimensión de la muestra fotográfica de Tina Modotti en el ámbito de la plástica mexicana posrevolucionaria. En 1928, fecha del asesinato del presidente electo Álvaro Obregón, se conformó el Grupo de Pintores ¡30-30!, una agrupación de artistas que se promulgaron en contra del modelo académico de

enseñanza de las artes. A inicios de 1929, los treintatrentistas organizaron la *Primera exposición de grabados hecha en México*, en una carpa popular en la colonia San Rafael. Laura González Matute ha explicado la trascendencia de este episodio reivindicativo y “novedoso” en el que, por primera vez en México, se exhibieron grabados en madera —o xilografía— y linóleo en un espacio tan peculiar como la fue la Carpa Amaro.<sup>42</sup> Este foro no era un inmueble fijo, sino movable, callejero y

<sup>42</sup> Véase: Laura González Matute, “Denuncia, dolor y fiesta. El claroscuro mundo de Isidoro Ocampo.” En Santiago Pérez Garci y Abigail Pasillas Mendoza. *Isidoro Ocampo. Artista y testigo del México posrevolucionario*. Colección Ernesto Arnoux, 23. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/ Instituto Veracruzano de la Cultura, 2015.

popular; tal como es posible apreciar en una fotografía que registró el suceso, el grupo de pintores y grabadores montó las piezas directamente al muro, en dos líneas paralelas y no en una única fila horizontal unidireccional.<sup>43</sup>



Autor sin identificar, *Interior de la Carpa Amaro primera exposición de grabados hecha en México, 1929*. Tomada de: Santiago Pérez Garcí y Abigail Pasillas Mendoza. *Isidoro Ocampo. Artista y testigo del México posrevolucionario*. Colección Ernesto Arnoux, 23. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Veracruzano de la Cultura, 2015.

Así, como parte de este ambiente de álgida renovación cultural y de prácticas expositivas no tradicionales que respondían a una búsqueda por visibilizar las nuevas expresiones visuales de vanguardia de la plástica mexicana, es que se debe situar la exposición de Modotti en 1929. Casi medio siglo después de la muestra de 1929, hacia la década de 1970, Tina Modotti empezaría a ser valorada como una de las principales figuras de la fotografía en México lo que, como veremos, tendrá impacto incluso a nivel internacional.

En este sentido, *Tina Modotti, una vida frágil* (1979) de Mildred Constantine, es un texto fundamental.<sup>44</sup> Con relación a la historiografía sobre Modotti, Mariana Figarella describió la recepción de la crítica de la época y las investigaciones posteriores, evidenciando así las distintas etapas por las que ha atravesado el estudio del personaje y su obra. Podría parecer que está de más decirlo, pero a veces olvidamos que las leyendas no siempre lo fueron; incluso que, quienes hoy ocupan los lugares de mayor visibilidad dentro de los relatos históricos y de los circuitos de legitimación y

de mercado, no llegaron ahí por generación espontánea ni de la noche a la mañana:

En la medida en que Tina Modotti se mantuvo activa como fotógrafa en el México de los años veinte, su obra fue objeto de numerosos comentarios críticos en las revistas de vanguardia de la época. [...] Al paso de los años y por más de cinco décadas (de 1932 a 1972, aproximadamente) su obra permaneció en el más absoluto olvido. [...] A partir de la década de los años setenta, comienzan a aparecer las primeras monografías [...]. A partir de los ochenta se produce un verdadero *boom* de publicaciones, se realizan simposios, exposiciones y conferencias. El síntoma más inmediato de este inusitado interés por Tina Modotti es su efecto en el mercado del arte: sus obras comienzan a cotizarse en las subastas neoyorkinas, alcanzando los más altos precios pagados por fotografía alguna.<sup>45</sup>

Es precisamente en el contexto del *boom* que refiere Figarella, cuando tuvo lugar la exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti*, presentada en 1983 en el Museo Nacional de Arte (MUNAL), apenas inaugurado en 1982. Ana Garduño ha explicado la creación del MUNAL según una intención ofi-

<sup>43</sup> Agradezco a Laura González Matute por mostrarme una copia de esta imagen, parte de su archivo personal.

<sup>44</sup> Mildred Constantine. *Tina Modotti, una vida frágil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

<sup>45</sup> Figarella, *Edward Weston y ...*, 24, 25, 26.

cial con la que “se insistía en depositar en un recinto la responsabilidad de presentar una visión panorámica del arte mexicano, desde los vestigios plásticos hasta los movimientos artísticos de la modernidad.”<sup>46</sup> La especialista en los procesos de formación de las colecciones artísticas mexicanas, se refiere a la instauración de este Museo como parte del proyecto cultural impulsado por el gobierno de José López Portillo (1976-1982): “las autoridades culturales agendaron un ambicioso plan de ampliación del sistema de museos públicos, complementario a su reforma a la red de instituciones culturales; sólo se concretó la creación del Museo Nacional de Arte [...] en medio de una terrible crisis económica.”<sup>47</sup> Así, a pesar de las vicisitudes, se logró cristalizar el magno proyecto museístico para el arte mexicano.

*Frida Kahlo-Tina Modotti* fue la primera exposición fotográfica que, en diálogo con la pintura, se presentó en el MUNAL; no menos importante, fue el hecho de que a partir de esta muestra, el Museo incrementó su colección fotográfica que se conformó originalmente, en 1982, por muy pocas fotografías. De manera similar a 1929 —aunque con todas las diferencias de horizonte histórico de por medio—tocó de nueva cuenta a Tina Modotti ser protagonista en los albores de una nueva etapa de exhibición y resguardo del arte en México. El análisis de la muestra *Frida Kahlo-Tina Modotti* aporta algunos elementos para explicar cómo, cuándo y por qué el Museo Nacional de Arte dio inicio a la presentación de obra fotográfica en sus salas temporales y se hizo de fondos fotográficos para su acervo.

---

<sup>46</sup> Al respecto, Garduño hace una acotación respecto a la vocación temporal del MUNAL: “En realidad, sólo duró un tiempo el préstamo de piezas prehispánicas al MUNAL por parte del INAH, por lo que el guión iniciaba con el arte novohispano. Al decidir concluir el guión curatorial con la plástica de mediados del siglo XX, se le confirió una vocación ineludible de pasado.” Ana Garduño. “Acervos en construcción, museos expandidos.” En *Cimientos. 65 años del INBA. Legados, donaciones y adquisiciones*, 19. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.

<sup>47</sup> Garduño, “Acervos en ...”, 19.

### 3.2 *Frida Kahlo y Tina Modotti en el MUNAL. El perfil inicial de la colección fotográfica frente a los relatos sobre fotografía, crítica feminista y perspectiva de género en México (1983)*

*Es sumamente difícil precisar en qué momento se hizo la primera fotografía en México; sin embargo, citaré algunos ejemplos que podrán dar la pauta y apuntar los datos para una futura investigación más profunda de lo que el siglo XIX nos dejó en cuanto a manifestaciones fotográficas mexicanas.*

Emma Cecilia García Krinsky <sup>48</sup>

*La falta [de grandes artistas mujeres] no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos.*

Linda Nochlin<sup>49</sup>

Como parte de la “tinamanía” que invadió el panorama cultural en la década de 1980, en mayo de 1983 se estrenó la obra de teatro “Tina Modotti”, escrita por el dramaturgo Víctor Hugo Rascón en 1981, bajo la versión y dirección de Ignacio Retes. Ganadora del Premio Latinoamericano de Teatro *Nuestra América*, la pieza recrea algunos de los episodios más documentados de la vida de la fotógrafa en nuestro país, en los que el relato mítico sobre la mujer enigmática no se hace esperar:

¡Ésta es Assunta Adelaide Luigia Modotti! (La proyección se inicia y la música de la pianola va ilustrando las escenas. Se ve a una bella mujer caracterizada en varios formas: como gitana, mujer de harén, india apache, mexicana, vampiresa, en diversas actitudes del cine mudo. [...]) Estoy acabada. Me sentí así cuando supe de la muerte de Robo. [...]) Tina a Weston: No te vayas [...]) Te necesito. Weston a Tina: Ni siquiera para aprender fotografía. Ya eres una experta. Tina a Weston: Sentimentalmente [...]) Tina a Diego: Háblame de arte, de la pintura mexicana. Diego a Tina: La pintura de las pulquerías es el arte más completo [...]) Tina a Xavier: Tengo la disposición de hacer lo que pueda para cambiar esas situaciones [las injusticias]. Ahora tomo fotografías [...]) Xavier a Tina: ¿Por qué no trabajas en *El Machete*? Tina a Xavier: No soy periodista. [...]) Periodista: Hemos tenido a la vista dos fotografías, recogidas por la policía, que son toda una revelación: una de Julio Antonio Mella, la otra de su amante Tina Modotti. Ambas representando a estos individuos completamente desnudos [...]) y este dato —sólo este— bastaría entre personas decentes para privar a Mella de los honores póstumos [...]). El Rector: Le confío, señora Modotti, que me he equivocado. Al venir aquí, pensé que se trataría de chinas poblanas, campos de magueyes con indios dormidos, los volcanes... en fin, tarjetas postales que los turistas quieren ver.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Emma Cecilia García Krinsky. “Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México.” En *Artes Visuales, Revista trimestral del Museo de Arte Moderno* 12 (1973): 2.

<sup>49</sup> Linda Nochlin. “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” En Karen Cordero e Ina Sáenz, comps. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, 21. México: Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

<sup>50</sup> Víctor Hugo Rascón. *Tina Modotti y otras obras de teatro*, 119, 121, 122, 124, 128, 155. México: Secretaría de Educación Pública, 1986

En la puesta en escena, el rector Ignacio García Téllez era representado como quien se confesaba maravillado ante las nuevas tendencias fotográficas exhibidas en la Biblioteca Nacional en 1929. Como ya referí, Modotti le describía en una carta a Weston, poco antes de que presentara dicha exposición, algunos de sus nuevos intereses: no más “chinas poblanas”, “campos de magueyes con indios dormidos, volcanes, iglesias coloniales, ni charros”. Lo que el rector veía ahí eran, en cambio, “naturalezas vivas” y “obreros construyendo, edificando un país nuevo.”<sup>51</sup> En los muros expositivos universitarios, Tina Modotti desplegab una nueva forma de hacer fotografía que se alejaba de las miradas ligadas a tradiciones previas, tanto pintoresquistas como pictorialistas.

Poco más de cinco décadas después de la histórica exposición de Modotti celebrada en 1929, el Museo Nacional de Arte recibió en 1983 la donación por parte de la galería londinense Whitechapel, de un lote de 69 copias contemporáneas de varias impresiones originales de fotografías de la italiana.<sup>52</sup> Esto fue poco menos de un año después de la apertura del Museo y un par de meses antes del estreno de la obra de Víctor Hugo Rascón, acaecida en mayo. Según consigna la documentación del recinto, la donación del 12 de julio de 1983 se integró por “Copias de las impresiones originales del Comitato Tina Modotti, de Trieste, Italia.”<sup>53</sup> Por otro lado, en la misma fecha, el Museo recibió 81 “Impresiones de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de los negativos donados por Vittorio Vidali”, impresas por David Maawad Velázquez, según encargo del propio MUNAL.<sup>54</sup>

Una selección de estas 150 copias fotográficas que se integraron al acervo del MUNAL por las dos vías mencionadas, junto con obras *vintage* de colecciones particulares e institucionales, fue la materia prima para realizar la muestra *Frida Kahlo-Tina Modotti*, presentada en la Sala de Exposiciones Temporales del Museo Nacional de Arte, entre el 13 de junio y el 4 de septiembre de 1983. Como veremos, la relevancia de la muestra exhibida en algunas ciudades europeas, Nueva York y la Ciudad de México, entre marzo de 1982 y septiembre de 1983, estriba en varios sentidos: fue la primera exposición de arte mexicano presentada en la galería Whitechapel, dirigida por Nicholas Serota entre 1977 y 1988 —quien, posterior y hasta muy recientemente, estuvo al frente del Ta-

---

<sup>51</sup> Rascón, *Tina Modotti...*, 155.

<sup>52</sup> Graciela de Reyes Retana. “Donaciones 1983.” *Museo Nacional de Arte. XIII Aniversario*, 12-16. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.

<sup>53</sup> En el informe editado en 1995 con motivo de la XIII aniversario del Museo, se indica que se donaron 69 copias fotográficas. Sin embargo, en un documento mecanografiado, resguardado en el Archivo Histórico del Museo, se enlistan 70 copias: “Fotografías donadas por la Galería Whitechapel de Londres, Inglaterra. 12 de julio de 1983. Copias de las impresiones originales del Comitato Tina Modotti, de Trieste, Italia.” Debido a que el informe es una fuente publicada y que el documento impreso podría no ser la versión definitiva sobre la referida donación, tomo el número de 69 obras donadas para efectos de esta investigación. De acuerdo con información recabada en 2015 por Rosa Casanova en entrevista con Mari Domini —viuda de Riccardo Toffoletti, quien dirigía el Comitato— las impresiones propiedad del Comitato y exhibidas en la galería Whitechapel, a partir de las que se realizaron las copias donadas al MUNAL, fueron impresas en Udine, Italia por el mismo Toffoletti. El Comitato se formó oficialmente en 1989 y en 1979 se realizó una exposición con más de 90 fotografías *vintages*. Agradezco a Rosa Casanova por estas precisiones.

<sup>54</sup> “12.07.83. T. Modotti. Copias del archivo de fotografía del I.N.A.H. Impresiones de la Fototeca del I.N.A.H. de los negativos donados por Vittorio Vidali.”, documento mecanografiado, sin datos de autor. Véase también el memorándum de Cristina Gálvez, Subdirectora de MUNAL a Carlos Bretón, Administrador del MUNAL, del 2 de junio de 1983, en el que se envía el “recibo de honorarios del señor David Maawad Velázquez, fotógrafo que realizó las copias de las fotografías de Tina Modotti con los negativos que prestó la Fototeca del INAH (Centro Regional Hidalgo). Estas fotografías serán exhibidas en la exposición ‘Frida Kahlo y Tina Modotti’ que se realizará en este Museo.” Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

te—. <sup>55</sup> Este foro británico se caracteriza, entre otras cosas, por dar visibilidad al arte emergente que se distancía de los discursos oficiales. La curaduría de la muestra fue una propuesta novedosa sobre el arte mexicano de la posrevolución realizado por mujeres, que daba cuenta de una corriente de la crítica feminista del momento —Laura Mulvey— y de la teoría y producción de documentales fílmicos —Peter Wollen—. Al término de la exhibición, el MUNAL obtuvo en donación un importante número de fotografías que, aunque se trató de impresiones contemporáneas y de otras copias probablemente destinadas a usos museográficos —es decir, no de obra *vintage* con todo lo que esto implica en términos de valoración histórica, fotográfica, estética y mercantil—, significó el inicio de la llegada de obras fotográficas de carácter autoral a la colección del Museo. La fotografía daba así sus primeros pasos para dejar de ser la gran ausente dentro de este acervo del arte nacional.

Según refiere Silvia Pandolfi —quien se desempeñó como comisaria de la muestra, primero como funcionaria del INBA y, posteriormente, cuando se inauguró el Museo, como jefa del área de Investigación del recinto—, la idea original de la exhibición fue del cineasta y especialista en teoría fílmica, Peter Wollen. <sup>56</sup> El director británico realizó la curaduría para la Whitechapel Gallery, junto con la teórica feminista, Laura Mulvey. Ambos teóricos ingleses cuentan con una amplia trayectoria conjunta en los campos de su especialidad. Con motivo de la muestra, realizaron el documental *Frida Kahlo and Tina Modotti* (con duración de 30 minutos). La exposición se presentó por primera ocasión en Londres, del 26 de marzo al 2 de mayo de 1982. Posteriormente, entre mayo de 1982 y abril de 1983, la exhibición itineró a otras sedes en Berlín, Hamburgo, Hannover, Estocolmo y, finalmente llegó al continente americano: Nueva York y la Ciudad de México. <sup>57</sup>

Pandolfi jugó un papel clave en la investigación, ubicación y enlace con los coleccionistas de la obra de ambas artistas, tanto en México como en el extranjero, así como en la promoción de la exhibición para su presentación en nuestro país. <sup>58</sup> Como puntualizaré más adelante, las investigaciones publicadas sobre Kahlo y Modotti no eran lo que actualmente son ni en cantidad, ni en diversidad de perspectivas y, en el caso de Modotti, de profundidad. Los británicos tuvieron acceso a algunas publicaciones sobre Kahlo entonces realizadas por Raquel Tibol, Teresa del Conde y Hayden Herrera; ésta última presentó su libro *Frida Kahlo* en Nueva York, precisamente en paralelo a la muestra en la Grey Art Gallery de la Universidad de Nueva York, en 1983. Sobre la fotógrafa,

---

<sup>55</sup> “La exposición ‘Frida Kahlo-Tina Modotti’, una de las más importantes montada aquí.” *Excelsior* (7 de junio de 1983). Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti* (13/06/1983-04/09/1983)”.

<sup>56</sup> En conversación telefónica con Silvia Pandolfi, Ciudad de México-Tepoztlán, Morelos, 15 de julio de 2016. Agradezco a la Dra. Pandolfi su generoso apoyo y el haberme concedido esta entrevista, así como a la Mtra. Laura González Matute, quien me puso en contacto con ella.

<sup>57</sup> Las sedes y fechas de las itinerancias fueron: Berlín, Haus am Waldsee del 14 de mayo al 11 de julio de 1982. Hamburgo, Kunstverein, del 29 de julio al 12 de septiembre de 1982. Hannover, Kunstverein del 26 de septiembre al 7 de noviembre de 1982. Estocolmo, Kulturhuset del 19 de noviembre de 1982 al 30 de enero de 1983. Nueva York, Grey Art Gallery (New York University) del 1 de marzo al 16 de abril de 1983. *Frida Kahlo and Tina Modotti*, 4. Londres: Whitechapel Art Gallery, 1982 [2ª edición].

<sup>58</sup> “Por instrucciones del Maestro Jorge Alberto Manrique, me permito enviar a tu consideración un escrito con los comentarios que Silvia Pandolfi me hiciera respecto a la posibilidad de traer al Museo Nacional de Arte, la exposición Frida Kahlo-Tina Modotti.” Carta de Miriam Kaiser, Subdirectora de Relaciones Públicas, INBA a Lorenzo Hernández, Subdirector General del INBA, 3 de febrero de 1983, acompañada del documento manuscrito “Exposición Frida Kahlo-Tina Modotti.” Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente Expediente No. 538.01.01.02.01/41/1992 “Del istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano (13/08/1992-08/11/1992)”.



la investigación de Mildred Constantine, *Tina Modotti. Una vida frágil*, de 1975, un par de textos de Vittorio Vidali publicados en 1977 y algunos textos de época, fueron los principales materiales de consulta.<sup>59</sup>

Así, en el verano de 1983, tocó el turno al entonces joven museo mexicano, que con esta muestra proporcionaba, por primera ocasión, un espacio para la presencia y visibilidad de obra fotográfica realizada en el México durante la primera mitad del siglo XX. Con la celebración de este acto, el MUNAL formó parte de la entonces reciente y cada vez más extendida tendencia de los estudios históricos sobre fotografía en México, Estados Unidos y algunos países de Europa —como España— que ha sido ya explicada por numerosos teóricos e historiadores del medio. Entre ellos, Jorge Ribalta —en cercanía con algunas formulaciones de Rosalind Krauss vertidas en su ensayo “Los espacios discursivos de la fotografía”<sup>60</sup>—, ha explicado que “a principios de la década de los años ochenta, los debates sobre los espacios discursivos de la fotografía y sobre la conflictiva incorporación de este medio en el museo se convirtieron en cuestiones fundamentales para las nuevas prácticas críticas e historiográficas en torno a la fotografía.”<sup>61</sup> Para el autor, estas “nuevas prácticas”, buscaron radicalizar las explicaciones “ancladas” tanto en los paradigmas del marxismo, como en el formalismo y el humanismo posterior a la Guerra Fría y, en ese sentido, se constituyeron en lo que él refiere como “proyectos críticos-historiográficos.”<sup>62</sup>

En este sentido, la investigación-exposición coordinada en 1977 por Eugenia Meyer, *Imagen histórica de la fotografía en México*, fue uno de los pasos iniciales del camino que se ha recorrido en nuestro país. En el contexto mexicano, este proyecto, exposición y libro significó una suerte de bisagra en el relato histórico y en la renovación metodológica de los años tardíos de la década de 1970, aquella a la que Ribalta refiere de manera general. Aunque la referencia a *Imagen histórica de la fotografía en México* está ausente en el catálogo mexicano de la exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti*, su impacto es un antecedente primordial para explicar la exhibición curada bajo la puesta en juego de una lectura feminista que también constituía una innovación en el análisis de las prácticas artísticas de la época.

<sup>59</sup> La selección bibliográfica de la versión inglesa del catálogo da muestra de las publicaciones disponibles en 1982, entre las que destacan: de Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano, época moderna y contemporánea*, de 1964 y, *Frida Kahlo: crónica, testimonios y aproximaciones* de 1977. Una diferencia con la exposición presentada en México, respecto a las fuentes sobre Kahlo es la tercera edición del texto de Tibol, *Frida Kahlo. Una vida abierta* que, de manera similar a lo ocurrido con Herrera en Nueva York, se presentó en la Ciudad de México con motivo de la exposición en MUNAL, como puntualizaré más adelante.

<sup>60</sup> Entre otros aspectos, Krauss reflexiona en este ensayo sobre los ‘espacios discursivos’ no como un ordenamiento espacial o físico, sino como una categoría de orden epistemológico y discursivo al que responden las imágenes y los objetos fotográficos según fueron producidos originalmente. Respecto a la fotografía “Tufa Domes, Pyramid Lake”, realizada en 1868 por Timothy O’Sullivan, la autora expresa que: “La interpretación de sus imágenes como representación de valores estéticos —ausencia de profundidad, construcción gráfica, ambigüedad— y, más aún, como representación de intenciones estéticas como lo sublime y lo trascendente ¿no son acaso una elaboración retrospectiva concebida para confirmar su artísticidad? Y si esa proyección fuera injustificada, ¿acaso no constituiría una falsificación histórica? Hoy en día, la pregunta presenta un interés metodológico singular ya que una historia de la fotografía —recientemente construida con gran vitalidad— intenta reseñar la historia de los primeros años del medio. El material básico de dicha reseña histórica es justamente, este tipo de fotografía esencialmente topográfica por naturaleza y que, en principio se realizó para solventar las necesidades de la exploración, de las expediciones y de los estudios topográficos. Montadas, enmarcadas y con título, éstas imágenes entran, hoy en día, a través del museo en el ámbito de la reconstrucción histórica.” Rosalind Krauss. “Los espacios discursivos de la fotografía.” En Rosalind Krauss. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, 42-43. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

<sup>61</sup> Jorge Ribalta. “Introducción.” En *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda*, de Pressa a The Family of Man, 11. Barcelona: MACBA, 2009.

<sup>62</sup> Ribalta, “Introducción”, 11.

Asimismo, como veremos, la curaduría de *Frida Kahlo-Tina Modotti* se integró a la agenda del Museo Nacional de Arte que buscaba posicionarse como un espacio museístico de la identidad nacional, pero con proyección internacional. En parte, fue posible porque esta exposición situó al recinto en una tendencia que no se circunscribía al panorama mexicano, sino que internacionalmente se venía desarrollando desde la década de 1970, a partir de la llamada segunda ola del feminismo y del arte feminista.<sup>63</sup> Las perspectiva feminista de Mulvey fue fundamental para que ella y Wollen observaran que “la obra de Kahlo y Modotti llama la atención sobre cuestiones específicas acerca del arte y la política —política feminista, en el sentido actual, del mismo modo que en el sentido clásico de política revolucionaria— de un modo fructífero para aquellos preocupados hoy por la misma clase de problemas, dado el resurgimiento de un consciente arte femenino.”<sup>64</sup>

Algunas obras de la curaduría original de Laura Mulvey y Peter Wollen que integraron las exposiciones en Europa, no estuvieron presentes en las exhibiciones en el continente americano y viceversa. En Europa se exhibieron obras de Kahlo pertenecientes a colecciones mexicanas y estadounidenses, particulares e institucionales, como las de Dolores Olmedo, Jacques y Natasha Gelman, Jorge Espinosa Ulloa, Edgar Kaufmann Jr., el Museo de Arte Moderno del INBA, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la Universidad de Texas en Austin, entre otros. En Nueva York se integraron veinte obras de Frida Kahlo y en México también se incrementó la presencia de la obra pictórica y se mostraron piezas nunca antes vistas en nuestro país.<sup>65</sup>

Pero la gran diferencia entre las muestras presentadas en Europa y en América, particularmente en México, se dio en el terreno de la obra fotográfica. Uno de los rasgos distintivos del medio —la posibilidad de multi reproducción a partir de una matriz— fue particularmente notoria en las itinerancias de esta exposición. Los diversos tipos y calidades de distintas copias fotográficas de la obra de Tina Modotti se hicieron patentes, no sólo como una cualidad técnica intrínseca a la disciplina, sino como el componente aurático presente en la obra de arte, sus valores de culto y exhibición —según los términos que Walter Benjamin estableció en su ensayo *La obra de arte en el época de su reproductibilidad técnica* (1936)<sup>66</sup>—, los valores simbólico-políticos, nacionalistas, comerciales y museográficos. Como aseveró Benjamin: “El aquí y el ahora del original constituye

<sup>63</sup> Araceli Barbosa aclara que: “El término feminista, que prolifera para denominar a las nuevas propuestas de mujeres artistas, es asignado quizá arbitrariamente, quizá por coincidencia con la moda intelectual. [...] El arte definitivamente feminista es aquella creación cuyo contenido político impugna de manera frontal los valores de *género* impuestos por la cultura dominante [...] es condición *sine qua non* el que las artistas se asuman como feministas [...] si bien en la época de 1970 algunas artistas abordan temáticas de *género*, esta situación no implica que planteen su vinculación mediante una postura política feminista. Por tanto, a mediados de esta década se puede hablar de un arte con cuestiones de *género*, pero no feminista, en donde las artistas comienzan a interesarse de una nueva manera por las imágenes femeninas, producto del surgimiento de una autoconciencia de *género* plasmada en su discurso visual.” Araceli Barbosa. *Arte feminista en los ochenta en México: una perspectiva de género*, 76, 77. México: Casa Juan Pablos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008. A partir de esta acotación, ni Tina Modotti, ni Frida Kahlo pueden ser consideradas como artistas feministas, tanto por la diferencia de contexto temporal, como por la falta de autoproclamación a esta pertenencia. Sin embargo, es posible interpretar su obra desde la perspectiva de género, ubicándolas en su momento histórico particular.

<sup>64</sup> Mulvey y Wollen, “Frida Kahlo y Tina Modotti.” En *Frida Kahlo. Tina Modotti*, 87.

<sup>65</sup> Adriana Malvido. “Cuando pensamos en el arte del siglo XX, México tiene un lugar muy importante: el británico Peter Wollen.” *Unomásuno*, 4 de junio de 1983. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

<sup>66</sup> Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” En *Discursos interrumpidos*, 15-57. Barcelona: Planeta Agostini, 1994 [1936].

# FRIDA KAHLO TINA MODOTTI

MUSEO NACIONAL DE ARTE munal - TACURA No. 8 CENTRO - JUNIO 15 A AGOSTO DE 1983

En 1982, la Whitechapel Art Gallery de Londres abrió una exposición con obras pictóricas y fotográficas de Frida Kahlo y Tina Modotti. La exposición ha recorrido importantes museos y galerías de capitales europeas y, después de haber pasado por la Grey Art Gallery de la Universidad de Nueva York, llega a México para ser exhibida en el Museo Nacional de Arte, enriquecida con otras obras.

Tenemos enfrente dos conjuntos de obras claramente distintos, se trata de dos prácticas artísticas diferentes: la pintura y la fotografía. Las obras tienen en común el haber sido producidas por mujeres en épocas a veces coincidentes. De hecho, ambas iniciaron su producción en México durante la década 1920-30; fueron ambas militantes del Partido Comunista Mexicano recién formado, y estuvieron relacionadas al llamado "renacimiento mexicano", movimiento en el que se conjugaban expresamente la militancia política y la producción artística.

Es coincidente también el hecho de que ninguna de las dos haya tenido inicialmente la intención de producir obras artísticas.

## Para Frida, la pintura era una vía de introspección o desahogo espiritual

Para Frida, la pintura era una vía de introspección o desahogo espiritual, y fue por eso que no se adhirió al programa pictórico-político propuesto por los muralistas y otros artistas de la época. Dicho de otro modo, para ella el ámbito de la circulación de sus obras no formaba parte de su proyecto, si bien apoyaba y defendía las propuestas y las obras de sus camaradas. Puede decirse, que fue el interés de André Breton por su obra, lo que le dio a ésta carácter de *hechizo artístico*, ya que fue él quien promovió las primeras exposiciones de Frida: una en Nueva York en 1938 y la otra en París en 1939.



Reconstrucción del asesinato de Julio A. Mella, 1929. Fotografía del Archivo General de la Nación.

Ahora bien, el interés de Breton por la obra de Frida Kahlo estaba determinado por las coincidencias que ahí encontraba respecto del proyecto surrealista del que él era ideólogo principal. Los planteamientos de Breton giraban en torno a un imperativo que él mismo enunciaba en un artículo sobre Frida Kahlo con estas palabras: "Su crítica deliberada del modelo externo al modelo interno, preeminencia absoluta de la representación sobre la percepción". Las obras de Frida encontraban acomodo en esta proposición, ya que en ellas se veían materializadas pictóricamente una serie de imágenes que mostraban el mundo interior o inconsciente de la artista. Además, sus obras estaban ligadas iconográficamente a una tradición pictórica popular y constituirían, por ello, objetos separados del universo artístico habitual; podían entonces inscribirse cómodamente en la serie heterodoxa de las obras surrealistas.

En el caso de Tina Modotti las cosas estaban claras. Según escribió en un breve texto teórico en 1929, para ella se trataba

"precisamente (...) de producir no arte, sino fotografías bonradas...". Pero —agregaba más adelante— para nosotros, los que empleamos la cámara como una herramienta, o como el pintor emplea su pincel, no nos importan las opiniones adversas, tenemos la aprobación de las personas que reconocen el mérito de la fotografía en sus múltiples funciones y la aceptan como el medio más elocuente y directo de fijar o registrar la época presente". Había que dar a la fotografía su lugar como práctica, como disciplina autónoma respecto de otras prácticas relacionadas con la producción de imágenes, y había que incluir, entre las determinaciones importantes para su valoración, la de su utilidad como vehículo de conocimiento directo del acontecer histórico. Al mismo tiempo, la calidad de los productos no estaría determinada por la adecuación de éstos a tal o cual propuesta artística o estética, sino al compromiso de realizar las fotografías atendiendo exclusivamente a recursos técnicos y plásticos propios. Dicho en sus propias palabras: "Tampoco importa saber si la fotografía es o no

## Portada y detalle interior

Hoja de sala-cartel de la exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti*, impreso. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, "*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*".



Edward Weston Tina, 1924

La vida de esta artista, fotógrafa y revolucionaria, se puede dividir en dos grandes momentos: el que va desde su estancia en Estados Unidos hasta su llegada a la Unión Soviética en 1930, en el que desarrolla su trabajo con la cámara, y de 1931 en

# Tina Modotti

1896 - 1942

adelante en que se dedica por completo al trabajo revolucionario y sólo vuelve a la fotografía a su regreso a México. Pero es innegable que ambas etapas están íntimamente ligadas por las preocupaciones político-sociales que siempre formaron parte del compromiso vital de Tina.

Assunta Adclaida Luigia Modotti nació en Udine, al norte de Italia, en el seno de una familia proletaria —su padre era albañil—, que emigró a Estados Unidos en la segunda decena de este siglo. Ahí Tina, como todos la llamaban, pasó una época muy difícil, trabajando en una fábrica 12 horas diarias para ayudar al sostén familiar. Toda esta etapa de su vida llena de problemas

económicos, le daría una plataforma de compromiso que aparecería primero en sus fotos y después, de manera especial, en su militancia política.

Durante su corto matrimonio de 2 años (1920-22) con el poeta y pintor Roubaix de L'Abrie Richey ("Robo"), Tina actuó en el cine de Hollywood. En 1922 enviudó, pero al año siguiente se volvió a establecer en México, ahora en compañía de quien sería después uno de los grandes fotógrafos estadounidenses: Edward Weston, con quien aprendió fotografía.

La pareja se encantó con México, no sólo con sus paisajes y costumbres, sino también porque era uno de los mo-

su concepto de autenticidad. [...] Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra del arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra.”<sup>67</sup> Cuestiones, por lo tanto, nada menores.

Mientras que en Londres y en el resto de las itinerancias europeas, la mayor parte de las fotografías exhibidas —probablemente incluso, todas— fueron impresiones de época y se pudieron apreciar piezas *vintages* de colecciones de países como Italia, México y Estados Unidos —gracias a los préstamos del Comitato Tina Modotti en Italia, es decir, de Vittorio Vidali; de Rosa Elena Traven, viuda del escritor B. Traven, de la Universidad de Arizona y del Museo de Arte Moderno de Nueva York—, estas copias de época no se presentaron en la Ciudad de México.<sup>68</sup>

Excepto por Rosa Elena Traven, los coleccionistas no proporcionaron en préstamo las piezas exhibidas en Europa, aunque el MUNAL buscó contar con dichas fotografías. Las causas aún me son desconocidas y, sin duda, pudieron ser múltiples; pudo haberse tratado de razones económicas, falta de interés de los coleccionistas, que las obras ya estuvieran comprometidas para otros préstamos, motivos de conservación, etcétera.<sup>69</sup> Ante la eventualidad de no contar con las fotografías *vintage* exhibidas en Europa, se localizaron en la Ciudad de México obras de época de otros coleccionistas; de igual forma, se solicitó a la Fototeca Nacional del SINAFO en Pachuca, Hidalgo, la impresión de algunas imágenes a partir de los negativos donados por el mismo Vittorio Vidali, a través de su hijo, Carlos Vidali Carbajal. Asimismo, se realizaron copias fotográficas de las impresiones originales del Comitato Tina Modotti que se exhibieron en la galería Whitechapel, mismas que el MUNAL terminaría recibiendo en donación.<sup>70</sup>

Como parte de la organización de la muestra en México, el Museo discutió la importancia de contar con obras fotográficas *vintage* de Tina Modotti.<sup>71</sup> A partir de la consulta de varias minutas de reuniones del equipo de trabajo, es posible imaginar que algunas tesis de Benjamin —o sus de-

---

<sup>67</sup> Benjamin, “La obra de arte ...”, 21, 20.

<sup>68</sup> La versión inglesa del catálogo no cuenta con una lista de obra que permita determinar el número exacto y la procedencia de las piezas expuestas; sin embargo, las fotografías reproducidas son en su mayor parte piezas del Comitato Tina Modotti, lo que sugiere que fue la colección que más obras proporcionó en préstamo. El catálogo mexicano sí cuenta con una lista catalográfica, aunque no se presenta según el guión museográfico de la muestra, sino por coleccionista y, lamentablemente, no refiere los objetos, impresos y fotografías documentales exhibidos. Es posible saber que se incluyó este rubro, únicamente mediante algunos informes administrativos en resguardo del Archivo Histórico del MUNAL.

<sup>69</sup> Varias minutas de juntas de trabajo del equipo del MUNAL, sin datos de autor, permiten conocer esta información: “Exposición de Frida Kahlo”, 26 de abril de 1983; “Minuta junta del 2? [número ilegible] de abril de 1983”; “Minuta Mayo 10 de 1983”. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”. Una de las posibles razones es sugerida por Pandolfi: el temor de Vidali ante la posible confiscación de las fotografías a su llegada a México, dada la compleja situación que Modotti vivió con las autoridades debido a su filiación comunista y stalinista. En entrevista telefónica con Silvia Pandolfi, Ciudad de México-Tepoztlán, Morelos, 15 de julio de 2016.

<sup>70</sup> Véase el documento “Fotografías donadas por la Galería Whitechapel de Londres, Inglaterra. 12 de julio de 1983. Copias de las impresiones originales del Comitato Tina Modotti, de Trieste, Italia.” Probablemente estas copias se realizaron en Nueva York. Véase la solicitud de “giro bancario por 84.50 dólares para el Consulado Central de México en Nueva York [...] por concepto de pago por la compra de papel Ilford que se utilizará en la producción de la obra de Tina Modotti, ya que serán expuestas en una exposición que se llevará a cabo próximamente en este Museo.” De Lic. Carlos D. Bretón V, Administrador MUNAL a Amparo Martínez, Contralora del INBA, 18 de mayo de 1983. Y el recibo firmado por Peter Wollen y el Lic. Carlos D. Epeton V. Administrador, por pago de papel fotográfico Ilford Gallery “comprado en Nueva York y que se utilizará en la exposición Frida Kahlo. Tina Modotti”, 3 de junio de 1983. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

<sup>71</sup> “Minutas Mayo 10 de 1983”, Documento mecanografiado sin autor. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

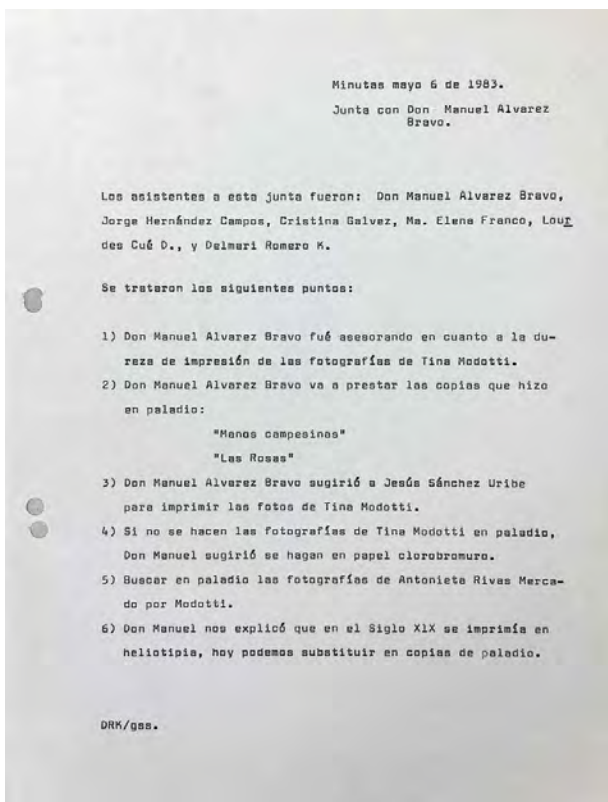
rivaciones— pudieron ser evocadas en tanto formulaciones teóricas y estéticas que se materializan en problemas concretos en el ámbito exhibitivo en el campo de los museos de arte:

[...] por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida. De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno.<sup>72</sup>

Benjamin se refería aquí a la reproducción técnica de obras de arte realizadas a partir de disciplinas como la pintura y la escultura, principalmente, pero respecto a sus aseveraciones sobre la imposibilidad de hablar de autenticidad en las copias fotográficas es necesario señalar que, frente a los variados usos y funciones de la fotografía, la comunidad fotográfica en su conjunto —productores, historiadores, coleccionistas, investigadores y los diversos actores mercantiles relacionados—, ha establecido el estatus de la copia *vintage* o de época como el signo de autenticidad y originalidad. Ciertamente, el rango de *vintage* se ha modificado —actualmente, las casas de subasta establecen como tal una copia fotográfica que ha sido realizada por el autor, o supervisada por él mismo, hasta

tres años después de la toma<sup>73</sup>—. De cualquier forma, lo relevante aquí es que se trata de un criterio que detenta especial valor en los museos de arte.

Así, sabemos que, al menos en una ocasión, el Museo se dio a la tarea de plantear las cuestiones relacionadas con las copias originales de Modotti a una figura considerada como autoridad en la materia: Manuel Álvarez Bravo. No sólo por su propia trayectoria como fotógrafo, sino porque él realizó impresiones de los negativos de Modotti. La calidad de la impresión según las técnicas y materiales en distintos momentos de nuestra historia de la fotografía, así como el sello distintivo de las impresiones de Tina Modotti, fueron temas que se abordaron en la reunión con el autor de *Parábola óptica* (1931), el 6 de mayo de 1983.<sup>74</sup>



**Minuta de junta con Don Manuel Álvarez Bravo**, en el Museo Nacional de Arte el 6 de mayo de 1983. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

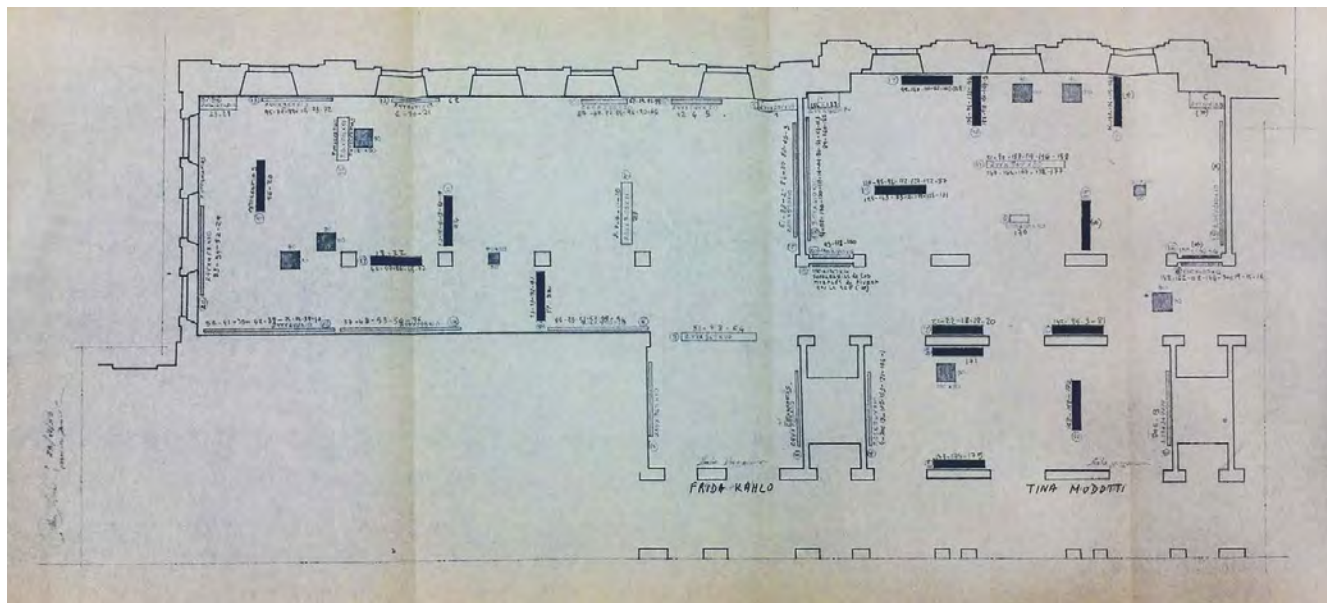
<sup>72</sup> Benjamin, “La obra de arte en...”, 27.

<sup>73</sup> Agradezco a José Antonio Rodríguez por esta precisión.

<sup>74</sup> En ocasión de la reunión celebrada, el fotógrafo ofreció en préstamo dos obras de Modotti de su colección personal, impresas al paladio por él mismo, aunque finalmente, se exhibieron dos copias en dicha técnica y una tercera en fototipia. Véase la minuta referida y el “Catálogo”, *Frida Kahlo. Tina Modotti*, 111.

Así, debido a causas como las señaladas, la curaduría presentada en Londres sufrió algunos ajustes para su presentación en México. Esto, por un lado, fortaleció la presencia de las obras de Kahlo y por otro, modificó la de la obra fotográfica, ya que se presentaron muchas más copias contemporáneas de Tina Modotti. La muestra estuvo conformada por 271 piezas; de la pintora se incluyeron 94 piezas en diferentes técnicas y soportes y, de la fotógrafa, 174. Además, se exhibieron fotografías de Edward Weston y un óleo de Diego Rivera.<sup>75</sup>

Frente a la exposición de Tina Modotti de 1929 que, de acuerdo con Jesús Nieto y Elisa Lozano, reunió una selección de 59 piezas que entonces seleccionó la propia artista —43 plenamente documentadas por los investigadores—, la muestra retrospectiva de 1983, presentada en la sala de exposiciones temporales del MUNAL, reunió gran parte de la obra de Modotti, con un total de 176 impresiones que incluían fotografías de otros autores como Edward Weston. Además de obra de carácter autoral, el guión incluyó una selección de fotografías de registro de obra de caballete y mural que Modotti realizó a algunas de los integrantes de la llamada Escuela Mexicana de Pintura.<sup>76</sup> Esto permitió apreciar el amplio cuerpo de obra, temáticas y géneros que la italiana abordó a lo largo de su trayectoria fotográfica. La obra de la fotógrafa ocupó la primera parte de la muestra, tal como se puede constatar en la planta museográfica la exhibición:



**Planta museográfica** de la exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti*, presentada en el Museo Nacional de Arte. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”. Planta museográfica de la exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti*, presentada en el Museo Nacional de Arte. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

<sup>75</sup> Véase la versión mexicana del catálogo: *Frida Kahlo. Tina Modotti*, 105-114.

