



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

**“OTROS RELATOS: HACIA LA ALTERNATIVA
HISTORIOGRÁFICA DE *FIGURAS EN EL TRÓPICO*
DE OLIVIER DEBROISE”**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA
JAIME GUILLERMO GONZÁLEZ SOLÍS

TUTORA PRINCIPAL
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

COMITÉ TUTOR
DR. LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
DRA. ABIGAIL PASILLAS MENDOZA
Centro de la Imagen, Secretaría de Cultura



CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Introducción	5
I. <i>Figuras en el trópico</i>. La construcción de una propuesta historiográfica	7
I.i. Estructura, tesis y preguntas.	7
I.ii. Una nueva manera de hacer Historia del Arte	11
I.iii. La trinchera historiográfica de Olivier Debrouse.	13
I.iv. Curiosidad en contexto: visibilidad del arte mexicano en los ochenta	19
II. Alcances y ecos de <i>Figuras en el trópico</i>	23
II.i. Temas borrados en la historiografía del arte mexicano..	23
II.i.i Mujeres artistas	24
II.i.ii Homosexualidad	25
II.i.iii Fotografía	26
II.ii. Expansión de los discursos: Ejercicios curatoriales y coleccionismo de las “figuras del trópico”.	28
III. Las pasiones subsisten: “La invención del arte mexicano”	32
III.i Una nueva edición.	35
IV. Reflexiones finales	40
Fuentes consultadas	44

AGRADECIMIENTOS

Este ensayo fue concluido con el apoyo brindado por mis maestros, colegas, amigos y familia. En primer lugar, quiero agradecer a la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, por aceptar dirigir el proyecto y por convertirse en un ejemplo a seguir. De igual forma, agradezco a los miembros de mi comité tutor: al Dr. Luis Adrián Vargas Santiago cuya labor me ha inspirado profundamente para desarrollarme en la disciplina de la historia del arte y a la Dra. Abigail Pasillas Mendoza que con amabilidad, experiencia y conocimiento me brindó comentarios y consejos invaluable. Estoy muy satisfecho de haber contado con un comité sólido y amable. También quiero agradecer al Programa del Posgrado en Historia del Arte que mantiene un fuerte compromiso con los alumnos, así como al CONACYT por la beca que me otorgó para los estudios de maestría.

La presente investigación se nutrió de conversaciones con colegas y maestros, entre los que quiero destacar a la Mtra. Mireida Velázquez, por sus valiosas sugerencias. También al Dr. Renato González Mello, por el intercambio de ideas en el seminario *Pintura mexicana 1920-1940* que impartió al lado de la Dra. Alicia Azuela. Asimismo, agradezco a la curadora Amanda de la Garza, que me invitó a trabajar como su asistente en la muestra *Alcira Soust Scaffo, escribir poesía, ¿vivir dónde?* de cuya investigación abrevaron algunas reflexiones históricas y conceptuales que circundan a este ensayo. A la Dra. Karen Cordero Reiman y la curadora Pilar García, por concederme entrevistas y por su amable trato.

Fue muy importante para el desarrollo de esta investigación el apoyo del equipo de consulta dentro del Centro de Documentación Arkheia, en el MUAC; gracias a Sol Henaro, a Clara Bolívar –que me dio su opinión sobre el proyecto para el concurso de ingreso a la maestría y me prestó libros y atención para ello–, a Elva Peniche que me brindó flexibilidad para consultar el archivo de Olivier Debrouse, así como Alejandra Moreno y Carmen Lombana que siempre hicieron agradables mis visitas.

Por otro lado, quiero reconocer a las personas que han compartido conmigo este camino académico y que han sido un gran apoyo, además de convertirse en buenos amigos. En espe-

cial, a mi equipo estrella del área del conocimiento en Estudios Curatoriales: Cati, Getse, Luda y Andrea; cada uno me ha enseñado el valor del trabajo grupal y del profesionalismo, gracias también por su acompañamiento cercano, por las aventuras que compartimos, y su sincera amistad. También quiero agradecer a Viridiana y Marco Polo que me han contagiado su pasión por la historia del arte. No quiero dejar de lado a mis compañeros de la Especialización: Marcela, Andrea, Isaac, Vero y Kena que siguen pendientes de mi desempeño y mi formación.

También quiero mencionar a mis amigos más cercanos, que escucharon mis preocupaciones y compartieron mi emoción durante los últimos dos años. A Christophe Prehu, por ser un gran crítico y parte de mi familia. A Daniel Bolívar por su amistad y apoyo. A Ceci de los Santos por el entusiasmo y mantenerse cerca siempre. Me gustaría hacer una mención especial a Gerardo Gallardo, que leyó este ensayo y lo comentó desde sus primeras versiones, me acompañó durante el proceso y me animó para sentirme seguro cuando no lo estuve y, sobre todo, le agradezco por tanto amor y ternura, brindados de tantas maneras. Gracias desde dentro.

Por último, quiero reconocer el apoyo de mi familia. Mi mamá, que leyó todos y cada uno de los trabajos finales para las materias de la maestría y que siempre estuvo ahí para enseñarme, comprenderme y apoyarme; fue un gran placer compartir con ella todas las preocupaciones y felicidades de este proceso. A mi papá, porque me hizo preguntarme de chico qué tanto veía durante los largos ratos que le dedicaba a cada obra en los museos, hasta que esa curiosidad se convirtió en camino. A mis hermanas, por ser siempre ejemplos de tenacidad y de inteligencia: gracias Daf y Ari. Me siento afortunado de contar con tanto apoyo y amor como soporte.

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo es una reflexión sobre la relevancia historiográfica del libro *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940* (1984)¹ de Olivier Debroise (1952-2008). El interés por ese “ensayo crítico” –como el autor se refirió a él– surgió del encuentro con un engargolado con anotaciones titulado *La invención del arte mexicano*,² resguardado en el Fondo Olivier Debroise dentro del Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM.³ Ese documento es una versión de lo que el autor pretendía que fuera una segunda edición de su libro *Figuras en el trópico*. En la introducción a esta propuesta “revisada”, Debroise ofrece un resumen de las intenciones con las que configuró, dos décadas antes, el texto publicado bajo el sello de la editorial Océano en 1984. La segunda edición nunca se publicó debido a la prematura muerte del autor, sucedida el 6 de mayo de 2008.

A partir de la explicación del autor sobre los métodos y las motivaciones con las que escribió el libro, me propuse seguir los rastros en su archivo –y fuera de él– que permiten comprender el desarrollo intelectual de Debroise así como las condiciones que posibilitaron su reflexión a inicios de los ochenta para, de esta manera, proponer una “observación de la observación”⁴ del trabajo historiográfico del autor. Con lo anterior me refiero a contextualizar los objetivos que su investigación propuso y hacer un examen de las aportaciones de su enfoque desde las condiciones actuales de la disciplina. Comúnmente *Figuras en el trópico* es comprendido como el primer libro que incluyó en el relato a algunos artistas, para el momento de su publicación, olvidados.

1 Olivier Debroise, *Figuras en el trópico. Plástica Mexicana 1920-1940*, (México D.F.: Océano, 1984).

2 Olivier Debroise, “Introducción”, en el borrador de *La invención del arte mexicano*. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

3 La convocatoria a la maestría en Historia del Arte, en el área de conocimientos de Estudios curatoriales en la cohorte 2017-2019, exhortó a los aspirantes a trabajar con uno de los fondos del Centro de Documentación Arkheia para activar su uso y su visibilización. Este ensayo es el resultado de dos años de trabajo sobre el tema y de exploraciones en el Fondo Olivier Debroise.

4 Claudio Vadillo propone que la reflexión historiográfica es una toma de conciencia de las condiciones que permiten que una “observación” –o estudio histórico– tome alguna forma en específico: se trata, entonces, de dilucidar las preguntas, las tesis y los argumentos que sustentan un discurso. Claudio Vadillo López, *Historiografía política mexicana al diván del análisis: 1970-2000*, (México: Navarra, 2016), 13.

Sin embargo, el presente ensayo hace un esfuerzo por ubicar su “observación” –si bien reconociendo su valor pionero– como un ejemplo entre los diversos esfuerzos de diversificación en los estudios sobre arte. Además, el presente procura describir el ambiente en el que se gestó esta propuesta, observar lo que pudo haber quedado pendiente y las aportaciones valiosas que supone su perspectiva inclusiva.

Más que una búsqueda exhaustiva, este ensayo plantea una reflexión que abre líneas y propone preguntas sobre una de las propuestas historiográficas de un momento de cambio en la Historia del Arte en México, a principios e los años ochenta del siglo xx. Asimismo, a una década de la muerte de Debrouse, el presente trabajo intenta avanzar sobre la investigación del programa intelectual que siguió un pensador que generó un profundo impacto en la crítica y la Historia del Arte del pasado reciente en México.

De la lectura del texto de 1984 surge la pregunta que guía al primer apartado de este texto, titulado *La construcción de una propuesta historiográfica: ¿Cuáles fueron las condiciones que motivaron la investigación de Debrouse?* Para responderla, por un lado, propongo un breve resumen del libro para identificar sus preguntas y analizar sus tesis, y por otro, describo el contexto historiográfico en el que se insertó. Más adelante, la sección *Alcances y ecos de Figuras en el trópico* ofrece una visión de los efectos de su publicación y de las aportaciones a una historiografía que había “borrado” sistemáticamente algunos temas y artistas ¿Cuáles pueden ser sus efectos en la configuración de políticas culturales, en el coleccionismo y en la curaduría? Por último, en el tercer apartado, que lleva por nombre *Las pasiones subsisten*, atiendo el interés del autor por revisar y replantear la investigación desde un nuevo horizonte temporal, casi dos décadas después. ¿De qué planteamientos historiográficos da cuenta la intención de publicar una segunda edición corregida?

I. FIGURAS EN EL TRÓPICO. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA PROPUESTA HISTORIOGRÁFICA

I.i. ESTRUCTURA, TESIS Y PREGUNTAS

En el libro *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, Olivier Debroise estudió los intercambios culturales que definieron las formas estéticas en México entre 1917 y 1940.⁵ Debroyse incluyó en él las propuestas artísticas que, hacia finales de los años setenta, habían quedado fuera de la historia oficial del arte mexicano. Al mismo tiempo, el autor también combatió la desgastada percepción del muralismo y la llamada “Escuela Mexicana” como demostración única y protagónica del arte nacional posrevolucionario. Para analizar la relevancia de esta propuesta historiográfica, es importante hacer un resumen de las ideas que el autor plasmó en su estudio en 1984 y los planteamientos con los que sostuvo su argumentación.

En el primer capítulo, titulado “La última odalisca”, Debroyse comenzó el relato con la separación de los artistas mexicanos de la tradición académica decimonónica y expuso el inicio de la búsqueda por una “verdadera pintura nacional”. Para ello, enumeró las condiciones que anticiparon este interés, como los ecos que provocaron los fundamentos de la pintura de vanguardia europea en México. Asimismo, comprendió a la huelga de 1911 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y al surgimiento las Escuelas de Pintura al Aire Libre –dirigidas por Alfredo Ramos Martínez–, como precursoras de las actitudes de los artistas en las siguientes décadas. Para Debroyse también fue central en este proceso de cambio en los paradigmas del arte mexicano, el camino abierto por Saturnino Herrán en la preferencia por representar temas nacionales. Por último, en el mismo capítulo, Debroyse habló sobre el impacto que causó el proyecto cultural y educativo de Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública (SEP) sobre los pintores, y del desarrollo del método de Adolfo Best Maugard como director del Departamento de Dibujo de la misma Secretaría.

5 Así lo advierte el autor en la introducción al texto: “Limité mi estudio a ciertos artistas relacionados entre sí: viven y trabajan en la Ciudad de México entre 1917 y 1940 [...] y forman una generación.” Debroyse, *Figuras en el trópico*, 11.

Al final de este apartado, Debroise expuso la tesis principal del libro, al declarar que:

Los [pintores] más jóvenes [como] Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, conscientes de la libertad expresiva que permite el tajante corte formal del arte moderno europeo y la reestructuración política producida por la Revolución, *son los verdaderos creadores de una 'escuela mexicana de pintura'*. Excepcionales, pero determinantes, ciertos autodidactas alejados de toda tradición académica, Abraham Ángel, María Izquierdo, Frida Kahlo, [...] *definen las pautas estéticas de lo que ha de ser 'auténticamente mexicano'*, mezcla de *primitivismo* y sofisticación que asuma la posición avanzada de las *vanguardias*⁶

Esta aseveración define a la selección de artistas cuya producción se discute en el libro. Asimismo, los conceptos de vanguardia y primitivismo guían al lector a través del análisis, para enfatizar los intercambios culturales y para problematizar los enfoques desde donde se abordaron estas interpretaciones artísticas, que encontraron su fuente tanto en los planteamientos del arte moderno europeo –inaugurado por “el corte cezanniano”– como en su relación con el ambiente natural, cultural, político y social del México posrevolucionario.

El capítulo “La Revolución en los andamios” puso en duda la concepción del muralismo como “movimiento” mediante la exposición de las contradicciones en la práctica de sus máximos exponentes y a través de un examen de sus obras. Debroise reconoció el valor plástico de su experimento, pero no dejó de cuestionar la dependencia que tuvo del poder del Estado y su carácter efímero, pues, tan pronto como Vasconcelos salió de la Secretaría en 1924 el muralismo, dice el autor, dejó de existir de manera colectiva para sobrevivir sólo en las propuestas individuales de estos artistas –fundamentalmente académicos– dentro y fuera de México. Las únicas obras que se pueden analizar como parte del “movimiento”, según el autor, son las de los muros de la Escuela Nacional Preparatoria y los de la SEP.

En las siguientes secciones Debroise desarrolló su interés por atender a las figuras que estaban menos valoradas en la historiografía del arte moderno mexicano. El autor comenzó por un agudo análisis de la obra de Manuel Rodríguez Lozano y de Abraham Ángel en el capítulo

6 *Ibid.*, 42. Las cursivas son mías.