<sup>76</sup> Véase: Maricela González Cruz Manjarraez. *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

MUSEOGRAFIA

SALA CON LA OBRA DE TINA MODOTTI

NUMERO DE MAMPARA	No. de Cat.	TITULO DE LA OBRA
(1)	Doc. 13	Cartel de la UNAM de una exposición de Tina Modotti
(2)	168	Retrato de Tina Modotti (Edward Weston)
	169	Retrato de Tina Modotti (Edward Weston)
	172	Retrato de Tina Modotti (Edward Weston)
(3)	171	Desnudo de Tina Modotti en la azotes (Edward Weston)
(4)	4	Martillo y hoz
	Doc. 18	Comemoración de la muerte de Zapata (autor desconocido)
	105	Mitín campesino de espaldas
	153	Canana, Maíz y guitarra
	161	Guitarra, Canana y hoz
	106	Obrero cargando viga
	1	Trabajadores en construcción
(5)	173	Tina y una mujer sentada (autor desconocido)
	174	Tina en una película (autor desconocido)
	175	Tina y Robo (autor desconocido)
(6)	142	Manos de mujer
	85	Manos de lavandera
	3	Manos con pala
	81	Manos y kimono (Edward Weston)
(7)	24-22	Retrato de Carolina Amor
	16-19	Retrato de María Maxín
	20	Retrato de María Maxín
(8)	148	Diego Rivera en un mitin
	162	Manifestación
	108	Grupo de personas
	164	Mitín campesino con presidium
	Doc. 19	Campaña electoral del bloque obrero (autor desconocido)
	15	Comité Nacional de la Juventud
	16	Los pioneros
(9)	170	Retrato de Tina Modotti con las manos sobre la cara (Edward Weston)
(10)		Fotografías de Tina Modotti de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública
(11)	147	Xavier Guerrero
	145	María Orozco Romero
	167	Dolores del Río
	132	Perfil de mujer con arete
	177	Julio Antonio Nolla
	91	Grupo de turistas sordos (Alemanie)
	97	Cargador de plátanos

NUMERO DE MAMPARA	No. de Cat.	TITULO DE LA OBRA
(11)	157	Mujer con bandera negra anarco-sindicalista
	114	Jóvenes pioneros de la Unión Soviética
	156	La pobreza y la elegancia
	158	Miseria
(12)		Fotografías de Tina Modotti de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública
(13)		Fotografías de Tina Modotti de los murales de Diego Rivera en la SEP
(14)		Fotografías de Tina Modotti de los murales de Diego Rivera en la SEP
(15)		Fotografías de Tina Modotti de los murales de Diego Rivera en la SEP
	75	Corredores y arco
	137	Ruinas de un convento
	136	Ruinas de un convento
	115	Portada y un patio de hacienda
	141	Arcos de convento
C (A)		Fotografías de Tina Modotti de los murales de Diego Rivera en la SEP
(16)	180	Tanque de gasolina No. 1
	78	Papel de estano
	151	La máquina de escribir de Julio Antonio Nolla
	124	Estadio
	5	Vasos
	135	Tifiteras
	56	Tifitero elegante
	155	Manos de titiritero y tifiteras
	144	Manos trabajando tifiteras
(17)	99	Muchacho y niño campesinos
	140	Niño con Jorongo
	111	Niño con sombrero de patate
	161	Campesino leyendo el machete
	102	Chora
	129	Corridos de toros en Huichitlán, OAX.
(18)	152	Naíral
	160	Vista de techos de tejo
	89	Escaleras
	163	Vista de un pueblo con montañas atrás
	165	Mujer embarazada cargando niño
	154	Niña remando
	80	Niña tomando peco
	104	Dos tehuanas
	116	Tehuana con jicalpextle

NUMERO DE MAMPARA	No. de Cat.	TITULO DE LA OBRA
(18)	117	Tehuana entrando en un mercado
	120	Mercado de Tehuantepec
	130	Tehuana con jicalpextle
	138	Retrato de tehuaña
	94	Tehuana
(19)	110	Tehuana cargando a un niño desnudo
	95	Mujer con niña
	92	Familia campesina
	112	Mujer tocando guitarra en un grupo campesino
	127	Manos de mujer con aristas
	122	Calle de barrio
	87	Niña con cubeta
	125	Moceta con jeranios
	143	Flor de manita
	83	Rosas
	2	Nopal
	179	Alicatruces
	123	Alicatruces
	134	Cañas
(20)	83	Tehuana, niño, tehuaña de espaldas en el río
	116	Tehuana bañándose en el río
	100	Tehuantepec, tehuanas en el río
C (B)	166	Palmeras
	133	Línea de teléfono

SALA CON LA OBRA DE FRIDA KAHLO

NUMERO DE MAMPARA	No. de Cat.	TITULO DE LA OBRA
(1)	Doc. 15	Frida Kahlo (Imogen Cunningham)
	Doc. 17	Frida Kahlo (Bather Horn)
(3)	31	Auto-retrato como tehuaña
	78	Mirame y no me toques
	64	Accidente
(4)	61	Francisco Villa y la Adelita
	63	Muchacha pueblerina
	2	Retrato de Miguel N. Lira
	64	Echate la otra
	80	Frida en coyoacán
	82	Frida en coyoacán
	65	La mano
	3	Niña
(5)	1	Retrato de Alicia Galant
(6)	5	Niña en pañales
	4	El Camión
	12	Auto-retrato en la frontera de México y Estados Unidos
(7)	81	Las dos Fridas
	8	Retrato de Luther Burbank
	9	Retrato de Jean Wight
	7	Retrato de Eva Friederich
	11	Hospital Henry Ford
	10	Mi nacimiento
(8)	56	Naturaleza muerta
	25	Auto-retrato
	51	El sol y la vida
	57	Naturaleza muerta con frutas
	59	Naturaleza muerta
	54	Naturaleza muerta con "Viva la vida y el Dr. Juan Parrill"
(9)	58	Naturaleza muerta con sandías
	32	Auto-retrato con mono
	91	Paisaje
	92	Paisaje
	93	Paisaje
	54	Auto-retrato con el retrato del Dr. Parrill
(10)	67	Dibujo para el retrato de Luther Burbank
	69	El sueño
	87	Miranda-Aiada- XSiotti
	85	Sin título
	96	Sin título

En esta página y página siguiente

Guion museográfico de la exposición Frida Kahlo-Tina Modotti. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, "Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)".

-2-

NUMERO DE MAMPARA	No. de Cat.	TITULO DE LA OBRA
(10)	90	Frida y el aborto
	66	Desnudo de Ady Weber
(11)	24	El sueño
	19	Auto-retrato con seno
	60	Retrato de Diego Rivera
	13	Unos cuantos piquetitos
	14	Yo y mi muñeca
	16	Mi mamá y yo
	17	El difunto Días Rosas a los tres años de edad
(12)	71	Henry Ford Hospital
	70	Auto-retrato
	6	Auto-retrato con collar
(13)	72	Ojo avisor
	73	Auto-retrato
	15	Retrato de Alberto Hirschfeld
	89	San Baba
	27	Auto-retrato
	95	Diego Rivera
(14)	23	Auto-retrato
	28	Auto-retrato
(15)	26	Auto-retrato con trenza
	20	Lo que el agua me ha dado
Doc.	27	Frida vestida como tehuana, al fondo "El acró-Data de Ficasso" (Manuel Álvarez Bravo)
"	26	Frida Kahlo (autor desconocido)
"	20	Velorio de Frida Kahlo en el palacio de Bellas Artes (Hermanos Mayo)
"	33	Berenice Kahlo
"	34	Frida Kahlo con Alfonso Caso, Sra Lombardo de Caso y Miguel Cerverubias (Autor desconocido)
"	37	Frida con un venado (Autor desconocido)
"	38	Frida y Juan O'Gorman en Xochimilco (Arcady Boytler)
(16)	Doc. 18	Frida Kahlo en la casa de Jacobo Valdez (Guillermo Kahlo)
"	20	Frida con su familia (Guillermo Kahlo)
"	21	Frida Kahlo con Alfonso Rufo (Guillermo Kahlo)
"	22	Cristina Kahlo, Isabel Campos y Frida Kahlo (Guillermo Kahlo)
"	24	Frida Kahlo (Guillermo Kahlo)
"	25	Frida Kahlo pintando "las dos Fridas" (Autor desconocido)

-3-

NUMERO DE MAMPARA	No. de Cat.	TITULO DE LA OBRA
(17)	18	Los frutos y la tierra
	22	El suicidio de Dorothy Hale
	46	El pollito
	47	La máscara
	86	Cabalito mexicano
	45	Sin esperanza
	77	Antonio Kahlo
(18)	37	Retrato de Doña Rosita Morillo
	43	Auto-retrato con mono
	48	Auto-retrato con changuito
	53	Diego y yo
	50	Arbol de la esperanza mantente firme Auto-retrato
(19)	40	Retrato de Lupita Morillo
	39	Retrato del Ing. Eduardo Morillo safs
	74	Fantasia
	25	Auto-retrato
	38	La columna Rota
	42	La flor de la vida
	35	Retrato de Mariana Morillo
	41	Doble retrato
	30	Pensando en la muerte
(20)	33	La novia que se espanta al ver la vida abierta
	34	Retrato de Natasha Gelman
	52	Auto-retrato con pelo suelto
	29	Retrato de Marucha Lavín
SOBRE MURO		
Junto a la mampara	Doc. 24	Don Guillermo Kahlo (Autor desconocido)
(20)	8	Guillermo Kahlo con Isolda, Matilde, Adriana, Cristina y Frida Kahlo (Autor desconocido)
Junto a la mampara (12)	68	Retrato de Lady Hastings
Junto a la mampara (6)	62	El croulo
	79	Apuntes
	81	Salida de belleza
	88	Cabeza

Fueron varias las colecciones particulares y públicas que proporcionaron en préstamo obras de época para la exposición presentada en la Ciudad de México, lo que permite apreciar la disponibilidad —en los términos planteados por Francis Haskell<sup>77</sup>—, circulación y valoración de la obra de Modotti a inicios de la década de 1980. Entre los acervos particulares que brindaron temporalmente obra para la exposición, se encontraban los de Carlos Vittorio Vidali, Pablo O'Higgins y Señora, Blanca Vda. de Maples Arce, Gabriel Fernández Ledesma, Gabriela Orozco Marín, Carolina Amor, Monna Alfau de Teixidor, Miguel Capistrán, Germán List Arzubide, Rosa Elena Luján de Traven y Manuel Álvarez Bravo —impresiones de los negativos originales realizadas por él mismo—.

Las colecciones institucionales participantes fueron: el Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM —algunas de las fotografías de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública— y el Museo de Arte Moderno del INBA. El acervo del MAM estuvo presente a través de las únicas tres obras de Tina Modotti que desde entonces y hasta ahora conserva. Se trata de obras paradigmáticas: *Niña tomando pecho*<sup>78</sup> —imagen que es ejemplo de su producción documental, de carácter social y de

<sup>77</sup> Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: some aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.

<sup>78</sup> De acuerdo con Rosa Casanova, se trata de dos fotografías donadas por Manuel Álvarez Bravo. En conversación con Rosa Casanova en 2016. En la investigación de Jesús Nieto y Elisa Lozano sobre la exposición de Modotti en 1929, esta fotografía se encuentra titulada como *Niña amantándose*. La práctica de no asignar títulos a sus obras, ha sido señalada ya por varios especialistas, entre ellos Antonio Saborit, quien advirtió en 1999: "Tina Modotti muy rara vez puso títulos a sus fotografías. Así que respetando esta decisión, y para no entrar a un laberinto de nombres que se ha creado artificialmente en los últimos años, se decidió colocar entre corchetes la mínima información confiable sobre las imágenes." Antonio Saborit. *Tina Modotti. Vivir y morir en México*, 32. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.



la mirada dedicada a las mujeres—; también, *Papel de estaño arrugado*, impresión al paladio de 1929 y *Cañas de azúcar*. Las dos obras últimas, imágenes de corte abstracto, son representativas de las nuevas propuestas compositivas, conceptuales y temáticas de la vanguardia que miraron, por primera vez y de un modo completamente innovador, objetos antes inexistentes para la fotografía. Para 1983, esta reducida, pero significativa presencia de obra de Modotti en la colección del Museo de Arte Moderno, era la única con la que contaban los museos del INBA.<sup>79</sup>

Respecto a los relatos de corte histórico y de análisis visual sobre el trabajo fotográfico de Modotti disponibles en 1983, es necesario reconocer que entonces se contaba aún con pocas investigaciones. Algunos de los estudios publicados para dicho año eran: de Mildred Constantine, *Tina Modotti, una vida frágil*, editado en 1975 en inglés y en 1979 en español y, de María Caronia y Vittorio Vidali, *Tina Modotti, fotógrafa y revolucionaria*, editado en Milán en 1981.<sup>80</sup> Sin embargo, se hacía cada vez más presente un notable interés en la figura y la leyenda formada alrededor de la fotógrafa; la pieza teatral de Rascón es muestra de ello. Es factible aseverar que la publicación de Constantine generó una película inconclusa que realizó Jorge Acevedo en 1979 en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), con ayuda de Antonio Saborit como director. Este último, años después realizaría el libro *Tina Modotti una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931*, publicado en 1992.<sup>81</sup>

Dar cuenta del relato historiográfico sobre Tina Modotti disponible a inicios de 1980, proporciona algunos elementos para explicar el contexto de la exhibición de 1983, así como para delinear el perfil inicial de la colección del MUNAL. Cuando ésta se presentó, los relatos de la época ubicaban a la fotógrafa italiana, junto con Edward Weston y Manuel Álvarez Bravo, como las figuras más representativas del medio fotográfico artístico vanguardista que trabajaron en México a partir de la década de 1920. Entonces, mucho más que ahora, las expresiones pictorialistas de finales del siglo XIX así como las de inicios del XX que se desarrollaron de manera simultánea a las de la vanguardia, no contaban con una visibilidad dentro de la historiografía equiparable a la de los fotógrafos mencionados. La historiografía es también un lugar de visibilización que impacta en la valoración y legitimación del arte y de la fotografía; las colecciones y acervos fotográficos —documentales y artísticos— pueden nutrir y abrir nuevas vetas y perspectivas a la historia de la

---

<sup>79</sup> Véanse los textos de José Antonio Rodríguez, “Obras maestras en la colección fotográfica del Instituto Nacional de Bellas Artes en el Museo de Arte Moderno” y de Judith Gómez del Campo, “La colección de fotografías de Manuel Álvarez Bravo”, ambos en Luis Martín Lozano y Magdalena Zavala comps. *La colección del Instituto Nacional de Bellas Artes*. México: Landucci, 2006. También el catálogo *Colección fotográfica del Museo de Arte Moderno. Orígenes y continuidades*, con los textos de Eugenia Macías, “Continuidades de la vanguardia modernista en la fotografía mexicana”; de Rebeca Monroy Nasr, “Documentar: insoslayable presencia de frutos visuales”; y, de Georgina Rodríguez, “Identidades diversas en la colección fotográfica del MAM, tres momentos en la retratística autoral mexicana”. Igualmente, el texto ya referido de Rosa Casanova sobre las colecciones de Manuel Álvarez Bravo, y el catálogo *Cimientos. 65 años del INBA. Legados, donaciones y adquisiciones*, que incluye el texto de Iñaki Herranz, “La colección de fotografía del Museo de Arte Moderno. Balances.”

<sup>80</sup> Posteriores son los trabajos de Antonio Saborit, *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931*, que se publicó en 1992; y de Margaret Hooks, *Tina Modotti: fotógrafa y revolucionaria*, en 1993. La investigación de Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, publicada en 2002 por el Instituto de Investigaciones Estéticas, incluye una revisión del estado del arte, comentarios a estos textos y a otros más sobre la fotógrafa.

<sup>81</sup> En aquella película, la actriz experimental de la época, Lupita Sánchez —hermana de Jorge Sánchez—, fungía como la misma Tina Modotti; la intérprete promovió la cooperativa de cine Zafra, famosa por promover y difundir el cine experimental, alternativo y contestatario de esos años. Información recabada en entrevista con Rebeca Monroy Nasr, 14 de enero de 2016.

fotografía, tal como sucedió con *Imagen histórica de la fotografía en México*; sin embargo, por momentos, los relatos también pueden circunscribirse únicamente a ciertas expresiones, autores, periodos, estilos u obras fotográficas.

A finales de la década de 1970 e inicios de 1980, los estudios históricos sobre fotografía se encontraban en una fase de despunte. Previo a estos años, la historiografía contaba ya con obras como *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana* de Gustavo Casasola —aunque no se trata de una historia de la fotografía, propiamente— y, de Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*. Como ya referí, el autor participó en la inauguración de la *Exposición Retrospectiva de Fotografía del siglo XIX* en 1933 con un discurso que es el antecedente del libro que, finalmente se publicó en 1950, en edición póstuma. A partir del análisis de una serie de fotografías del siglo XIX, Fernández Ledesma le otorgó a la gracia una relevancia significativa como parte de lo que llamó “nuestra historia iconográfica.”<sup>82</sup>

Un relativo vacío en la reflexión de corte histórico sobre la fotografía, separa los años posteriores a 1933 respecto de los siguientes estudios dedicados al desarrollo de la fotografía en nuestro país. En la década de 1970, la revista *Artes Visuales*, editada por el Museo de Arte Moderno entre 1973 y 1982, bajo la dirección editorial de Carla Stellweg, fue una plataforma de crítica de arte contemporáneo en la que circularon algunos ensayos que abrieron una nueva etapa en los estudios sobre la fotografía en nuestro país. Bajo la dirección de un personaje como Fernando Gamboa —considerado, junto con Miguel Covarrubias y Rubín de la Borbolla, padre de la museografía moderna mexicana por especialistas como Alfonso Soto Soria<sup>83</sup>—, quien ocupó diferentes cargos en el Instituto Nacional de Bellas Artes y en varios de sus museos, el MAM publicó trimestralmente los treinta números que conforman la historia de *Artes Visuales*, proyecto concebido y dirigido por Stellweg.

Con una perspectiva claramente latinoamericanista, cercana a la Teoría de la Dependencia y la Teoría Social —fruto del pensamiento crítico de la región azotada por regímenes dictatoriales de corte militar—, e interesada en las distintas manifestaciones del arte contemporáneo mexicano y de América Latina, como el cine, el diseño y la crítica de arte, *Artes Visuales* difundió una significativa crítica fotográfica sobre nuestras expresiones fotográficas y dedicó el número 12 (octubre/diciembre de 1976) especialmente a la disciplina. Algunos autores que perfilaron este eje temático fueron la propia Carla Stellweg, Néstor García Canclini, Carlos Monsiváis, Alfredo Joskowicz, Beatriz Gutiérrez Moyano, Judith Hancock de Sandoval, Keith McElroy, Lázaro Blanco, Adelaida de Juan, Eli Bartra, Giuliana Scimé, el Grupo de Fotógrafos Independientes, entre otros.

Desde la edición de apertura de *Artes Visuales*, puesta en circulación en el invierno de 1973 —año en que Susan Sontag publicó *Sobre la fotografía*, una compilación de ensayos que la autora divulgó originalmente en *The New York Review of Books*—, el debate acerca del medio y el uso de esta disciplina en las nuevas prácticas del arte contemporáneo, ocupó un lugar en las páginas de la revista. El texto de Gina Zabludowsky, nos lanzó a través de su título, una de las preguntas más

<sup>82</sup> Enrique Fernández Ledesma. “El álbum de retratos.” En *Espejos antiguos*, 98. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

<sup>83</sup> Alfonso Soto Soria. “Museografía moderna en México.” *Artes Visuales* 11 (1976): 3.

recurrentes, provocativas y conflictivas que ha seguido al medio fotográfico a lo largo de su devenir histórico y la dirigió a nuestro contexto nacional: “¿Ha existido la fotografía artística mexicana?”<sup>84</sup> Tal como Carla Stellweg me refirió, con este artículo seminal, *Artes Visuales* realizó una especie de declaración de principios y, además, situó en el debate público la discusión fotográfica a través de una de las primeras revisiones historiográficas realizadas sobre nuestro medio:

Sí, estoy de acuerdo que era una declaración de principios editoriales. No tanto “cuento”<sup>85</sup>; es resultado de mi historia personal de investigación sobre las prácticas artísticas tradicionales como la pintura y escultura, desde que apareció la fotografía y la gran oportunidad que se produjo en las dos primeras ferias del mundo: 1851 en Londres y 1855 en París. La foto y los fotógrafos exhibidos en esas ferias dieron lugar al argumento declarando este nuevo medio como una de las *bellas artes*, al igual que muchos fotógrafos comenzaron a abogar por visibilidad y espacios de exposición en los salones y museos. Luego se desató toda una diatriba acerca de la comercialización, la industrialización y la banalidad de la reproducción de la vida cotidiana en toda su fealdad; se aferraban a la fotografía e incluso se convirtieron en los ataques contra pintores de realismo “fotográfico”, como Gustave Courbet.

Así, *ad infinitum*, llegando a Walter Benjamin quien, como tú sabes, en 1936 publicó *Art in the Age of Mechanical Reproduction* y ni hablemos de Man Ray-Duchamp. Más que nada, me impresionó el ejemplo de Alfred Stieglitz y la influencia de la fotografía en el arte moderno Euro-Americano de la época. Y, por su puesto, leyendo a Susan Sontag en *On Photography*, aunque su anterior libro, *Notes on Camp*, es una especie de precursor del tema fotografía, la vida y las artes visuales.

Si la revista la nombré *Artes Visuales*, ¿cómo no incluir a la fotografía? Y ¿cómo no hablar de la ausencia o falta de historia de fotografía en México? Primero hay que posar el problema para luego encontrar la o las soluciones. No había encontrado más que fragmentos de esa discusión, en los textos acerca de la obra de Manuel Álvarez Bravo, por ejemplo. Se lo encargué a la hija del arquitecto Abraham y su esposa Alinka Zabłudowsky, Gina, porque, a la vez de editar la revista se necesitaba fomentar a nuevas voces críticas. Actué de mentora y tuve que llevarla de la mano, editando a cada paso, quedé contenta con el resultado.

La foto de Lola Álvarez Bravo, de Frida Kahlo en silla de ruedas al lado de su cama en la que la cabecera esta repleta de fotos, de personajes que luego pintaba, fue también una gran inspiración para ver las múltiples conexiones de la foto con la pintura. Además, fue el punto de partida de la exposición y libro que hice en 1992 *Frida Kahlo: The Camera Seduced*, Imschoot Publishers, Belgium & Chronicle Books, US.<sup>86</sup>

Por otro lado, para el último trimestre de 1976, acorde con la configuración predominantemente temática que la caracterizó, la revista *Artes Visuales* dedicó su edición 12 a la fotografía. Algunos números de *Artes Visuales* representan verdaderos hitos para la crítica de arte, dada la novedad de los tópicos que impulsaron. Por ejemplo, el 6 sobre texto y textualidad, el 9 sobre arte y feminismo, el 10 sobre arte latinoamericano, o el 23 sobre los llamados *grupos*. Sin duda, el número 12 se

<sup>84</sup> Gina Zabłudowsky. “¿Ha existido la fotografía artística mexicana?” En *Artes Visuales* 1 (1973): 37-41. Ejemplar en resguardo del Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno. Agradezco a Aysleth Corona, responsable de dicho Centro, su apoyo para la ubicación y consulta de este material.

<sup>85</sup> En el artículo “Documentando lo indocumentado”, en *Artes Visuales. Una selección facsimilar en homenaje a Fernando Gamboa*, Carla Stellweg señala: “[...] he elegido tratar este tema como si fuese un cuento, narrar esos momentos y cómo fue que lo vivimos y experimentamos. Este, entonces, es el cuento de *Artes Visuales*, un relato que empieza mucho antes de 1972.” Carla Stellweg, “Documentando lo indocumentado.” *Artes Visuales. Una selección facsimilar en homenaje a Fernando Gamboa*, 15. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.

<sup>86</sup> Carla Stellweg. Entrevista escrita vía correo electrónico realizada por Abigail Pasillas Mendoza, Ciudad de México-Nueva York, 6 octubre de 2016.

convirtió en paradigma para la historia de la fotografía en México; parte de su importancia radica en que representó un punto de quiebre fundamental para el ámbito fotográfico, gracias al enfoque de los artículos historiográficos frente a la escena fotográfico-artística de la época o las perspectivas de análisis de autores como Umbró Apollonio, que relacionaron la fotografía con la pintura, entre otros aspectos.

Así, en el número 12 de *Artes Visuales*, el interés historiográfico quedó claramente perfilado a través del artículo de Emma Cecilia García Krinsky, “Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México.”<sup>87</sup> La pauta estaba señalada y, en gran medida, esto había sido posible gracias a la colección del propio museo: el acervo fotográfico conformado por el lote de fotografía antigua donado en 1973 por Manuel Álvarez Bravo y el lote de 400 impresiones *vintage* de su autoría, adquirido por el MAM en 1974. No es extraño suponer que de esta valiosa fuente primaria abrevaban la directora y los ensayistas, algunos de ellos, curadores o investigadores del museo, como la misma Emma Cecilia García. Al respecto, Stellweg me explicó que:

Por allí de 1975, el señor López, encargado de las bodegas donde estaban las colecciones del MAM, no recuerdo su nombre, subió a mis oficinas diciendo que encontró unas cajas y, al lado, algo que parecía una cámara. Bajé y vi una cámara Daguerre firmada por él, vi que la madera estaba toda apolillada, y las cajas de cartón tenían una mezcla de fotos, reproducciones varias, etcétera. Lo reporté al director, Fernando Gamboa y le propuse que me iba a llevar la cámara a un tratamiento para parar su destrucción, además de ir a casa de Don Manuel, a quien ya conocía, a que me ayudara a situar el contenido de las dos cajas. Aceptó.

Aparte habían llegado tres chicas de la Iberoamericana para hacer Servicio Social en Historia de Arte y las incorporé a este proyecto de investigación, también por mi conciencia de la necesidad de formar a otras personas, nuevas generaciones de posibles “críticos de arte”. Dos de ellas siguieron con el tema de la foto: Beatriz Gutiérrez-Moyano y Emma Cecilia García, quien luego se casó y ahora es “de Krinsky”. Beatriz discontinuó con la foto y se fue por otro lado, pero Emma Cecilia ha continuado con la fotografía como tema principal de su trabajo. Un poco más tarde también le di trabajo a Victoria Blasco, quien al cerrar la revista fue a hacer un internado en el departamento de fotografía del Getty, donde estaba Weston Naef, antes curador del *Metropolitan Museum*, aquí en Nueva York y a quien conocía.

Manuel Álvarez Bravo nos ayudó muchísimo, lo cual me hizo sugerirle a Fernando Gamboa pedir su ayuda en establecer una colección de *a veras* y aceptó. Siempre fue muy generoso, además de divertido.

Después de que Fernando renunció y me vine a Nueva York, Manuel continuó con Televisa, en el Centro de Arte Contemporáneo en Campos Elíseos, y formaron una súper-genial colección fotográfica que visité muchas veces cuando iba a México desde Nueva York. Magda Carranza (de Akle), otra ex-asis-tente en *Artes Visuales*, fue la curadora principal de ese museo y cuando Victoria volvió del Getty, Magda procuró que le dieran trabajo allí.

Hubo veces que les recomendé a quién o qué comprar en Nueva York, ya que siempre he seguido con el dedo el pulso de la fotografía e hice muchas colaboraciones curando, etcétera, con Fotofest en Houston y demás. A Carlos Monsiváis también le compraba foto, George Platt-Lynes, etcétera. Por cierto, su colección de fotografía, aparte de lo demás, en el Museo del Estanquillo, es de primera.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> García Krinsky, “Una posible silueta...”, 2-6.

<sup>88</sup> Carla Stellweg. Entrevista escrita vía correo electrónico realizada por Abigail Pasillas Mendoza, Ciudad de México-Nueva York, 6 octubre de 2016.

Así, el referido ensayo de García Krinsky será muy significativo para la conformación de una genealogía sobre nuestros relatos sobre fotografía. La autora ubicó en la Revolución Mexicana y en el muralismo, los dos elementos que hicieron posible el desarrollo de lo que la historiadora llama “una fotografía propiamente mexicana”, ya que desde los albores del medio, ésta se habría desarrollado bajo el influjo de “corrientes extranjeras, en su mayoría académicas,”<sup>89</sup> desde las primeras épocas del medio, los años entre siglos, y hasta las primeras expresiones pictorialistas de las dos décadas iniciales del siglo XX.

García Krinsky ubicó la influencia de diversos fotógrafos extranjeros a través de los periodos reseñados. Mencionó los trabajos iniciales de John Lloyd Stephens y Frederich Catherwood; Désiré Charnay, Theodore Tifferau, Pierson; posteriormente, de finales del siglo XIX, a Wolfenstein, Maya y Sciandra, North, Guillermo Kahlo, así como a los que trabajaron durante las dos primeras décadas del siglo XX: Schlattmann y Emilio Lange. Estos últimos, junto con mexicanos como Garduño, Martín Ortiz, Ocón y Silva, “apuntaban hacia otra orientación de la fotografía, acercándose a la pintura.”<sup>90</sup> Con este breve señalamiento, la investigadora dio cuenta de la expresión pictorialista que tuvo lugar en México durante el periodo de cambio de siglos. Además, refiere a Hugo Brehme, y hacia la década de 1920, la llegada de Walter Lipkau y Rodolfo Rudinger.

Así, para García Krinsky, es gracias al muralismo y a la conciencia nacionalista que éste enarbola, que tanto la pintura como la fotografía, se desarrollaron como expresiones artísticas de lo nacional. Como un segundo elemento de conformación, la autora ponderó la llegada de Edward Weston y de Tina Modotti; el tercer elemento en la genealogía propuesta por la historiadora fue un fotógrafo nacido en tierras mexicanas: Manuel Álvarez Bravo.

En esta década [1920] figura Manuel Álvarez Bravo (1902) al lado de los muralistas, con Weston y Modotti. Es él quien implantará la posibilidad de una fotografía “mexicana” [...]. En la obra fotográfica de Álvarez Bravo se aprecia una síntesis del cambio histórico y de apreciación estética de México, obra que no termina de dejar su influencia en la de los que los [sic] siguen.<sup>91</sup>

La mayor parte de las fotografías referidas por García Krinsky forman parte de la colección del MAM; es por eso posible suponer que el propio acervo deviene en *corpus* del planteamiento historiográfico y en fuente de estudio para la recepción de la fotografía histórica que se está perfilando en los tempranos años setenta del siglo XX desde la perspectiva del Museo de Arte Moderno.

Tengo la sospecha de que los fotógrafos y estudios, las fotografías antiguas y las de vanguardia, los álbumes y objetos fotográficos de la colección del MAM, recuperados y reproducidos en *Artes Visuales* desde 1973, a la postre alimentarán de manera importante las investigaciones y exhibiciones subsecuentes, haciendo eco de los señalamientos que Emma Cecilia García Krinsky expresara a inicios de la década de 1970. En este sentido, es fundamental reconocer el papel del

<sup>89</sup> Krinsky, “Una posible silueta ...”, 5.

<sup>90</sup> Krinsky, “Una posible silueta ...”, 5. Así, en esta silueta en la que se propusieron algunos ejes del relato historiográfico de nuestras prácticas fotográficas, la poca visibilidad del pictorialismo frente a la vanguardia moderna, ya está presente.

<sup>91</sup> Krinsky, “Una posible silueta ...”, 6.

Museo en la investigación del acervo fotográfico, así como en su reconocimiento simbólico y en su visibilización pública mediante una plataforma editorial como lo fue *Artes Visuales*. Además, esto constituye una diferencia fundamental entre el MAM y el Museo Nacional de Arte, en cuanto a sus respectivas colecciones fotográficas. El MUNAL, por ejemplo, cuenta con muy poca obra de unos de los fotógrafos clave de la fotografía mexicana del siglo XX, es decir, Manuel Álvarez Bravo —apenas siete fotografías y once imágenes de registro de obra atribuidas en conjunto a Lola y Manuel Álvarez Bravo—.<sup>92</sup> La retroalimentación entre los relatos históricos, por un lado, y la visibilidad de los acervos a través de exhibiciones, por otro, no ha sucedido de la misma manera en el MUNAL, en parte debido a que éste no conserva una colección de fotografías antiguas y de vanguardia equiparable a la del MAM.

Entre aquellas investigaciones y exposiciones fundacionales de nuestros relatos sobre la historia fotográfica, que es posible inferir que recuperaron los pasos de los ensayos presentados en *Artes Visuales*, se encuentran *Imagen histórica de la fotografía en México*, realizada en 1978, así como la exposición *Memoria del tiempo. 150 años de la fotografía en México*, presentada en 1989 en el MAM, como parte de un programa conmemorativo que reunió varias exposiciones en distintas sedes del país. Junto con un evocador y preciado álbum de tipos mexicanos de Cruces y Campa que con los años ha acrecentado su aura seminal y adquirido cualidades extraordinarias de reliquia fundante de nuestra fotografía, se reproducen en el artículo de García Krinsky otras fotografías de la colección del MAM como *Cañas de azúcar* (1929) y *Excusado* de Edward Weston (1925).

También en 1978, tuvo lugar en la Ciudad de México el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, poco después de la conformación del Consejo Mexicano de Fotografía. *Artes Visuales* dedicó su número 19, de otoño de ese año, precisamente al Coloquio. En consonancia con el pensamiento crítico de la época, la visión editorial de la revista se definió a través de un enfoque hemisférico y latinoamericanista. Algunas categorías de la Teoría Social latinoamericana son fundamentales para entender la visión de ‘lo latinoamericano’ que distingue a *Artes Visuales*: la relación ‘centro y periferia’, la ‘marginalidad’ o la condición de ‘subdesarrollo’. La visión internacional y regional latinoamericana se observa, entre otras cosas, en la construcción de redes de colaboración, intercambio y difusión; en una visión inclusiva y plural que daba cuenta de la diversidad de la escena artística contemporánea de Latinoamérica; en las estrategias creativas y de visibilidad de prácticas artísticas latinoamericanas parcial o totalmente excluidas o, incluso, perseguidas en una época marcada por las dictaduras militares, “De allí la inclusión de prácticas artísticas como arte correo, libros de artista, páginas para artistas, propuestas-cuestionarios que circulábamos para que

---

<sup>92</sup> De las dieciocho fotografías referidas, catorce pertenecen al Patronato y sólo cuatro forman parte del acervo del Museo. Fue hasta 1994, cuando se integró la primera obra de Manuel Álvarez Bravo al acervo: un retrato en blanco y negro, sin fecha, que retrata a una sensual mujer recostada ante una ventana, a través de la que se cuela una cálida luz que baña los contornos de su cuerpo: María Asúnsolo. A mediados de la década de 1990, la promotora del arte mexicano de la posrevolución, quien se hizo retratar por un buen número de artistas de su época, donó al MUNAL éste y otros retratos fotográficos —cuatro de Foto Estudio Semo, uno de Gisèle Freund y dos de autor sin identificar— y varios retratos pictóricos. En la sala *María Asúnsolo*, que formó parte del recorrido histórico artístico del siglo XX, *Estrategias plásticas para un México moderno (1990-1954)*, se expusieron de manera permanente parte de las obras donadas. Por otro lado, las tres restantes fotografías de Manuel Álvarez Bravo, se integraron al Museo través de la donación del Fondo Olivier Debroise en 2008.

pudiéramos ser una ‘galería en páginas’ del pensar y hacer artístico hemisférico; con o sin dictaduras, esas obras podían circular”<sup>93</sup>, según señala Stellweg.

Por otro lado, es necesario situar la curaduría de Mulvey y Wollen de la muestra *Frida Kahlo-Tina Modotti* presentada en 1983 en el MUNAL, en el marco de un cambio conceptual producto de la crítica feminista y la perspectiva de género desarrolladas a partir de la década de 1970. Se reconoce al texto pionero de Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres”, publicado en 1971, como uno de los que abrieron la brecha para un nuevo enfoque en la Historia del Arte. Cuatro años después, en 1975, Laura Mulvey publicaba el ensayo “El placer visual y el cine narrativo.”<sup>94</sup>

Con este antecedente epistemológico, Mulvey y Wollen desarrollaron la lectura sobre la obra de Frida Kahlo y Tina Modotti que, después de varias itinerancias por Europa, fue presentada en los muros del MUNAL, en una época sumamente prolija en cuanto a innovaciones teóricas en el campo de la fotografía. En 1980, Barthes publicaba *La cámara lúcida* y, en 1982, *Lo obvio y lo obtuso*; en éste último, se incluye su artículo “El mensaje fotográfico”. Y, en 1983, año de la exposición, Philippe Dubois publicaba *El acto fotográfico*.

Haciendo eco a uno de los planteamientos que Nochlin desarrolló en 1971, los curadores partieron de algunas divisas fundamentales para la crítica de arte feminista, como el reconocimiento de la condición de mujeres de ambas artistas. Nochlin ya había destacado el potencial de enfocarse en esta condición en los siguientes términos:

[...] la así llamada cuestión de las mujeres, lejos de ser un asunto menor, periférico, risiblemente provinciano y enganchado a una disciplina seria y establecida, puede convertirse en un catalizador, en un instrumento intelectual que explora las suposiciones básicas y “naturales” proporcionando un paradigma para otro tipo de cuestionamiento interno y, a la vez, vínculos con paradigmas establecidos por aproximaciones radicales en otros campos. Incluso una pregunta simple como: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, puede, si se responde adecuadamente, crear una especie de reacción en cadena que se expande, abarcando no sólo las suposiciones aceptadas del campo en particular, sino también, hacia fuera, la historia y las ciencias sociales, aun la sociología y la literatura.<sup>95</sup>

De esta forma, puede interpretarse que la pregunta retórica formulada por Nochlin en 1971, fue aplicada en 1982-1983 por Mulvey y Wollen al ámbito de la pintura y la fotografía del México de la posrevolución, a través de Kahlo y Modotti, respectivamente. De igual forma, la exposición,

<sup>93</sup> Carla Stellweg. Entrevista escrita vía correo electrónico realizada por Abigail Pasillas Mendoza, Ciudad de México-Nueva York, 6 octubre de 2016.

<sup>94</sup> Nochlin publicó su texto por primera ocasión en 1971 en la revista *Art News*. Por su parte, Mulvey lo hizo en la revista *Screen* en 1975. La traducción de ambos ensayos, junto con una selección que resulta fundamental para el campo de la crítica de arte feminista en la Historia del Arte, se publican en el compendio realizado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz titulado *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Las compiladoras explican, más de treinta años después de la aparición de los dos estudios mencionados, que: “[...] en las escuelas de arte en México, prácticamente se ignora su existencia, a pesar de que el pensamiento feminista ha revolucionado de manera importante los lenguajes visuales de la posmodernidad. [...] La repercusión social de la teoría feminista y la aceptación institucional de sus planteamientos conducen a la ampliación de una postura crítica anclada en la experiencia de la mujer como constancia de una otredad, y a un análisis del género sexual como construcción social, donde los límites, la validez y las bases conceptuales de la masculinidad y femineidad, se cuestionan desde una variedad de posturas transdisciplinares.” Cordero y Sáenz, *Crítica feminista...*, 5, 8.

<sup>95</sup> Nochlin, “¿Por qué no han existido...?”, 18.

realizada originalmente en Londres, giró en torno a las categorías de margen o marginalidad “asignada al arte mexicano y al arte de las mujeres y la fotografía”,<sup>96</sup> así como a la premisa básica del feminismo de “lo personal es político.”<sup>97</sup> En palabras de los curadores, esta noción afirma que “El principal logro de la creación de conciencia reside en proveer una estructura para que las mujeres descubran que sus problemas no se trataban de ‘problemas’ y que ya no son más ‘equivocaciones’ de nadie, sino temas políticos.”<sup>98</sup>

La exposición abordó los tópicos del cuerpo, los regímenes escópicos y la mirada, basándose en los planteamientos del historiador Michel Foucault y la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud, aspectos hoy fundamentales para el campo de la Cultura Visual y la perspectiva de género. Dentro de este marco conceptual, las preocupaciones que llevaron a Mulvey a analizar el cine en su texto de 1975, “El placer visual y el arte narrativo”, son reconocibles en el discurso curatorial de 1983:

Tanto el arte de Frida Kahlo como el de Tina Modotti, tenía como base a sus cuerpos: a través de las lesiones, el sufrimiento y la incapacitación en el caso de Frida; a través de un accidente de belleza en el de Tina. [...] Modotti, cuya carrera comenzó como actriz de películas y modelo, volvió a dirigir la mirada que se había enfocado en ella para llevarla esta vez al exterior cuando se transformó en fotógrafa. En el arte de Kahlo llegó a ser predominantemente el autorretrato; el de la Modotti, uno que representaba a los demás, predominantemente mujeres, pero vistas con una mirada muy diferentes a la que ella había recibido.<sup>99</sup>

Ahora bien, la exposición de 1983 en MUNAL también se enmarca en un proceso específico del sistema del arte en México. Si tomamos prestado el término ya referido de ‘año acontecimiento’ con el que Francisco Reyes Palma se refirió respecto a 1921 como una fecha fundamental para la vanguardia en México, es posible formular que 1983 también fue un año acontecimiento para el arte feminista en nuestro país. Tres agrupaciones artísticas feministas pioneras se conformaron en dicho año: *Tlacuilas y Retrateras*, fundada en mayo —a raíz del taller sobre arte feminista impartido por Mónica Mayer en la ENAP<sup>100</sup>—, integrada por Ruth Albores, Consuelo Almeda, Karen Cordero, Ana Victoria Jiménez, Lorena Loaiza, Nicola Coleby, Marcela Ramírez, Isabel Restrepo, Patricia Torres y Elizabeth Valenzuela; en junio surgió *Polvo de Gallina Negra*, que agrupó a Mónica Mayer, Maris Bustamante y Herminia Dosal y, *Bio-Arte*, en el mes de noviembre de 1983,

<sup>96</sup> Mulvey y Wollen, *Frida Kahlo ...*, 86.

<sup>97</sup> Mulvey y Wollen, *Frida Kahlo ...*, 86, 90.

<sup>98</sup> Mulvey y Wollen, *Frida Kahlo ...*, 90. Respecto a ‘lo personal es político’, Karen Cordero e Inés Sáenz señalan que éste “es el planteamiento básico del feminismo que dio lugar a un cuestionamiento profundo del papel del género sexual en la determinación de nuestras relaciones de poder humanas, nuestras estructuras sociales y económicas y nuestras vivencias del cuerpo y de la percepción, y permitió, precisamente, que el pensamiento feminista desafiara la segregación de los ámbitos de lo privado y lo público.” Cordero y Sáenz, *Crítica feminista...*, 6. Araceli Barbosa explica que la premisa se refiere a: “revolucionar la esfera de la vida privada a partir de la lucha política para transformar las estructuras sociales y revolucionar la esfera de la vida pública. [...] Para lograr la equidad de género —otra de las premisas sustantivas del feminismo—, la batalla se debía dar en todos los campos donde la dominación es más patente: el hogar [...], la calle [...], el trabajo [...], los medios de comunicación masivos [...], la discriminación legal [...], la sexualidad [...]” Barbosa, *Arte feminista...*, 28.

<sup>99</sup> Mulvey y Wollen, *Frida Kahlo ...*, 96.

<sup>100</sup> Véase Mónica Mayer, “De la vida y el arte como feminista.” En *pintomiraya.com*. Última consulta noviembre de 2016.



formado por Nunik Sauret, Roselle Faure, Rose Van Lengen, Guadalupe García y Laita.<sup>101</sup>

Los antecedentes inmediatos que se desarrollaron durante las décadas de 1970 y 1980 en México que permiten explicar lo sucedido en 1983, han sido reseñados por Araceli Barbosa. La autora destaca tres elementos, entre los varios que fueron detonantes del surgimiento del arte feminista en México: primero, la coyuntura internacional de los movimientos feministas; segundo, los actos celebratorios del Año Internacional de la Mujer en 1975 —cuya sede fue la Ciudad de México— y, tercero, la labor de la artista Mónica Mayer, concretamente el taller de arte feminista que impartió entre 1983 y 1984 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.<sup>102</sup>

En el marco del Año Internacional de la Mujer en 1975, el gobierno de Luis Echeverría instrumentó una serie de modificaciones legislativas en materia de política cultural que, de acuerdo con Barbosa, obedecieron a la necesidad gubernamental de mejorar la imagen del régimen post 1968. Como parte de este esfuerzo, se presentaron tres exposiciones sobre artistas mujeres ya consagradas, acompañadas por obras de creadoras contemporáneas. Aunque la autora no refiere la procedencia de las piezas —lo que nos permitiría ubicar la visibilidad de las colecciones públicas o privadas de las propias artistas y de particulares—, refiere que a partir de tales años “sus obras se encontraban en las colecciones permanentes en el Instituto Nacional de Bellas Artes y en las dependencias de la Secretaría de Educación Pública.”<sup>103</sup>

Barbosa destaca que a partir de estas muestras, la presencia y visibilidad de las artistas mujeres en el sistema cultural y expositivo de la Ciudad de México fue paulatinamente consolidándose, aunque las exhibiciones no estuvieron exentas de la crítica en la prensa, manifestaciones y actos contestatarios por parte de la comunidad artística, según refiere la autora. Las tres muestras que se presentaron en el marco del Año Internacional de la Mujer en recintos icónicos capitalinos del ámbito artístico nacional fueron *La mujer en la plástica* —en el Palacio de Bellas Artes, entre julio y agosto—, *Pintoras y escultoras en México* —en el Polyforum Cultural Siqueiros, en agosto— y *La mujer como creadora y tema de arte* —en el Museo de Arte Moderno entre junio y agosto de 1975.

La última muestra recibió fuertes críticas por parte de distintos especialistas —entre ellos, Teresa del Conde—, quienes acusaron evidentes contradicciones del discurso curatorial, en términos de una mirada masculina que reproducía viejos esquemas: “La misión de dicha muestra no era exaltar el espíritu creativo de la mujer ni hacer un cuestionamiento sobre la condición de la mujer artista, sino cumplir con un compromiso oficialista que en nada hacía honor al tema de la exposición, pues la participación mayoritaria de artistas varones mostró a la mujer en actitud pasiva y en calidad de objeto.”<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Mónica Mayer, “De la vida y el arte como feminista.” En pintomiraya.com. Última consulta noviembre de 2016.

<sup>102</sup> En la investigación ya citada, Barbosa presenta una semblanza sobre la formación y trayectoria de Mayer, así como un balance sobre sus aportaciones al arte y a los colectivos feministas de finales de 1970 hasta la actualidad. También véase el catálogo de la exposición que se presentó en el MUAC, de febrero al julio de 2016, *Mónica Mayer. Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva*, con textos de Karen Cordero, Andrea Giunta, Griselda Pollock, Mayer y otras autoras. El texto de Giunta, “Feminismos y emancipación. Mónica Mayer: estética radical y simultaneidades latinoamericanas”, recorre y analiza los derroteros y aportaciones de la trayectoria de Mayer.

<sup>103</sup> Barbosa, *Arte feminista* ..., 35.

<sup>104</sup> Barbosa, *Arte feminista* ..., 34.

En este sentido, finalmente se observan notables distinciones entre la muestra de 1975 en el MAM y *Frida Kahlo-Tina Modotti* en 1983 en el MUNAL —que no es reseñada por Barbosa, quien se enfoca en las tres muestras señaladas, entre otras—. Por un lado, existe una diferencia entre las coyunturas políticas nacionales e internacionales que dieron origen a ambos proyectos expositivos, así como entre los diferentes motivos formulados por sus promotores.<sup>105</sup> Al inaugurar la muestra de 1975, Fernando Gamboa —quien fue director del MAM entre 1972 y 1981— reconocía que las mujeres se habían incorporado tardíamente a la esfera “de las bellas artes”, lo que no sucedió de igual forma en el terreno de las llamadas “artes menores”, como la cerámica, el tejido y el bordado, labores consideradas tradicionalmente femeninas y dominadas generacionalmente por mujeres.”<sup>106</sup> En la exhibición participaron obras de pintoras y escultoras como María Izquierdo, Frida Kahlo, Remedios Varo, Helen Escobedo, Ángela Gurría, entre otras, junto con obra de 36 artistas hombres. Sin embargo, ni fotografías ni fotógrafos fueron incluidos en la muestra.<sup>107</sup>

Araceli Barbosa se detiene en el señalamiento de Gamboa y apunta que: “efectivamente, la visibilidad de las mujeres dentro del mundo institucional del arte inicia tardíamente, en la década de 1930, con las primeras exposiciones de María Izquierdo y Frida Kahlo.”<sup>108</sup> La única fotógrafa referenciada por la autora en el balance de la práctica expositiva de artistas mujeres hacia 1975, es Kati Horna a quien identifica como artista de corte surrealista, pero sin especificar en qué muestras participó.<sup>109</sup> Falta la referencia a Tina Modotti —así como a otras fotógrafas activas previa y posteriormente a esa época, cuyo trabajo ha sido documentado por investigadores como José Antonio Rodríguez, entre otros, mediante publicaciones y exhibiciones fotográficas recientemente<sup>110</sup>—, posiblemente porque Barbosa se enfocó en las expresiones de arte pictórico. Recordemos que Modotti ya había exhibido en México desde la década de 1924, tanto al lado de Weston, como en solitario en 1929.

Por otro lado, existen importantes distinciones entre las perspectivas conceptuales y las propuestas curatoriales de cada una de las exhibiciones. Mientras la curaduría de *La mujer como creadora y el tema del arte* de 1975, evidenció y reprodujo lo que se señaló como “las miradas masculinas” de los artistas que veían y representaban a las mujeres como tema o modelo, por otro

---

<sup>105</sup> Un punto de contacto entre las exposiciones del MAM en 1975 y del MUNAL en 1983 en torno a la crítica y al arte feminista, se sitúa en las actividades paralelas que ambos recintos celebraron en torno a sus exhibiciones. La revista *Artes Visuales* dedicó el número 9, publicado en 1976, al encuentro “Mujeres-arte-femineidad”, celebrado en el Museo. Igual que como lo había hecho en 1973 respecto a los estudios históricos y la crítica sobre fotografía mexicana, *Artes Visuales* volvía a postularse como una innovadora plataforma para el debate, pero ahora sobre arte feminista. En 1983, en el MUNAL se celebró una mesa redonda sobre la exposición, en la que participó Mónica Mayer, así como un coloquio sobre mujeres artistas.

<sup>106</sup> Barbosa, *Arte feminista* ..., 33.

<sup>107</sup> La lista completa de artistas participantes en “La mujer como creadora y tema del arte” puede consultarse en Daniel Garza Usabiaga. “Exposiciones en el MAM.” *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, 244. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.

<sup>108</sup> Barbosa, *Arte feminista*..., 33.

<sup>109</sup> Barbosa, *Arte feminista* ..., 36. Para 1975, el MAM había presentado dos exposiciones dedicadas a la fotografía: de octubre a noviembre de 1966, “Fotografías” de Edward Weston y Brett Weston, y, de mayo a julio 1973, “El paisaje del hombre” de Enrique Bostelmann. La obra de Manuel Álvarez Bravo fue expuesta hasta marzo-mayo de 1976 en “Pequeño homenaje a M. Álvarez Bravo”, a pesar de que en 1973 se habían adquirido 400 de sus obras y él mismo había donado un importante lote de fotografía antigua y objetos fotográficos en 1973. Garza, *La máquina* ..., 237, 242.

<sup>110</sup> José Antonio Rodríguez. *Fotógrafas en México, 1872-1960*. Madrid, Turner, 2012 y la exposición *Otras miradas. Fotógrafas en México, 1872-1960*, presentada en el MAM.

lado, la curaduría de *Frida Kahlo-Tina Modotti* casi diez años después, dio un significativo giro conceptual respecto a ese punto. Las mujeres ya no eran modelos, esposas, amantes, discípulas, ni temáticas para la inspiración masculina, sino artistas con un cuerpo de obra consolidado que en parte había sido marginado del relato de la historia del arte por su condición femenina.<sup>111</sup> En 1983, su trabajo, contexto de producción creativa, posición en el sistema del arte de su época, así como su circulación y recepción fue interpretado desde la óptica de género. Esta distinción, por supuesto, no es gratuita; Laura Mulvey estaba detrás de ella. Por supuesto, la recepción de esta perspectiva en 1983 no fue sencilla para todos. Revisar la crítica que circuló en la prensa, por ejemplo, lo evidencia; como veremos más adelante, se publicaron algunas crónicas que mostraron el arraigo profundo de la mirada masculina patriarcal que, no pocas veces, seguía reduciendo el trabajo de las artistas, pero muy especialmente el de Modotti, a meras derivaciones de sus amantes y pasatiempos de turista.

Además de haber constituido una nueva interpretación de la obra de Tina Modotti a partir de una lectura de género, la exposición de 1983 abonó a la creciente visibilización de su obra en México; posicionó al Museo en algunas de las tendencias en boga y abrió la puerta a la exhibición pública de expresiones fotográficas en sus salas de exposición temporal. En cierta forma, sucedió algo de lo que Carla Stellweg señaló en el icónico número 11 de la revista *Artes Visuales* dedicado a la museografía y los museos: “Reconozcamos que mucha de la obra que vemos no existe; es el ambiente (¿museo?) el que le confiere su existencia.”<sup>112</sup>

De igual forma, la exhibición de 1983 repercutió favorablemente en el incremento del acotado fondo fotográfico con el que el Museo se inauguró en 1982. Después de la exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti*, la colección fotográfica del MUNAL estuvo perfilada durante varios años casi únicamente por las copias de las impresiones originales que se recibieron en donación 1983 por parte de la galería Whitechapel y las que se solicitaron a la Fototeca Nacional del SINAFO. Años después, hacia la década de 1990, tuvieron lugar nuevas exposiciones y donaciones que sumaron obra fotográfica al acervo del Museo. En este sentido, *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, exhibida de noviembre de 1991 a febrero de 1992, es un ejemplo de un nuevo estatus de la fotografía dentro del guión curatorial. De acuerdo con Graciela de la Torre, el guión de dicha muestra buscó ser “ajeno a una visión lineal de la historia del arte.”<sup>113</sup> La fotografía fue entendida como parte del arte mexicano del periodo y, muy probablemente, se trató del primer ejercicio que evidenció museológicamente el lugar de la fotografía dentro del relato de la modernidad mexicana desde los muros del MUNAL.

*Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960* estuvo conformada por 267 piezas realizadas en distintos soportes y técnicas, entre pintura, gráfica, dibujo, documentos (ma-

<sup>111</sup> Barbosa explica que “[...] son las artistas con mayores relaciones sociales quienes logran ubicarse dentro de una elite cultural que les permite una mayor movilidad y representación. Conviene incluir también a aquellas artistas vinculadas con un creador plástico famoso, sea su esposo, su padre o su amante, que logran destacar en el campo de las artes visuales independientemente de la calidad de su obra.” Barbosa, *Arte feminista...*, 34.

<sup>112</sup> Stellweg, [nota editorial], 2.

<sup>113</sup> Graciela de Reyes Retana. “Prólogo.” En *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, 14. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.

terial complementario), publicaciones y fotografía; 21 fueron fotografías —no todas *vintage*—, dentro de las que 4 fueron de Modotti; más una publicación de época considerada un hito: un ejemplar de la primera edición de 1923 de *México pintoresco* de Hugo Brehme. Los fotógrafos incluidos fueron Tina Modotti (cuatro obras), Edward Weston (dos obras), Paul Strand (una obra), Hugo Brehme (una publicación), Manuel Álvarez Bravo (tres fotografías), Lola Álvarez Bravo (cuatro obras), Nacho López (4 obras), los Hermanos Mayo (una obra) y Kati Horna (dos obras). De todas las piezas, únicamente las cuatro copias contemporáneas de Tina Modotti pertenecían a la colección del MUNAL; el resto de las fotografías expuestas pertenecía a otras colecciones. Dos de las tres obras de Manuel Álvarez Bravo, pertenecen a la colección del MAM y una, a colección particular. Las cuatro obras de Nacho López y la de los Hermanos Mayo, pertenecían a la Fototeca Nacional del SINAFO. Respecto a Lola Álvarez Bravo, es posible sugerir una hipótesis sobre el itinerario de los cuatro fotomontajes exhibidos, copias modernas realizadas por Jesús Sánchez Uribe. Muy probablemente, las piezas pertenecían entonces a la colección particular de la artista; hoy en día las cuatro forman parte del Fondo Olivier Debrouse, donado al Museo en 2008. Es factible suponer que se trata de las mismas piezas, que pudieron haber sido regaladas a Debrouse por la fotógrafa y, posteriormente, donadas al Museo cuando ese material quedó como legado del curador. Algo similar pudo haber ocurrido con las dos obras de Kati Horna, de colección particular, mismas que se integraron al acervo del Museo mediante una adquisición en 1992.<sup>114</sup>

De cualquier forma, es ilustrativo observar que de todas las fotografías exhibidas en *Moder- nidad y modernización* en 1991, el MUNAL únicamente contaba con las cuatro piezas de Modotti. A poco menos de diez años de haberse inaugurado el museo, esta muestra pudo haber puesto de manifiesto la poca representatividad de obra fotográfica en los acervos del recinto, así como la preponderancia de Modotti como casi la única fotógrafa incluida. Como ya he referido en el capítulo primero de esta tesis, posteriormente, con el proyecto *MUNAL 2000* —en el cambio de siglo—, el recinto reconfiguró su guión curatorial y otorgó a la fotografía un nuevo lugar dentro del mismo, incluso creó espacios específicos para su exhibición: los Gabinetes de Fotografía de los siglos XIX y XX. A partir de todo esto, se abrieron nuevos episodios en el proceso de conformación y visibilización de su acervo fotográfico. Respecto a Modotti, fue hasta el año 2015 cuando el Museo recibió en donación tres copias *vintage* por parte de Mireya Maples Vermeersch, hija de Manuel Maples Arce. Las emblemáticas fotografías *Cables de telégrafo*, 1925 —publicada originalmente en el número 2 la revista *Horizonte* en 1926—; *La elegancia y la pobreza* —realizada para *El Ma- chete* en 1928— y *Guitarra, canana y hoz* —1929—. Junto con varios ejemplares de publicaciones estridentistas —*Irradiador*, *Horizonte*, *Revista América*, *Metrópolis*—, manifiestos, documentos y fotografías de carácter documental, las fotografías se sumaron a las previas “donaciones estridentistas” —como se les conoce— de 1985 y 1992, realizadas por Blanca Veermesh de Maples Arce.

---

<sup>114</sup> Agradezco a Ana Celia Villagómez del MUNAL la referencia de esta adquisición de 1992.

### 3.3 “Las pintoras Frida y Tima”. Recepción y difusión de la exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti* en la prensa (1983): otro frente para la visibilidad o marginalidad de la fotografía, las fotógrafas y sus exposiciones

*Una mujer [en el siglo XVI] podía escribir cartas sentada a la cabecera de su padre enfermo. Podía escribirlas junto al fuego, mientras los hombres charlaban, sin molestarlos.*  
Virginia Woolf<sup>115</sup>

Es probable pensar que los lectores del diario *Novedades* que se percataron de la trascendencia de lo comentado en la reseña de Ignacio Flores-Antúnez<sup>116</sup> en la sección “Artecomentarios” del 13 de junio de 1983, pudieron haberse interesado en visitar la exhibición que se anunciaba:

El 14 de los corrientes se inaugurará en el Museo Nacional de Arte (Tacuba, frente al Palacio de Minería), una singular exposición en la que se encuentran dos importantes mujeres desaparecidas: TINA MODOTTI, italiana, y FRIDA KAHLO, mexicana. Auspician este evento el INBA y el White Chapel art Gallery (sic). Frida vivió una vida dramáticamente trágica. Ya se ha hablado lo suficiente de ella. De Tina Modotti, como no tenía yo información anterior sobre sus actividades, tomo de los boletines que envían por kilo a todo mundo y me entero de que ella “nació en 1896 en Udine, Italia [...]”.<sup>117</sup>

El comentario de Flores-Antúnez evidencia, al menos, dos cuestiones fundamentales que hoy nos permiten delinear el ámbito fotográfico en los años iniciales de la década de 1980 en México y, en particular, el lugar que entonces Modotti ocupaba en él. Por un lado, el autor destacaba la singularidad de la exposición, cuya propuesta curatorial conjuntaba la obra de una ‘suficientemente’ comentada Frida Kahlo, con el trabajo de una fotógrafa italiana que apenas comenzaba a figurar en el imaginario mexicano.

En esos años, Kahlo era bastante conocida por el público de nuestro país. De manera semejante a la presentación del libro de Hayden Herrera, *Frida: a Biography of Frida Kahlo*, que

---

<sup>115</sup> Virginia Woolf. *Un cuarto propio*, 71. Madrid: Alianza, 2005 [1929].

<sup>116</sup> Algunos de los autores mexicanos que han desarrollado crítica fotográfica o estudios sobre la misma son José Antonio Rodríguez, quien publicó su columna *Clicks a la distancia* en el diario *El Financiero* y Rebeca Monroy Nasr. Véanse sus textos: *Ases de la cámara: textos sobre fotografía mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010; y “Una aproximación a la fotocrítica en México.” En Rebeca Monroy Nasr, coord. *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, 283-305. México: Yeuetlatolli, A.C., 2003.

<sup>117</sup> Ignacio Flores-Antúnez, “Mesa redonda en torno a Melesio Galván. Tina Modotti con Frida Kahlo en el MUNAL.” *Novedades*, junio de 1983. A menos que se indique lo contrario, todas notas periodísticas comentadas en este apartado forman parte del Archivo Histórico del MUNAL, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”. Debido a que se trata de recortes, en muchos casos se carece de algunos datos de la ficha bibliográfica.



Lola Álvarez Bravo, fotografía de registro de *Autorretrato dedicado a León Trotsky* (1937) de Frida Kahlo, fecha no registrada, plata/gelatina, sin medidas, Fondo Olivier Debroise. Donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

tuvo lugar en Nueva York, cuando la muestra se presentó en la Grey Gallery,<sup>118</sup> en la Ciudad de México, Raquel Tibol hizo lo propio con la tercera edición de su libro *Frida Kahlo: una vida abierta*, apenas unos días después de la inauguración del 14 de junio en MUNAL. Ese 19 de junio de 1983, la crítica de arte argentina explicó al público reunido en la Sala Nacional del Museo del Palacio de Bellas Artes —originalmente, el evento tendría lugar en el MUNAL—, las aportaciones del nuevo volumen para el conocimiento de la vida y obra de la autora del *Autorretrato dedicado a León Trotsky* (1937).

El hecho revestía un “mitin de desagravio para Frida”<sup>119</sup>, según anunció Tibol:

Es ésta, la tercera edición que se hace de este libro: “La primera —dijo su autora— publicada en Ediciones de Cultura Popular en 1977, fue bien recibida y se agotó rápidamente, superando el problema de la muy mala distribución que tuvo.

La segunda, fue en Alemania y en ella corregí y aumenté algunos datos, y en la tercera, que se publica ahora, recompuse el libro partiendo de la corrección de la verdadera edad de Frida. No creo —dijo Tibol— tener que hacer ninguna corrección posteriormente.”<sup>120</sup>

La historiografía del arte mexicano del siglo XX había sido entonces, corregida y aumentada. Por su parte, Mery MacMasters reseñaba: “Parece que hubo una confusión en cuanto al año de nacimiento de ésta [Frida Kahlo] y doña Raquel tuvo que hacer unos cambios.”<sup>121</sup>

Después de haber comentado la publicación —en compañía de Arnoldo Martínez Verdugo, antiguo secretario del Partido Comunista Mexicano, Aurora Reyes, artista y amiga de Kahlo y Mario Schneider, escritor argentino—, Raquel Tibol refirió a un reportero sus motivaciones para la reedición de su texto, mismas que estaban relacionadas con la actividad artística y la creciente presencia del feminismo durante la época. Según comentó el periodista, Tibol habló:

[...] sobre la razón fundamental de esta “revivencia de Frida”, ubicándola en la labor de los movimientos feministas de Estados Unidos y Europa que tomaron a la artista como bandera, comenzando a consultar a la investigadora desde hace años sin darle el menor crédito. “Es por ello que decidí dejar

<sup>118</sup> Silvia Pandolfi refiere que este suceso contribuyó a aumentar la visibilidad y el interés de Frida Kahlo por encima de Tina Modotti entre el público neoyorkino. En entrevista ya citada. Al respecto de la presentación del libro de Herrera, véase el artículo “Independencia cultural” [autor ilegible]. La nota descalifica la manera ingenua en que la crítica de arte Bárbara Rose reseña el libro de Herrera en un artículo publicado en la revista *Vogue*. “Rose comenta el libro de Hayden titulado *Frida: una biografía de Frida Kahlo* (publicado por Harper and Row de Nueva York), en términos que con frecuencia nada tienen que ver con la grandeza del arte mexicano.” [Autor ilegible], “Independencia cultural.” En *Revista Tiempo* (13 de junio de 1983): 52, 53.

<sup>119</sup> Alain Derbez, “‘Mitin de desagravio’ para Frida Kahlo en el INBA.” *Unomásuno*, 20 de junio de 1983.

<sup>120</sup> Raquel Tibol, citada en Derbez, “Mitin de desagravio...”.

<sup>121</sup> Mery MacMasters, “Frida y la Modotti en el Museo Nacional de Arte.” *El Nacional*, 15 de junio de 1983.

yo mi testimonio, para sacarla también del mito, y para, como es el caso de Tina Modotti, reconocer a nuestras Frida y Tina más allá de éste.”<sup>122</sup>

Así, los testimonios y las investigaciones realizadas por Tíbol publicadas desde 1977, formaban parte de una literatura dedicada a Kahlo que para 1983 contaba con una importante circulación nacional e internacional. Los entretelones de la vida de Frida —y el mito construido en torno a ella— eran lo suficientemente públicos cuando “este nuevo volumen que hasta trae la historia clínica de la pintora”<sup>123</sup>, se presentó como una de las actividades paralelas que acompañaron la exposición montada en el MUNAL. De acuerdo con Flores-Antúnez, lo original de la exhibición residía entonces en reunir la obra de Kahlo con la de una fotógrafa contemporánea suya —¡quien además había sido la persona a través de la cual Frida había conocido a su amado, marido y martirio, Diego Rivera!<sup>124</sup>—. El trabajo de ambas artistas, activas durante la posrevolución y fallecidas en nuestra capital en 1954 y 1942, respectivamente, había sido reunido desde la mirada retrospectiva; a partir de esto y después de varias décadas de invisibilidad,<sup>125</sup> la fotógrafa y su obra adquirieron un importante impulso para su posicionamiento como elementos fundamentales del ámbito artístico y político-cultural de las décadas de 1920 y 1930 en México, y en el desarrollo de una nueva manera de fotografiar identificada con lenguajes de vanguardia, el compromiso y las luchas sociales.

Asimismo, aunque Flores-Antúnez no lo mencionaba en su reseña, lo distintivo de la muestra en el MUNAL también residía en que el Museo había logrado reunir un número importante de piezas de la pintora que pertenecen a colecciones extranjeras.<sup>126</sup> De igual forma, la curaduría adaptada para la itinerancia mexicana mostró piezas antes no vistas por los espectadores del Museo, como el *Autorretrato* de Frida Kahlo, propiedad de Alejandro Gómez Arias, quien lo “facilitó para

<sup>122</sup> Derbez, “Mitin de desagravio...”.

<sup>123</sup> Un artículo de la prensa reseñó además de lo referido a la historia clínica de la pintora que “El núcleo el (sic) nuevo tomo, igual que en el primero, es una entrevista que Tíbol realizó con la artista en 1954. “Tres años más de Frida Kahlo.” *El Nacional*, 17 de junio de 1983.

<sup>124</sup> “Frida Kahlo nació en 1907 en Coyoacán y vivió en la *Casa Azul*. En 1923, cuando estaba en la Escuela Nacional Preparatoria, acostumbraba a ir a observar a Diego Rivera mientras pintaba los murales para la Secretaría de Educación Pública. En 1925, sufrió un grave accidente que afectó su espina dorsal, un pie y la pelvis. A partir de su hospitalización comenzó a pintar. Poco tiempo después, habiendo ingresado al Partido Comunista, conoció a Rivera a través de Tina Modotti. Se casó con Rivera en 1929.” En “Dos Pioneras de la Cultura Mexicana: Frida Kahlo- Tina Modotti.” *El Heraldo de México*, 19 de junio de 1983.

<sup>125</sup> Recordemos que Mariana Figarella hizo un recuento sobre la recuperación de Tina Modotti desde la investigación histórica, en donde indicó que entre 1932 y 1972 aproximadamente, la fotógrafa estuvo prácticamente olvidada por los estudiosos y, a partir de la década de 1970, inició el interés por ella y, para 1980, surgió un *boom* de investigaciones. La exposición aquí comentada fue parte fundamental, sin duda, de este último proceso.

<sup>126</sup> De acuerdo con un reporte del área de Administración, en la edición mexicana de la exposición se expusieron 132 piezas de Frida Kahlo, divididas dos rubros: 93 obras y 39 documentos y objetos. Fueron 59 los coleccionistas de obra participantes (con óleos, dibujos, acuarelas, pasteles, técnicas mixtas, litografías). Entre ellos, 8 fueron extranjeros y, en conjunto, prestaron 11 obras en total. Respecto a los documentos y objetos (tales como cartas, recados, catálogos, objetos y fotografías), se contó con la colaboración de 13 coleccionistas, siendo uno de ellos extranjero, quien facilitó en préstamo 2 documentos. El catálogo, en cambio, indica que fueron 94 obras de Kahlo. Existen algunas discrepancias entre la documentación referida y el catálogo. Sin embargo, el catálogo no da cuenta de los objetos, fotografías documentales y publicaciones, a diferencia del documento en el Archivo Histórico del Museo, gracias al que sabemos que todas las obras, objetos y documentos que conformaron el núcleo de Tina Modotti en la exposición pertenecían a colecciones nacionales. En el caso de Modotti, se contó con el préstamo de 227 obras, pertenecientes a 17 coleccionistas y de 32 documentos y objetos, provenientes de 11 colecciones. De éstos, se expusieron un total de 240 según las siguientes distinciones en términos de copias fotográficas y de autoría: 137 obras de Tina Modotti, de las cuales 63 fueron fotografías originales de época, 58 impresiones de los negativos originales y 16 copias de las impresiones originales. De Edward Weston se presentaron 10 piezas: 2 fotografías originales de época y 8 impresiones posteriores a partir de los negativos originales. El total del rubro “Documentos y objetos” fue de 65, entre los que se encontraban: libros, revistas, carteles, varios, objetos y fotografías —posiblemente documentales—. “Memoria de la exposición Frida Kahlo- Tina Modotti. Junio-agosto 1983”, documento mecanografiado sin autor y sin fecha. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)”.

su exhibición durante 15 días en el Museo Nacional de Arte (Tacuba 8). Cabe hacer notar que este cuadro nunca ha sido exhibido y se presentará al público con la conferencia ‘Iconografía de Frida Kahlo’, sustentada por la Maestra Teresa del Conde el 21 de agosto de 1983.”<sup>127</sup>

Flores-Antúnez no ahondaba en lo novedoso de esta propuesta curatorial, pero otras notas periodísticas sí recuperaron la valoración que el Museo difundió en sus boletines acerca del enfoque de los curadores. Algunas permitían apreciar que, además de reunir a la mexicana con la italiana a partir de una óptica feminista en boga en los tempranos 1980’s, Laura Mulvey y Peter Wollen se centraban en el papel que la fotografía jugó dentro de las transformaciones del arte de las vanguardias del siglo XX: “El transfondo político y cultural contemporáneo es esencial para una comprensión de ambas artistas. Pero es el interés actual en su estética radical, en el derrumbe del arte culto, en el desmantelamiento del arte bajo el impacto de los otros medios tales como la fotografía, lo que da al transfondo mexicano una inmediata pertinencia.”<sup>128</sup>

En estrecha relación con lo anterior, el artículo de Flores-Antúnez en *Novedades* contenía una relevante e ilustrativa confesión de su autor que nos revela aspectos de la época: como ya cité, el articulista admitía que no contaba con referencia previa ni información alguna sobre la italiana. Sin embargo, gracias al material que el Museo distribuyó entre la prensa —basado en los textos hasta entonces escritos, principalmente el de Constantine y hemerografía de época—, el comentarista pudo saber que “las fotografías de Modotti fueron solicitadas por Rivera y Orozco para man-



**Tina Modotti, Guitarra, canana y hoz**, fecha no registrada [1927], plata/gelatina, copia de la impresión original del Comitato Tina Modotti, Trieste, Italia. 18 x 23.7 cm. Donación Whitechapel Gallery, 1983. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

tener un archivo de sus murales, y por Anita Brenner para el libro *Ielos (sic) Behind Altars*.”<sup>129</sup> Aquello de lo que apenas tenía noticia nuestro cronista, ya ha sido ampliamente explicado desde entonces. Deborah Dorotinsky ha señalado que: “Sus fotografías [las de Modotti] permitieron conocer la obra de los muralistas en el extranjero, se difundieron ampliamente en *El Machete* y en *Mexican Folkways* y nos muestran el potencial de la mujer fotógrafa profesional, fuera del orden de la domesticidad burguesa.”<sup>130</sup> Convencido así del carácter relevante de la propuesta curatorial que mostraría “una serie de tomas de mujeres y niños, y

<sup>127</sup> Fotocopia de boletín de prensa de la Dirección de Difusión y Relaciones Públicas, Departamento de Prensa del INBA, fecha no registrada. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)”.

<sup>128</sup> “Dos Pioneras de la Cultura Mexicana: Frida Kahlo-Tina Modotti.” *El Heraldo de México*, 19 de junio de 1983, 10.

<sup>129</sup> Flores-Antúnez, “Mesa redonda...”.

<sup>130</sup> Deborah Dorotinsky Alperstein. “Cultura visual y género: la Historia del Arte en el Campo Expandido.” En Sabrina Baños Poo, Laura García Catarino, Rocío Molina Espinosa, eds., *Construyendo historias con imágenes*, 112. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.



de símbolos revolucionarios tales como la cartuchera, la hoz y la guitarra”<sup>131</sup>, el cronista cerraba su comentario a los lectores con una frase de tono expectante: “Interesante resulta este evento.” Una novedad expositiva, sin duda, difundida en las páginas de *Novedades*.

De esta forma, puede inferirse algo de lo que el periodista pudo haber encontrado de interesante en Modotti: en tanto que la poco conocida fotógrafa había trabajado con los muralistas mexicanos e ilustrado una de las publicaciones culturales fundamentales de la posrevolución, su obra contaba con la garantía de calidad artística, aspecto que además, validaba su lugar junto a Kahlo en los muros del nuevo museo nacional.

A pesar de apenas conocerla, el periodista otorgó en su breve nota un lugar primordial a la fotógrafa que recién descubriría. No sólo dedicó más líneas a comentar su trabajo en comparación con la única frase que destinó a Kahlo, importante y conocida mujer que “llevó una vida marcada por el drama y la tragedia” —según refirió—; el escritor también nombró antes a la fotógrafa que a la pintora. El encabezado del artículo versaba: *Tina Modotti con Frida Kahlo en el MUNAL*<sup>132</sup>, a pesar de que la exposición se titulaba: *Frida Kahlo-Tina Modotti*. No son éstas cuestiones menores, simples usos del lenguaje o un cambio en el orden sintáctico de las palabras, sino decisiones retóricas que impactan en el sentido simbólico de lo escrito. Visto de manera retrospectiva, podríamos sugerir que el autor quiso enfatizar y visibilizar a Modotti frente a la avasallante presencia de una popularmente reconocida Kahlo.

No obstante, una revisión de la prensa de la época, permite observar que éste no fue el tono generalizado de los comentarios que circularon en periódicos y revistas. En ciertas publicaciones, se otorgó mayor énfasis a la figura y obra de la pintora que a las de la fotógrafa; en algunas, incluso se dejaba de lado a Modotti de quien se hablaba poco, se omitía o, incluso, se negaba la pertinencia de equiparar su obra con la de Frida Kahlo. Como veremos más adelante, el crítico Jorge Arena simplemente consideró un fuerte agravio para Kahlo que sus obras se hubieran “colgado” junto a las de una fotógrafa que, según se aprecia en su reseña, resultaba poco significativa y hasta fuera de lugar. Este tipo de comentarios, como veremos, representan una suerte de doble proceso de invisibilización, primero, de la fotografía frente a la pintura y, segundo, de Modotti ante Kahlo y evidencian algunas formas en que la obra fotográfica ha sido por momentos relegada, en este caso, por los relatos de la crítica en prensa.

Por otro lado, en algunas notas del año 1983, se combinaba de manera por demás infortunada, la parcialmente poco conocida trayectoria de Modotti en el ámbito fotográfico y artístico de la posrevolución, con lo que podríamos entender como un bajo rigor de ciertos órganos de la prensa que parecieron sólo haber hecho eco de los “kilos” de boletines que el Museo emitió, sin interesarse por la revisión de lo publicado o por realizar contribuciones críticas a lo difundido. Tal vez el puro interés por colocar la nota candente del circuito cultural oficial explique que la fotógrafa

---

<sup>131</sup> Flores-Antúnez, “Mesa redonda...”.

<sup>132</sup> Flores-Antúnez, “Mesa redonda...”.

haya sido rebautizada por *Cine Mundial*<sup>133</sup> como “Tima”, o que el mismo rotativo haya repentinamente transformado su actividad artística: “El martes 14, el INBA inaugura expo pictórica Frida Kahlo-Tima (sic).”<sup>134</sup> Por su parte, *El Herald de México*, igualmente atribuyó un nuevo perfil artístico a la italiana cuando reseñó que “Jesús Reyes Heróles, inauguró la muestra de las pintoras Frida Kahlo y Tina Modotti.”<sup>135</sup> Sin duda, en estos casos nos hizo falta la verificación que pudiera evitar tales desatinos.

Pero más allá de estas observaciones, que pueden ser entendidas como comentarios anecdóticos acerca del descuido involuntario o la falta de información ante los que estamos expuestos quienes escribimos, estos “dedazos” y errores son testimonios editoriales de una época de la fotografía en México y del lugar de Modotti en ella: la naciente década de 1980. Y, precisamente, funcionan como pruebas o vestigios testimoniales en tanto se rescatan a partir de la lente historiográfica como ya se ha aquí expuesto.

Estos testimonios —junto con la difusión realizada mediante la prensa— nos ayudan a apreciar el pulso de la época respecto al reconocimiento y al valor simbólico-cultural del personaje y su obra, los cuales fueron paulatinamente consolidándose, en parte, gracias a la visibilidad pública que les confirió el circuito expositivo que mostró las fotografías de Modotti, junto con la obra de Kahlo, en algunas ciudades de Europa, Nueva York y la Ciudad de México. En conferencia de prensa realizada los primeros días de junio de 1983,<sup>136</sup> previa a la inauguración, Mark Francis, de la Whitechapel Gallery,<sup>137</sup> enfatizó la trascendencia de la exhibición y de su acogida por el público que la visitó antes de su llegada a nuestro país:

La exposición tuvo mucho éxito en Europa y principalmente en Nueva York, dado que muestra a dos mujeres mexicanas que combinan tanto la cultura como la fotografía, el arte y la política. “Es por eso importante que la última etapa de su exhibición por una parte del mundo haya sido México, casa de las dos artistas.” Informó que ésta es la primera exposición mexicana que se presenta en la White Chapel Art Gallery (sic) de Londres. [...] Añadió que los arreglos financieros para que esta muestra fuera itinerada por Europa y Nueva York fueron erogados por la propia galería y compartidos por los

---

<sup>133</sup> Rosario Jáuregui Nieto explica que: “*Cine Mundial* surgió en febrero de 1953, un hecho inédito periódicamente, pues era un diario especializado en el séptimo arte. En 1955, lo compró Emilio Azcárraga y tomó la dirección Octavio Luis Alba. El diario fue espacio para la crónica de la época de oro del cine mexicano, descubridor de estrellas y semillero de periódicas, como Jacobo Zabudovsky, Regino Díaz Redondo, y de caricaturistas como Freyre, Naranjo y Abel Quezada.” Rosario Jáuregui Nieto. “Libro aborda la danza en México y su incursión en televisión, cine, teatro y centros nocturnos.” En *La Jornada* (10 de diciembre de 2012): a12. Última consulta: junio de 2016. <http://www.jornada.unam.mx/2012/12/10/espectaculos/a12n1esp>.

<sup>134</sup> “El Martes 14 el INBA Inaugura Expo Pictórica Frida Kahlo-Tima.” En *Cine Mundial*, junio de 1983. En esta nota es patente el uso reiterado y literal de la información difundida en los “kilos” de boletines, conferencias y ruedas de prensa —a los que aludió Ignacio Flores-Antúnez en su artículo en *Novedades*— por parte de un género de artículos que no son de opinión, sino un estilo periodístico que sólo difunde, pero no investiga ni realiza crítica. En un hecho no poco usual, *Cine Mundial* reprodujo casi de manera calcada, fragmentos que también observamos en la reseña de Flores-Antúnez quien, al confesar su desconocimiento sobre Modotti, sí refiere su fuente y añade un comentario crítico.

<sup>135</sup> “Jesús Reyes Heróles, Inauguró la Muestra de las Pintoras Frida Kahlo y Tina Modotti.” *El Sol de México*, 16 de junio de 1983.

<sup>136</sup> “Plan de trabajo del señor Mark Francis”, documento mecanografiado, autor no registrado, fecha no registrada. Archivo Histórico del MUNAL. Se indica que la llegada de Francis a México estaba programada para el miércoles 1 de junio y la conferencia de prensa para el viernes 3 de junio a las 12:00 hrs. en el “Teatro de Bellas Artes.” Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

<sup>137</sup> En las referencias de la prensa mexicana, Mark Francis aparece como director de la galería londinense, aunque en el catálogo impreso en Inglaterra, se indica que el director era Nicholas Serota, quien firma la presentación de la publicación. Serota dirigió la galería Whitechapel entre 1976 y 1988; Francis, de acuerdo con el catálogo inglés, fungió como coordinador curatorial.

países donde estuvo presentándose, “es por eso que la crisis del mundo no afectó en lo absoluto el recorrido de la exposición.”<sup>138</sup>

En medio de la crisis internacional a la que aludía Mark Francis, Frida y Tina habían sido presentadas a parte del público europeo y neoyorkino. En la ciudad de los rascacielos, en donde Kahlo y Rivera vivieron a principios de la década de 1930, la exposición se había enriquecido de manera importante con obras de la pintora. La periodista Adriana Malvido narró que Francis, Mulvey y Wollen “llevaron la exposición a Londres, después a Hamburgo, Hannover, Estocolmo y a Nueva York, en donde la muestra se incrementó con 20 obras más de Frida Kahlo.”<sup>139</sup> La muestra fue montada en la Grey Art Gallery de la New York University en la Gran Manzana, del 1 de marzo al 16 de abril de 1983.<sup>140</sup>

La crítica que circuló en la prensa y en los medios de difusión capitalinos parece indicar que la exposición en el MUNAL también tuvo una amplia acogida. En distintos días, se publicaron desplegados y anuncios en la cartelera en *Excélsior*, *El Universal*, *Unomásuno*, *Novedades*, *El Nacional*, *El Sol de México*, *El Heraldo de México*, *El Día*.<sup>141</sup> Sabemos que, al menos, se solicitaron al Departamento del Distrito Federal “cuatro anuncios luminosos en diferentes puntos de la ciudad (preferentemente Reforma, Barranca del Muerto, Zócalo), como promoción para la exposición *Frida Kahlo- Tina Modotti*.”<sup>142</sup>

Las ondas radiales también esparcieron la noticia. Diez emisoras capitalinas, entre ellas la XEQR y la XHRED de FM, transmitieron entre el 16 de junio y el 14 de agosto, un promocional de 30 segundos de duración, producido por la Jefatura de Radio y Televisión del INBA y grabado en Radio Educación. A las 8:21, 10:21, 14:21, 16:21 y 19:21 horas, los radioescuchas eran advertidos de lo que estaba sucediendo cerca de *El caballito* de Manuel Tolsá, en los muros de la sala 22, dedicada a las exposiciones temporales en el Museo Nacional de Arte: “Una es fotógrafa, la otra, pintora. Ambas mujeres, ambas artistas. Una exposición, *Frida Kahlo-Tina Modotti*, en el Museo Nacional de Arte, a partir del 14 de junio. Presenta el Instituto Nacional de Bellas Artes.” La televisión abierta, en sus canales 2, 5, 8, 11 y 13, también transmitió el spot “producido por Televisión Educativa y Cultural

---

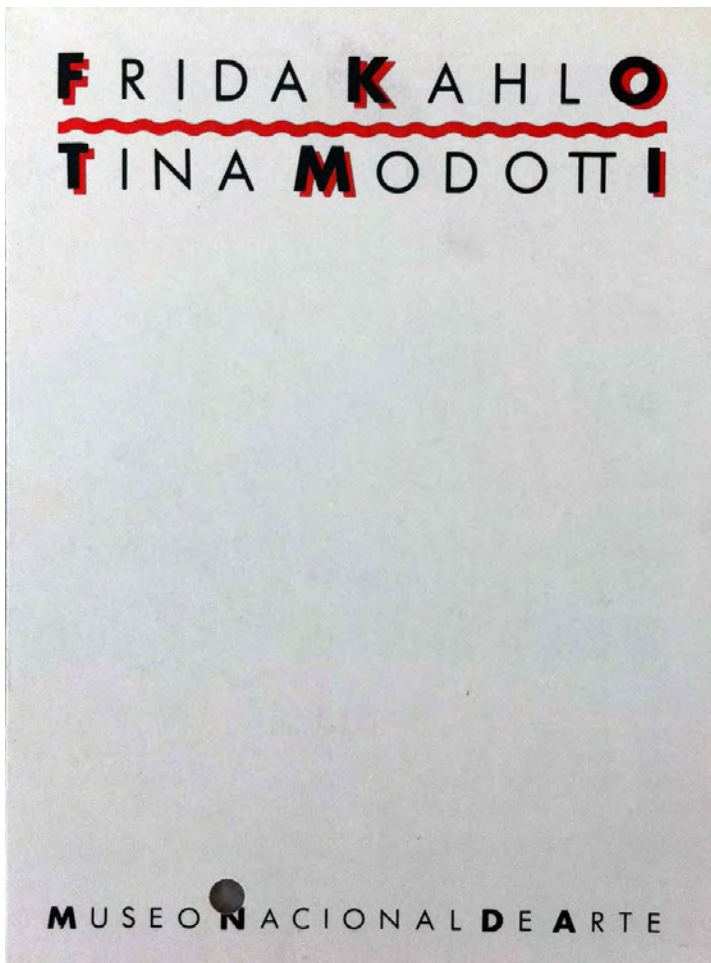
<sup>138</sup> “La exposición ‘Frida Kahlo-Tina Modotti’, una de las más importantes montada aquí.” *Excélsior*, junio de 1983. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

<sup>139</sup> Adriana Malvido. “Cuando pensamos en el arte del siglo XX, México tiene un lugar muy importante: el británico Peter Wollen.” *Unomásuno*, junio de 1983.

<sup>140</sup> *Frida Kahlo and Tina Modotti*, 2.

<sup>141</sup> Presupuesto de Difusión y Relaciones Públicas para la exposición Frida Kahlo-Tina Modotti en memorándum de Paulina Campdera, Jefa de Relaciones Públicas a Silvia Pandolfi, Jefa de Investigación, MUNAL, 27 de junio de 1983. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

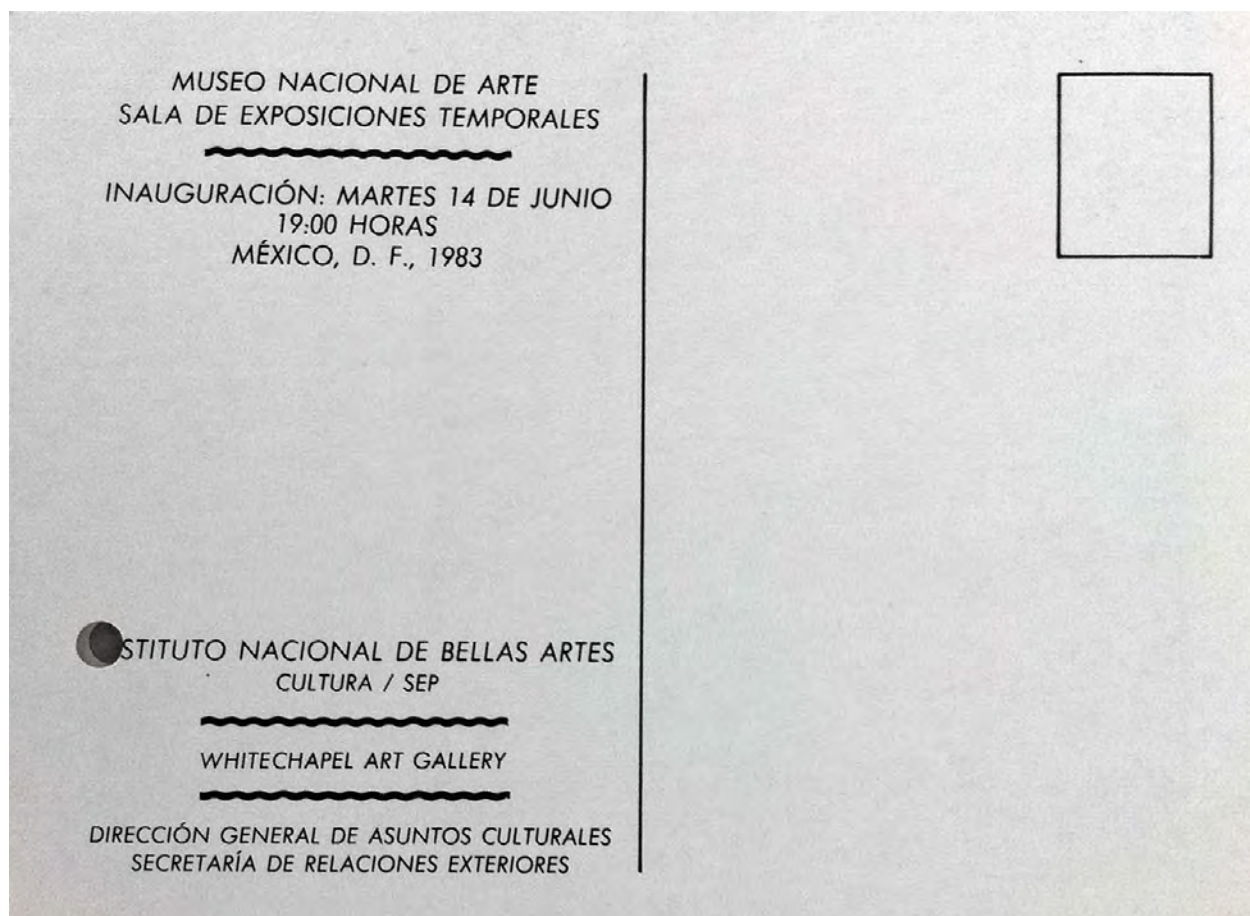
<sup>142</sup> Memorándum de Paulina Campdera, Jefa de Relaciones Públicas MUNAL a Miriam Kaiser, Subdirectora de Relaciones Públicas, INBA, 6 de mayo de 1983. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.



Portada e interior en esta página / en la siguiente página  
 reverso

Invitación a la exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti*, MUSEO NACIONAL, 14 de junio de 1983. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, "*Frida Kahlo-Tina Modotti* (13/06/1983-04/09/1983)".





de la SEP y transmitido en tiempos oficiales de R.T.C., por lo tanto no implica ningún costo para el INBA”, los lunes, miércoles, viernes y domingos en cuatro horarios diferentes en cada canal.<sup>143</sup>

La cifra oficial de asistentes al MUNAL ascendió a 64, 240 personas. Se imprimieron “1326 invitaciones y 74 sobres con 4 invitaciones cada uno.”<sup>144</sup> A la pre-inauguración, celebrada al 13 de junio, asistieron 200 personas. “Un gran número de coleccionistas, periodistas y público en general se dio cita en el Museo Nacional de Arte [...] Así que gente de diversos círculos sociales se dio cita esa noche para recorrer dicha muestra [...] Mucha fue la gente invitada al coctel de inauguración, una de las que no podía faltar fue Lola Olmedo [...]”<sup>145</sup> En la inauguración pública del 14 de junio, se registraron 1,500 entradas. En el rubro “Público general” se reportaron: para el resto del mes de junio, una asistencia de 14,396 visitantes; en julio, 25,012 personas; en agosto se contabilizaron 17,362 y, en los últimos días de la exhibición —del 2 al 4 de septiembre—, hubo 3,182 visitantes.<sup>146</sup>

<sup>143</sup> Fotocopia de documento firmado por Lic. Alejandro Ordorica Saavedra, Director de Radio, Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, 13 de junio de 1983. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

<sup>144</sup> Memorandum de Paulina Campdera P., Jefa de Relaciones Públicas, MUNAL a Miriam Kaiser, Subdirectora de Relaciones Públicas, INBA, 6 de mayo de 1983. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

<sup>145</sup> “Coctel con motivo de la exposición de obras de Frida Kahlo y Tina Modotti.” *El Universal*, 17 de junio de 1983.