“Juventud quemada”. La mayor aportación del autor en esta sección fue la desmitificación de la muerte de Ángel, que fue posible descifrar mediante fuentes orales y documentales, hiladas en una elegante narración. Debroise llegó al fondo del misterioso suicidio del joven pintor, resultado de su problemática relación amorosa con Rodríguez Lozano. A partir de este hallazgo, el autor pudo hablar de la obra de Ángel desde una nueva perspectiva que dejó de lado el misterio y el mito generado a su alrededor.⁷ Este pasaje no sólo visibiliza la homosexualidad del pintor –tema borrado en las narrativas oficiales– sino que se pregunta por sus implicaciones reales y críticas en el ámbito cultural.

Mediante el estudio del movimiento estridentista –fundado por Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, poco abordados en otras narrativas del arte mexicano hasta entonces– y de la obra de Antonio Ruiz “El Corcito”, el historiador introdujo la aparición de la ciudad como tema pictórico en el arte de los años veinte en el capítulo que nombró “Juárez-Loreto y anexas”. En él, Debroise también incluyó a la fotografía como parte fundamental de la plástica creadora de “Una manera de mirar mexicana”. Para entonces, la fotografía aún luchaba por ganarse un lugar en las narrativas históricas e incluso en los espacios de circulación como “obra de arte”. Esta mirada fotográfica fue edificada, según Debroise, por el trabajo de fotógrafos como Edward Weston, Tina Modotti, Lola y Manuel Álvarez Bravo, así como del cineasta ruso Sergei Eisenstein con su cinta nunca terminada *¡Qué viva México!*.

El siguiente apartado corresponde a la observación de la pintura de Agustín Lazo y de Julio Castellanos y su relación con el grupo de poetas de la revista *Contemporáneos*. Con un hilado fino entre la poesía de Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Jorge Cuesta, Debroise analizó los lenguajes de la obra de Lazo y Castellanos y los cruzamientos con la labor literaria y cultural de este grupo de poetas. En este capítulo –nombrado “Los límites de la mirada”– el autor procuró delimitar los alcances e influencias de este grupo de escritores, que se encumbró más tarde en la política cultural mexicana,⁸ y, a su vez, de definir la gramática de la propuesta plástica de Castellanos y Lazo.

7 Este capítulo y sus versiones en publicaciones anteriores y posteriores a este libro, son abordados en: Karen Cordero. “Abraham Ángel en tres tiempos: un capítulo en el desarrollo del oficio historiográfico y crítico de Olivier Debroise”. *Nierika: Revista de estudios de arte*. (Julio-diciembre, 2012).

8 Sobre la relevancia del grupo de *Contemporáneos*, el libro de Guillermo Sheridan –publicado un año después que *Figura*

Más adelante, en el capítulo “Los vasos comunicantes”, Debroise exploró los profundos intercambios entre el surrealismo europeo y el arte mexicano. Inició por describir la gran fuerza y relevancia de la obra pictórica de María Izquierdo –que antes había sido opacada por la figura de Rufino Tamayo, quién fuera su pareja– y, a partir del contacto que la artista sostuvo con el escritor francés Antonin Artaud, el historiador puso de manifiesto la relación del surrealismo europeo con el “mito americanista” y el descubrimiento del “primitivismo”. Por otro lado, el historiador abordó la obra de Frida Kahlo y su intensa autorreferencialidad,⁹ así como las relaciones que este personaje forjó con importantes personajes de la política y el arte de la época, como es el caso de León Trotsky y de André Bretón. Debroise remató este capítulo con la narración y el análisis del impacto de la Exposición Internacional de Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano en 1940.

Hacia el final del libro, se hace aún más evidente que la preocupación por la idea del exotismo y sus implicaciones en el arte de la época son uno de los puntos centrales a tratar en el análisis del autor. “Figuras en el trópico”, capítulo que dio nombre a la publicación –y que probablemente hace alusión a *Tristes trópicos* (1955) del etnólogo francés Claude Levi Strauss– propuso una comparación entre Paul Gauguin y Rufino Tamayo. Por un lado, la decisión de este pintor francés de residir definitivamente en Tahití para pintar a finales del siglo XIX, representó la última consecuencia de la obsesión del arte moderno occidental por el exotismo.¹⁰ En el caso de Tamayo, reflexionó Debroise, la operación sucedió a la inversa: un indio, nacido en Oaxaca, viajó a Nueva York y París para refinar, mediante la búsqueda del purismo en la pintura y nutrido de la vanguardia internacional, su inspiración originalmente exótica.

El anterior resumen pone de manifiesto el entramado con el que Debroise describió el am-

ras en el trópico– es un estudio pionero: Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, (México D.F.: FCE, 1985).

9 Como nota Karen Cordero, para cuando Olivier Debroise escribía el libro, Kahlo empezaba a ganar visibilidad internacional, entre otras razones, debido a la exposición curada por Peter Wollen y Laura Mulvey en la White Chappel Gallery de Londres, en 1982, que después viajó a México y se montó en el MUNAL: *Frida Kahlo y Tina Modotti*, (México: Museo nacional del arte, 1983). Entrevista de Jaime González a Karen Cordero, (Ciudad de México, 3 de agosto de 2018).

10 Este tema ha sido central para discusiones de la disciplina de la historia del arte desde la década de los 80. Véase: Jack Flam, “Introduction”, en *Primitivism and Twentieth Century Art: A Documentary History*, eds. Jack Flam y Miriam Deutch, (Berkeley: University California Press, 2003), 1-22.

biente cultural y las dinámicas de intercambio intelectual y artístico que definieron al arte del periodo posrevolucionario. Sin embargo, el ensayo de Debroise dejó pendientes temas en la narración. El ejemplo más claro es que *Figuras en el Trópico* pasó por alto los desarrollos artísticos alejados de la Ciudad de México, como el emblemático caso de la inserción del muralismo en Guadalajara o los tránsitos de los propios artistas dentro y fuera del país. Asimismo, el autor no trató el caso de Alfonso Michel, pintor importante para la propuesta estética que asimiló la pintura metafísica europea, que consideró central en su estudio. En general, el libro esboza un ambiente cultural con fidelidad, aunque no logra hacerlo de manera profusa, sino, más bien, marca guías y abre posibles cuestionamientos.

El joven historiador francés se ocupó, a principios de los ochenta, de enfatizar la simultaneidad con la que surgieron las propuestas estéticas, para alejarse la “sistematización, o generalización totalizante”.¹¹ Asimismo, Debroise puso sobre la mesa discusiones –la construcción de una identidad nacional por parte del Estado o la crítica a la fijación “primitivista” occidental– que comenzaban a ser centrales desde las perspectivas críticas y sociales. ¿De dónde abrevó la propuesta historiográfica de Debroise? ¿Cuáles fueron las condiciones que posibilitaron sus reflexiones y postulados? ¿En qué contexto historiográfico podemos insertar sus argumentaciones?

I.ii. UNA NUEVA MANERA DE HACER HISTORIA DEL ARTE

Es importante recordar, como lo notó Rita Eder, que la historia del arte, hacia la década de los setenta, comenzaba a hacerse cuestionamientos con respecto a sus “relaciones con los discursos de poder, lo cual le permitió desmontar [narraciones] y propició una corriente enfocada a la diversidad de actores y procesos sociales que intervienen en el trabajo artístico”.¹² La llamada historia social del arte –una de las aportaciones que construían una “nueva historia del arte” en

11 Debroise, *Figuras en el trópico*, 11.

12 Rita Eder, “Introducción”, en *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz el Corcito*. (Ciudad de México: UNAM/IIE, 2017), 11.

la segunda mitad del siglo xx—¹³ formuló sus “planteamientos operativos”¹⁴ para diversificar los métodos y los alcances de la disciplina en los trabajos de T.J. Clark, a mediados de los setenta.¹⁵

De acuerdo con Eder, esta manera de estudiar al arte se distanció de la clasificación de obras por estilos, de los agrupamientos de corte nacional, de los universalismos formalistas y de la noción de artista como genio que había promovido la disciplina en décadas anteriores.¹⁶ Según la investigadora, lo que procuró esta nueva corriente fue abordar al arte como un fenómeno complejo, que da cuenta de procesos sociales profundos. De esta manera, las nuevas aportaciones intentaron “analizar el papel [del arte] en la coyuntura de las necesidades e identidades de diferentes grupos y clases”.¹⁷

Para la historia del arte en México, Según Karen Cordero, el final de la década de los setentas también significó un momento de “transición intuitiva [que se alejó] de la tradición fincada en discursos de la historia y la filosofía, instaurada por Justino Fernández en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM”.¹⁸ A inicios de los ochenta, la influencia de la historia social del arte había llegado al país, entre otras vías, a través de los trabajos Nikos Hadjinikolaou —historiador del arte griego de filiación marxista— que, por esos años, impartió conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en la Universidad Iberoamericana¹⁹, así como un seminario en la Dirección de Estudios Históricos del INAH.²⁰ El interés por lo social en los planteamientos de este pensador resonaron en varios sectores de la investigación en la acadé-

13 Además de la historia social, en la disciplina también incursionaban otros enfoques como el semiótico, véase Mieke Bal y Norman Bryson, “Semiotics and Art History”, en *The Art Bulletin*, Vol. 73, núm. 2, junio 1991.

14 Eder, *Narraciones...*, 12.

15 Las concepciones de Clark sobre la disciplina quedaron plasmadas en dos obras principalmente: *Image of the People. Gustave Courbet and the Second French Republic* (1972) y *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers* (1985). Véase Keith Moxey, “Semiotics and the Social History of Art” en *New Literary Story* 22, núm. 4 (otoño 1999), 985.

16 Eder, *Narraciones...*, 12.

17 Eder, *Narraciones...*, 12.

18 Entrevista de Jaime González a Karen Cordero, (Ciudad de México, 3 de agosto de 2018).

19 Rita Eder, “Un giro radical: Fausto Ramírez y la renovación del arte moderno en México”, (ponencia presentada en el Coloquio-Homenaje “De la modernidad ilustrada a la ilustración modernista” del IIE, llevado a cabo en el MUAC, UNAM, Ciudad de México, 13-14 de agosto, 2018). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1wMgb0wR2JE> (Consultado 8 de noviembre, 2018).

20 Entrevista de Jaime González a Karen Cordero,

mica mexicana. Asimismo, en otros círculos, existían discursos con una clara filiación política para analizar al arte, como sucedía en el caso de Alberto Híjar en el Taller de Arte e Ideología en la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) de la UNAM. Cordero también recuerda los aportes de Felipe Pardinas en la Universidad Iberoamericana, que se habían valido de los métodos de las ciencias sociales.²¹ Por último, es importante recordar las aportaciones a la historiografía por parte de Ida Rodríguez Prampolini, surgidas de su interés por construir una “teoría social del arte” –dentro y fuera de su labor como catedrática de la FFYL– a partir del neomarxismo y el feminismo.²² Las anteriores representan muestras de diversificación en los métodos de los estudios sobre arte en el país.

Por otro lado, como señala Claudio Vadillo López, la historiografía política mexicana, especialmente los escritos sobre la Revolución Mexicana, empezaron también a cuestionar sus métodos y a examinar sus resultados durante la década de los setenta y los ochenta.²³ Más tarde definida como “revisionista”, esta actitud en los estudios históricos durante el periodo comprendido entre 1968 –tras la matanza de estudiantes en Tlatelolco– y hasta 1985, se corresponde con un “desgaste del estado posrevolucionario y una crítica de la cultura nacionalista”.²⁴

Estos postulados circulaban en el ambiente académico y cultural de finales de los años setenta en México, cuando Olivier Debrouse comenzó la investigación para escribir *Figuras en el trópico*. De alguna manera, los planteamientos del libro de Debrouse –publicado en 1984– sobre la plástica mexicana posrevolucionaria, se corresponden con algunos de los intereses marcados por las líneas que surgían en el momento. Es difícil afirmar si Debrouse se nutrió de estas corrientes. El trabajo histórico del francés, más bien de corte autodidácta, define lo que fue el lugar de enunciación de su propuesta historiográfica.

21 Entrevista de Jaime González a Karen Cordero. Para más información sobre la influencia de Felipe Pardinas: Cristina García Hallat, “Enseñanzas de Felipe Pardinas”, en *Nierika: Revista de estudios de arte*. (enero-junio 2013).

22 Cristóbal Andrés Jácome, “La experiencia de los setentas”, en *Ida Rodríguez Prampolini. La crítica de arte en el siglo XX*, compilado por Cristóbal Andrés Jácome, (Ciudad de México: UNAM/IIE, 2016), 47-54.

23 Claudio Vadillo López, *Historiografía política mexicana al diván del análisis: 1970-2000*, (Ciudad de México: Navarra, 2016), 13.

24 Vadillo, *Historiografía política...*, 13

I.iii. LA TRINCHERA HISTORIOGRÁFICA DE OLIVIER DEBROISE

De padres franceses y nacido en Jerusalén en 1952, Olivier Marie François Edgar Maurice Debroise Gigout, conocido como Olivier Debroise, llegó a México en 1971, después de haber vivido una infancia nómada entre Polonia, Brasil, Marruecos y Costa Rica, debido al trabajo diplomático de su padre. Una vez en México, después de terminar sus estudios en el Liceo Franco Mexicano de la Ciudad de México, Olivier incursionó en teatro independiente, en cine con Alejandro Jodorowsky²⁵ y también trabajó como traductor simultáneo –en los Pinos durante el sexenio de López Portillo–²⁶ y técnico en congresos internacionales.²⁷

Alentado por Sergio Pitol, Debroise comenzó a estudiar el periodo cubista de Diego Rivera en 1976.²⁸ Esta investigación resultó en la publicación de su primer libro *Diego de Montparnasse* en 1979.²⁹ A partir del contacto con este episodio poco estudiado en la vida del famoso pintor, el joven francés se interesó por los periodos de la historia que no estaban claros en el imaginario del arte posrevolucionario. La inclinación por la “historia paralela” de los artistas de *Figuras en el trópico* tomó forma, según cuenta el mismo Debroise, en una plática con el artista español-mexicano Antonio Peláez, de quien escuchó el autor por primera vez el nombre de María Izquierdo.³⁰ Más tarde, continuaría por rastrear a más personajes de la época de los que poco, o nada, se sabía.

Olivier Debroise no se formó académicamente en una universidad; su labor como historiador del arte fue construida principalmente de modo autodidacta. El desarrollo intelectual de este pensador comenzó a perfilarse, a finales de la década de los setenta, dentro de un ambiente cultural cercano al periodismo y a la crítica de arte, más que a la academia y la producción

25 La participación con Jodorowsky me la hizo saber Cuauhtémoc Medina en una comunicación personal. (8 de marzo de 2017).