<sup>146</sup> “Asistencia de público a la exposición Frida Kahlo-Tina Modotti”, documento mecanografiado, autor no registrado, fecha no registrada. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

Respecto a las actividades paralelas, el reporte señala que las tres mesas redondas celebradas el 26 de junio, el 3 y el 10 de julio, contaron con una concurrencia de 200 personas cada una. La conferencia sobre Tina Modotti, dictada el 14 de agosto por Olivier Debroyse —quien entonces se desempeñaba como crítico de arte de *La cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* y traductor independiente<sup>147</sup>—, contó con un público de 80 individuos. El público de la conferencia dictada el 21 de agosto por Teresa del Conde, “Iconografía de Frida Kahlo”, evento en el fue presentado el *Autorretrato* de la Colección de Alejandro Gómez Arias, fue de 120 personas. Como “Visitas guiadas” se reportan en junio 486 asistentes, 841 para julio y 461 para agosto.<sup>148</sup> El público asistente a las once visitas guiadas a las referidas “casas de Frida Kahlo”, programadas entre el 18 de junio y el 27 de agosto, fue de 181 personas en total, siendo la más numerosa la del 23 de julio —en pleno periodo vacacional— con 53 visitantes y, la menos numerosa con una, el 27 de agosto, actividad que se reportó como cancelada.<sup>149</sup>

Por otra parte, es necesario reconocer que desde el foro informativo y visual que constituye la prensa, algunos comentaristas se abocaron a analizar e interpretar la exposición más allá del tono meramente enunciativo de la cartelera cultural. Las plumas de Merry MacMasters, Ambra Polidori y Humberto Musacchio, entre otras, ofrecieron artículos de opinión cuyos planteamientos fueron más allá de la automática clonación de los boletines oficiales y de la calcada reseña biográfica, amorosa y pasional de las dos artistas. MacMasters subrayó un elemento insoslayable, ya reflexionado aquí:

Inmediatamente llama la atención una muestra de artistas mexicanas —aunque Tina era italiana de nacimiento, realizó la mayor parte de su trabajo artístico en México— montada por ingleses. En el trabajo que elaboraron los curadores Laura Mulvey y Peter Wollen, señalan que el punto de intersección entre las líneas políticas y artísticas ha sido una de las preocupaciones fundamentales del siglo XX. [...] Tan válidas hubieran resultado dos exposiciones individuales, sin embargo, los ingleses no quisieron limitarse a las cualidades aisladas de cada una de estas mujeres, sino construir un panorama general del arte mexicano moderno y el lugar de la lucha feminista.<sup>150</sup>

<sup>147</sup> Olivier Debroyse, *Currículum Vitae*, 1. Fondo Olivier Debroyse, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>148</sup> “Asistencia de público a la exposición Frida Kahlo-Tina Modotti.” Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

<sup>149</sup> Se indican los días de dichos eventos: 18 y 25 de junio, 2, 9, 16, 23 y 30 de julio, 6, 13, 20 y 27 de agosto. “Asistencia a las visitas guiadas que se efectuaron en el Museo Frida Kahlo”, documento mecanografiado, autor no registrado, fecha no registrada. Las visitas se programaron para salir del MUNAL a las 10:00 hrs., los días sábados 18 y 25 de junio, y 2, 9, 16, 23 y 30 de julio de 1983 y se imprimieron 500 boletos, según el memorándum a Lic. Carlos D. Breton V., jefe Administrativo, a Paulina Campdera P., jefe de Relaciones Públicas, del 3 de junio de 1983. En el reporte hacen falta las cifras de asistentes a la presentación del libro de Raquel Tibol en el Museo del Palacio de Bellas Artes, celebrada el 19 de junio. De cualquier forma, el número registrado de asistentes nos habla de una cantidad significativa. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

<sup>150</sup> Merry MacMasters. “Frida y la Modotti en el Museo Nacional de Arte.” *El Nacional*, 15 de junio de 1983. En otra nota, la periodista escribió: “¿Qué? ¿Una exposición de Frida Kahlo y Tina Modotti organizada por ingleses? Es que el arte mexicano no es exclusivamente patrimonio nacional, aclara Peter Wollen, curador de la Galería White Chapel (sic) de Londres, institución que durante cuatro años preparó la muestra de obra pictórica y fotográfica de estas dos mujeres [...] Si el año pasado nos tocó ‘rescatar’ a Antonieta Rivas Mercado, parece que éste nos trae a dos nuevas heroínas (¿Personas?): Frida y Tina. Muy bien para México, pero ¿los ingleses qué?, Merry MacMasters. “Kahlo y Modotti. Su fotografía y su pintura en el Munal.” *El Nacional*, fecha ilegible, posterior al 14 de junio de 1983.

La periodista destacó el interés que la galería inglesa Whitechapel, entonces dirigida por Nicholas Serota, había mostrado por el arte mexicano en consonancia con su agenda de exhibir obra de artistas emergentes o marginales respecto al discurso oficial. Es muy probable que la periodista haya visitado la exposición, pues su crónica evidencia sus pasos por la sala de exhibición: “Al entrar al área de la muestra, el espectador es confrontado con una serie de fotografías de Tina tomada por su compañero Edward Weston, a quien sirvió de modelo, que contrasta con una *Graflex*, cámara pesada de grandes dimensiones, que al mismo tiempo que a Tina le fue su herramienta de trabajo, también la liberó de ser un objeto de belleza.”<sup>151</sup>

MacMasters realizó así una interpretación muy en relación con el discurso expositivo y con las líneas desarrolladas en el texto curatorial. Efectivamente, la museografía en el MUNAL abrió con el montaje de un “cartel de la UNAM de una exposición de Tina Modotti”, la significativa exhibición de Tina Modotti en 1929 en la Biblioteca Nacional —antes que nada, se hizo referencia a su actividad como fotógrafa sintetizada en la simbólica experiencia de 1929—; inmediatamente después, la representación que otros —Weston— hicieron de ella en tanto sujeto retratable y modelo para un nuevo lenguaje formal distintivo de la vanguardia fotográfica.<sup>152</sup> A pesar de que MacMasters ya no narra la secuencia del montaje en los mismos términos, continúa su comentario sobre la obra y la actividad fotográfica de Modotti. “Aunque Tina también fotografió las paredes de los murales mexicanos, y fue instrumento para que su obra se conociera en Estados Unidos, lo suyo jamás cae en un folklorismo visto por ojos extraños”,<sup>153</sup> explicaba la periodista cultural.

Por su parte, Ambra Polidori presentó en *Unomásuno* una crítica en cinco entregas, “Recordando a Frida y a Tina”, que iniciaba con la narración sobre su afortunada experiencia como espectadora de la muestra en una de las sedes en Europa: “Cuál no fue mi sorpresa al llegar a Estocolmo en el invierno pasado —después de un año lejos de México—, a esa bella ciudad, pero solitaria, helada y para colmo sin nieve, y encontrar en la Casa de la Cultura las exposiciones [...]. Me dije en esos momentos que era increíble y maravilloso que Suecia, un país tan diferente y distante de lo nuestro (aún en kilómetros), mostrase esas obras.”<sup>154</sup>

La reseña de Polidori aporta elementos para comprender el contexto artístico de la exposición presentada en la ciudad sueca del 19 de noviembre de 1982 al 30 de enero de 1983,<sup>155</sup> última itinerancia europea antes de que la exhibición viajara a Nueva York, así como sus diferencias respecto a la presentación en México:

Aquellas muestras no estaban como las actuales del Museo Nacional de Arte enriquecidas con 20 cuadros más Frida, amén de cartas, testimonios diversos, dibujos y otras fotografías y algunos artículos sobre el trabajo de la Modotti, pero el contexto cultural de la capital sueca en que se las insertó, se

<sup>151</sup> MacCasters, “Frida y la Modotti...”.

<sup>152</sup> Véase el guión museográfico de la exposición *Frida Kahlo- Tina Modotti*, documento mecanografiado, autor no registrado, fecha no registrada, figuras 13 a 18. Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, Sección Promoción y Difusión de las Bellas Artes, Serie Exposiciones Temporales Nacionales, Expediente No. 538.01.01.02.01/4/1983, “*Frida Kahlo-Tina Modotti (13/06/1983-04/09/1983)*”.

<sup>153</sup> MacMasters, “Frida y la Modotti...”.

<sup>154</sup> Ambra Polidori. “Recordando a Frida y a Tina I.” *Unomásuno*, junio de 1983.

<sup>155</sup> *Frida Kahlo and Tina Modotti*, 2.

encontraba a la altura, pues se presentaban a la par otras exposiciones igualmente importantes como las del pintor Mac Chagall, el gran Leonardo da Vinci y el cartelista y pintor Adolph Mucha.<sup>156</sup>

Mientras que en Suecia, Frida Kahlo y Tina Modotti compartían la marquesina cultural con artistas de nombres tan célebres como los mencionados, en la Ciudad de México, en 1983 se presentaba en el Museo de Arte Moderno (MAM) paralelamente a la muestra en MUNAL —de mayo a agosto—, la exhibición *Gráfica de los 70's*, colectiva integrada por artistas de talla internacional. Bajo la recientemente iniciada gestión de Helen Escobedo al frente del MAM, ese año también se exhibió, entre septiembre y noviembre, *La fotografía como fotografía México 1950-1980*. El enfoque de la muestra del MAM, que se circunscribía a una época posterior al periodo posrevolucionario que enmarcaba la exhibición del MUNAL, reunía el trabajo de fotógrafos como Manuel Álvarez Bravo y Lola Álvarez Bravo, con el de representantes contemporáneos de distintos géneros y estilos fotográficos como Lázaro Blanco, Enrique Bostelmann, Héctor García, Lourdes Goubert, Graciela Iturbide, Paulina Lavista, Ruth Lechuga, Nacho López, Pedro Meyer, Walter Reuter, Armando Salas Portugal y Mariana Yampolsky, por mencionar algunos.<sup>157</sup>

En otro recinto del INBA, el Museo de Arte Carrillo Gil —inaugurado en 1974— ese año de 1983 se presentaron varias muestras fotográficas que daban cuenta de las nuevas rutas expresivas de algunos artistas jóvenes, así como del cruce entre fotografía y otras disciplinas. Entre junio y diciembre de ese año se presentaron: *José Luis Neyra. Producción fotográfica 1980-1983*; *Aníbal Angulo. Fotografía, grabado y dibujo; Plata/Gelatina. Pedro Hiriart; Pintura fotografiada. Jorge Pablo de Aguinaco y Fotoabstracción. 1950-1983. Alex Klein*.

Así, Polidori aportaba elementos para una lectura de la exhibición que tomaba en cuenta el contexto expositivo sueco, lo que, reflexionado en términos de lo sucedido sincrónicamente en la Ciudad de México, permite situar la muestra retrospectiva *Frida Kahlo-Tina Modotti* dentro de un panorama fotográfico con fuerte presencia en términos de producción contemporánea y visibilidad expositiva, al menos, en los museos del INBA.

De una forma tal que nos recuerda la confesión que hiciera Ignacio Flores-Antúnez acerca de su desconocimiento sobre Tina Modotti, Polidori describía el estado de la investigación histórica de la fotografía mexicana que imperaba en el momento de la exposición de 1983: “Uno busca en vano en los libros relativos a la historia de la fotografía el nombre de Tina Modotti, pues es un reciente descubrimiento de los historiadores de la fotografía aún cuando haya alcanzado cierto reconocimiento mundial en los años treinta.”<sup>158</sup>

En su artículo por entregas, Polidori reseña los sucesos fundamentales de la vida y obra de Modotti, desde su llegada a nuestro país, su expulsión en 1930, su contacto con Vittorio Vidali, alias Carlos Contreras, la temporada que radicó en Europa y su alejamiento de la práctica fotográ-

---

<sup>156</sup> Polidori, “Recordando a Frida y a Tina I.”

<sup>157</sup> Otras exposiciones realizadas en 1983 en el MAM, fueron: ente marzo y abril, *Poesía a través de la materia. La luz y el movimiento. Objetos y esculturas de 27 artistas de la República Federal Alemana* y, de agosto a noviembre, *Remedios Varo 1913-1963*. Garza, *La máquina...*, 252, 253.

<sup>158</sup> Polidori, “Recordando a Frida y a Tina I.”



fica, su regreso a México como María Ruiz y su muerte en 1942. De igual forma, habla sobre la exposición de 1929 y, al citar fragmentos de su manifiesto “Sobre la fotografía”, señala que “Ese fue el periodo de apogeo de la breve carrera fotográfica de Tina.”<sup>159</sup>

En lo que podemos interpretar como la perspectiva y sensibilidad de una mujer artista, cuya obra personal aborda el cuerpo como territorio del poder y la memoria a partir de nociones feministas, Ambra Polidori, quien nació el mismo año en que Kahlo murió —1954—, reseña los derroteros de las dos artistas: “Tina Modotti y Frida Kahlo, dos vidas breves e intensas, dos mujeres vitales. Frida, la pintora original, individualista cuya obra es reconocida en varias partes del mundo. Tina, la ferviente revolucionara que ayudó a reconocer el justo valor de la fotografía en un México que aún no la consideraba una práctica autónoma del resto de las artes plásticas, ni tomaba en cuenta su gran utilidad como medio del acontecer histórico.”<sup>160</sup> Polidori hizo una valoración sobre la relevancia de la obra de ambas artistas sin cargar las tintas más en una que en otra y, al mismo tiempo, sus comentarios equilibraron los ámbitos personales frente a los artísticos, lo que nos remite a la premisa feminista de “lo personal es político”.

En contraste con los planteamientos de Ambra Polidori, en la prensa de la época se difundieron dos reseñas que interpretaron la vida y obra de Kahlo y Modotti en sentidos diametralmente opuestos. Las aseveraciones de sus autores, Jorge Arena y un segundo firmante, “O.P.”, podrían hacer eco de parte de lo que Virginia Woolf describió en su texto *Un cuarto propio*, en el que la escritora reflexiona, desde una óptica claramente feminista producto de las luchas sufragistas del siglo XIX, sobre las relaciones entre la condición femenina y el género de la novela. Redactado en 1928 y publicado en 1929 —el mismo año en que Modotti exhibía en la Biblioteca Nacional—, el ensayo de Woolf busca dar respuesta a interrogantes como “¿Por qué los hombres bebían vino y las mujeres agua? ¿Por qué un sexo era tan adinerado, y tan pobre el otro? ¿Qué influencia ejerce la pobreza sobre la literatura? ¿Qué condiciones requiere la creación de obras de arte?”<sup>161</sup>

Movida por la curiosidad ante la envergadura histórica, social, política y estética de tales preguntas, Woolf narra que decidió dirigirse a una institución en cuyo seno, pensó, podría encontrar material para calmar sus interrogantes:

Si la verdad no está en los anaqueles del Museo Británico, ¿dónde, me pregunté, tomando una libreta y un lápiz, estará la verdad? [...] Londres era como una máquina. [...] El Museo Británico era una dependencia de esa fábrica. [...] ¿Tienen ustedes la menor idea del número de libros sobre mujeres que se publican en el curso de un año? ¿Tienen ustedes la menor idea de cuántos son escritos por hombres?<sup>162</sup>

Virginia Woolf —nos relata ella misma—, se dio a la tarea de consultar el catálogo y parte de los volúmenes en resguardo del Museo, publicados por escritores y personajes ilustres como Samuel

<sup>159</sup> Ambra Polidori. “Recordando a Frida y a Tina III.” *Unomásuno*, 20 de junio de 1983.

<sup>160</sup> Polidori, “Recordando a Frida y a Tina III.”

<sup>161</sup> Woolf, *Un cuarto propio*, 31.

<sup>162</sup> Woolf, *Un cuarto propio*, 32.

Butler, Goethe o de trascendencia política como Mussolini, entre otros. Mientras revisaba, la novelista tomaba notas en su cuaderno:

Pope: *La mayoría de las mujeres carecen de todo carácter.* [...] La Bruyère: *“Les femmes sont extrêmes: elles sont meilleures ou pires que les hommes,*<sup>163</sup> una contradicción directa de observadores agudos que eran sus contemporáneos. ¿Son capaces de educación o incapaces? Napoleón las creyó incapaces. ¿Tienen alma o no tienen alma? Ciertos salvajes dicen que no. Otros al contrario, sostienen que las mujeres son semidivinas y las veneran. Algunos hombres sabios afirman que su inteligencia es superficial; otros que su consciencia es más profunda.<sup>164</sup>

Es factible suponer que Jorge Arena, crítico a quien me refería líneas atrás, haya escrito su reseña a la exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti*, sin haberse asomado nunca a leer un libro de Virginia Woolf. Y, si el otro comentarista, quien firmó como “O.P.”, resultara ser el escritor mexicano que sospechamos, es también factible suponer que él, en cambio, sí conocía a la novelista y a su obra. De cualquier forma, es de llamar la atención que la exposición parece haberles provocado a ambos aquello que Woolf describe después de haber realizado sus primeras investigaciones en el Museo Británico sobre lo dicho y escrito por los hombres acerca de las mujeres: “escritos a la luz roja de la emoción, no a la luz blanca de la verdad [...] Los profesores —así los amalgamé a todos juntos— estaban enojados.”<sup>165</sup>

Efectivamente, la crónica de Arena, titulada “Una ofensa para la niña frisita”, publicada en *Revista de Revistas* en su edición del 22 de junio de 1983, iniciaba con un balazo editorial plagado de enojo que el autor mantendrá vivo a lo largo de su artículo: “Para justificar tan injustificado homenaje, le ponían de muleta a las malas fotos de Tina Modotti las buenas obras de Frida Kahlo que fuera sacada de su hábitat en Coyoacán para colgarla —mal por cierto— en los muros de ese Museo Nacional de Arte, regio palacio porfirista al que aún no logran tomarle la medida nuestros museógrafos.”<sup>166</sup>

Así como muy probablemente Arena no había leído a Virginia Woolf, es aún más posible que tampoco hubiera visto el trabajo de Tina Modotti o que su poco conocimiento sobre ella se limitara a ecos de discursos formulados fuera del ámbito artístico y fotográfico, ya bastante escuchados. La crónica de Jorge Arena está escrita en 1983 a la luz roja de la emoción que Woolf ubicaba en 1928 como metáfora explicativa del origen de la tradición literaria, primordialmente masculina y de la perspectiva patriarcal que promulga la inferioridad de la mujer, vigente aún en algunos sectores de su tiempo —y del nuestro—. Woolf se preguntaba:

¿Cómo explicar la ira de los profesores? ¿Por qué estaban iracundos? [...] El visitante más fugaz de este

---

<sup>163</sup> Las mujeres son extremas: ellas son mejores o peores que los hombres. Traducción mía.

<sup>164</sup> Woolf, *Un cuarto propio*, 36.

<sup>165</sup> Woolf, *Un cuarto propio*, 39.

<sup>166</sup> Jorge Arena, “Una ofensa para la niña frisita.” *Revista de Revistas*, 22 de junio de 1982. De aquí en adelante y para evitar reiteraciones, todas las referencias literales al autor que presento entrecomilladas, provienen de esta fuente, hasta que se indique lo contrario.

planeta, pensé, que recogiera este diario [la libreta de anotaciones de Woolf] no dejaría de enterarse, con sólo este testimonio disperso, que Inglaterra se halla bajo el poder de un patriarcado. Nadie en su sano juicio puede no percibir el dominio del profesor. [...] ¿O es el enojo acaso, pensé, el familiar, el demonio subalterno del poder? [...] Es muy posible que no estén «enojados» [...] Es muy posible que si el profesor recalca con algún énfasis la inferioridad de la mujer, la interesaba menos esa inferioridad que su propia superioridad. Eso es lo que él estaba protegiendo de un modo atolondrado y a gritos. [...] De ahí para un patriarca que debe conquistar y gobernar, la importancia enorme de sentir que muchísima gente —medio género humano en verdad— es por naturaleza inferior a él.<sup>167</sup>

Median, por lo menos, cincuenta y cinco años entre las disertaciones de Woolf acerca de la ira de “los profesores” y el artículo de Arena, pero al escritor parecen haberle pasado inadvertidas la resistencia y la crítica colectivas que hicieron frente a la tradición patriarcal —personificada en este caso por Woolf— o, al contrario, le pasaron de frente como algo que era mejor tratar de francamente insignificante, dado los peligros que representaba al *statu quo* que él defendía.

Para arrancar su comentario iracundo, Arena se lanzaba contra la filiación política de Modotti: “Comunista bien vestido, jamás será vencido. [...] Modotti estuvo en México y la hizo.” Después, dejaba ver su mirada racista: “Su piel blanca la hizo destacar como belleza entre las mexicanas” y, entonces, expresaba su reclamo al Instituto Nacional de Bellas Artes, órgano que —según interpretó el escritor, como ya se ha transcrito líneas atrás— sacó de su “hábitat” a las buenas obras de Frida para usarlas de “muleta” y así sostener a las de Modotti. Para el articulista, la fotógrafa fue, a lo más, una paseante que realizó tomas menores, comparada con tal vez uno de los pocos nombres de los que el autor tenía referencia sobre el arte de la fotografía: “Como cualquier turista extranjero que nos visita, Tina Modotti retrató el contraste entre la miseria y la riqueza que magistralmente captó Cartier Bresson, éste sí fotógrafo profesional.” Y, entonces, de manera poco original, Arena actualizaba las lecturas que han reducido a Modotti a modelo de la mirada masculina en un tono que nos recuerda las acusaciones que en 1929, después del asesinato de Mella, sirvieron para denostar a la fotógrafa en la prensa de su época. “Sus fotos nunca fueron buenas, ella sí que fue famosa por algunas tomas que le hicieron como Dios la echó al mundo”, sentenciaba Arena.

Cuestionar la viabilidad, coherencia y pertinencia de las políticas culturales es una de las tareas deseables y obligadas para todo crítico de arte. Sin embargo, el tendencioso cuestionamiento de Arena parece haber sido formulado no sólo desde el enojo —que refería Woolf en su ensayo de 1928—, sino desde la acusatoria y moral lectura sesgada que ha rodeado a Modotti y a su obra, al menos desde enero de 1930, cuando en *Excélsior* se le calificó con “la categoría de las hembras que venden o alquilan su amor”<sup>168</sup> por posar sin ropa para Weston y por hacer retratos al torso desnudo a su compañero Julio Antonio Mella, entonces recién asesinado. Así, los relatos de ciertas interpretaciones —explicadas por autores como Antonio Saborit en ensayos como “Política y escándalo. Tina Modotti y el crimen de la calle Abraham González” (1993)— cobraron vida nuevamente a través de la pluma de Arena y muestran hoy su significación simbólica y su peso historiográfico. Se

<sup>167</sup> Woolf, *Un cuarto propio*, 39, 40, 41.

<sup>168</sup> *Excélsior*, México, 15 de enero de 1930, citado en: Christiane Barckhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, 162. La Habana: Casa de las Américas, 1989.

preguntaba Arena: “¿Vale la pena ocupar todo un salón del MUNAL para exhibir tan inicua, inocua y exigua muestra? ¿Qué impulsó a las autoridades del INBA a organizar tan pobre evento —por lo de Tina— en momentos en que la austeridad debe motivarnos precisamente a hacer el trabajo con más imaginación y mayor seriedad?”

Mientras que periodistas como Ignacio Flores-Antúnez tuvieron la sensibilidad, independencia y apertura para leer la posible trascendencia de la exposición, Arena personificó a un sector que reaccionó con descalificación e ira hacia el personaje incomodo —Tina Modotti—, hacia su obra, y que dio continuidad a relatos y mitos ajenos al análisis fotográfico en términos históricos y estéticos, aquellos que la artista y su obra han llevado a cuestras a lo largo de varias décadas.

Según Arena, los ofendidos por la exposición de 1983, eran: en primer lugar, Guillermo Kahlo “a quien jamás se le ha rendido el más mínimo homenaje pese a la calidad de su inmensa obra” y de quien se exhibían en MUNAL algunos retratos hechos a su hija Frida. No cuestiono aquí el merecido reconocimiento al fotógrafo alemán, pero por el tono de la nota, pareciera que el supuesto agravio que Arena encuentra hacia Guillermo Kahlo es producto de una interpretación hecha a la luz roja de la emoción patriarcal, según los términos expresados por Woolf para referirse a otros temas, ya aquí reseñada. Este comentario, leído en perspectiva del artículo completo, denota la exaltación de un género por sobre otro, más que un análisis en términos fotográficos y curatoriales, elementos inexistentes en el comentario de Arena. Mientras el escritor de *Revista de Revistas* demandó “mayor seriedad” a las autoridades del INBA, sucede que él mismo es quien parece haber carecido de tales atributos al escribir su reseña.

Algo similar podría entenderse respecto a la alusión que hacía de Henri Cartier-Bresson como ejemplo de “fotógrafo profesional”. Ciertamente, el fotógrafo francés lo es, pero así como Arena no argumentó por qué otorgaba un “sí” a “la calidad inmensa de la obra” de Guillermo Kahlo y un “no” a Tina Modotti, el escritor tampoco proveyó al lector de algún fundamento que explicara sus criterios sobre el “profesionalismo”. Si uno conoce lo que Cartier-Bresson expresó en su texto “El instante decisivo” (1952), puede comprender en qué tradición se basaba Arena para rechazar las fotografía de la italiana frente a las del francés, cuando dice que las de Modotti “son poco originales y posadas al extremo de retratar una hoz y un martillo deliberadamente colocadas para la foto”, es decir, contraviniendo el modelo de Cartier-Bresson, quien señaló que:

Los elementos que conjuntamente pueden hacer *brillar* un sujeto generalmente están dispuestos —ya sea en términos de espacio o de tiempo— y reunirlos a la fuerza es manipularlos, cosa que considero una trampa. [...] Nuestra tarea es percibir la realidad, casi simultáneamente registrarla en el cuaderno de apuntes que es nuestra cámara. No debemos manipular ni la realidad mientras fotografiamos ni los resultados en el cuarto oscuro. Estos trucos son fácilmente identificables para aquellos que saben usar los ojos.<sup>169</sup>

Al igual que Arena actualizaba viejos descréditos sobre Modotti, lo hacía con el modelo de práctica

---

<sup>169</sup> Henri Cartier-Bresson. “El instante decisivo.” En Joan Fontcuberta, ed. *Estética fotográfica*, 223, 225. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. El Dr. José Antonio Rodríguez propuso la relevancia de este texto para el asentamiento de una tradición fotográfica basada en el concepto del “instante decisivo” formulado por Cartier-Bresson, en su seminario de Posgrado en Historia del Arte, “Las historias de la fotografía mexicana, 1930-2000”, impartido durante el semestre 2016-2.

fotográfica que rechaza la manipulación y el montaje representado e instaurado por Cartier-Bresson, pero el escritor parece sólo hacer eco de los mismos, sin siquiera aludirlos claramente ni explicarlos, con lo que su reseña permanece en el terreno de la desacreditación a través de la emoción, por momentos claramente patriarcal e, incluso, ideológica como se verá más adelante.

Aunque no lo señala como tal, el escritor insinúa que el segundo ofendido por la muestra *Frida Kahlo-Tina Modotti* fue el público mexicano que había sido sometido a una obra superflua y carente de principios. “En momentos en que el Presidente Miguel de la Madrid exalta los valores nacionales, el INBA nos presenta a esta señora que nada tiene que ver con México como no hayan sido los buenos ratos que aquí se pasó.” Queda claro que el cronista desconoce —u omite— el itinerario de Modotti en México, sus actividades y colaboraciones con artistas, escritores e intelectuales de la época, así como las transformaciones que la vanguardia había introducido en términos de concepto, lenguaje y gramática fotográfica, precisamente bajo la influencia de varios fotógrafos, entre los que destacó la artista en cuestión.

Si leemos este último comentario sobre los valores nacionales con relación al de las “poco originales y posadas fotografías” y, si igualmente dejamos de lado el comentario que, con notoria sorna, reduce la estadía de Modotti en México a una superficial y amena escapada turística por un país lleno de “miseria y riqueza”, llama la atención que Arena no se refirió a cualquiera de los objetos fotografiados por Modotti —flores, cañas de azúcar, andamios, etc.—, sino a un par que destacan por su conocida significación simbólica e ideológica: la hoz y el martillo. John Mraz es uno de los varios investigadores que ha proporcionado elementos para comprender la relevancia estética de lo que Arena calificó de “poco original y posado”:

Las exquisitas naturalezas muertas creadas con una canana, una guitarra, una mazorca y una hoz son quizá las fotografías más logradas de Modotti. Estas imágenes son las que más muestran las enseñanzas de Weston [...] Podríamos decir que, en su trabajo con naturaleza muerta, Modotti llenó la forma westoniana con un contenido social. Asimismo, vinculó emblemas mexicanos con el movimiento comunista internacional.<sup>170</sup>

En estas obras, es patente observar la asimilación simbólica que Modotti hizo de las vanguardias, mediante la creación de nuevas alegorías de lo nacional. Parece que para Arena fue muy grave la supuesta ofensa al espectador mexicano porque el Museo le presentó esos símbolos retratados por la “comunista bien vestida”, según la describió al inicio de su texto. Y tales elementos no hacían más que contravenir el discurso presidencial nacionalista aunque el crítico —claramente oficialista— no haya alcanzado a explicar que estos valores estaban siendo “exaltados” en el contexto del arranque del neoliberalismo y del abandono gubernamental del modelo político-económico del Estado Benefactor. Frente al discurso ideológico subyacente, las imágenes basadas en la retórica comunista producidas por la “turista” extranjera, resultaban para él una ofensa, pero sobre todo, un

---

<sup>170</sup> Mraz, “Ojos ajenos...”, 69.

peligro cifrado a nivel iconográfico que nos permite apreciar el poder de las imágenes y el interés de algunos por invisibilizarlas.

Y, por último, según Arena, la gran ofendida era la propia Frida Kahlo quien, de usar muletas, pasó a ser usada como una más en esta “inicua, inocua y exigua” exposición, con el puro fin de sostener mediante su obra unas fotografías que eran algo menos que producto de un chiste: “Francamente que la Niña Frisita [Frida] no se merece una ofensa de este tamaño. [...] pues en el caso de la señora Modotti, el mejor calificativo que se le podría aplicar es el de ‘chistosita’.” A diferencia de otros artículos, la reseña de Arena no contiene ningún elemento que permita suponer que ésta se fundamentó en un análisis producto de su visita a la exposición desplegada en “todo un salón de ese Museo Nacional de Arte” o, que éste leyó, ya no digamos *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, sino los textos de Laura Mulvey y Peter Wollen, que acompañaban las obras “mal colgadas” por “nuestros museógrafos.” De haberlo hecho, probablemente se hubiera percatado de cuál era la propuesta de los curadores respecto al lugar que la fotografía y algunos fotógrafos como Modotti jugaron en el arte de la posrevolución, así como de la lectura feminista que propusieron a partir de relacionar las disciplinas de la fotografía y la pintura —junto con las artes gráficas y dibujo— en términos expresivos, iconográficos, políticos, ideológicos en incluso personales, mas no, ortopédicos.

Por otro lado, en el número 82 de la revista *Vuelta*, de septiembre de 1983, se publicó el breve artículo “Frida y Tina: vidas no paralelas”, firmado por “O.P.”<sup>171</sup> Igual que el de Arena, este texto trasluce el enojo del profesor que, al parecer, igualmente se sintió profundamente ofendido por la inclusión de Modotti en la muestra. Mediante una pluma impecable, el autor niega la premisa curatorial de la muestra presentada “en un museo de la ciudad de México”<sup>172</sup> y la califica como un “doble equívoco, artístico y moral. Como artistas, Frida y Tina no pueden ser más distintas: la primera fue, desde el principio hasta el fin, una pintora; la segunda sólo dedicó unos pocos años de su vida al arte de la fotografía y los demás a la militancia política, al lado de sucesivos compañeros y amantes, todos ellos dirigentes stalinistas.” Pero es que Mulvey y Wollen no defendían que fueran iguales ni equivalentes, sino que su actividad artística y su obra puede hoy interpretarse desde la óptica del feminismo que, entre otras cosas, considera la condición femenina de la producción artística y promulga que lo personal es político. Algo similar a lo que Woolf también se preguntaba sobre las condiciones de creación de las mujeres con relación a la literatura y la novela.

La reseña publicada en *Vuelta* continúa: “Para Tina la fotografía fue un incidente, ligado a sus amores con su maestro y amante, el fotógrafo Edward Weston; para Frida, la pintura fue la pasión de toda su vida. La obra fotográfica de Tina es más bien escasa y ostenta la huella de la personalidad de Weston. Es una obra derivada.” Y he aquí que ya no estamos frente a la interpretación de “Tina, la turista”, la superflua diletante que reseñaba Arena, sino que Modotti era definida como fotógrafa por mero accidente mientras se dedicaba a ser alumna y amante.

---

<sup>171</sup> Por las fechas, es posible pensar que se tratara de Octavio Paz.

<sup>172</sup> O.P., “Frida y Tina: vidas no paralelas.” *Vuelta*, 82, septiembre de 1983: 48. Para evitar reiteraciones, todas las frases entrecomilladas a continuación se refieren a la misma fuente, hasta que se indique lo contrario.

Por otro lado, aunque el articulista concede originalidad a la pintora, no le otorga la misma capacidad en términos de pensamiento político propio. Según su interpretación, al final, ambas serán simplemente una extensión más de sus parejas. Así, en 1983, se leían en la prensa aún las enunciaciones que en 1975, Año Internacional de la Mujer, se les criticaron a las exposiciones sobre el arte femenino que recrearon miradas patriarcales. “O.P.” escribía: “Frida no se distinguió por la coherencia de sus ideas y actitudes políticas. [...] Tina mostró más firmeza y persistencia que Frida: desde joven fue stalinista y nunca dejó de serlo. Su nombre estuvo mezclado a varios asesinatos políticos: ¿tuvo alguna participación en ellos? No sabría decirlo. Durante todo su vida calló.” Finalmente, el escritor lo apuntó de manera clara:

A riesgo de desilusionar a alguna feminista, agrego que en algo se parecen Frida y Tina: ninguna de las dos tuvo pensamiento político propio. Al seguir una causa, siguieron a sus maridos y amantes. Nos interesan no como militantes sino como *personas* complejas y pasionales. Sus figuras pertenecen más a la historia de las pasiones que a la de las ideologías.<sup>173</sup>

Ante esta nota, Humberto Musacchio respondió a través de un artículo en *Unomásuno*, del 7 de septiembre de 1983:

Contra los “argumentos” que ahora esgrima la derecha para combatir a los comunistas vivos, denostando a los comunistas muertos, está el entusiasmo de la crítica por la obra de Frida y Tina. Descalificar el trabajo fotográfico de ésta por su escases, no pasa de ser un chiste involuntario, pues con ese criterio habría que condenar a la hoguera las pocas páginas publicadas por Rulfo. [...] En lo referente a las ideas políticas Frida y Tina fueron algo más que dóciles seguidoras de sus maridos o amantes. [...] En fin, que el terror ante el crecimiento de los creadores comunistas es mayor que toda medida. Sus leyendas no surgen de la nada. Obedecen a su verdad, incompatible con lo que puede dar la sociedad de mercado [...] Fueron gente que estuvo dispuesta a jugarse todo lo que tenía, hasta la vida, en defensa de lo que fueron sus principios. Eso debería hacerlos respetables aún para los ideólogos de la derecha.<sup>174</sup>

Lo expuesto por Musacchio en 1983, a raíz de lo que la crítica de “derecha” a la que responde, permite ver que los relatos de la historia y las disputas que se libran en el campo de la historiografía son, también, principios defendibles. En 1979, pocos años antes de la exposición de 1983, Lola Álvarez Bravo, expresó a Olivier Debroise argumentos en contra de las críticas que Modotti ha recibido durante buena parte del siglo XX: “Yo no sé qué piensan las gentes que han querido hacerle un homenaje a Tina, porque no subrayan su importantísimo valor como fotógrafa [...] y lo único que hacen es pintarla como una mujer muy sexy que se entregaba a toda la gente y que toda la gente buscaba [...]”<sup>175</sup>

<sup>173</sup> O.P., “Frida y Tina...”, 48.

<sup>174</sup> Humberto Musacchio. “Tina la asesina y Frida la sufrida.” *Unomásuno*, 7 de septiembre de 1983.

<sup>175</sup> Olivier Debroise. Biografía de Lola Álvarez Bravo, ca. 1979, 5. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

Acabando su trabajo, tenía su vida política en actividad continua con el grupo de los que lucharon fuertemente dentro del Partido Comunista. Se iba a los mitines, a las juntas, ella fué fanática alguna vez, fue una fanática inteligente. Por ejemplo, Francés Toor, que se dedicó tanto al folklore, no era ni mucho menos una comunista ni tenía una gran conciencia de izquierda; ni siquiera era muy democrata. Era una americana, rarísima, iluminada, aunque no con una gran inteligencia, pero sí con un gran olfato y también fué muy amiga de Tina. Tina tenía ese charme, ese encanto para irse rodeando de gente importante, fué amiga de Diego, de Orozco, tenía su círculo. Tina era ... alumna de Weston pero tenía un poquito de sensibilidad "femenina". A mi me choca decir eso, porque luego luego uno piensa que nos ablandamos o que no tenemos la capacidad de hacer una cosa con fuerza o que lo vamos a hacer así, como muy sentimentalón, muy menso, muy femenino, pues, ¿no? Pero creo que si siendo de la misma escuela de Weston, podría diferenciarse mucho la fotografía de Tina. Podríamos decir que era un poco más "cariñosa" y menos "fría". Yo no sé que piensan las gentes que han querido hacerle un homenaje a Tina, porque no subrayan su importantísimo valor como fotógrafa, tampoco subrayan el valor importantísimo que otro grupo quisiera darle como trabajadora, como luchadora, como paladín de un partido. Y lo único que hacen es pintarla como una mujer muy sexy que se entregaba a toda la gente y que toda la gente buscaba. ¿Cuál es entonces el valor que le quieren dar? Yo creo que Tina llegó a conjugar las ganas de ser alguien y la fotografía: abandonó su vida social, abandonó la vida efímera que le podría dar el cine, para llevar una vida



Finalmente, son por demás ilustrativos los argumentos que expresó Mónica Mayer en una de las mesas redondas paralelas a la exposición de 1983 en MUNAL. Tal año fue fundamental dentro de la trayectoria de Mayer; como ha expresado Andrea Giunta, una de las colaboraciones artísticas más importantes es la que “establece con Maris Bustamante cuando en 1983 crean el grupo de arte feminista Polvo de Gallina Negra, en el que inicialmente también estuvo Herminia Dosal, con el propósito de cambiar la imagen de la mujer en los medios masivos de comunicación, realizar exposiciones para dar visibilidad a las mujeres artistas [...]”.<sup>176</sup> Mayer expuso en aquella mesa redonda con motivo de la exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti* que:

Sin excepción alguna, en el pasado las mujeres que fueron artistas eran hijas o en algún caso esposas de artistas. [...] En este hablar y justificar, resulta que cuando se habla de las artistas, se habla de sus vidas. Y no me quejo, me encanta el chisme y saber si sufrieron o fueron felices, si tuvieron familia o decidieron quedarse solas, o si eran libertinas o se vestían como hombres, pero con frecuencia se olvida hablar de su trabajo, haciendo nuevamente que desaparezca. Por no hablar del trabajo —como en el caso de las artistas casadas con hombres artistas— eventualmente por pura ósmosis se atribuye el trabajo a ellos. [...] Creo que Kahlo y Modotti llegaron hasta nosotras en gran parte porque participaron en la política y cultura de su tiempo. Rompieron el rol femenino en más de una forma.<sup>177</sup>

Para Mayer, evidentemente, la mujer artista escribe algo más que cartas sentada a la cabecera de su padre enfermo o mientras los hombres charlaban, sin molestarlos, como escribió Virginia Woolf en 1929. Contrario a lo que expresó “O.P.”, Kahlo y Modotti no nos interesan como personas complejas y pasionales *per se*; nos interesan como artistas vistas desde la proclama de “lo personal es político”.

---

<sup>176</sup> Andrea Giunta, “Feminismos y emancipación. Mónica Mayer: estética radical y simultaneidades latinoamericanas.” En *Mónica Mayer. Si tiene dudas...*, 80.

<sup>177</sup> Mónica Mayer. “Ponencia ochentera para una mesa redonda sobre Kahlo y Modotti.” En *Pinto Mi Raya*, 8 de abril de 2014. Última consulta: julio de 2016. <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/item/137-ponencia-ochentera-para-una-mesa-redonda-sobre-kahlo-y-modotti.html>. Agradezco a Mónica Mayer por permitirme reproducir aquí el documento original.

Frida Kahlo ha sido el principal modelo para las artistas de mi generación. A mí desde niña se impactaron sus imágenes y se impresionaron fuertemente como personaje. Supongo que por eso alguna vez le pregunté a mi mamá (quien era pintora) sobre las mujeres artistas, y me habló de Remedios Varo, Marietta Robusti-La Tintoretta, y además de la Papisa Juana y otras mujeres que habían logrado en cierto modo- penetrar el mundo de los hombres. De Kahlo me fascinaba su imagen y su tragedia, tanto como su forma de transformar su realidad y vivir como quería. Siempre me ha atraído con una fascinación casi religiosa, la cual se comparten otras artistas-incluida a nivel internacional- ya que por algo se le llama 'La Patrona'. Como persona Kahlo representaba para mí la posibilidad de ser artista y vivir de forma más bella e intensa que de maestra, enfermera, secretaria o mamá. Y sus imágenes, sus ~~trazos~~ <sup>rasgos</sup> y profundidades, hicieron que ~~yo~~ <sup>yo</sup> me conociera mejor y que valorara- a pesar de otros mensajes sociales- mi experiencia como mujer.

Alguna vez varias compañeras en San Carlos comentábamos que entre Frida Kahlo y Ailis Carrillo nuestra tradición como artistas mexicanas era verdaderamente dramática. Una cantidad de sufrimiento físico tolerable <sup>para</sup> leerlo, pero no para vivirlo. Además, aparte de que provenían en su mayoría de familias extranjeras, siempre tenían un final temprano y trágico. ~~Yo~~ <sup>yo</sup> su trabajo <sup>era</sup> muy visible, más bien era difícil ~~verlo~~ <sup>verlo</sup> conocerlo ya que en las clases de historia del arte no se ~~había~~ <sup>había</sup> ~~hablado~~ <sup>había</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~ellas~~ <sup>de ellas</sup>. Triste future'. morir jóvenes y ser olvidadas.

En esa época aun no tenía claro lo profundamente importante que son los modelos a quienes seguir profesionalmente y lo necesaria que es la relación real o imaginaria con una artista mayor. Aprendimos a ser lo que somos y a imaginar nuestra capacidad a partir del ejemplo que observamos. Por esto es urgente que ya recopilemos y difundamos una historia de las mujeres artistas amplia, que además de tener

"patrona" la ~~misma~~ <sup>misma</sup> excepción que se logra colar al mundo de los hombres- quisé a costa de su salud y felicidad- también haya muchas otras señoras, felices, infelices, sanas, enfermas, madres, solteras ricas, pobres, de alta y baja calidad, de las cuales aprender. Tenemos que dejar de ser la excepción invadiendo el mundo de los hombres, para hacer todos los ámbitos nuestros. Si nos conformamos con la mujer excepcional, con la cuota mínima, no rompemos el círculo vicioso de falta de modelos-falta de artista- falta de modelo. ~~Revisar las condiciones, información, apoyo, etc. que se da a las mujeres artistas de esta generación.~~

A partir del movimiento feminista se han cuestionado y roto muchos patrones de comportamiento y afortunadamente a mí ya me tocó una generación en la cual las mujeres, en vez de rivales, somos amigas y colegas que tomamos en serio nuestro trabajo, nos motivamos y criticamos. Esto en parte ha suplido la falta de modelos, ha creado un ambiente más propicio para dejar de ser una minoría profesional. Pero si no rescatamos a nuestras mamás y abuelas profesionales van a seguir ahogándose en un mundo sin modelos, una educación sexista y una vida familiar pesada, la mayoría de las estudiantes de arte.

En cualquier profesión la falta de modelos a quien seguir y detrás de quienes escudarnos agusta. Aunque se supona que ya no pasa de la lucha de las mujeres ha comprobado empíricamente que la mujer tiene una enorme capacidad para desarrollarse en todos los campos, que hay mujeres fuertes, inteligentísimas, altamente capacitadas, increíblemente hábiles, con una inmensa capacidad de trabajo, lógicas y creatividad, aún nos topamos con que hay gente que discute que si tenemos un callo en el cerebro que nos hace inferiores, o que si por el hecho de tener hijos, menstruar o atravesar la menopausa, no somos creativas. La reacción inmediata es aventar a la cara de los acreedores ejemplos que contradigan estas idioteces. Esta fue la primera acción de las ~~artistas~~ <sup>artistas</sup> feministas a principios de los años 70. En respuesta a la pregunta de la crítica de arte Linda Nochlin 'Por

que no han habido grandes mujeres artistas?', empezó a crearse una crítica feminista a la historia del arte y una lucha de rescate de las artistas del pasado. En 1976, en el Museo del Condado de Los Angeles se organizó una exposición de 150 obras que abarcaban trabajos de mujeres artistas entre 1550 y 1950.

A partir de eso se han publicado varios libros sobre la participación de las mujeres en el arte. Estas investigaciones comprueban que si han habido muchas artistas y de calidad. Pero al analizar su obra, hay que estar conscientes de las condiciones bajo las cuales se produjo. Y que aunque rasquemos hasta con las uñas, no encontraremos equivalentes de Miguel Ángel, pero este estudio nos lleva a ver como creamos las condiciones sociales indispensables para que si aparecen muchísimas grandes artistas.

Es admirable que a pesar de las condiciones sociales existentes siempre hayan logrado el poco trabajo que hoy nos llega. No había ni la ~~facilidad~~ <sup>facilidad</sup> de educación, aunque sea tan sexista, que hoy tenemos. Hasta el siglo XIX, la pintura era un campo casi totalmente vetado a la mujer. Les estaba prohibido pintar del desnudo. ~~La~~ <sup>La</sup> ~~historia~~ <sup>historia</sup> de la pintura de figura la de primera. Otros géneros no eran tan apreciados.

La falta de educación ha sido una forma eficaz y sistemática de oprimirlas, aunque luego la historia patriarcal trate de disfrazar los hechos. Por ejemplo, la historia del arte aún hoy en día está basada en el mito del 'genio'. Se nos dice que ~~Leonardo~~ <sup>Leonardo</sup>, Leonardo y Rembrandt eran genios y solitos florecieron, y como no hay mujeres equivalentes, no tenemos genio. Nada más falso. El artista se da dentro de una estructura de aprendizaje y de distribución del arte. Hasta el siglo XIX el pintor aprendía su oficio casi siempre de su padre o iba de aprendiz durante muchos años para lograr el manejo de los materiales, los conceptos ~~de~~ <sup>de</sup> y la técnica de la pintura. Sin excepción alguna, en el pasado las mujeres ~~que~~ <sup>que</sup> fueran artistas eran hijas o en algún caso esposas de artistas. Esto ~~era~~

igual que con los hombres, aparentemente, solo que a la mujer se le motivaba 'ser mujer', servidora del hombre y no artista independiente. Entonces, las artistas se dedicaban a hacer el trabajo lento y tedioso (que en el óleo abunda) o, ~~hacían copias en miniatura del trabajo masculino para que este se difundiera más y subiera de precio.~~ <sup>hacían copias en miniatura del trabajo masculino para que este se difundiera más y subiera de precio.</sup> Tampoco estaba bien visto que las mujeres firmaran la obra, y ~~no tenían~~ <sup>no tenían</sup> ~~los~~ <sup>los</sup> ~~materiales~~ <sup>materiales</sup> para experimentar individualmente, no olvidemos que el papel no se conseguía fácilmente hasta el siglo pasado, y que no existía el concepto del arte como expresión individual.