26 James Oles, “Olivier Debroise (1952-2008)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 93, 2008, 229.

27 Olivier Debroise, “Cuaderno de notas sobre *Figuras en el trópico*”, ca. 1980. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

28 Esta información se desprende de la introducción a lo que sería una segunda edición de *Figuras en el trópico*, documento que motivó la investigación del presente trabajo. Olivier Debroise, “Introducción”, en el borrador de *La invención del arte mexicano*. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

29 Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse*, (México D.F.: FCE, 1979).

30 Debroise, “Introducción”, en el borrador de *La invención del arte mexicano...*

dentro de las universidades. Como opinó Cuauhtémoc Medina, en ese momento en México, éste era el lugar del escritor: el de un “espacio cultural en el que no debía estar academizado ni profesionalizado”³¹

La opinión generalizada entre los allegados de Debroise considera que su primera educación histórica estuvo alejada de planteamientos teóricos y textos académicos. Quienes lo conocieron comentan que el joven francés, en sus primeros trabajos, tenía una actitud “antiacadémica” que trabajaba desde la intuición, alimentada de su *observación privilegiada*, producto de su infancia cosmopolita y de su educación francesa.³² Esta idea puede propiciar una mitificación de la figura de Debroise si se abusa de ella o si se malinterpreta. Como contraste, en su archivo, se encuentran huellas de su contacto, a principios de los ochenta, con las ideas de la escuela francesa de los Annales, planteamientos que también encontraron ecos en la introducción a *Figuras en el trópico*, cuando definió el enfoque con el que abordaría al arte moderno mexicano. Si bien estos planteamientos fueron estudiados por Debroise de forma autodidacta, es importante reconocer que existen fuentes en las que basó sus líneas históricas.³³

31 Mónica Mayer, *Un banquete en TetlapaMuac*, 2011. Este video es un registro de la charla que sucedió en una cena organizada por Mónica Mayer, curadora de la muestra “Entre la ficción y el documento: Visita al Archivo de Olivier Debroise” (2011). Este documento/acción replica el banquete que orquestó Debroise en su película *Un banquete en Tetlapayac* (2000), que a la vez replicaba la que había sucedido en esta hacienda en 1929 cuando Eisenstein grababa su inconclusa obra *¡Que viva México!* y registra la opinión de amigos cercanos de Olivier sobre su labor, entre ellos, Rafael Ortega, Pilar García, Cuauhtémoc Medina, Patricia Sleoane, James Oles, entre otros.

32 Tanto Karen Cordero, como Pilar García comparten que Olivier no tenía interés por la teoría o la historiografía en un primer momento.

33 En un cuaderno con anotaciones, Debroise hace un resumen de algunos planteamientos de Fernand Braudel. Por ejemplo, el autor escribe: “Nuestro presente está conformado por [una] sobreposición de pasados, y más que nada, por las ideas que nos formamos de estos pasados, inmortalizados en una cronología, que delimita etapas, momentos, zonas”. Posteriormente, concluye: “F. Braudel introdujo en el flujo histórico la noción de ‘zonas de frenaje[sic]’ y de ‘zonas de aceleramiento’ que dependen de reacciones muy diversas a la implantación de la modernidad, debidas a las características geográficas, climáticas y/o culturales. El tiempo histórico no es, pues, tan homogéneo como ha querido ver la historia tradicional, sino que se conforma por múltiples articulaciones de tiempos diversos que entran muchas ocasiones en conflicto.” Esta visión corresponde con el planteamiento que Debroise propuso en la introducción de *Figuras en el trópico*. “Cuaderno de notas sobre *Figuras en el trópico*”, ca. 1980. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

En 1979, producto de las relaciones que había forjado debido a la publicación de *Diego de Montparnasse* y llevado por José Joaquín Blanco, Olivier Debroise comenzó a escribir en “La cultura en México”, suplemento de la revista *Siempre!*, entonces dirigido por Carlos Monsiváis.³⁴ Como explica Claudio Vadillo, este suplemento fue “el protagonista central en la difusión de ideas críticas” en este momento.³⁵ En sus páginas, entre 1979 y 1984, Debroise publicó el resultado de sus investigaciones sobre los artistas que había ubicado como menos valorados y poco estudiados en el arte mexicano posrevolucionario. Cada uno de esos artículos³⁶ terminó por integrarse en uno de los siete capítulos que conformaron la publicación, en 1984, de *Figuras en el trópico*.³⁷

Para acceder a fuentes primarias, testimonios de primera mano y archivos –que no habían sido estudiados– sobre la actividad artística de los años veinte y treinta, fue fundamental la habilidad del investigador francés para conformar una red de relaciones investigativas e incluso personales. El ejemplo central es la profunda amistad que forjó con la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, a quién conoció en 1977 y que fungió como la principal informante para la construcción de este libro. El mismo Debroise explicó: “Construí junto con Lola, con Lola, un libro, *Figuras en el trópico*, que, si bien contiene mis opiniones, debe ser leído como una obra colectiva”³⁸

Si bien la fotógrafa fue la principal llave de acceso a los recovecos y lagunas de la Historia del Arte mexicano de las décadas posteriores a la revolución, también Debroise recurrió a fuentes

34 Antonio Saborit, “Olivier Debroise, 1952-2008”, *Revista Nexos*, 1 de junio de 2008. Disponible en <https://nexus.com.mx/?p=12587> (consultado el 5, octubre, 2018).

35 Vadillo, *Historiografía política mexicana...*, 39. Existe un texto Monsiváis sobre la historia del suplemento y de las aportaciones críticas al estudio y análisis cultural desde la izquierda, véase Carlos Monsiváis, “No quisiera ponerme muy solemne pero...”, en “La cultura en México”, suplemento de *Siempre!*, núm. 1000, 27 de mayo de 2018.

36 Una caja en el archivo del historiador, contiene el conjunto de los números en los que escribió Debroise en el suplemento “La cultura en México”. Los artículos tratan, en su mayoría, de artistas de los años 20, aunque también incluyen textos de críticas a exposiciones, reseñas de libros o revisiones de artistas contemporáneos como Vicente Rojo, Alberto Gironella, Germán Cueto y Olga Costa. Las referencias a los artículos relacionados con los años veinte, se encuentran desplegadas en la lista final de referencias de este ensayo.

37 Estos textos se revisaron y se incluyeron en el libro y después formaron parte de otros proyectos del autor, como sucedió con los casos que se describen en: Karen Cordero en “Abraham Ángel en tres tiempos: un capítulo en el desarrollo del oficio historiográfico y crítico de Olivier Debroise”. *Nierika: Revista de estudios de arte*. (Julio-diciembre, 2012).

38 Olivier Debroise, “Postdata”, en *Cimientos. 65 años del INBA. Legados, donaciones y adquisiciones*, ed. por Ana Garduño, (México D.F.: Museo del Palacio de Bellas Artes/INBA/CONACULTA, 2011). Originalmente publicado en *Lola Álvarez Bravo: In her Own Light*, Center for Creative Photography, (Tucson: The University of Arizona, 1994), 28-30.

albergadas en bibliotecas personales, archivos privados, otros testimonios orales y una diversidad amplia de recursos para nutrir la reconstrucción del mundo cultural de los años veinte y treinta del siglo pasado.³⁹ Un ejemplo que el autor menciona al describir su desarrollo de investigación para este libro es el acceso a la biblioteca de José Luis Martínez en la colonia Anzures, en la que encontró, sobre todo, publicaciones periódicas y revistas difíciles de encontrar en las bibliotecas públicas.⁴⁰ Asimismo, gracias al contacto con la galerista Mariana Pérez Amor, Debroise consultó el archivo de la Galería de Arte Mexicano, que le permitió comprender las dinámicas del tránsito de las obras de estos artistas, así como el suceso que cierra el relato en *Figuras en el trópico: la exposición surrealista de 1940*.⁴¹

Los testimonios orales fueron una pieza fundamental para el historiador. Influidos por el periodismo cultural, les confirió un lugar privilegiado en su construcción argumental. Debroise entrevistó a Andrés Henestrosa, Raúl Fournier, Lupe Marín, Luis y Lya Cardoza y Aragón, y a otros “testigos” de la época para conocer detalles sobre los intercambios y dinámicas urbanas que influyeron en el ambiente cultural de los años veinte y treinta. Es interesante que Debroise le haya conferido tanta importancia a las fuentes orales de primera mano para entender las vidas de los artistas que estudió, pues de esta manera le dio un lugar en el relato al rumor,⁴² registro de escritura que no había sido valorado por la investigación y la historia del arte hasta ese momento, y aprovechado por Debroise para dibujar un mapa de las condiciones de circulación de ideas.⁴³

39 El mismo Debroise declaró en una nota de prensa: “para esta actividad se tiene que recurrir a fuentes que a veces no parecen importantes. Un cuadro no puede desligarse de su contexto.” Antonio Contreras, “Olivier Debroise, historiador del arte”, *Punto*, 28 de abril de 1986, 21

40 Debroise, “Introducción” en el borrador de *La invención...*

41 *Ibid.*

42 Con esto me refiero a la importancia que dio a las narraciones, a veces veladas, a las que sólo pudo acceder en las entrevistas referidas y a través de una cercana relación con sus informantes. Debroise pone de manifiesto la importancia de las relaciones personales de los personajes principales de su relato y las utilizó para explicar filiaciones intelectuales y artísticas, o bien, separaciones tajantes. Para el autor, la información personal es tratada de modo delicado y se refiere a ella cuando su importancia es crítica para los desarrollos artísticos y la conformación de comunidades o grupos.

43 La historia oral fue utilizada en la diversificación de las metodologías de las ciencias sociales. Véase: Pablo Lara y Ángel Antúnez, “La historia oral como alternativa metodológica para las ciencias sociales”, en *Revista de teoría y didáctica de las ciencias sociales*, núm. 20, enero-diciembre 2014. En México, son relevantes las aportaciones de Alicia Olivera en el uso de la historia oral desde la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Véase: “50 años de historia oral”, Boletín

En la lectura de *Figuras en el trópico*, se hace presente el objetivo del autor de dar una voz protagonista a las fuentes: de alguna manera, podemos comprender a esta obra de Debroise –como a otras también de su autoría– como un esfuerzo por dejar que el archivo hable por sí mismo. A la vez, el autor articuló su propuesta histórica mediante una narración libre y novelada.⁴⁴ Debroise logró acercarse en este libro a varios géneros literarios, desde la novela policiaca –como en el capítulo de Abraham Ángel–, reportajes a medio camino entre la ficción y lo real –en la visita guiada a los murales de la SEP de Diego Rivera–, o profusas descripciones ciudadanas en el apartado dedicado a Antonio Ruiz. José Joaquín Blanco elogió la “crónica cultural” de Debroise y la puso por encima del “terrorismo de marcos teóricos y vocablos especializados” que las producciones intelectuales llevaban a cabo en las universidades.⁴⁵ Por su parte, Karen Cordero describió la manera de escribir del francés como “un modelo híbrido ensayístico de escritura para la historia del arte que rompe tanto con el documentalismo de la academia, como con el lirismo de la crítica”⁴⁶

Podemos notar, como lo hace Rafael Ortega, un interés de Debroise por acercarse a los grandes temas –como el de la construcción de un arte mexicano– y hacerlo desde la periferia.⁴⁷ Es difícil aseverar si Debroise, al escribir los fragmentos de este libro en el suplemento “La cultura en México”, pudo haber estado influido por alguna fuente teórica que guiara su interés por la visibilización de lo marginal.⁴⁸ Sin embargo, conocemos la cercanía que tuvo con los colegas con los que com-

informativo del Homenaje a la maestra Alicia Olivera, 14 de agosto de 2009, disponible en <http://www.inah.gob.mx/boletines/3210-50-anos-de-historia-oral> (Consultado el 8 de noviembre de 2018).

44 Olivier tenía un interés especial por la escritura de ficción y la literatura. Incluso, más tarde en su carrera, explicó que para él dicho interés logró ser aún más importante en ocasiones que su vocación como crítico e historiador del arte. Esto lo declaró en: Carlos Rubio Rosell, “Pertenezco a una generación de autores domingueros: Debroise”, *La Jornada*, 5 de abril de 1990, 36 y en Javier Aranda Luna, “Para quitar el tedio por la historia, uso la literatura”, *La Jornada*, 22 de abril de 1986, 27. También, para comprender su relación con la literatura, es relevante mencionar su amistad cercana con Luis Zapata, autor de *El vampiro de la colonia Roma* (1979). Debroise, por su parte, publicó 4 novelas que se sitúan en un lugar entre el relato histórico y la ficción: *En todas partes, ninguna* (1986), *Lo peor sucede al atardecer* (1990), *Crónica de las destrucciones* (1998) y, publicada después de la su muerte, *Traidor ¿y tú?* (2010).

45 José Joaquín Blanco, “Debroise: Figuras en el trópico”, *Punto*, 19 de marzo de 1984, 19.

46 Cordero, “Abraham Ángel en tres tiempos”, 91.

47 Rafael Ortega es el cineasta con quién Olivier trabajó en su película “Un banquete en Tetlapayac” y de quién el historiador se volvió amigo cercano. Mayer, *Un banquete en Tetlapayac*.

48 Tanto Karen Cordero como Pilar García, compañeras en proyectos de investigación de Debroise, opinan que el interés teórico de Olivier no se profundizó sino hasta la época de los noventa con la conformación de Curare. Entrevista a Karen Cordero y entrevista de Jaime González a Pilar García, (17 de septiembre de 2018).

partía las páginas del suplemento. Personajes como Antonio Saborit, José Joaquín Blanco, Jorge Ayala Blanco y Carlos Monsiváis, compartían este interés.⁴⁹ Importante para este ímpetu, como nota Karen Cordero, es también la fuerte influencia de “la teoría de la recepción estética y la teoría crítica posestructuralista”⁵⁰

Figuras en el trópico se presentó el 29 marzo de 1984, a las 19:30 horas, en la Galería de Arte Mexicano, acompañado de la exposición de algunas obras de los artistas tratados en él.⁵¹ Varias de las notas que reseñaron al libro tras la presentación, celebraron la accesibilidad de su lectura, así como el evidente sustento investigativo detrás de él. Asimismo, reconocieron la falta de presencia de estas figuras en escritos anteriores de arte mexicano y la habilidad de Debroise para “arrebatarlas del olvido”.⁵² Para entonces, el autor había investigado al menos durante siete años a estos artistas. ¿Cuál fue el contexto que circundó a la curiosidad de Debroise? ¿Qué otros antecedentes al libro existen en su archivo?

I.iv. CURIOSIDAD EN CONTEXTO: VISIBILIDAD DEL ARTE MEXICANO EN LOS OCHENTAS

El año 1982 en México está marcado por el inicio de una crisis económica que afectaría a toda la década siguiente y que derivó, al final del sexenio de José López Portillo, en la nacionalización de la banca. Como señaló después el mismo Debroise, la inestabilidad financiera impactó profundamente a la sociedad y, por supuesto, a “los sectores menos ‘productivos’, léase la educación y las agencias culturales, empezando por la red de museos nacionales y las casas de cultura descentralizadas, coordinadas a través del Instituto Nacional de Bellas Artes federal”.⁵³ Lo anterior, reflexiona el autor, mantuvo a los museos en pie, pero prácticamente inoperantes.

49 Así resume Claudio Vadillo la aportación de quienes escribieron en el suplemento: “le reintegraron a la vida intelectual preocupaciones olvidadas o menospreciadas: el colonialismo, la miseria, las rebeliones de los pueblos explotados, la crítica al capitalismo y la opresión priista estatal”. Vadillo, *Historiografía política*, 40.

50 Cordero, “Abraham Ángel en tres tiempos”, 87

51 Olivier guardó varias copias de la invitación en su archivo personal. Sin embargo, no conservó registros ni fotografías de este evento. Sería importante, para un siguiente momento en esta investigación, saber qué obras acompañaron a la presentación editorial.

52 René Nájera Corvera, “Después del eclipse”, *Ovaciones*, 14 de junio de 1984, y “Artes plásticas. Descubrimiento y drama”, en “Semanario” suplemento cultural de *Novedades*, 1 de abril de 1984.

53 Olivier Debroise, “Soñando en la pirámide”, en *El arte de mostrar arte mexicano*, (México D.F.: Cubo Blanco, 2018), 110.

Karen Cordero apunta que este momento de crisis también generó, en el campo del arte, la tendencia de volver la mirada hacia las colecciones nacionales.⁵⁴ en vez de ocuparse por traer costosas exposiciones internacionales desde el extranjero, el INBA y otras agencias culturales estatales y privadas se enfocaron en su propio patrimonio y colecciones.⁵⁵ Fueron varias las exposiciones, comenta Cordero, que resultaron de este enfoque y que sacaron de sus “armarios” y bodegas, obras que no habían sido expuestas. Sobre todo, enfatiza la historiadora, el Museo Nacional de Arte (MUNAL), recién inaugurado en 1982, empezó a marcar la línea que visibilizó a artistas menos exhibidos.

Para este momento, Debroise ya llevaba un camino avanzado en la investigación de artistas que no estaban en el canon del arte moderno mexicano y, además, había trabajado en la organización de exposiciones. Por ejemplo, en 1979 montó en el salón de exposiciones de la Alianza Francesa de Polanco una muestra de fotografías de Lola Álvarez Bravo.⁵⁶ También participó como asistente en el *Homenaje nacional a los contemporáneos*, en el Museo del Palacio de Bellas Artes, inaugurada en noviembre de 1982.⁵⁷ De igual manera, fue investigador para la muestra de Julio Castellanos ese mismo año.⁵⁸

Poco después, Olivier Debroise, con esta experiencia en exhibiciones, asumió el papel como coordinador de un seminario, organizado por el MUNAL, enfocado en el estudio de los años

54 Entrevista de Jaime González a Karen Cordero, (Ciudad de México, 3 de agosto de 2018).

55 Esta observación, resultado de la reflexión personal de Karen Cordero, tiene profundas implicaciones en la historia y el análisis de políticas culturales mexicanas de finales del siglo xx. Por ejemplo, en el Museo de Arte Moderno (MAM), antes de la crisis de 1982, se trajo desde Venecia la costosa exposición de los Caballos de San Marcos (1980), bajo la coordinación de Fernando Gamboa. A partir de 1983, durante la administración de Helen Escobedo, las exposiciones del museo fueron más modestas al menos durante los primeros años, contando tanto muestras tanto de arte mexicano como extranjero, en escalas menores que los *blockbusters* que años atrás se procuraron: *Lista de exposiciones MAM, 1964-2018*, (agradezco a Mireida Velázquez y Luis León por permitirme acceder a una lista de exposiciones del MAM) también existe un estudio detallado sobre este caso en Daniel Garza Usabiaga, *La máquina visual, una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, (México D.F.: Banco de México/MAM, 2011). Si bien Debroise también habla en varios ensayos sobre el impacto de esta crisis sobre las agencias culturales de Estado, lo anterior merece un análisis más a fondo, que tome en cuenta el programa de otras instancias del INBA, así como en los presupuestos designados a cultura y a otros museos.

56 Olivier Debroise, “Lola Álvarez Bravo”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 896, 11 de mayo de 1979, 6-8.

57 Miguel Ángel Flores, “Los Contemporáneos”, en *Proceso*, (Enero 1986), disponible en: <<https://www.proceso.com.mx/142907/los-contemporaneos>>, última consulta, 3 de octubre de 2018.

58 Olivier Debroise, *Julio Castellanos (1905-1947)* catálogo de la exposición homenaje, (México: Banamex, 1982).

veinte del siglo xx y que resultaría en una exposición.⁵⁹ Silvia Pandolfi, entonces la directora de investigación del museo, invitó al autor de *Figuras en el trópico* –aún sin publicar– a guiar al seminario y a coordinar a los diez integrantes –entre ellos, Karen Cordero y Ángeles Toledo– que participarían en la investigación. Así se demuestra en un contrato resguardado en el archivo personal del historiador.⁶⁰

El proyecto incluía, además del acercamiento expositivo, un programa público con mesas de diálogo con investigadores y con los “testigos” de la época. También consideraba un catálogo que exploraría la década de los veinte desde varios frentes. Lo anterior se registra en un borrador escrito en un cuaderno de Debroise en el que enumera los capítulos y los autores que escribirían en él: “Carlos Monsivais: crónica de los años veinte. Yolanda Moreno Rivas: formas de la música en los veinte. Aurelio de los Reyes: El cine en los veinte. Raquel Tibol: Arte y política. José Joaquín Blanco: Literatura en los veinte. Olivier Debroise: formas de la estética en los veinte”.⁶¹ Sin embargo esta exposición nunca se llevó a cabo, según relatan Karen Cordero y Ángeles Toledo, debido a un desencuentro entre Debroise y el entonces director del MUNAL, Jorge Hernández Campos.⁶² Según sus testimonios, el director quiso intervenir demasiado en el contenido de la exposición para proponerla como una “apología del PRI”.⁶³ Olivier Debroise, inconforme con este cariz oficialista, tuvo fuertes discusiones con el director. Un día se canceló el proyecto, argumentaron los directivos, por “falta de recursos”. Si bien la exposición no se llevó a cabo, es importante el involucramiento de Debroise en ella. Los resultados logrados en esta investigación, que comenzó un par de años antes de la publicación de *Figuras en el trópico*, alcanzaron un lugar en el libro impreso de 1984.⁶⁴

59 Entrevista de Jaime González a Karen Cordero, 2018.

60 “Contrato de prestación de servicios profesionales No. 4023. INBA-Olivier Debroise”, 1982, Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

61 Olivier Debroise, “Cuaderno con anotaciones sobre exposición de los años veinte en el MUNAL” Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. Es probable que estas notas no sean del proyecto definitivo y que existieran versiones más actualizadas.

62 Comentado por Ángeles Toledo en “Mayer, *Un Banquete en TetlapaMuac*”. También en: Entrevista de Jaime González a Karen Cordero, 2018.

63 Entre las medidas que proponía el director, estaba la elección de exhibir la silla de Álvaro Obregón y otros objetos que narraban la historia del partido en sus primeros años de gobierno. *Ibid.*

64 El mismo Debroise declaró después: “De particular importancia para la contextura de este libro [*Figuras en el trópico*], fueron las reflexiones durante la elaboración de otra exposición que nunca llegó a realizarse, en el Museo Nacional de

Asimismo, el altercado con una autoridad del museo que pretendía dar legitimidad a la historia del gobierno del partido político que ocupaba el poder desde el final de la Revolución, da cuenta de otro aspecto importante en la actitud del historiador del arte, que podemos definir como una postura “antihegemónica”.⁶⁵ Cuauhtémoc Medina, por su parte, recuerda que Debroise tenía un “olfato antihistoricista y antidogmático”,⁶⁶ que confrontaba y ponía en duda las políticas culturales y a los métodos hegemónicos en la Historia del Arte. La negativa ante la intervención de Jorge Hernández Campos es una muestra de la toma de postura de Debroise ante el poder y sus métodos, que también puede sentirse en el desarrollo de *Figuras en el trópico*. Esta manera de proceder definió un programa que siguió Debroise a lo largo de su carrera y merece ser analizado con más detalle.

Arte, en el periodo de Jorge Hernández Campos”. Debroise, “Introducción”, en el borrador de *La invención del arte mexicano*.

65 Así la nombró Karen Cordero en: Entrevista de Jaime González a Karen Cordero.

66 Cuauhtémoc Medina, “Debroise: La historia como iluminación, la crítica como ética”, prólogo a *El arte de mostrar arte mexicano*, (Ciudad de México: Cubo blanco, 2018), 9

II. ALCANCES Y ECOS DE *FIGURAS EN EL TRÓPICO*

II.i. TEMAS BORRADOS EN LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE MEXICANO

Además de dar a conocer la obra de artistas poco conocidos a principios de la década de los ochenta, en su libro, Debroise logró visibilizar temas borrados de las narrativas oficiales. Por ejemplo, planteó –con el caso de Abraham Ángel– el papel crítico de la homosexualidad en el ámbito cultural y las dinámicas que produjo su invisibilización en el campo de la historia del arte. Por otro lado, el autor también se ocupó de la representación de mujeres artistas –como Frida Kahlo, María Izquierdo, Tina Modotti o Lola Álvarez Bravo– y del valor plástico de su obra, como contraste a una narrativa predominantemente masculina. Por último, procuró enunciar el lugar de la fotografía en la construcción de un “modo de ver” y como parte fundamental de la construcción plástica.⁶⁷ Si bien ninguno de estos fue el objetivo principal del *Figuras en el trópico*, el interés por lo marginal se hizo presente en varios aspectos. Más tarde en su carrera, Debroise tuvo muy claro el poder que la crítica y la historiografía tenían, incluso fuera de ellas mismas; esto puede identificarse como uno de los fundamentos del proyecto intelectual de Debroise,⁶⁸ y, como vemos, fue relevante desde un momento temprano en su carrera.

II.i.i Mujeres artistas

Karen Cordero reflexiona con respecto a la manera de escribir historia del arte, que “las posturas historiográficas que irrumpen para ampliar el repertorio de voces e interlocutores en los textos disciplinares” estuvieron particularmente influenciadas por el impacto del feminismo y

67 Un estudio profundo sobre el proyecto historiográfico de la fotografía de Debroise se encuentra en las tesis de maestría y doctorado de Abigail Pasillas: Abigail Pasillas “El historiador y su archivo. Reflexiones en torno a la no-colección fotográfica de Olivier Debroise en el MUNAL”, tesis de Maestría en Historia del Arte. UNAM, FFYL, IIE, 2010 y Abigail Pasillas, “Museos y fotografía. La colección del Museo Nacional de Arte: Entre la historiografía y la formación de acervos”, tesis de doctorado en Historia del Arte. UNAM, FFYL, IIE, 2017.

68 Cuauhtémoc Medina describe esta actitud como “el ejercicio de un radicalismo que no precisa de dogmas.” en Cuauhtémoc Medina, “Introducción” a, *El arte de mostrar arte mexicano*, 12

los estudios de género a partir de la década de 1970.⁶⁹ Es importante considerar al famoso artículo de Linda Nochlin, publicado en 1971, como inaugurador de esta postura en la disciplina.⁷⁰ Este momento de diversificación también coincide con el de producción de Debroise. Cordero opina que al escritor francés, durante la década de los ochenta, no le “interesaban los estudios de género como postura”,⁷¹ pero la relación con sus informantes –especialmente con Lola Álvarez Bravo– le hizo darse cuenta de que la falta de representación de las mujeres estaba definida por su género.⁷² Esto resultó, en el desarrollo del texto, en un esfuerzo por normalizar su aparición en el relato: Debroise introdujo a estos personajes como una presencia más, sin advertir su género o introducirlas como mujeres: simplemente, en un estudio sobre la plástica mexicana, las presentó como agentes importantes de su construcción. Sobre María Izquierdo, Debroise se pronunció, en una de las notas personales de sus cuadernos de apuntes sobre *Figuras en el trópico*, consciente de su borramiento en la historia por el simple hecho de no ser hombre:⁷³ el caso de esta pintora es paradigmático para problematizar la falta de representación de las mujeres, por haber sido pareja del famoso Rufino Tamayo y terminar, como en otros casos, eclipsada por su presencia masculina.

En otra nota del mismo cuaderno, el autor hace un breve recorrido histórico del papel de las mujeres en el arte. Con una voz crítica, trató la incursión en la pintura de las mujeres en la Europa del siglo XIX, como actividad del hogar y de tiempo libre en el contexto de la alta sociedad, y propuso, a partir de lo anterior, que el surgimiento de las vanguardias se corresponde con el “despertar, si no de una conciencia, de un nuevo estatus para numerosas mujeres en el mundo”.⁷⁴

69 Karen Cordero, “Cuerpo, género, afecto: alusiones y enunciaciones de lo in(re)presentado en la escritura de historia del arte”, en Diego Salcedo (ed.), *Horizontes culturales de la historia del arte*, (Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2018), 28.