Se pintaba por comisión de la iglesia o de los nobles. Por esto los pocos artistas que lograban independizarse del maestro debían tener ~~un~~ <sup>un</sup> ~~alto~~ <sup>alto</sup> ~~conocimiento~~ <sup>conocimiento</sup> de su actividad, libertad para viajar, saber vender y administrar un taller, tener capital y participar en la política de su época para lograr instalarse independientemente. Las mujeres no podían hacer nada de esto, entre otras cosas, porque dependían legal y económicamente de los hombres. Así pues, nos encontramos que Sir Joshua Reynolds, pintor inglés del siglo 18, tenía una hermana- Frances Reynolds, quien desde niña mostró más talento que el hermano, pero por ser mujer a ella no se le ~~permitió~~ <sup>permitió</sup> estudiar pintura. Frances Reynolds siguió su educación en forma autodidacta y se dedicó a hacer réplicas en miniatura de los trabajos de Joshua, haciéndolo al hacerse entre los cuartos, ya que su buen dibujo hacía resaltar los errores del hermano. ~~Ella~~ <sup>Ella</sup> le cuidó la casa mucho tiempo, hasta que él la acusó de ser indecisa y la envió fuera de Londres. En esa soledad, a la cual estaba legalmente atada, con grandes dificultades siguió su trabajo y a la muerte de Joshua, comprobando que no era nada indecisa, regresó a Londres donde rentó una casa y hasta el final de sus días se dedicó a pintar y exponer.

Pero, ¿cómo está este trabajo? Al igual que muchísimo trabajo





## ◇◇◇◇ Capítulo 4. El tercer ojo: Lola Álvarez Bravo. Entre la historia oral, los archivos personales e institucionales

### 4.1 El hombre de la gasolinería. Un sujeto no retratable

*Los archivos son muy importantes; son fascinantes. [...] Nunca sabes lo que hay en un archivo porque es una especie de red que rodea a la obra.*  
Anne d'Harnoncourt<sup>1</sup>

*Conocí a Lola Álvarez Bravo en la primavera de 1977, en un jardín de Cuernavaca. Entonces escribía un libro sobre Diego Rivera [...] Le solicité aquella vez una entrevista más formal. No accedió, pero tampoco se negó. [...] Volví a verla por fin, a finales de ese año. [...] Algunos días después, grabadora en mano, libreta de apuntes en la otra, entré por primera vez en el oscuro departamento de Avenida Juárez 135 [...].*  
Olivier Debroise<sup>2</sup>

*Casi siempre fotografío sin que se de cuenta la gente o en algunos casos, si veo difícil la cosa, de plano les pido permiso. [...] Aquel [el sujeto de la gasolinería], el otro día si le digo, no se deja, y además si ve que lo estaba fotografiando peor, tu crees que él no sabía que no era retratable. Entonces estaba retratando dizque, el cielo, los camiones, todo... Menos [a] el [sic].*  
Lola Álvarez Bravo<sup>3</sup>

El Fondo Olivier Debroise, que resguarda el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM), reúne el material de investigación y apuntes que el crítico acumuló durante buena parte de su vida en México. Entre los documentos que conforman este archivo —relacionados en gran medida con las temáticas que Debroise investigó sobre arte y cultura visual—, encontramos una importante sección sobre fotografía en México, dentro de la cual, Lola Álvarez Bravo y su obra tienen una presencia significativa.

Apuntes manuscritos y mecanografiados, fotocopias de lecturas y de notas hemerográficas, hojas de contacto de rollos fotográficos, hojas amarillentas de periódicos, cintas de audio, hojas

<sup>1</sup> Obrist, *Breve historia...*, 196.

<sup>2</sup> Olivier Debroise, "Posdata", 176.

<sup>3</sup> Olivier Debroise, *Biografía de Lola Álvarez Bravo*, 17. Documento mecanografiado sin título y sin fecha (ca. 1979). Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

impresas de correos electrónicos diversos, entre otros *items*, forman este acervo. Por un lado, este fondo es una fuente de investigación en el campo de lo fotográfico en general y de Lola Álvarez Bravo en particular y, por otro, es un conjunto que nos permite reconstruir parte de los itinerarios e intereses de los personajes involucrados, en este caso, el escritor Debroise y la fotógrafa Lola Álvarez Bravo.

Junto con Edward Weston, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez, entre otros Lola<sup>4</sup>, fue una de las artífices centrales de la fotografía moderna de la primera mitad del siglo XX en México. Sin embargo, tal como sucedió con Modotti, cuyo trabajo estuvo parcialmente olvidado durante varias décadas, con la fotógrafa jalisciense sucedió algo parecido.

Hacia finales de los años de 1970 e inicios de 1980, Debroise impulsó la revalorización de la obra fotográfica de Lola a través de la realización de exposiciones retrospectivas y la publicación de investigaciones y críticas sobre su trabajo fotográfico.

Si se observan a partir de esta perspectiva, el Fondo Olivier Debroise en Arkheia, junto con el Fondo Olivier Debroise —fotográfico— en MUNAL, resguardan y entretienen la relación del historiador con la fotógrafa en distintos niveles: en tanto colaboraciones de investigación y estudio, intercambio de experiencias a través de entrevistas y copias fotográficas utilizadas como herramientas de investigación o como obsequios con valor afectivo.

Efectivamente, tal como expresó Anne d’Harnoncourt a Hans Ulrich Obrist en una entrevista, los archivos revisten importancia y fascinación al rodear la obra del artista que la creó o a la obra escrita —histórica, ensayística, científica— del investigador que la produjo.<sup>5</sup> Como historiadores que consultamos archivos, éstos nos seducen, nos atrapan y nos permiten entender aspectos que, sin asomarnos a ellos, sería difícil conocer, en tanto fuentes primarias de información. Ya también lo ha explicado Pablo Escalante Gonzalbo: “Los archivos son insustituibles; sólo en ellos palpita el pasado y es posible encontrar las huellas de acontecimientos y procesos.”<sup>6</sup>

Así, la fascinación, lo fragmentario, inconcluso y el orden orgánico son consustanciales al territorio del archivo. Si atendemos a la configuración del archivo documental de Debroise resguardado en el MUAC, ciertamente, por momentos nos encontramos ante cierto desorden orgánico —u orden propio que como espectadores nos es ajeno y, por ello, extraño— que parece caracterizar todo proceso de acumulación de materiales impresos o gráficos. Conforme accedemos al cuerpo del archivo, descubrimos papeles algo amarillentos que nos revelan la caligrafía en pluma fuente, a veces cuidada y clara, a veces algo rebuscada, de un Debroise que en ocasiones, parece que escribía más lento de lo que el vasto caudal de pensamientos le permitía. En las primeras versiones de varios manuscritos, definitivamente las ideas solían ganar la carrera y parece que asistimos a

<sup>4</sup> A fin de evitar reiteraciones en este capítulo, en algunas ocasiones me tomo la licencia de referirme a la fotógrafa únicamente como “Lola”. Es importante recordar que su nombre fue Dolores Concepción Martínez de Anda, aunque conservó los apellidos de su esposo Manuel Álvarez Bravo, como costumbre de la época, aún después de divorciarse de él. Véase: Adriana Zavala. “Una crónica de luz y sombra: la fotografía de Lola Álvarez Bravo.” En James Oles, coord. *Lola Álvarez bravo y la fotografía de una época*, 17-25. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/RM, 2012. Considero que si me refiero a ella como “Álvarez Bravo”, según las formas comúnmente utilizadas, puede crearse una confusión con el nombre del fotógrafo.

<sup>5</sup> Obrist, *Breve historia...*, 196.

<sup>6</sup> Pablo Escalante Gonzalbo. “Prólogo.” En Baños Poo, *Manual de técnicas...*, 13.

otro de los señalamientos de Escalante Gonzalbo: “Sólo en los archivos se encuentran esas voces, y los análisis y las síntesis que los estudios actuales intentan realizar nunca alcanzarán a brindar la imagen cercanísima que nos dan las voces de los protagonistas de aquellas historias; sus propias caligrafías, sus trazos, sus borrones, sus firmas, y, sobre todo, sus maneras de decir.”<sup>7</sup>

Aunque frente nuestro encanto por los archivos, conviene no olvidar aquello que James Oles y Adriana Zavala nos han advertido a propósito del archivo fotográfico de Lola Álvarez Bravo, cuyos materiales se encuentran dispersos actualmente en varios repositorios: “A los historiadores les gusta imaginar que los archivos son algo terminado, pero hasta los más controlados y ordenados tienen algo de inconcluso. A veces los materiales se pierden, se venden e inclusive son quemados por herederos preocupados de que algún investigador curioso saque los trapitos sucios de la familia al sol.”<sup>8</sup>

En el ensayo citado, en el que lanzan la pertinente advertencia sobre los archivos, James Oles y Adriana Zavala explican la relación que Debroise y Lola mantuvieron y nos proporcionan pistas para leer el archivo documental del curador para, a la postre, explicar parte de los orígenes y configuración del hoy Fondo Olivier Debroise, donado al MUNAL en 2008, al fallecimiento del curador. Numéricamente, la presencia de fotografías de Lola Álvarez Bravo en el Museo Nacional de Arte es muy relevante: 84 de su autoría —lo que incluye algunas atribuidas en conjunto con Manuel Álvarez Bravo—, más 212 fotografías de reproducción de obra. Sin embargo, lo destacable aquí no es el mero criterio cuantitativo, sino la relación profesional que los personajes entablaron entre sí y cómo esto impactó en los caminos que tomaron las trayectorias de ambos:

A principios de la década de 1970, cuando el fallecido crítico e historiador del arte Olivier Debroise empezó a entrevistar a Lola acerca de sus viejos amigos para llevar a cabo un estudio acerca del arte mexicano posrevolucionario (que se publicó en 1983 con el título de *Figuras en el trópico*), éste también se interesó en la obra de la fotógrafa, y revisó las cajas, anotó las fotografías y organizó exposiciones con ellas. En ese entonces, unos cuantos coleccionistas se acercaron y le compraron fotografías firmadas por sumas tan pequeñas que ahora parecen ridículas y algunos jóvenes escritores como José Joaquín Blanco y Luis Zapata se hicieron sus amigos, la entrevistaron y la acompañaron en excursiones.<sup>9</sup>

Sabemos entonces que Debroise realizó varias entrevistas a Lola Álvarez Bravo, quien se convirtió en una suerte de mentora o guía del historiador; ella conoció a gran parte de los protagonistas del arte y la cultura de la posrevolución y, con varios de ellos, entabló relaciones cercanas de amistad y de colaboración artística. A muchos, les realizó retratos fotográficos que, además de

---

<sup>7</sup> Escalante, “Prólogo”, 12.

<sup>8</sup> James Oles y Adriana Zavala. “El archivo González Rendón.” En *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, 14. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/RM, 2012. Actualmente, el archivo de Lola se encuentra disperso entre varios repositorios nacionales e internacionales. La mayor parte de su obra fotográfica y de su archivo fue vendido a principios de la década de 1990 por ella misma al Center for Creative Photography en Tucson, Arizona que, de acuerdo con Oles y Zavala en el ensayo citado, actualmente cuenta con 175 impresiones finas de época y alrededor de 2,500 hojas de contacto a partir de sus negativos que fueron entregados en 1995. Por otra parte, de acuerdo con los autores, en el Archivo González Rendón, en la Ciudad de México, se encuentran algunas impresiones de fotomontajes, de colaboraciones para la revista *El Maestro Rural*, retratos y material documental relacionado con Galería de Arte Contemporáneo, espacio que fundó y dirigió entre 1951 y 1958.

<sup>9</sup> Oles y Zavala, “El archivo González Rendón”, 14.

detentar valores estéticos, hoy conforman un testimonio visual de la sociedad cultural e intelectual de buena parte del siglo XX en México. Así, como una testigo fundamental de una etapa prolija de las artes y la cultura en México, Lola Álvarez Bravo, fue sobre todo una artista que contribuyó de manera significativa en las rutas de la fotografía de su época, tanto como creadora de imágenes, como profesora en foros como el taller de fotografía en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, y como agente cultural y galerista que impulsó la difusión y circulación de la obra de sus contemporáneos.<sup>10</sup>

A través de una metodología como la historia oral —desarrollada por las nuevas escuelas historiográficas post guerras mundiales y el fascismo, tal como Graciela de Garay ha anotado en su ensayo “Las fuentes orales” (1999)<sup>11</sup>—, Debroise recopiló numerosas horas de conversaciones con la fotógrafa, con las que conformó un archivo de la palabra, a partir del cual sustentó una parte importante de sus primeras investigaciones sobre arte, fotografía y cultura visual en México, en particular para *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940* (1984) y *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (1994, 1998, 2001 y 2005).<sup>12</sup>

De Garay ha explicado que esas nuevas corrientes historiográficas —como la escuela de los Annales en Francia, la historiografía marxista británica y la nueva historia económica estadounidense—, modernizaron las metodologías que la corriente positivista habían anclado en la supremacía del documento y las fuentes escritas, y comenzaron “a prestar mayor atención a los recuerdos, experiencias y puntos de vista de los testigos y actores del acontecer contemporáneo. [...] El investigador introdujo entonces a su campo de trabajo el gran invento del siglo XX: la *grabadora*.”<sup>13</sup>

Efectivamente, Debroise se armó con una grabadora *ochentera* y se sentó ante la fotógrafa —de la misma manera en la que ella se había sentado previamente ante los sujetos con su cámara fotográfica—, e hizo un retrato sonoro de la mujer y de su historia de vida. Después, realizó varias versiones de las anotaciones en libretas de apuntes, el curador transcribió esos retratos sonoros con ayuda de una máquina de escribir cuya huella tipográfica nos hace suponer que era mecánica:

Olivier: Lola, ¿en qué condiciones hiciste el retrato de Pita Amor?

Lola: Fue en las condiciones más sencillas. Llegó Pita. Le había dicho que la iba a retratar. Empeze [sic] a retratarla. Empeze [sic] a amansarla, digamos, para que se le quitará [sic], como hago yo, la idea de que la iba a retratar, la idea de su propia importancia, de su propia belleza —que si [sic] la tiene—, tiene todo eso, verdad, pero necesitaba yo sacar otra Pita que diera todos esos aspectos en el retrato.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Elizabeth Ferrer apunta que Lola estuvo al frente del taller de fotografía de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, entre 1945 y 1960. Ferrer, *Lola Álvarez Bravo*, 163, 164. Madrid: Turner, 2006, mientras que Javier Roque Vázquez Juárez señala que fue entre 1945 e inicios de la década de 1950. Vázquez, “Cronología”. En Oles, *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, 149.

<sup>11</sup> Graciela de Garay. “Las fuentes orales.” En *Reflexiones sobre el oficio del historiador*, 145-157. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

<sup>12</sup> Véase: Olivier Debroise. *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Océano, 1984 y las cuatro ediciones de *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, es decir: México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994; México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998; Austin: University of Texas, 2001 y Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

<sup>13</sup> De Garay, “Las fuentes orales”, 146, 147.

<sup>14</sup> Olivier Debroise, “Lola Álvarez Bravo-entrevista 1—cinta 00—Cuernavaca—mayo 79”: 1. Documento mecanografiado, Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. En todas las citas textuales de las transcripciones incluidas en este capítulo, respeto la versión original escrita por el crítico, quien tenía un dominio del español, aunque es necesario tener en cuenta que no era su lengua materna, por lo que podemos encontrar algunos galicismos o errores menores en la escritura.



Así como la fotógrafa “amansaba” y buscaba al sujeto del retrato, el historiador a su vez, hacía lo mismo con su entrevistada:

Olivier: De todo lo que me estas diciendo veo una cosa, que casi todas las fotos son muy preconcebidas y elaboradas desde antes de que aprietes el disparador. [¿] En ningún momento sacas lo que se llamaría una instantánea, sorprender a la gente?

Lola: Bueno, es que las preguntas que me estás haciendo son tan concretas de personas. [...] lo único que te podría decir es que la vida me las puso enfrente y que tuve la oportunidad de verlo.<sup>15</sup>

Graciela de Garay ha expresado que “Lo importante es que la historia oral al rescatar la subjetividad, la hace objetiva.”<sup>16</sup> No estamos pues, ante una mera charla entre amigos, ya que “La relación activa entre entrevistado y entrevistador permite que el sesgo se vuelva objetivo y surja la recuperación de la conciencia crítica tanto de la historia como de la memoria colectiva”<sup>17</sup>, señala la autora. De esta forma, la peculiaridad de esta metodología —que no persigue la objetividad y la comprobación de los hechos— reside precisamente en la valoración de la experiencia subjetiva, de su remembranza y de la memoria personal que los sujetos sociales pueden aportar para el enriquecimiento del conocimiento histórico, ya que la fuente oral “nos revela más sobre el significado de los hechos que sobre los hechos mismos. [...] Como explica Alessandro Portelli, la historia oral releva lo que la gente hizo, lo que deseaba hacer, lo que creyeron estar haciendo y lo que ahora realmente creen que hicieron. [...] Su importancia radica en la medida en que se alejan del hecho para acercarse a la imaginación, al símbolo.”<sup>18</sup> Si tenemos en cuenta los límites y alcances de las fuentes orales, y nos acercamos a ellas de la manera crítica como lo hacemos ante las escritas, entonces los testimonios y entrevistas que constituyen los archivos de la palabra, nos posibilitan interpretar la historia en los sentidos señalados por Graciela de Garay.<sup>19</sup>

Así, en las entrevistas que Debroyse realizó a Lola Álvarez Bravo durante la década de los setenta, se evidencian algunas de las formas en que ambos —cada uno desde su propio ejercicio profesional y ámbito— entendían la práctica de la fotografía, del género retratístico y del arte de la posrevolución.

Entre el vasto material documental del archivo personal de Debroyse resguardado en el MUAC, un manuscrito en una hoja suelta de un cuaderno, que no consigna fecha ni datos de referencia, destaca por su capacidad para situarnos como espectadores de la escena narrada y transportarnos a los linderos de la dimensión personal e íntima: un paseo matutino en el que, en el terreno

<sup>15</sup> Debroyse, “Lola Álvarez Bravo-entrevista...”, 5.

<sup>16</sup> De Garay, “Las fuentes orales”, 149.

<sup>17</sup> De Garay, “Las fuentes orales”, 149, 150.

<sup>18</sup> De Garay, “Las fuentes orales”, 154, 155.

<sup>19</sup> Es necesario ubicar los límites y hacer crítica de las fuentes orales y, atendiendo los señalamientos de la autora: “no perder de vista quién habla, cómo, por qué y para qué lo hace [...] los olvidos voluntarios o no, las contradicciones, las repeticiones acumuladas o las exageraciones constituyen estrategias verbales que el narrador aplica para controlar el relato. [...] Los cambios ocurridos en la conciencia subjetiva del informante, así como los cambios experimentados en su posición socio-económica habrán de afectar su relato, por lo menos la coloración de su historia. Más que lo dicho, importa saber lo que oculta el informante y por qué lo oculta.” De Garay, “Las fuentes orales”, 155, 154. Y yo agregaría, de acuerdo con la perspectiva de género de esta tesis, que además de la posición socioeconómica del entrevistado, su condición de género también es un factor a tomarse en cuenta.

de lo fotográfico, ocurrieron muchas cosas sutiles para el ojo poco entrenado, pero trascendentes para el experimentado:

Domingo por la mañana en la calzada Zaragoza. Nos detuvimos a tiempo en una de las últimas gasolineras [sic] antes de la carretera a Puebla. Hay una cosa de varios coches esperando su turno. Antes de nosotros, de un enorme coche americano estilo cincuenta [sic], baja un ranchero, panzón, con el bigote canoso parado sobre labios sanguíneos, pantalones de tubo y zapatos de charol sucios, fumando desganadamente un puro. Sin dejar de hablar, Lola empieza a sacar su cámara del estuche, mide la luz: “¿Lo vas a retratar?” “Sí, pero discretamente ¿qué no crees que él sabe que no es retratable?” Lola baja del coche, la cámara sobre el vientre, mirando las nubes, la construcción horrenda de la gasolinera, los empleados que se agitan alrededor de los coches. El ranchero se le queda viendo. Lola apunta su cámara por aquí, y por allá, interesándose por los cables eléctricos de las líneas de alta-tensión que cruzan ciudad Nezahualcóyotl, por los empalmientos de las llantas o la gasolina [sic] regada que se mezcla con el agua en [ilegible] capas multicolores. Lola, con su cara de que “voy a San Ángel”, brinca charcos, guiña los ojos, atraviesa las hileras de coches, pone cara de tonta, se voltea una última vez, regresa al coche abandonando el presunto sujeto que ya se incorporó a su coche. “No te dejé! Se dio cuenta!” “Y tú qué crees! Le saqué tres fotos”. Nadie, ni la víctima, llegó a enterarse. Enanas nubes carnosas en tonos azules, tapan el paisaje de montañas del Valle de Texcoco. Presentimos lluvia. Enfilamos tranquilamente la nueva autopista a Texcoco y Lechería. El tráfico es intenso pero fluido: familias clasemedias amontonadas en coches antiguos iendo [sic] a Texcoco a las rutinarias barbacoas, camiones de cerveza Superior que silban como trenes y se abren paso voluntario ante los coches: La ley de la jungla. Indiferente al ruido y al tráfico, Lola persigue un mundo imposible de interrumpir.<sup>20</sup>

El Fondo Olivier Debroise del MUAC resguarda otro manuscrito de dos páginas, titulado “Apuntes para Lola 5/8/79”. En éste, Debroise escribió tres pasajes sobre Lola Álvarez Bravo. Al curador le interesaba observar y describir el procedimiento de trabajo de la fotógrafa, descubrir y analizar cómo se desarrollaba ese proceso personal: las formas en que la fotógrafa se relacionaba con la gente que retrataba; cómo provocaba, “amansaba”, incidía o esperaba para tomar una fotografía y lograr la imagen buscada.

En el primer párrafo de estos tres apuntes hechos en 1979, sin dar mayores referencias, Debroise reseñó un episodio ocurrido en 1968:

Lola en 1968 descubre por la ventana de su casa Los halcones amontonados cerca del M. à (sic) la Revolución. Reconoce los zapatos tenis, el brassard, de identificación. Vistiéndose con rebozo, baja y pregunta se sube a un camión estacionado. Le dice un hombre que a dónde va. Ella que toma su camión a San Ángel, que siempre paran ahí, que no ve muy bien y que no vio que era un especial que aquí siempre paran los San Ángel y que disculpe. Mientras tanto ya vio de cerca lo que quería ver.<sup>21</sup>

Este párrafo permite entender a qué se refería Debroise cuando describió la actitud de Lola con su cara de que ‘voy a San Ángel’ mientras retrataba subrepticamente al sujeto de la gasolinera.

<sup>20</sup> Olivier Debroise, documento manuscrito, sin fecha (ca. 1979). Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>21</sup> Olivier Debroise. “Apuntes para Lola 5/8/79”. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

Domingo por la mañana en la calzada Zaragoza. Nos detenemos a tiempo en una de las últimas gasolineras antes de la carretera a Puebla. Hay una cola de varios coches esperando su turno. Antes de nosotros, de un enorme coche americano estilo cuarenta, baja un ranchero, panzón, con el bigote canoso pasado sobre labios sanguíneos, pantalones de tubo y zapatos de chaul pucios, fumando desgaradamente un pino. Sin dejar de hablar, Lola empieza a sacar su cámara del estuche, mide la luz, "¿do vas a retratar?" "Si, pero directamente ¿que no crees que el sabe que no es retratable?" Lola baja del coche, la cámara sobre el riñón, mirando las nubes, la construcción horrenda de la gasolinera, los empleados que se agitan alrededor de los coches. El ranchero se la queda viendo. Lola apunta su cámara por aquí, y por allá, interesándose por los cables eléctricos de las líneas de alta-tensión que cruzan ciudad Netzahualcoyotl, por los empalmientos de llantas o la gasolina regada que se mezcla con el agua en invisibles capas multicolores. Lola, con su cara de que "soy a son angel", brinca charcos, gesticula los ojos, atravesada los hilos de coche, pone cara de bosta, se voltea una última vez, regresa al coche abandonando el permiso sujeto que ya se incorporó en su coche. "No te dejé! ¿le dio cuenta!" "y tu que crees! le saque tres fotos". Nadie, ni a la próxima, llegó a entrar. Enormes nubes carnosas en tonos azules, tapan el paisaje de montañas del valle de Texcoco. Presentimos lluvia. Enfilamos tranquilamente la nueva autopista a Texcoco y de Puebla. El tráfico es intenso pero fluido: familias clase media

amonitonados en coches antiguos iendo a Teococo  
a las rutinas baratas, camiones de cerveza  
Superior que silban como truenos y se abren para  
voluntario ante los coches: la ley de la jungla. Indiferente  
al ruido y al tráfico, sola prosigue un mundo  
imposible de interrumpir.

En la página anterior anverso / En esta página reverso  
Olivier Debroise, documento manuscrito sin fecha (ca. 1979). Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo,  
UNAM.

Artimaña, impostura, un auténtico camuflaje que le permitía a Lola ocultar sus intenciones fotográficas y que además, echaba mano de su supuesta mala visión. Cuando precisamente ocurría todo lo contrario.

En los otros dos párrafos del apunte de 1979, Debroise escribió una versión más sintética del episodio de la gasolinería, que aporta un dato nuevo para entender cómo pudo haber ocurrido aquel suceso:

hoy, Lola con su cara de voy a San Ángel, decide retratar a un hombre discretamente, porque dice “tú crees que él no sabe que no es retratable”. En efecto se trata de un gordo con pantalones de tubo y zapatos de charol, labios enormes, faz rubicunda, bigote canosos parado y sombrero reston. Da vueltas “viendo las nubes y los pajaritos” alrededor del tipo. Este [sic] la mira sin darse bien cuenta de lo que pasó: nadie se dio cuenta de cuando [sic] lo retrató, ni los atentos espectadores (Manuel y yo), ni el retratado.

Lola fascinada, persiguiendo un pensamiento que no es ajeno, molesta, triste, encarada, maravillada, en el mercado de Texcoco. Atención con los radicales cambios de tono de un lugar a otro y según la audiencia que tiene: buscar la forma de re transcribirlos.<sup>22</sup>

Además de Debroise y Lola, Manuel, hijo de la fotógrafa con Manuel Álvarez Bravo, estuvo presente en la escena. Recordemos que la pareja de fotógrafos se separó en 1934 y, que en 1949, se divorciaron, por lo que es más probable que la referencia a Manuel se trate del hijo.<sup>23</sup> Lola rememoraba en entrevista con Debroise que cuando se separó de Manuel: “Alquilé un cuarto con María Izquierdo, como éramos muy cuatas y ella estaba sola. Le pagaba determinada cantidad por el cuarto y la comida.”<sup>24</sup>

Por otra parte, este nuevo apunte, además de proporcionar la nueva pista sobre los protagonistas del suceso ante el sujeto “no retratable” —pero finalmente retratado— en la gasolinería, y del proceso desarrollado por Lola Álvarez Bravo como fotógrafa de retratos “robados” o no posados, también nos evidencia el proceso de escritura del propio Debroise. La Historia se escribe, pero también se narra; es historia, relato, crónica con desarrollo y clímax. Todo aquel que ha escrito, sabe que la prueba, la corrección, las adendas y las páginas desechadas, persiguen al autor y a su pluma. Aunque pocas veces los lectores tienen acceso a él, el borrador precede al texto en tanto ensayo de una frase, un párrafo, un capítulo, un libro. Y, no pocas veces, no se escribe un borrador, sino varios. Ahora bien, mientras la fotógrafa “amansa” o distrae al sujeto que retratará, el historiador ensaya una y mil versiones de su texto; ¿domestica así la historia que nos narra? “Lola persigue un mundo imposible de interrumpir”, nos dice Debroise, quien reconstruye y explica esta persecución.

---

<sup>22</sup> Olivier Debroise. “Apuntes para Lola 5/8/79.” Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>23</sup> Vázquez, “Cronología”, 149.

<sup>24</sup> Olivier Debroise. Entrevista a Lola Álvarez Bravo, 8. Documento mecanografiado sin título y sin fecha (ca. 1979). Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

11. 53 34 00  
Apuntes para Lola - 5/8/79

Lola en 1968 descubre por la ventana de su casa los halcones amontonados cerca del H. à la Revolución. Reconoce los zapatos tenis, el brassard, de identificación. Vistiéndose con reboso, baja y ~~pregunta~~ se sube a un camión estacionado. Le dice un hombre que a donde va. Ella que toma su camión a San Angel, quien siempre parar ahí, que no ve muy bien y que no vio que era un especial que aquí siempre parar los San Angel y que disculpe. Mientras tanto ya no de cerca lo que quería ver.

Hoy, Lola con su cara de que voy a san angel, decide retratar a un hombre discretamente, porque dice "tu crees que él no sabe que no es retratable". En efecto se trata de un gordo con pantalones de tubo y zapatos de charol, labios encarnes, faz rubicunda, bigote canoso parado y sembrero nestor. Da vueltas "viendo los nubes y los pajantos" alrededor del tipo. Este la mira sin darse bien cuenta de lo que pasa: nadie se dio cuenta de cuando lo retrato, ni los atentos espectadores (Manuel y yo), ni el retratado.

Lola fascinada, prosiguiendo un pensamiento que nos es ajeno, melosa, triste, encorvado, amarrillado, en el mercado de Texcoco.

Atención con los radicales cambios de  
tono de un lugar a otro y según la audiencia  
que tiene: buscar la forma de retroactividad.

Hay una gran variedad de tonos de voz en el habla  
que se refieren a un mismo discurso. Por ejemplo  
dice: "tu voz que él no sabe que no es retroactiva".  
En efecto se trata de un discurso con palabras  
de tipo y gógrafos de charol, labios curvados,  
fajitas de tipo canoso y curvado y canoso  
vector. De hecho "nada es un tipo de voz"  
perteneciente "alrededor del tipo". Este es un tipo  
de voz que cuenta de la que por: nadie se  
de cuenta de cuando se trata, ni los efectos  
esperados (Manual y yo) ni el retroactiva.

Esta facienda, propiamente un pensamiento  
que no es ajeno, ni un tipo, ni un efecto, ni un efecto,  
en el sentido de Tercero.

En un breve apunte manuscrito, una página suelta de cuaderno, sin fecha, Olivier anotó los temas a preguntar a la fotógrafa:

Lola:

“Zapatista de hueso colorado”

- contar película de Frida
- Eisenstein con Best Maugard, Rivera, etc.
- Encuentro con el hermano de Zapata y tu vocación zapatista, Rubén-Lucio Cabañas, Rubén Jaramillo.<sup>25</sup>

En es nota leemos un itinerario de temas que Debroise tenía pensado preguntar a la fotógrafa, entre ellos, su relación con el cine y con Sergei Eisenstein, quien estuvo en México en 1931. Lola Álvarez Bravo tuvo varios acercamientos con el cine. En 1931, fundó el primer cineclub de México, al lado de Manuel Álvarez Bravo, Julio Castellanos y Emilio Amero. Javier Roque Vázquez Juárez ha precisado que el innovador espacio se localizaba en el Paraninfo de la Universidad Nacional y que “La iniciativa pudo haber sido inspirada por la presencia en México del cineasta soviético Sergei Eisenstein, a quien Lola y Manuel Álvarez Bravo conocieron durante el rodaje de *¡Qué viva México!*”<sup>26</sup> En el Fondo Olivier Debroise del MUNAL se resguarda un lote de fotografías sobre la filmación de esta película inconclusa que fue objeto de investigación y recreación por parte del curador. La presencia de Eisenstein en México influyó en los nuevos códigos y lenguajes de la visualidad fotográfica y fílmica de la época. De acuerdo con Carlos Monsiváis, *¡Qué viva México!* se dio a la tarea de llevar “al cine la colmada elocuencia de los murales, incorporar la hermosura



Autor sin identificar, Eisenstein filmando con torito en Tetlapayac, 1931, plata/gelatina, 11.6 x 16.5 cm. Fondo Olivier Debroise. Donación 2008. [Procedencia: archivo de Elsa Rogo (NY), esposa del pintor Stefan Hirsch, probablemente presente en la filmación de *¡Qué viva México!*, de acuerdo con el inventario elaborado por J. Oles al momento de la donación.] © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

perenne de la sangre y el arte de los indios, el sentido de fiestas y rituales, la eternidad de las piedras, la monstruosidad y el imprevisible terror del México antiguo, la descomposición ornamental de los objetos visibles de la naturaleza.”<sup>27</sup>

Así, al inicio de la década de 1930, cercano a las fechas en que Eisenstein filmaba *¡Qué viva México!*, Emilio Amero hacía lo propio con *Viaje a la luna*. En MUNAL encontramos un retrato grupal en el que posan los miembros de la producción de la misteriosa película de Amero.

<sup>25</sup> Olivier Debroise, documento manuscrito, sin fecha. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>26</sup> Javier Roque Vázquez Juárez. “Un paseo por el cine.” En James Oles, coord. *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, 143. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/RM, 2012.

<sup>27</sup> Monsiváis, “Notas sobre la historia de la fotografía...”, 24.





**Lola Álvarez Bravo** [atribuida], Equipo de producción de la filmación de la película *Viaje a la luna* de Emilio Amero, ca. 1929-30, plata/gelatina, impresión contemporánea a partir del negativo realizada por Jesús Sánchez Uribe, 20 x 25.3 cm. Fondo Olivier Debroise. Donación 2008. ©D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.



**Manuel Álvarez Bravo** [atribuida], Fotografía fija de la película *Viaje a la luna* de Emilio Amero, ca. 1929-30, plata/gelatina, impresión contemporánea a partir del negativo realizada por Jesús Sánchez Uribe. Fondo Olivier Debroise. Donación 2008. ©D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

Como curador de fotografía del MUNAL, el 5 marzo de 2002, Olivier Debroise se refirió a esta fotografía en una comunicación electrónica en la que discutía con uno de sus colaboradores las posibles obras participantes en alguna de las exposiciones temporales a presentarse en el Museo:

Manuel Álvarez Martínez no tiene copia de *El sueño de los pobres*. La única manera de conseguir esta pieza, es a través de Centre for Creative Photography en Tucson Arizona. Por lo que te recomiendo usar *El sueño del ahogado* de Televisa (menos conocida además). Por otra parte, se me ocurrió que yo tengo una foto inédita de la filmación de la película surrealista *El viaje a la luna*, que sobre un guión atribuido a Federico García Lorca, filmó en México Emilio Amero, con la ayuda de Álvarez Bravo y Lola y de otro montón de gente, hacia 1934. Creo que funcionaría perfecto en el contexto de tu sala. Además marcas un gol, ya que este detalle ha sido muy debatido desde que el artista catalán Federic Amat hizo una nueva versión de esta película hace unos años.<sup>28</sup>

Al parecer, la mencionada fotografía relacionada con Amero causó interés, pues al día siguiente, de nueva cuenta mediante una comunicación electrónica, el curador proporcionó más información sobre la misma:

Lo de Amero: son tres fotos, copias recientes también de Jesús [Sánchez Uribe], que le pedí hacerme cuando hacía lo de Eisenstein [probablemente se refiere a su película *Un banquete en Tetlapayac*, filmada a finales de la década de 1990], pero resultó que a la postre no tenían nada que ver. Por pura casualidad, cuando Federic Amat hizo su versión del guión de García Lorca, apareció una escena con los mismos elementos, una cama de latón, zapatos de mujer, un tapete cubierto de tarjetas con números cabalísticos (13 y 8), en fin, toda la parafernalia “onírica” del surrealismo. Así se pudo identificar que estas fotos eran de la mítica versión de la película, que se sabían [sic] había hecho Amero (y que esta por lo pronto, perdida). De las 3 que hay, 2 son del set (reproduciendo una recámara en una azotea en el centro del DF); y la tercera, que aquí te mando, porque la tengo en un rincón de esta compu, es una foto del equipo técnico, en el que aparecen Amero (de lentes), el Dr. Francisco Marín (en 1er plano, muy guapo), Álvarez Bravo y el escultor Federico Canessi, entre otros no identificados, sobre el tapete

<sup>28</sup> Olivier Debroise, impresión a partir de una comunicación electrónica a Santiago Pérez, 5 de marzo de 2002. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

y con los números cabalísticos.

Te las enseño a penas [sic] llegue a México. La polémica sobre la autoría del guión de esta película, fue publicada en la prensa (creo que en *Proceso*) en el otoño de 1998, si mal no recuerdo.<sup>29</sup>



**Manuel Álvarez Bravo** [atribuida] Fotografía fija de la película *Viaje a la luna* de Emilio Amero (close up), ca. 1929-30, plata/gelatina, impresión contemporánea a partir del negativo realizada por Jesús Sánchez Uribe. Fondo Olivier Debroise. Donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017<sup>30</sup>

Debroise hacía hincapié en el valor documental que dichas fotografías revestían respecto a un capítulo poco documentado en la historia del cine mexicano y de la obra de Amero.<sup>31</sup> Esta filmación es, sin duda, un tema abierto a la investigación; las tres fotografías en el Fondo Olivier Debroise del MUNAL pueden abonar a su esclarecimiento. Ellas nos recuerdan, además, las lecciones metodológicas que Aurelio de los Reyes nos ha legado a partir del recuento que hace sobre sus estudios

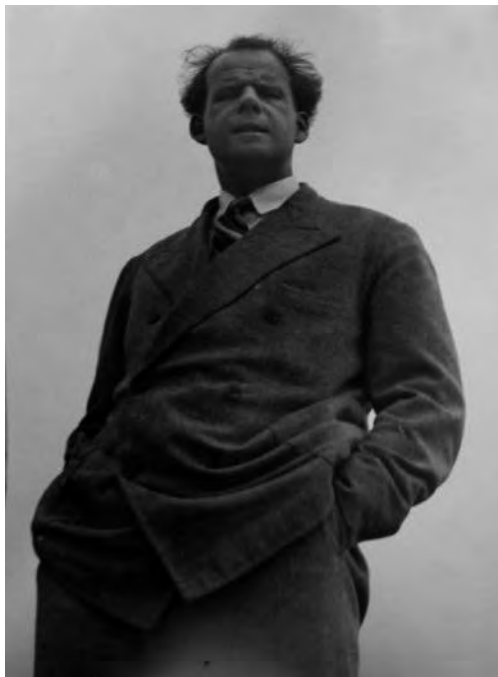
<sup>29</sup> Olivier Debroise, impresión a partir de una comunicación electrónica a Santiago Pérez, 6 de marzo de 2002. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>30</sup> Olivier Debroise no refiere en las comunicaciones electrónicas citadas que las dos últimas fotografías sean de Manuel Álvarez Bravo, sin embargo, en el inventario del Fondo entregado al Museo cuando se realizó la donación, se indica que son de autoría del fotógrafo.

<sup>31</sup> En un artículo en el blog *Cine silente mexicano*, se señala que: “Emilio Amero guardó el manuscrito de García Lorca toda su vida. Tras la muerte del poeta hizo un vago intento de rodar el guión, como gesto de protesta, pero lo cierto es que el guión permaneció en un cajón hasta la muerte de Amero. El manuscrito fue finalmente adquirido por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1989 gracias a los oficios de Christopher Maurer, y en 1995 la editorial Pre-textos sacó a la luz la primera edición fiable de la obra, con introducción de Antonio Monegal, notas y reproducción completa del manuscrito original, incluyendo además dos dibujos de Lorca que, según reza en el guión, debían aparecer en determinados momentos fundidos a las imágenes del film. [...] En 1998, y como añadido a las grandes festividades en torno al aniversario del nacimiento del poeta, el pintor, escenógrafo y cineasta catalán Frederic Amat decidió, tras un minucioso estudio del texto, embarcarse en el rodaje del guión. La productora Ovideo, junto con la Fundación Federico García Lorca y la RTVA coprodujeron un cortometraje de 18 minutos que por desgracia ha sido poco difundido y por ende poco visto. Al parecer, Frederic Amat comenzó el rodaje del guión en colaboración con el realizador y periodista Javier Martín Domínguez, pero no debían tener la misma visión acerca de la materia prima, ya que cada uno de ellos terminó realizando su propio proyecto. Amat recibió el apoyo institucional. De la cinta de Martín Domínguez apenas se sabe nada.” En “Viaje a la luna (1929) de Federico García Lorca”. Última consulta: agosto de 2016. En: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2013/03/18/viaje-a-la-luna-1929-de-federico-garcia-lorca/#comment-2961>

sobre la historia del cine mexicano en donde la ausencia de películas —fuentes primarias— de los primeros años, es una constante: “el problema ha sido no tanto usar películas como fuentes, sino conocer, reconstruir e interpretar películas que no existen y que, por tanto, no he conocido o conocí fragmentadas (sólo por excepción completas) después de publicados los estudios.”<sup>32</sup>

También de los años de las fotografías de la película de Amero y del lote de la filmación de *¡Qué viva México!* es el imponente retrato en contrapicado que Lola hizo a Eisenstein y del que hoy se encuentra una copia en el MUNAL. La fotografía jalisciense se encontró, entonces, muy cerca de estos episodios vanguardistas del cine hecho en México.



Lola Álvarez Bravo, *Retrato de Sergei Eisenstein*, (ca. 1930), plata/gelatina, impresión de época (?), 25.4 x 20.2 cm. Fondo Olivier Debroise. Donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

A través de esta fotografía, es posible tender puentes entre horizontes históricos de producción, de investigación y crítica, así como entre archivos personales e institucionales. Es muy probable que este retrato a Eisenstein sea la copia que Debroise utilizó con fines documentales en su película *Un banquete en Tetlapayac* (2000); pieza en la que se realiza una constante *representación de la representación*, como escuchamos decir a una voz en *loop* que repite uno de los problemas centrales de la inconclusa *¡Qué viva México!*, problema que a su vez, recreó Debroise como director de cine experimental. Sin duda, la película puede ser entendida como la síntesis de las preocupaciones

---

<sup>32</sup> Aurelio de los Reyes. “El cine.” En *Reflexiones sobre el oficio del historiador*, 132. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

teóricas, estéticas, políticas e ideológicas e, incluso, sexuales, que Debroise tuvo al respecto del arte mexicano de las primeras décadas del siglo XX y la posrevolución.<sup>33</sup>

Para la filmación de *Un banquete en Tetlapayac* se realizó una amplia investigación y documentación en archivos. Gracias a James Oles sabemos que para Debroise:



Autor sin identificar, *Bacanal en Tetlapayac*, ca. 1931, plata/gelatina, 11.5 x 16.3 cm. Fondo Olivier Debroise. Donación 2008. [Procedencia: adquirida a través de Spencer Throckmorton (NY) en 1998, a un archivo de alguien cercano a la esposa de Sinclair, productor de la película, de acuerdo con el inventario elaborado por J. Oles al momento de la donación]. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

[...] el hallazgo —en una galería en Nueva York— de unas imágenes inéditas tomadas durante la filmación de ¡Qué viva México!, de Sergei Eisenstein, le resultó crucial para pensar en lo que habría pasado en la hacienda de Tetlapayac durante la noche, tras bambalinas. Pienso, principalmente, en una fotografía misteriosa de varios hombres desnudos, posando durante alguna fiesta bacanal, debajo de la escalera en la casa grande. La imagen le fascinaba a Olivier Debroise no por sus cualidades estéticas, sino por la puerta abierta que le abría hacia la especulación, tan importante para el guión de *Un banquete en Tetlapayac* (2000), su primera película.<sup>34</sup>



Manuel Álvarez Bravo, *Retrato de Elsa Rogo de Hirsch*, ca. 1932, Plata/gelatina, 24 x 19.5 cm. Donación de Olivier Debroise, 2003. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.

Al destacar los usos para la investigación que Debroise dio a estas imágenes, Oles refiere sus distintas procedencias: “algunas compras (el sobre con seis fotografías *vintages* de Eisenstein y sus amigos, que adquirió en 1998) y muchos regalos (como otras fotos también realizadas durante la estancia de Eisenstein en México, que encontré en el archivo de Elsa Rogo en Nueva York).”<sup>35</sup>

Por otro lado, respecto a la incursión de Lola Álvarez Bravo en el cine, en 1934, poco antes de que la pareja de fotógrafos se separara, ambos viajaron al Istmo de Tehuantepec, en donde Manuel realizó el largometraje *Tehuantepec*.<sup>36</sup> De igual forma, Vázquez Juárez, como otros investigadores, también reseña que en 1951, la fotógrafa dio inicio al proyecto de filmar una película sobre Frida Kahlo, apenas tres

<sup>33</sup> En mi tesis de maestría abordé brevemente estos temas y la serie de las fotografías de la estancia de Eisenstein en México. Véase el apartado “La no-colección de Olivier Debroise en *Un banquete en Tetlapayac*”, en el capítulo 3, “Olivier Debroise: curador, cineasta, historiador y coleccionista”, en Abigail Pasillas Mendoza, *El historiador y su archivo...*, ya referida. En esa investigación indiqué ca. 1939 como la fecha del retrato que Lola Álvarez Bravo hizo a Eisenstein. Sin embargo, posiblemente fue tomada en 1930-1931.

<sup>34</sup> Oles, “El Fondo Olivier Debroise...”, 172.

<sup>35</sup> Oles, “El Fondo Olivier Debroise...”, 172.