70 Linda Nochlin, “Why have there been no great woman artists?”, *ArtNews*, enero 1971, 22-39.

71 Entrevista de Jaime González a Karen Cordero. Sin embargo, entre los números de “La Cultura en México” que el historiador guardó en su archivo, se encuentra uno que tiene un texto sobre feminismo escrito por Carlos Monsiváis en 1983. Este texto es el único en esa caja que tiene subrayados y notas de Debroise: Carlos Monsiváis, “No queremos 10 de mayo, queremos Revolución. Sobre el nuevo feminismo”. en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 1088, 13 de abril de 1983, p 12.

72 Entrevista de Jaime González a Karen Cordero.

73 Debroise, Cuaderno de notas sobre *Figuras en el trópico*.

74 Debroise, Cuaderno de notas sobre *Figuras en el trópico*.

Estas anotaciones fueron pensadas como la entrada en el texto a la sección de Frida Kahlo, pero no quedaron en la versión impresa del libro ni en el suplemento. El acercamiento propuesto por Debroise puede abonar a la valorización de las mujeres en la historia del arte aunque quizá este no fue un eje principal en su producción intelectual, pero el rastro del interés en este libro en particular, puede contextualizarse como ejemplo de otros esfuerzos en este sentido.

II.i.ii Homosexualidad

Desde comienzos de la década de 1980, el tema de la homosexualidad se volvió una problemática dolorosa en México –y en el mundo–, debido a la irrupción de la epidemia del SIDA. La invisibilización de las víctimas, la discriminación por su orientación sexual y el debate que esto generó en torno a las políticas públicas de salud, se volvió un tema de primordial importancia e impulsó “la tensión entre lo visible y lo invisible, el afecto y la política”.⁷⁵ En este contexto se inserta la postura de Debroise en cuanto a la homosexualidad,⁷⁶ que, más que desde la militancia en alguno de los grupos políticos y activistas que surgían en el momento, fue asumida desde su labor como investigador. Debroise nunca, dice Cordero, ocultó su propia homosexualidad, en cambio se ocupó de darle un lugar en su producción intelectual: ¿cómo mostrar la presencia de los homosexuales en la historia para neutralizar la violencia que provoca su invisibilización?

En el archivo personal de Debroise, existen múltiples huellas del profundo interés que Debroise tuvo por estudiar la historia de la homosexualidad y por encontrar rastros que mostraran su presencia en tiempos lejanos para dejar de pensarla en el presente como una “excepción” o una “deformación”. Es común, al revisar los documentos albergados en el archivo, encontrar registros como imágenes, fotocopias de artículos, impresiones de correos o libros sobre el tema.

La cantidad de material al respecto es abundante y diversa.

75 Esta frase es presentada por Karen Cordero en el contexto de la historiografía y el género, sin embargo, me parece muy acertada su aseveración y manera de describir esta tensión para hablar de la homosexualidad también. Karen Cordero, “Cuerpo, género, afecto”, 36.

76 Como dice Karen Cordero, Olivier escribió este texto en “un momento cuando apenas empezaba un discurso más abierto sobre la homosexualidad en México. El texto de Debroise parece también reflejar algo del dolor y la frustración provocados por las correspondencias entre la situación del pasado y la de su presente. Refleja una mayor conciencia sobre el componente político de la revisión historiográfica.” Cordero, “Abraham Ángel en tres tiempos”, 90

Estos temas empezaron a tratarse más y por más personas dentro del campo disciplinar.⁷⁷ Más allá de intentar ubicar a *Figuras en el trópico* como inaugurador, hay que pensarlo como una de las muestras que se contagiaron de una postura enunciativa que se interesaba por ser inclusiva. Más tarde, Debroise continuó tratando el tema de la homosexualidad de manera más profunda. En algunas de sus novelas⁷⁸ y en la investigación posterior que hizo sobre Eisenstein⁷⁹ –que derivó en la película *Un Banquete en Tetlapayac* (2000)– abordar este tema se convirtió en uno de sus objetivos principales.

II.i.iii Fotografía

Es importante recordar, como lo apunta Abigail Pasillas, que durante la década de los ochenta en México, la fotografía comenzó un proceso de “impulso de [sus] estudios históricos, iniciado apenas unos años antes por proyectos editoriales como *Artes visuales* del Museo de Arte Moderno e *Imagen histórica de la fotografía en México*[...]”.⁸⁰ Por otro lado, también hay que apuntar que a la fotografía aún no se le consideraba como documento central en los estudios de historia del arte.⁸¹

En la carrera del pensador, también reflexiona Pasillas, *Figuras en el trópico* sería probablemente uno de los primeros textos en los que el autor aborda y estudia la importancia de la influencia de la fotografía en la construcción de una “mirada mexicana”. Más tarde, Debroise consolidaría este interés en profundas investigaciones sobre el tema,⁸² siendo la más importante

77 Es muy interesante el resumen que hace Karen Cordero a partir del trabajo de Griselda Pollock en: Cordero, “Cuerpo, género, afecto...”. Más tarde, en los años noventa, se profundizaría con el advenimiento de los llamados estudios *queer*.

78 Sobre todo en Olivier Debroise, *Lo peor sucede al atardecer*, (México: Cal y Arena, 1990) y Olivier Debroise, *Traidor ¿y tú?*, Enrique Serrano Carreto y Magalí Arriola (eds.), (México: Museo Fundación Olga y Rufino Tamayo, Museo Tamayo, Conaculta, 2010)

79 Olivier Debroise, “Una incomunicable felicidad: Los dibujos eróticos de Sergei Eisenstein”, en *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, Amor y desamor en las artes*, (México D.F.: UNAM/IIE, 2001), p 337-352.

80 Pasillas, “Museos y fotografía...”, 42-44

81 Sería casi 20 años después que la llamada “cultura visual”, dentro de ella la fotografía, se discutiera de manera más viva como fuente de la historia del arte. Deborah Dorotinsky, “Cultura visual y género. La historia del arte en el campo expandido”, en *Construyendo historias con imágenes*, Sabrina Baños, et al (eds.), (México: UNAM/IIE, 2011).

82 Por ejemplo, el estudio de la fotografía del siglo XIX, que realizó al lado de Rosa Casanova: Rosa Casanova, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, (México, FCE, 1989).

Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México (1994).⁸³ Este último se convirtió en un referente historiográfico para la historia de la fotografía en México, que se ubicó frente al vacío de los estudios sobre el tema.⁸⁴

En *Figuras en el trópico* Debroise muestra su interés por la fotografía aunque aún no hace un desarrollo en extenso sobre ella. En este texto ubica a la fotografía y como expresión estética y, sobre todo, hace énfasis en cómo registra el problema de la representación de los temas de México y sus habitantes; asimismo describe las composiciones audaces, traídas por Weston y Modotti, heredadas del movimiento cosmopolita de la fotografía moderna neoyorkina, que influyeron en un imaginario general que construyó la plástica mexicana. Menciona la obra de Manuel y Lola Álvarez Bravo como asimilaciones definitivas de una fotografía local y, asimismo, incluye a la figura de Eisenstein y los intercambios que sostuvo con quienes conoció durante su estancia en México como un tema relevante.

Así como detectó una falta en el estudio sobre algunos pintores, con la fotografía también se posicionó ante lo que consideró un problema de corte historiográfico. Poco era lo que se había sistematizado para comprender la evolución de esta expresión en el imaginario plástico y visual del país. Incluso, pocos eran los que siquiera la tomaban en cuenta como una producción importante del arte posterior a la Revolución –quizá deslumbrados por el mito de la “Escuela Mexicana” como su única representación digna–. Más tarde, Debroise se convertiría en una figura importante en la conformación de acervos, tanto privados como institucionales, de fotografía.⁸⁵

•

La inclusión de los temas anteriores, desde la perspectiva desde la que Debroise los abordó, generan ecos en la práctica de la historia del arte mexicano actual. Se trata de un ejemplo de una manera de asumir la escritura, desde la disciplina, para generar efectos de crítica más allá de sí

83 Como explica Pasillas, esta obra fue escrita entre 1988 y 1994 y tuvo cuatro ediciones. Olivier Debroise, *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*, (México D.F.: Gustavo Gili, 1994).

84 Así opinan los participantes de la cena en Mayer, *Un banquete en TetlapaMuac...*

85 Pasillas, “Museos y fotografía...”, 71.

misma. El autor se dio a la tarea de completar huecos en los discursos a partir de una convicción personal, movida, quizá, por una intuición aguda para lograr un cometido: hacer un retrato más fiel sobre las fuerzas que determinaron a las formas estéticas del arte mexicano.

II.ii EXPANSIÓN DE LOS DISCURSOS: EJERCICIOS CURATORIALES Y COLECCIONISMO DE LAS “FIGURAS DEL TRÓPICO”

Los planteamientos de *Figuras en el trópico* se expandieron a otras prácticas y públicos a través del ejercicio curatorial. Fueron varias exposiciones las que se dedicaron a mostrar la obra de estos pintores a partir de la década de los ochenta, y en muchas de ellas participó Olivier Debroise, ya sea como coordinador e investigador –aún no se utilizaba el término de curador en México–⁸⁶ o escribiendo textos para los catálogos. Como nota James Oles, la carrera de Debroise fue multifacética debido a los “abruptos deslices intelectuales [que] definían su vida profesional [fue historiador, curador, cineasta, escritor y gestor]”.⁸⁷ Es debido al involucramiento del pensador en varios estratos de la gestión cultural, que los planteamientos de su programa intelectual hallaron otros modos de salida, además del trabajo escrito.

En el balance que el propio autor hizo de la visibilización de estos artistas en el año 2001,⁸⁸ Debroise resumió las exposiciones que se ocuparon de mostrar sus obra. La primera de éstas fue la de Julio Castellanos, organizada por el Banco Nacional de México en 1982, en la pinacoteca del Marqués Jaral de Berrio, hoy Palacio de Iturbide.⁸⁹ Después le siguieron, entre 1984 y 1985, la de Antonio Ruiz “El Corcito”⁹⁰ y la que se tituló *Abraham Ángel y su tiempo*,⁹¹ que se

86 Debroise analiza la legitimación del término en: Olivier Debroise, “Perfil del curador independiente de arte contemporáneo en un país del sur que se encuentra al norte (y viceversa);” en *el Arte de mostrar arte mexicano*, 85-102. También habla sobre el tema en la entrevista que le hizo la revista *Poliéster*, publicada en: “Olivier Debroise”, en *Archivero 3. Escenas de la curaduría durante la década de los noventa*, coord. por Brenda J. Caro Cocotle, (Ciudad de México: UNAM/ Museo Universitario del Chopo, 2015), 35-40. Originalmente publicada en: *Poliéster*, núm. 3, otoño de 1992.

87 Oles, “Olivier Debroise”, 231.

88 El siguiente recuento de exposiciones incluye sólo a las que contaron con la participación de Debroise y se basa en la enumeración que el autor hace en: Debroise, “Introducción”, *La invención del arte mexicano*. También partí de otros proyectos posteriores en su carrera que no nombró en este escrito.

89 Olivier Debroise, *Julio Castellanos (1905-1947)*, catálogo de la exposición, (México D.F.: Banco Nacional de México, 1982).

90 Olivier Debroise, *Antonio “El Corcito” Ruiz*, catálogo de la exposición, (México: Museo de Bellas Artes de Toluca, 1984).

91 Esta exposición, en la que también participó Karen Cordero, se presentó en el Museo-Biblioteca Pape, en Monclova,

mostraron en el Museo-biblioteca Pape en Monclova. Tres años después, en 1988, el Centro Cultural Arte Contemporáneo montó la retrospectiva de María Izquierdo.⁹² Poco después, siguieron las de Agustín Lazo y Miguel Covarrubias. Más tarde, en 1991, Olivier publicó un libro sobre Alfonso Michel –pintor que quedó fuera del relato de *Figuras en el trópico*–⁹³ tras la exposición curada en el Museo de Arte Moderno por Andrés Blaisten en 1991. También participó en la muestra de la colección de Jacques y Natasha Gelman, en 1990, que está conformada en gran medida por autores tratados en *Figuras en el trópico*.⁹⁴

Las últimas dos exposiciones enlistadas, que se llevaron a cabo más bien a principios de los noventas, dan cuenta de otro fenómeno importante en la visibilización y valorización de estos artistas: un grupo de coleccionistas empezó a preferirlos y a conformar conjuntos más grandes y ambiciosos de su obra. A partir de su representación historiográfica, se dio lo que Olivier llamó un “Segundo *boom* del arte mexicano”.⁹⁵ Gracias a otros escritos del autor, podemos comprender que el primer *boom* corresponde a la popularidad internacional de compra y de exposiciones de arte mexicano en Estados Unidos, a finales de la década de los treinta.⁹⁶ Los ochentas, piensa Olivier, también fueron testigos del repentino interés internacional por un amplio espectro de obras mexicanas –no sólo modernas, sino también las que producían los artistas contemporáneos, en específico, del llamado neomexicanismo⁹⁷– y culminaron con la ambiciosa operación diplomático-cultural del salinismo que se llamó “México: esplendores de 30 siglos”, en el Museo Metropolitano (MET) de Nueva York.

El caso paradigmático en el coleccionismo de los artistas posrevolucionarios estudiados por

Coahuila, en el museo de Bellas Artes de Toluca y después en el Museo de San Carlos en la Ciudad de México. Olivier Debroise, et al., *Abraham Ángel y su tiempo*, (México D.F.: Museo Biblioteca Pape/Gobierno del Estado de México/INBA, 1985).

92 Olivier Debroise, et al, *Maria Izquierdo*, (México D.F.: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1988).

93 Michel quedó fuera del libro pero también es parte del marco temporal que delimita el autor. Otros artistas que quedaron pendientes en la investigación de 1984 son, por ejemplo: Máximo Pacheco, Francisco Goitia y Jesús Reyes Ferreira. Debroise, *Figuras en el trópico*, 11.

94 Olivier Debroise, (et. Al), *La colección de pintura mexicana de Jacques y Natasha Gelman: Centro Cultural Arte Contemporáneo A.C.*, catálogo de la exposición, junio-octubre 1992. (México D.F.: Fundación Cultural Televisa, 1992).