<sup>36</sup> Judith Gómez del Campo. “Cronología.” En *La mirada de Manuel Álvarez Bravo*, s.n.p. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.

años antes de que la pintora falleciera; y que posteriormente, realizó un largometraje de los murales de Diego Rivera en Chapingo. El investigador precisa que “En el Archivo Lola Álvarez Bravo del Centre for Creative Photography de la Universidad de Tucson, Arizona, se conserva el guión manuscrito por Pellicer —19 páginas, firmado en octubre de 1967— y el esquema del proyecto fílmico, que consiste en bocetos de los murales, cuadro a cuadro.”<sup>37</sup> Elizabeth Ferrer fecha en 1968 la realización de *Diego Rivera en la Capilla de Chapingo*, misma que fue producida por Fernando Canales, de acuerdo con la autora.<sup>38</sup>

En coincidencia con los planteamientos de Vázquez Juárez en el ensayo citado, respecto a su lectura sobre la influencia del lenguaje fílmico en la obra fotográfica de Lola, especialmente en sus fotomontajes, es necesario recalcar que el lenguaje visual de Lola Álvarez Bravo encontró influencias, además de en el cine, en el terreno de la plástica. Como ella misma refirió a Debroise, el haber trabajado como fotógrafa de obra pictórica y mural de algunos de los más renombrados integrantes de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, la marcó de manera significativa en términos de gramática visual y esquemas compositivos:

Además, aunque parezca absurdo, me ha enseñado muchísimo muchísimo, la pintura. Aprendí muchísimo con la pintura de caballete, de gestos, de texturas, de luz. Y con la pintura mural, aprendí todavía más de composición. Después de Manuel Álvarez Bravo, de Cartier, de Adget [sic] y de Nadar, mi reconocimiento más grande es a la plástica, no solamente mexicana, sino también extranjera. Uno tiene mucho que aprender de la buena pintura de todo el mundo.<sup>39</sup>

Estas influencias son evidentes en fotografías como el retrato *Niño Bizantino* (ca. 1949), que más adelante comentaré. Por la época en la que Debroise redactaba estos apuntes y entrevistaba a la fotógrafa, el curador preparaba la cuarta exposición individual de Lola Álvarez Bravo, titulada *Fotografías de Lola Álvarez Bravo. Exposición retrospectiva 1938-1979*, inaugurada el 26 de abril de 1979 en la Alianza Francesa de Polanco.<sup>40</sup> En ese entonces, Debroise se desempeñaba como coordinador de exposiciones en la Alianza Francesa de México —cargo que ejerció entre 1977 y 1979—, años en los que también trabajó como traductor independiente.<sup>41</sup> Con motivo de esta exposición, escribió el ensayo “Lola Álvarez Bravo. Olivier Debroise, /79”, del que encontramos una versión mecanografiada en el fondo documental del MUAC. A partir de este texto, es posible saber parte de la lista de obra que estuvo expuesta. El MUNAL no cuenta con información de procedencia de todas las imágenes del archivo personal de Debroise que fueron donadas en 2008, pero es probable

---

<sup>37</sup> Vázquez Juárez, “Un paseo por el cine”, 143.

<sup>38</sup> Ferrer, *Lola Álvarez Bravo*, 165.

<sup>39</sup> Olivier Debroise, Biografía de Lola Álvarez Bravo, 10, 11. Documento mecanografiado sin título y sin fecha (ca. 1979). Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>40</sup> *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934-1985*, 356. México: Fundación Cultural Televisa, 1992.

<sup>41</sup> Olivier Debroise, “Currículum Vitae”, documento mecanografiado. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. Aquí se registra la experiencia laboral de Debroise entre 1975 y 2008.

que las copias que se presentaron en esta exposición, las haya conservado Olivier y, posteriormente, se hayan donado al museo.<sup>42</sup>

Por otro lado, como parte del programa de exposiciones de archivo del Centro de Documentación de Arkheia del MUAC, que busca reactivar archivos documentales de artistas e investigadores, entre el 4 de junio y el 23 de octubre de 2011 se exhibió la muestra *Visita al Archivo Olivier Debroise. Entre la ficción y el documento*, curada por Mónica Mayer. Algunas de las entrevistas audiograbadas fueron incluidas por Mayer, tanto en el espacio museográfico como en el espacio virtual, a través de un blog creado por la artista como una de las actividades paralelas a la exposición.<sup>43</sup>

La propuesta de Mayer, co-fundadora junto con Víctor Lerma del proyecto de arte conceptual aplicado *Pinto mi Raya* en 1989, permitió al público escuchar este material sonoro que constituye una experiencia significativamente diferente a la de conocer esas mismas conversaciones a través de un documento impreso. Las inflexiones de las voces de Lola y Olivier, los sonidos del ambiente que se cuelan en la grabación —un perro, voces de niños en el fondo, ruidos de la calle— permiten imaginar cómo fue la dinámica de esas conversaciones. El escucha atento puede percibir la confianza y cercanía entre los protagonistas, evidenciadas por el tono en que se hablan y, casi palpar que su relación trascendía el terreno de lo profesional o académico, y llegaba al terreno de la amistad y los afectos. Además, ya con un pie en el entorno de lo afectivo, este material documental y sonoro, tan íntimo como es, nos permite humanizar a los personajes, ambos íconos dentro de su ámbito, y entenderlos desde otras ópticas: notar la fuerza que Debroise imprimía a la pluma al escribir, el trazo y tamaño de su caligrafía, el tipo de papel que prefería usar, que no siempre fechaba, qué subrayaba en un texto,<sup>44</sup> qué temáticas le interesaron, cuáles archivos y hemerotecas revisó; y, respecto a ella, saber cómo eran sus modulaciones y tonos de voz, sus muletillas, qué enfatizaba en sus narraciones... y frente a esto, tratar de entrever, qué ocultaba, como ha señalado Graciela de Garay respecto a la historia oral, según ya anoté.

Al preguntarle a Mónica Mayer sobre la curaduría de la exposición *Visita al Archivo Olivier Debroise. Entre la ficción y el documento*, la artista me refirió algunos de los aspectos de la relación entre el crítico y la fotógrafa que más le interesaron, y a partir de los cuales realizó su propuesta curatorial:

---

<sup>42</sup> En una de las entrevistas aquí citadas, Lola le habló a Debroise sobre las fotografías que más le gustaban: “En la exposición de la Alianza, hay un niño en la Alameda que está tomando agua. La puse, pero no es de las que me gustan. Es decir, a la hora de que estaban poniéndolas y tuvimos que sacar alguna hubiera preferido yo sacar esa.” Olivier Debroise, *Biografía de Lola Álvarez Bravo*, 23. Documento mecanografiado sin título y sin fecha (ca. 1979). Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>43</sup> En el blog *Visita al archivo Olivier Debroise: entre la ficción y el documento* se pueden escuchar: “Entrevista de Olivier Debroise con Lola Álvarez Bravo sobre María Izquierdo”; “Entrevista de Olivier Debroise con Lola Álvarez Bravo sobre Tina Modotti”; “Entrevista de Olivier Debroise con Lola Álvarez Bravo (versión corta)”; “Entrevista de Olivier Debroise con Lola Álvarez Bravo (versión larga)”; y, “Entrevista de Olivier Debroise con Andrés Henestrosa sobre Abraham Ángel”. Última visita: junio de 2016. En: <http://archivoolivierdebroise.blogspot.mx/>

<sup>44</sup> Por ejemplo, en unas fotocopias del texto *La Lumière*, publicado en 1854, Debroise subrayó la frase: “l'influence de la lumière solaire, si intense et si favorable sous le beau climat du Mexique.” Traducción mía: “La influencia de la luz solar, tan intensa y tan favorable, bajo el bello clima de México.” El tema de las particularidades de luz en nuestro país y su relación con la plástica y la fotografía ha sido abordado por varios estudiosos. Lola Álvarez Bravo, por ejemplo, le dijo a Debroise en una entrevista al hablar sobre Weston: “Aquí en México, con nuestra luz, con nuestros tipos y con nuestros ambientes, su cámara fue descubriendo digamos, un montón de sombreros de paja.” Debroise, “Entrevista a Lola Álvarez Bravo...”, 3.

Mi planteamiento es que siempre entras a un archivo buscándote a ti misma. O por lo menos, yo, porque meterme al archivo a buscar cómo es éste, cuál es la estructura, qué tiene y qué no, me resulta imposible. Por eso me acerqué al archivo a buscar lo que a mí me interesaba que era, por un lado, mujeres artistas y por otro lado, performance. Lo más cercano al performance es la película *Un banquete en Tetlapayac* de Olivier Debroise, en la que todos los personajes son miembros de la comunidad artística que se adentraron a personajes históricos y que, más que actuarlos, les dan cuerpo. Me interesaba eso y encontrar a las mujeres artistas de las que escribió Debroise, como María Izquierdo, Lola Álvarez Bravo y Tina Modotti. Lo más rico es lo de Lola, porque ella realmente le enseña fotografía a Olivier y luego él se convierte en el experto. Este proceso se puede rastrear y es muy interesante. En el archivo está desde una grabación en la que ella recorre con él un libro de fotografía y se lo va explicando, hasta documentos de él gestionando que su archivo termine en Estados Unidos o de él como su coleccionista. No sé en dónde, creo que en la cena que hicimos, alguien mencionaba que era importante preguntarse por qué Lola aceptó a Olivier y proponía que Debroise, que llegó a conocerla con Luis Zapata —el escritor que fue su pareja, que escribió *El vampiro de la colonia Roma*— y siendo dos chicos jóvenes, entusiastas y críticos, seguramente le recordaron a sus amigos de Los Contemporáneos. Fueron muy cercanos. La relación entre Olivier y Lola Álvarez Bravo fue maravillosa. Lo vas viendo en las entrevistas, en los textos, en este proceso de Olivier. En una de las entrevistas van caminando por la Ciudad de México y llegan a San Carlos y Lola Álvarez Bravo entra y les dice a los que estaban ahí que ella había dado clases en esa escuela de arte. Les cuestiona que permitieran que se los estuvieran llevando al nuevo plantel en Xochimilco; les platica del Hotentote, José Antonio Gómez Rosas y van grabando los sonidos de la calle. Es como arte sonoro. Es maravillosa esa entrevista; esa me gustó mucho.<sup>45</sup>

Si valoramos estas grabaciones cuando se materializan en un soporte documental, se pierden los atributos de la experiencia sonora y no-objetual, pero al mismo tiempo, se observan nuevas características. Las transcripciones manuscritas o mecanografiadas en máquina de escribir mecánica de estas entrevistas, detentan un importante valor historiográfico. Como ya he referido, nos permiten conocer las metodologías de trabajo del historiador —aspecto fundamental en la curaduría de Mónica Mayer—. Este material de investigación es muchas veces el inicio y el sustento de los trabajos a los que, generalmente, sólo tenemos acceso mediante su publicación. Estos borradores son la biografía del desarrollo de la obra de investigación histórica y crítica de Debroise; son vestigios de los itinerarios que el curador recorrió frente a la vida y obra de Lola Álvarez Bravo.

---

<sup>45</sup> Mónica Mayer. Entrevista realizada por Abigail Pasillas Mendoza, 21 de septiembre de 2016, Archivo Pinto mi Raya, Ciudad de México.

## 4.2 Retrato, sujeto, pose y *Niño bizantino* (ca. 1949)<sup>46</sup>

*Apenas unos meses después, con las lentes luminosas desarrolladas por el austriaco Josef Petzval en 1840, y gracias a ciertos adelantos de los productos químicos que vuelven más sensibles las preparaciones fotosensibles de la placa, el retrato fotográfico conquista el mundo. Se convierte en herramienta de una idea de civilización toda vez que, vehículo de imágenes, sirve para trasplantar subrepticamente modos de ser, de vestir, de peinarse, de posar.*  
Olivier Debroise<sup>47</sup>

*Es decir, todas son poses, pero hay poses y poses.*  
Lola Álvarez Bravo<sup>48</sup>

Un niño delgado y espigado, sentado a la orilla del mar, entrecierra los ojos y frunce su ceño ante la brillante luz solar que le da directamente en la cara. Sus piernas y brazos flexionados trazan formas triangulares que nos recuerdan los tratamientos al cuerpo que desarrollaron los vanguardistas Edward Weston y Tina Modotti hacia inicios de la década de 1920.<sup>49</sup> El brazo derecho del niño, colocado sobre su pierna derecha, también en flexión a modo de escuadra, provoca una unión casi perfecta entre las articulaciones: la parte interna del codo y la rodilla se tocan bajo el sol intenso del trópico. Las manos, se tocan también; los pies, cubiertos de la arena que han pisado y removido. La espalda, algo encorvada y oscurecida, se proyecta en una sombra que se alarga como él mismo: o la hora era temprana, o pasado el medio día cuando la luz es cenital. El cabello oscuro, lacio y corto, algo revuelto, suponemos que por el viento. Los ojos entrecerrados, rematados por las lacias pestañas, miran hacia lo lejos, algo que no vemos; no nos interpelan. Nariz ancha y recta, labios grandes y carnosos; la barbilla partida, adornada por un pequeño hueco en el centro. Piel morena y rasgos indígenas. Una pose tranquila de alguien que se siente cómodo al ser retratado.

El sujeto no es aún un hombre; su cuerpo es todavía el del joven un tanto amorfo y asimétrico que ha iniciado su crecimiento adulto, pero que no lo ha completado. Su cabeza, tal vez se percibe un poco grande respecto a las dimensiones corporales que, angulosas, se encierran hacia sí mismas. Viste un pantaloncillo corto de manta, del que sobresale la atadura de una correa, y un collar de caracoles marinos que cae sobre su estómago. Nada más hay en la imagen que nos pueda hablar de la época en la que se captó a este niño en la playa. A su costado derecho y en la parte

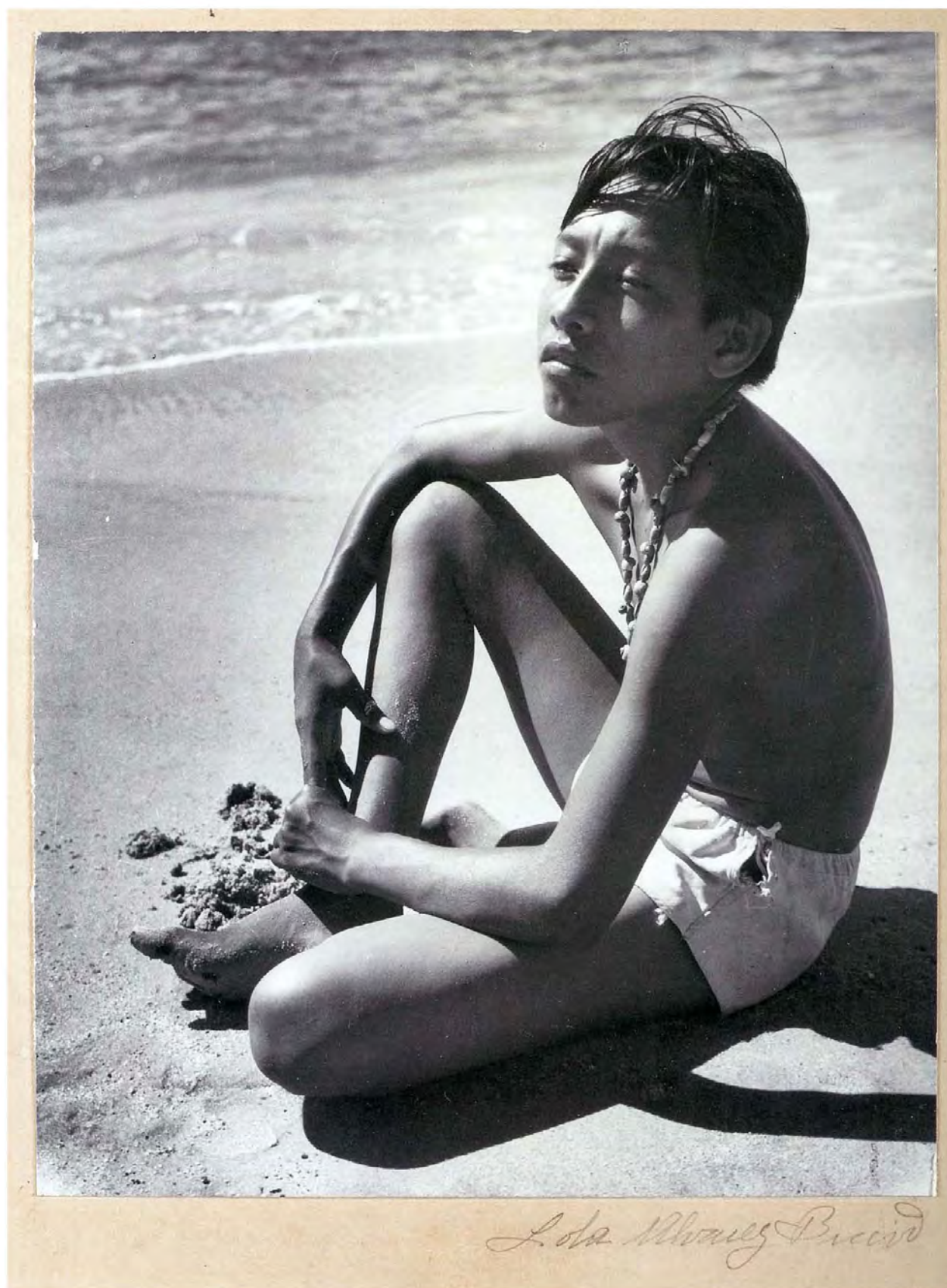
<sup>46</sup> El seminario del Posgrado en Historia del Arte, "Fotografía y sujetos", impartido por la Dra. Deborah Dorotinsky durante el semestre 2012-2 fue fundamental para desarrollar los planteamientos de este capítulo respecto a la construcción de sujetos a través del retrato fotográfico.

<sup>47</sup> Debroise, *Fuga Mexicana...*, 36.

<sup>48</sup> Olivier Debroise, Biografía de Lola Álvarez Bravo, 23. Documento mecanografiado sin título y sin fecha (ca. 1979). Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>49</sup> José Antonio Rodríguez ha hecho notar esta característica formal de la vanguardia fotográfica en México en varios de sus textos aquí ya comentados, en los que acusa ecos iconográficos de la vanguardia rusa.





Lola Álvarez Bravo, *Niño bizantino*, ca. 1949, plata/gelatina, impresión de época, montada y firmada, 21.7 x 16.9 cm. Fondo Olivier Debrouse. Donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

superior de la fotografía, un fragmento de agua espumosa tranquila. Igual que el niño, el mar no se agita y recibe plácido los rayos del sol.

La fotografía en un encuadre vertical, en blanco y negro e impresa hasta los bordes, está colocada sobre un cartoncillo color marfil. Debajo de ella, sobre el cartón, la caligrafía cargada hacia la derecha, como la composición colocó a la figura central de esta imagen, consiga: “Lola Álvarez Bravo”.

Es factible sugerir que la fotógrafa vio en este niño algunas reminiscencias del estilo de representación bizantino, en el que el alargamiento de los cuerpos es una de sus características. Recordemos que Lola contaba con una significativa educación visual, producto de su actividad en el registro de obra pictórica y mural. Durante la posrevolución, Lola Álvarez Bravo tuvo un valioso entrenamiento en los aspectos formales inherentes a la creación visual que aplicó a su práctica fotográfica, es decir, la observación, composición, luminosidad, dimensión, textura y plasticidad. Mientras realizaba lo que en diversos foros llamó sus ‘chambas’, la artista formaba su mirada:

Creo que la mayor parte de mis logros se los debo a una educación plástica. Si yo no hubiera seguido tan de cerca el trabajo de pintores y estudiado tanto, al estar reproduciendo sus cuadros y murales, el sentido de la composición y del equilibrio, tal vez hubiera tardado más en hacer las fotos que hago. El estudio de la plástica me sirvió muchísimo para darme una idea mucho más completa, mucho más precisa, de la gran importancia de la luz, de la composición, de los volúmenes. El haberme habituado a la pintura me facilitó mucho el problema de componer.<sup>50</sup>

Es patente que su educación visual fue en parte resultado del contacto profesional que tuvo con la obra de artistas de la plástica mexicana de la primera mitad del siglo XX, y que esto fue fundamental para desarrollar su lenguaje fotográfico. “Uno tiene mucho que aprender de la buena pintura de todo el mundo”<sup>51</sup>, dijo a Debroise en una de las entrevistas que el curador le hizo en 1979. ¿Es entonces viable sugerir que en *Niño bizantino* (ca. 1949) la fotógrafa extrapoló elementos plásticos que la llevaron a titular así el retrato del niño que posa en la playa hacia 1949, suponemos que en las playas de Acapulco, que Lola visitó en dichos años, cuando realizaba las fotografías para el libro *Acapulco en el sueño*? Porque los títulos no son gratuitos, ya nos lo han hecho notar autores como Aurelio de los Reyes, cuando explicó que “los títulos de las películas, es decir, a partir de la producción, son los huesos con los cuales, como un paleontólogo, según dijera Sadoul, comencé a construir los estudios historiográficos [...]”<sup>52</sup>; o Karen Cordero, cuando se preguntó “¿Qué hay en un título?”, precisamente respecto a la obra de Lola Álvarez Bravo.<sup>53</sup>

Por otra parte, es preciso reconocer que, además del encuadre, el *atrezzo*, la iluminación, entre otros, la pose es una de las convenciones del retrato fotográfico que se trasladó de otros me-

<sup>50</sup> Lola Álvarez Bravo, Citado en Raquel Tibol, “Apostillas en torno a Lola Álvarez Bravo.” En *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas. 1934-1985*, 53. México: Fundación Cultural Televisa, 1992.

<sup>51</sup> Olivier Debroise. Entrevista a Lola Álvarez Bravo, 11. Documento mecanografiado sin título y sin fecha (ca. 1979). Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>52</sup> De los Reyes, “El cine”, 138.

<sup>53</sup> Karen Cordero Reiman. “Cambios de sentido.” En James Oles, coord. *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, 119. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/RM, 2012.

dios de representación a la fotografía. La pose se expresa a través del cuerpo, se materializa en sus contornos y lo moldea;<sup>54</sup> es un elemento de representación formal, retórico, ideológico y de connotación fundamental. En la retratística fotográfica es una convención que algunas veces se asume de manera crítica y, otras, acríticamente, o que incluso, puede llegar a subvertirse a partir de propósitos discursivos, políticos, artísticos, tanto por parte del fotógrafo como del sujeto que posa.

Una parte importante de la obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo son retratos; sin duda, fue uno de los géneros que más desarrolló.<sup>55</sup> Tal como expresaron Deborah Dorotinsky y Cristóbal Jácome: “La práctica retratística de Lola Álvarez Bravo muestra el oficio adquirido. A lo largo de su carrera, desarrolló una sensibilidad para distinguir los gestos y las actitudes más significativas de sus sujetos.”<sup>56</sup>

De acuerdo con Debroyse, Lola prefirió el retrato que fotografiar objetos abstraídos de su contexto, al estilo modernista del trabajo de Weston en México durante la década de 1920. En el breve texto que el crítico escribió en 1979, en el que narró cómo Lola tomaba fotografías a un hombre en una gasolinera, el curador describió una situación seguramente muy común en la práctica fotográfica de Lola Álvarez Bravo. A través de su pluma, asistimos en primera fila al momento en que la fotógrafa retrata a un sujeto que atrapó profundamente su atención justamente porque “no era retratable”, según le expresó a Debroyse en una entrevista. Orgullosa de su hazaña, dijo que le tomó tres retratos sin que el sujeto se diera cuenta, por lo que asumimos que no aquel posó. Como indiqué previamente, en el trabajo retratístico de Lola Álvarez Bravo hay una diferencia, por un lado, entre los retratos instantáneos en los que aparece un sujeto que no está del todo consciente de estar siendo fotografiado y, por otro lado, entre los retratos en los que sí se desarrolla la pose, en tanto un acto que podríamos calificar como performático. Las dos fotografías que aquí comento de manera más extendida —primero, la del hombre de la gasolinera (imagen de la que, en realidad, por el momento no contamos con su fotografía, sino únicamente con la narración en la que Debroyse nos relata cómo Lola la realizó) y, segundo, *Niño bizantino*—, representarían dos formas distintas en las que Lola desarrollaba la práctica del retrato. Es decir, aquello que Pierre y Galienne Francastel expresaron con el término ‘soluciones’, y que referí en capítulos previos: “No se juzga a un artista por la suma de sus obras, sino haciendo destacar algunas ‘soluciones’”.<sup>57</sup>

Richard Avedon, uno de los grandes fotógrafos retratistas del siglo XX, señaló en 1974 que para que sea posible hablar de retrato, el sujeto debe estar conscientemente participando del acto.

<sup>54</sup> Para un análisis de las distintas soluciones de las representaciones del cuerpo desde las expresiones fotográficas, véase el texto de John Pultz. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal: 2003.

<sup>55</sup> Lola Álvarez Bravo también desarrolló el género del fotomontaje. En la exposición *Carteles revolucionarios de las pintoras del sector femenino de la Sección de Artes Plásticas, Departamento de Bellas Artes*, organizada por María Izquierdo en 1935, se incluyeron dos de sus fotomontajes. En el Fondo Olivier Debroyse del MUNAL se encuentran cuatro impresiones recientes realizadas por Jesús Sánchez Uribe de: *Hilados del norte 1* (ca. 1940), *Computadora 1* (ca. 1954), *Anarquía arquitectónica de la ciudad de México* (ca. 1953) y *Sirenas del aire* (ca. 1958). En el Fondo Olivier Debroyse del MUAC hay un documento mecanografiado sin fecha, “Los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo”, en el que el crítico desarrolló las ideas que, suponemos, posteriormente había de incluir en otros textos como el catálogo de la exposición *Reencuentros* en 1989, y en su obra sobre fotografía de mayor envergadura *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, editada por primera ocasión en 1994.

<sup>56</sup> Deborah Dorotinsky y Cristóbal Jácome. “Retratos de Lola Álvarez Bravo.” En James Oles, coord. *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, 129. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/RM, 2012.

<sup>57</sup> Pierre Francastel y Galienne Francastel. *El retrato*, 208. Madrid: Cátedra, 1995 [1969].

“Un retrato fotográfico es una foto de alguien que sabe que está siendo fotografiado, y lo que hace con este conocimiento forma parte de la foto tanto como lo que lleva puesto o la manera en que se ve. Está involucrado en lo que está pasando, y tiene un cierto poder real sobre el resultado.”<sup>58</sup>

Diversas lecturas del género del retrato en tanto representación visual en la que se articulan relaciones de poder entre el sujeto retratado y el fotógrafo, han sido profusamente desarrolladas por historiadores y teóricos de la fotografía. Esta lectura *foucaultiana* de uno de los fenómenos que componen la práctica retratística, es una de las bases de autores como Harry Berger Jr., en su texto “Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture” (1994).<sup>59</sup> En este ensayo, el autor interpreta el papel del sujeto-objeto en el retrato fotográfico como algo fundamentalmente activo. “Si la máscara de la muerte de la objetividad marca el punto inicial de mi relato [se refiere al paradigma de la objetividad como equivalente al realismo que caracterizó a la etapa inicial de la fotografía, según lo que autores como Ariel Arnal han explicado<sup>60</sup> ], lo que sucede después, tal como he tratado de demostrar, es que los modelos [los retratados] comienzan a despertarse a sí mismos, para sacudirse de su muerte, y para ayudar a los pintores a representarles como sujetos vivos, o para resistir, el efecto de la objetividad.”<sup>61</sup>

De igual forma, Debroise hizo referencia a la interpretación que los historiadores Jean François Chevrier y Jean Sagne propusieron en 1984 respecto a los retratos ‘anónimos’ de las tarjetas de visita y de los ferrotipos, que gozaron de una amplia popularidad y circulación entre 1900 y 1920:

Hasta cierto punto, se puede considerar que el ‘autor’ de estas imágenes es el propio retratado, quien impone al fotógrafo sus actitudes, sus poses, sus disfraces. En estos casos [...] el autor del (autor) retrato intenta hacerse pasar por otro; es decir, se sitúa a sí mismo en estado de representación, al exagerar o al disfrazar su (verdadera) personalidad. Se muestra de hecho, tal y como *no es*. Los autores señalan que la práctica del retrato puede comprenderse como un discurso de la identidad –y sus contrarios, la falta y/o transformación de identidades.<sup>62</sup>

En este sentido, cabe preguntarse a partir de qué criterios se considera a un sujeto retratable o no ,y por qué los retratos fotográficos están en buena parte definidos por la pose. Tanto fotógrafos como teóricos y estudiosos de la imagen han nutrido este debate desde distintas perspectivas. Roland Barthes refirió que todo en la fotografía es pose. En su búsqueda por la esencia de la fotografía que

---

<sup>58</sup> Richard Avedon. “Unas palabras sobre el retrato.” En *Luna Córneas* 3 (1993) [Nueva York, 14 de junio de 1974]. Última consulta: julio de 2016. En: [http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero3/richard\\_avedon.html](http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero3/richard_avedon.html)

<sup>59</sup> Harry Berger Jr. “Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture.” *Representations* 46 (1994): 87-120.

<sup>60</sup> Desde el enfoque historiográfico, Ariel Arnal explica que la historia de la percepción fotográfica a partir del paradigma del realismo se divide en tres etapas: la fotografía como la realidad (1839 a mediados del siglo XIX); la fotografía como copia de la realidad (mediados del siglo XIX a inicios del siglo XX), cuando la fotografía ya no es la realidad en sí misma, sino un medio para conocerla y, finalmente, la fotografía como representación de la realidad, con las escuelas francesa y anglosajona en el siglo XX. Ariel Arnal. “La fotografía en la historia: ¿una fuente?” En Boris Berenzon et.al. *Historiografía, herencias y nuevas aportaciones*, 279-296. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia/La Vasija, 2003.

<sup>61</sup> Berger, “Fictions of the Pose...”, 115. Traducción mía. Original en inglés: “If the death mask of objectivity marks the starting point of my story, what happens after, as I have tried to show, is that sitters begin to rouse themselves, to shake off this death, and to help painters represent them as living subjects by seeming either to try for, or to resist, the effect of objectivity.”

<sup>62</sup> Debroise, *Fuga Mexicana...*, 63.

radica, de acuerdo con sus postulados, en la pureza indicial que se hace presente sólo en el instante mismo del *clic*, Barthes señaló que:

[...] lo que fundamenta la naturaleza de la fotografía es la pose. [...] al mirar una foto incluyo fatalmente en mi mirada el pensamiento de aquel instante, por breve que fuese, en que una cosa real se encontró ante el ojo. Imputo la inmovilidad de la foto presente a la toma pasada, y esta detención es lo que constituye la pose. Ello explica por qué el noema de la Fotografía se altera cuando esta Fotografía se anima y se convierte en cine: en la Foto algo *se ha posado* ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre (por lo menos éste es mi sentimiento): pero en el cine, algo *ha pasado* ante ese agujero: la pose es arrebatada y negada por la sucesión continua de las imágenes: es una fenomenología distinta, y por lo tanto otro arte lo que empieza, aunque derive del primero.<sup>63</sup>

Como ya he señalado en capítulos previos, desde el punto de vista historiográfico, Roland Barthes forma parte del grupo de teóricos del último cuarto del siglo XX que sentaron las bases de la teoría de la fotografía, cuyos planteamientos han nutrido de manera notable las investigaciones sobre el medio, especialmente las desarrolladas a partir de la década de 1980. Es posible sugerir que la envergadura de las aportaciones de Barthes para la teoría fotográfica puede ser considerada similar a las de Walter Benjamin, quien en los años de 1930 publicó algunos de sus ensayos fundamentales: *Pequeña historia de la fotografía* (1931) y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), escrito último que trastocó de manera significativa los estudios sobre las artes visuales, la historia del arte y la cultura visual en el contexto del auge del arte moderno, las vanguardias europeas y el periodo de entreguerras.

Casi medio siglo después del trabajo de Benjamin, en 1974, Gisèle Freund publicó otro texto fundamental, *La fotografía como documento social*.<sup>64</sup> En 1980, Barthes hizo lo propio con su texto *La cámara lúcida* y, en 1982, apareció *Lo obvio y lo obtuso*, que incluye uno de los artículos referentes en materia fotográfica: “El mensaje fotográfico.” Por su parte, Philippe Dubois editó en 1983 *El acto fotográfico*, otro de los pilares en el campo de la teoría de lo fotográfico de finales del siglo XX.

De una u otra forma, estos autores han trabajado con el problema de la relación entre la imagen fotográfica y su referente. Por ejemplo, Dubois desarrolló una importante revisión crítica sobre cómo se ha explicado esta relación en tres momentos diferenciados. Primero, la fotografía como espejo de lo real —el discurso de la mimesis—, en donde la imagen fotográfica es entendida según su relación mimética y de semejanza con lo real; segundo, la fotografía como transformación de lo real —el discurso del código y la deconstrucción—, en el que la imagen es equiparable al lenguaje en el sentido de estar culturalmente codificada, y por lo tanto, ser susceptible de leerse y de-codificarse y, tercero, la fotografía como huella de un real —discurso del índice y la referencia—, representado por la deconstrucción semiótica y la denuncia ideológica, del tipo post estructuralista con base en las teorías de Charles Sanders Peirce.<sup>65</sup> Estos primeros teóricos sentaron las bases para

---

<sup>63</sup> Barthes, *La cámara lúcida*, 122, 123.

<sup>64</sup> Gisèle Freund. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004 [1974].

<sup>65</sup> Philippe Dubois. *El acto fotográfico*, 20-51. Barcelona: Paidós, 1986.

los posteriores trabajos de investigadores como Susan Sontag, Rosalind Krauss, Allan Sekula, Joan Fontcuberta, Jorge Ribalta, entre otros.

De acuerdo con Barthes, la fotografía en tanto mensaje sin código<sup>66</sup> se basa en procedimientos de connotación, entendiendo por ‘connotación’ todos los elementos externos, propios de un contexto determinado e histórico que afectan a la imagen fotográfica, su lectura y significado: la cultura en un tiempo y espacio determinados. Los procedimientos de connotación se dividen en dos grupos. En el primero tendríamos el trucaje, la pose y los objetos en los que la connotación “se produce por una modificación de la propia realidad, es decir, del mensaje denotado”<sup>67</sup> y, en el segundo grupo tenemos la fotogenia, el esteticismo y la sintaxis. La pose, desde la perspectiva del índice representada por Barthes, funciona en tanto “actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos [...]; una ‘gramática histórica’ de la connotación iconográfica tendría, por tanto que buscar sus materiales en la pintura, el teatro, las asociaciones de ideas, las metáforas corrientes, etc., es decir, precisamente en la ‘cultura’.”<sup>68</sup>

Así, desde la perspectiva de Barthes, en tanto procedimiento de connotación del mensaje fotográfico, la pose en un retrato estaría relacionada con actitudes de significación. Para ser descifradas en su calidad de signos, es necesario ubicar los elementos iconográficos y culturales en los que se basan dichas actitudes y que nos representan significado(s) reconocibles.

Por otra parte, retomando a Barthes, Harry Berger Jr., en el texto ya citado, analizó la práctica retratística de la temprana época moderna del siglo XV y definió la pose como un acto performático y ficcional. Berger defiende la idea de que en la retratística se debe diferenciar al sujeto real del sujeto en la imagen, pues éste último es una construcción entre el que posa y el que pinta:

El retrato es un índice en el que se representa el acto de interpretación que lo produjo. De hecho, es un icono indicial que pretende denotar por similitud el acto de interpretación que lo produjo. Pero, a pesar de esto, su iconicidad indicial es engañosa. [...] el retrato nos proporciona selectivamente una imagen abstracta e idealizada del posar. Crea una ilusión referencial [...] Por lo tanto, representa la transacción diacrónica de tres vías entre el pintor, el modelo y el observador en un campo puramente ficticio. Esta es la trama básica, el escenario, o la ficción del retrato de la Primera Modernidad, y lo defino ‘la ficción de la pose’. Su planteamiento se basa en que el modelo y el pintor estuvieron presentes, uno frente a otro durante el acto de pintar; que el modelo hizo en el estudio (o donde sea) lo que él o ella parece estar haciendo en el retrato; y que el pintor que presenta antes que el o la modelo, estaba proyectando la auto-representación dirigida a los observadores futuros.<sup>69</sup>

<sup>66</sup> Al preguntarse por el contenido del mensaje fotográfico, Barthes apunta que “entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un ‘relevo’, es decir, de un código. Claro que la imagen no es real, pero al menos es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común. Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código.” Barthes, “El mensaje fotográfico.” En *Lo obvio y lo obtuso*, 13.

<sup>67</sup> Barthes, *La cámara...*, 16.

<sup>68</sup> Barthes, *La cámara...*, 18.

<sup>69</sup> Berger, “Fictions of the Pose”, 99. Traducción mía. En el original: “The portrait is an index in that it represents the act of portrayal that produced it. Indeed, it is an *indexical icon* in that it purports to denote by resemblance the act of portrayal that produced it. But in spite of what it purports we know that its indexical iconicity is in that respect misleading. [...] the portrait gives us a selectively abstracted and idealized image of posing. It creates a referential illusion. [...] Thus it represents the three-way diachronic transaction between painter, sitter and observer in a purely fictional field. This is the basic plot, scenario, or fiction of Early Modern portraiture, and I call it the *fiction of the pose*. Its claim is that the sitter and painter were present to each other during the act of painting; that the sitter did in the studio (or wherever) what she or he appears to be doing in the portrait; and that in posing before the painter he or she was projecting the self-representation aimed at future observers.”

Tal como Deborah Dorotinsky ha destacado en diversos ensayos dedicados al análisis del retrato fotográfico, “es necesario hacer una diferencia entre el retrato pintado, en el que el sujeto no puede mas que estar informado de que posa, y el retrato fotográfico, que por su instantaneidad, puede producirse sin conocimiento del sujeto, como el caso del ranchero en la gasolinería de Lola Álvarez Bravo, donde lo que se captura por la cámara quizás no es ese momento de negociación entre el que posa y el que captura, sino una expresión no filtrada de la actitud corporal del personaje, algo de su personalidad que se le cuela en la forma de ‘llevar su cuerpo’”.<sup>70</sup>

Considero que son fundamentales la perspectiva y la metodología de análisis que nos ofrece Berger, pues se alejan de las interpretaciones fisionómicas que, en clave mnemotécnica entienden al rostro, o a cualquier parte del cuerpo, como una suerte de espejo del alma y del carácter del sujeto. En el ámbito de lo fotográfico decimonónico, los principios fisionómicos sentaron las bases conceptuales para prácticas retratísticas que representaron a los sujetos retratados desde un realismo instrumental,<sup>71</sup> es decir, objetivándolo, cosificándolo y no pocas veces, produciendo retratos para su control, dominio, sometimiento, explotación y demás formas de sujeción, bajo el pretexto de los ideales de la civilización occidental impulsados por el pensamiento y proyecto de la modernidad. La retratística fotográfica entró entonces en contacto con el archivo como un mecanismo de control del aparato del Estado que ejerce el poder sobre los ciudadanos. Respecto a este tema, son fundamentales los estudios de autores como Allan Sekula, John Tagg<sup>72</sup> y, en México, los de Cuauhtémoc Medina, Deborah Dorotinsky, Patricia Massé, Arturo Aguilar, Rosa Casanova y Olivier Debroise, entre otros.

En la Colección MUNAL no encontramos este tipo de retratos, sin embargo, los planteamientos de Berger respecto al retrato como una práctica de representación y de interpretación en la que se articulan el sujeto, el pintor —o fotógrafo—, así como el historiador y su trabajo interpretativo, son útiles para proponer lecturas de otros subgéneros del retrato. Una de las razones es que, si se observan a partir de su perspectiva, los retratos dejan de ser imágenes ahistóricas y aisladas para colocarse en una intersección de tiempos históricos de producción, recepción, circulación, lectura e interpretación. En este sentido, los planteamientos de Berger son fundamentales para guiar el cruce analítico de las fuentes, voces, archivos, colecciones, fondos e imágenes fotográficas que busco realizar en el presente estudio, y en particular, analizar el retrato *Niño bizantino* de Lola Álvarez Bravo. Para Berger, los retratos entretejen juegos de interpretaciones de tiempos históricos distintos: “Los retratos cuentan historias: son interpretaciones de sus modelos [...] son representaciones de las auto representaciones tanto del modelo como del pintor. Además, dado el devenir de

---

<sup>70</sup> En entrevista con Deborah Dorotinsky. Septiembre 2016. Véanse sus ensayos: “Rostros frente a Juárez. Retrato en la pintura y la fotografía”. En *Los mil rostros de Juárez y del liberalismo mexicano*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2007 y “Los tipos sociales desde la austeridad del estudio.” En *Alquimia, François Aubert en México*, 7 (2004): 14-26.

<sup>71</sup> Allan Sekula utiliza el concepto de *instrumental realism* en su ensayo “The Traffic in Photographs.” En Coco Fusco y Brian Wallis, eds. *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, 79-109. New York: ICP, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 2003.

<sup>72</sup> Véanse, entre otros, John Tagg. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005 [1988] y Allan Sekula. “The Traffic in Photographs.” En Coco Fusco y Brian Wallis, eds. *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, 79-109. New York: ICP, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 2003.

la historia del arte, llegan a nosotros enmarcados por las interpretaciones, representaciones y auto representaciones de los historiadores del arte.”<sup>73</sup>

Las fuentes de investigación primarias sobre la obra de Lola Álvarez Bravo en el archivo documental de Olivier Debrouse en el MUAC, nos dan la oportunidad de conocer, de primera mano, cómo la fotógrafa entendía y ejercía la práctica retratística y cómo funciona en ésta la pose en los sentidos ya señalados, atendiendo en particular a las dos imágenes que aquí comento: el retrato del “ranchero” en la gasolinería —retrato ausente al modo de Roland Barthes cuando nos describe la fotografía de su madre, recién fallecida en *La cámara lúcida*— y el de *Niño bizantino* de la Colección MUNAL. Es ilustrativo observar algunos fragmentos en los que el historiador preguntó a la fotógrafa sobre su práctica retratística:

Olivier: Cuándo retratas por ejemplo el *Niño Bizantino*.

Lola: Ah! Sabes que primero tengo que ver que me guste plásticamente. Ese niño por largo o por doblado, por todo eso, y la cara tan hermosa que tiene me gusto [sic] mucho. Estaba cerca de la playa con unos pescadores y otras cosas que estaba yo retratando. Le dije “Oye niño, porque no te sientas ahí en la arena y te voy a tomar una foto?” Entonces más o menos, le digo “con la cara para acá” buscando que tuviera buena luz, verdad, y los dejo que en principio se muevan como quieran. Ya después si hay una pequeña rectificación, le digo “sube más la mano, o baja la mano, o quítate el pie para aca [sic]” pequeñas cosas. Pero procuro que la primera intención y si no me da lo que quiero, disparo la cámara, pero no tomo en cuenta sino que platico otro ratito, lo hago que se mueva tantito a llegar a que ya me de lo que yo ando buscando del sujeto.

Olivier: ¿Qué andas buscando del sujeto?

Lola: Pues que me de un momento de plasticidad, o si no es plasticidad porque ya es mucha vanidad decir, pero sí una cosa que este yo viendo que va a ser lo que busco a través de la cámara o que a resultar una buena foto.<sup>74</sup>

Más adelante, en la misma entrevista se lee lo referido acerca de un retrato a Isabel Villaseñor, a quien varios fotógrafos retrataron. Villaseñor actuó en *¡Qué viva México!* de Eisenstein y, además, fue pareja de Gabriel Fernández Ledesma:

Olivier: ¿Cuándo fotografiaste a la mujer esta que tiene un manto blanco y está desnuda debajo?

Lola: Ah, pues fue un momento de ... pues yo creo que estaba muy contenta. Andábamos un grupo de bastantes amigos en una playa, en Tenacatita [Jalisco], y además es una mujer que es una mujer muy bella, muy plástica, es Isabel Villaseñor que te he dicho que sirvió de estrella para la película de Eisenstein. Muy alegre, como pájaro, además tenía una forma de ser mexicana fuera de lo folklórico usual y en lugar de llevarse batas raras y toda a la playa se llevaba esas camisas blancas como la con

<sup>73</sup> Berger, “Fictions of the Pose”, 87. Traducción mía. El original en inglés: “Portraits tell stories: they are interpretations of their sitters [...] they are representations of both the sitter’s and the painter’s self-representations. Additionally, since art history has been going on for a long time, they come to us framed within the interpretations, representations, and self-representation of art historians.”

<sup>74</sup> “Lola Álvarez Bravo-entrevista 1—cinta00—Cuernavaca—mayo 79”, 2-3. Documento mecanografiado, Fondo Olivier Debrouse, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.



la que está retratada que las compraba en la Merced o en el mercado, sabe dios dónde y se las ponía después del baño. Le dije ¿oye Chabela, mira qué bonito tronco, porque no te acuestas tantito allí. Y tomó ya su postura. La luz era muy bonita. Ya me dio exactamente lo que yo quería.

Olivier: No, yo hablaba del desnudo, la mujer que esta totalmente envuelta en un manto blanco.

Lola: Esa si fue bastante elaborada.

[...]

Olivier: Tú sientes al fin y al cabo una diferencia entre un retrato posado y una foto más inmediata, más sacada así porque surgió?

Lola: Bueno, hay una diferencia natural. Pero en la posada procuro sacarle los valores máximos que yo pudiera dar. Es decir, buena composición, buena luz, evitar el retoque que se usaba antes,<sup>75</sup> verdad, para convertir con luz y sacarla del interior de la persona, ya suple muchas cosas del instantáneo. En el retrato, verdad, tienes que captar el instante más favorable y el que te está dando la gente más de sí mismo. Y en el momento en que ya la gente está posando, aunque esté requete posando, verdad, hay un momento en que tú la incitas a que sea ella.<sup>76</sup>

Y el retrato es distinto y hay que trabajar yo creo más con el retrato que con una cosa de las que te digo, me la dio la vida y ya está. Ahora insisto en lo que creo que debemos tener y tenemos todos los fotógrafos es un tercer ojo, además aprender mucho de todas las cosas plásticas porque sino, no podemos llegar a dar cosas que no conocemos.<sup>77</sup>

Cristina Pacheco entrevistó a Lola en la misma época en que Debroise lo hizo, en mayo de 1979, apenas unos días después de que se inauguró la muestra *Fotografías de Lola Álvarez Bravo. Exposición retrospectiva 1938-1979*, en la Alianza Francesa de Polanco. En aquella breve conversación, la fotógrafa refirió aspectos de su vida y de su trabajo, su relación con la fotografía y con Manuel Álvarez Bravo;<sup>78</sup> habló de su visión acerca del proceso creativo por el que ella, como fotógrafa, atraviesa, explicó su planteamiento de lo que llama el “tercer ojo” que tienen los fotógrafos para atrapar aquello que descubren.

<sup>75</sup> La fotógrafa se refería probablemente a las prácticas pictorialistas de colorear y retocar los retratos, así como a los retoques de estudio.

<sup>76</sup> Una versión levemente modificada de este fragmento resaltado aparece en el apartado de Debroise sobre la fotógrafa en el capítulo “Documentos, poemas y testimonios.” En *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934-1985*. México: Fundación Cultural Televisa, 1992.

<sup>77</sup> Olivier Debroise, “Lola Álvarez Bravo-entrevista 1–cinta 00–Cuernavaca–mayo 79”, 4, 6. Documento mecanografiado, Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>78</sup> Lola Álvarez Bravo nació en Lagos de Moreno, Jalisco, el 3 de abril de 1907. Según ha expresado, divide su vida en tres etapas marcadas por sus relaciones masculinas: la muerte de su padre en 1916, su matrimonio con Manuel Álvarez Bravo en 1925 y su separación en 1934. Durante mucho tiempo se sintió opacada por la figura de su marido. Refiriéndose a la época en la que vivieron de recién casados en Oaxaca, comentó a Cristina Pacheco en la entrevista de 1979: “Íbamos con la cámara, que era un aditamento, un accesorio de la parte física e intelectual de Manuel. En esos momentos siento que no existía por mí misma. La cámara era un vehículo de comunicación entre nosotros, que nos conocimos muy chicos, aquí en México. [...] En cuanto a mi propia persona, estaba tan absorta en Manuel que nunca tuve tiempo de estudiarme, ni de considerarme. Fuimos felices hasta que tuvimos que separarnos.” Cristina Pacheco. “Lola Álvarez Bravo. El tercer ojo.” En *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, 46- 51. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Al conversar con Mónica Mayer respecto a las formas de referir la relación maestro-alumna entre Weston y Modotti, me preguntó sobre Lola y Manuel: “¿Lola cómo evitó eso? ¿Fue porque se divorció de él? ¿También se lo decían? [...] No pienso yo en ella como la alumna de Manuel Álvarez Bravo, aunque sí fue, pero no se piensa en ella como la alumna. Sí se sabe que Graciela Iturbide fue su alumna, pero Graciela es Graciela, no es ‘la alumna de’. [...] Habría que ver si está relacionado con cómo se toma después ya para formar el mito o depende de la forma en cómo la trataba él. No sé con qué tenga que ver. Porque por ejemplo, Diego fue muy generoso, decía que Frida era el mejor pintor de México. Siempre la promovía, le daba su lugar, la respetaba como artista. Y, aún así, por mucho tiempo fue ‘la esposa de’.” Mónica Mayer. Entrevista realizada por Abigail Pasillas Mendoza, Archivo Pinto mi Raya, Ciudad de México, 21 de septiembre de 2016.

varias fotos en este lugar. Hasta que ya ya concierte y le dije ora ya, ven vamos a ver si puedo hacer esos dos Fideos. Le tome dos o tres aspectos y creo que los 3 salieron bastante bien

O. Cuando Retratos por ejemplo El niño bigatiro

L. Ah! Sabes que a principio tengo que ver que me guste plásticamente, ese niño por lo que o por dibujo, por todo eso, y la cara tan hermosa que tiene, me gusto mucho. Estaba cerca de la playa con unos pescadores y con otras cosas que estaba yo retratando. Le dije ¡oye, niño, porque no te sientas ahí en la arena y te voy a tomar una foto? Entonces más o menos, le digo con la cara para acá, buscando que tenga buena luz, verdad, y los digo que en principio se muevan como quieran, ya después si hay una pequeña rectificación, le digo, sabe niño la mano o haga la mano, o gírate al pie por ahí. pequeñas cosas. Pero procuro que la primera intención y si no me da lo que quiero, disparo la cámara pero no tomo en cuenta sino que platico otro ratito

lo hago que se mueva tantito a llegar a que ya  
me fle lo que yo ~~estaba~~ ando buscando del  
sujeto

O. ¿Que andas buscando del sujeto?

L. Pues que se de un momento de plasticidad - o  
si no es plasticidad porque ya es mucha vanidad  
decir, pero si una cosa que este yo viendo que va ser  
lo que busco a través de la cámara o que va a resultar  
una buena foto.

O. ¿Cuándo fotografías un paisaje?

L. ¡hmm! Così no fotografio paisaje

O. Digo, por ejemplo, El Estanque ese con el  
árbol, el reflejo, es un paisaje

Sola: Si. Es que ya se olvidan muchas cosas. de  
paisaje, el paisaje yo lo siento con todo, y alguien  
que tuvo la culpa de que se gustara mucho, el  
paisaje, lo repetara, y no lo irradiara con la cámara  
fue Pellicer porque Pellicer a punto de coartar  
el paisaje en poesía te va haciendo que lo sientas  
que lo creas, que percibas su humedad, que —

Si tu [sic], por ejemplo, me preguntas que como tome [sic] la del toloache y que como tome [sic] la del gordo y que como tome [sic] la de las mujeres del Entierro en Yalala [sic], lo único que te podría decir es que la vida me las puso enfrente y que tuve la oportunidad de verlo. En el instantáneo, ahí si [sic], que Dios te ayude, por eso digo que cuando el fotógrafo llega a desarrollar su tercer ojo, es cuando está más propicio al éxito. Nosotros estamos dotados de un tercer ojo con el que vemos, miramos y además descubrimos.<sup>79</sup>

En varios momentos de las entrevistas que Debroise le realizó, la artista señaló que al realizar un retrato buscaba que, ante todo, se diera un “momento de plasticidad” en el que se expresara de forma adecuada la identidad del personaje. En este sentido, ella jugaba un papel fundamental en provocar que esto sucediera.

Por otro lado, Lola expresó a Debroise: “Mis más grandes influencias fueron Weston y Tina, que me impresionaron mucho. Pero cuando tuve que ejecutarlas, posiblemente los que más influyeron sobre mí fueron Manuel Álvarez Bravo y Cartier-Bresson de los presentes y Adget [sic] y Nadar de los pioneros de la fotografía.”<sup>80</sup>



Lola Álvarez Bravo, *Henri Cartier-Bresson*, 1963, plata/gelatina, impresión de época, 23.8 x 181.1 cm. Fondo Olivier Debroise. Donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

Precisamente, Henri Cartier-Bresson se preocupó por el tratamiento del sujeto en el retrato fotográfico en sentidos que son reconocibles en lo dicho y practicado por Lola. En 1952, como parte de su teoría sobre el conocido “instante decisivo”, el fotógrafo francés expresó que “Si lo que el fotógrafo debe intentar es alcanzar un reflejo real de lo que constituye el mundo de esa persona (externo e interno), es necesario que el sujeto del retrato esté dentro de su normalidad. Debemos respetar también el ambiente que lo rodea e integrarlo al retrato, puesto que el hombre, como los animales, tiene su hábitat.”<sup>81</sup>

De esta forma, al buscar alcanzar eso que Cartier-Bresson llamo “reflejo real” del sujeto, Lola Álvarez Bravo se asumió como una protagonista activa dentro de su práctica fotográfica; no hacía una fotografía “objetiva”, desde lejos; Lola Álvarez Bravo establecía una relación al momento de hacer el retrato. Si no se trataba de las fotografías que “la vida le va dando” —como refiere—, entonces, ante una situación preconcebía una imagen y tenía cierta injerencia en provocarla. Además, activaba una dimensión de lo íntimo que se ponía en juego para hacer este tipo de retratos. Y en este sentido, su trabajo puede definirse según los planteamientos de Henry Berger Jr. sobre el acto del retrato y la relación que el artista y el modelo articulan para

<sup>79</sup> Olivier Debroise, *Biografía de Lola Álvarez Bravo*, 15. Documento mecanografiado sin título y sin fecha (ca. 1979). Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>80</sup> Olivier Debroise, *Biografía de Lola Álvarez Bravo*, 10. Documento mecanografiado sin título y sin fecha (ca. 1979). Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

<sup>81</sup> Cartier-Bresson, “El instante decisivo”, 227.

construir, juntos, cada uno desde su trinchera, la ficción de la pose. En el caso de los retratos que Lola hizo a personajes que son sus conocidos e incluso, amigos —como cuando retrató a Isabel Villaseñor o Pita Amor—, la intimidad y cercanía favorecía aún más esta articulación en la que ambos construyen, representan y, en el caso de los modelos, asumen una imagen de sí mismos a través de sus retratos.<sup>82</sup>

Con los sujetos a los que no conocía, sucede algo parecido. Lola no tenía una relación personal con el protagonista de *Niño bizantino*, sin embargo, parte del acto de hacer el retrato era establecer esa relación. Por lo que narró a Debroise, podemos darnos cuenta de que Lola tenía en mente una imagen que estaba buscando. En ésta se combinaban los elementos naturales y se traducían en los elementos formales de la imagen tales como la composición, la luz y el ángulo, elementos sobre los que ella podía tener más o menos control, según la situación. Con el niño en la playa hubo una circunstancia particular que le permitió solicitar al sujeto —quien ya la había visto fotografiando el paisaje—, permiso para tomarle fotos. Éste no fue un retrato robado, como el que hizo al sujeto de bigote y zapatos de charol de la gasolinería. Con el niño no hubo los problemas que narró, por ejemplo, con las mujeres yalaltecas a las que retrató después de pactar con ellas y llevarlas a la Villa: “Empezó a salir la gente creyendo que de veras estaba yo estafando a estas mujeres. Yo sólo temía que esta [sic] mujeres se me echara sobre la cámara y la rompiera.”<sup>83</sup>

En contraste con el sujeto de la gasolinería, observado desde parámetros estéticos y visuales, el protagonista de *Niño bizantino* era un sujeto sumamente retratable, ya que plásticamente tenía atributos que interesaban a la fotógrafa: la plasticidad angular de su cuerpo, su talante y el escenario en el que se encontraba; la pose que, en parte, era dirigida por la retratista; igualmente, las condiciones formales que Lola, para ese entonces, seguramente ya tenía medidas y probadas. Por otro lado, se trataba de una persona joven, no de un adulto, con la que posiblemente fue más fácil establecer una relación más libre para el acto del retrato. Entre ambos construyeron la pose. Primero Lola le pidió que se colocara de cierta manera, pero, fotógrafa ya con experiencia, sabía que la imagen que buscaba, probablemente no saldría en la toma inicial.

Así, la fotógrafa atravesaba por el proceso de espera, aquel necesario para que el sujeto se sintiera cómodo frente a la cámara y aunque estuviera posando, lo hiciera de una forma en la que su pose estuviera en relación con él mismo y con la imagen que deseaba proyectar acerca de sí mismo. Pues, como reveló la fotógrafa al historiador, “todas son poses, pero hay poses y poses.”<sup>84</sup>

Aunque Lola Álvarez Bravo también practicó la fotografía experimental y fue una de las pioneras del fotomontaje en México, tuvo gran interés por relacionarse con las personas a través del retrato. Le interesaba buscar aquello que definía al sujeto por sí mismo, no imponérselo, en un

<sup>82</sup> Para el tema de la auto-construcción de la imagen del artista en el caso argentino, véanse los textos de María Isabel Baldasarre, “Representación y auto-representación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 100 (2012) y “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX.” *Separata* 16 (2011): 21-32.

<sup>83</sup> Olivier Debroise, Biografía de Lola Álvarez Bravo, 12. Documento mecanografiado sin título y sin fecha (ca. 1979). Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>84</sup> Olivier Debroise, Biografía de Lola Álvarez Bravo, 18. Documento mecanografiado sin título y sin fecha (ca. 1979). Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

otro. " Repartí mis cosas entre todos los muchachos como si fueran mis ayudantes y para terminar el vacilón les digo : " Bueno, ahora, cuanto les debo " Se ofendieron tanto que ya nunca más me volvieron a molestar. Los otros días llegaban a ayudarme sin que yo les dijera nada.

Ahora, este tipo de líos siempre he tenido muchos. Por ejemplo una vez me encontré con unas yalaltecas perciosas y les dije que si no me dejaban que las retratara. Me dijeron : " Si, pero nosotras vamos a la Villa, a eso venimos " Les dije " bueno, pues me las llevó a la Villa ". Pare un coche y me las lleve. Llegaron y guru guru se pusieron a rezar. Ya acabando de rezar, muy dignas, muy serias, vinieron a verme y me dijeron que ya habían terminado y que ahora sí las podía retratar. Me las lleva a un parquecito par allí cerca de la Villa y las retrate, preciosas. Y de pronto que me sale una vieja loca de un comercio chiquito desos que llamabamos tendajón, sucia, medio borracha, desgreñada, espantosa y gritandome : " ¡Aprovechada! , nada más esta manejnado a nuestros pobres indios, así es que que ahorita llamo a la policia, hija de la tal por cual " y me saca el léxico completo del más bajo folklore popular. Las yalaltecas se quedaban impavidas. Empezó a salir la gente creyendo que de veras estaba yo estafando a estas mujeres. Yo sólo temía que esta mujeres se me echara sobre la camara y la rompiera. Lo único que se me ocurrió fue decirle : " Callese, vieja catatonica " Como ese insulto no se lo conocía, le pareció de lo peor. Afortunadamente aperció un policia y se decidió de que todos nos fuéramos a la delegación : testigos, yalaltecas, catatonica y fotografa. Y ahí vamos. ya ahí, todo se arreglo y las yalaltecas se fueron para su pueblo y yo a micasa.

He tenido constantemente problemas de estos con la gente. Desgra-

tono realista y ligado siempre a la identidad del retratado. Es decir, buscar lo que Pierre y Galienne Francastel expresaron acerca de la intención deliberada de los artistas retratistas por “hacernos sensible la apariencia de otra individualidad diferente a la suya.”<sup>85</sup> Lola era muy consciente de las limitaciones y dificultades que era necesario sortear para realizar un retrato fotográfico:

Con los retratos es especialmente trabajoso, porque la cámara es terriblemente impresionante por indiscreta. [...] A lo mejor por eso la gente pone siempre una cara de retrato rarísima, y hay que manipularla, ablandarla, platicarle, distraerla hasta que se despoja de esa impresión terrible de la cámara y empieza a ser ella de nuevo, a relajarse. Entonces es cuando se puede aprovechar y sacar, no la imagen física, dura y fría, sino a la verdadera persona.<sup>86</sup>

Asimismo, como ya he referido, el retrato es una representación de una operación diacrónica que se da en tres sentidos: entre el fotógrafo, el sujeto y el observador en el acto ficcional de la pose. Respecto a nosotros como observadores, lo único que normalmente tenemos como icono indicial del acto retratístico es entonces, el retrato: el objeto material conformado por una imagen fotográfica, en este caso, *Niño bizantino* de Lola Álvarez Bravo. Afortunadamente, aquí contamos también con el archivo que nos permite, tal como Warburg hizo con los retratos de Lorenzo de Medici y su familia en “El arte del retrato y la burguesía florentina” (1902),<sup>87</sup> ubicar algunos elementos extra-fotográficos que no están en el retrato. Y el archivo nos permite acercarnos un poco más al llamado por Berger, “act of portrayal.”

Por el contrario, con el sujeto anónimo de la gasolinería, tenemos por el momento sólo el archivo. A través de una interpretación subjetiva de alguien que presenció un acto retratístico llevado a cabo por Lola Álvarez Bravo, podemos suponer que en algún momento existieron tres retratos de un sujeto que para la autora —y para él mismo, según afirmó la fotógrafa— no era retratable. En un acto que muchos fotógrafos realizan, Lola manejó una situación para distraer al sujeto y lograr una foto no posada e instantánea de ese personaje. Pero no podemos saber si está en primer plano o de cuerpo entero, de espaldas, a contraluz junto con los cables eléctricos. Al no tener acceso a la imagen y debido a que Debroise tampoco lo describió en su texto, no sabemos cómo Lola resolvió formal y compositivamente la falta de *convencionalismo* en el sujeto que tanto llamó su atención.

La noticia de un sujeto “no retratable” en el archivo de Debroise y la negación de la convención, permiten establecer elementos comparativos y posibles hipótesis para interpretar a los que sí lo fueron “retratables” y cumplieron de una u otra forma con la convención. De igual forma, es posible explicar tentativamente la manera en que Lola resolvió fotográficamente para captar ese tipo de retratos, reconstruyendo uno de sus procedimientos de trabajo. Por otro lado, la ausencia de este sujeto incentiva una de las direcciones en mis futuras búsqueda de archivo, tanto fotográfico como documental.

<sup>85</sup> Francastel, *El retrato*, 215.

<sup>86</sup> Lola Álvarez Bravo. “Lo trabajoso del retrato.” En *Escritores y artistas de México. Fotografías de Lola Álvarez Bravo*, s.n.p. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

<sup>87</sup> Aby Warburg. “El arte del retrato y la burguesía florentina.” En *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, 147-176. Madrid: Alianza, 2005.

Por último, cabe recapitular que en el acervo del MUNAL encontramos una muestra del trabajo en el género del retrato que practicó Lola Álvarez Bravo, y que es posible insertarla en el debate de la construcción de sujetos desde la gramática fotográfica, en un momento clave de la historia de la fotografía en México, es decir, la fotografía posrevolucionaria en nuestro país, cuyo desarrollo durante buena parte de la primera mitad del siglo XX proporcionó ejemplos notables como lo fue la obra de Lola Álvarez Bravo. La lectura y documentación de su fotografía se nutre notablemente al acercarnos al archivo de la palabra que Olivier Debrouse formó a partir de las entrevistas que le realizó y, con ello, se ensancha nuestro conocimiento y las posibilidades interpretativas sobre la obra de Lola Álvarez Bravo.





## ◇◇◇◇◇ Conclusiones

El 24 septiembre de 2015, en el marco del coloquio internacional *Imágenes: dispositivos, producción y técnica*, organizado por la Cátedra Olivier Debrouse, a cargo de la Dra. Laura González Flores en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), John Tagg fue invitado a dictar la conferencia “Todo y nada: significado, sentido y ejecución en el archivo.” Tagg abordó algunos de los planteamientos que desarrolla en su libro *El peso de la representación* (1988), obra fundamental en el campo de los estudios teóricos sobre fotografía, análisis de la imagen, y archivo/modernidad. Un día después, se celebraron en el Instituto de Investigaciones Estéticas, varias sesiones de trabajo en formato de seminarios especializados a cargo de los conferencistas del coloquio. John Tagg dictó una charla a estudiantes del posgrado en Historia del Arte, investigadores, especialistas, y encargados de fototecas y centros de documentación cuyo trabajo estuviera relacionado con las problemáticas sobre el archivo, aquellas en las que Tagg es, sin duda, un referente.

Entre las muchas reflexiones que surgieron en esa sesión, una me llamó especialmente la atención. Al comentar las líneas generales de esta tesis y preguntar a Tagg su opinión sobre las políticas de colección de los museos, el especialista expresó en una frase algo que es una práctica cada vez más extendida: “Museums do not longer collect art, collect collections.”<sup>1</sup> Los museos ya no coleccionan arte, coleccionan colecciones. Es necesario interpretar esta frase no en sentido literal, sino en el contexto de una reflexión amplia sobre los procesos de conformación de acervos museísticos, el estatuto de las copias *vintage* y contemporáneas, sobre quiénes y desde qué perspectiva se escribe la historia del arte y, en este sentido, sobre cuál es el papel de los museos como marcos institucionales dentro de este complejo proceso que integra distintos actores, circuitos y dinámicas.

En esta tesis busqué desarrollar una serie de reflexiones, análisis e interpretaciones a partir del caso de un museo que, en buena medida, ha reunido una colección de fotografía a partir de lotes o colecciones. La puerta de entrada de mi estudio fue el Fondo Olivier Debrouse, y mi tesis de la maestría en Historia del Arte. Como he señalado, el referido fondo es un conjunto de fotografías que me permitieron problematizar la temática de conformación de acervos públicos en museos desde diferentes perspectivas y atender a cuestiones relacionadas tanto con la fotografía misma, como con los relatos de la historia, la práctica del historiar —desde perfiles incluso poco ortodoxos como lo fue el del mismo Debrouse, quien constantemente ponía en diálogo y en tensión los territorios de historia y de la ficción—, con el museo como institución de validación, legitimación y visibilización, entre otros.

A partir de la puesta en juego de mi hipótesis, referida en la introducción de esta tesis y del desarrollo de mis objetivos, es posible apuntar los siguientes resultados producto del análisis, conclusiones y alcances de esta investigación.

---

<sup>1</sup> Clase magistral de John Tagg en el marco de la Cátedra Extraordinaria Olivier Debrouse, *Imágenes: dispositivos, producción y crítica*, coordinada por la Dra. Laura González Flores, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 27 de septiembre de 2016.

En primer lugar, me aboqué a presentar los términos del problema en tanto lo que entiendo como una intersección entre los relatos de la historia, la crítica, las prácticas expositivas y las políticas curatoriales, a partir de un ejemplo: la iniciativa que la revista *Forma* publicó en 1927 para la formación del Museo de Arte Moderno Americano. El centro del análisis estuvo dirigido a explicar por qué tal convocatoria incluyó a la fotografía como parte de las llamadas Artes Menores, así como herramienta de registro de obra artística y no como una disciplina artística individual y autónoma. En este sentido, la explicación histórica e historiográfica fue fundamental para analizar la manera en cómo se integró la fotografía al discurso del proyecto del anhelado museo, impulsado por un sector de artistas de la posrevolución encabezados por Gabriel Fernández Ledesma, integrantes del grupo identificado como Escuela Mexicana de Pintura.

De igual forma, a partir del análisis de las prácticas privadas e institucionales del coleccionismo fotográfico, enfocándome en algunos de sus protagonistas —como Raquel Tibol, Felipe Teixidor, Manuel Álvarez Bravo y Olivier Debroyse, principalmente— se evidenció en esta investigación que la participación y el impulso de personajes interesados en la fotografía, ya sea como fotógrafos, investigadores, curadores o coleccionistas, ha resultado fundamental para la creación de acervos de fotografía en museos de arte de carácter público, como lo son el Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Arte. Por momentos, resulta notorio que su presencia adquiere gran centralidad en la responsabilidad que los museos detentan o debería detentar en términos institucionales, lo que nos hace preguntarnos qué pasaría si tales personalidades no hubieran tenido tales injerencias. En el caso del MUNAL, es evidente que Debroyse ejecutó y desarrolló las políticas culturales dirigidas al coleccionismo de fotografía que Graciela de la Torre, como directora del recinto, impulsó como parte del innovador proyecto museológico que marcó su gestión, es decir, *MUNAL 2000*, desarrollado a finales de la década de 1990. Olivier Debroyse fue el especialista que recogió la preocupación que la dirección del Museo, su Patronato y Consejo Académico ubicaron respecto a la necesidad de dotar al Museo de una colección de fotografía, inexistente hasta antes de *MUNAL 2000*. En 2004, tanto Graciela de la Torre como Olivier Debroyse dejaron sus cargos en el Museo y, a partir de esto, paulatinamente se fue diluyendo el proyecto relativo al coleccionismo de fotografía, por lo que en cierta medida, mi hipótesis inicial sobre las políticas de colección y curaduría de fotografía que deberían ser institucionales, y que se terminan supeditando a la figura de uno o pocos especialistas y directivos interesados, quienes las conceptualizan y ejecutan, fue confirmada, explicada y matizada según el caso.

De igual forma, me dediqué a analizar algunas obras de la colección del MUNAL a partir de una revisión de la historiografía dedicada al estudio de la tradición y la vanguardia, así como de los géneros del retrato, paisaje y las vistas fotográficas. Aquí fue posible observar y evidenciar varios aspectos: en primer lugar, la diferencia de representatividad de las prácticas, estilos, géneros, fotógrafos, soportes, periodos, etcétera, entre los diferentes fondos que integran la colección del Museo.

En sentido estricto, como señalé desde un principio, el Fondo Comfot del Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., que no pertenece al INBA, fue abordado en esta tesis como parte

del acervo en la medida en que está en situación jurídica de comodato. Este fondo, resultado del proyecto *MUNAL 2000*, es el que actualmente detenta una representatividad y diversidad en los términos señalados, aunque esto no significa que abarque de manera completa, la vocación del Museo que se dirige al arte mexicano del siglo XVI a 1950. De acuerdo con esta vocación temporal, correspondería a la fotografía un horizonte histórico que abarcara desde 1839 hasta 1950. El fondo Comfot se integra por algunos de los autores y algunas de sus fotografías distintivas —aunque no siempre— que, parcialmente, permiten delinear el amplio proceso histórico fotográfico en México, aunque de manera muy fragmentaria. En términos de estilos, se cuenta con pocos, pero existen algunos ejemplos de la práctica pictorialista como la primera expresión de la modernidad fotográfica en México, cuyo análisis y giro interpretativo es el centro del enfoque de los historiadores en los que me basé, principalmente Carlos A. Córdova, José Antonio Rodríguez y Deborah Dorotinsky, entre otros.

Por otra parte, el análisis de la colección a partir de una metodología comparativa, también me permitió mostrar que las representaciones fotográficas de la colección del MUNAL, en parte tienden diálogos con expresiones de la pintura y la gráfica, específicamente con el género paisajístico, pero al ser tan limitada la obra fotográfica, no se cuenta con un acervo que pueda representar las relaciones iconográficas, temáticas, discursivas en un sentido más amplio.

Por otra parte, en el tercer capítulo, “Entre la visibilidad, la reivindicación y la formación de acervos públicos de fotografía. Tina Modotti y sus exposiciones de 1929 y 1983: *nuevas tendencias de la fotografía*”, pude articular una serie de preocupaciones fundamentales para mi investigación a partir del objetivo general de analizar un caso expositivo concreto: la exhibición *Frida Kahlo-Tina Modotti*, presentada en el Museo Nacional de Arte de junio a septiembre de 1983. Después de haber analizado la tradición retratística, de paisaje y de vistas fotográficas, así como las obras de un pictorialista canónico presente en la colección del MUNAL como Hugo Brehme, el eje del análisis fue la obra de Tina Modotti, en tanto representante de una nueva forma de hacer fotografía, es decir, la vanguardia de la década de 1920.

Así, a partir de la propuesta metodológica de Mary Anne Staniszewski analicé la obra de Modotti dentro del marco conceptual de sus exposiciones de 1929 en la Biblioteca Nacional y 1983 en MUNAL, frente al análisis del estatus de Modotti en la historiografía del arte y la fotografía. En los primeros años de la década de 1980, la obra y figura de la italiana se encontraban en una etapa de recuperación en el contexto del impulso de los estudios históricos sobre fotografía, iniciados hacía apenas unos años antes con proyectos editoriales como la revista *Artes Visuales* del MAM e *Imagen histórica de la fotografía en México*, coordinada por Eugenia Meyer.

La exposición de 1983 constituyó la primera muestra temporal dedicada a la obra de un fotógrafo en el Museo que apenas se había inaugurado meses antes, en 1982. Para aquel momento, el recinto contaba sólo con cuatro fotografías en su Acervo Constitutivo; lo que mostró que las líneas curatoriales del primer guion del Museo Nacional de Arte de nuestro país no contemplaron la inclusión de la fotografía y, en este sentido, el proyecto del Museo de Arte Moderno Americano

presentado en 1927 en la revista *Forma* resultó mucho más visionario e incluyente en términos de las expresiones fotográficas.

El análisis de la exhibición sobre Kahlo y Modotti mostró además que, esta exposición pudo hacer evidente el significativo lugar de la fotografía en el arte de la posrevolución, lo que también entonces pudo mostrar, que había un importante vacío en la colección. Aunque no fue un acto programático, ni parte de un proyecto curatorial específico, a raíz de esta muestra el Museo se hizo de dos lotes importantes de copias contemporáneas de obras de Tina Modotti. En ese momento, el estatus de la copia *vintage* no se hizo presente en el acervo, pero se incorporaron algunas copias —muchas de ellas repetidas y con poca calidad—, con lo que la fotografía comenzó a hacerse presente a partir de la figura de quien expliqué como primer paradigma de la colección: Tina Modotti.

Por otro lado, analicé la trascendencia de la curaduría realizada por dos especialistas británicos como Laura Mulvey y Peter Wollen, bajo una perspectiva de género de la segunda ola que introdujo en México, tal vez como uno de los primeros episodios, el enfoque de la crítica y teoría feminista de finales de los setenta e inicios de los ochenta, desarrollada a la par del auge del arte feminista de la época. Este análisis mostró que el público de la exhibición en MUNAL —que al parecer fue bastante amplio y contó con una importante difusión, según la documentación del Archivo Histórico del Museo consultada— recibió entonces esta primera gran muestra sobre Modotti a través de una lectura curatorial novedosa que presentó notables diferencias conceptuales con las exhibiciones que se realizaron en 1975 en el marco del Año Internacional de la Mujer.

Asimismo, la revisión de la difusión y la recepción que la exhibición de 1983 tuvo en una parte de la prensa —periódicos y revistas, principalmente—, me permitió ubicar y explicar el estado de la crítica fotográfica y de la crítica de exposiciones de la época. Este análisis evidenció algunas formas en que la crítica también fungió como foro de visibilidad, invisibilidad y marginación de la fotografía frente a la pintura y de Modotti frente a la pintora, Frida Kahlo. La referencia a la literatura, a través del ensayo de Virginia Woolf, *Un cuarto propio* (1929), fue una estrategia metodológica que me permitió conjuntar el plano de lo histórico con lo literario. A partir de esto, la referencia desde la óptica comparativa a la crítica feminista que Woolf desarrolló en 1929, mostró su actualidad y pervivencia en algunos de los planteamientos que un sector de la crítica de 1983 expresó sobre la producción artística femenina y sobre Modotti y Kahlo, hacia finales del siglo XX en México.

Por otra parte, me adentré en una dimensión más personal e íntima de la historia y de su reflexión en términos de producción de conocimiento a través de la metodología de la historia oral. A partir de la revisión del archivo personal del curador, hoy en resguardo del Centro de Documentación Arkheia del MUAC, volví a poner el acento en la figura de Debrouse —ante el que busqué distanciarme en otros apartados de esta misma investigación— y en Lola Álvarez Bravo.

A diferencia del Archivo Histórico del MUNAL —acervo en el que me basé para documentar la investigación desplegada en el capítulo 3—, en donde la documentación de carácter institucional y administrativa domina y marca la tipología y el perfil de dicho acervo, en el Fondo Olivier

Debroise del MUAC, nos encontramos en el territorio de lo personal. Esta perspectiva de abordaje y análisis me permitieron destacar que, en tanto historiadores, entramos en contacto de manera diferente con este tipo de acervos. Lo hacemos a través de documentos de índole muy personal, como una carta astral, fotografías, cartas, cheques de nómina, etcétera, ante los cuales podemos llegar a sentirnos intrusos; en este punto, se vuelve imperativo que nos conduzcamos a partir de los dictados de la ética académica y profesional, así como el respeto hacia la intimidad del personaje. En este sentido, esta investigación se relacionó también con el ámbito de los afectos, a través de las voces del historiador y la fotógrafa a quienes “escuché” conversar y fui testigo de las formas en que habían establecido una suerte de “noviazgo intelectual” —según escribió Debroise el 5 de agosto de 1993, a raíz del fallecimiento de la fotógrafa, en un texto reproducido en el catálogo *Cimientos 65 años del INBA. Legados, donaciones y adquisiciones* —.

Así, a partir del análisis de una serie de apuntes, guiones para la investigación y entrevistas que Debroise hizo a Lola a finales de la década de los setenta, por un lado expliqué la práctica retratística de la fotógrafa jalisciense, las formas en que ella misma se expresó acerca de ella y entendió su ejercicio, con énfasis en el problema de la construcción de sujetos desde el género del retrato. Por otro lado, expliqué el perfil de ese fondo fotográfico que Debroise reunió en tanto una fuente para la investigación, en buena parte a raíz de su relación con Lola, así como los procesos de formación de acervos fotográficos institucionales en un museo de arte mexicano, ya que posteriormente este fondo fotográfico fue donado en 2008 al MUNAL. Se evidenció que la conformación del acervo fotográfico del MUNAL vuelve a verse impulsada por las acciones que, fuera de una actividad programática institucional orientada hacia esos fines, realizó un personaje que utilizó estas fotografías a partir de sus cualidades documentales, no sólo de obra de arte *vintage*.

### **La bodega: ejemplos de visibilidad, exhibición y documentación de la colección fotográfica del MUNAL como temas para la investigación**

A pesar de que los planteamientos de Jorge Arena —quien, recordemos, publicó en *Revista de Revistas* una crítica a la exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti*, presentada en el Museo Nacional de Arte en 1983— respecto a la figura y obra de Tina Modotti adolecieron de una visión crítica e informada sobre su obra, el periodista llamó la atención sobre un aspecto que antes no comenté, pero que es necesario abordar en este apartado conclusivo dedicado a plantear algunos temas pendientes para la investigación. Después de argumentar que nos encontramos “en momentos en que la austeridad debe motivarnos precisamente a hacer el trabajo con más imaginación y mayor seriedad”<sup>2</sup>, Arena puso como ejemplo de la falta de creatividad y serie-

<sup>2</sup> Arena, “Una ofensa para ...”

dad de la exposición, la inclusión de “una serie de fotos pequeñas, de detalles de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública.”<sup>3</sup>

Es de llamar la atención, el hecho de que un mismo suceso pueda ser interpretado y valorado de formas tan distintas y contrapuestas. Resulta, por lo menos singular, que estas mismas “fotos pequeñas” —considero que las calificó como pequeñas no sólo por sus dimensiones, sino por su “tamaño artístico”— fueron una de las causas que, recordemos también, llevaron al periodista Ignacio Flores-Antúnez —a quien igualmente comenté en el capítulo 3 de esta tesis—, a recomendar la exposición de Tina Modotti a sus lectores del diario *Novedades*. Como Flores-Antúnez no conocía a Modotti, citó los boletines que la prensa recibió del Museo y, entre toda la información que destacó, otorgó un lugar primordial a la colaboración que la fotógrafa había tenido con “Rivera y Orozco para mantener un archivo de sus murales [...]”<sup>4</sup>

Para Flores-Antúnez no resultaron ser “fotos pequeñas” en ningún sentido. Para Arena, en cambio sí lo eran; suponemos que lo pensó así no porque hubieran estado impresas en formatos de 25 x 20 cm., aproximadamente,<sup>5</sup> sino, tal vez, porque el adjetivo se refería a una valoración de orden artístico, estético o museal, ante los cuales, al parecer de Arena, las fotos se habían quedado chicas. El comentario completo del periodista decía: “hecho curioso dado que nadie parece haberse preocupado con anterioridad de que la gente conozca y en este caso, definitivamente, es mucho más fácil y valedero organizar una vista a los murales ‘de a de veras’ que están ahí, siempre, ávidos de que los mexicanos los conozcan. Además, muy cerquita, a unas cuadras del museo.”<sup>6</sup>

La exposición *Frida Kahlo-Tina Modotti* presentó en el Museo Nacional de Arte una selección de 46 fotografías realizadas por Tina Modotti en las que documentó los murales de Rivera en el edificio sede de la Secretaría de Educación Pública en la capital del país, provenientes de varias colecciones particulares e institucionales. Tal como apreció Flores-Antúnez, estos detalles y panorámicas fotográficas realizadas por Modotti —que no pretenden sustituir la experiencia de ver en vivo a los murales, sino que los documentan— dieron cuenta al público que visitó el MUNAL en 1983, de una de las facetas que Modotti desarrolló como fotógrafa y de su relación con Rivera y Orozco. Esta faceta se desprende de la cualidad misma de la fotografía a la que hice alusión desde el primer capítulo de esta tesis, basándome en los postulados de Boris Kossoy: su carácter de binomio entre documento y creación. Además, las fotografías referidas nos hablan de cómo la pintura mural y la fotografía entran en contacto en tanto medios de representación y lenguajes visuales. Mariana Figarella, en su estudio citado sobre Tina Modotti, abordó algunas de las relaciones iconográficas entre las formas de ver fotográficas y pictóricas. Ésta y otras investigaciones, nos ayudan a sustentar la afirmación de que las “fotografías pequeñas” de los murales lo eran sólo en cuanto

<sup>3</sup> Arena, “Una ofensa para ...”

<sup>4</sup> Flores-Antúnez, “Mesa redonda...”

<sup>5</sup> Véase la versión mexicana del catálogo *Frida Kahlo-Tina Modotti*, 109-111 para todas las fotografías de murales de todas las colecciones participantes en la exposición y, en particular para las impresiones pertenecientes al Archivo Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas: Maricela González Cruz Manjarraez. *Tina Modotti y el muralismo mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

<sup>6</sup> Arena, “Una ofensa para ...”.

a sus dimensiones, no en cuanto a su significado y valor documental e histórico. No se trató de un núcleo temático injustificado que los curadores Laura Mulvey y Peter Wollen incluyeron porque no hubieran tenido suficiente imaginación como para proponer otros más creativos —tal como parece haber interpretado Arena—, sino de un núcleo que abordó una veta fundamental de la expresión y los usos fotográficos, así como su relación con otras prácticas artísticas.

Aunque el articulista de *Revista de Revistas* tuvo el acierto en llamar la atención hacia la falta de iniciativas dirigidas a que el público visite los murales *in situ* —declaración que por sí misma merecería ser motivo de otra investigación que verificara cuál ha sido efectivamente la política cultural en este sentido, misma que puede ya existir—, erró en calificar de “pequeñas” las fotografías aludidas, pues al hablar de su dimensión parece que ignoró todo el potencial y el valor documental e histórico que éstas llevan auestas. Y es tal vez este punto el que muestra más claramente lo poco que Arena sabía de fotografía al momento de escribir su crítica. Sin duda alguna, habrá que profundizar en el estudio de dicho crítico, quien muy probablemente no escribía de manera recurrente sobre fotografía, aspecto que en parte podría explicar sus interpretaciones. Arena no sólo desconoció el valor de la obra fotográfica de Tina Modotti en la que podemos encontrar una preeminencia de valores estéticos por sobre los documentales que también estaban presentes en la exposición, sino que también desconoció el valor documental de su trabajo dirigido a “mantener un archivo” de la obra mural de la posrevolución —como destacó Flores-Antúnez— y, al hacerlo, desconoció el valor documental de la fotografía como disciplina.

Este aspecto, puesto en evidencia en las posturas de dos periodistas que ejercieron la crítica fotográfica a partir de una exposición en 1983, reviste gran importancia al momento de abordar la colección de fotografía del Museo Nacional de Arte. Aunque no se trató de obras de su colección, pues en ese momento el Museo que casi recién abría sus puertas, contaba apenas con un acervo fotográfico no mayor a cuatro obras, este episodio es relevante pues pondera el lugar de la dimensión documental de la fotografía en un museo de arte. En el ejemplo citado, se trató de fotografías que se colocaron en el lugar de lo visible a través de una exposición temporal y compartieron este espacio de legitimación y visibilización con otras obras que revisten un carácter más claramente autoral —de la misma fotógrafa— y con obras pictóricas y gráficas de Frida Kahlo. Ahora bien, en la colección del MUNAL existe un número importante de fotografías que se sitúan más en el registro de lo documental que en el artístico o estético; están inventariadas como parte del patrimonio artístico del Instituto Nacional de Bellas Artes o como pertenecientes al Fondo Comfot del Patronato Nacional de Arte, A.C. Esto me lleva a proponer aquí una breve reflexión que mas que respuestas, formula preguntas y señala líneas de investigación que considero necesario recuperar en futuros estudios.

El origen de estas interrogantes, en gran medida está relacionado con una consideración que considero que es relativamente obvia, pero no siempre puesta en práctica, aunque es fundamental: los museos requieren desarrollar investigación sobre sus acervos y, específicamente, los fotográficos como el que ha sido objeto de esta tesis. Además de preservarlos y conservarlos, las tareas de

documentación y estudio son prioritarias para que los museos no sean mausoleos, repositorios o simples bodegas, sino que sean espacios activos de generación y renovación del conocimiento que trasciendan las formas tradicionales de entender el objeto-colección como un ente ya dado que se reduce a ser exhibido periódica o permanentemente. Los museos deben, además, tener claro que la forma de exhibir y de articular conceptualmente la operación de exhibir no necesariamente es una. En este sentido, los planteamientos de Hans Belting, en su ensayo “El Museo. Un lugar para la reflexión, no para la sensación” (2011) adquieren especial relevancia:

el futuro de los museos no radica en una nueva puesta en escena, sino en nuevos contenidos en los cuales abrirse a una opinión pública crítica, y ofrecerse como *lugares para la reflexión, en lugar de como lugares sensacionalistas*. [...] No son los *acervos*, sino las *actividades*, lo que determinan el futuro de los museos. No se trata de captar a los aficionados al espectáculo con exposiciones cada vez más atractivas, sino de ampliar el sentido de las exposiciones.”<sup>7</sup>

Belting aboga, entre muchos otros aspectos, por el museo en tanto foro y ente discursivo que debería orientarse hacia la sociedad desde su posición de institución cultural crítica, integrando así a los públicos no a través de la mera contemplación sino de la participación. Desde esta perspectiva, las distintas actividades que desarrolla un museo trascienden la dimensión puramente estética, en sentidos similares a lo que teóricos como Christopher Phillips, Douglas Crimp o Jorge Ribalta han señalado, según he apuntado previamente.

Respecto a las actividades orientadas a la documentación e investigación de sus propios acervos, es que retomo aquí los sugerentes planteamientos de Belting. Como apunté a lo largo de esta tesis, considero que al hablar de acervos fotográficos, los cuestionamientos acerca de la artisticidad y autoría adquieren un cariz determinado y particular, por un lado, dada la cualidad documental de la fotografía, sus usos, funciones y aplicaciones en el campo del registro y lo instrumental, frente a su dimensión estética, artística y de experiencia estética y, por otro lado, por su cualidad de multi-reproducción en tanto medio marcado no por la unicidad del objeto, sino por la copia, por lo menos a partir de la invención del calotipo por Fox Talbot, poco después de la presentación del daguerrotipo en 1839. Algunas fotografías y lotes de la colección MURNAL-INBA y otras tantas del Fondo Comfot de Patronato inspiran entonces las siguientes líneas de reflexión abiertas a futuras investigaciones.

En primer lugar, el tema del uso de la fotografía para la reproducción de obras de arte por parte de fotógrafas reconocidas, de la talla de Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo. En el fondo del Patronato encontramos una serie de fotografías de Tina Modotti de 1927, en las que registró parte de los murales de Máximo Pacheco, hoy desaparecidos, en la Escuela Domingo Faustino Sarmiento. Estas imágenes detentan un fuerte valor histórico, entre otras cosas, por su relación con la pintura mural y con su papel como imágenes dentro del programa educativo de la posrevolución. Estos

---

<sup>7</sup> Hans Belting. “El Museo. Un lugar para la reflexión, no para la sensación.” En Hans Belting. *La imagen y sus historias: ensayos*, 108, 119. México: Universidad Iberoamericana, 2011.



temas fueron motivo de análisis de un grupo de historiadores del arte, encabezados por Deborah Dorotinsky y Renato González Mello, cuyos ensayos se publicaron en el libro *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México. 1920-1950* (2010). Algunas de las fotografías de Modotti del Fondo Comfot fueron analizadas por Natalia de la Rosa en el capítulo “Mirada dirigida y control del cuerpo. Arquitectura y pintura mural en la escuela Domingo Faustino Sarmiento.”<sup>8</sup>



**Tina Modotti, Máximo Pacheco, mural del arco central. Escuela Primaria Domingo Faustino Sarmiento, 1927, plata/gelatina, impresión de época, 18.7 x 23.8 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017**



**Tina Modotti, Máximo Pacheco pintando un mural en el Centro Escolar Domingo Faustino Sarmiento, ca. 1927, plata/gelatina, impresión de época, 18.7 x 23.8 cm. © D.R. Fondo Comfot, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017**

<sup>8</sup> Natalia de la Rosa. “Mirada dirigida y control del cuerpo. Arquitectura y pintura mural en la escuela Domingo Faustino Sarmiento”. En Renato González Mello y Deborah Dorotinsky Alperstein, coords. *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México. 1920-1950*, 75-105. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Como ya señalé en su oportunidad en el capítulo 1, en el Fondo Olivier Debroise en resguardo del MUAC, está documentada parte de la integración del Fondo Comfot, ya que Debroise fungió como curador de fotografía del MUNAL. A través de esa documentación se pueden observar las itinerancias de algunas fotografías, los caminos que siguieron, las exhibiciones en las que se mostraron, antes y después de integrarse al acervo del MUNAL. Con esto se hace evidente que la historia y documentación de un museo como el MUNAL se encuentra también en otros acervos externos que, incluso, pueden incluir información que él mismo carece. El cruce de archivos institucionales y personales fue una de las características de este proceso de investigación que, valga decirlo, considero permitió tender puentes entre acervos y enriquecer el entendimiento de mi caso de estudio.<sup>9</sup>

Por otro lado, además de las fotografías de murales realizadas por Tina Modotti que se encuentran en el acervo del Patronato del MUNAL, en la colección INBA del Museo existen poco más de doscientas impresiones de época de Lola Álvarez Bravo, a quien he considerado aquí, junto con la propia Modotti, como el segundo paradigma que marca de manera significativa la colección fotográfica del MUNAL. Cuando en 2008 se donó el Fondo Olivier Debroise, se integró al recinto un lote de fotografías de reproducción de obra pictórica que la fotógrafa jalisciense realizó a una parte de las pinturas de caballete de un número importante de los artistas que fueron sus contemporáneos: Abraham Ángel, Rufino Tamayo, Frida Kahlo,<sup>10</sup> Diego Rivera, José Clemente Orozco, Juan Soriano, entre otros.

Este trabajo, fundamental para la formación visual y la configuración de una mirada propia de Lola Álvarez Bravo, eran sus “chambas” —como ella misma ha referido—, las cuales fueron, en parte, legado de Tina Modotti cuando la italiana dejó el país en enero de 1930. Cabría sugerir que, en este sentido, aunque se tratara del trabajo no autoral que Lola realizaba, estas fotografías de reproducción se obra se diferenciaban de los encargos que eran más del orden del reportaje fotográfico gubernamental, ya que la fotógrafa siempre encontró que aquellos fueron ejercicios de educación visual, plástica y de lenguaje formal:

Lola: Tú estás haciendo algo que se diga es chamba y de repente te encuentras con tres o cuatro cosas que haces sintiendo que son parte de tu trabajo personal, de tu colección personal.

<sup>9</sup> En el caso de la fotografía de Tina Modotti, *Máximo Pacheco pintando un mural en el Centro Escolar Domingo Faustino Sarmiento, ca. 1927*, en el Centro de Documentación Arkheia encontramos una referencia a una obra con el mismo título, pero que tiene diferentes medidas, en una lista de obra titulada “Colección James Oles. Fotografía siglos XIX y XX”, impresa en una hoja de fax, en cuyo extremo superior se aprecia la fecha “oct.04 2000”. Dada la fecha, es muy probablemente se trate de obras que integraron la primera exposición de los Gabinetes de Fotografía, siglos XIX y XX en la reinauguración del Museo a raíz del proyecto *MUNAL 2000*. Por otra parte, en el guión museográfico de dichas muestras, “Proyecto MUNAL 2000. Sala de fotografía siglo XX”, se incluye esta última imagen, aunque se observan ciertas diferencias en el encuadre. Cabe la posibilidad de que no se trate de la misma impresión, aunque aquí quisiera resaltar que la mencionada imagen formó parte de la historia expográfica del Museo desde su primera muestra en el contexto de los Gabinetes de fotografía, que ubicamos como una nueva etapa dentro de su historia vinculada con la conceptualización curatorial de la fotografía como parte de su acervo. Años después, ésta u otra impresión de la misma imagen se integraría al Fondo Comfot. Casi diecisiete años después de que Jorge Arena hubiera negado la pertinencia de incluir las “pequeñas fotografías” que Modotti hizo a los murales de Rivera en el inmueble de la Secretaría de Educación Pública, la imagen de un joven Máximo Pacheco se integró al guión curatorial que daba cuenta de la fotografía realizada en México durante el siglo XX.