95 Debroise, “Introducción”, en el borrador de *La invención del arte mexicano*.

96 Olivier Debroise, “El arte de mostrar arte mexicano”, en *El arte de mostrar arte mexicano*, 17-68.

97 Olivier Debroise, “Mito y magia en Monterrey”, en *El arte de mostrar arte mexicano*, 75

Olivier en *Figuras en el trópico* es el de la colección de Andrés Blaisten. Según explica James Oles: “Cada vez más sensible a la tarea de restablecer las reputaciones de los grandes artistas olvidados [...], Blaisten empezó a formar el núcleo de su colección de arte moderno a mediados de la década de los ochenta”,⁹⁸ poco después de que Debroise publicara su ensayo sobre los mismos artistas. Su colección está conformada, en gran parte, por obras de María Izquierdo y Alfonso Michel, y también cuenta con pinturas de los alumnos de las Escuelas al Aire Libre, de Antonio Ruiz, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, por nombrar sólo algunos. Como también apunta Oles, para cuando Blaisten emprendió su búsqueda por conformar una colección, “muchas de estas pinturas se habían perdido y no existían [...] los adecuados catálogos razonados para orientarse”.⁹⁹ Es posible pensar que una de las guías de las que se pudo haber servido el coleccionista fue el estudio de Debroise –tanto en *Figuras en el trópico*, como en los textos de los catálogos de las exposiciones previamente mencionadas– sobre los artistas que empezaron a interesarle; podemos incluso confirmar la relación entre estas dos personalidades si consideramos su colaboración en el estudio pionero de la obra de Alfonso Michel de 1992, mencionado anteriormente.¹⁰⁰

Debido a una creciente demanda de obras de este grupo de artistas, un conjunto de galerías se alió para conformar la Difusora Mexicana de Arte, DIMART A.C.¹⁰¹ Esta asociación se fundó en agosto de 1986 “con el fin de rescatar, investigar y difundir la producción plástica de México a nivel nacional e internacional”¹⁰² y organizó varias subastas, con las que circuló obras de artistas mexicanos poco conocidos y con cuyas ganancias financió más estudios e investigaciones sobre el tema. Olivier participó en el catálogo razonado de la obra de Antonio Ruiz coordinado

98 James Oles, “El coleccionista reescribe la historia: una aproximación a la colección Blaisten”. En *Arte moderno Mexicano. Colección Andrés Blaisten*, (México D.F.: UNAM, 2005), 29-38

99 *Ibid.*

100 Valdría la pena dedicar más atención y hacer un estudio sobre la relación de la conformación de la Colección Blaisten y el trabajo de Olivier Debroise.

101 Conformada por: Ramón López Quiroga, Rosalba Luz Medrano, Rafael Matos Moctuzuma, Patricia Ortiz Monasterio, Mariana Perez Amor, Jaime Riestra Ortiza, Cecilia Vidales Barker, Alejandra Reygadas de Yturbe. Agradezco a Pilar García haberme hecho notar la importancia de DIMART en el coleccionismo de estos artistas.

102 Olivier Debroise, *Antonio Ruiz: el corcito*. Georgina Raygadas Dahl (coord.), (México D.F.: DIMART, 1987).

por DIMART.¹⁰³ El involucramiento del francés en el proyecto de la A.C., da cuenta de la relación que tuvo con el mundo del mercado del arte: Debroise tuvo conocimiento de la circulación que empezaron a tener los pintores abordados en sus estudios sobre los años veinte y treinta.

El joven francés, historiador del arte autodidacta, para finales de la década de los ochenta, se había convertido en un agente importante de la legitimación de artistas de la posrevolución; su intensa actividad en un amplio número de proyectos demuestra que se había convertido en un personaje central en la construcción del imaginario de estos años. Sin embargo, Olivier, a quién no le gustaba centrarse sólo en un tema para “evitar el *horror vacui*”¹⁰⁴ empezó también a interesarse por las dinámicas y paradojas del arte mexicano que se producía en ese momento. Como escribió su amigo Antonio Saborit, “así como tuvo ojos para las tentativas de Best Maugard, Castellanos e Izquierdo las tuvo para el arte de Gerardo Suter, Javier de la Garza y Silvia Gruner”.¹⁰⁵ Los temas en los que incursionó se diversificaron y pronto se involucró en nuevos proyectos. Su carrera y sus enfoques evolucionaron y, asimismo, la pasión por la historia de los artistas que ya había trabajado en *Figuras en el trópico* tuvo que reajustarse a las necesidades que los nuevos panoramas exigieron.

103 *Ibid.*

104 Oles, “Olivier Debroise”, 231.

105 Saborit, “Olivier Debroise”

III. LAS PASIONES SUBSISTEN: “LA INVENCIÓN DEL ARTE MEXICANO”

Hacia finales de los años ochenta y durante la década de los noventa, la carrera de Olivier Debroise amplió sus alcances reflexivos. En este periodo, las nuevas condiciones globales de circulación y visibilidad del arte mexicano, generaron en el pensador nuevos cuestionamientos y le brindaron la posibilidad configurar otras propuestas y líneas de trabajo. De igual manera, es importante pensar en la relación de Debroise, mediante diversos proyectos, con un círculo de investigadores –mexicanos y extranjeros– que le abrieron el camino a otros planteamientos y le permitieron profundizar sus conocimientos sobre arte mexicano. Es importante revisar tres proyectos en los que participó Debroise para comprender la expansión de sus discursos.

En 1988, el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston invitó a Olivier Debroise a conceptualizar una exposición que abordó al arte contemporáneo en México. Olivier curó –junto a Elisabeth Sussman y Matthew Teitelbaum– su primera muestra con visibilidad internacional, titulada “El Corazón Sangrante” (1991-1993) que se presentó en seis recintos de Estados Unidos, Canadá, Venezuela y México.¹⁰⁶ Lo que el francés propuso para ella, fue explorar las imágenes el arte mexicano contemporáneo a partir de la imagen sincrética del corazón que sangra, también recurrente en el arte precolombino y en el colonial.¹⁰⁷ Sobre todo, esta exposición abordaba el caso del llamado Neomexicanismo y –como la describió el mismo Debroise en un texto posterior– su “búsqueda personal de identidad (sexual, emocional y cultural a la vez), que se enraizaba en un malestar generalizado, producto de la descomposición económica, moral y política del país”¹⁰⁸

Debroise comprendió el problema de la identidad nacional abordado en las imágenes conceptuales y en los ensamblajes posmodernos del neomexicanismo, derivado de los mitos contruídos por la ideología de Estado a través del arte, a partir de la Revolución Mexicana. Los artistas en el horizonte temporal de los ochenta, deconstruían su propia identidad a partir de

106 Olivier Debroise et. al., *El corazón sangrante/The bleeding heart*, (Boston: Institute of contemporary Art, 1991).

107 *Ibid*, 6.

108 Olivier Debroise, “Me quiero morir”, en *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, (México D.F.: UNAM/IIIE/Turner), 278

iconografías oficialistas para llevar a cabo lo que Osvaldo Sánchez llamó una “desnacionalización” o “desterritorialización” del cuerpo.¹⁰⁹ Debroise fue, como opina también Sánchez, una de las figuras principales en la “corporización” teórica del neomexicanismo¹¹⁰ que se nutrió, en cierta medida, del acercamiento que había tenido el francés con el periodo de los años veinte y de su batalla contra la visión ingenua de la construcción de una identidad nacional a través del muralismo y de la crítica a los mitos como el indigenismo o el arte popular.

Otro proyecto relevante para los estudios del arte moderno mexicano en el que participó Olivier Debroise, fue la investigación y curaduría colectiva para la muestra “Modernidad y modernización en el arte mexicano” (1991) en el MUNAL. Esta exposición fue parte de un proyecto más grande –coordinado por Pablo Ortiz Monasterio– del recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) que exploraba la historia de la Ciudad de México entre los años veinte y cincuenta. A partir de las ideas discutidas en un seminario, Rita Eder, Francisco Reyes Palma, Karen Cordero, Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, coordinados por Debroise, abordaron en la muestra la idea de vanguardia en el arte mexicano desde los frentes investigativos que exigían los vacíos historiográficos.

Le exposición, explica Manrique, se llamaría “El Gran Sueño” –refiriéndose a la modernidad como un espectro inalcanzable–, pero este título fue censurado.¹¹¹ Al gobierno de Salinas, entonces en turno, no le pareció exponer a la modernidad sólo como un sueño o una ilusión, porque era precisamente la bandera que quería levantar con su administración.¹¹² Sin embargo, el contenido de la exposición mantuvo su perspectiva crítica para hablar de los procesos de industrialización, urbanización y la idea de nacionalidad que habían circundado al arte del periodo comprendido entre 1920 y 1960.¹¹³ Asimismo, los investigadores se preocuparon por mostrar la gran cantidad de fuerzas que se involucraron en la idea de una modernización y modernidad, todos ellos en la línea que dudaba de la gran narrativa del arte nacional y de la Escuela Mexicana

109 Osvaldo Sánchez, “El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización”, en *Cura-re*, núm. 17, mayo-junio 2001, 137-146.

110 *Ibid*, 144.

111 Jorge Alberto Manrique, “El gran sueño de la modernidad”, *La Jornada*, 29 de enero de 1992, 25.

112 Entrevista de Jaime González a Karen Cordero.

113 Olivier Debroise, “Prefacio”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, (México D.F.: INBA/MUNAL, 1992), 10.

de Pintura como máxima demostración del arte de aquel momento. Los textos en el catálogo y la exposición abordaron una dinámica compleja de intercambios y de ideas que circundaron la materialización de las ideas de modernidad en el arte: el estridentismo, el surrealismo, el muralismo, las escuelas de pintura al aire libre, los primitivismos, pintura metafísica y los grupos politizados del arte, fueron tratados y problematizados a la luz de reflexiones complejas por los distintos autores.

De alguna manera, las premisas marcadas por Debroyse en *Figuras en el trópico* sobre la ciudad y el ambiente urbano como temas inaugurados por la plástica posrevolucionaria, evolucionaron y se complejizaron mediante el intercambio con el connotado grupo de especialistas de este seminario. El texto del catálogo que escribe Olivier titulado “Sueños de modernidad”, aborda algunos de los fenómenos artísticos de *Figuras*, aunque en un periodo extendido hasta los años sesenta. Asimismo, ya no se focaliza en los efectos en la Ciudad de México, sino que extiende el territorio incluso fuera de México, hacia Estados Unidos –en particular al Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York– para explorar la idea de moderno y modernidad. Su escritura en este texto es mucho más académica que en el de 1984 y, entre las fuentes a las que recurre, se encuentran más estudios especializados de otros investigadores; no predominan en él fuentes primarias, como en el libro.

Por último, la fundación de Curare: Espacio crítico para las artes –grupo interdisciplinario¹¹⁴ que se ocupó de la difusión de ideas sobre teoría, crítica de arte y la labor de la curaduría en el campo de su incipiente profesionalización– es central en el desarrollo de la carrera posterior de Debroyse. El desarrollo de Curare tuvo tres etapas, definidas por su formas de enunciación: la primera entre 1991 y 1993 tenía como soporte una publicación que tomó forma en una carpeta que recolectaba números limitados, en la que el equipo aprovechó la habilidad de Olivier con su computadora Macintosh de escritorio para hacer boletines informativos caseros. Después, debido a la amistad del grupo con Braulio Peralta, Curare fue parte del suplemento cultural de *La*

114 Conformaron este equipo Karen Cordero, Olivier Debroyse, Rina Epelstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma y Armando Sáenz. Posteriormente se integraron Pilar García, Cuauhtémoc Medina y George Roque. Debroyse (ed.), *La era de la discrepancia*, 408.

Jornada entre 1993 y 1995.¹¹⁵ Cuando el grupo obtuvo un apoyo de la Beca Rockefeller, pudieron hacer de la publicación una revista encuadernada. Durante todos estos años y hasta 1997, Olivier fue director del proyecto.¹¹⁶

Además de publicar, los miembros de Curare gestionaron proyectos exhibitivos en su cede en la colonia Roma y organizaron seminarios. En uno de estos, participó el reconocido historiador del arte francés Serge Gilbert, quien después forjó una amistad con Olivier Debroise. Por otro lado, Curare logró coordinar, a través de Esther Acevedo y Stacie Widdifield el libro *Hacia otra historia del arte en México*.¹¹⁷ Esta comunidad intelectual tuvo un fuerte impacto sobre el campo de la escritura crítica sobre arte en México y sobre el desarrollo del trabajo curatorial en la década de los noventa.

Estos son sólo algunos de los proyectos que la multifacética carrera de Debroise desarrolló durante la década de los noventa.¹¹⁸ Es normal que, después de ampliar su panorama investigativo en diversos proyectos, Debroise quisiera replantear la publicación de *Figuras en el trópico*, actualizando los planteamientos a partir del creciente número de publicaciones y hallazgos sobre el tema. Fue entonces que el autor empezó a trabajar en una nueva edición, que reuniría la información recopilada en la última década sobre el tema y que replantearía radicalmente el proyecto del libro original.

III.i UNA NUEVA EDICIÓN. “LA INVENCION DEL ARTE MEXICANO”

Dice Cuauhtémoc Medina: “Al momento de su muerte intempestiva el 6 de mayo de 2008, Olivier Debroise tenía tres libros listos para ser publicados en el escritorio virtual de su computadora: una novela, una crónica y una compilación de textos críticos”.¹¹⁹ Dos de ellos lograron su

115 Entrevista de Jaime González a Karen Cordero.

116 Entrevista de Jaime González a Karen Cordero. Este recorrido por las etapas de *Curare* también se presenta en: Abigail Pasillas. *El historiador y su archivo. Reflexiones en torno a la no-colección fotográfica de Olivier Debroise en el MUNAL*, tesis de Maestría en Historia del Arte, FFYL/UNAM, 2010, 36-37.

117 Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México: la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, (México: Conaculta, 2002).

118 Otro proyecto que también es importante fue la curaduría, junto a James Oles, de la exposición “David Alfaro Siqueiros: Retrato de una década”, en 1996 y su catálogo: Olivier Debroise, James Oles, et al., *Retrato de una década: David Alfaro Siqueiros*, (México D.F.: Patronato MUNAL/INBA, 1996).