<sup>10</sup> Respecto a las 61 fotografías de registro de la obra de Frida Kahlo, Oles hizo un inventario que incluye anotaciones de alto valor para los historiadores del arte que se acercan a estas fotografías como fuentes que permiten reconstruir la biografía cultural de la obra de Kahlo, tales como: “muestran los marcos originales; primera versión de *My Dress Hangs There*, obras perdidas, etc.” Oles, “Archivo fotográfico...”, s.n.p.

Oliver: Y eso ya no es chamba.

Lola: Noooo Como va a ser chamba, ese es una placer que te da de que te encuentras una foto requeté sabrosa para ti.

Olivier: esas que fotografías para ti...<sup>11</sup>

También de Lola Álvarez Bravo encontramos en el MUNAL otro conjunto de fotografías de registro de la sillería del coro de San Agustín, en la Escuela Nacional Preparatoria. La fotógrafa narró en una entrevista a Olivier Debroyse que sus amigos siempre la apoyaron para encontrar trabajo. Alejandro Gómez Arias, director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, fue uno de los que la ayudó en 1936: “Gómez Arias tenía entonces un puesto alto en la Universidad. Un día me llama y me dice: ‘¿Cómo anda de presupuesto? Y me dijo: ‘En este momento no le puedo dar un sueldo’ pero me propuso que fotografiara toda la sillería de San Agustín que llaman usualmente El Generalito. Me pagaban el material, las horas de trabajo y, una vez publicada la monografía, tendría yo los derechos exclusivos sobre las negativas.”<sup>12</sup>

Entre 1937 y 1939, Lola Álvarez Bravo trabajó en el Laboratorio de Arte, fundado en 1935 por el historiador del arte Manuel Toussaint, espacio considerado el antecedente del actual Instituto de Investigaciones Estéticas. A partir del encargo de fotografiar la sillería de San Agustín, tendría lugar uno de los más conocidos episodios protagonizados por la fotógrafa: aquel en el que defendió sus derechos patrimoniales sobre sus negativos. En el Fondo Comfot se resguardan seis impresiones, fechadas en 1949, de este trabajo de reprografía y, en el Fondo Olivier Debroyse, 46 impresiones más.



Lola Álvarez Bravo, Sin título [Fotografía de la Sillería de San Agustín, 8/46], 1941, plata/gelatina, impresión de época, Fondo Olivier Debroyse. Donación 2008. ©D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

<sup>11</sup> Olivier Debroyse, “Lola Álvarez Bravo-entrevista 1–cinta00–Cuernavaca–mayo 79”, 9. Documento mecanografiado, Fondo Olivier Debroyse, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>12</sup> Olivier Debroyse, Biografía de Lola Álvarez Bravo, 11. Documento mecanografiado sin título y sin fecha (ca. 1979). Fondo Olivier Debroyse, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

Nuevamente, igual que en el caso de las obras de Modotti, éste es un material de orden primordialmente documental que, al integrarse al acervo del Museo forman hoy parte del patrimonio en resguardo del INBA.

Por otro lado, con la llegada del Fondo Olivier Debroyse, llegaron al MUNAL diez retratos que Lola Álvarez Bravo hizo al pintor Juan Soriano, quien fuera su amigo cercano, hacia la década de 1970. Son seis imágenes diferentes, pero de dos encontramos tres



Lola Álvarez Bravo, *Retrato a Juan Soriano*, ca. 1975, plata/gelatina” y por Fondo Olivier Debroise. Donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

impresiones de cada una; por lo que probablemente, se trata de copias de trabajo.

¿Qué sucede con estas fotografías, impresiones repetidas de una misma imagen que llegan al acervo de un museo que se caracteriza primordialmente por su vocación de resguardo de obra artística? Décadas antes de que Lola realizara a Juan Soriano los retratos que encontramos en el Fondo Olivier Debroise, el pintor fue también retratado por Lola Álvarez Bravo en una serie en la que el pintor posa en la playa. Estos retratos revisten una mirada más estética que las fotografías realizadas en la década de los setenta. ¿Las de los treinta son fotografías susceptibles de considerarse parte de los *highlights* de Lola Álvarez Bravo frente a las obras que podrían pensarse son menos contundentes, realizadas en 1970 y son más cercanas al registro de una amistad de varios años entre la fotógrafa y el pintor? ¿De qué manera valorar hoy la presencia de

estas fotografías —dos copias de una y cuatro de la otra— frente a la ausencia de la serie del joven de la playa? Recordemos que estas impresiones se integraron al acervo como parte de la donación de un acervo producto de las actividades de investigación de un curador que se había hecho de imágenes referenciales para sus estudios y no de piezas con valor primordialmente comercial dado su carácter de impresiones originales.

Un tercer y último ejemplo de fotografías documentales en la colección del MUNAL es el de un conjunto de fotografías que no cuenta con información de autoría: un lote de postales fotográficas de haciendas del estado de Hidalgo que Olivier Debroise y James Oles adquirieron en un mercado de antigüedades. Se trata de fotografías de ‘autor no identificado’ —como señalé, prefiero usar esta locución que la de ‘anónimo’, dadas las razones ya expuestas<sup>13</sup>—.

El lote de postales de haciendas del Fondo Olivier Debroise es un buen ejemplo para referirnos a un cuerpo de fotografías poco documentado e investigado. Sin embargo, éste es un conjunto visual que aguarda la llegada de un investigador curioso que dirija su mirada e interpretación hacia el rico valor documental sobre la vida social de las haciendas pulqueras de inicios del siglo XX en México. Hoy, poco sabemos de este lote cuya temática está relacionada con el conjunto de fotografías de la estancia de Sergei Eisenstein en México, y que han sido más visibles y documentadas por autores varios de la talla de Aurelio de los Reyes. Esto probablemente explica que Debroise las

<sup>13</sup> Si reflexionamos sobre esto a partir de la óptica de una de las tareas sustantivas de los acervos, colecciones, centros de documentación y repositorios de fotografías, es interesante observar que en el caso de la disciplina que nos concierne —la fotografía—, además del uso de la locución ‘anónimo’, solemos enfrentarnos a una serie de categorías que igualmente reproducen el poco sentido descriptivo, catalográfico y de documentación del ‘anónimo’, es decir: los términos ‘sin título’, ‘sin fecha’, ‘sin fecha’ y ‘medidas varias’.



Autor sin identificar, Postales de haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917–1920, plata/gelatina. Fondo Olivier Debroise. Donación 2008. © D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017.

haya reunido; probablemente las relacionó con su investigación sobre Eisenstein y su película *Un banquete en Tetlapayac*.

Considero que el tipo de fotografías que he comentado como ejemplos de lo que encontramos en la colección del MUNAL, forman parte de una expresión de la fotografía que encuentra especial tensión en el seno de los museos de arte. Como señalé en el capítulo 1, la dimensión dual de la fotografía entre los registros del documento y del arte se muestran muy claramente en ellas, así como la problemática referida a lo que Rosalind Krauss articuló en términos de los “espacios discursivos” de la fotografía. Los casos aquí brevemente comentados, son entonces muestras que nos permiten continuar la documentación e investigación sobre la visibilidad y la exhibición de la colección fotográfica de un museo como el MUNAL. Su relevancia estriba en varios sentidos: en el valor documental que detentan, ya sea para la fotografía y el arte, o ya sea porque se trata de fotografías de registro de obras realizadas en otras disciplinas artísticas; o, porque dentro de la misma producción autoral de un fotógrafo, sus “espacios discursivos” y usos fueron distintos a los de su valor estético; o porque aunque no sean las obras que conforman lo más contundente o reconocido de su producción personal con carácter de autor, hoy forman parte del acervo patrimonial del Museo. Algunas de estas fotografías pueden no ser consideradas Las Obras de Definitivas y Definitorias de la carrera de un fotógrafo por parte de los relatos de orden estético, histórico, comercial y expositivo que así las han visibilizado y éstas llegan a los acervos de museos; sin embargo, es relevante preguntarnos cuáles pueden ser algunas de sus aportaciones al acervo, a la historiografía del arte y la fotografía, y al estudio de la disciplina. Y en este sentido, las observaciones de James Oles res-

pecto al valor del Fondo de Olivier Debroise donado al MUNAL, son fundamentales:

Hay obras que servirán para un sinnúmero de exposiciones, que complementarán las fotografías que el mismo Olivier adquirió para el MUNAL. Otras serán de utilidad para otros investigadores: copias de imágenes de otros archivos, sin valor estético, pero que podrían formar parte de un creciente banco de datos visuales. De hecho, más allá de las excelentes impresiones *vintages* de Lola Álvarez Bravo o del archivo de fotos relacionadas con la película de Eisenstein (el más importante de su tipo en el país), el Fondo Olivier Debroise debería servir como un semillero, como parte de un proyecto aún sin concluir: la formación de una comprehensiva colección de fotografía mexicana, desde sus inicios hasta la década de 1950.<sup>14</sup>

Así, es necesario cuestionarnos cómo y a partir de qué el museo en general y el MUNAL en particular, debe crear sentidos —en tanto la categoría ya referida acuñada por Christopher Phillips del museo como “orquestador de sentido”— a estas expresiones fotográficas que, además, en dos de los ejemplos aquí expuestos fueron realizadas por dos grandes representantes de nuestra historia de la fotografía, como son Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo. En la bodega del Museo se encuentran fotografías que, al parecer se exponen muy poco o a veces, nunca; que casi no se hacen visibles como parte de lo que constituye el proceso creativo de un fotógrafo o de la constitución misma del medio que está fundado en la multi-reproducción de copias a partir de una matriz. Asimismo, la consideración de Oles, con la que cierro estas líneas, me parece fundamental en términos de preservación, investigación y difusión de la memoria, la identidad y el patrimonio artístico cultural e histórico, así como de las vocaciones de los museos: la necesidad de que el Fondo Olivier Debroise y, yo añadiría, toda la colección fotográfica del MUNAL y el Fondo Comfot del Patronato del Museo Nacional de Arte A.C., no se conviertan en acervos ya cerrados o concluidos, sino en parte de un proyecto vigente y en constante desarrollo.



---

<sup>14</sup> Oles, “El Fondo Olivier Debroise...”, 174.

## Listado de referencias

### Archivos y colecciones fotográficas consultadas

Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes:

Acervo artístico

Fondo Olivier Debroise

Fondo Comfot del Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C.

Archivo Histórico del Museo Nacional de Arte

Archivo del Departamento de Estudio del Acervo

Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México:

Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia

Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes:

Acervo artístico

Fondo Revista Artes Visuales, Acervo Documental

Museo Nacional de la Estampa, Instituto Nacional de Bellas Artes:

Acervo artístico

Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México:

Fondo Reservado de la Biblioteca Justino Fernández

### Entrevistas

Jorge Carretero Madrid. Entrevista realizada por Abigail Pasillas Mendoza, Fototeca Antica, Puebla, Puebla, 22 de mayo de 2013.

Spencer Throckmorton. Entrevista realizada por Abigail Pasillas Mendoza, Throckmorton Fine Arts, Nueva York, Nueva York, 30 de octubre de 2013.

Silvia Pandolfi. Entrevista telefónica realizada por Abigail Pasillas Mendoza, Ciudad de México-Tepoztlán, Morelos, 15 de julio de 2016.

Mónica Mayer. Entrevista realizada por Abigail Pasillas Mendoza, Archivo Pinto Mi Raya, Ciudad de México, 21 de septiembre de 2016.

Carla Stellweg. Entrevista escrita vía correo electrónico realizada por Abigail Pasillas Mendoza, Ciudad de México-Nueva York. 6 octubre de 2016.

## Hemerografía

### Artículos en revistas

- Arena, Jorge. "Una ofensa para la niña frisita." *Revista de Revistas* (1982).
- Baldasarre, María Isabel. "Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX." *Separata* (2011): 21-32.
- Berger Jr., Harry. "Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture." *Representations* 46 (1994): 87-120.
- Carretero Pérez, Andrés. "La documentación en museos: una visión general." *Museo* 2 (1997): 11-29.
- Casanova, Rosa. "Memoria y registro fotográfico en el Museo Nacional." *Alquimia. El museo Nacional en el imaginario mexicano* 12 (2001): 7-15.
- \_\_\_\_\_ y Olivier Debrouse. "Fotógrafos de cárceles: usos de la fotografía en las cárceles de la Ciudad de México en el siglo XIX." *Nexos* 117 (1987): 16- 21.
- Córdova, Carlos A. "Más allá de la genealogía." *Huesca. Imagen* (2004): 55-60.
- Debrouse, Olivier. "Lola Álvarez Bravo. De las humildes cosas." *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!* 1200 (1985): 35-37.
- \_\_\_\_\_. "Tina Modotti fotógrafa, una evaluación." *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!* 1107 (1983): 49-51.
- \_\_\_\_\_. "Una vida frágil." *Los Universitarios* 153/154 (1979).
- Dorotinsky Alperstein, Deborah. "La fotografía como fuente histórica y su valor para la historiografía." *Fuentes Humanísticas* 31 (2005): 117-140.
- \_\_\_\_\_. "Los tipos sociales desde la austeridad del estudio." *Alquimia, François Aubert en México*, 21 (2004): 14-26.
- \_\_\_\_\_. "Revistas mexicanas." *Alquimia, Revistas mexicanas ilustradas, 1920-1960*, 33 (2008): 7-10.
- Duque, Isabel Arline. "Pandurang Khankhoje, el 'sabio hindú', en México". *Alquimia. Tina Modotti, expediente inédito* 50 (2014): 8-16.
- Fernández Ledesma, Gabriel. "La belleza deportiva." *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares* 3 (1927): 12.
- \_\_\_\_\_. "La fotografía en la Villa de Guadalupe." *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares* 2 (1927): 10-11.



- Frinkelde, Dominik. "Problematizar la colección. A partir de Walter Benjamin: 'Desembalando mi biblioteca-Un discurso sobre el coleccionismo.'" *Curare. Espacio crítico para las artes*, 24 (2004): 55-66.
- García Krinsky, Emma Cecilia. "Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México." *Artes Visuales, Revista trimestral del Museo de Arte Moderno* 12 (1973): 2-6.
- Garduño, Ana. "Disyuntivas del coleccionismo: el destino de los acervos." *Curare. Espacio crítico para las artes*, 24 (2004): 47-53.
- González Cruz Manjarraez, Maricela. "Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje Común." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 78 (2001): 175-188.
- González Flores, Laura. "El museo de fotografía como heterotopía: apuntes sobre una paradoja." *Museos* 23 (2002): 90-97.
- "Gran exposición de retratos." *Alquimia. Documentos para la historia de la fotografía en México* 38 (2010): 48-49.
- "Independencia cultural." *Revista Tiempo* (1983): 52, 53.
- Luna Cornea. *Museos* 23 (2002).
- Massé Zendejas, Patricia. "Tina Modotti y el agrarismo radical en México." *Alquimia, Tina Modotti, expediente inédito* 50 (2014): 31-48.
- Mendoza Avilés, Mayra. "Mitos y realidades en México Pintoresco." *Alquimia. Del Pictorialismo y otros olvidos*, 41 (2013): 31-43.
- Molina Enríquez, Renato. "Fotografía. Obras de Tina Modotti." *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares* 4 (1928): 30-33.
- Monroy Nasr, Rebeca. "Los objetos del deseo: Edward Weston en México." *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 32 (1994): 79-86.
- Monterde García, F. "Fotografías de Weston." *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares* 7 (1928): 15-16.
- Morales, Luis Gerardo. "El retorno de 'lo público' a los museos de México." *M. Museos de México y el mundo* 1 (2004): 20-37.
- \_\_\_\_\_. "En torno a la museología mexicana: la crítica de las imágenes fundamentales" [Primera de tres partes]. *Curare. Espacio Crítico para las Artes* 22 (2003): 34-47.
- \_\_\_\_\_. "Memoria y representación museográfica." *Curare. Espacio crítico para las artes* 13 (1998): 41-49.
- \_\_\_\_\_. "Museo y grafía: el ojo del historiador en relación con la mirada museográfica." *Curare. Espacio Crítico para las Artes* 14 (1999): 18-25.
- \_\_\_\_\_. "Museografía e historiografía." *Boletín. Archivo Histórico General de la*

- Nación* 2 (1994): 15-38.
- Moyssén, Xavier. "Una colección de fotografías de Tina Modotti y José María Lupercio." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 44 (1975): 139-140.
- Mraz, John. "Ojos ajenos. Fotografías de extranjeros en México." *Huesca. Imagen* (2004): 63-74.
- "Museo de Arte Moderno Americano." *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares* 3 (1927): 21, 22.
- Oles, James. "Carla Rippey: el sueño que come al sueño." *Curare. Espacio Crítico para las Artes y La Jornada*, coedición (1993): II.
- \_\_\_\_\_. "Lola Álvarez Bravo (1907-1993)." *Curare. Espacio Crítico para las Artes y La Jornada*, coedición (1993): I.
- O.P. "Frida y Tina: vidas no paralelas." *Vuelta* 82 (1983): 48.
- Phillips, Christopher. "La fotografía en el banquillo de los acusados." *Luna Córnea* 23 (2002): 110-129.
- Podgorny, Irina. "Museos y teatros: escenarios de la otredad." *Museo de La Plata* 9 (1997): 15-27.
- Rivera, Diego. "Edward Weston y Tina Modotti." *Mexican Folkways* (1926): 16-27.
- Rodríguez, José Antonio, ed. *Alquimia. Del Pictorialismo y otros olvidos*, 41 (2013).
- \_\_\_\_\_. ed. *Alquimia. Documentos para la historia de la fotografía en México* 38 (2010).
- \_\_\_\_\_. ed. *Alquimia. Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos* 18 (2003).
- \_\_\_\_\_. ed. *Alquimia. Revistas mexicanas ilustradas, 1920-1960* 33 (2008).
- \_\_\_\_\_. ed. *Alquimia. Tina Modotti, expediente inédito* 50 (2014).
- \_\_\_\_\_. "Mella: una máquina testimonial." *Alquimia. Máquinas*, 56 (2016): 60-65.
- \_\_\_\_\_. "Una moderna dialéctica. La vanguardia fotográfica mexicana, 1930-1950." *Huesca. Imagen* (2004): 33-48.
- Saborit, Antonio. "Política y escándalo. Tina Modotti y el crimen de la calle Abraham González." *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 30 (1993): 79-95.
- Sierra, Dora. "El indio en el Museo Nacional." *Alquimia. El Museo Nacional en el imaginario mexicano* 12 (2001): 17-21.
- Soto Soria, Alfonso. "Museografía moderna en México." *Artes Visuales. Revista trimestral. Museo de Arte Moderno* 11 (1976): 3.
- Stellweg, Carla [nota editorial]. *Artes Visuales. Revista trimestral. Museo de Arte Moderno* 11 (1976): 2.
- Torres Chibrás, Armando. "Políticas culturales." *Educación Artística* 7 (1994): 16-19.
- Tuñón, Enriqueta. "Sufragio femenino en México. Bibliografía comentada."

*Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 30 (1993): 135-145.

Weston, Edward. "Conceptos del artista." *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares* 7 (1928): 17.

\_\_\_\_\_. "Los daguerrotipos." *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura, expresiones populares* 1 (1926): 7.

Zabludowsky, Gina. "¿Ha existido la fotografía artística mexicana?" *Artes Visuales, Revista trimestral. Museo de Arte Moderno* 1 (1973): 37-41.

## Artículos en periódicos

"Coctel con motivo de la exposición de obras de Frida Kahlo y Tina Modotti." *El Universal*, 17 de junio de 1983.

Derbez, Alain. "Mitin de desagravio para Frida Kahlo en el INBA." *UNOMÁSUNO*, 20 de junio de 1983.

"Dos Pioneras de la Cultura Mexicana: Frida Kahlo-Tina Modotti." *El Heraldillo de México*, 19 de junio de 1983.

"El Martes 14 el INBA inaugura expo pictórica Frida Kahlo-Tina." *Cine Mundial*, 8 de junio de 1983.

Espinosa Becerra, Pablo. "Se ha formado una leyenda alrededor de Tina Modotti, señala Olivier Debrouse." *El Nacional*, 15 de agosto de 1983.

Flores-Antúnez, Ignacio. "Mesa redonda en torno a Melesio Galván. Tina Modotti con Frida Kahlo en el MUNAL." *Novedades*, junio de 1983.

"Jesús Reyes Heróles inauguró la muestra de las pintoras Frida Kahlo y Tina Modotti." *El Sol de México*, 16 de junio de 1983.

"La exposición 'Frida Kahlo-Tina Modotti', una de las más importantes montada aquí." *Excelsior*, 7 de junio de 1983.

Lara Arvizu, Ramón. "Debrouse habla de 'la producción fotográfica en México 1839-1899.'" *El Occidental*, 9 de diciembre de 1985.

López, María Luisa. "Acervo fotográfico para el MUNAL." *Milenio Diario*, 1 de junio de 2001.

MacMasters, Mery. "Frida y la Modotti en el Museo Nacional de Arte." *El Nacional*, 15 de junio de 1983.

\_\_\_\_\_. "Kahlo y Modotti. Su fotografía y su pintura en el MUNAL." *El Nacional*, junio de 1983.

Malvido, Adriana. "Cuando pensamos en el arte del siglo XX, México tiene un

lugar muy importante: el británico Peter Wollen.” *UNOMÁSUNO*, 4 de junio de 1983.

Musacchio, Humberto. “Tina la asesina y Frida la sufrida.” *UNOMÁSUNO*, 7 de septiembre de 1983.

Polidori, Ambra. “Recordando a Frida y a Tina I.” *UNOMÁSUNO*, junio de 1983.

\_\_\_\_\_. “Recordando a Frida y a Tina III.” *UNOMÁSUNO*, 20 de junio de 1983.

\_\_\_\_\_. “Recordando a Frida y a Tina V y último.” *UNOMÁSUNO*, 23 de junio de 1983.

Rodríguez, José Antonio. “El complemento fotográfico.” *El Financiero*, 4 de enero de 2001.

“Tres años más de Frida Kahlo.” *El Nacional*, 17 de junio de 1983.

## Bibliografía

- Aguayo, Fernando. *Estampas ferrocarrileras. Fotografía y grabado, 1860-1890*. México: Instituto José María Luis Mora, 2003.
- Aguilar Ochoa, Arturo. *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Alonso Fernández, Luis. *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid: Istmo, 1993.
- Álvarez Bravo, Lola, “Lo trabajoso del retrato.” En *Escritores y artistas de México. Fotografías de Lola Álvarez Bravo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Arnal, Ariel. “La fotografía en la historia: ¿una fuente?” En Boris Berenzon et al., *Historiografía, herencias y nuevas aportaciones*, 279-296. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia/La Vasija, 2003.
- Artes Visuales. Una selección facsimilar en homenaje a Fernando Gamboa*. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.
- Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte*. Buenos Aires: Edhasa, 2006
- Ballart, Joseph. *Manual de museos*. Madrid: Síntesis, 2008.
- Baños Poo, Sabrina. *Manual de técnicas. Investigación en archivo documental*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Barbosa, Araceli. *Arte feminista en los ochenta en México: una perspectiva de género*. México: Casa Juan Pablos/Centro Cultural/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.
- Barckhausen-Canale, Christiane. *Verdad y leyenda de Tina Modotti*. La Habana: Casa de las Américas, 1989.
- Baricco, Alessandro. *Tierras de cristal*. Barcelona: Anagrama, 2011 [1991].
- Barra Maoulain y Paula Alicia. *Normas catalográficas*, México: Sistema Nacional

- de Fototecas, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- \_\_\_\_\_. “El mensaje fotográfico.” En *Lo obvio y lo obtuso*, 11-27. Barcelona: Paidós, 1986.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 2010 [1968].
- Beals, Carleton. “Tina Modotti.” En *Frida Kahlo. Tina Modotti*, 100-101. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1983.
- Belting, Hans. “El Museo. Un lugar para la reflexión, no para la sensación.” En Hans Belting. *La imagen y sus historias: ensayos*, 105-124. México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- Benjamin, Walter. “Desempacando mi biblioteca: una charla sobre los coleccionistas de libros.” En Claudia Kerik, comp. *En torno a Walter Benjamin*, 13-22. México: Universidad Autónoma de México, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Historia y coleccionismo. Eduard Fuchs.” En *Discursos interrumpidos*, 87-135. Barcelona: Planeta Agostini, 1994 [1937].
- \_\_\_\_\_. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” En *Discursos interrumpidos*, 15-57. Barcelona: Planeta Agostini, 1994 [1936].
- \_\_\_\_\_. “Pequeña historia de la fotografía.” En *Sobre la fotografía*, 21-53. Valencia, Pretextos, 2005 [1931].
- Berger, John. “Entender una fotografía.” En *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, 6-16. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 [1968].
- \_\_\_\_\_. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 [1974].
- Bloch, Marc. *Introducción a la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984 [1949].
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.
- Brehme, Hugo. *México pintoresco*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1990 [1923].
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Calvino, Italo. *Colección de arena*. Madrid: Siruela, 2002.
- Canales, Claudia. “Cronología.” En Emma Cecilia García Krinsky, coord., *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, 269-282. Barcelona: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Lo que me contó Felipe Teixidor, hombre de libros (1895-1980)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Capistrán, Miguel. “Acercas de Xavier Villaurrutia y la pintura mexicana moderna del siglo XX y sus creadores.” En *Homenaje Nacional a Xavier Villaurrutia. La mirada con-*

- temporánea: arte mexicano en el siglo XX*, 11-21. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.
- Carr, Edward H.. *¿Qué es la historia?* México: Ariel, 2001 [1961].
- Cartier-Bresson, Henri. “El instante decisivo.” En Joan Fontcuberta, ed. *Estética fotográfica. Una selección de textos*, 221-236. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Casanova, Rosa. “Con las imágenes en las manos.” En *Manuel Álvarez Bravo, biografía cultural*, Horacio Fernández (Introducción general). México: Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C, FONCA, 2013.
- \_\_\_\_\_. “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890.” En Rosa Casanova y Alberto Del Castillo, et al. *Imaginarios y fotografía en México*, 3-23. Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Lunwerk, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Un nuevo modo de representar: fotografía en México 1839-1861” en Esther Acevedo, coord. *Hacia otra historia del arte en México*, 191-217. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- \_\_\_\_\_. y Olivier Debrouse. *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Castillo, Alberto del. “Los usos de la imagen.” En Sabrina Baños Poo, Laura García Catarino, Rocío Molina Espinosa, eds. *Construyendo historias con imágenes*, 33-35. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, Tomo I. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.
- Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XX*, Tomo I. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.
- Chávez, Carlos. *Dos años y medio del INBA*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1950.
- Colección. El crimen fundacional*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Colección fotográfica del Museo de Arte Moderno. Orígenes y continuidades*. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.
- Constantine, Mildred. *Tina Modotti, una vida frágil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Cordero Reiman, Karen. “Cambios de sentido.” En James Oles, coord. *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, 119. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ RM, 2012.
- Córdova, Carlos A. *Tríptico de sombras*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

- Crimp, Douglas. "The Museum's Old/The Library's New Subject." En Richard Bolton, ed. *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, 3-13. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Dean, Tacita. "Colecciones." En *Tacita Dean*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 76-77. Barcelona: Actar, 2000.
- Debroise, Olivier. *Diego de Montparnasse*. México: Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Oceano, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- \_\_\_\_\_. "José María Velasco y el paisaje fotográfico decimonónico (apuntes para un paralelismo). En *José María Velasco. Homenaje*, 103-121. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- \_\_\_\_\_. ed. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Mexican Suite: A History of Photography in Mexico*. Austin, University of Texas, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Posdata." En: *Cimientos. 65 años del INBA. Legados, donaciones y adquisiciones*, 176-179. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Traidor, ¿y tú?*. México: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- Díaz y de Ovando, Clementina. *Memoria de un debate (1880). La postura de México frente al patrimonio arqueológico nacional*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Dorotinsky Alperstein, Deborah. "Cultura visual y género: la historia del arte en el campo expandido." En Sabrina Baños Poo, Laura García Catarino, Rocío Molina Espinosa, eds. *Construyendo historias con imágenes*, 99-117. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- \_\_\_\_\_. *La vida de un archivo. "México Indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Rostros frente a Juárez. Retrato en la pintura y la fotografía". En *Los mil rostros de Juárez y del liberalismo mexicano*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2007.
- \_\_\_\_\_. y Cristóbal Jácome. "Retratos de Lola Álvarez Bravo." En James Oles, coord.

- Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, 128-129. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/RM, 2012.
- Dorronsoro, Josune. “Balance de la investigación histórica de la fotografía latinoamericana, desde fines de la década del setenta hasta la fecha.” En *Memorias del 4º Encuentro de Fotografía Latinoamericana*. Caracas: 1993.
- Dos años y medio del INBA*. México: Dirección General, Subdirección Departamento Administrativo, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1950.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós 1986.
- Eder, Rita. “Modernismo, modernidad y modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano.” En Rita Eder, coord. *El arte en México: autores, temas, problemas*, 341-371. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Lotería Nacional para la Asistencia Pública/Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Fernández, Justino. *Arte Mexicano. De sus orígenes a nuestros días*. México: Porrúa, 1958.
- \_\_\_\_\_. *El arte moderno en México. Breve historia-siglos XIX y XX*. Prólogo de Manuel Toussaint. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1937.
- Fernández, Miguel Ángel. *El coleccionismo en México*. Monterrey: Museo del Vidrio, 2000.
- Fernández Ledesma, Enrique. *Espejos antiguos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- \_\_\_\_\_. *La gracia de los retratos antiguos*. Prólogo de Marte R. Gómez. México: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2008 [1950].
- Fernández, Martha y Louise Noelle, eds. *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Ferrer, Elizabeth. *Lola Álvarez Bravo*. Madrid: Turner, 2006.
- Figarella, Mariana. *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Francastel, Pierre y Galienne Francastel. “Renovación y decadencia: siglos XIX y XX.” En *El retrato*, 208. Madrid: Cátedra, 1995 [1969].
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004 [1974].
- Frida Kahlo and Tina Modotti*. Londres: Whitechapel Art Gallery, 1982.
- Frida Kahlo. Tina Modotti*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1983.



- Fontcuberta, Joan, ed. *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Garay, Graciela de. "Las fuentes orales." En *Reflexiones sobre el oficio del historiador*, 145-157. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- García Krinsky, Emma Cecilia, coord. *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: Lunweg/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Sistema Nacional de Fototecas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.
- Garduño, Ana. "Acervos en construcción, museos expandidos." En *Cimientos. 65 años del INBA. Legados, donaciones y adquisiciones*, 12-39. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.
- \_\_\_\_\_. "El MUNAL y su colección de arte. Antecedentes, vigencias y realidades." En *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*, 16-23. Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.
- Garza Usabiaga, Daniel. *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.
- Giunta, Andrea. "Feminismos y emancipación. Mónica Mayer: estética radical y simultaneidades latinoamericanas." En *Mónica Mayer. Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva*, 68-83. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2016.
- Gómez del Campo, Judith. "La colección de fotografías de Manuel Álvarez Bravo." En Luis Martín Lozano y Magdalena Zavala, comps. *La colección del Instituto Nacional de Bellas Artes*, 176-184. México: Landucci, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La mirada de Manuel Álvarez Bravo*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.
- González Cruz Manjarraez, Maricela. *Tina Modotti y el muralismo mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- González Mello, Renato y Deborah Dorotinsky Alperstein, coords. *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México. 1920-1950*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Greenough, Sarah. *On the Art of Fixing a Shadow. One Hundred and Fifty Years of Photography*, Chicago: National Gallery of Art, The Art Institute of Chicago, 1989.
- Guía. Museo Nacional de Arte*. México: Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C./ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006.
- Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio. *Una mirada estadounidense sobre México. William Henry Jackson Empresa fotográfica*. México: Instituto Nacional de

- Antropología e Historia, 2012.
- Guzmán Urbiola, Xavier. “Los años radicales, 1930-1940.” En Arañó Axel, ed. *Arquitectura escolar. SEP 90 años*, 166-185. México: Secretaría de Educación Pública, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fragonard 70, 2011.
- Haskell, Francis. “The Redirection of Taste in Florence and Paris.” En Francis Haskell. *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. 128-142. Londres: Yale University, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.
- Holly, Michael Ann. “Telling a picture.” En *Past Looking. Historical Imagination and the Rethoric of the Image*, 1-28. Londres: University Press, 1996.
- Hooks, Margaret. *Tina Modotti: fotógrafa y revolucionaria*. Londres: Pandora, 1993.
- José María Velasco 1840-1912. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Gobierno del Estado de México, Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, 2012.
- Kossov, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca, 2001.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Lola Álvarez Bravo. *Fotografías selectas 1934-1985*. México: Fundación Cultural Televisa, 1992.
- Lozano, Luis Martín y Magdalena Zavala, comps. *La colección del Instituto Nacional de Bellas Artes*. México: Landucci, 2006.
- Macías, Eugenia. “Continuidades de la vanguardia modernista en la fotografía Mexicana.” En *Colección fotográfica del Museo de Arte Moderno. Orígenes y continuidades*, 8-41. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2012.
- \_\_\_\_\_. *El acervo fotográfico de las expediciones de Carl Lumholtz en México: miradas interculturales a través de procesos comunicativos fotográficos*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 2011.
- \_\_\_\_\_. y Elva Peniche, coords. *Fotografía de Enrique Bostelmann. La imagen, un recurso diverso*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Martínez, José Luis. *Revistas literarias mexicanas modernas. Forma 1926-1928*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, 1ª edición facsimilar.
- Massé Zendejas, Patricia. *Cruces y Campa: una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita, fotografías de Cruces y Campa*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.
- Memoria MUNAL 2000*. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.
- Mexicana. Fotografía moderna en México. 1923-1940*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.
- Michel, Concha. *Obras de teatro para la mujer por Concha Michel*. México, s.p.i., 1942.
- Meyer, Eugenia, coord. *Imagen histórica de la fotografía en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1977.
- Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
- Mónica Mayer. *Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva*. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2016.
- Monroy Nasr, Rebeca. *Ases de la cámara: textos sobre fotografía mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Dibujo y fotografía: (des) encuentro de dos mundos." En Aurelio de los Reyes, coord. *La enseñanza del dibujo en México*, 121-148. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014.
- \_\_\_\_\_. "Documentar: insoslayable presencia de frutos visuales". En *Colección fotográfica del Museo de Arte Moderno. Orígenes y continuidades*, 114-141. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.
- \_\_\_\_\_. "La fotografía como objeto y sujeto de estudio: una red para el relato visual." En Sabrina Baños Poo, Laura García Catarino, Rocío Molina Espinosa, eds. *Construyendo historias con imágenes*, 47-72. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- \_\_\_\_\_. "Una aproximación a la fotocrítica en México." En Rebeca Monroy Nasr, coord. *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, 283-305. México: Yeu-etlatolli, A.C., 2003.
- Monsiváis, Carlos. *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Museo del Estanquillo/Era, 2012.
- Morales, Luis Gerardo. *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*. México: Universidad Iberoamericana, 1994.
- Museo Nacional de Arte*. México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 2003.
- Museo Nacional de Arte*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1982.
- Mulvey, Laura y Peter Wollen. "Frida Kahlo y Tina Modotti." En *Frida Kahlo. Tina Modotti*, 86-98. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983.

- Negrete Álvarez, Claudia. *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983 [1937].
- Nieto Sotelo, Jesús y Elisa Lozano Álvarez. *Tina Modotti: una nueva mirada, 1929*. México: Centro Nacional de las Artes, Centro de la Imagen/Universidad Autónoma de Morelos, 2000.
- Nochlin, Linda. “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” En Karen Cordero e Ina Sáenz, comps. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, 17-43. México: Universidad Iberoamericana/Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Obrist, Hans Ulrich. *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit Publicaciones, 2009.
- Oles, James. “El fondo Olivier Debroyse: la fotografía como fuente, no como Fetiche.” En *Cimientos. 65 años del INBA. Legados, donaciones y adquisiciones*, 172-175. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.
- \_\_\_\_\_. *La Colección: el peso del realismo*. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008.
- \_\_\_\_\_. coord. *Lola Álvarez bravo y la fotografía de una época*. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/RM, 2012.
- Otras cosas. Mexican Modern Abstractions*. Nueva York: Throckmorton Fine Art, 2000.
- Pacheco, Cristina. “Lola Álvarez Bravo. El tercer ojo.” En *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, 46-51. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1972.
- Pasillas Mendoza, Abigail. *El historiador y su archivo. Reflexiones en torno a la no-colección de Olivier Debroyse donada al MUNAL*. Tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 2010.
- Pérez Garci Santiago y Abigail Pasillas Mendoza, coords. *Isidoro Ocampo. Artista y testigo del México posrevolucionario. Colección Ernesto Arnoux*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Veracruzano de la Cultura, 2015.
- Phillips, Christopher. “The Judgment Seat of Photography.” En Richard Bolton, ed. *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, 14-46. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Pliego Quijano, Susana. *Los murales de Diego Rivera en Chapingo: naturaleza*

- fecunda*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Plinio. *Textos de Historia del Arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1987.
- Pointon, Marcia. *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*. New Haven & London: Yale University Press, 1993.
- Presencia y evocación. Retratos de la colección del Museo Nacional de Arte*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008.
- Pretelin, Claudia. *Let Kodak Keep Story: anuncios de cámaras y productos fotográficos Kodak 1920-1940*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 2016.
- Prignitz, Helga. *El Taller de Gráfica Popular en México. 1937-1977*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- Pultz, Jonh. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.
- Ramírez, Fausto. “Historia mínima del modernismo en diez imágenes.” En Stacie G. Widdifield, coord. *Hacia otra historia del arte en México. Tomo II La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, 99-133. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/CURARE, 2004.
- \_\_\_\_\_. “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico.” En Stacie G. Widdifield, coord. *Hacia otra historia del arte en México. Tomo II La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, 269-292. México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes/CURARE, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Rascón, Víctor Hugo. *Tina Modotti y otras obras de teatro*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Reyes, Aurelio de los. *El nacimiento de ¡Qué viva México!* México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- \_\_\_\_\_. coord. *La enseñanza del dibujo en México*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014.
- \_\_\_\_\_. “El cine.” En *Reflexiones sobre el oficio del historiador*, 131-143. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- Reyes Palma, Francisco. “Arte funcional y Vanguardia (1921-1952).” En *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 83-95. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Memoria del tiempo. 150 años de la fotografía en México*. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

- \_\_\_\_\_. “Vanguardia: año cero.” En *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 43-51. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
- Reyes Retana, Graciela de. *Museo Nacional de Arte. XIII Aniversario*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- \_\_\_\_\_. ed. *Recuerdos de México. Gráfica del siglo XIX. Colección del Banco de México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.
- Ribalta, Jorge. *Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica Moderna*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona/Caja Mediterráneo, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2009.
- Rius Caso, Luis, coord. *Federico Sánchez Fogarty. Un visionario de su tiempo*. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- Rivera, Diego. *Arte y política*, selección, prólogo, notas y datos biográficos por Raquel Tibol. México: Grijalbo, 1979.
- Rodríguez, José Antonio. *Fotografías en México, 1872-1960*. Madrid: Turner, 2012.
- \_\_\_\_\_. ed. *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes/Fundación Mary Street Jenkins, 2015.
- \_\_\_\_\_. “Obras maestras en la colección fotográfica del Instituto Nacional de Bellas Artes en el Museo de Arte Moderno.” En Luis Martín Lozano y Magdalena Zavala, comps. *La colección del Instituto Nacional de Bellas Artes*, 186-194. México: Landucci, 2006.
- Rodríguez, Georgina. “Identidades diversas en la colección fotográfica del MAM, tres momentos en la retratística autoral mexicana.” En *Colección fotográfica del Museo de Arte Moderno. Orígenes y continuidades*, 62-83. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.
- Rosado Solís, Jennifer. *El Proyecto MUNAL 2000. Una respuesta transcendente a la demanda nacional de un proyecto museológico-curatorial*. Tesis de Maestría en Museología, Escuela Nacional de Conservación y Restauración “Manuel del Castillo Negrete”, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública. México, 2014.
- Saborit, Antonio. *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931*. México: Cal y Arena, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Tina Modotti. Vivir y morir en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- Sekula, Allan. “The Traffic in Photographs.” En Coco Fusco y Brian Wallis, eds. *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, 79-109. New York: ICP, Harry N.

- Abrams, Inc. Publishers, 2003.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1998.
- Stimson, Blake. “El ser fotográfico y *The Family of Man*.” En Blake Stimson. *El eje del mundo. Fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009 [2006].
- Stellweg, Carla. “Documentando lo indocumentado” En *Artes Visuales. Una selección facsimilar en homenaje a Fernando Gamboa*, 15-32. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.
- Szarkowski, John. *The Photographer’s Eye*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2012.
- Szir, Sandra M. “Discursos, prácticas y formas culturales de lo visual. Buenos Aires 1880–1910.” En *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*, 65-93. Buenos Aires: Archivos del CAIA 4-Eduntref, vol. 1, 2011.
- Tablada, José Juan. *Historia del arte en México*. México: Compañía Nacional Editora “Águilas”, 1927.
- Tagg, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005 [1988].
- Tibol, Raquel. “Apostillas en torno a Lola Álvarez Bravo.” En *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas. 1934-1985*. México: Fundación Cultural Televisa, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Bases para una metodología crítica de la fotografía en América Latina.” En *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 43-46. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Gráficas y neográficas en México*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Tina Modotti & Edward Weston. Mexican Years*. Nueva York: Throckmorton Fine Art, 1999.
- Treviño, Estela, ed. *160 Años de fotografía en México*, México: Centro Nacional de las artes, Centro de la Imagen/Océano, 2004.
- Valverde Valdés, María Fernanda. “Materiales y técnicas de la fotografía.” En Estela Treviño, ed. *160 Años de fotografía en México*, 641-653. México: Centro Nacional de las artes, Centro de la Imagen/Océano, 2004.
- Warburg, Aby. “El arte del retrato y la burguesía florentina.” En *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, 147-176. Madrid: Alianza, 2005.
- Widdifield, Stacie G. “Modernizando el pasado: la recuperación del arte y su historia, 1860-1920.” En Stacie G, Widdifield, coord. *Hacia otra historia del arte en*

- México. *Tomo II La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, 69-98. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/CURARE, 2004.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Arcturus, 2009 [1890].
- Witker, Rodrigo. *Los museos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*. Madrid: Alianza, 2005 [1929].
- Zayas, Marius de. *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*. Estudio introductorio y traducción de Antonio Saborit. México: Universidad Nacional Autónoma de México/DGE Ediciones, 2005.

## Mesografía

- Avedon, Richard. “Unas palabras sobre el retrato” [Nueva York, 14 de junio de 1974]. *Luna Córnea* 3 (1993). Última consulta: julio de 2016. En: [http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero3/richard\\_avedon.html](http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero3/richard_avedon.html)
- Censo-guía de Archivos de España e Iberoamérica*. Última consulta: mayo de 2016. En: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=559323>
- Dorotinsky Alperstein, Deborah. “Después de las utopías, la nostalgia.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 105 (2014). Última consulta: junio de 2016. En: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2526/2700>.
- \_\_\_\_\_. “Reseña de *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?* de Laura González Flores.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 87 (2005). Última consulta: mayo de 2016. En: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2201/2783>
- Escorza Rodríguez, Daniel. “Arte y fotografía en la prensa mexicana. La primera exposición de arte de los fotógrafos de prensa en 1911.” Última consulta: noviembre de 2016. En: *L'Ordinaire des Amériques. Fotografía, cultura y sociedad en América Latina en el siglo XX. Nuevas perspectivas* 219 (2015). <https://orda.revues.org/2143>
- Iniesta, Montserrat. “Museos e historia”, *Cuaderno Central* 55 (2008). Última consulta: mayo de 2016. En: [http://www.bcn.es/publicacions/bmm/55/cs\\_qc06.htm](http://www.bcn.es/publicacions/bmm/55/cs_qc06.htm).
- Jáuregui Nieto, Rosario. “Libro aborda la danza en México y su incursión en televisión, cine, teatro y centros nocturnos.” *La Jornada*, 10 de diciembre de 2012: a12. Última consulta: junio 2016. En: <http://www.jornada.unam.mx/2012/12/10/espectaculos/a12n1esp>.
- Ledesma, Brenda y José Antonio Rodríguez, “Smarth, el fotógrafo de las sombras.” *El Universal*, 15 de mayo de 2016. Última consulta: septiembre de 2016.



En: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/05/17/smarth-el-fotografo-de-las-sombras>

López, Miguel. “Ver la modernidad desde la fotografía es como entrar a la historia por la puerta de servicio, entrevista a Jorge Ribalta.” *Revista Ramona* 88 (2009). Última consulta: mayo 2016. En: <http://www.ramona.org.ar/node/25193>

Mayer, Mónica. “Ponencia ochentera para una mesa redonda sobre Kahlo y Modotti.” *Archivo Pinto Mi Raya* (8 de abril de 2014). Última consulta: junio de 2016. En: <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/item/137-ponencia-ochentera-para-una-mesa-redonda-sobre-kahlo-y-modotti.html>

Montaner, Josep María. “El museo como espectáculo arquitectónico.” *Cuaderno Central* 55 (2001): 35-38. Última consulta: mayo 2016. En: [www.bcn.es/publicacions/bmm/quadern\\_central/.../9.Montaner.pdf](http://www.bcn.es/publicacions/bmm/quadern_central/.../9.Montaner.pdf)

Ponce, Armando. “La cachetada de Raquel Tibol a Siqueiros.” *Proceso* (9 de junio de 2012). Última consulta: mayo de 2016. En: <http://www.proceso.com.mx/310330/la-cachetada-de-tibol-a-siqueiros>.

Tibol, Raquel. “Episodios fotográficos.” *Proceso* (9 de diciembre de 1989). Última consulta: mayo de 2016. En: <http://www.proceso.com.mx/154055/episodios-fotograficos>.

#### Sitios web

Comitato Tina Modotti. Última consulta: diciembre 2016. En: <http://www.comitatotinamodotti.it/>

Mayer, Mónica, “Visita al archivo Olivier Debroyse: entre la ficción y el documento.” Última consulta: junio de 2016. En: <http://archivoolivierdebroyse.blogspot.mx/>

**© D.R. Abigail Pasillas Mendoza**  
**Impreso en México**  
**Marzo de 2017**

Diseño editorial: Gabriela Chávez Navarro