119 Cuauhtémoc Medina, “Debroise: La historia como iluminación”, 9.

publicación póstuma, como Medina continúa explicando: *Traidor ¿y tú?*, en 2010 en el marco de la exposición curada en el Museo Tamayo por Magalí Arriola “Un lugar fuera de la Historia”, y la compilación de textos críticos que se tituló *El arte de mostrar arte mexicano*, en 2018 –como conmemoración en el décimo aniversario de su muerte–, de cuyo prólogo se desprende la explicación de Medina. El tercero, único pendiente, se trata de la nueva versión de su famosa crónica cultural de los años veintes y treintas *Figuras en el trópico*. Debroise trabajó a partir de los últimos años de los noventa en esta versión.¹²⁰ En el archivo del historiador se guarda un borrador impreso con comentarios manuscritos hechos por James Oles, algunas pruebas de su introducción y los archivos digitales en los que había trabajado. ¿En qué difiere el planteamiento de esta nueva versión de la edición original? ¿Cuáles fueron las razones para reconfigurar el contenido del libro?

La primera modificación mayor que se hace notar al revisar el proyecto de reedición del libro, es un cambio en el título: en vez de *Figuras en el trópico*, la nueva versión fue titulada *La invención del arte mexicano*. Para Debroise, la valorización de las “figuras en el trópico” ya había sucedido en las décadas anteriores al 2000 (año en que firmó una de sus introducciones al nuevo libro) al punto de no necesitar más encontrarles un lugar en el mapa cultural; más bien, era importante analizar en esta ocasión al periodo por ser el momento seminal de *invención* de los códigos que definirían “lo mexicano en el arte”.¹²¹ En repetidas ocasiones, el autor llamó al año 1920 –como había propuesto Francisco Reyes Palma– “el año cero” de la vanguardia en el arte mexicano.¹²² En otros textos explicó por qué este momento fue tan importante para la codifica-

120 Pilar García explica que tanto ella como James Oles, trabajaron muy de cerca con Debroise para el replanteamiento de este libro. Por su parte, Karen Cordero recuerda que fue una ambición de su amigo durante mucho tiempo la de retrabajar su obra temprana. Entrevista de Jaime González a Karen Cordero, y Entrevista de Jaime González a Pilar García.

121 El autor lo explica de la siguiente manera: “no se trata ahora de revalidar o de contextualizar el arte de la primera mitad del siglo, sino de comprender cómo y por qué tal y cual artista fue integrado –o eliminado– del canon, y cuáles fuerzas diplomático-económicas entrar en acción en tal o cual momento.” Debroise, “Introducción”, en el borrador de *La invención del arte mexicano*...

122 Francisco Reyes Palma, “Vanguardia: año cero”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, (México D.F.: INBA/MUNAL, 1992), 43-52.

ción simbólica del arte mexicano,¹²³ por ello, la palabra *invención*¹²⁴ le venía bien para ubicar a las fuerzas –culturales, internacionales y del Estado mexicano– que le habían dado forma a lo que se debía entender por “lo mexicano”.

Por otro lado, otra de las advertencias que hace Debrouse al introducir el texto, es la ampliación del periodo de análisis. En *Figuras en el trópico*, 1920 es el año que inaugura el relato, aunque el autor se extendió hacia atrás sólo para mencionar la huelga de 1911 o las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Sin embargo, atendiendo a los planteamientos de Fausto Ramírez,¹²⁵ en esta versión Debrouse se remontó hasta la pintura de José María Velasco y también vio en las demostraciones artísticas del modernismo literario ligado al simbolismo otro de los capítulos inaugurales del periodo de cambio en las formas estéticas mexicanas. Por ello, Olivier Debrouse comienza el libro esta vez en 1906 e incluye el análisis de la exposición de pinturas organizada por la revista *Savia Moderna*.

La versión de 1984, debido a que derivó de los fragmentos publicados en “La cultura en México”, tenía una estructura en capítulos dedicados, cada uno, a la vida y obra de los artistas, a veces agrupados cuando compartían alguna similitud o relación cercana. En la nueva versión, este enfoque biográfico con el que había abordado –en la edición de los ochenta– a cada artis-

123 En especial, los textos de su autoría en el catálogo de la exposición “La era de la discrepancia” y en *El arte de mostrar arte mexicano*, vuelven una y otra vez a ubicar a los años veinte como “una etapa fundamental” para comprender el arte en México en otros momentos.

124 Esta palabra recuerda, por ejemplo, a la obra conocida de Edmundo O’Gorman: *La invención de América* (1958). Así como hizo O’Gorman, la estrategia de usar este término propone dar cuenta de cómo una idea identitaria está enraizada en complejos mecanismos de representación, que dependen de un punto de vista que toma partido y que está marcado por alguna mentalidad.

125 Olivier ya había citado los hallazgos de Fausto Ramírez en 1979 al escribir sobre Saturnino Herrán en el suplemento “La cultura en México”. Sin embargo, para cuando Olivier trabajaba *La invención...*, Ramírez ya había publicado tres estudios relevantes con los que Olivier Debrouse trabajó, a saber:

- Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912” en *VII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Las academias de arte*, (México D.F.: UNAM/IIIE, 1985).
- Fausto Ramírez, “Vertientes nacionalistas del modernismo”, en *IX Coloquio Internacional de Historia del Arte: El nacionalismo y el arte mexicano*, (México D.F.: UNAM/IIIE, 1983).
- Fausto Ramírez, “Hacia la exposición del centenario de 1910”, en *1910: el arte en un año decisivo*, (México D.F.: INBA/MUNAL, 1991).

ta,¹²⁶ se diluyó debido a la inclusión de más capítulos que trataban episodios colectivos, no sólo individuales, por ejemplo, un nuevo apartado que nombró “Vientos nuevos” en el que se entretajan las propuestas de Carlos Mérida con el ambiente general de recepción de la vanguardia en México, o el de la influencia del viaje a Rusia por parte de Diego Rivera y otros personajes relevantes de la vanguardia, que nombró “Hotel Bristol, Tvereskaya, 39”.

Asimismo, para el replanteamiento de la edición en 2000, en el abordaje de las fuentes y en la manera de escribir, el autor optó por un estilo más académico. Esta versión procuró buscar “todos los caminos posibles”¹²⁷ para comprobar las hipótesis. Sin embargo, esto no significa que el autor haya renunciado a su particular modo de escritura: también aquí ofreció pasajes narrados a modo de ficción para introducir los sucesos trabajados a profundidad en sus investigaciones. Es interesante notar que Debroise agregó la voz de un número considerable de autores, varios de ellos amigos y colegas suyos, para sustentar al texto. Por ejemplo, si bien había sido su objetivo poner en duda la concepción del muralismo como “movimiento” desde 1984, esta vez acudió a un escrito de Esther Acevedo de 1983 para reforzar sus propias ideas.¹²⁸

Otra de los contenidos que acompañan a la argumentación de Debroise, son el resultado de una investigación sobre las exposiciones de arte mexicano en el extranjero, preparada para una conferencia dictada en el Bard College durante la planificación del Centro de Estudios Curatoriales.¹²⁹ El interés de Debroise por explorar al arte mexicano a través de la historia de sus

126 Olivier opinó sobre su labor como historiador del arte en 1986: “Un historiador es crítico y biógrafo.” Antonio Contreras, “Olivier Debroise, historiador del arte”, *Punto*, 28 de abril de 1986, 21.

127 Sus allegados, entre ellos Cuauhtémoc Medina, James Oles, Karen Cordero, Patricia Sloane, Antonio Saborit y Enrique Serrano, entre otros, coincidieron en que una de las fallas en el trabajo temprano de Olivier fue la de “no buscar todos los caminos posibles, a diferencia de lo que hubiera hecho un investigador académico. Al no ser formado como un historiador del arte, podía permitirse dejar de hacer preguntas en algún momento.” Mayer, *Un banquete en TetlapaMuac*. Por su lado, Olivier escribió: “me parecía necesario actualizar el texto inicial (que pecaba, quizás, en algunas partes, de demasiada nostalgia, en otras, de una poesía que sólo escondía carencias en la investigación).” En Debroise, “Introducción”, en el borrador a *La invención del arte mexicano*.

128 Esther Acevedo, “Las pinturas que pasaron a ser revolucionarias”, *El nacionalismo en el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte, (México D.F.: IIE/UNAM, 1983).

129 Una versión de este texto original se presenta en: Olivier Debroise, “El arte de mostrar arte mexicano”, en *El arte de mos-*

dispositivos expositivos da cuenta del compromiso de este pensador con la práctica curatorial y de la reflexión sobre sus implicaciones de visibilidad y de construcción simbólica.¹³⁰

•

Las versiones en el archivo de esta última versión en la que Debroise trabajaba, tienen divergencias mínimas, pero relevantes. Es difícil saber cuál de éstas es la más completa o terminada: algunos de sus allegados –Karen Cordero, Edgar Hernández, entre otros– cuentan con copias que Debroise les compartió; haría falta cotejar las diferencias entre éstas y las de su archivo, para saber cuál es la más cercana a los propósitos finales del autor. Como también apunta Medina, esta publicación sigue esperando al “editor valiente que materialice en papel y tinta, la crónica de las vidas, obras e ideas de uno de los periodos más fructíferos, vitales y complejos de la cultura de las Américas”.¹³¹

La reedición –corregida– de un texto fundamental para el estudio del periodo, tiene la potencia de que nos reencontremos con los procesos históricos que definieron la idea de lo mexicano en el arte. A partir de una sospecha inicial y del agudo análisis de Debroise, el texto desenmascara actitudes introyectadas en las políticas culturales públicas. La crítica de los dogmas y la investigación de cómo se instauraron, permite hacer un diagnóstico de los modos de proceder en lo que al arte y sus estudios concierne.

trar arte mexicano, (Ciudad de México: Cubo blanco, 2018), 17-68.

130 La investigación sobre las exposiciones arte mexicano ha sido un interés presente en la investigación de los últimos años sobre el tema. Véase por ejemplo: Dafne Cruz Prochini, Claudia Garay y Mireida Velázquez (coords.), *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano*, (México D.F.: UNAM, 2016).

131 Medina, “Debroise: La historia como iluminación”, 10

IV. REFLEXIONES FINALES

La actitud “anti-hegemónica” de la labor investigativa de Debroyse, como se ha planteado, estuvo presente desde un momento temprano en su carrera. En *Figuras en el trópico*, se manifestó al situarse frente a un vacío historiográfico derivado de un programa ideológico que había servido a los intereses del Estado y que buscaba la construcción de una identidad nacional a través de una imagen del arte. Esta postura no era exclusiva de Debroyse, sino que se generó en un momento de cambio en los métodos y prácticas de la disciplina en México. Su manera de proceder tiene raíz en la trinchera desde la que el francés escribió historia del arte, ligado a la crítica de arte, la gestión cultural y el periodismo.

Por otro lado, la atención a temas borrados generó ecos, tanto de manera directa como indirecta, en las actitudes de la disciplina. Debroyse logró infiltrar un interés inclusivo para hacer un retrato más fiel de las fuerzas e influencias que definieron al arte mexicano. Sin duda, los temas como la homosexualidad de algunos personajes importantes del arte mexicano o el papel de las mujeres artistas, que trató en un momento temprano en su carrera, abrieron líneas de investigación vastas que tanto el mismo Debroyse como otros investigadores siguieron explorando.

Es probable que el autor se haya hecho consciente, tras la publicación del libro, del poder que tuvo su práctica historiográfica sobre el mercado del arte. Esta toma de conciencia, lo podría haber llevado, hacia el año 2000, a plantear a través de Teratoma A.C. el proyecto “Un centro más periférico”, para el MUNAL, que años después se convertiría en el guión para la exposición “La Era de la Discrepancia” que se presentó en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM en 2007. Este proyecto –en colaboración con Cuauhtémoc Medina, Pilar García y Álvaro Vázquez Mantecón– se propuso escribir una historia no explorada de la producción artística mexicana a partir de los años setenta, debido a la falta de coleccionismo estatal y privado de los artistas mexicanos de esta época.¹³² Con el mismo espíritu del proyecto, Debroyse – que asumió el cargo como coordinador del programa de adquisiciones– conformó la colección que

132 Olivier Debroyse y Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una exposición”, en *La era de la discrepancia*, (México: UNAM/TURNER/IIIE, 2014), 20.

resguardaría el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM.¹³³ Este episodio en su carrera es relevante porque dejó un proyecto historiográfico que se consolidó en una exposición y, sobre todo, en su catálogo y que tuvo efectos en el coleccionismo de una institución de educación superior pública –como la UNAM– y en el programa expositivo a largo plazo de un nuevo museo (el MUAC).

Los intereses del programa intelectual que siguió Debroise en su carrera están claros: responder a las dudas que provocaba una realidad historiográfica que borraba y pasaba por alto capítulos relevantes en sus desarrollos. Una vez habiéndole hecho frente a este panorama y después de desestabilizar el canon dominante del arte mexicano e incluir nuevas obras y artistas en él ¿cuáles podrían ser las perspectivas a seguir? Y, si algunos esfuerzos historiográficos han sido exitosos en sus objetivos de cuestionamiento y diversificación, ¿de qué fuerzas debemos sospechar ahora? ¿No habrán construido, estas perspectivas, un nuevo canon que se acepta sin cuestionar? ¿Qué dudas puede despertar el trabajo de Debroise que, en principio, discrepó de los demás desarrollos históricos? Las anteriores son dudas que no reclaman ser respondidas de manera tajante. Más bien son reflexiones que procuran recordar que cualquier mirada histórica o crítica supone una toma de postura.

En la versión de 1984 de *Figuras en el trópico*, Debroise quiso insertar al caso mexicano en la estructura histórica del arte moderno europeo en la lógica de las vanguardias y de los surgimientos de pinturas divergentes, de plásticas “originales”, marcadas por un contexto y una búsqueda individual. Lo anterior también derivó en la visibilización de artistas y, sobre todo, en el abordaje del contexto social, que abrió la puerta a caminos profusos de investigación. Todo ello, podemos pensar, lo hizo afiliado a un contexto cultural que se identificaba con las ideas de una izquierda incipiente mexicana. La crítica al PRI estuvo presente en este trabajo de Debroise y más tarde, el francés continuaría cuestionando a quien tenía el poder de enunciación –en el caso de “La era de la discrepancia”, la crítica se desplazó, por un lado, hacia las políticas culturales del Partido Acción Nacional (PAN) y la llamada transición democrática y, por otro, a la Historia del

133 Olivier Debroise, *Informe*, (México D.F.: UNAM/Turner, 2008).

Arte internacional que seguía ignorando los capítulos artísticos diferentes al muralismo, que en México ya se estudiaban.¹³⁴ Hoy en día, es buen momento para hacer un examen sobre cómo podemos contextualizar ese enfrentamiento ante el poder, celebrarlo y cuestionarlo.

El tiempo pasado, “debido a su maleabilidad y su perpetua reinterpretación, se presenta siempre como un espacio en disputa”, y quien tiene el poder sobre su interpretación, sin duda, es poseedor de un gran control simbólico.¹³⁵ Me parece importante enfatizar cómo la acción de investigación de Olivier Debroise estuvo en todo momento dirigida a desarmar un ejercicio de poder sobre la representación del pasado. Para mí, como “observador de su observación”, me parecía importante encontrar rastros que permitieran comprender el surgimiento de su enfoque así como desmitificar lo que podría formar una mirada parcial de su figura. Lo anterior es posible gracias al trabajo de archivo, que ofrece pistas para continuar develando capas de significación en la profundidad de los papeles, las fotografías, los periódicos, los documentos, los audios o los archivos digitales.

Las herramientas que Debroise nos legó continúan siendo útiles para abordar al arte moderno mexicano. Quedamos aún en espera del ambicioso replanteamiento de un texto tan importante y también queda pendiente, a partir de los caminos de reflexión que este ensayo toca, ahondar en la diversificación de los discursos sobre arte mexicano que se construyeron a partir de la década de los ochenta, enfoques que han sido calificados en algunos contextos como “re-visionistas”. Sin duda, el caso de Debroise es un capítulo importante de este camino. Su labor es peculiar debido a la manera en que asumió su extranjerismo en la disciplina¹³⁶ y su homosexualidad para proponer nuevas visiones sustentadas en investigaciones alimentadas por una sagaz intuición. Los que conocieron a Debroise recuerdan constantemente su genialidad, su deliciosa

134 Debroise y Medina, “Genealogía de una exposición”, 20.

135 Esta reflexión sobre la visión del pasado se desprende del proyecto curatorial que desarrollé en equipo con la generación del Campo en Estudios Curatoriales de la Maestría. La muestra |<< | | · >>| *Ficción y tiempo*, en exhibición en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT) entre noviembre de 2018 y marzo de 2019, explora la manera de mirar al pasado y al futuro de forma crítica a partir de prácticas artísticas contemporáneas. Estos planteamientos se presentan en los textos de sala y próximamente en una publicación homónima, que al momento de escritura de este texto se encuentra en edición y está programada a presentarse a finales de marzo de 2019, editada por el CCUT y Fundación Bancomer.

136 Similar a la que Tomas Crow describió sobre Meyer Schapiro al decir que fue consciente de “su condición de forastero en el desarrollo de la disciplina del arte”. Thomas Crow, *La inteligencia del arte*, (México D.F.: FCE/IIE, 2008), 24.

conversación y la gran capacidad que tenía para trabajar varios proyectos a la vez: este ensayo es un esfuerzo por comprender la aportación que esta relevante figura nos legó al desentrañar las dinámicas históricas del arte de este país.

FUENTES CONSULTADAS

Entrevistas

Karen Cordero. Entrevista realizada por Jaime González Solís en la Ciudad de México, 3 de agosto de 2018.

Pilar García. Entrevista realizada por Jaime González en el MUAC, UNAM en la Ciudad de México, 17 de septiembre de 2018.

Fondos documentales.

Fondo Olivier Debrouse, Centro de documentación Arkheia, Muac, UNAM. :

DEBROISE, OLIVIER. "Cuaderno de notas sobre *Figuras en el trópico*", ca. 1980.

_____. "Introducción", en el borrador de *La invención del arte mexicano*. Octubre de 2000.

Contrato de prestación de servicios profesionales No. 4023. INBA-Olivier Debrouse. 1982

Hemerografía (*Todas las entradas forman parte del Fondo Olivier Debrouse, Centro de Documentación Arkheia*).

ARANDA, JAVIER. "Para quitar el tedio por la historia, uso la literatura", *La Jornada*, 22 de abril de 1986, 27.

BLANCO, JOSÉ J. "Debrouse: Figuras en el trópico", *Punto*, 19 de marzo de 1984, 19

CONTRERAS, ANTONIO. "Olivier Debrouse, historiador del arte", *Punto*, 28 de abril de 1986, 21
"Artes plásticas. Descubrimiento y drama", en "Semana" suplemento cultural de *Novedades*, 1 de abril de 1984.

MAC MASTERS, MERRY. "Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1950", *El Nacional*, 30 de enero de 1992, 11.

_____. "Orozco, Iconografía personal", *El Nacional*, 18 de noviembre de 1983.

MALVIDO, ADRIANA. "Busqué no la coherencia de estilos sino la actitud ante la plástica", *La Jornada*, 17 de agosto de 1985, 21.

_____. “La nueva crítica de artes plásticas está contra la corrupción del oficio”, en *Uno Más Uno*, 28 de abril de 1984, 19.

MANRIQUE, JORGE A. “El gran sueño de la modernidad”, *La Jornada*, 29 de enero de 1992, 25.

MONSIVÁIS, CARLOS. “No queremos 10 de mayo, queremos Revolución. Sobre el nuevo feminismo”. en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*. No. 1088, 13 de abril de 1983.

RUBIO ROSELL, CARLOS. “Pertenezco a una generación de autores domingueros: Debroise”, *La Jornada*, 5 de abril de 1990, 36.

Artículos del suplemento “La Cultura en México”, revista *Siempre!* (1979-1984) (*Las que siguen aparecen en orden cronológico para dar sentido al trabajo de investigación del autor. Todas las entradas forman parte del Fondo Olivier Debroise del Centro de Documentación Arkheia*).

DEBROISE, OLIVIER “El espíritu rojo no ha muerto”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 892, 12 de abril de abril de 1979.

_____. “Saturnino Herrán. El exotismo de lo mexicano”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 894, 27 de abril de 1979.

_____. “Lola Álvarez Bravo”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 896, 11 de mayo de 1979.

_____. “Apuntes sobre Agustín Lazo. Algunos dirán que esto es literatura”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 901, 13 de junio de 1979.

_____. “Aspectos del muralismo olvidado”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 905, 18 de julio de 1979.

_____. “Las mentiras plásticas de Juan O’Gorman”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 913, 5 de septiembre de 1979.

_____. “De trincheras y paisajes metafísicos”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 916, 10 de octubre de 1979.

_____. “El misterioso caso de Abraham Ángel”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 919, 31 de octubre de 1979.

_____. “Antonio Ruiz, El Corzo. Ensayo en el que se usa mucho la palabra Realismo”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 931, 23 de enero de 1980.

_____. “Adolfo Best Maugard. Todos somos artistas en potencia”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 939, 5 de marzo de 1980.

_____. “Un texto de Tablada sobre Abraham Ángel”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 975, 26 de noviembre de 1980.

_____. “Manuel Rodríguez Lozano. Hombre solo sobre fondo neutro”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 995, 22 de abril de 1981.

_____. “Julio Castellanos. Los límites de la mirada”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 1018, 30 de septiembre de 1981.

_____. “El día de San Juan. Autopsia de un cuadro de Julio Castellanos”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 1022, 28 de octubre de 1981.

_____. “Gabriel Fernández Ledezma: un recorrido breve”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 1049, 5 de mayo de 1982.

_____. “El universo de Rufino Tamayo”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 1059, 29 de septiembre de 1982.

_____. “Frida es un chisme de Frida”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 1091, 11 de mayo de 1983.

_____. “Figuras en el trópico”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 1098, 26 de junio de 1983, p 41-44.

_____. “Tina Modotti, fotógrafa. Una evaluación”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 1098, 26 de junio de 1983.

_____. “Cardoza. Las cartas sobre la mesa”, “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 1111, 28 de septiembre de 1983.

_____. “Las escuelas al aire libre como instrumento del nacionalismo cultural”, en “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!*, No. 1165, 30 de mayo de 1984.

Bibliografía

CORDERO, KAREN. "Cuerpo, género, afecto: alusiones y enunciaciones de lo in(re)presentado en la escritura de historia del arte". en Diego Salcedo (ed.), *Horizontes culturales de la historia del arte*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2018.

DEBROISE, OLIVIER, et al. *Abraham Ángel y su tiempo*. México D.F.: Museo Biblioteca Pape/Gobierno del Estado de México/INBA, 1985.

_____. *Antonio Ruiz: El corcito*, coord. Georgina Raygadas Dahl. Mexico D.F.: DIMART, 1987.

_____. *El Arte de mostrar arte mexicano*. Editado por Ciudad de México: Cubo Blanco, 2018.

_____. et al. *El corazón sangrante*, catálogo de la exposición. Boston: Institute of Contemporary Art, 1991.

_____. *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Océano, 1983.

_____. (coord.). *Informe/MUAC*. México D.F. : UNAM, Dirección General de Artes Visuales Turner, 2008.

_____. *Julio Castellanos, 1905-1947*. Catálogo de la exposición homenaje. México D.F.: Banco Nacional de México, 1982.

_____. (ed.). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968- 1997*, catálogo de la exposición en MUCA/UNAM. México: UNAM, 2006.

_____. et al. *Maria Izquierdo México*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1988.

_____. (cord.). *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, catálogo de la exposición en MUNAL. México D.F.: MUNAL/INBA, 1991.

_____. "Postdata". En *Cimientos. 65 años del INBA. Legados, donaciones y adquisiciones*, México D.F.: Museo del Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, CONACULTA, 2011. Originalmente publicado en *Lola Álvarez Bravo: In her Own Light*. Tucson: The University of Arizona Press, 1994.

_____. (cord.), *Retrato de una década*. David Alfaro Siqueiros 1930-1940, catálogo de exposición. México D.F.: INBA, 1997.

_____. *Traidor ¿y tú?*. Enrique Serrano Carreto y Magalí Arriola (eds.). México D.F.: Museo Fundación Olga y Rufino Tamayo, Museo Tamayo, Conaculta, 2010.

_____. “Una incomunicable felicidad: Los dibujos eróticos de Sergei Eisenstein”. En *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, Amor y desamor en las artes*. México D.F.: UNAM/ IIE, 2001.

DOROTINSKY, DEBORAH. “Cultura visual y género. La historia del arte en el campo expandido”. En *Construyendo historias con imágenes*, Sabrina Baños, et al (eds.). México D.F.: UNAM, IIE, 2011.

EDER, RITA, *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz el Corcito*. Ciudad de México: FCE, IIE, 2017.

EDER, RITA, y LAUER, MIRKO (coords.). *Teoría social del arte: Bibliografía comentada*. México D.F.: UNAM, 1986.

MOXEY, KEITH. “Semiotics and the Social History of Art”. En *New Literary Story* 22, núm. 4 (otoño 1999).

NOCHLIN, LINDA. “Why have there been no great woman artists?”. En *ArtNews*, (enero 1971).

OLES, JAMES. “Olivier Debroise (1952-2008)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 93, 2008, 229.

_____. “El coleccionista reescribe la historia: una aproximación a la colección Blaisten”. En *Arte moderno Mexicano. Colección Andrés Blaisten*. México D.F.: UNAM, 2005. 29-38

PASILLAS, ABIGAIL. “El historiador y su archivo. Reflexiones en torno a la no-colección fotográfica de Olivier Debroise en el MUNAL”. Tesis de Maestría en Historia del Arte. UNAM, 2010.

_____, “Museos y fotografía. La colección del Museo Nacional de Arte: Entre la historiografía y la formación de acervos”. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. UNAM, 2017

SHERIDAN, GUILLERMO. *Los contemporáneos ayer*. México D.F.: FCE, 1985.

VADILLO LÓPEZ, CLAUDIO. *La historiografía política mexicana al diván del análisis, 1970-2000*. Ciudad de México: Navarra, 2016.

WOLLEN, PETER Y MULVEY, LAURA. *Frida Kahlo y Tina modotti*. México: Museo nacional del arte, 1983.

Web

CORDERO, KAREN. "Abraham Ángel en tres tiempos: un capítulo en el desarrollo del oficio historiográfico y crítico de Olivier Debroise". *Nierika: Revista de estudios de arte*. Julio-diciembre 2012. Disponible en:

<http://revistas.ibero.mx/arte/articulo_detalle.php?id_volumen=2&id_articulo=43> Consultado última vez 3 de octubre de 2018.

FLORES, MIGUEL Á. "Los contemporáneos". En *Proceso*. Enero 1986. Disponible en:

<<https://www.proceso.com.mx/142907/los-contemporaneos>>. Consultado, 3 de octubre de 2018.

GARCÍA HALLAT, CRISTINA. "Enseñanzas de Felipe Pardinas". En *Nierika: Revista de estudios de arte*. Enero-junio 2013. Disponible en <http://revistas.ibero.mx/arte/articulo_detalle.php?id_volumen=3&id_articulo=72> Consultado última vez 3 de octubre de 2018.

MEDINA, CUAUHTÉMOC. "Debroise: ondas expansivas (1952-2008)" en:

<<http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/05/debroise-ondas-expansivas-1952-2008-por.html>> Publicado originalmente en *Diario Reforma*, 9 de mayo de 2008. Consultado última vez el 10 de octubre de 2018.

SABORIT, ANTONIO. "Olivier Debroise, 1952-2008". En *Revista Nexos*. 1 de junio de 2008. Disponible en: <<https://nexos.com.mx/?p=12587>>. Consultado última vez el 14 de octubre de 2018.

Audiovisual y fílmico

DEBROISE, OLIVIER. Audios de las entrevistas a Lola Álvarez Bravo, *ca.* 1979. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación *Arkheia*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

_____. Audio de la entrevista a Andrés Henestrosa, *ca.* 1979. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación *Arkheia*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

_____. *Un banquete en Tetlapayac*. (1998).

EDER, RITA. "Un giro radical: Fausto Ramírez y la renovación del arte moderno en México". Ponencia presentada en el Coloquio-Homenaje "De la modernidad ilustrada a la ilustración modernista"

del IIE, llevado a cabo en el MUAC, UNAM. Ciudad de México, 13-14 de agosto, 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1wMgb0wR2JE> (Consultado 8 de noviembre, 2018).

MÓNICA MAYER, Un banquete en TetlapaMuac, documentación del evento en el marco de la exposición “Entre la ficción y e documento. Visita al archivo de Olivier Debroise”, MUAC, UNAM, 2011.